

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Житомир - 2023

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка, протокол № 10 від 26.05.2023 р.

Рецензенти:

Федоришин В.І. - заслужений діяч мистецтв культури України, доктор педагогічних наук, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Губанов В.А. - народний артист України, викладач Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка Житомирської обласної ради.

Купрійчук В.М. – заслужений працівник культури України, доктор наук з державного управління, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Оркестр народних інструментів. Капела бандуристів : навчальний посібник / [уклад. Є.В. Роговська, В.В. Рутецький] ; – Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2023. – 244 с.

У навчальному посібнику комплексно висвітлено особливості роботи з оркестром народних інструментів та капелою бандуристів як однією з форм організації творчої діяльності студентів. Зібрано нотний матеріал для виконання оркестром народних інструментів та капелою бандуристів. Посібник містить авторські обробки творів для оркестру народних інструментів, а також відомі зразки української музичної культури, адаптовані для капели бандуристів. В інформаційному розділі посібника зібрані відомості про композиторів, поетів та історію творів.

Подані у навчальному посібнику твори доступні для сприймання та художньої інтерпретації і спрямовані на розвиток виконавської культури та удосконалення фахової майстерності студентів.

Для професійних музичних кіл, викладачів і студентів навчальних закладів культури і мистецтв.

© Є.В.Роговська, 2023

© В.В.Рутецький, 2023

© ЖДУ імені Івана
Франка, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
ВСТУП	7
РОЗДІЛ I. СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ОРКЕСТРОМ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	9
Репертуар як основа художньої діяльності оркестру. Принципи добору репертуару	9
Основні етапи роботи керівника оркестру над партитурою	10
Організаційно-педагогічна підготовка репетиційної роботи з оркестром	14
Особливості роботи над оркестровим супроводом	17
Організація і проведення концертних виступів оркестру	18
ПРИКЛАДИ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР	
Oblivion <i>А Піацолла, обробка для оркестру В. Рутецького</i>	21
Palladio <i>К. Дженкінс, обробка для оркестру В. Рутецького</i>	39
Адажіо <i>Т. Альбіноні, обробка для оркестру В. Рутецького</i>	50
Song from a Secret Garden <i>обробка для оркестру В. Рутецького</i>	71
Я піду в далекі гори <i>В. Івасюк, обробка для оркестру В. Рутецького</i>	81
Завоювання Раю <i>Vangelis, обробка для оркестру В. Рутецького</i>	114
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО I РОЗДІЛУ	137
РОЗДІЛ II. АНСАБЛЬ / КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ	139
Історично-культурологічні передумови виникнення ансамблів бандуристів	139
Роль і місце репертуару в творчості ансамблю / капели бандуристів	146
Особливості роботи з ансамблем / капелою бандуристів	152

Популяризація бандурного виконавства на сучасному етапі культурного мистецтва в Україні 158

ПРИКЛАДИ ТВОРІВ ДЛЯ АНСАМБЛІВ ТА КАПЕЛ БАНДУРИСТІВ

Шумить пшениця, як Дунай *муз. В. Івасюка, сл. С. Пушика* 163

Мати наша – сивая горлиця *муз. Ю. Ланюка, сл. Б. Олійника* 168

Безсмертник *муз. О. Зуєва, сл. М. Сингаївського* 172

Де ти, пташино? *муз. Ю. Ланюка, сл. Р. Лубківського* 176

Іванку, Іванку *укр. нар. пісня в обробці О. Герасименко* 182

Качур молодий *укр. нар. пісня в обробці В. Лобка* 185

Ой вербо, вербо *укр. нар. пісня в обробці В. Лобка* 189

Журавка *муз. О. Білаша, сл. В. Юхимовича* 191

Пісня про матір *муз. І. Поклада, сл. Б. Олійника* 200

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО II РОЗДІЛУ 206

ІНФОРМАЦІЙНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ 209

СЛОВО ПРО УПОРЯДНИКІВ 243

ПЕРЕДМОВА

Колективне музикування є одним із найдемократичніших видів мистецтва, який є частиною світової та вітчизняної культури, володіє багатим арсеналом емоційного впливу на слухача. Оркестр відіграє важливу роль у розвитку музичних здібностей студентів-музикантів, їхнього творчого потенціалу, формуванні колективних навичок гри, стимулює творчу активність у процесі навчання гри на різних музичних інструментах.

Витоки народно-оркестрового і бандурного виконавства в Україні сягають найдавніших часів. У сучасних умовах цей напрям мистецтва, як ніколи, набув ключового значення в духовному зміцненні держави. Залучення молоді до безпосередньої участі у пропагуванні колективного виконавства (оркестрового і бандурного) є впливовим засобом формування національно-патріотичної свідомості. Принагідно слід зазначити, що актуальність формування національно-патріотичної свідомості майбутнього вчителя музики детермінована багатьма чинниками, серед яких – рівень особистого розвитку, високий духовний статус учителя, його різноманітні професійні функції, безпосередня активність у системі соціальної комунікації тощо.

Сучасна музично-педагогічна наука націлена на активне включення студентів-музикантів у процес співтворчості, глибинного осягнення змісту та художнього образу творів національного і світового мистецтва. У реалізації запропонованих завдань ключову роль відіграє нотна література, на підставі якої створюється відповідний навчальний репертуар. Практика засвідчує, що репертуар є найважливішим засобом підвищення творчого потенціалу оркестрового колективу, показником високого художнього смаку виконавців, культури звуку.

Завдання посібника полягає у його спрямуванні на інтеграційне виховання студентів-музикантів, що підтверджується загальноприйнятою думкою науковців про те, що виконавська творчість набуває ефективності, якщо підготовка до неї базується на засадах художньої творчості з урахуванням сутності та особливостей формування творчої індивідуальності виконавця.

Представлене видання узагальнює концепцію раніше опублікованих навчально-методичних посібників «Оркестр народних інструментів»¹. Як і у попередніх, у цьому посібнику пропонується нотний матеріал, що складає основу репертуару діючого колективу Житомирського державного університету імені Івана Франка. Проте другий розділ розширює рамки посібника у якому представлено характеристику і специфіку бандурного виконавства,

¹Роговська Є. В., Рутецький В. В. **Оркестр народних інструментів** : навчально-методичний посібник / Є. В. Роговська, В. В. Рутецький. – Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2014. – 220 с.; Роговська Є. В., Рутецький В. В. **Оркестр народних інструментів. Частина II** : навчально-методичний посібник / Є. В. Роговська, В. В. Рутецький. – м. Житомир, ФОП Худяков О.В., 2018. – 188 с.

акцентується увага на широких можливостях ансамблевого музикування бандуристів. У розділі також вміщено твори для ансамблів та капел бандуристів. На думку упорядників, включення творів національної музичної культури у навально-виховний процес уможливить, етнічне, національне і державно-патріотичне самоусвідомлення студентів-музикантів. При цьому почуття, уявлення, поняття, погляди і переконання студентів стають глибшими, а їх зміст трансформується в патріотичні якості особистості. В результаті такої роботи зміст почуттєво-емоційного компоненту (патріотичні почуття, уявлення, настрої, прагнення, вольові якості) стає глибшим і переходить з новими якісними змінами в ідеологічний компонент (ідеї, погляди, переконання). Таким чином, забезпечується активна участь підростаючого покоління у культурному, політичному, громадському і державницькому житті.

Є.В. Роговська
В.В. Рутецький

ВСТУП

Метою представленого навчального посібника є поглиблення підготовки спеціалістів-музикантів в царині колективного музикування, розвиток їхньої професійної культури, розвиток здібностей вільного володіння основними категоріями народного інструментального мистецтва, уміння орієнтуватися в різних стилях та напрямках виконавства, композиторської творчості та музичної педагогіки.

Завданнями представленого навчального посібника є багатогранне та повноцінне формування студентів-музикантів, усвідомлення ними громадського призначення оркестрового музичного мистецтва та його просвітницької ролі. На основі загальноприйнятої історичної періодизації та стильових особливостей представити студентам художньо-історичну обумовленість та закономірність розвитку зарубіжного та українського виконавства, як частини світової культури.

Опанування змісту представленого посібника дозволить студентам набути відповідні професійні компетенції, практичний досвід виконання творів вокально-інструментального, інструментального репертуару оркестру / капели бандуристів, а також здатність проводити професійну діяльність на належному художньому рівні та поглибити розуміння студентами-музикантами виконавсько-педагогічних проблем колективних форм народно-академічного мистецтва.

Метою вивчення дисципліни Оркестровий клас/Капела бандуристів є виховання спеціаліста, обізнаного зі специфікою колективного музикування, який знає технічно-виражальні можливості оркестрових інструментів (бандури) та досконало володіє навичками гри на одному або кількох з них.

Завдання вивчення дисципліни Оркестровий клас/Капела бандуристів полягають на удосконаленні здобутих умінь колективної гри на оркестрових інструментах (бандурі), оволодіння студентами-музикантами низкою професійних навичок та знань щодо гри в оркестровому колективі / капелі бандуристів.

У результаті вивчення дисципліни студенти повинні:

знати:

- особливості і природу оркестрово-ансамблевої гри;
- основи методики та принципи роботи з оркестром / капелою бандуристів;
- технічні та художні можливості колективів різних типів і видів;
- характеристику і виконавські можливості оркестрових інструментів, а також професійну термінологію;
- етапи репетиційного процесу, його різновиди та специфіку;
- принципи підготовки до концертних виступів;
- психологічні засади колективної музичної творчості;
- репертуар оркестру / капели бандуристів;

ВОЛОДІТИ:

- навичками оркестрово-ансамблевої гри та багатоголосного звучання;
- навичками читання з листа та швидкої орієнтації у тексті різного ступеню складності;
- навичками дешифровки елементів диригентської техніки;
- культурою трудової дисципліни та розумінням колективної відповідальності;

ВМІТИ:

- досконало і виразно виконувати різноманітний репертуар;
- свідомо планувати самостійну роботу над оркестровими партіями / партіями капели згідно вимог даної навчальної дисципліни;
- швидко опанувати текст акомпанементу / поєднувати вокальну партію та супровід;
- узгоджувати звучання свого інструменту /голосу/з іншими учасниками колективу, як в окремих партіях, так і у загальному оркестрово-ансамблевому звучанні;
- узгоджувати свої дії та адекватно і швидко реагувати на творчі завдання керівника колективу, підкорюючи власну гру цілісній драматургії звучання твору;
- спілкуватися з колегами на високому професійному рівні.

Таким чином, дисципліна Оркестровий клас / Капела бандуристів відіграє ключову роль у вихованні музикантів, а колективне музикування, як форма творчого спілкування, є найбільш довершеним засобом міжособистісної взаємодії, демонстрації володіння техніками, прийомами та методиками у виконавській (академічній, джазовій, естрадній тощо) діяльності, обізнаності в музичних стилях та репертуарі, демонстрації достатньо високого рівня виконавської майстерності та спроможності до її вдосконалення через застосування відповідних практичних і репетиційних методик.

РОЗДІЛ І. СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ОРКЕСТРОМ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Репертуар як основа художньої діяльності оркестру. Принципи добору репертуару

Репертуар є найважливішим засобом підвищення творчого потенціалу оркестру, формування високого художнього смаку, виховання культури звуку. Добираючи твори для виконання, керівник вирішує завдання не тільки навчально-творчі, а й художньо-виконавські.

Основні *принципи* добору репертуару: а) врахування статусу і типу оркестру при доборі репертуару (його навчально-педагогічна або художньо-виконавська спрямованість); б) художній рівень репертуару (співвідношення кращих художніх зразків та популярної музики); в) відповідність партитур музичних творів інструментальному складові оркестру (можливість коригування партитур); г) відповідність репертуару технічному і художньо-виконавському рівню оркестру.

У процесі обдумування репертуару, керівник повинен керуватися такими правилами: 1) кожен колектив має притаманні тільки йому технічні та художні можливості; 2) інтерес до твору є істотним чинником його швидкого засвоєння. Таким чином, п'єси для виконання мусять мати художню цінність, відповідати можливостям колективу, а також викликати зацікавленість оркестрантів у роботі над ними.

Бажано, щоб колектив мав у своєму репертуарі п'єси, які можна було б виконувати в різних аудиторіях, на різних мистецьких заходах. Тому необхідно включати до репертуару твори європейських та українських композиторів, перекладення й обробки народної музики.

Для початкового етапу роботи з оркестром народних інструментів найкраще підходять неважкі п'єси, мелодійні народні пісні та марші й танці в легкій обробці. Таким вимогам відповідають партитури, які подані у другому розділі посібника: «Марш Богдана Хмельницького» Я. Орлова, «Мелодія» М. Скорика, українська народна (лемківська) пісня «Ой верше мій, верше», «Черемшина» сл. М. Юрійчука, муз. В. Михайлюка.

Удосконаленню технічної майстерності оркестрантів, закріпленню навичок гри в ансамблі, розвитку інтересу до занять у колективі, збагаченню внутрішньої культури, естетичних смаків виконавців сприятимуть п'єси композиторів-класиків та сучасних авторів, перекладні авторами посібника спеціально для оркестру народних інструментів. До таких творів належать: «Менует» з симфонії невідомого автора початку ХІХ ст., Сюїта «Країнами світу» Є. Дербенка (ІІІ частина «Іспанія», ІV частина «Греція, V частина «Бразилія»), «Violentango» А. П'яцолли.

До репертуару варто включати твори для оркестру народних інструментів з солістами-інструменталістами або вокалістами. У даному посібнику представлено перевірені часом твори: «Концертне танго» Я. Табачника, «Як надійшла любов» і «Два кольори» сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша, «Не забудь»

сл. Б. Стельмаха, муз. Б. Янівського, «Де ти тепер» сл. В. Палійчука, муз. І. Шамо, «Черемшина» сл. М. Юрійчука, муз. В. Михайлюка, українська народна (лемківська) пісня «Ой верше мій, верше». Трактовка та виконання цих п'єс має бути сучасною, вирізнятися своєрідністю і оригінальністю. Тільки в цьому випадку вони слухаються з справжнім інтересом, здійснюють глибоке враження.

Основні етапи роботи керівника оркестру над партитурою

Єдиної методики роботи над партитурою не існує. Це індивідуальний творчий процес, який залежить від досвіду та знань диригента. Проте засадниче правило для кожного керівника полягає у ретельному, детальному аналізі партитури.

Аналітичну роботу диригента над партитурою можна умовно розбити на кілька основних етапів:

- ознайомлення з партитурою;
- вивчення партитури;
- осмислення інтерпретації п'єси, створення її художньо-виконавської «канви»;
- перекладення (переінструментовка) партитури (за потребою);
- диригентський аналіз партитури.

Етап **ознайомлення з партитурою** варто розпочинати з її аналізу. На цьому етапі важливо дізнатися про історію написання п'єси; подіями, фактами, покладеними автором в її основу; творчість композитора, його мистецький доробок. Бажано прослухати існуючі записи твору у виконанні кращих професійних оркестрів. Затим можна приступити до зорового ознайомлення з партитурою, відзначаючи особливості інструментування, голосоведення, зміни темпу, розміру, звучності, ретельно аналізуючи термінологічні, цифрові й знакові позначення.

Етап **вивчення партитури** тісно пов'язаний з попереднім. Починається він з програвання партитури на інструменті (фортепіано, баяні), що дає можливість виявити повне звучання голосів, гармонії, акомпанементу, уявити основні музичні образи. До того ж, гра на інструменті активізує увагу диригента. Якщо інструментальна підготовка не дозволяє виконати партитуру повністю, то краще приступати до читання за групами інструментів або партіями, і лише потому відтворювати весь твір у цілому. Окремі партії варто програвати на інструменті для якого вони написані.

Зазначимо, що різниця у методах вивчення партитури пояснюється кількома причинами: професійним рівнем і досвідом диригента; складністю музичної тканини і ступенем попереднього знайомства з нею; часом, відпущеним на підготовку твору.

Після ознайомлення зі звучанням партитури, можна переходити до її «теоретичного» опрацювання, детального аналізу тексту, а саме: 1) уважно розглянути значення кожної ліги, динамічного відтінку; зауважити усі штрихи,

акценти; переглянути партитуру на друкарські помилки в нотному тексті або позначеннях в окремих партіях.

Підкреслимо, що саме докладне вивчення партитури (з'ясування особливостей складу оркестру, визначення засобів виразності (мелодії, фактури, гармонії, форми, темпу, динаміки, ритму тощо), специфіки викладу музичного матеріалу)), уможливорює розуміння драматургії твору.

Отже, покроково розглянемо кожний з вищеназваних елементів.

Мелодія. Основна ідея і образна характеристика кожного твору найбільш яскраво виражена в мелодії, тому її детальний аналіз допоможе точніше зрозуміти задум композитора. Спочатку визначається загальний характер мелодійної лінії, її ритмічна і мелодійна своєрідність, кульмінація. Також бажано звернути увагу на інструментовку, зрозуміти образно-сміслову навантаженість тембрів кожного інструменту у певному творі. Бажано фіксувати в партитурі уточнюючі нюансування, робити словесні позначення, що допоможе повніше виразити характер мелодії.

Поліфонія. Застосування поліфонічних засобів розвитку (імітаційна і підголоскова поліфонія) помітно збагачує звучання, надає музичній тканині плинність, співучість, пластичність, широту дихання. Зустрівшись з подібним прийомом викладу матеріалу, необхідно уважно проаналізувати характер руху кожного голосу і співвіднести його з мелодією. Це дасть можливість намітити диференційоване нюансування і згодом домогтися виразного виконання.

Гармонія. Вивчення ладо-тональних співвідношень, гармонічного плану, сприятиме кращому осягненню форми твору. Іноді, з усіх засобів виразності, гармонії відводиться домінуюча роль, коли композитор використовує її колористичні можливості. У такому разі слід звернути увагу на оркестрові інструменти, задіяні у відтворенні гармонії, і домогтися від них якісного виконання, пов'язаного найчастіше з динамічною і тембровою рівністю звучання. Однак трапляються випадки, коли треба порушити цю рівновагу і виділити якийсь з голосів (частіше це відбувається в модуляціях). Іноді виділяють бас, іноді ввідний тон. Точну відповідь на ці питання може дати тільки аналіз партитури.

Форма твору. Ще при першому знайомстві з твором бажано у загальних рисах охопити його форму, а надалі зробити ретельний аналіз, з'ясувавши, з яких частин він складається, і в чому полягають особливості кожної частини. При такому розподілі твору на частини і докладному аналізі кожної з них, не слід випускати з уваги логічного зв'язку між ними.

Динаміка. Динаміка, як і гармонія, тісно пов'язана з формою твору і допомагає яскравіше розкрити його зміст. Аналізуючи твори, можна зауважити, що композитори по-різному ставляться до можливості позначення в нотах динамічних відтінків. Одні виставляють їх дуже докладно, інші обмежуються тільки основними нюансами, надаючи можливість виконавцям проявити свою творчу індивідуальність у складанні більш детальної динамічної партитури. Насамперед необхідно визначити місце розташування головної і місцевих кульмінацій, їх характер і смислове значення, точно розрахувати можливості

оркестру щодо реалізації головної кульмінації, яка повинна бути підсумком динамічного розвитку всього твору.

Особливо слід звернути увагу на тривалі крещендо та димінуендо. При виконанні крещендо або димінуендо не можна починати їх занадто рано, тому що в оркестрі може не вистачити динамічних ресурсів і хвиля наростання або спаду виявиться короткою. Виконуючи крещендо, слід пам'ятати, що починати його повинен мелодичний голос, а інші голоси додаються пізніше. При виконанні димінуендо - навпаки. Першими починають затухати побічні голоси, і тільки потім мелодія. Слід зауважити на складності цих двох прийомів, тому домогтися їх якісного виконання можна шляхом контролю мелодійного голосу.

Темп. Однією з найбільш складних і суперечливих виконавських проблем є проблема темпу. Розв'язати її можна шляхом аналізу партитури, який повинен стосуватися всіх її сторін, і, перш за все - драматургії, форми і мелодійної лінії. У результаті такого вивчення, досягнення задуму композитора, розуміння цілого та окремих епізодів і буде поступово складатися уявлення про потрібний темп. Зустрічається два види партитур: у одних є метрономічне позначення темпу, в інших ні.

Якщо розглядати перший вид партитур, то слід зауважити, що темп - величина відносна, особливо якщо справа стосується складного за змістом твору. Кожен новий музичний образ, пов'язаний зі зміною характеру музики, має і свій темповий відтінок. Тому правильним темпом завжди буде той, який шляхом ледве помітних змін пристосується до мінливого змісту музики. Це означає, що метрономічні позначення досить умовні і показання метронома потрібно приймати як рекомендацію до досягнення основного темпу. На вибір темпу впливає також емоційний стан та індивідуальність диригента, який вносить у виконання навіть відомого, хрестоматійного твору свіжі темпові нюанси. Отже, пошук оптимального темпу залежить від таких чинників, як: ступінь попередньої роботи диригента над досягненням ідейно-емоційного змісту твору, аналіз форми, руху мелодійних контрапунктичних голосів, аналіз метроритмічних і словесних авторських ремарок, урахування емоційного стану і творчої індивідуальності диригента. Сума цих доданків і дасть в результаті потрібний «правильний» темп.

Крім основного темпу, у творі зустрічаються епізоди, пов'язані з прискоренням або уповільненням швидкості руху. Технічна складність виконання агогічних відтінків пов'язана з плавністю переходу від одного темпу до іншого.

Штрихи і аплікатура. Зробивши докладний мелодичний, динамічний і темповий аналіз твору, необхідно завершити роботу виставленням штрихів і аплікатури. Слід пам'ятати, що невідповідний штрих може змінити характер, динаміку, а отже і зміст музичного образу. Вибір аплікатури повинен диктуватися не тільки міркуваннями зручності виконання на інструменті, але і прагненням до музичної виразності і природності фразування. Всі оркестрові штрихи і прийоми повинні бути спрямовані на досягнення найкращого художнього результату.

Завершення роботи над партитурою. Після проведеного аналізу, у ході якого скрупульозно вивчено всі деталі партитури, можна переходити до останнього етапу роботи – *інтерпретації п'єси, створення її художньо-виконавської «канви»*. Напрямок руху у роботі над партитурою виглядає наступним чином: від загального до конкретного, з поверненням на більш якісний рівень, до загального. Цілком природно, що в процесі поглибленої, детальної роботи над твором виникають нові ідеї, думки, які певним чином можуть змінити первісний виконавський план.

Прослуховування творів у запису. Коли основна, трудомістка робота над партитурою завершена, твір вивчено, і склався виконавський план, бажано звернутися до його прослуховування в аудіо запису. Це дозволить порівняти і критично оцінити трактування (власне і у запису). Однак, користуватися послугами запису на ранньому, підготовчому етапі не варто, щоб уникнути пасивності виконавського мислення.

Знання партитури напам'ять. Підсумком усієї підготовчої роботи повинно бути знання партитури напам'ять. Знати твір напам'ять необхідно з кількох причин: 1) щоб добре керувати колективом, диригент повинен правильно і активно мислити, його увага має бути сконцентрована на головних питаннях оркестрового управління, а це можливо лише при хорошому знанні музичного матеріалу; 2) диригент, який не знає твору і постійно прикутий очима до партитури, позбавлений живого контакту з виконавцями, в результаті чого сила впливу на них помітно знижується.

Етап осмислення інтерпретації п'єси, створення її художньо-виконавської «канви» пов'язаний з пошуками власної інтерпретації. Найважливіше завдання даного етапу полягає в тому, щоб уявити собі музичний твір таким, як він був задуманий автором. У цьому процесі виділяють чотири основні стадії. Перша стадія моделювання: ще до реального відтворення партитури виконавцями, диригент складає ідеальну модель майбутнього звучання у своїй свідомості. Друга стадія інформування: диригент інформує виконавців про своє уявлення майбутнього звучання. Третя стадія контролю: диригент чує реальне звучання і зіставляє його зі своєю ідеальною моделлю, тобто, здійснює слуховий контроль над виконанням. Четверта стадія коригування: диригент повідомляє виконавцям додаткову інформацію з метою наближення реального звучання до ідеальної моделі, тобто коригує виконання. Чим більше емоційно-образних асоціацій виникає у диригента в процесі слухання музики, вивчення партитури, тим багатшою є інтерпретація, власне виконавське бачення твору. Отже, диригент повинен вийти до оркестру, маючи готову виконавську «канву» п'єси, намітивши підходи кульмінації, позначивши всі технічні шляхи вирішення складностей музичної тканини. Звичайно, не тільки на перших репетиціях, але й надалі диригент у процесі роботи вносить корективи в трактування п'єси відповідно до заглиблення у її прочитання.

Наступний етап аналітичної роботи над партитурою – *перекладання п'єси* для конкретного колективу, з її переінструментовка для наявного складу. Якщо інструментарій оркестру, зазначений у партитурі ширше, ніж наявний, керівнику потрібно ретельно проаналізувати кожен «зайву» партію. У разі,

якщо деякі з них дублюються одним або кількома інструментами, їх можна виключити за умови, що щільність звучання партії не постраждає. Якщо ж партія відіграє важливу самостійну роль, то її потрібно передати іншому подібному інструменту або замінити інструмент.

Перш ніж приступати до перекладання і переінструментовки п'єси, необхідно опанувати основні закони і принципи інструментування для оркестру народних інструментів. Крім технічних і художньо-виражальних можливостей інструментів керівник повинен: 1) враховувати технічну підготовленість кожного учасника оркестру, 2) знати робочий діапазон кожного інструменту, способи звуковидобування, штрихи та їх позначення в нотах, правила голосоведіння, побудови та з'єднання акордів, специфіку гармонійного супроводу тощо; 3) враховувати прийняте співвідношення інструментів в оркестрі; 4) пам'ятати про те, що інструментування або перекладення п'єси - творчий процес, що вимагає глибокого і осмисленого підходу. Не можна механічно «розписувати» текст твору без урахування характеру мелодії, акомпанементу, гармонійного супроводу, звучання партій на тому чи іншому інструменті. Це допомагає цікавіше, з більшою вигадкою і фантазією перекласти п'єсу для оркестру, змусити її заграти новими гармонійними і тембровими фарбами, мелодійними підголосками.

Організаційно-педагогічна підготовка репетиційної роботи з оркестром

Основною ланкою навчальної та виховної роботи диригента з оркестром є репетиція. Існують різні варіанти методики роботи з оркестром. Усі вони залежать від рівня підготовки колективу, від кількості репетицій, ступеня складності виконуваної програми і досвіду диригента. Різне поєднання перерахованих вище факторів змушує керівника оркестру обирати і відповідні варіанти методики роботи.

Планування репетиційної роботи з оркестром.

Важливим етапом підготовки керівника до репетиції є створення плану репетиційної роботи. План може виникнути тільки за умови, що аналіз партитури зроблений досить детально. Дії керівника на репетиції не повинні здаватися випадковими і непослідовними. Кожна зупинка, кожне зауваження мусять бути продуманими і обґрунтованими, слугувати кращому розкриттю змісту п'єси. Добре продуманий репетиційний план роботи з оркестром своєю обґрунтованістю сприятиме її завершеності, розв'язанню педагогічних та виховних завдань.

Методика репетиційної роботи важка і найменш досліджена частина диригентської діяльності, оскільки кожен керівник знаходить такі прийоми і методи роботи, які найбільш близькі його творчої індивідуальності.

Різноманітність підходів до проблеми ускладнює, але не виключає можливості узагальнити досвід репетиційної роботи і виявити певні закономірності. Знання цих закономірностей допоможе керівнику, особливо початківцю, вибрати свій шлях.

Планування репетиції - важлива складова частина підготовчої роботи диригента. Без планування в його роботі неминує виникає стихійність, а отже труднощі у правильному і раціональному розподілі уваги і часу. Заздалегідь продуманий план позбавить керівника від багатьох помилок і додасть його роботі риси завершеності. Складаючи план роботи, керівник спирається на власний досвід і виконавські можливості оркестру. План може бути більш-менш розгорнутим і деталізованим. Однак, необхідно пам'ятати, що неможливо та й не потрібно намагатися надмірно фіксувати всі деталі майбутньої роботи.

Основні етапи, форми і методи репетиційної роботи.

До початку навчального року керівник повинен добре підготувати оркестрове приміщення: забезпечити необхідну кількість пульта, стільців, перевірити освітлення, вентиляцію, акустику. Чітка організація репетиції дисциплінує оркестрантів, виховує почуття відповідальності перед колективом.

Керівник повинен з'явитися на репетицію раніше встановленого часу. Перевірити наявність інструментів, нот партій, струн, медіаторів, пульта, іншого приладдя. Це допоможе уникнути багатьох безпосередньо непов'язаних з роботою над п'єсою зупинок під час репетицій.

Почати репетицію необхідно вчасно, незалежно від того, скільки прийшло до призначеного часу учасників. Це служить гарним спонукальним прикладом до того, щоб учасники не запізнювалися, а приходили на репетицію за 5-10 хвилин до початку.

Перед початком репетиції проводиться ретельне настроювання інструментів. У перший період навчання та роботи оркестру настроювання краще робити самому керівнику. Поступово, по мірі оволодіння інструментами, учасників потрібно вчити самих налаштовувати свої інструменти, надягати струни, робити дрібний профілактичний ремонт. Виконавши перераховані умови, підготувавши все необхідне, можна приступати до репетиції.

У перший період роботи оркестру необхідно підбирати легкі п'єси, різні за характером – повільні і швидкі, кантиленні і уривчасті, радісні й сумні і т.д. Такий підхід до вибору п'єс дозволяє урізноманітнити роботу оркестрантів, сприяє швидкому засвоєнню ними різних прийомів гри, вміння перебудовуватися з одного темпу на інший, з однієї п'єси на іншу.

Для правильної організації роботи колективу на репетиції керівнику необхідно враховувати індивідуальні особливості кожного музиканта, як особистісні, психологічні, так і ті, що стосуються музичної підготовки. Не можна пред'являти однакові вимоги до людини, яка тільки оволоділа інструментом, і до людини, що грає в оркестрі давно. Зі сказаного випливає, що вся діяльність керівника оркестру носить на репетиції творчий характер і будується в кожному випадку, виходячи з конкретних умов діяльності колективу. Без творчої організації репетиції не може бути ні справжнього взаєморозуміння між диригентом та оркестром, ні реалізації творчих задумів.

Проведення репетиції залежить від плану, складеного керівником на конкретну репетицію. Зупинимось на деяких, найбільш важливих моментах.

1. Важливо дотримуватися темпу репетиції. На початку репетиції оркестр потрібно добре «розіграти». Для цього рекомендується звернутися до п'єс з готового репертуару, які оркестр виконує із задоволенням.

Після цього можна приступати до розучування творів, що вимагають максимальної концентрації уваги і сил оркестрантів. Адже на початку репетиції учасники більш працездатні і володіють високою розумовою та емоційною активністю.

Керівник повинен вміти вчасно зробити перерву в роботі, краще всього - через 40-50 хвилин після початку роботи. Друга частина репетиції може тривати 35-40 хвилин. Ця частина репетиції повинна бути менш напруженою і стомлюючою, оскільки наприкінці репетиції знижується увага, починає слабшати і емоційна чутливість, працювати стає значно складніше. Рекомендується приділити час читанню з листа і роботі над художньою обробкою раніше вивченого репертуару. Практика доводить, що при такому часовому співвідношенні першої та другої частин репетиції досягається максимальна активність учасників.

Отже, для того, щоб зробити репетицію різноманітнішою, зберегти свіжість сприйняття і емоційну активність виконавців, керівник повинен чергувати роботу над творами, контрастними за темпом і характером.

2. Робота над помилками виконавців залежить від уміння диригента розрізняти їх походження. Якщо вони носять випадковий характер або виникають наприкінці напружених репетицій, коли на діях учасників оркестру позначається втома, то в цих випадках зупиняти оркестр не варто. Керівник повинен розуміти і бути готовим до того, що не все виходить відразу. Потрібен час, щоб оркестранти добре відчували характер, стиль твору, свою роль і місце в тому чи іншому епізоді, і, нарешті, елементарно вивчили свої партії. Якщо ж помилки пов'язані з нерозумінням виконавських завдань або неохайністю виконання, то в цьому випадку зупинки необхідні. Кожну таку зупинку керівник повинен використовувати раціонально. Необхідно коротко, ясно і, головне, конкретно пояснити суть помилок і відразу запропонувати способи їх виправлення. З кожної зупинки диригент повинен «вичавити» максимум користі. Так, наприклад, якщо зупинка сталася з причини неточного виконання фрази, штрихів, нюансів, то можна одразу ж звернути увагу оркестру на аналогічні епізоди у подальшому тексті. Це прискорить процес роботи і позбавить керівника від зайвих зупинок. Працюючи над виправленням помилок, не слід одночасно ставити перед оркестром багато виконавських завдань.

Не варто зловживати зупинками оркестру і на завершальній стадії роботи, головна мета якої - допомогти оркестрантам охопити твір у цілому, відчувати його форму і динаміку розвитку.

3. Кожен етап роботи на репетиції ставить перед керівником певні завдання, успішне вирішення яких, багато в чому залежить від спрямованості його уваги. Наприклад, якщо оркестр тільки приступає до роботи над новим твором, то увага, в основному, має бути спрямована на коригування нотного тексту. На наступних репетиціях увагу можна зосередити на роботі над

штрихами, культурою фразування, ритмічною і динамічною точністю звучання. У процесі розучування твору кількість виконавських завдань збільшується, а отже диригент тепер повинен контролювати безліч виконавських ліній, але не випускати з виду головного, на даний момент, виконавського завдання.

4. Керівник повинен спланувати свою роботу так, щоб репетиція носила завершений характер. Тому, наприкінці репетиції, потрібно залишити час для підбиття підсумків виконаної роботи. Це може бути програвання в потрібному темпі (бажано без зупинок) фрагментів або всього розучуваного твору.

5. Надзвичайно важливим для керівника є питання дисципліни в оркестрі. Від того, якою мірою вдалося його вирішити, залежить і результат роботи колективу. На репетиції повинна бути тиша, увага, зосередженість і бажання працювати з диригентом. Хотілося б застерегти керівників від хибного розуміння терміна «дисципліна в оркестрі». Мається на увазі не формальна дисципліна, коли всі сидять тихо і покійно виконують накази «залізного» диригента, а ту дисципліну, яку можна назвати творчою.

У висновку потрібно ще раз підкреслити, що перераховані вимоги і рекомендації, звичайно, не можуть враховувати усього різноманіття складнощів у репетиційній роботі. Кожен керівник, виходячи зі специфічних властивих його оркестру особливостей, організовує репетицію таким чином, щоб максимально ефективно використовувати відведений на неї час.

Особливості роботи над оркестровим супроводом

У репертуарі будь-якого оркестру є твори з солістами – вокалістами і інструменталістами. Робота над акомпанементом має свої специфічні особливості, тому необхідно визначити ці особливості і з'ясувати способи рішень типових проблем акомпанементу.

Мистецтво акомпанементу складається з вміння створювати ансамбль соліста й оркестру. Характер і роль акомпанементу залежить від епохи, національної приналежності музики та її стилю.

Після ознайомлення з твором, партитурою, засобами виразності, що сприяють розкриттю ідейно-художнього змісту, керівник починає працювати із солістом над створенням загальної, спільної концепції твору.

Не менш важлива і попередня репетиційна робота з оркестром, що передує зустрічі з солістом, у процесі якої досягається звучання оркестру, визначеного заздалегідь і з солістом.

Під час репетиційної роботи важливо правильно розмістити соліста на сцені, а саме якомога ближче до диригента з метою контролю останнього за кожною деталлю гри або співу.

На репетиціях диригент повинен вимагати від солістів виконання своїх партій точно і коректно. Цим досягається злагодженість між солістом і оркестром.

Важливо змусити оркестр уважно слухати соліста, щоб кожен оркестрант не тільки сумлінно виконував свою партію, слідуючи в усьому вимогам диригента, але також прислухався до партії соліста.

Акомпанемент солістові вимагає гнучкості темпу, чистоти вступів після численних пауз і природно, що тут учасники оркестру повинні точно слідувати вказівкам диригента.

Велику увагу необхідно приділяти динамічним нюансам: як правило, звучання голосу, особливо у високих регістрах «з'їдають» струнні інструменти та інструменти оркестру, що звучать у тому ж діапазоні, а в кульмінаціях ударні та духові часто глушать солістів. Звичайно, є твори, в яких необхідно продемонструвати максимальну міць оркестру, але бажано ретельно продумувати їх кількість, зважаючи на драматургію твору. Набагато сильніше вражає та кульмінація, де чутно всі компоненти виконання – і соліст, і інструменти оркестру.

Акомпанемент низьким голосам завжди повинен виконуватися легше в динамічному відношенні, ніж високим, оскільки нижні діапазони гірше пробиваються крізь звучання оркестрових інструментів.

У разі ж, коли оркестровка виявиться занадто щільною і насиченою, може знадобитися деяка динамічна ретуш.

Також уваги вимагає оркестрова партія в акомпанементі, що звучить в унісон з мелодією соліста. Дублювання соло є одним з найважчих видів акомпанементу: необхідно знайти таку звучність, яка за забарвленням і характером відповідала б звучанню соліста, але при цьому сприймалася як «тінь» основної мелодії.

Певну складність представляє акомпанемент з прозорою фактурою. Саме в силу цієї прозорості та лаконічності засобів виразності такий акомпанемент також вимагає абсолютного злиття з солістом в ритмічному, динамічному, емоційному плані, у передачі звукового забарвлення та художнього образу в цілому. Найменша неточність у такій прозорій тканині сприймається як груба «пляма».

Вкрай бажано, щоб напередодні концерту відбулася окрема репетиція з оркестром, і репетиція вже за участю солістів в день концерту.

Організація і проведення концертних виступів оркестру

Виконавська концертна практика забезпечує процес адаптації творчого досвіду студентів в умовах майбутньої професійної діяльності, закріплення набутих умінь і навичок, становлення особистої виконавської майстерності.

Завершує репетиційну роботу генеральна репетиція. Її організація має свої особливості, зумовлені тим, що вона є репетицією як такою, але в той же час містить у собі всі ознаки концертного виступу. Генеральна репетиція є підсумковою для певного етапу роботи колективу, і тому на ній вирішуються такі завдання, як: психологічна підготовка учасників до концерту; остаточна перевірка програми; максимально точно, чисте і художньо-визначене програвання кожної п'єси тощо.

Оскільки «концертне» виконання є тут домінуючим, то керівнику важливо психологічно підготувати оркестрантів до майбутнього виступу і остаточно перевірити готовність усієї програми. Важливо зіграти всі п'єси,

призначені для концертного виступу, без зупинки від початку до кінця, дати відчутти оркестрантам усю програму в цілому, її звучання і черговість п'єс – тим самим рівномірно розподілити сили й емоційне напруження на весь виступ. У результаті такого програвання у виконавців складається цілісне художнє враження.

На генеральній репетиції не потрібно робити часті зупинки. Помилки і неточності, які виявилися, все ж таки повинні бути усунені і для цього необхідно залишити резервний час. Іноді, особливо у випадках підготовки великої, концертної програми, завершальний період роботи можна спланувати таким чином, щоб три останні репетиції виділити в самостійний блок. Перша репетиція - чорнове виконання програми. Вона дає загальну картину готовності оркестру до виступу і виявляє слабкі сторони виконання програми. Друга репетиція потрібна для остаточного усунення всіх помилок. Перед тим, як приступати до роботи, керівнику потрібно проаналізувати попередню репетицію і з'ясувати причини помилок. Третя репетиція - концертне виконання програми. Це своєрідне підбиття підсумків усієї підготовчої роботи. Репетиція повинна бути короткою і не стомлювати оркестрантів. Керівнику слід рівномірно розподілити сили оркестру і уникати великої емоційної віддачі виконавців. Духовні і фізичні сили оркестрантів потрібно зберегти для концерту. Генеральну репетицію бажано проводити там, де відбудеться виступ колективу. Диригент і оркестр повинні звикнути до умов залу і, проводячи необхідну в даному випадку коректну репетицію, домогтися звичних динамічних співвідношень ансамблевого звучання. Керівник і оркестр до будь-якого виступу повинні ставитися з почуттям великої відповідальності і розглядати концерт як важливу подію у своєму творчому житті.

ПРИКЛАДИ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР

Oblivion

Astor Piazzolla

Tempo di Tango

The musical score is arranged in a system of 13 staves, each representing a different instrument. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo di Tango'. The score consists of four measures. The instruments and their parts are as follows:

- Баян - 1**: Treble clef, playing a melodic line with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Баян - 2**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Баян - 3**: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Бал - Сек**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Бал - Алыг**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Бандура**: Treble clef, playing a melodic line with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Скрипки**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Домра - I**: Treble clef, playing a melodic line with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Домра - II**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Д - Алыг**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Д - Тенор**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- Бас**: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.
- К - Бас**: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs, marked *mp*.

①

Musical score for a string quartet and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are labeled as follows:

- Б-1 (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Б-2 (Violin II): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Б-3 (Viola): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Б-С (Violin III): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Б-А (Violin IV): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Б-ра (Piano): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Скр (Cello): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Д-І (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Д-ІІ (Violin II): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- А (Viola): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Т (Violin III): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Б (Violin IV): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- К-Б (Cello): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and a circled number 1 at the beginning of the first staff.

Музыкальный фрагмент, состоящий из девяти систем нот. Каждая система содержит от двух до пяти стaves. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В начале каждой системы стоит цифра 0. Стaves обозначены следующими аббревиатурами: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Б-ра, Скр, Д-1, Д-2, А, Т, Б, К-Б. Стaves Б-1, Б-3, Д-1 и Т содержат в основном полные ноты. Стaves Б-2, Д-2, А и Б-ра содержат восьмые ноты, часто сгибками. Стave Скр содержит длительные ноты с глитчами. Стaves Б и К-Б содержат восьмые ноты, часто сгибками.

2

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a musical score for a string quartet and vocal parts, measures 13-16. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The instruments and parts are: Violin I (Б - 1), Violin II (Б - 2), Violoncello (Б - С), Viola (Б - А), Soprano (Б - ра), Clarinet (Скр), Double Bass I (Д - I), Double Bass II (Д - II), Alto (А), Tenor (Т), Bass (Б), and Contrabass (К - Б). Measures 13-16 show a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The strings play a steady eighth-note accompaniment, while the vocal parts have more complex rhythmic figures. The Clarinet part features a melodic line with a long note in measure 14. The score is marked with a circled '2' at the beginning of the first system.

17

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, page 25, showing measures 17 through 20. The score is for a string quartet and piano. The instruments are labeled on the left: Б-1 (Violin I), Б-2 (Violin II), Б-3 (Viola), Б-С (Violin I), Б-А (Violin II), Б-ра (Violoncello), Скр (Piano), Д-I (Violin I), Д-II (Violin II), А (Violoncello), Т (Violin I), Б (Violoncello), and К-Б (Violoncello). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. Measures 17 and 18 feature a melodic line in the first violin (Б-1) and a similar line in the first violin (Д-I) and third violin (Т). The second violin (Б-2) and second violin (Д-II) play sustained notes. The viola (Б-3) and cello (Б-ра) play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano (Скр) has a melodic line. Measures 19 and 20 continue the melodic lines in the first violin and third violin, while the other instruments maintain their respective parts.

21

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a musical score for a string quartet and piano, covering measures 21 to 24. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments are labeled on the left: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Б-ра, Скр, Д-I, Д-II, А, Т, Б, and К-Б. The first three staves (Б-1, Б-2, Б-3) are for the first, second, and third violins. The next two staves (Б-С, Б-А) are for the first and second violas. The sixth staff (Б-ра) is for the first violin. The seventh staff (Скр) is for the piano. The eighth staff (Д-I) is for the first double bass. The ninth staff (Д-II) is for the second double bass. The tenth staff (А) is for the first cello. The eleventh staff (Т) is for the second cello. The twelfth staff (Б) is for the first double bass. The thirteenth staff (К-Б) is for the second double bass. The score features various musical notations, including notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

25

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

This musical score is for a 12-part ensemble, starting at measure 25. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instruments are labeled as follows: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Б-ра, Скр, Д-I, Д-II, А, Т, Б, and К-Б. The notation includes various rhythmic values, ties, and dynamic markings such as crescendos and decrescendos. The score is organized into four measures, with the first measure containing the number '25' above the first staff. The notation is presented in a standard Western musical format with staves and clefs.

3

Б - 1
f
20

Б - 2
f
20

Б - 3
f
20

Б - С
f
20

Б - А
f
20

Б - ра
f
20

Скр
f
20

Д - І
f
20

Д - ІІ
f
20

А
f
20

Т
f
20

Б
f
20

К - Б
f
20

This musical score page contains measures 33 through 36 for a string quartet and piano. The instruments are labeled on the left as follows: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Б-ра, Скр, Д-І, Д-ІІ, А, Т, Б, and К-Б. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. Measures 33 and 34 feature complex chordal textures with triplets and slurs. Measures 35 and 36 show a more melodic and rhythmic development, with the piano part (Скр) and string quartet members (Д-І, Д-ІІ, А, Т, Б, К-Б) playing active lines. The piano part includes a triplet in measure 34 and a melodic line in measure 35. The string quartet parts also feature triplets and slurs in measures 33 and 34. The score concludes with a fermata in measure 36.

4

B - 1
ff

B - 2
37
ff

B - 3
37
ff

B - C
37
ff

B - A
37
ff

B - па
37
ff

Скр
37
ff

Д - I
ff

Д - II
ff

A
ff

T
8
ff

Б
ff

К - Б
ff

41

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

5

Musical score for multiple instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments and their parts are:

- Б - 1:** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *mp*.
- Б - 2:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.
- Б - 3:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.
- Б - С:** Treble clef, playing a sustained chord, marked *mp*.
- Б - А:** Treble clef, playing a sustained chord, marked *mp*.
- Б - ра:** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *mp*.
- Скр:** Treble clef, playing a melodic line with a long note, marked *mf*.
- Д - I:** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *mp*.
- Д - II:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.
- А:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.
- Т:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.
- Б:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.
- К - Б:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.

49

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a musical score for a string quartet and piano, covering measures 49 to 52. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instruments are labeled as follows: Б-1 (Violin I), Б-2 (Violin II), Б-3 (Viola), Б-С (Violin Cello), Б-А (Violin Bass), Б-ра (Piano), Скр (Cello), Д-I (Violin I), Д-II (Violin II), А (Violin), Т (Violin), Б (Cello), and К-Б (Cello/Bass). The score consists of 12 staves. Measures 49 and 50 show the beginning of the piece with various rhythmic patterns and dynamics. Measures 51 and 52 continue the musical development, featuring a variety of note values and rests. The piano part (Б-ра) is particularly active, with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts (Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Д-I, Д-II, А, Т, Б, К-Б) provide a rich harmonic texture with sustained notes and moving lines.

53

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

57

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр

Д - I

Д - II

А

Т

Б

К - Б

6

Musical score for a string quartet and piano, measures 6-9. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instruments are labeled as follows:

- Б-1 (Violin I): Melodic line with a long slur across measures 6-9.
- Б-2 (Violin II): Sustained notes, mostly whole notes.
- Б-3 (Viola): Melodic line with a long slur across measures 6-9.
- Б-С (Violin III): Sustained notes, mostly whole notes.
- Б-А (Violin IV): Sustained notes, mostly whole notes.
- Б-ра (Piano): Sustained notes, mostly whole notes.
- Скр (Cello): Melodic line with a long slur across measures 6-9.
- Д-І (Double Bass I): Melodic line with a long slur across measures 6-9.
- Д-ІІ (Double Bass II): Sustained notes, mostly whole notes.
- А (Piano): Sustained notes, mostly whole notes.
- Т (Piano): Sustained notes, mostly whole notes.
- Б (Piano): Sustained notes, mostly whole notes.
- К-Б (Piano): Sustained notes, mostly whole notes.

The score consists of 12 staves. Measures 6-9 are shown. The key signature is three flats. The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (e.g., *mf*).

65

Б - 1 *poco a poco dim.*

Б - 2 *poco a poco dim.*

Б - 3

Б - С *poco a poco dim.*

Б - А *poco a poco dim.*

Б - ра *poco a poco dim.*

Скр *poco a poco dim.*

Д - I *poco a poco dim.*

Д - II *poco a poco dim.*

А *poco a poco dim.*

Т *poco a poco dim.*

Б *poco a poco dim.*

К - Б *poco a poco dim.*

Б - 1
Б - 2
Б - 3
Б - С
Б - А
Б - ра
Скр
Д - I
Д - II
А
Т
Б
К - Б

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

Palladio

Karl Jenkins

Allegretto A

Баян 1
Домра - 1
Домра - 2
Д - Альт
Д - Тенор
К - Бас

Б - н
Д - 1
Д - 2
Д - А
Д - Т
К - Б

mp

7

Б - Н *mf*

Д - 1 *mf*

Д - 2 *mf*

Д - А *mf*

Д - Т *mf*

К - Б *mf*

8

10

Б - Н *mp cresc.*

Д - 1 *mp cresc.*

Д - 2 *mp cresc.*

Д - А *mp cresc.*

Д - Т *mp cresc.*

К - Б *mp cresc.*

§

13

Б - Н *mf* *sempre cresc.* *f* *sempre cresc.*

Д - 1 *mf* *sempre cresc.* *f* *sempre cresc.*

Д - 2 *mf* *sempre cresc.* *f* *sempre cresc.*

Д - А *mf* *sempre cresc.* *f* *sempre cresc.*

Д - Т *mf* *sempre cresc.* *f* *sempre cresc.*

К - Б *mf* *sempre cresc.* *f* *sempre cresc.*

16

Б - Н *ff*

Д - 1 *ff*

Д - 2 *ff*

Д - А *ff*

Д - Т *ff*

К - Б *ff*

B

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

mf

mf

mf

mf

mf

mf

To Coda C

25

Б - Н *mf sub. legato*

Д - 1 *p sub. legato*

Д - 2 *p sub. legato*

Д - А *p sub. legato*

Д - Т *p sub. legato*

К - Б *p sub. legato*

28

Б - Н *cresc.*

Д - 1 *cresc.*

Д - 2 *cresc.*

Д - А *cresc.*

Д - Т *cresc.*

К - Б *cresc.*

31

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

34

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

f

mf

f

mp

f

mp

f

mp

f

mp

37

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

40

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

(D)

Б - н *ff*

Д - 1 *ff*

Д - 2 *ff*

Д - А *ff*

Д - Т *ff*

К - Б *ff*

Б - н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

49

Б - н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

52

Б - н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

mf

mf

mf

mf

mf

mf

55

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

⊕ D.S. al Coda

58

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

subito p

cresc.

subito p

cresc.

subito p

cresc.

subito p

cresc.

subito p

cresc.

61

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

64

Б - Н

Д - 1

Д - 2

Д - А

Д - Т

К - Б

fff

fff

fff

fff

fff

fff

Adagio

Т.Альбіноні

Adagio con moto

The musical score is for the piece "Adagio" by Tomaso Albinoni. It is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Adagio con moto". The score includes parts for three Bajan instruments (Bajan - 1, Bajan - 2, Bajan - 3), Balalaika (Bал.- Сек and Бал.- Альт), Bandura, two Violins (Скрипки - 1 and 2), two Domras (Домра - I and II), Double Bass (Д-Альт and Д-Тенор), Bass (Бас), and Cello (К-Бас). The Bajan parts and Bandura part are marked *pp*. The Bass and Cello parts are marked *pp pizz.* The score consists of six measures. The Bajan - 1 part has a melodic line with slurs and ties. The Bajan - 2 and Bandura parts play chords with some melodic movement. The Bass and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment.

Баян - 1
pp

Баян - 2
pp

Баян - 3
pp

Бал.- Сек

Бал.- Альт

Бандура
pp

Скрипки - 1

Скрипки - 2

Домра - I

Домра - II

Д-Альт

Д-Тенор

Бас
pp pizz.

К-Бас
pp pizz.

①

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for Violin I (Б-1), Violin II (Б-2), and Cello/Double Bass (Б-3). The second system includes parts for Violin I (Б-С), Violin II (Б-А), and Piano (Б-ра). The third system includes parts for Violin I (Скр-1), Violin II (Скр-2), and Piano (Д-И, Д-П, Д-А, Д-Т). The fourth system includes parts for Bass (Б) and Contrabass (К-Б). The score features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. A circled '1' above the first measure indicates the first ending. The Piano part includes a triplet of eighth notes in the first measure. Dynamics markings include *p* (piano) in measures 3 and 4 of the Violin I and II parts, and in measures 3 and 4 of the Piano part. The Cello/Double Bass part has a triplet of eighth notes in the first measure. The Violin I and II parts have a triplet of eighth notes in the first measure. The Bass and Contrabass parts have a steady eighth-note accompaniment.

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

13

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description of the musical score: The score is for page 52, starting at measure 13. It consists of 14 staves. The top three staves (B-1, B-2, B-3) are in treble clef. B-1 contains chords. B-2 contains rests. B-3 contains a triplet of eighth notes. The next three staves (B-C, B-A, B-ра) are in treble clef. B-C and B-A contain rests. B-ра contains chords and triplets. The next two staves (Скр-1, Скр-2) are in treble clef and contain triplets of eighth notes. The next four staves (Д-1, Д-2, Д-А, Д-Т) are in treble clef. Д-1 and Д-2 contain triplets of eighth notes. Д-А contains a melodic line. Д-Т contains a melodic line. The bottom two staves (Б, К-Б) are in bass clef and contain a steady eighth-note accompaniment.

19

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 53 at the bottom. It contains 14 staves of music, each labeled with an instrument or section. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first three staves (Б-1, Б-2, Б-3) are for brass instruments. The next three staves (Б-С, Б-А, Б-ра) are for woodwinds. The following two staves (Скр-1, Скр-2) are for strings. The next three staves (Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т) are for woodwinds. The final two staves (Б, К-Б) are for bass instruments. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols.

25

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, page 54, starting at measure 25. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features 15 staves, each labeled with an instrument or voice part. The parts are: B-1 (Trumpet 1), B-2 (Trumpet 2), B-3 (Trumpet 3), B-C (Trumpet 4), B-A (Trumpet 5), B-ра (Trumpet 6), Скр-1 (Saxophone 1), Скр-2 (Saxophone 2), Д-I (Double Bass 1), Д-II (Double Bass 2), Д-А (Double Bass 3), Д-Т (Double Bass 4), Б (Bass), and К-Б (Cello/Double Bass). The score shows complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The bottom two staves (Б and К-Б) feature a steady bass line with eighth notes.

31 2

Б - 1 *mp*

Б - 2 *mp*

Б - 3 *mp*

Б - С *mp*

Б - А *mp*

Б - ра *mp*

Скр - 1 *mp*

Скр - 2 *mp*

Д - I

Д - II

Д - А *mp*

Д - Т *mp*

Б *mp*

К - Б *mp*

37
 Б - 1
 Б - 2
 Б - 3
 Б - С
 Б - А
 Б - ра
 Скр - 1
 Скр - 2
 Д - I
 Д - II
 Д - А
 Д - Т
 Б
 К - Б

Musical score for measures 37-42. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a variety of instruments:

- Brass:** B-1 (Trumpet), B-2 (Trumpet), B-3 (Trumpet), B-C (Trumpet), B-A (Trumpet), B-ра (Trumpet).
- Woodwinds:** Скр-1 (Clarinet), Скр-2 (Clarinet).
- Strings:** Д-I (Violin), Д-II (Violin), Д-А (Viola), Д-Т (Violoncello).
- Keyboard:** Б (Piano), К-Б (Piano).

The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and articulation like accents. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated at the beginning of each system.

43

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, page 57, containing measures 43 through 48. The score is for a string quartet and piano. The instruments are labeled as follows: Б-1 (Violin I), Б-2 (Violin II), Б-3 (Viola), Б-С (Violin Cello), Б-А (Violin Alto), Б-ра (Violin Contrabass), Скр-1 (Cello), Скр-2 (Cello), Д-I (Double Bass I), Д-II (Double Bass II), Д-А (Double Bass Alto), Д-Т (Double Bass Tenor), Б (Bass), and К-Б (Cello/Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 43 starts with a first ending bracket. Measures 44-48 show various musical notations including triplets, slurs, and rests. The piano part (Б-ра) has a triplet in measure 44. The string parts (Скр-1, Скр-2, Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т, Б, К-Б) have various rhythmic patterns and slurs.

49

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 58 at the bottom. It contains 14 staves of music, grouped into three systems. The first system (measures 49-51) includes staves for strings: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, and Б-ра. The second system (measures 52-53) includes staves for woodwinds: Скр-1, Скр-2, Д-I, Д-II, Д-А, and Д-Т. The third system (measures 54-55) includes staves for bass: Б and К-Б. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves have dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is written in a standard musical notation style with clefs, notes, rests, and bar lines.

54

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

60

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, page 60, containing measures 60 through 65. The score is for a string quartet and piano. The instruments are labeled on the left: Б-1, Б-2, Б-3 (Violins I, II, and III); Б-С, Б-А, Б-ра (Viola, Violoncello, and Contrabass); Скр-1, Скр-2 (Two Flutes); Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т (Four Clarinets); Б (Bassoon); and К-Б (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 60 starts with a dynamic marking of *60*. The Violin I and II parts (Б-1 and Б-2) play a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 65. The Violin III part (Б-3) plays a bass line with quarter notes. The Viola (Б-С) and Violoncello (Б-А) parts are mostly silent, with some rests. The Contrabass (Б-ра) plays a bass line with quarter notes. The Flutes (Скр-1 and Скр-2) are silent. The Clarinets (Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т) are silent. The Bassoon (Б) and Bass (К-Б) play a steady bass line with quarter notes. The score ends with a double bar line at the end of measure 65.

③

66

Б - 1 *f*

Б - 2 *f*

Б - 3 *f*

Б - С *f*

Б - А *f*

Б - ра *f*

Скр - 1 *f*

Скр - 2 *f*

Д - I *f*

Д - II *f*

Д - А *f*

Д - Т *f*

Б *f*

К - Б *f*

72

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

78

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

p

p

3

3

8

84

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

4

Б - 1 *ff*

Б - 2 *ff*

Б - 3 *ff*

Б - С *ff*

Б - А *ff*

Б - ра *ff*

Скр - 1 *ff*

Скр - 2 *ff*

Д - I *ff*

Д - II *ff*

Д - А *ff*

Д - Т *ff*

Б *ff*

К - Б *ff*

06

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

102

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

5

107

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

This musical score page contains measures 107 through 112. The instruments are arranged in a system with the following parts from top to bottom: Brass 1 (Б-1), Brass 2 (Б-2), Brass 3 (Б-3), Brass Cor (Б-С), Brass Alto (Б-А), Brass Trombone (Б-ра), Clarinet 1 (Скр-1), Clarinet 2 (Скр-2), Flute I (Д-I), Flute II (Д-II), Flute Alto (Д-А), Flute Tenor (Д-Т), Bassoon (Б), and Contrabass (К-Б). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score shows various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 107, 108, 109, 110, 111, and 112 are indicated at the beginning of their respective staves.

113

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - Б

Б - А

Б - ра

Скр - 1

Скр - 2

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 113 through 117. The score is written for a symphony orchestra. The instruments are arranged in systems. The first system includes three brass parts (B-1, B-2, B-3), a woodwind part (B-B), and a string part (Б-А). The second system includes two horn parts (Скр-1, Скр-2), a woodwind part (Д-I), another woodwind part (Д-II), a woodwind part (Д-А), a woodwind part (Д-Т), a bass part (Б), and a bass part (К-Б). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked '113'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

119

Б - 1
Б - 2
Б - 3
Б - А
Б - ра
Скр - 1
Скр - 2
Д - I
Д - II
Д - А
Д - Г
Б
К - Б

p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p

Song from a secret garden

Rolf Lovland

Баян - 1

Баян - 2

Баян - 3

Бал-С

Бал-А

Фортеріано

Скрипки

Домра - I

Домра - II

Д - Альт

Д - Тенор

Бас

К-Бас

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Б-1

Б-2

Б-3

Б-С

Б-А

Ф-но

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

mp

mp

This musical score is for a string quartet and piano. It consists of ten staves, each with a label on the left and a double bar line at the beginning. The staves are: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Ф-но (Piano), Скр. (Cello), Д- I, Д- II, Д-А, Д-Т, Б (Bass), and К-Б (Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with a forte dynamic (ff) at the beginning of each staff. The piano part (Ф-но) features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The string parts (Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Скр., Д- I, Д- II, Д-А, Д-Т, Б, К-Б) are mostly static, with some rhythmic patterns in the lower strings.

16

Б-1

Б-2

Б-3

Б-С

Б-А

Ф-НО

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

21
Б-1 *mf*

21
Б-2

21
Б-3

21
Б-С

21
Б-А

21
Ф-но

21
Скр.

21
Д-І

21
Д-ІІ

21
Д-А

21
Д-Т

21
Б

21
К-Б

3

Б-1
Б-2
Б-3
Б-С
Б-А
Ф-НО
Скр.
Д - I
Д - II
Д - А
Д - Т
Б
К - Б

mp
mp
mp
mp
mf
mp
mp
mp
mp
mp

Musical score for measures 31-34, featuring a *mf* dynamic. The score includes parts for:

- Б-1 (Violin I)
- Б-2 (Violin II)
- Б-3 (Viola)
- Б-С (Violoncello)
- Б-А (Double Bass)
- Ф-НО (Piano)
- Скр. (Clarinet)
- Д - I (Flute I)
- Д - II (Flute II)
- Д - А (Clarinet in A)
- Д - Т (Clarinet in Bb)
- Б (Bassoon)
- К - Б (Cello/Double Bass)

The score is in the key of B-flat major and 3/4 time. The woodwinds and piano part begin at measure 31, while the strings enter at measure 34. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often with beamed pairs. The woodwinds play melodic lines with various articulations. The strings provide harmonic support with chords and moving lines. A first ending bracket with a circled '4' is present in measure 34 for the Violin I part.

This musical score page contains measures 36 through 40 for a string quartet and piano. The instruments are labeled on the left as follows: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Ф-НО (Piano), Скр. (Cello), Д-І, Д-ІІ, Д-А, Д-Т, Б, and К-Б. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. Measure 36 begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part (Ф-НО) features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The string parts (Б-1 through Б-А) provide harmonic support with various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the first violin (Б-1) and first viola (Б-А). The cello (Скр.) enters in measure 36 with a sixteenth-note figure. The double bass (Б) and contrabass (К-Б) parts play a steady eighth-note accompaniment. The score concludes in measure 40 with a final forte (*f*) dynamic.

41 rit.

Б-1

Б-2

Б-3

Б-С

Б-А

Ф-но

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

mp

mf

Detailed description of the musical score: This page contains rehearsal mark 41, which begins with a ritardando (rit.) marking. The score is arranged in a standard orchestral format. The string section (Б-1 to Б-С) and woodwinds (Д-I to Д-Т) are primarily playing sustained chords or simple rhythmic patterns. The piano (Ф-но) and cello (Скр.) parts are more active, with the piano playing a melodic line and the cello providing harmonic support. The double bass (Б) and contrabass (К-Б) parts are also playing sustained notes. Dynamics are marked as mezzo-piano (mp) for most instruments and mezzo-forte (mf) for the cello. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

46

Б-1

Б-2

Б-3

Б-С

Б-А

Ф-но

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Б

К - Б

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Я піду в далекі гори

Музика та слова
Володимира Івасюка

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Баян - 1 (Bayan 1)
- Баян - 2 (Bayan 2)
- Баян - 3 (Bayan 3)
- Бал - Сек (Bal - Sek)
- Бал - Альт (Bal - Aльт)
- Фортепіано (Fortepiano)
- Вокал (Vokal)
- Скрипки (Skrіпки)
- Домра - I (Domra - I)
- Домра - II (Domra - II)
- Д - Альт (D - Aльт)
- Д - Тенор (D - Тенор)
- Бас (Bas)
- К - Бас (K - Bas)

The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal line and several instrumental parts (Domra I, Domra II, D - Aльт, D - Тенор) begin with a *mf* dynamic marking. The vocal line is currently blank, indicating the lyrics are to be added.

5

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

8

Ф - но

5

Вок

5

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

8

Бас

К - Б

Б - 1
 Б - 2
 Б - 3
 Б - С
 Б - А
 Ф - но
 Вок
 Скр.
 Д - І
 Д - ІІ
 Д - А
 Д - Т
 Бас
 К - Б

Musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is in D major and 4/4 time. It features a vocal line (Вок) and various instrumental parts including strings (Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А), piano (Ф-но), and woodwinds (Скр., Д-І, Д-ІІ, Д-А, Д-Т). The dynamic marking *f* (forte) is used throughout. The score is divided into four measures.

13

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 13 through 16. The score is written for a large ensemble including strings, woodwinds, brass, and voice. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments listed on the left are: Б-1 (Trumpet 1), Б-2 (Trumpet 2), Б-3 (Trumpet 3), Б-С (Trumpet 4), Б-А (Trumpet 5), Ф-но (Piano), Вок (Voice), Скр. (Violin), Д-I (Violin II), Д-II (Violin III), Д-А (Viola), Д-Т (Violoncello), Бас (Double Bass), and К-Б (Double Bass). The piano part (Ф-но) features a complex texture with multiple voices in both hands. The string parts (Скр., Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т, Бас, К-Б) provide a rich harmonic and rhythmic foundation. The voice part (Вок) is currently silent. The brass parts (Б-1 to Б-С) play melodic and harmonic lines. The score is marked with measure numbers 13, 14, 15, and 16 at the beginning of each measure.

①

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

Я пі - ду в да - ле - кі го - ри, на ши - ро - кі по - ло -

mp

mp

mp

mp

21

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

ни - ни і по - про - шу віт - ру зво - рів, а - би він не спав ні

Скр.

Д - І

Д - ІІ

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

25

Б - 1

Б - 2

Б - 3

mp

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

дни - ни. Щоб ле - тів на віль-них кри - лах на ки - че - ри і діб-

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

20

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

ро - ви і діз - навсь, де мо - я ми - ла - ка - рі о - ці, чор - ні

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

2

33

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

33

бро - ви. Ми - ла мо - я, лю - ба мо - я, сві - те я - сен

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

37

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

37

цвіт. Я не - су во - чах до те - бе весь бла - кит - ний

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

41

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

світ. Я не - су лю - бов - за - жу - ру, мрі - ю мо - ло -

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

45

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

ду, і са-ди цві-гуть для ме-не, як до те-бе

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

mp

mp

3

49

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

йдю. А як ві - тер з по - ло - ни - ни по - ле - ті - ти не за -

Скр.

Д - І

Д - ІІ

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

53

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

53

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

хо - че, все од - но знайду дів - чи - ну - чор - ні - бро - ви, ка - рі

57

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

о - ці. Пе-рей - ду я бис-трі рі - ки, і бес - ки - ди і діб -

Музична партитура з українськими ліричними текстами. Партитура складається з наступних інструментів: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Ф-но, Вок, Скр., Д-І, Д-ІІ, Д-А, Д-Г, Бас, К-Б.

Ліричні тексти:

ро - ви, і шля - хи ме - ні по - ка - жуть ка - рі о - ці, чор - ні

4

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

65

бро - ви. Ми - ла мо - я, лю - ба мо - я, сві - те я - сен -

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

69

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

цвіт, я не - су во - чак до те - бе весь бла-кит-ний

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

73

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

світ Я не - су ло - бов - за - жу - ру, мрі - ю мо - ло -

arco

arco

arco

arco

77

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

ду, і са-ди цві-туть для ме-не, як до те-бе

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

йду. На - на на - на - на - на simile

sf

f

simile

85

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score for a 12-part ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It covers measures 85 through 88. The instruments are: B-1, B-2, B-3 (all brass instruments, likely trumpets or trombones, with rests); B-C and B-A (brass instruments with rhythmic patterns); Piano (Ф-но) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand; Voice (Вок) with a vocal line; Clarinet (Скр.) with a rest; Double Trumpets (Д-I, Д-II) with melodic lines; Double Bass (Д-А) with a melodic line; Double Tenors (Д-Г) with melodic lines; Bass (Бас) with a bass line; and Contrabass (К-Б) with a bass line. The score includes various musical notations such as rests, rhythmic patterns, and melodic lines.

Б - 1
 Б - 2
 Б - 3
 Б - С
 Б - А
 Ф - но
 Вок
 Скр.
 Д - I
 Д - II
 Д - А
 Д - Т
 Бас
 К - Б

Musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score includes parts for strings (B-1, B-2, B-3, B-C, B-A), piano (Ф-но), vocal (Вок), woodwinds (Скр.), brass (Д-I, Д-II, Д-A, Д-Т), bass (Бас), and double bass (К-Б). The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows a dynamic change to forte (f) in the string section.

93
Б - 1
Б - 2
Б - 3
Б - С
Б - А
Ф - но
Вок
Скр.
Д - I
Д - II
Д - А
Д - Т
Бас
К - Б

This musical score page contains measures 93 through 96. The score is written for a large ensemble including strings, woodwinds, brass, and voice. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is organized into systems, with each instrument or voice part on its own staff. The parts are labeled as follows: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Ф-но (Piano), Вок (Voice), Скр. (Clarinet), Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т, Бас (Bass), and К-Б (Cello/Double Bass). The music features complex textures with many overlapping lines, including long melodic phrases, rhythmic patterns, and dense harmonic textures. The piano part (Ф-но) has a prominent role in the lower register, while the strings and woodwinds provide intricate accompaniment. The voice part (Вок) has a melodic line that fits within the overall harmonic structure.

6

97

Б - 1 *tr*

Б - 2

Б - 3

Б - С *tr*

Б - А *tr*

Ф - но *tr*

Вок Я і - ду в да - ле - кі го - ри, на ши - *tr*

Скр.

Д - I *tr*

Д - II *tr*

Д - А *tr*

Д - Т *tr*

Бас *tr*

К - Б *tr*

101

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

ро - кі по - ло - ни - ни і по - про - шу віт - ру зво - рів, а - би

Detailed description of the musical score: The score is for a 12-piece band. The vocal line (Вок) is the central focus, with lyrics in Ukrainian. The instrumental parts include:

- Brass:** Trumpets (Б-1, Б-2, Б-3), Trombones (Б-С, Б-А), and Saxophones (Скр.).
- Keyboard:** Piano (Ф-но).
- Strings:** Violins (Д-I, Д-II), Viola (Д-А), and Cello/Double Bass (Д-Т).
- Other:** Bass (Бас) and Contrabass (К-Б).

 The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a series of eighth notes. The instrumental parts provide harmonic support, with some instruments playing sustained chords or moving lines.

105

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

mp

mp

він не спав ні дни - ни. Щоб ле - тів на віль-них кри - лах на ки -

109

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

че - ри і діб - ро - ви і діз - навсь, де мо - я ми - ла - ка - рі

113

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

7

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

о - чі

На

на

на - на - на simile

117

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

118

119

120

121

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

Detailed description of the musical score: The score is for measures 121-124. It features a complex arrangement of instruments and voices. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The instruments and their parts are: B-1 (Trumpet 1), B-2 (Trumpet 2), B-3 (Trumpet 3), B-C (Trumpet 4), B-A (Trumpet 5), Piano (Ф-но) with both treble and bass staves, Voice (Вок), Clarinet (Скр.), Trumpet I (Д-I), Trumpet II (Д-II), Trumpet A (Д-А), Trombone (Д-Г), Bass (Бас), and Cello/Double Bass (К-Б). The piano part has a prominent bass line with sustained notes and some melodic movement in the right hand. The brass instruments play various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The voice part has a melodic line with some grace notes. The clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The trumpets and trombone parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass and cello parts have sustained notes and some melodic movement.

125

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

126

127

128

Detailed description: This page of a musical score contains measures 125 through 128. The score is arranged in a multi-staff format. The top section includes three string staves (B-1, B-2, B-3) with complex textures of chords and moving lines. Below them are two woodwind staves (B-C and B-A) with rhythmic patterns. The piano part (Ф-но) features a dense harmonic texture in the right hand and a simple bass line. The vocal part (Вок) has a melodic line with some rests. The brass section (Скр.) includes five staves: D-I and D-II are mostly silent, D-А has a rhythmic pattern, D-Т has a melodic line, and Бас and К-Б are silent. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 125, 126, 127, and 128 are indicated at the beginning of their respective staves.

This musical score page contains measures 129 through 132. The instruments and parts are arranged as follows from top to bottom: B-1, B-2, B-3, B-C, B-A, Piano (Ф-но), Voice (Вок), Violin (Скр.), Double Flute I (Д-I), Double Flute II (Д-II), Double Flute A (Д-A), Double Flute T (Д-T), Bassoon (Бас), and Contrabass (К-Б). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 129. The piano part features a complex texture with multiple voices. The woodwinds and strings play sustained notes and rhythmic patterns. The voice part has a melodic line with some grace notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is indicated at the end of each staff in measure 132.

Завоювання раю

Conquest of Paradise

Vangelis

Andante Solenne

Баян - 1

Баян - 2

Баян - 3

mf

Бал - Сек

mf

Бал - Альт

mf

Фортепіано

mf

Вокал

Мст...
mf

Скрипки

Домра - I

mf

Домра - II

mf

Д - Альт

mf

Д - Генор

mf

Бас

mf

К - Бас

mf

1

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

This musical score is for a choir and piano ensemble. It consists of 13 staves, each representing a different part. The parts are labeled on the left as follows: Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А, Ф-но, Вок, Скр., Д-1, Д-2, Д-А, Д-Т, Бас, and К-Б. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first four staves (Б-1, Б-2, Б-3, Б-С) are for soprano and alto voices, with Б-1 and Б-2 having rests. The fifth staff (Б-А) is for tenor voices. The sixth staff (Ф-но) is for piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of chords. The seventh staff (Вок) is for the vocal soloist. The eighth staff (Скр.) is for the conductor. The ninth and tenth staves (Д-1, Д-2) are for the first and second tenors. The eleventh staff (Д-А) is for the first alto. The twelfth staff (Д-Т) is for the first tenor. The thirteenth staff (Бас) is for the bass. The fourteenth staff (К-Б) is for the bass. The score is marked with a forte dynamic (f) at the beginning of each staff.

13

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

In no - re-mi pe - r i - pe, in no - re-mi co -

17

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

ra; ti - ra mi-ne pe - r i - to, ne do - mi-

21

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

na. In no - re-ni pe - r i - pe, in no - re-ni co -

25

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - Но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

ра; ti - ra mi-ne pe - r i - to, ne do - mi-

Detailed description of the musical score: The score is for measures 25-28. It features a complex orchestration. The brass section (Б-1, Б-2, Б-3, Б-С, Б-А) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part (Ф-Но) has a dense texture with many chords. The vocal line (Вок) is the central focus, with lyrics in Russian. The woodwinds (Скр.) and strings (Д-I, Д-II, Д-А, Д-Т) provide harmonic support. The bass (Бас) and cymbal (К-Б) parts are also present.

4

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - Но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

na.

This musical score page contains measures 33 through 36. The instruments and parts are as follows:

- Б - 1, Б - 2, Б - 3:** Brass section (trumpets and trombones) playing chords and rhythmic patterns.
- Б - С, Б - А:** Woodwinds (saxophones) playing eighth-note patterns.
- Ф - но:** Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Вок:** Vocal part, currently silent (indicated by a horizontal line).
- Скр.:** Clarinet part playing a melodic line.
- Д - I, Д - II, Д - А, Д - Т:** Double basses playing a rhythmic pattern.
- Бас, К - Б:** Bass and double bass parts.

The score is in the key of D major and 4/4 time. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the beginning of each staff.

This musical score page, numbered 123, contains the following parts:

- Б - 1**: Trumpet 1, Treble clef, starting at measure 37.
- Б - 2**: Trumpet 2, Treble clef, starting at measure 37.
- Б - 3**: Trombone 3, Bass clef, starting at measure 37.
- Б - С**: Saxophone Soprano, Treble clef, starting at measure 37.
- Б - А**: Saxophone Alto, Treble clef, starting at measure 37.
- Ф - но**: Piano, Grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 37.
- Вок**: Vocal line, Treble clef, starting at measure 37.
- Скр.**: Clarinet, Treble clef, starting at measure 37.
- Д - I**: Double Bass I, Treble clef, starting at measure 37.
- Д - II**: Double Bass II, Treble clef, starting at measure 37.
- Д - А**: Double Bass A, Treble clef, starting at measure 37.
- Д - Т**: Double Bass Tuba, Treble clef, starting at measure 37.
- Бас**: Bass, Bass clef, starting at measure 37.
- К - Б**: Kick Drum, Bass clef, starting at measure 37.

The score begins at measure 37. A circled number '5' is positioned above the first staff (Б - 1) at the start of the fourth measure. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

41

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

6

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

49

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

50

51

52

Detailed description: This is a musical score for page 126, covering measures 49 to 52. The score is written for a large ensemble. The instruments and parts are: B-1 (Trumpet 1), B-2 (Trumpet 2), B-3 (Trumpet 3), B-C (Trumpet 4), B-A (Trumpet 5), Ф-но (Piano), Вок (Vocal), Скр. (Clarinet), Д-I (Double Bass I), Д-II (Double Bass II), Д-A (Drum Set), Д-Г (Guitar), Бас (Bass), and К-Б (Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. Measures 49 and 50 show the beginning of the piece with various instrumental entries. Measures 51 and 52 continue the musical development. The piano part (Ф-но) features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The vocal part (Вок) is mostly silent, with a few notes in measure 50. The string parts (Бас, К-Б) provide a steady harmonic foundation.

53

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - І

Д - ІІ

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

mf

In no - re-ni pe - ri - pe, in

57

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

no - re-ni co - ra; ti ra mi-ne pe - r i - to, ne

Detailed description of the musical score: The score is for measures 57-60. It features a complex arrangement with multiple brass parts (B-1, B-2, B-3, B-C, B-A), piano accompaniment (Ф-но), a vocal line (Вок), clarinet (Скр.), trumpets (Д-I, Д-II, Д-А, Д-Г), bass (Бас), and cymbals (К-Б). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line includes the lyrics: 'no - re-ni co - ra; ti ra mi-ne pe - r i - to, ne'. The piano part has a dense texture with many chords and moving lines. The brass parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The cymbals play a steady eighth-note pattern.

8

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок
do mi - na.

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

65

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

60 9

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

73

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 73 at the top left. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and parts are labeled on the left side: Б - 1, Б - 2, Б - 3, Б - С, Б - А, Ф - но, Вок, Скр., Д - I, Д - II, Д - А, Д - Т, Бас, and К - Б. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of 16 measures, grouped into four measures per system. The first three systems (Б - 1, Б - 2, Б - 3; Б - С, Б - А; Ф - но) are grouped by a brace on the left. The vocal part (Вок) is a single staff with a whole rest in every measure. The string parts (Скр., Д - I, Д - II, Д - А, Д - T, Бас, К - Б) are also single staves. The piano part (Ф - но) has a treble clef and a bass clef. The woodwinds (Б - 1, Б - 2, Б - 3) have treble clefs. The brass parts (Б - С, Б - А) have treble clefs. The percussion part (К - Б) has a bass clef. The score is written in a standard musical notation style with various note values, rests, and dynamic markings.

10

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

mf

Mxt... simile

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or concert band, with a vocal soloist. The score is organized into systems, each containing multiple staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the page:

- Б - 1**: Trumpet 1 (Tuba), shown as a whole rest.
- Б - 2**: Trumpet 2 (Tuba), playing a melodic line.
- Б - 3**: Trumpet 3 (Tuba), playing a low, sustained note.
- Б - С**: Trombone C, playing a rhythmic pattern.
- Б - А**: Trombone A, playing a rhythmic pattern.
- Ф - но**: Piano, with a complex accompaniment.
- Вок**: Vocal soloist, singing a melodic line.
- Скр.**: Clarinet, playing a melodic line.
- Д - I**: Flute I, playing a sustained note.
- Д - II**: Flute II, playing a sustained note.
- Д - А**: Flute A, playing a rhythmic pattern.
- Д - Т**: Flute T, playing a rhythmic pattern.
- Бас**: Bassoon, playing a rhythmic pattern.
- К - Б**: Bassoon, playing a sustained note.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic (*sf*) and consists of four measures. The vocal line and piano accompaniment are the most prominent features of the score.

85

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Г

Бас

К - Б

Detailed description: This page of a musical score, marked with rehearsal number 11, contains 12 staves. The top three staves (Б-1, Б-2, Б-3) are for brass instruments. Б-1 is a trumpet part with rests. Б-2 and Б-3 are trombone parts with chords and some melodic lines. The next two staves (Б-С, Б-А) are for woodwinds, likely saxophones, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part (Ф-но) consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment of chords. The vocal part (Вок) has a melodic line with some rests. The string section (Скр.) includes Violin I (Д-I), Violin II (Д-II), Viola (Д-А), and Cello (Д-Г), each with a melodic line. The bass part (Бас) and double bass part (К-Б) provide a steady rhythmic accompaniment with eighth notes.

90

Б - 1

Б - 2

Б - 3

Б - С

Б - А

Ф - но

Вок

Скр.

Д - I

Д - II

Д - А

Д - Т

Бас

К - Б

f

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО І РОЗДІЛУ

Оркестровий клас **ОСНОВНА**

1. Гордійчук М. Історія української музики. – Київ : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 241 с.
2. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – Київ : Музична Україна, 1988. – 79 с.
3. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів // Райдуга. – 1978. – № 11. – 165 с.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 420 с.
5. Гуменюк А. І. Українські народні інструменти. – Київ : Наукова думка, 1967. – 240 с.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ : Музична Україна, 1999. – 222 с.
7. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів. – Київ : Музична Україна, 1981. – 110 с.
8. Ільченко А. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: Монографія // Відп. ред. Лашенко А. – К. : КДК, 1994. – 116 с.
9. Кучерук В.Ф. Грає оркестр українських народних інструментів. – Л.: Ред. видавничий відділ «Вежа», 2005. – 258с.
10. Кучерук В.Ф., Кучерук Н. П., Олексюк О.М. Оркестровий клас: навч. посіб. для вищих навч. закл. – Луцьк: Волинський національний ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 240 с.
11. Лапченко В. Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів. – Київ : Музична Україна, 1983. – 64 с.
12. Лисенко М. В. Народні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. – 62 с.
13. Пшеничний Д.Х. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1985. – 68 с.
14. Пшеничний Д. Х. Аранжування для народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1980. – 117 с.
15. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія. – Вінниця : ВНТУ, 2009. – 184 с.
16. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. – Х., 2002. – 288 с.
17. Хащеватська С. Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 256 с.
18. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. – Київ : Техніка, 2003. – 264 с.
19. Шиманський П.Й. Грає інструментальний ансамбль «Експромт»: навч. посіб. для студентів мистецьких навч. закл. III-IV рівнів акредитації: у 2 ч. Ч I. – Луцьк : – Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2013. – 142 с.

20. Шиманський П.Й. Грає інструментальний ансамбль «Експромт»: навч. посіб. для студентів мистецьких навч. закл. III-IV рівнів акредитації: у 2 ч. Ч II. – Луцьк : – Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2013. – 134 с.

ДОДАТКОВА

1. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 22: Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2002. – С. 119–129.
2. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К., 1981. – 110 с.
3. Ільченко О. Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства: Автореф. дис. .. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1996. – 60 с.
4. Ільченко О.О. Формування репертуару для самодіяльного оркестру народних інструментів // Репертуар колективів художньої самодіяльності: Метод. рек. для керівників колективів муз. худож. самодіяльності. Зб. статей / Упор. О.Г. Миронюк. – К. : Музична Україна, 1985. – 49 с.
5. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: монографія. – К. : КДК, 1994. – 116 с.
6. Ільченко О. Деякі проблеми формування українського оркестру народних інструментів як художньо-виконавського колективу // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–31 березня 1995 р.) / упор. і ред. М. Давидов. – К. : Український центр культурних досліджень, 1995. – С. 31–34.
7. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. – К., 1960. – 82 с.
8. Незовибатько О. Ознайомлення з музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів. – Київ, 1966. – 79 с.
9. Роговська Є.В., Рутецький В.В. Оркестр народних інструментів: навчально-методичний посібник. – Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2014. – 220 с.
10. Роговська Є.В., Рутецький В.В. Оркестр народних інструментів. Частина II : навчально-методичний посібник. – Житомир, ФОП Худяков О.В., 2018. – 188 с.
11. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч.2 Навчальний посібник [Електронний ресурс]. – Вінниця ВНТУ, 2011. – 73 с. Режим доступу: <http://posibnyku.vntu.edu.ua/pdf/000803.pdf>
12. Хащеватська С.С. Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. – Вінниця, НОВА КНИГА, 2008. – 256 с.
13. Юцевич Є., Безп'ятов Є. Оркестр народних інструментів. – К., 1948. – 114 с.

РОЗДІЛ II. АНСАБЛЬ / КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ

Історично-культурологічні передумови виникнення ансамблів бандуристів

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

Значення виступу кобзарів та лірників на XII Археологічному з'їзді важко переоцінити – він дав поштовх розвитку ансамблевій формі виконавства на бандурі. На з'їзд було запрошено семеро кобзарів і троє лірників з трьох губерній. Харківські кобзарі – Павло Гащенко, Петро Древченко, Іван Нетеса, Іван Кучугура-Кучеренко, лірники Іван Зозуля, Ларіон Гончар, Самсон Веселий; з Полтавщини – кобзар Михайло Кравченко, а з Чернігівщини – Терешко Пархоменко². На концерті виконувались думи, історичні та побутові пісні у сольному виконанні, також кобзарі були об'єднані у дуети, тріо, квінтет, які виконували псалми та різні пісні. «Але найцікавішим було виконання двох пісень «І шумить, і гуде» та «Ой за гаєм, гаєм» у складі оркестру з лірників, бандуристів і троїстої музики. Це й стало тим потужнішим поштовхом, яке визначило майбутнє існування ансамблевої форми виконавства на бандурі»³.

Формування цього нового напрямку відбувалося паралельно до процесів удосконалення інструментарію та зміни соціальної функції інструмента, процесів академізації. Саме організація концерту кобзарів підштовхнула Хоткевича до визначення багатьох нагальних проблем бандурного мистецтва початку XX ст.: уніфікації інструментарію, вибору найоптимальнішого способу гри, формування репертуару, загалом заміни усної традиції письмовою, створення професійної концертно-академічної школи виконавства. Конструювання єдиного виду інструмента (стабільної форми, строю, діапазону), його наступна хроматизація, створення системи перемикання тональностей – привели до активізації процесів удосконалення інструментальної техніки гри, розширення виконавських форм, зокрема колективних. Уніфікація інструментарію, обґрунтована Хоткевичем на основі харківського типу бандур, була засадничою умовою для ансамблевого виду виконавства, проте певною мірою нівелювала збереження індивідуальних традицій у манері гри й співу кобзарів, що були безпосередньо зумовлені строем і діапазоном їх інструментів⁴.

² Романенко І. С. Кобзарське мистецтво на загальноросійських Археологічних з'їздах. *Наукові праці*. 2007. № 63 (76). С. 139–143.

³ Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант: монографія. Рівне: Ліста, 1997. 280 с. – С. 108.

⁴ Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність (вступна стаття). *«Любіть Україну»*: збірник творів для ансамблів бандуристів / упорядкування та аранжування В. Дутчак. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 3.

Після цього концерту інтерес до бандури та виконавців на ній значно виріс, що сприяло заохоченню багатьох зрячих ентузіастів до опанування грою на бандурі. Результатом цього стало відкриття курсів, класів бандури у Музично-драматичній школі М. Лисенко у Києві в 1908 році, куди було запрошено до викладання відомого кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка. Для засвоєння інструменту були потрібні підручники, і ось у 1909 році з'являється перший «Підручник гри на бандурі» Гната Хоткевича. Після цього виникають і інші самовчителі та школи гри на бандурі: 1913 року в Києві видається «Самовчитель до гри на кобзі або бандурі» Миколи Домонтовича (Злобинцева); 1914 року – у Москві виходять перші три частини «Школи гри на бандурі» Василя Шевченка та «Самовчитель гри на бандурі» Василя Овчинникова⁵.

Таке широке зацікавлення бандурою стає стимулом для створення ансамблів зрячих бандуристів. Перші ансамблі бандуристів виникають спочатку у Києві (1906, 1911), потім у Москві (1912) та на Кубані (1914). У 1906 році у Києві відбувся концерт музичного товариства «Боян», на якому виступила перша бандурницька капела, яку організував студент університету М. Злобинцев (Домонтович). Ще один гурт було створено у 1911 році Василем Потапенком, учнем та поводитирем відомого чернігівського кобзаря Терешка Пархоменка⁶.

У 1912 році В. Шевченко при московському українському гурті «Кобзар» засновує чоловічий ансамбль бандуристів з 12 осіб. «27 листопада 1913 року в залі московського політехнічного музею виступав оркестр бандуристів українського гуртка «Кобзар» під керівництвом В. Шевченка. Оркестр давав концерт на два відділи. В ньому беруть участь власне ансамбль і його малі форми: тріо, соло та хори (чоловічий і жіночий). Ансамбль виконував українські народні пісні: А на Івана на Купала, А на нашій вулиці, Вернивода, Голубка буркоче, Ой ясен же красен, Та немає гірш нікому, Туман яром, Ще й у полі стояла береза.... На завершення концерту – українська народна пісня на слова Т. Шевченка – Та літа орел у виконанні змішаного хору та ансамблю бандуристів»⁷.

У 1913 році на Кубані М. Богуславський організував гурток шанувальників бандури і українського фольклору, при якому відкривається Перша кобзарська школа, куди запрошують для викладання відомого бандуриста з Харкова – В. Ємця. У 1914 році досвідчений бандурист К. Кравченко організовує капелу бандуристів при Катеринодарській «Просвіті», куди увійшли учні Першої кобзарської школи М. Богуславського. В капелі успішно велася робота з підготовки концертного репертуару, в тому числі із українських дум та історичних пісень для публічних виступів⁸.

⁵ Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харк. держ. інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.

⁶ Черемський К. П. Шлях звичаю: монографія. Харків: Глас, 2002. 444 с. – С. 312.

⁷ Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані: монографія. Львів: Видавництво Університету «Львівський Ставропігон», 2015. 162 с. – С. 82.

⁸ Там само.

У 1918 році Василь Ємець створює Хор кобзарів з 7 учасників, який потім стає капелою з 12 учасників. «З листопада 1918 р. у Києві в переповненому театрі Бергоньє (тепер театр ім. Лесі Українки) відбувся перший прилюдний концерт капели. Програма виступу охоплювала не тільки історичні пісні та думи («Козацький похід», «Про Морозенка», «Та літав орел», «Пісня про смерть козака», «Гей, на горі та жінці жнуть», «Я сьогодні щось дуже сумую», «Ми – гайдамаки»)⁹, а й інструментальні твори («Киселик», «Горлиця», «Гречаники»), а також авторські твори «Виклик» і «Гопак» М. Кропивницького. Закінчувався концерт гімном «Ще не вмерла Україна» на слова П. Чубинського, музику М. Вербицького¹⁰. У 1925 році Київській капелі присвоюють звання «Першої української художньої капели кобзарів». Очоловав її бандурист Михайло Полотай (пізніше М. Опришко, Б. Данилевський, М. Михайлов), консультував – відомий український фольклорист Дмитро Ревуцький.

У 1923 році в Чехословаччину на запрошення товариства «Кобзар» при Українському громадському комітеті приїжджає Василь Ємець. Під його керівництвом відкриваються школи гри на бандурі та заснуються капели бандуристів в Празі та Падебрадах¹¹.

У 1925 році в Полтаві створюється капела бандуристів з 13 учасників під керівництвом В. Кабачка. На першому своєму виступі, який відбувся 10 березня 1926 року в Полтавському театрі ім. М. В. Гоголя щодо святкування для народження Т.Г. Шевченка капела виконала: «Думи мої...», «Ой, літа орел...», «Ой, горе тій чайці...» та «Максим козак Залізняк». У 1928 році в капелу запрошують відомого викладача, бандуриста Г. Хоткевича. Йому було доручено художнє керівництво студією при капелі бандуристів. Студійці під керівництвом Г. Хоткевича опанували різноманітний репертуар, що включав думи, історичні і побутові пісні, а також окремі твори класиків і новітніх композиторів. Він склав для студії навчальну програму, взявши за основу харківський спосіб гри на бандурі. Для Полтавської капели бандуристів Г. Хоткевич написав твори «Буря на Чорному морі», «Поема про Байду», «Нечай», «Наїхали чумаки...», «Від малого до великого...», «Дванадцять косарів», «Незаможницька», «Пісня незаможника», «Більше надії, брати...», «Ой, зацвіла папороть...», «Етюд — Quasi una serenada», «Попада», «На Утену ден Лінден», «Марш полтавських бандуристів» та ін. За відносно короткий час Полтавська капела опанувала різноманітним репертуаром, в якому велику частину займали твори українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Л. Ревуцького, В. Верховинця¹². Полтавська капела досягла високого художнього рівня і стала зразком для інших капел

⁹ Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти: монографія. Київ: Техніка, 2003. 264 с.

¹⁰ Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 79–80.

¹¹ Дутчак В. Г. Творча діяльність Василя Ємця: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот (до 120-річчя від дня народження бандуриста) *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2009–2010. № 17–18. С. 3–15.

¹² Литвиненко А. І. Митець у тоталітарному режимі (лабіринтами професійної долі Володимира Кабачка). *Young Scientist*. 2016. № 11 (38). С. 275–278.

бандуристів України. У 1929 році капелі присвоєно звання «Державна зразкова капела бандуристів». У 1930 році після іспиту перед Державною конкурсною комісією студія одержала паспорт «Першої зразкової капели Наркомосу УСРР» й була підпорядкована Укрфілу. У 1933 році була випущена платівка капели бандуристів у Москві. Було записано 12 творів, з яких 6 народного характеру – три твори в обробці Г. Хоткевича: «Піп та попада», «Горлиця», «В місяці ілюї випала пороша...».

У 1935 році об'єдналися Київська та Полтавська капела і з'явилася Перша зразкова капела бандуристів Народного Комісаріату Освіти України з місцем перебування в Києві.

Завдяки творчій діяльності київської і полтавської капел бандуристів в 20-30-ті роки з'являються ряд професійних і десятки самодіяльних капел: Харківська капела бандуристів, Перша та Друга капели бандуристів в Миргороді, капели в Шишаках, Зінькові, Решетилівці, Малій Перещепині¹³.

Проте вже з кінця 20-тих рр. розпочинається період цензурування діяльності та репертуару капел. Як писав У. Самчук, із програм колективів зникли «...навіть такі пісні, як «Закувала та сива зозуля», «Думи мої», багато творів Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Кошиця, що їх було підтягнуто під «церковщину» і тим самим заборонено <...> Колективи бандуристів і хорів ансамблі залишилися навіть без народньої пісні»¹⁴.

У 30-ті роки продовжується кардинальна політизація суспільства і мистецтва: політика українізації закінчилася. Це був час гоніння будь-якого прояву українського національного життя, а автентичне кобзарство знищувалося. Офіційна радянська пропаганда зарахувала кобзу до «націоналістичного елемента української культури», а кобзарів – до професійних жебраків.

Капели та ансамблі бандуристів були поставлені під жорсткий контроль цензури і повинні були виступати із заздалегідь затвердженими в партійних кабінетах програмами, в яких повинні бути тільки пісні про Леніна, партію, комсомол, колгоспи, Червону армію та міцність Радянського Союзу. У 1933 році Г. Хоткевича усувають від роботи в Полтавській капелі бандуристів, всі його твори та обробки потрапляють під повну заборону, в 1934 році заарештовують керівника капели – В. Кабачка, також зникає вся нотозбірня, в тому числі і унікальні партитури Г. Хоткевича. Керівників, учасників капел бандуристів та кобзарів, як носіїв героїко-епічного духу, постійно переслідували, більшість з них були репресовані, багато було фізично знищено¹⁵.

¹³ Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Інститут мист. фольк. і етн. ім. М.Т. Рильського. Київ, 2002. 29 с.

¹⁴ Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт, 1976. С. 100.

¹⁵ Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків – Торонто: Видавець Савчук О.О., 2013. 368 с.

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

У роки німецької окупації ця ідентифікаційна сутність диригента-керівника бандурних колективів стала більш виразною, які спрямовують свою діяльність на збереження національної культури. У Києві відроджує свою діяльність київська Капела (кер. Г. Назаренко і Г. Китастих), яка бере ім'я Тараса Шевченка в назву колективу. На Львівщині продовжують концертне життя колективи під керівництвом засновника галицької бандурної школи Ю. Сінгалевича. У березні 1943 року у Львові в Інституті народної творчості відбувся з'їзд галицьких бандуристів, виступ об'єднаного колективу (диригент С. Сапрун) з 13-ти учасників. Концертна діяльність в роки фашистської окупації змусила багатьох бандуристів назавжди покинути Україну. Більшість з них приєдналися до Капели ім. Т. Шевченка і продовжили свої мистецькі виступи за кордоном¹⁶.

Післявоєнні роки в Україні розпочинають новий період бандурного мистецтва. Він позначений суттєвими змінами у різних його сферах: створенням розгалуженої освітньої системи; конструктивним вдосконаленням інструментарію; формуванням нових кадрів солістів та колективів бандуристів, які здобувають перемоги на конкурсах і фестивалях; науковими дослідженнями; створенням композиторами нового репертуару тощо.

З 1946 року відновлює свою діяльність Державна капела бандуристів у Києві, керівником якої призначають диригента-хормейстера О. Мінківського. З 1947 року капела в новому складі розпочинає концертну діяльність¹⁷.

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

¹⁶ Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність (вступна стаття). «Любіть Україну»: збірник творів для ансамблів бандуристів / упорядкування та аранжування В. Дутчак. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 6.

¹⁷ Там само.

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

Відкриття класів бандури у навчальних закладах – у Полтавському музичному училищі (1931 р. викладач М.А. Фісун), в Київському музичному училищі (1938 р. викладач М.В. Опришко), у Дніпропетровському музичному училищі (1944 р., викладач В.І. Носачевський), Львівському музичному училищі (1945 р. викладач М.Г. Грисенко), в Київській консерваторії (1950 р. викладачі М.Я. Полотай, В.А. Кабачок, А.М. Бобир), у Львівській консерваторії (1954 р. викладач В.Я. Герасименко), намітило новий шлях розвитку академічного бандурного мистецтва – безперервну професійну освіту бандуристів у середніх та вищих музичних навчальних закладах України¹⁸. Викладачами по класу бандури були музиканти, які мали музичну освіту за іншими спеціалізаціями, як правило, вони закінчили музичні навчальні заклади як співаки або диригенти. Вже з другої половини 50-х та початку 60-х років бандуру в музичних навчальних закладах викладають бандуристи з вищою та середньою музичною освітою.

50-ті роки ХХ століття позначаються появою нової форми ансамблевого бандурного виконавства – жіночого тріо бандуристок. За ініціативою В. Кабачка у 1949 р. було створене перше жіноче тріо бандуристок у складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко та Валентини Третьякової – студенток-першокурсниць Київського музичного училища ім. Р. Глієра (з 1961 року у складі тріо замість Т. Поліщук – Н. Москвіна (Бут)). Значним успіхом був виступ тріо бандуристок на Міжнародному фестивалі народного мистецтва в Норвегії у 1955 р., а вже наступного 1956 р. бандуристки здобули золоту медаль на V Міжнародному фестивалі молоді і студентів у Варшаві. Репертуар тріо бандуристок складався переважно з українських народних пісень та творів сучасних українських композиторів. Взагалі 50-ті – 60-ті роки називають «пісенною епохою», величезної популярності у той час набувають пісні О. Сандлера, П. Майбороди, Є. Козака та інших українських композиторів. Архівні матеріали, які містять записи тріо у 50-60-ті роки дають змогу отримати реальну уяву про репертуар тріо: О. Сандлер «Вишиванка», «Мрії», «Ми стояли під вербицею», П. Майборода «Білі каштани», М. Лисенко «Літня ніч» (Нічко лукавая, нічко цікавая), Є. Козак «Ой, не моргайте, дівчата», «Заблудила в саду», Р. Савицький «Гуцулка Ксеня», польська народна пісня «Зозуля».

¹⁸ Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2005. 419 с.

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

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

Тріо бандуристок «Дніпрянка» у складі В. Пархоменко, У(Е). Миронюк, Ю. Гамової навчались в Київському музичному училищі у В.А. Кабачка, з 1956 року працювали в Київській державній естраді, з 1965 – при Київській філармонії. В 1959 р. тріо стало лауреатом всесвітнього фестивалю у Відні. Завдяки платівкам 1969 та 1975 року є можливість дізнатися про репертуар цього колективу, це українські народні пісні та пісні сучасних українських композиторів: П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, С. Сабадаша, В. Верменича, Є. Козака. 1969 р.: В. Верменич «Пісня про Дніпро», В. Лобко «Зозуленька», А. Горчинський «Солов'їний спів», О. Білаш «Лелеченьки», «Ой не риж косу», Є. Козак «Ой не моргайте, дівчата», укр. нар. пісні: «По садочку ходжу», «Любив мене мужичок», «Йшли корови», «Не питай», закарпатські пісні «Чорні очка», «Та ти гадаш, миі Андрійку», «Била мене мати». 1975 р.: «Білі каштани», «Комсомольська прощальна» П. Майбороди, «Дівочі страждання» та «Зозуленька», І. Шамо «Білі лебеді» і «Три подружки», «Лелеченьки» і «Річка моя мила» О. Білаша, «Марічка» і «Дівочі мрії» С. Сабадаша, «Вишневий цвіт» і «Неспокій», «Зелені Карпати» і «Чорнобривці» В. Верменича, твори самодіяльних композиторів), а також народні пісні «Ой поплив, поплив», «Ой ненько, ненько» в обр. В. Кирейка, «Чотири воли пасу я» обр. А. Кос-Анатольського, «Не питай» обр. А. Маціяки «Марина», «Пливе човен», «А калина не верба», «Ой на горі білий камінь» та багато інших.

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

«Йшли корови із діброви», «Зелененький барвіночку», «Дощик накрапає», «Ішов козак потайком», «І шумить, і гуде», «Чумарочка рябесенька».

Слід згадати популярне львівське тріо у складі сестер Байко – Даниїли, Марії та Ніни, які розпочали свою творчу діяльність у 1953 році. Їхні виступи надихали сучасних українських композиторів А. Кос-Анатольського, М. Колессу, Є. Козака на створення неперевершених шедеврів. Так, А. Кос-Анатольський написав для цього тріо обробки пісень «Ти до мене не ходи», «Чотири воли пасу я», а також аранжування сольних і хорових композицій¹⁹.

На межі ХХ – початку ХХІ ст. велика кількість великих бандурних колективів презентують культуру вокально-інструментального виконавства на теренах України і далеко за її межами. Серед них: Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди, Львівська капела бандуристів «Карпати» УТОС, Струсівська заслужена капела бандуристів України «Кобзар» (Тернопільська обл.), Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківськ, Капела бандуристів ім. О. Вересая Чернігівського філармонійного центру, дівочий ансамбль «Чарівниці (Дніпропетровськ), дитячі й молодіжні ансамблі «Гамалія» (Львів), «Соколики» (Чернігів), та у діаспорі – Капела бандуристів ім. Т.Г. Шевченка у США, Канадська капела бандуристів (Торонто, Канада) та ін.²⁰

Роль і місце репертуару в творчості ансамблю / капели бандуристів

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

Як і усе бандурне мистецтво взагалі, так і зокрема ансамблева форма бандурного виконавства, пройшли шлях академізації, невід'ємними процесами якої є: уніфікація та вдосконалення інструменту, формування академічної системи музичної освіти у навчальних закладах з методикою навчання та усією

¹⁹ Галій М. Володарка низького фундаментального голосу тріо сестер Байко (до 80-річчя від дня народження Ніни Байко). *Студії музикознавчі*. 2013 №28 (21) С. 176-185.

²⁰ Дутчак В. Г. Капела бандуристів імені Тараса Шевченка: синтез бандурної та хорової творчості. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-2>

методичною базою, створення репертуару, концертна діяльність та проведення конкурсів. Не зважаючи на те, що сольне та ансамблеве бандурне виконавство розвивалися паралельно, деякі процеси у ансамблевому виконавстві все ж таки відбувалися із невеликим запізненням. Ці процеси впливали й на репертуарну сферу²¹.

Поняття репертуар широко використовується сьогодні у спеціально-поняттєвому розумінні – в галузі мистецтва (передусім, музичного і театрального). Буквальний переклад з французької «repertoire» або латинської «repertorium» - це сукупність знань, умінь, ситуацій, цілей, цінностей, артефактів, моделей тощо. Г. Голяка в дисертаційному дослідженні «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару»²² зробив докладний аналіз і конкретизував поняттєву специфіку музичного репертуару.

Репертуар виконавських колективів привертав увагу таких дослідників, як Г. Голяка, В. Дейнега, Т. Сідлецька та ін. Так, досліджуючи специфіку різноманітних класифікацій репертуару, Г. Голяка приходив до висновку, що в існуючій літературі можна знайти наступні типи класифікації репертуару:

- за сферами музичної діяльності: професійний і аматорський;
- за часом створення: сучасний і старовинний;
- за історико-стильовими моделями: середньовічний, ренесансний, бароковий, класицистичний, романтичний і таке інше;
- за виконавським чинником (складом): сольний, ансамблевий, хоровий, оркестровий та синтетичний (який поєднує усі зазначені види);
- за просторовими чинниками: концертний та камерний;
- за жанровими моделями: твори великої форми, поліфонію, п'єси та етюди;
- за національною приналежністю: твори італійських, німецьких, українських, французьких та інших композиторів;
- за ступенями складності: для початківців, середньої та значної технічної складності, твори вищої виконавської майстерності;
- за формою буття: безпосередня виконавська діяльність (концертне виконання) та опосередкована (дискографія)²³.

Отже, на підставі опрацювання словниково-енциклопедичної літератури, автор окреслив види і типи репертуару відносно концертної та навчальної, професійної та аматорської діяльності, стабільності й оновлення, історико-стильових та жанрових моделей, якісних складів; визначив функцію репертуару

²¹ Березуцька М. С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»): дис. ... д. філософ : 025 - Культура і мистецтво. Музичне мистецтво. – 2021 – укр. http://old.odma.edu.ua/upload/files/Berezutskaya_Dis.pdf

²² Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка. Суми, 2008. 188 с.

²³ Там само. - С. 17-20.

в системі сучасної музичної комунікації та його обумовленість у творчій діяльності виконавця.

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

Вчені свідчать, що репертуаром стає сукупність музичних творів тільки тоді, коли вони виконуються для слухача, тобто публіки (іноді, написаний композитором музичний твір, може проіснувати лише в уяві композитора або у вигляді нот, не будучи жодного разу виконаним). Вибір творів для репертуару здійснюється виконавцем як на основі власних індивідуальних вимог, уподобань і можливостей, так і з урахуванням особливостей комунікації, вимог часу, публіки, традицій та їх додання, можливих конкретних замовлень тощо. Тому у музичному мистецтві репертуар поряд з індивідуально-особистісними факторами віддзеркалює узагальнені філософсько-естетичні, національні, музичні жанрово-стильові та інші ознаки.

У колі інтересів таких науковців, як О. Берегова, Л. Гаккель, І. Єргієв, О. Катрич, Н. Кашкадамова, В. Медушевський, Я. Мільштейн, В. Москаленко Є. Назайкінський, Л. Повзун, О. Самойленко, Б. Сюта та ін. є тріада «композитор – виконавець – слухач» та музичний твір у вигляді «створення – виконання – сприйняття», яку вони розглядають з різних ракурсів. Серед вітчизняних науковців дослідженням репертуару у сфері бандурного виконавства займаються В. Дутчак, Н. Морозевич, І. Лісняк, О. Ніколенко, Т. Слюсаренко та ін.

У музичному мистецтві репертуар є узагальнюючим поняттям, яке включає композиторський, виконавський та слухачський аспекти²⁴. У цьому контексті колосальне значення має співтворчість учасників цього творчого процесу: композитора – виконавця – слухача. Результатом співтворчості композитора і виконавця є створення репертуару, що виконується впродовж певного часу для слухача, який безпосередньо бере участь у творчому процесі, більш того, заради якого взагалі відбувається співтворчість композитора та виконавця.

Процеси взаємодії (діалогічна пара) композитора і виконавця викликають найбільший інтерес у відношенні створення репертуару для певного інструменту (певних видів виконавської діяльності), в нашому дослідженні – репертуару для ансамблів бандуристів. Бандурна творчість – багатокомпонентне явище, яке включає в себе живий творчий процес створення, втілення і сприйняття бандурних творів. До того ж і сьогодні цей вид виконавства наділений синкретизмом вокального та інструментального

²⁴ Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка. Суми, 2008. 188 с.

начал²⁵. Невід'ємними учасниками бандурної творчості є композитор, виконавець та слухач, які мають безпосередній взаємовплив один на одного. Саме репертуар допомагає бандурному мистецтву реалізувати своє високе призначення – бути відображенням самосвідомості українського народу, він є одним із засобів, що дозволяють бандурному мистецтву розвиватися разом із культурою українського народу.

З огляду на академізацію народних інструментів (зокрема, й бандури) до репертуару виконавців увійшли чисельні перекладення класичної музики, створеної для інших інструментів. Але ключову роль у розвитку будь-якого музичного інструменту відіграє наявність високохудожнього оригінального репертуару, створеного композиторами саме для цього інструменту, з урахуванням його можливостей. Ще на початку ХХ ст. відомий науковець, засновник академічного напрямку бандурного виконавства Гнат Хоткевич мріяв, щоб бандура посіла чільне місце серед європейських музичних інструментів як рівноправний і водночас самобутній інструмент, тому бачив майбутній репертуар бандуристів переважно як оригінальний (спеціально створений). Хоткевич писав: «Право на існування інструмент має лише тоді коли дає він щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування. Щось своє має і бандура: на ній можна грати такі речі й так їх виконувати, як ні на якому інструменті не можна»²⁶.

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

Оригінальний репертуар для сольного бандурного виконання став активно з'являтися у 50-60 рр. ХХ ст., оригінальні твори для ансамблевого виконання – лише наприкінці ХХ ст. Музикознавець, засновник Одеської бандурної виконавської школи Н. Морозевич зазначає: «У процесі концертного становлення усі європейські інструменти зазнавали таких етапів, коли виконавство випереджало за своїм розвитком композиторську творчість і надихало її, особливо на початковому періоді еволюції інструменту»²⁷. Поява

²⁵ Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одес. держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.

²⁶ Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості: монографія / заг. ред. та передм. В.Ю. Мішалова. Торонто – Харків: Глас – Майдан, 2007. 92 с. – С. 33.

²⁷ Морозевич Н. В. Ідейно-сміслові та стилеві засади сучасних інструментальних творів для бандури на прикладі “Концертного триптиху” В. Зубицького. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової*. 2001. №. 2. С. 152 – 160. – С. 152.

виконавців-бандуристів (солістів та ансамблів) наприкінці ХХ ст., високий рівень професійної майстерності яких привернув увагу сучасних композиторів, сприяв їх творчій співпраці.

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

Така співпраця має безсумнівний взаємовплив і безперечну користь. Для колективу – поповнення і одночасно оновлення репертуару, для композитора – «живого» і, можливо, постійного виконання його творів на сцені, перед публікою. Взаємодія композитора і виконавця найкращим чином сприяють процесу створення нових творів, здатних розкрити індивідуальні особливості як композитора, так і виконавця. Завдяки такій, з одного боку композиторській, а з іншого виконавській співтворчості можна стверджувати, що бандурна творчість – живий процес не тільки створення, а й існування певного музичного твору (сукупності творів), тобто репертуару.

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

української музичної культури» (І. Лісняк), «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» (І. Дмитрук)²⁸.

У 90-ті роки ХХ ст. бандурне мистецтво зазнало справжнього відродження. Насамперед це стало помітним саме у репертуарі: він став більш різноманітним за жанрами та стилями. Самі твори змінилися не тільки за своїм змістом, а й за своїми художніми якостями. Рівень національної свідомості українців зріс, більш вимогливими стали музичні смаки українського суспільства. Бандурне мистецтво миттєво відреагувало на ці виклики, що знайшло відображення у репертуарі. Саме на хвилі стрімкого відродження у ансамблевому бандурному репертуарі з'явилися нові оригінальні твори як цілком закономірне явище.

Виконавська діяльність і репертуар нероздільні та взаємопов'язані поняття. Як виконавець презентує репертуар, так репертуар характеризує виконавця. Кожен музикант чи колектив має репертуар, який є показником рівня його виконавської майстерності та зумовлює його виконавський стиль.

Таким чином, репертуар ансамблю бандуристів можна класифікувати по будь-якому з принципів, він представлений різноманітністю епох, стилів, напрямків, жанрів, творами композиторів XVII–XXI ст. різних національних шкіл. У той же ж час необхідно враховувати специфіку бандурного ансамблевого виконавства, а саме – ансамбль бандуристів є водночас як хоровим, так й інструментальним колективом, в якому виконавці під час співу самі собі акомпанують, тому репертуар включає в себе вокально-інструментальні твори, інструментальні твори, твори а саррелла, акомпанементи солістам (вокалістам та інструменталістам), твори для різноманітних виконавських складів із залученням різних інструментів, а також камерного і народного оркестрів.

Студентські ансамблі бандуристів є головним джерелом підготовки фахівців у галузі ансамблевого бандурного виконавства, а репертуар цих колективів є фундаментом професійної підготовки бандуристів. Репертуар студентського ансамблю – це основа творчої діяльності колективу. Він виконує навчальну, розвиваючу та виховну функції, що нерозривно пов'язані між собою. Саме репертуар створює основу освітнього процесу при сучасному компетентнісному підході до професійної підготовки бандуристів²⁹. На основі вивчення репертуару ансамблю бандуристів студенти оволодівають специфікою виконання музичних творів різних стилів, напрямів, жанрів та форм, пізнають особливості інтерпретації творів того чи іншого композитора, розширюють багаж музично-теоретичних та музично-історичних знань, без чого неможлива якісна підготовка професійного ансамблевого бандуриста.

²⁸ Березуцька М. С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»): дис. ... д. філософ : 025 - Культура і мистецтво. Музичне мистецтво. – 2021 – http://old.odma.edu.ua/upload/files/Berezutskaya_Dis.pdf

²⁹ Сембрат А., Задоя С. Компетентнісний підхід у професійній підготовці педагога-бандуриста. *Теоретична і дидактична філологія. Серія Педагогіка*. 2018. № 27. С. 75–83.

Репертуар з одного боку визначається, а з іншого – сам визначає творче обличчя колективу, індивідуальну виконавську манеру, рівень професійної майстерності колективу. Тільки правильно укладений репертуар сприяє творчому зростанню колективу та підвищенню його виконавської майстерності. Як зазначає музикознавець В. Дейнега: «теоретично обґрунтоване формування репертуарної політики є однією з головних умов для ефективного функціонування будь-якого професійного колективу, тому що за допомогою конкретних музичних творів можна вирішувати майже всі професійні та творчі завдання»³⁰. Спираючись на думку науковця, можна стверджувати, що обґрунтована репертуарна політика є головною умовою ефективного функціонування ансамблю / капели бандуристів.

Особливості роботи з ансамблем / капелою бандуристів

Основні завдання колективного музикування бандуристів полягають у формуванні таких компетентностей музиканта:

- Пізнавальної, що забезпечує оволодіння основними поняттями теорії та музичної грамоти, гри на музичних інструментах, знаннями музичної культури.
- Практичної, що сприяє оволодінню основами гри на бандурі, участь у колективному музикуванні, залучення до кращих зразків вітчизняної та світової музики.
- Творчої, що забезпечує розвиток музичних та ритмічних здібностей; формування художньо-естетичного смаку; розуміння й сприймання музики залежно від стилю, жанру та характеру творів; підвищення майстерності колективної гри в капелі / ансамблі бандуристів.
- Соціальної, що сприяє розширенню загального світогляду, музичних здібностей; формуванню навичок професійного та соціального партнерства; забезпечує виховання громадянської свідомості, національної гідності через виконання кращих творів вітчизняної музики, професійної взаємодії в колективі, прагнення до створення комфортного доброзичливого мікроклімату в колективі.

Участь у складі капели / ансамблі бандуристів не обмежується ознайомленням із творами програмного репертуару та подоланням технічних проблем, а й передбачає кропітку, відповідальну роботу над формуванням музичного і загального світогляду виконавців, розвитком їх естетичного смаку тощо. Саме завдяки роботі над музичними творами, учасники капели / ансамблю збагачують свій світогляд, музичне сприйняття, естетичний смак, відчуття стилю, професіоналізм, набувають навичок музичного виконавства.

³⁰ Дейнега В. М. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2002. № 22: Музичне виконавство. Т. 8. С. 119–129. – С. 119.

Отже, студент-бандурист повинен вміти: розкрити ідейно-образний зміст твору; розуміти стилістичні особливості музики і поезії (особливо народної) як історичної категорії; визначити жанр твору: вокально-інструментальна мініатюра, обробка, інструментальний твір, частина з думи, пісні; користуватися камертоном, проілюструвати партитури та партії на бандурі та фортепіано; володіти навичками музично-теоретичного аналізу вокально-інструментальної, інструментальної та хорової партитури. До того ж досконало володіти різними прийомами гри на бандурі; вміти професійно акомпанувати собі на бандурі, вільно читати з листа оркестрові партії; визначати види фактури: гомофонна, гармонічна, поліфонічна, мішана; визначати види елементів: мелодія, бас, окремі голоси, супровід; вміти розспівувати хор та настроювати оркестр за власною системою, при цьому звернути увагу на вокально-хорове дихання, звукоутворення, характер звука, тембр, дикцію та артикуляцію. Безперечно, що студент-бандурист має володіти різними вокальними та вокально-інструментальними стилями, характерними для кобзарського виконавства.

Однією з головних вимог при створенні капели / ансамблю бандуристів є приділення великої уваги як хоровому співу, так і гри на бандурі. Одночасний спів і гра на музичному інструменті, виконання різних за стилем партій, вимагають від бандуриста поєднання навичок соліста та концертмейстера. Таким чином, відчуття ансамблю як єдиного організму – є одним із головних завдань ансамблевого виконавця³¹.

Репертуар ансамблю бандуристів повинен бути достатньо різноманітним – повинні бути як вокальні, так й інструментальні твори, а також акомпанемент співакам чи солістам на різних інструментах³².

При навчанні, в ансамблі бандуристів основними методами є словесні (розповіді, бесіди, пояснення), наочно-демонстраційні (виступи професійних музикантів та колективів, педагогічний показ), практичні (концертна діяльність колективу, власне гра на бандурі); метод проблемних ситуацій (наприклад, попередження очікуваних помилок в процесі гри та співу, відпрацювання труднощів); моделювання кінцевого бажаного результату.

У роботі з колективом варто використовувати такі прийоми, як: прослуховування творів у виконанні професійними музикантами, записи власного виконання на репетиціях з наступним аналізом, де кожен висловлює власну думку щодо почутого, застосування різних форм емоційно-образних ситуацій на основі спілкування, організація роботи в колективі так, щоб вона якнайбільше відповідала творчим потребам і нахилам, враховуючи інтереси та запити виконавців. На репетиціях корисними є експерименти з динамічними відтінками, з темпами з подальшим вибором остаточного варіанту.

Приклади використання у роботі різноманітних типів занять:

³¹ Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2013. 200 с. – С. 38.

³² Там само. – С. 89.

- заняття-зустрічі, ознайомлення з кращими зразками музичних творів та творів мистецтва;
- робота малими групами над вивченням репертуару;
- заняття-дослідження (вивчення музичних творів композиторів певної країни чи регіону України);
- музичні вечори.

До складових самостійної роботи студентів-бандуристів належать:

- Підготовка до концертних виступів.
- Здійснення комплексного аналізу вокальних творів, витоків народної пісні та її жанрової приналежності, образної структури і змісту пісенних віршів.
- Рецензування мистецьких подій (концерти, конкурси, фестивалі).
- Щоденна робота над різними прийомами гри на бандурі (тремоло, арпеджіо, гліссандо тощо).
- Щоденна детальна робота над вдосконаленням бандурної техніки (ауфтаки, динаміка, нюанси, штрихи)

Аналізуючи і систематизуючи способи звукоутворення на бандурі, слід зазначити, що бандура належить до групи щипкових інструментів, де звуковидобування здійснюється щипком.

У виконавській практиці сучасного бандуриста щипок є основним засобом звуковидобування і його можна класифікувати на такі види (за С. Баштаном. Школа С. Баштан – А. Омельченко):

- щипок пучками пальців;
- щипок нігтьовий;
- щипок комбінований;
- удар;
- щипковий удар.

При застосуванні згаданих прийомів звуковидобування кожен з них породжує відповідний за тембровим забарвленням звук. Так, характер звука при **пучковому** відтворенні (завдяки більшій площі контакту пальця зі струною та меншій амплітуді коливань) має м'який і «оксамитовий» відтінок. Оскільки при видобуванні звука пучкою ігровий процес у часовому відношенні сповільнюється, то доцільним є застосування такого прийому в повільних, кантиленних творах або у творах, що виконуються у помірних темпах.

При відтворенні звука **нігтем** площа контакту пальців зі струною менша. Відбувається коротша амплітуда коливань струни, утворюються високі обертони, а звучання набуває дещо різкого, «прозорого» характеру, подібного до клавесинного.

Комбінований спосіб гри – видобування звука з пучки на ніготь – найбільш уживаний прийом у сучасній виконавській техніці бандуристів. Щипок у поєднанні пучки з нігтем – комбінований – утворює звук, що також поєднує тембр щипкового і власне нігтьового характеру, що умовно можна кваліфікувати як синтез.

Варто зазначити, що Г. Хоткевич, який добре знав специфіку звучання бандури, у своїй «Школі гри на бандурі» обґрунтував доцільність цього

способу звуковидобування. Він зручний у застосуванні і не настільки роз'єднуючий, як у пучковому чи нігтьовому контактуванні. Завдяки такому способу з'являється можливість формувати звук, різноманітний за мірою насиченості (соковитості) та об'ємності, не обмежуючись темпами.

У виконавській практиці спостерігається комплексне застосування згаданих способів звуковидобування. Так, у кантилені застосовується пучковий спосіб – для досягнення відповідного тембрового забарвлення, а у віртуозних фрагментах переважно комбінований.

Ще один зі способів звуковидобування – **удар**.

Приєм *удар* застосовується обома руками. За визначенням С. Баштана, при ударі майже випрямлений палець б'є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну. На практиці має місце застосування комбінованого та нігтьового ударів, що за способом контактування зі струною є відмінними. При комбінованому ударі контактування зі струною відбувається таким чином: виконавець кладе палець на струну пучкою і, зісковзуючи на ніготь, завершує звільнення струни, падаючи на сусідню струну. При контактуванні нігтем завершується звучання струни так само.

Модернізація бандури з точки зору її конструкції та виконавських прийомів є цікавим та важливим чинником в історії розвитку інструмента. Пропонуємо власні винаходи звуковидобування, завдяки яким знайдено нові темброві характеристики, а також поліпшено умови для зручності виконавства.

Щипковий удар (винайдення Т. Яницького) у сучасному виконавстві характерний не зафіксованим положенням пальця на струні, а ударом згори, з метою продовження безперервності руху при акцентуації окремих звуків за допомогою руху зап'ястя. Ця безперервність руху і є ознакою спрямовуючого руху.

Вібрато (винайдення Т. Яницького) виконується способом притискання та звільнення притисненого до струни пальця під нижнім підструнником. Цей же прийом можна застосувати лівою рукою біля верхнього кріплення струни.

Басовий кластер (винайдення Т. Яницького) – використання лівої руки, що одночасно з правою б'є по басовому звукоряду.

кластер (винайдення Т. Яницького) – використання кластера одночасно з глісандо.

Portamento-legato (винайдення Т. Яницького) властивий м'який півтоновий перехід засобом перемикання важеля для потрібної струни (C-Cis).

Сурдинне піцикато (винайдення Т. Яницького) виконується способом приглушення струни долонею біля самого підструнника й одночасно щипком струни пальцем ближче до її центру. В той же час, ліва рука виконує глісандо у верхній частині бандури за приструнками в області кріплення струн, що надає звучанню бандури особливого характерного тембру.

Спрямовуючий рух. Усвідомлення ідеї спрямовуючого руху сприяє успішному вирішенню виконавцем проблеми ведення рівної мелодичної лінії, а також прагнення повного злиття ритмічної точності з артикуляційною формою втілення.

Одним із показників виконавської майстерності бандуриста є вміння слухати і відтворювати спрямовуючий рух (за визначенням М. Давидова) «як певну артикуляційну штрихову виразну лінію, що впливає на характер звучання способом його ритмізації». Це дозволяє зробити такі висновки:

- біжучість пальців як процес пульсації походить з активного характеру контактування пальців бандуриста зі струнами, що позначається не тільки силою дотиково-хапальних рухів, а й артикуляційно-ритмічною дією;
- розвиток і формування бандурної техніки залежить від форми і характеру рухів та володіння динамікою;
- поєднання контрольованої артикуляції пальців з динамікою звука сприяє ритмічній організації відтворення темпо-рухливої мелодичної лінії;
- поєднання артикуляційної визначеності й ритмічної точності необхідне в швидкоплинних ритмоодинацях дрібного масштабу.

Акцентування. Для розкриття художнього задуму композитора акцентування є одним з важливих засобів у інтерпретаторському арсеналі виконавця. До цих засобів належать динамічні, фактурні, гармонічні, темброві та інтонаційно-ритмічні.

Динамічна акцентуація (акцент, *sforzando*, філірування) на бандурі досягається скоординованою психомоторною дією виконавця, безпосередньо прямим дотиком пальця до струни»³³.

Акцент характеризується виділенням одного тону з ряду оточуючих звуків, що реалізується більшою мірою впливу на струну в момент атаки.

Ковзна атака, коли акцентований початок звука накладається на поступове затухання попередньої тривалості, що найповніше відповідає природі бандурного звука»³⁴.

Акцентуація як засіб виразності розширює межі динаміки, збагачуючи можливості інтерпретації в динамічному аспекті.

Агогічна акцентуація базується на індивідуальній манері інтерпретації музичного твору способом застосування необхідних прийомів у кожному окремому випадку, як-то: забезпечення повноти звучання мелодії на фоні акордової фактури, певної гнучкості ритморуху, виділення окремих звуків, враховуючи інтонаційну природу музики тощо.

Динамічна рівність звука протягом його тривалості, посилення (*crescendo*) витриманого звука через специфічну природу бандурного звука неможливі.

Прийом tremolo як поодиноких, так і подвійних нот та акордів застосовується у філіруванні як різновид динамічного акцентування.

Tremolo поодиноких та подвійних нот застосовується для продовження звучання, оскільки властивістю бандури є затухання звука, природу якого змінити неможливо. При перекладенні скрипкових творів на бандуру в багатьох

³³ Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ. : Обласна друкарня, 1997. 148 с. – С. 90.

³⁴ Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ. : Обласна друкарня, 1997. 148 с. – С. 90.

випадках виникає потреба у подовженні звука, для чого і застосовується tremolo.

Акордове tremolando застосовується переважно в думках – зображальних фрагментах відповідно до тексту та суто психологічних (хвилювання, закличність, героїка тощо).

Звуки, виділені акцентами, можуть мати різний характер (м'який або твердий) залежно від трактування музичного твору.

Legatissimo здійснюється на бандурі дещо м'якшою атакою звука, ніж при виконанні legato та більшою зв'язністю звуковидобування. Штрихи роздільного характеру звучання рідко зустрічаються у бандурній техніці. Для більшості інструментів staccato досягається припиненням звукотворчої дії, в той час, коли staccato на бандурі здійснюється, як згадано вище, додатковим рухом ще кількох пальців для припинення звучання взятих струн.

Для виконання терцій, секст, октав та акордів застосовується кистьове staccato. При абсолютно вільних рухах рук і зап'ястя граючі пальці, залежно від динаміки, більш або менш оперті на струни. Щипок здійснюється відштовхувальним рухом, кисть легко злітає вгору над струнами й одним безперервним рухом, плавним і спрямовуючим, падаючі пучки на вібруючі струни припиняють їх звучання.

Non legato характеризується відокремленістю і співучістю; його можна кваліфікувати як подовжене staccato. Цей штрих застосовується на бандурі у творах енергійного, наступального або наспівного, мрійливого характеру.

Штрих **détaché** означає окреме, роздільне звучання тонів. На скрипці цей штрих виконується окремим рухом смичка на кожну ноту. На бандурі, при виконанні **détaché**, окремі звуки приглушуються рухами кінчиків пучок, що відштовхуються від вібруючих струн.

Штрих **marcato** здійснюється попередньо поставленими пучками пальців на струни з енергійним щипковим звуковідтворенням. При виконанні **marcato** в межах динаміки forte, fortissimo потрібна якість звучання досягається чіткістю атакування окремих звуків. Така ж чіткість атакування властива при виконанні piano.

У бандурному виконанні штрихові **sforzando** властивий різний динамічний відтінок при *gr* forte, piano з адекватним динамічному відтінку звуковидобуванням у межах вказаної динаміки.

Для штриха **portamento-détaché** властиве м'яке атакування при поєднанні роздільного звучання в одній фразі.

Штрих **portamento-marcato** характеризується активною атакою звука в момент звуковидобування, що здійснюється загальноновживаним прийомом-щипком, при якому палець зісковзує на струні з пучки на ніготь. Звучання бандури набуває при цьому величнього, піднесеного характеру.

Для **portamento-staccato** характерною особливістю є також (як і в portamento-marcato) активна атака звука, але більш пунктирна і легка. При цьому процес звукоутворення відбувається способом зісковзування на ніготь пальця, опертого пучкою на струну. У результаті цього утворюється прозорий і

не перевантажений звук. Припиняється звучання струни, після закінчення потрібної тривалості, легким торканням пучки.

Glissando на бандурі виконується ковзанням знизу вверх або ж зверху вниз у певному діапазоні в одноголосній, терцовій та акордовій фактурі і є типовим технічним засобом зв'язного та зв'язно-роздільного звуковидобування, характерного для бандури. Як різновид – зв'язно-роздільний тип glissando характерний припиненням звучання струни пучкою сусіднього з граючим пальцем. Характер звучання такого glissando подібний до скрипкового pizzicato. Як певний різновид, glissando на бандурі буває діатонічним, хроматичним на лінії перетину струн, а також змішаним (поєднання діатонічного та хроматичного glissando).

Динамічні, тривалісні та темброві властивості звучання бандури залежать від місця збудження струни. Бандурна струна посередині менш пружна і при збудженні має більшу амплітуду коливань, ніж її крайні частини – вгорі чи знизу. Динамічні та темброві можливості залежать від способу контактування, міри занурення та характеру звільнення: швидкий характер звільнення – «тверда» атака, повільний – «м'яка».

При контактуванні зі струною в зоні збільшеної пружності (місце за вертикаллю в зоні кріплення струни) динамічні, тривалісні та темброві можливості менші, ніж контактування на середині струни. Нігтьове або комбіноване контактування найбільш доцільне зі швидким характером звільнення, тобто «твердою» атакою.

Характеризуючи звучання звукоряду струн на бандурі, необхідно зазначити, що він за своїми тембровими та тривалісними властивостями неоднорідний як за вертикаллю, так і за горизонталлю.

У місцях, де висота звукоряду щоразу зростає, необхідно застосовувати більшу силу для подолання опори більш натягнутих струн, щоб досягти однакової сили звучання всього звукоряду. Однак струни з більшою звуковисотністю мають менші динамічні можливості.

Тембр, динаміка, тривалість звука бандури залежать від способу контактування та місця збудження струни. Використовуючи різноманітні темброві можливості, залежно від поставленого художнього завдання, можна досягти необхідного нюансування.

Популяризація бандурного виконавства на сучасному етапі культурного мистецтва в Україні

Видавництво концертно-навчального ансамблевого репертуару бандуристів довгий час було обмеженим. Створення ансамблевої літератури частково розпочалось у 70-х роках минулого століття завдяки роботі над упорядкуванням нотних збірників А. Омельченка («Твори для ансамблю бандуристів», 1971 р.) і В. Лобка («Українські народні пісні в обробці для вокального ансамблю в супроводі бандур», 1975 р.). У 80–90-ті рр. бібліотека бандуристів поповнилась ансамблевим репертуаром завдяки виданням збірників для дитячих ансамблів, для тріо та капел бандуристів. Значний вклад

у справу оновлення репертуару ансамблів внесли В. Герасименко, В. Лобко, М. Гвоздь, В. Таловиря. Згодом популярності набувають опублікування концертного репертуару відомих ансамблів бандуристів: «З тобою, бандуро. Репертуар бандуристок українського телебачення і радіо» (1982) упорядник С. Петрова; «Співає тріо бандуристок «Дніпрянка» (1988); «Під срібний дзвін бандур. З репертуару капели бандуристів ім. Т. Шевченка та дівочої капели бандуристок м. Детройт» (1993), упорядник П. Потапенко; «Вставай, народе!» З репертуару Капели ім. Т. Шевченка м. Детройт (США) (1996), автор Григорій Китастих та ін. [24, 13–25]. На сучасному етапі до творення й опублікування ансамблевого репертуару значною мірою долучилися: – народний артист України, Голова національної спілки кобзарів України, професор Володимир Єсипок («Гей, вдарте в струни, кобзарі» – 1999 р., «Струни вічності» – 2004 р.); народний артист України, керівник національної капели бандуристів України Микола Гвоздь («Граю, моя бандуро» – 2006 р.); заслужений діяч мистецтв композитор Володимир Павліковський (ансамблі: «Україно моя», «Молімось», «Зелений концерт», «Зимовий вечір», «Яблуневий дзвін» – збірник Зої Ружин «Україна є, Україна буде! – 2004 р.); доцент Прикарпатського університету ім. В. Стефаника Віолетта Дутчак («Любіть Україну» – 2003, «Кобзареві струни» – 2004 р.); доцент Львівської музичної академії Оксана Герасименко («Дивоструни» – 1997 р., «Українські колядки» – 1999 р., «Безкрилої любові не буває» – 2001 р., «Пливи світами, пісне любові» – 2001 р., «Сповідь» – 2004 р., «Українські колядки» – 2006 р., «Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури» – 2007 р.); керівник ансамблю Рівненського музичного училища Тетяна Свентах («Звучи, рідна мово!» – 2005 р.); керівник капели бандуристів Івано-Франківського народного дому Марта Шевченко («Задзвенімо разом, браття» – 2004 р.); доцент Волинського університету Мирослава Сточанська («Бандура і гра в ансамблі» – 1997 р., «Вокальні ансамблі у супроводі бандур» – 2005, 2006 рр., «Інструментальні ансамблі» – у співавторстві з Надією Кучерук – 2005, 2006 рр.) й ін³⁵.

Композиторська творчість для бандури знаходиться в двох площинах: оригінальна, авторська творчість для солістів та ансамблів і аранжування та обробки для соло чи ансамблів. Перший напрям формує базу авторського репертуару для бандуристів різних жанрів, стилів, форм. Другий напрям в більшості становить активну роботу з самобутніми фольклорними джерелами і матеріалом для інших інструментів, що опрацьовується, перекладається, адаптується та творчо переосмислюється для бандури³⁶.

Композиторська творчість часто є невід'ємною, суміжною з виконавською. Таких прикладів в бандурному мистецтві безліч, починаючи від Гната Хоткевича, Сергія Баштана, Григорія Китастого та ін. У сучасному

³⁵Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): Навчально-репертуарний посіб. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – 264 с. – С. 24.

³⁶Югова О. Психологія музично-виконавської діяльності бандуриста // Еврика –XVI: збірник студентських наукових праць. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2015. С. 214–216. – С. 215.

бандурному мистецтві України та діаспори слід відзначити діяльність таких композиторів виконавців Оксани Герасименко, Юліана Китастого, Романа Гриньківа, Георгія Матвіїва, Ярослава Джуся, Марини Круть та ін.

Велика кількість композиторів творчо співпрацює з сучасними провідними виконавцями, присвячують їм свої твори, використовують в своїй діяльності власні інновації. Напрями обробок і аранжувань різноманітні - створюються популярні кавер-версії відомих мелодій, відповідно, розширюється бандурний репертуар, відбувається пошук свого виконавського стилю. Це яскраво можна простежити, наприклад, у дуеті «V&V Project»(бандура та баян), гурті «Шпилясті кобзарі» та ін.

Важливими факторами впливу на сучасний стан вокально-інструментального виконавського мистецтва бандуристів стає соціальне середовище, адже саме «соціальні цінності впливають на всі рівні існування музики в певному середовищі, тобто і на форми її буття, на слухацьке сприйняття, на виконавську манеру, на композиторську творчість тощо»³⁷.

Фактором популяризації бандурного мистецтва є різноманітні фестивалі та конкурси бандуристів набули особливого поширення. Такі конкурси відкривають нові імена, сприяють творчому розвитку та культурному збагаченню юних музикантів. Як зазначає Світлана Овчарова: «Незважаючи на існуючі проблеми, сучасне ансамблеве бандурне виконавство досягло високого професійного рівня. Впродовж останніх десятиліть багато дитячих, аматорських і професійних колективів, маючи високий рівень професіоналізму та беручи участь у міжнародних фестивалях і конкурсах, з великим успіхом представляли Україну на сценах багатьох країн світу. Жанр ансамблевого виконавства є надзвичайно цікавим і перспективним. Залучення дітей та студентської молоді до ансамблевої гри безперечно буде сприяти збереженню духовності, розвитку національної свідомості»³⁸. Підтвердженням активізації процесу розвитку ансамблевого бандурного мистецтва є поява в межах авторитетних міжнародних конкурсів бандуристів окремих номінацій ансамблевого, суто академічного, напрямку та створення оригінальної літератури для ансамблів бандуристів.

Важливим є активне залучення бандури та виконавців на цьому інструменті до різноманітних сучасних музичних проєктів, що представляють собою різні жанри, стилі музикування форми такі, наприклад, як – традиційна музика, folk music, new age, heavy-folk, джаз, блюз, world music, хіп-хоп, рок і поп-музика, музичний шарж. Наприклад, участь Валентина Лисенка в таких телевізійних проєктах як «Україна має талант» та «Х-фактор», Ярослава Джуся в проєктах – «Bandura style», «Ukrainian Party», що є його авторськими. Участь Дмитра Губ'яка в барокових проєктах Республіки Польща, Георгія Матвіїва – в

³⁷ Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. 39 с.

³⁸ Овчарова С. Дніпропетровський фестиваль „Дзвени бандуро!” – художньо-мистецька акція сучасного культурологічного поля // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століття : зб. мат. II-ї міжн. наук.-практ. конф. / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц, С. Карась.]. Дрогобич : Посвіт, 2009. С. 97–98.

Європейському джазовому оркестрі. Серед засновників і учасників сучасних молодіжних колективів популярність бандури можна відстежити у таких виконавців, як наприклад: «Шпилясті кобзарі», «KRUT», «Оника», «Vandurband», «Троє зілля», «Mosaic», «Ойкумен», «Cherryband», та ін. Гурти «Скрябін» та «Океан Ельзи» люблять використовувати інструментальний тембр бандури в своїх композиціях.

Серед солістів бандуристів відомими професіоналами своєї справи сьогодні є представники концертно-академічного напрямку виконавства (Володимир Войт, Руслана Войт, Ольга Герасименко-Олійник, Людмила Посікіра, Роман Гриньків, Людмила Дедюх, Олег Созанський, Тарас Лазуркевич, Тарас Столяр, Георгій Матвіїв, Світлана Мирвода та ін.)³⁹.

Виконавство бандуристів сьогодні чисельно закріплюється в звуко- та відео-записах, пропагується різноманітними медіаресурсами – телебаченням, інтернетом, поширюється на музичних каналах, радіо, в популярних соціальних мережах, соціальних фахових групах.

Бандуристи за останні десятиліття активно беруть участь у різноманітних фестивалях і конкурсах – «Дзвени, бандуро!» (Дніпро)⁴⁰, «Провесінь» (Кропивницький), мандрівних фестивалях «Червона Рута», «Країна мрій», «Етноеволюція», «Мазепа-фест», «Захід» та ін.

³⁹ Дутчак В. Трансформація виконавських моделей у бандурному мистецтві України і діаспори. // «Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм»: Збірник 258 матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 24–25 квітня 2013 р., м. Івано-Франківськ) / Редактор-упорядник В. Дутчак. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 207–211.

⁴⁰ Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2003. 16 с.

ПРИКЛАДИ ТВОРІВ ДЛЯ АНСАМБЛІВ ТА КАПЕЛ БАНДУРИСТІВ

Шумить пшениця, як Дунай

Музика Володимира Івасюка
Слова Степана Пушика

Спокійно

mf

mf

mf

7

Шу-мигъ пше-ні-ця, як Ду-

rit.

10

най, до - ро - га бі - ла в по - ле кли - че...

10

11

13

А ти від ме-не не хо-вай сво-є за-мрі-я-не об-

15

16

лич-чя. Ти тут ко-лись сто-яв сум-

16

18

НИМ. ко - ли про-щав - ся зна-шим по - лем.

21

Та сум роз-ві-яв-ся як дим, бо-дай не снів-ся нам ні -

Закінчення.

24
КО - ЛІТЬ ПО - ЛІЯ.

24
rit. *p*

24
p

2.Бринить на колосі роса,
Деся птаха стомлено кигиче.
Кохані очі - небеса,
Волосся - золото пшеничне.

У полі свій сріблястий май
Зіркам показує тополя.
Шумить пшениця, як Дунай,
Стоїть любов моя край поля.

Мати наша - сивая горлиця

Музика Юрія Ланюка

Слова Бориса Олійника

Стримано

mp *mf* *p*

1 Ма - ти на - ша - сива - я гор - ли - ця,
2 Ми - сяць - не - по - ю - ло - тим во - ло - гом.

mp

все до і - і сердень-ка гор - веть-ся. хо - ло - та блжо-ла - на - мні -
 а бе - ре - за - вра-ниш-ом со - ло - дом, ха - та - лас - тів - ка - ми над

сти - по - ю, не - бо праз-ни - во - во - ю хус - ти - по - ю
 стр - зо - ю, а - жу - мни - вло - ви - по - ю ві - зо - ю

13

Сп-вий дуб-про-ку - ре-нім пра-ді-дом, Бі-лоч-ка-ма-льо-ва - нім
 А зем-ля-пше-ни - це-ю я-ро-ю, а - лі - та - зи - мис - ле - нім
 А А

16

пра-ни-вом жу-ро-жу-ра-вель під кри-ни-це-ю
 л - во - ром що із со-рок лер-шо - го жу-рить-ся
 Кра-пан-во - ю - со - неч - ю в мі-снй - ку

19

чи - го - ю - сльо - зо - во - ди - це - ю.
 "Де ж це, мо - ло - ди - це, твій суд - же - ний?"
 А во - на до всіх до них - піс - не - ю.

22

pp

Безсмертник

Музика Олекси Зуєва
Слова Миколи Сингаївського

Помірно *tr*

Без - смерт - ник ти - сий ци -

cantabile

те в мислї вра - ю, не тре - ба втї - хнї а по - руч з ним сто - ю. Мо -

є - у до - лі (ти) ти не в - ми - ру - шити світ у що - му по - лі ли - шив - ся

This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line with lyrics in Ukrainian, a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line, and a guitar-like accompaniment with chords and melodic lines.

Приспів:

10
 10
 10
 10
 10

бат - ь кі в снід По - ле - мо - є, ти по - ле - де!

This system contains the chorus, marked with a repeat sign and measure numbers 10 through 14. It follows the same instrumental structure as the first system, with vocal lines and piano accompaniment.

15

Во-отр жи-ти ми-ри-на - е Шел - ре тво - е рел -

16

дот - ля въ-по-дом не-бо-тор ка - е // Бис

Coda

не бо топ ки - ці

rit

Безсмертник

Безсмертник тихий цвіте в моїм краю.
 Не треба втіхи, я поруч з ним стою.
 Моєї долі ти невмирущий цвіт.
 У цьому полі лишився батьків слід.

Приспів: Поле мос, ти поле!
 Вечір житами зітхас.
 Щедре твоє роздолля
 Колосом небо торкас.

Безсмертник ясний, ти мудрий цвіт землі.
 Мое тут щастя дозріло у теїлі.
 Моєї долі ти злotoчолый цвіт.
 У цьому полі мого дитинства слід.

Приспів.

Безсмертник рідний, ти цвіт мого життя.
 Твій день погідний, ти сонячне дитя.
 Моєї долі ти запахущий цвіт.
 У цьому полі - добра і правди слід.

Де ти, пташино ?

Музика Юрія Ланюка

Слова Романа Лубківського

Помірно

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system (measures 4-6) continues the piano accompaniment and vocal line. The third system (measures 7-9) includes the vocal line with lyrics: "1 Де ти, іта-ши-но," and a piano trill (tr) in the second staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

10

спш-во-ча ни-ш? Взе-ле-пим ду-зі, ще й прика-ли-ш?

10

10

10

13

Чи там зи-му-єш, чи там вес-ну-єш.

cresc.

13

13

13

15

за спі - вом - ша - чем, сві - ту не чу - єш?

17

mf Чу - ти я чу - ю, ба - чи - ти - ба - чу,

pp Щоб я із пта-хи ста - ла лік - ди-но-ю,

2p mf *procresc.*

19

19

вже над со - бо - ю дав - но не шта - чу,
зно - ву кра - су - не - ю, зно - ву дів - чи - но - ю,

19

19

21

21

вже я над сві - том ту - жу що дні - ни
mf а не дів - чи - но - ю, *fp* то хоч жо - но - ю,

21

21

21

23

1.

23

ви-рос - до зту - ги стіль-ки ка - ли - ні.

23

p

хоч сп-во - ю ма - ті - рю у - до - во - ю.

23

23

26

2.

26

во - ю.

26

26

Роман Лубківський з пісень моєї матері

...Доня не стерпіла,
За рік прилетіла,
Перекинулася
В сиву зозуленьку,
В калиновім лузі сіла.

Сіла вона, сіла,
Та й стала кувати,
Аж ся стали луги,
Луги калинові,
Від голосу розвивати

- Де ти, пташино співоча, нині -
В зеленім лузі ще й при калниі?
Чи там зимуєш, чи там веснуєш,
За співом - плачем світу не чуєш?

-Чути я чую, бачити бачу...
Вже над собою давно не плачу,
Вже я над світом тужу що динни -
Виросло з туги стільки калини!

Стільки калини, де ж її діти?
Буде й на тебе, й на твої діти.
Вже натомилась долю кувати,
Як би ж то голос перекувати...
Щоб я із птахи стала людиною,
Знову красунею, знову дівчиною,
Як не дівчиною, то хоч жоною,
Хоч сивою матір'ю - удовою...

Іванку, Іванку ...

Українська народна пісня

обробка О. Герасименко

Жваво

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a single treble clef with the same key signature and time signature, containing a harmonic accompaniment of chords. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The second system of the musical score consists of three staves, continuing from the first system. The notation is identical in style and layout to the first system, featuring a melodic line in the top staff, a harmonic accompaniment in the middle staff, and a piano accompaniment in the bottom grand staff. The key signature remains one sharp and the time signature 2/4.

8

I I - ван - ку, I - ван - ку, это - го бо - ку яр - ку,

13

это - го бо - ку яр - ку

17

пш - ла бим до - те - бе, пш - ла бим до - те - бе -

21

зне - сла во - да лав - ку.

1. 2.

21

21

Іванку, Іванку, -
 З того боку ярку,
 З того боку ярку.
 Пішла би м до тебе
 Пішла би м до тебе - /двічі/
 Знесла вода лавку.

Лавочка тоненька,
 Вода холодненька /2/
 Могла б ся зломити /2/
 А я ся втопити.

Іванку, вечерком,
 Прийди до ня тайком /2/
 Дам я тобі знати,
 Як вийдуть із хати
 І батько, і мати.

На плоті солома -
 Не йди - старі вдома /2/
 А як буде сіно /2/ /двічі/
 Можеш іти сміло!

Качур молодий

Українська народна пісня

Обробка В.Лобка

Помірно

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures of music, including a section with a 4/4 time signature. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line in the treble and a bass line. The bottom staff is a bass clef with a piano (*p*) dynamic, providing a simple harmonic accompaniment.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, starting at measure 5. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic, continuing the melodic and bass lines. The bottom staff is a bass clef with a piano (*p*) dynamic, continuing the harmonic accompaniment.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, starting at measure 9. It includes the lyrics: "Один *p* 1 Ка - чур мо - ло - дий, чом сам пла - ва - еш? 3 Ко - зак мо - ло - дий, чом сам гу - ля - еш?". Above the first measure, the word "Два" is written with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic, and the bottom staff is a bass clef with a piano (*p*) dynamic, both continuing the musical accompaniment.

15

Чом сам пла - ва - еш, па - ри не - ма - еш?
 Чом сам гу - ля - еш, па - ри не ма - еш?

13

Тенори *mf*

Чом сам пла - ва - еш, па - ри не ма - еш?

Баси *mf*

Чом сам гу - ля - еш, па - ри не ма - еш?

17

17 *mf*

Два

mf

2. Ой вчо - ра бу-ла па - ра мо - я, а нннн -
 4. Ще вчо - ра бу-ла па - ра мо - я, а нннн -

mf

mf

Тенори

f

кн не-ма, бо за - стрі - ле - на, я нннн -
 кн не-ма, бо за - сва - та - на, а нннн -

Баси

f

f

30

ки не - ма, бо за - стрі - ле - на
ки не - ма, бо за - сва - та - на

30

30

30

p

p sub.

p

p sub.

p sub.

p sub.

8

Качур молодий, чом сам плаваєш?
Чом сам плаваєш, пари не маєш? (2)

Ой вчора була пара моя,
А ниньки нема, бо застрілена. (2)

Козак молодий, чом сам гуляєш?
Чом сам гуляєш, пари не маєш? (2)

Ще вчора була пара моя,
А пиньки нема, бо засватана. (2)

Ой вербо, вербо

Українська народна пісня

Обробка В. Лобка

Помірно

p

p

The piano introduction consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a 3/8 time signature. The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The third system has a bass clef. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

А.

p *Двоє*

Одна p

Ой вер-бо, вер - бо, де ти рос - ла.

The vocal line (A.) is in a 3/8 time signature and starts with a repeat sign. The lyrics are: "Ой вер-бо, вер - бо, де ти рос - ла." The piano accompaniment consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a 3/8 time signature. The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

* У першому куплеті наступні чотири такти першою бандурою не виконуються.

Vci

9

ЩО ТВО - Є ЛИС - ТЯЧ - КА ВО - ДА знес - ла,

mf

13

ЩО ТВО - Є ЛИС - ТЯЧ - КО ВО - ДА знес - ла?

mf

18

mf

Ой вербо, вербо, де ти росла,
Що твоє листячко вода знесла? (2)

Ой, знесла знесла тиха вода ...
А я, молода, як ягода. (2)

А я, молода, як ягода,
Не піду заміж за рік, за два. (2)

А піду заміж аж п'ятого,
За того п'яницю проклятого. (2)

А зозуленька - "Ку-ку, ку-ку" ...
За що я терплю таку муку? (2)

Журавка

Музика Олександра Білаша

Слова Василя Юхимовича

Andante

Бандура 1

Бандура 2

Цимбали

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and single notes. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The bass line is a simple harmonic accompaniment, while the treble line features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes.

сопрано
соло

mf

1. Чом жу - раб - ка

mp

mp

The second system of music includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single treble clef staff, starting with a rest followed by the lyrics "1. Чом жу - раб - ка". The piano accompaniment consists of two grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The bass line is a simple harmonic accompaniment, while the treble line features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* for the vocal line, *mp* for the piano accompaniment, and *mp* for the piano accompaniment.

10

об кри-жн-и-цу за-би-ла-сь кришь-ми? Не взяв ме-не

10

10

10

14

за дру-жн-и-цу в сви-тил-лі візь-ми

14

14

14

14

17

Не възь ме - не за дру - жи - ну

19

в ши - ти - ки възь - ми

mf

2 Де ж о - го - то

mp

Мм...

mp

22

роз - рив-ля-ля ти не об - ми - нув, що не киш-кав

26

на ве - сіл - ля лиш ме - не од - ну?

mf

Що не киш-кав

mf

mf

50 *mp*

ти не - сіл - ляши ме - не си - ну. 3. Мо - же мі - сяць на - ту по - ру

те - бе си - ну. Мі - сяць в ту по - ру

55

за хма - ру зай - шов, що я вждо твого дво - ру шля - ху не знай

40

мой. Що я вже до тво-го дво-ру шля-зу не звій-

mf

40

mf

40

mf

40

mf

44

шлю

44

f

44

f

44

sf

47

49 *mf*

4 Та як з не - ю не з мно - ю бу - деш ти в жур - бі

53

я ве - сел - ю - ю яс - но - ю за - сби - ту то - бі

53

Мм...

53

53

53

57

я ве - сел - ю - ю яс - но - ю за - сби - ту то - бі

57

за - сби - ту то - бі

57

57

57

57

Пісня про матір

Музика Ігоря Поклада

Слова Бориса Олійника

Andante non troppo

Бандура 1

mf

Бандура 2

mf

4

mp

1. Ма - мо, ве-чірдо-го - ря,

4

mp

9

тиль-ки ти, не-мов зо -
ви-ши-да те-бе ро - са, А...

12

ря, да-ле-ні-єш в не-бе - сах, да-ле-ні-єш, як за ві - я - ми сльо -

16

за.
Тивідлю-го-ї зи - ми за-ту-ля-ла на жриль-

20

mf
при-хи - ля - ла - ся теп-лим ле - го-том, за-див -
mf
ми, А...

23

ля - ла - ся бі - лям ле - бе - дем, ди - вом - каз - ко - ю за ві -

26

ю - неч - юм, си - ва лас - тів - ю, си - ве со - неч - ю.

29

со-неч-ю, Жи-гом - до-ле-ю, сві-тан - ю-во-ю, ли-вом

32

кві-ю-ю, ю-ним со-ня-хом, си-ва ляс-тів-ю, си-ве

35

со-неч-ко, си-ва лас-тїв-ко, си-ве со-неч-ко.

35

35

Сад вишневий на порі,
 Повернулись журавлі.
 А мені, як до зорі,
 Долітати на крилі
 Все до тебе, як до вічної зорі.
 Там, де ти колись ішла,
 Тиха стежка зацвіла
 Вечоровою
 Матіолою,
 Житом-долею
 Світанковою,
 Дивом-казкою,
 Юним соняхом,
 Сива ластівко,
 Сиве сонечко ...

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО II РОЗДІЛУ

Капела бандуристів

ОСНОВНА

1. Баштан С.В. Методика роботи з ансамблем бандуристів. – Київ : Музична Україна, 1984. – 112 с.
2. Бобир А. Поради керівнику ансамблю бандуристів. – Київ : Музична Україна, 1953. – 90 с.
1. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – 130 с.
2. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. – Львів : Край, 2000. – 195 с.
3. Інструментування для капели бандуристів з оркестровою групою : навчально-методичний посібник. – Дніпро : ЛПРА, 2017. – 44 с.
4. Інструментування творів для капели бандуристів та струнного оркестру: навчально-методичний посібник. – Дніпро : ЛПРА, 2017. – 36 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – початок ХХ ст.). – Київ : Темпора, 2007. – 592 с.
6. Кучерук Н., Сточанська М. Інструментальні ансамблі: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 140 с.
7. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста. – Харків, 2007. – 298 с.
8. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: дис.... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Х. – 2006. – 194 с.
9. Педагогічний репертуар для капели бандуристів з оркестровою групою: навчально-методичний посібник. – Дніпро : ЛПРА, 2017. – 40 с.
10. Сточанська М. Бандура і гра в ансамблі. – Луцьк, 1997. – 130 с.
11. Сточанська М. Вокальні ансамблі у супроводі бандур. Перекладення, аранжування, обробка. – Л.: Ред. видавничий відділ «Вежа», 2005. – 272 с.
12. Хоткевич Г.М. Бандура та її можливості. Харків : Глас-Майдан, 2007. – 92 с.
13. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Харків : Глас, 2004. – 240 с.
14. Шевченко М. Методика роботи з ансамблем бандуристів / М.Шевченко. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – 56 с.

ДОДАТКОВА

1. Ансамблі для бандур. Вип. 1. Упорядник В. Герасименко. – Київ : Музична Україна, 1980. – 80 с.
2. Ансамблі для бандур. Вип. 2. Упорядник В. Герасименко. – Київ : Музична Україна, 1981. – 104 с.
3. Вокальні ансамблі у супроводі бандур. Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів: Навчально-методичний посібник. – Дніпро : ЛПРА, 2016. – 32 с.
4. Воріна Л. Кобзарське мистецтво. – Дніпропетровськ, 2004. – 76. с

5. Гвоздь М. Дзвени, бандуро. – Київ : Музична Україна, 1987. – 104 с.
6. Герасименко О. Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури. – Львів: «ТеРус», 2007. – 56 с.
7. Герасименко О. Безкрилої любові не буває: Вокальні твори та ансамблі у супроводі бандури. – Львів: ТеРус, 2001. – 48 с.
8. Герасименко В. Ансамблі для бандур. Вип. I. – Київ : Музична Україна, 1980. – 79 с.
9. Герасименко В. Ансамблі для бандур. Вип. II. – Київ : Музична Україна, 1981. – 102 с.
10. Дзвени, бандуро! Вип. 1 Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 52 с.
11. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури // Творчість композиторів України для народних інструментів. – Львів, 2006. – С. 33–40.
12. Єсіпок В. Гей, вдарте в струни, кобзарі. Вип. I. – К. : Техніка, 1999. – 24 с.
13. Єсіпок В. Струни вічності: Твори для бандури. – Вінниця : Книга-Вега, 2004. – С. 42-54.
14. Звучи, рідна мово! Українські народні пісні, твори українських композиторів. Аранжування для капели бандуристок Тетяни Свентах. – Рівне, 2005. – 125 с.
15. Інструментування творів для капели бандуристів та струнного оркестру: навчально-методичний посібник. – Дніпро : ЛПРА, 2017. – 36 с.
16. Інструментування для капели бандуристів з оркестровою групою : навчально-методичний посібник – Дніпро : ЛПРА, 2017. – 44 с.
17. Китасти Г. Вставай, народе. Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви. – Київ : Музична Україна, 1996. – 174 с.
18. Кучерук Н. П., Сточанська М. П. Інструментальні ансамблі для ладкової кобзи у супроводі бандури, ансамблю бандур: навч.-метод. посіб. – 2-ге вид., випр. й доп.– Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.– 141 с.
19. Лобко В. Українські народні пісні в обробці для вокального ансамблю у супроводі бандур. – Київ : Музична Україна, 1975. – 76 с.
20. Овчарова С. Перекладення та аранжування творів для бандури. Вип. 1. – Дніпропетровськ, 2006. – 82 с.
21. Овчарова С. Золоті струни. Твори українських композиторів, класичні твори, українські народні пісні. Аранжування для ансамблів бандуристів. – Дніпропетровськ, 2006. – 16 с.
22. Педагогічний репертуар для капели бандуристів з оркестровою групою: навчально-методичний посібник. – Дніпро : ЛПРА, 2017. – 40 с.
23. Пливи світами, пісне любові: Пісні українських композиторів: Для ансамблю бандуристів / Обр. та аранж. О. Герасименко. – Львів : ТеРус, 2001. – 44 с.
24. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): Навчально-репертуарний посібник. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – 264 с.
25. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів України. – Київ : Музична Україна, 1970. – 84 с.

26. Лобко В. Українські народні пісні в обробці для вокального ансамблю у супроводі бандур. – Київ : Музична Україна, 1975. – 76 с.
27. Лобко В. Зацвіли волошки сині. Жіночі вокальні ансамблі для бандур. – Київ : Музична Україна, 1976. – 64 с.
28. Лобко В. Українські народні пісні для ансамблів співаків-бандуристів. – Київ : Музична Україна, 1989. – 120 с.
29. Омельченко А. Твори для ансамблю бандуристів. – Київ : Музична Україна, 1971. – 50 с.
30. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): Навч.-репертуарний посіб.– Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – 264 с.

ІНФОРМАЦІЙНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

АЛЬБІНОНІ ТОМАЗО (08.06.1671 - 17.01.1751)



Томазо Альбіноні - венеціанський композитор і скрипаль епохи Бароко. Альбіноні поряд з А. Вівальді – найбільший представник венеціанської школи пізнього бароко.

Про життя Т. Альбіноні відомі лише окремі факти. Народився 1671 року в сім'ї багатого венеціанця Антоніо, який займався торгівлею папером і гральними картами. Незвичайні музичні здібності, що виявилися з раннього дитинства, допомагали хлопчику успішно займатися вокалом, а також освоювати скрипку. Де й у кого навчався Альбіноні – невідомо. Припускають, що у Дж. Легренці. У віці двадцяти трьох років Томазо серйозно зайнявся композицією, а 1709 року, після смерті батька, вирішив пов'язати своє життя з музикою.

Альбіноні спочатку отримав популярність як освічений любитель музики (свої твори підписував як *delettanta venete* («венеціанський дилетант»). З 1711 він перестає підписувати свої твори «венеціанський дилетант» і називає себе *musico de violino* («музикант-скрипаль»), тим самим підкреслюючи свій перехід у статус професіонала.

Після одруження композитор переїжджає до Верони. Мабуть, якийсь час він жив у Флоренції — принаймні там, у 1703 р. виконується одна з його опер («Гризельда», на лібр. А. Дзено). Альбіноні бував у Німеччині і, очевидно, показав себе там як неабиякий майстер, тому що саме йому було надано честь написати та виконати в Мюнхені (1722) оперу до весілля курпринца Карла Альберта. На відміну від більшості композиторів того часу Томазо Альбіноні

ніколи не прагнув здобути посаду при Церкві, тому мав можливість писати музику незалежно від релігійних догматів.

Дев'ять колекцій його інструментальних творів мали великий успіх. Альбіноні особливо любив гобой, винайдений в епоху Ренесансу. Його визнають першим італійським виконавцем музики на гобої. Оркестровою музикою Альбіноні захоплювався Бах, який використовував кілька тем Альбіноні у своїх власних композиціях, наприклад у фугах Ля-мажор і сі-мінор. Є деякі свідчення, що композитори були знайомі.

Більше про Альбіноні нічого не відомо, крім того, що він помер у Венеції. Нечисленні твори композитора, що дійшли до нас, — в основному інструментальні концерти і сонати. Однак, будучи сучасником А. Вівальді, І. С. Баха та Г. Ф. Генделя, Альбіноні не залишився в лавах композиторів, імена яких відомі лише історикам музики.

Значна частина його робіт була втрачена в останні роки Другої світової війни у зв'язку з бомбардуванням Дрездена та Дрезденської державної бібліотеки. У 1945 році Ремо Джацотто, міланський музикознавець, вирушив до Дрездену, щоб розширити відомості про біографію Альбіноні та про його музичні твори. Джацотто за фрагментами реконструював відоме нині Адажіо.

Джерело:

Tomaso_Albinoni : https://pl.wikipedia.org/wiki/Tomaso_Albinoni

БІЛАШ ОЛЕКСАНДР ІВАНОВИЧ
(06.03.1931 – 06.05.2003)



В історії професійної музичної творчості є композитори різного гатунку. Твори одних, певне, назавжди залишаться надбанням вузького кола інтелектуальної еліти. Інші, навпаки, догоджають смакам широкої публіки. Найталановитіші знаходять тонкий компроміс між цими двома крайнощами. А є щасливці, кращі твори яких, ледве народившись, назавжди залишають свого автора та йдуть у самостійне життя. Саме до таких митців належить Олександр Іванович Білаш.

Про творчість та особистість Олександра Білаша було й буде сказано безліч теплих слів. Хоча, здається, слова тут вже недоречні. «Два кольори», «Ясени», «Сніг на зеленому листі», «Цвітуть осінні тихі небеса» та ще понад дві сотні білашевих пісенних «дітей» – давно вже не просто вокально-інструментальні твори у куплетно-строфічній формі. І не просто найпоказовіші музичні пам'ятники лірично-мажорної пісенності радянської доби. Як би пафосно це не звучало – але цими мелодіями тепер співає сучасна Україна, подібно Італії з її «Santa Licia» та «Torna Sorriente».

Для подібного гармонійного унісону між творчістю окремого композитора та музичним «нутром» його народу мають бути дуже вагомими причини. О. Білаш – лірик за природою свого обдарування. Лірична рефлексія, висока сентиментальність у найкращому розумінні цього слова, лаконізм трагічних висловлювань, влучний психологізм – ось лише основні емоційно-образні грані його творчості. Не секрет, що саме ці ознаки найчастіше складають засадничі риси українського національного характеру.

Місце народження Олександра Білаша доволі символічне. Митець народився 6 березня 1931 року у містечку Градизьк, що на Полтавщині. Полтава має всі підстави претендувати на звання душі і серця нашої землі. Які пісні «найукраїнськіші» – полтавські, яка говірка найколеритніша – «полтавська», хто найкраща дівка на нашій театральній сцені – «Наталка-Полтавка» з п'єси полтавця ж І. Котляревського... Багато зробили для української та світової музики полтавці за народженням та за походженням:

М.В. Лисенко (с. Гриньків), брати Майбороди (хутір Пелеховщина), Олексій Чухрай (с. Нижня Ланна Карлівського району).

Цікаво, що Олександр Білаш починав свою музичну кар'єру як справжній народний музикант: грав, за власними словами, «не по нотах, а по весіллях» – спочатку на саморобній гармошці «на два басы і вісім голосів», згодом на акордеоні, а потім вже на баяні. Звісно, тоді ще про нотну грамоту мова не йшла – Олександр грав – і як грав! – виключно «по слуху», як десятки поколінь народних виконавців-самоуків.

Ази професійної музичної освіти 16-річний О. Білаш отримав у Київській музичній школі для дорослих. Вчителями ж були земляки – брати Майбороди: Платон викладав теорію музики, а Георгій – гармонію.

У творчості Платона Майбороди пісня і пісенність важить не менше, ніж для його видатного учня. Це його, Майбороди, перу належить музична емблема України – «Пісня про рушник» на слова А. Малишка, що в народній пам'яті завжди стоятиме поряд з «Двома кольорами» О. Білаша (слова Д. Павличка). І це не випадково. Рушник, що стелеться, мов життєвий шлях, червоне й чорне «маміне шиття» – всі ці вічні образи, навіки закріплені у національній свідомості, присутні в текстах обох творів. Обидві пісні – ліричні за своїм образним та інтонаційним строем. Лірична ж пісенність найкраще втілює одвічний сум і тугу української душі, в усьому своєму багатоманітті складаючи сумарний звукообраз України. Саме ця неповторна пісенна аура, особливо сконцентрована на Полтавщині (здаймо хоча б славетні «Віють вітри» та «Сонце низенько»), з дитинства увійшла в основу слухового досвіду і П. Майбороди, і О. Білаша. Цілком можливо, що саме творча вдача автора славетної «Пісні про рушник» (П. Майбороди) багато в чому визначила майбутній пісенний характер музи О. Білаша.

Проте до моменту власного творчого самовизначення Білашеві довелося пройти довгий і тернистий шлях. Після музичної школи майбутній композитор вступає до Житомирського музичного училища, а згодом і до Київської консерваторії. Син колгоспного бухгалтера обрав для себе долю музиканта. А отже, мусив у неймовірно стислий строк максимально розширити свою музичну та загальну ерудицію. Безцінним було спілкування з педагогами – цілою когортою визначних українських композиторів: М. Дремлюга (аналіз форм), К. Данькевич (інструментовка), Г. Жуковський (читання партитур), А. Свечников (поліфонія), М. Вілінський (композиція).

Відомо, як довго і прискіпливо композитор шукав поетів, чиї натхненні вірші викликали б до життя новий пісенний шедевр. Серед них – А. Малишко, О. Підсуха, Д. Павличко, Л. Забашта, М. Ткач, І. Драч, М. Стельмах, Є. Гуцало, Б. Олійник та безліч інших авторів, як відомих, так і маловідомих, професіоналів та аматорів. Адже, за словами самого композитора: «Для мене в поезії немає авторитетів – я пишу пісні на хороші слова і для мене не має значення, хто їх автор». Звичайно, пісні та солоспіви писалися і на тексти класиків (Т. Шевченко, Л. Українка, І. Франко, О. Олесь та ін.).

Проте далеко не завжди О. Білаш шукав «чужих» слів: окрім музики, іншою іпостассю його ліричної творчої душі була поезія. У період між 1977 та

2001 рр. ним було створено десять поетичних збірок, серед них – «Мелодія», «Криниця», «Ластів'яні ноти», «Мамине крило» та ін. Причому найбільша їх кількість – в останнє десятиріччя життя та творчості.

Саме пісня є наріжним каменем у творчості композитора. Чому ж невеликий за обсягом твір – «просто» пісня – за силою свого емоційного впливу на слухача прирівнюється до частини великої симфонії? Пісні Білаша являють собою гармонійний синтез високопоетичного слова та прекрасної мелодії, в якій кожна інтонація тексту знаходить своє найвлучніше віддзеркалення. Мелодія є мікстом вокалізованої декламації та романсових інтонацій з елементами ліричної народної пісенності. Синтез мелодії і слова поєднується найчастіше із танцювальною (переважно вальсовою) або маршовою ритмікою.

Ще одна унікальна риса вокальних творів О. Білаша – їх універсальність. Вони однаково доречні і в філармонійних концертах, і на широкій естраді, і – ніде правди діти – за сімейним столом. Серед виконавців пісень композитора – Д. Гнатюк, К. Огневий, М. Кондратюк, А. Мокренко, Ю. Гуляєв, В. Тіткін, О. Таранець, Р. Кириченко, Є. Мірошниченко, Н. Матвієнко, В. Зінкевич, В. Шпортюк.

Олександр Білаш прожив цікаве і бурхливе творче життя. Митець отримав цілий ряд почесних премій та відзнак і, що найголовніше, всенародне визнання та справжню популярність. А це вже заповітна і часто нездійсненна мрія кожної творчої людини. О. Білаш своїм життям ніби поєднав цілі покоління української творчої еліти – поетів, письменників, літераторів, композиторів, виконавців... Біографії декого з них, наприклад, Д. Павличка та Д. Гнатюка, назавжди історично пов'язані з іменем українського пісняря.

8 років життя (з 1976 по 1994) О. Білаш присвятив громадській діяльності на посту голови правління Київської міської організації Співки композиторів України. Досі існує започаткований ним фестиваль «Пісенні джерела», що відбувається щорічно у Градизьку, на малій батьківщині О. Білаша. Зараз організацією фестивалю та фондом імені О. Білаша керує молодша дочка композитора Леся Олександрівна – редактор та ведуча Національного радіо.

Натхненні пісні Олександра Білаша назавжди залишаться музичними представниками золотої доби української естради. Вони й досі викликають щемливі ностальгічні спогади у людей старшого покоління. Проблема історичної пам'яті актуальна в наші дні як ніколи, і стосується вона не лише Олександра Білаша. Його пісні – наші культурні скарби. А скарби треба берегти.

Джерело:

Ярина БОГДАНОВА

<http://www.uaestrada.org/kompozitori/bilash-oleksandr/>

ВАНГЕЛІС
(29.03.1943 – 17.05.2022)



Вангеліс (англ. *Vangelis*), справжнє ім'я Евангеліс Одіссéас Папатанасіу – грецький композитор і аранжувальник електронної музики, піаніст, віолончеліст, флейтист, гітарист, ударник, автор текстів, продюсер. Працював у таких музичних напрямках: нью-ейдж, прогресивний рок і електронна музика.

Народився 29 березня 1943 року, в Агрії, що в Греції. Вперше перед публікою Евангеліс з'явився ще у 6-річному віці, коли грав на фортепіано. На початку 1960-х опинився в афінській поп-формації «Formynx», яку з часом перейменували на «Aphrodite's Child». Разом з Евангелісом до складу гурту також увійшли: вокаліст Деміс Русос та перкусист Лукас Сідерас. Наприкінці десятиріччя (під час перевороту в Греції «чорних полковників») музиканти перебралися до Парижа, де записали кілька альбомів і відзначилися міжнародним хітом «Rain & Tears».

У 1971 почав видавати сольні платівки під псевдонімом «Вангеліс», а в 1972 вийшов із складу «Aphrodite's Child». Імпульсом для запису дебютного лонгплею «Fais que ton reve soit plus long que la nuit (Symphonie populaire)» були події травня 1968 в Парижі. Альбом був звуковим оповіданням про хід подій під час студентського заколоту. На ньому можна було почути: звуковий колаж від барикад, які зводять, шум вуличних сутичок, поліцейські сирени та пісні маніфестантів.

У наступних роботах – альбомах «Hypothesis» та «The Dragon» – Вангеліс запропонував запрограмовані інструментальні композиції, витримані у формі варіацій з помітним впливом джазу. Подібний характер мав репертуар кількох наступних альбомів. Два з них – «L'Apocalypse des animaux» (1973) та «La fete sauvage» (1976) – були звуковими ілюстраціями до документальних фільмів Фредеріка Россіфа, а «Can You Hear The Dogs Barking? (Ignacio)» (1973) до художньої стрічки Франсуа Рехенбаха «No oyes lardar a los perros?». Ще 1974 року Вангеліс сховався від світу у своїй новоствореній лондонській студії «Немо» і майже відмовився від допомоги інших музикантів (тільки іноді на короткі студійні сесії запрошувались додаткові інструменталісти).

У Великій Британії популярність Вангелісові приніс альбом «Heaven & Hell» (1975), у якому твір «So Long Ago So Clear» прозвучав у виконанні Джона Андерсона. Ще більшим успіхом користувався записаний наступного року концептуальний лонгплей «Albedo 0.39», композиції якого були підкріплені архівними записами розмов американських астронавтів, що летіли на Місяць. З цього альбому походить, наприклад, хіт-твір *Pulsar*.

Повернувшись 1978 до Греції, Вангеліс розпочав співпрацю з грецькою акторкою і співачкою Ірині Паппа, з якою виконував старогрецьку та візантійську музику. 1980 року Вангеліс створив разом з Джоном Андерсоном вокально-інструментальний супердует. Результатом такої співпраці стали хіт-сингли «*I Hear You Now*» та «*III Find My Way Home*», а також альбоми-бестселери «*Short Stories*», «*The Friends Of Mr. Cairo*», «*Private Collection*» та «*Page Of Life*».

Надалі Вангеліс отримував багато пропозицій писати музику до фільмів, але погоджувався лише тоді, коли сценарій збуджував його уяву. В 1979 році з'явився альбом *Opéra sauvage* (укр. *Дика опера*), який був музикою до фільму режисера Россіфа. Саудтрек став третьою співпрацею Вангеліса з цим режисером. Повними шляхетності композиціями до фільму «Вогняні колісниця» (1981, режисер Г'ю Гадсон) Вангеліс прославив зусилля та боротьбу спортсменів. За цю роботу він отримав найбільшу у своїй кар'єрі нагороду – «Оскар», а заголовний твір *Chariots of Fire* став міжнародним хітом і багато разів виконувався різними виконавцями. Серед кіноробіт Вангеліса варто також відзначити музику до фільмів «Антарктика» Курагари Корейосі (альбом «*Antarctica*»), «Той, хто біжить по лезу» Рідлі Скота, «Зниклий безвісти» Коста-Гавраса, «Заколот на Баунті» Роджера Дональдсона, «Франциск» Ліліани Кавані, «1492: Завоювання раю» Рідлі Скота, «Олександр» Олівера Стоуна та документального науково-популярного серіалу «Космос: персональна подорож» Карла Сагана.

У 1988 році музикант записав для фірми «*Arista*» лонгплей «*Direct*», що став першим із серії імпровізованих студійних сесій, у яких Вангеліс виступав як композитор, аранжувальник та виконавець. Через два роки він повернувся з альбомом «*The City*», а 1995 року запропонував альбом «*Voices*», записаний за участю Пола Янга, Кароліни Ловел та Афінського симфонічного оркестру. 1996 року на музичному ринку з'явилась компіляція «*Portrait (So Long Ago, So Clear)*» та альбом «*Oceanic*».

Помер Вангеліс 17 травня 2022 року у Парижі в 79-річному віці від ускладнень, викликаних коронавірусним захворюванням COVID-19.

Джерело:
<https://uk.wikipedia.org/wiki/Вангеліс>

ДЖЕНКІНС КАРЛ (17.02.1944)



Карл Дженкінс народився і виріс у селі Пенклауд на півострові Гауер в графстві Свонсі на півдні Уельсу. Його батько, місцевий вчитель, органіст і хормейстер, дав йому початкову музичну освіту. Дженкінс навчався в Гауртонській школі.

Дженкінс почав свою музичну кар'єру як гобоїст у Національному молодіжному оркестрі Уельсу. Далі навчався музики в Кардіффському університеті, а потім вступив до аспірантури Королівської академії музики в Лондоні.

На початку своєї кар'єри Дженкінс був відомий як джазовий і джаз-роковий і музикант, який грає на саксофоні (баритон і сопрано), клавішних і гобої — незвичному інструменті в джазовому контексті. Він приєднався до групи джазового композитора Грема Кольера, а пізніше став одним із засновників джаз-рокової групи Nucleus, яка виграла перший приз на джазовому фестивалі в Монтре в 1970 році. У 1972 році він приєднався до кентерберійської групи Soft Machine, що грала прогресивний рок, і проводив її останні виступи в 1984 році. Альбом Six, на записі якого Дженкінс вперше зіграв з Soft Machine, здобув нагороду «Британський джазовий альбом року» від журналу Melody Maker в 1973 році.

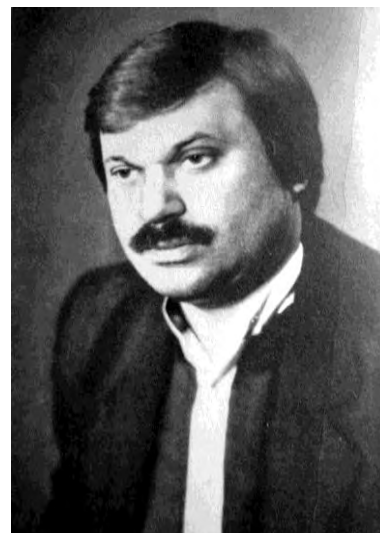
Дженкінс створив багато музики для реклами, двічі здобувши приз у цій галузі. Можливо, найбільш відомою його роботою є класична тема, що використовувалась в телерекламі компанії з продажу алмазів De Beers. Дженкінс пізніше включив її як головний трек до альбому Diamond Music, і в підсумку створив Palladio, використавши його як тему першої частини.

Його прорив в ролі композитора відбувся після кросоверного проекту Adiemus. Альбом 1995 року «The Adiemus: Songs of Sanctuary» очолив чарти класичних альбомів.

Джерело:

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB_%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D1%96%D0%BD%D1%81

ЗУЄВ ОЛЕКСАНДР ІВАНОВИЧ
(30.08.1950 – 31.10.-2006)



Зуєв Олександр Іванович – видатний український композитор, художній керівник ансамблів «Кобза» і «Калина». Лауреат Республіканської комсомольської премії ім. М. Островського (1978) й Третього фестивалю молоді України (1979).

Народився в Макіївці Донецької області. Закінчив композиторський факультет Київської консерваторії (1974, клас Ю. Іщенка). Був керівником та учасником ансамблю «Кругозор», потім – першим керівником ВІА «Кобза», концертмейстером Київського естрадно-циркового училища (1970—1976).

Під час керування ансамблем «Кобза» записав з ним платівку, що стала першим диском-гігантом серед українських ВІА. Через незгоду з позицією колективу щодо подальшого напрямку роботи «Кобзи» покинув ансамбль. Очолив у Черкаській філармонії ВІА «Калина», який у 1977 році випустив платівку-мінйон з трьома піснями.

Олександр Зуєв – автор музики до хронікально-документальних і телевізійних фільмів. Член Національної спілки композиторів України.

Його пісні крім «Кобзи» і «Калини» виконували Раїса Кириченко, Костянтин Огневий, Микола Гнатюк, Тетяна Русова, Лідія Михайленко, Олександр Серов, Михайло Сливоцький, ансамблі «Медобори», «Краяни», «Мальви», югославський ВІА «Лідери Белграду». Іноді виступав у ролі соліста – записав пісні «А ми удвох» (з Олександром Лисенком), «В парі линуть голуби» Івана Карабиця на вірші Миколи Сома (з тріо «Золоті ключі») та ін.

Останні роки життя Олександр Зуєв важко хворів на психічну недугу. 31 жовтня 2006 року він трагічно помер

Олександр Зуєв мав талант від Бога, тонко відчував мелодію, плідно працював у різних жанрах. Він став одним з кращих творців сучасної української пісні, його безсмертні твори назавжди увійшли до золотого фонду національного пісенного мистецтва.

Джерело:

Золотий Фонд української естради

<http://www.uaestrada.org/kompozitori/zujev-oleksandr/>

ІВАСЮК ВОЛОДИМИР МИХАЙЛОВИЧ (04.03.1949–22.05.1979)



Володимир Івасюк - видатний український композитор, співак і поет, один із основоположників української естрадної музики. Є автором ста семи пісень, п'ятдесяти трьох інструментальних творів, музики до двох спектаклів. Був професійним медиком та скрипалем. Чудово грав на фортепіано, віолончелі, гітарі, майстерно виконував свої пісні. Мав художній талант, був неординарним живописцем. Також захоплювався фотографією та кінозйомкою.

Трагічно загинув проживши всього 30 років – його тіло було знайдене повішеним у Брюховицькому лісі під Львовом. Слідчі органи «зам'яли» справу та оголосили офіційну версію, в яку ніхто не вірить, – самогубство. Загадкові обставини смерті композитора ще й досі не з'ясовані.

Володимир Михайлович Івасюк народився у Кіцмані Чернівецької області в сім'ї вчителів Михайла та Софії Івасюків. У 3 роки з цікавістю спостерігав за репетиціями учительського хору, на які його часто брали батьки. У 1954 році Володимир вступає в підготовчий клас філії Чернівецької музичної школи № 1, де починає оволодівати скрипкою. 1956 року іде у перший клас середньої школи. Його запрошують грати на місцевих оглядах художньої самодіяльності, на батьківських зборах, на концертах для робітників та колгоспників. За чудову гру земляки дарують хлопцеві справжню німецьку скрипку. Після закінчення 6 класу 1963 року Володимир Івасюк вступає до Київської музичної школи для обдарованих дітей імені М. Лисенка. Однак навчання, виснажлива робота, проживання в гуртожитку позначились на здоров'ї підлітка і він, відмінник, після першого семестру повертається в Кіцмань, де продовжує навчання в середній школі та музичній школі (клас фортепіано). У 1964 році Володимир пише дві пісні «А мені шістнадцять літ» і «У двадцять літ».

Восени 1964 року Івасюк створює в школі ансамбль «Буковинка» і пише для нього свої перші пісні, серед яких найперша – «Колискова». Колектив здобуває перемоги на кількох самодіяльних конкурсах, їде до Києва, там його помічають, запрошують на обласне телебачення, нагороджують подорожжю Дніпром.

За кілька місяців до завершення школи, під час прогулянки парком, хтось з хлопців закинув картуз на гіпсовий бюст Леніна, усвідомивши негативні

наслідки такого вчинку, хлопці лізуть знімати картуза, бюст виявився не закріпленим, «вождь» падає, а хлопці потрапляють до арешту на 15 діб, відкривається «Справа Володимира Івасюка». Одразу постає питання про виключення з комсомолу, виключення зі школи і позбавлення атестату. Батьки зробили все, що могли – Володя отримав атестат з четвірками з історії СРСР і суспільствознавства. Сім'я переїжджає до Чернівців. Володя блискуче здає екзамен в медичний інститут і його зараховано на перший курс лікувального факультету. Радості не було меж, але уявилася інформація про його «справу», і 31 серпня 1966 року при всіх зачитують наказ про його виключення. Юнак витримує цей удар і продовжує боротьбу за своє майбутнє, іде працювати слюсарем на завод «Легмаш». Володя створює і керує заводським хором, який невдовзі починає перемагати в оглядах художньої самодіяльності. На виступах ансамблю акомпанує його сестра Галя, хористи виконують пісні Володимира.

Івасюк під псевдонімом Весняний надсилає на конкурс до 50-річчя Жовтня пісні «Відлітали журавлі» та «Колискова для Оксаночки» та отримує першу премію. Через рік за рекомендацією «Легмашу» Володя вступає в Чернівецький медінститут. Його обирають старостою групи, запрошують в оркестр народних інструментів «Трембіта» та камерний оркестр медінституту. Після закінчення третього курсу Володя починає працювати над піснею «Червона рута». Восени 1970 року Володимир познайомився з Галею Тарасюк – студенткою філологічного факультету, «Пісня буде поміж нас» присвячена їй. Згодом Володя запропонував показати «Червону руту» й «Водограй» в передачі українського телебачення «Камертон доброго настрою». 13 вересня 1970 року на Театральному майдані Чернівців у присутності тисяч чернівчан виконання цих пісень стало першим великим тріумфом молодого митця. 1971 року в Карпатах був знятий перший український музичний фільм «Червона рута», в якому взяли участь Софія Ротару, Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Раїса Кольца, ансамблі «Смерічка» і «Росинка» та прозвучали пісні Івасюка, Дутківського, Скорика. Цього ж року у передачі ЦТ «Алло, ми шукаємо таланти!» звучить пісня «Водограй».

Навесні 1972 року починається львівський період у житті Івасюка: він стає студентом підготовчого композиторського факультету Львівської консерваторії та переводиться на IV курс Львівського медичного інституту. У цей час були написані пісні: «Я — твоє крило», «Два перстені», «Наче зграї птиць», «Балада про мальви». 1972 року пісню «Водограй» визнано піснею року. 1973 року Володимир Івасюк закінчує Медичний інститут і вступає до аспірантури за спеціальністю «патологічна фізіологія». Незабаром його пісню «Балада про дві скрипки» виконала молода співачка Софія Ротару (тоді вона вже була відома як переможниця Всесвітнього фестивалю молоді й студентів у Софії за виконання народних молдавських пісень). Згодом вона виконуватиме багато творів Івасюка, а у 1974 році з «Водограєм» Ротару стане лауреатом фестивалю естрадної пісні у Сопоті. Саме тоді вперше на міжнародному конкурсі прозвучала українська пісня, а про Володимира активно пише польська преса, перекладає й друкує тексти його пісень.

1975 року Володимир пише музику до спектаклю за романом О. Гончара «Прапороносці» і здобуває диплом першого ступеня. Однак, коли справа торкнулася висунення кандидатури Івасюка на присудження Шевченківської премії за спектакль, хтось викреслив його прізвище. А потім згоріли декорації до вистави... Тоді ж був знятий фільм «Пісня завжди з нами», у якому прозвучало шість пісень Івасюка. Володя проводив дуже багато часу на зйомках, тому пропустив чимало занять. Це стало причиною його виключення з консерваторії

Через три роки ціною великих зусиль він поновився у консерваторії в класі Лешека Мазепи. У видавництві «Музична Україна» виходить збірка пісень Івасюка «Моя пісня». 1977 року Софія Ротару з піснею Володимира «У долі своя весна» перемагає на фестивалі у Сопоті, а сам він працює над підготовкою платівки-гіганта. Як згадує кийвський звукорежисер М. Дідик, право на платівку-гігант мали лише члени Спілки композиторів, Володя ж тоді був звичайним студентом консерваторії, тому «гігант» дався йому дуже важко, але коли він вийшов, то розійшовся вмить. Львівська комсомольська організація збирає документи для висунення Івасюка на присудження премії імені Островського, його запрошують до участі в роботі журі республіканського конкурсу молодих виконавців. Він дає інтерв'ю, про нього пише преса, його пісні звучать на радіо.

24 квітня 1979 року в обід Володимирові дзвонять, він йде до консерваторії і більше не повертається... 18 травня 1979 року тіло Володимира Івасюка знайшли у військовій зоні Брюховицького лісу підвішеним: стояв на колінах, язик вирвали з рота, між ребер встромлені гілки з дерева...

2 березня 1994 р. президент України Леонід Кравчук підписує Указ про присудження посмертно Володимиру Івасюку Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка.

У 1998 році відбувся концерт «Володимир Івасюк. Повернення» - спроба ознайомити сучасників з творчою спадщиною композитора.

4 березня 1999 року в Чернівцях офіційно відкрився Меморіальний музей Володимира Івасюка.

У 2001 році на V Ювілейній Церемонії нагородження лауреатів Всеукраїнської премії у галузі музики та масових видовищ «Золота Жар-птиця» Володимира Івасюка посмертно нагороджено у номінації «За внесок у розвиток музичної культури України ХХ століття».

26 січня 2009 року після неодноразових звернень родини Володимира Івасюка, громадськості та групи народних депутатів Генеральна прокуратура України поновила розслідування причин і обставин смерті композитора.

1 березня президент України Віктор Ющенко підписав Указ про присвоєння Володимиру Івасюку звання «Герой України» посмертно за самовіддане служіння Україні на ниві національної музичної культури та створення вершинних зразків української пісенної творчості.

Джерело:

<http://www.uaestrada.org/kompozitori/ivasyuk-volodymyr/>

ЛАНЮК ЮРІЙ ЄВГЕНОВИЧ
(07.06.1957)



Народився у Львові. Закінчив Львівську Державну консерваторію ім. М. Лисенка як віолончеліст у 1980 році (клас Євгена Шпіцера) та у 1985 році – композицію (клас Дезидерія Задора). У 1982 закінчив як віолончеліст асистентуру-стажування при Київській Державній консерваторії ім. П. Чайковського (клас професора В. С. Червова).

Член Національної Спілки композиторів України, член Правління Львівської організації НСКУ.

Лауреат I премії Республіканського конкурсу віолончелістів ім. М. Лисенка (1974 р.), лауреат премії ім. Л. Ревуцького (1990 р.) та премії ім. Б. Лятошинського (2000р.), лауреат обласної премії «Львівська Слава» (2002), лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (2005). Заслужений діяч мистецтв України (2008).

З 1984 року працює на посаді викладача, згодом - доцента, професора кафедри струнно-смичкових інструментів та композиції Львівської державної консерваторії (нині Музична академія ім. М. Лисенка). З його класу виходять професійні інструменталісти та композитори, лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Композиторське обдарування Юрія Ланюка найповніше розкрилося в симфонічному та камерному жанрах. Його твори часто виконуються в концертах та на фестивалях як в Україні, так і за кордоном. Композитор писав твори на замовлення Міністерства культури України, зокрема, його твір Диптих для віолончелі і фортепіано був обов'язковим твором на Республіканському конкурсі віолончелістів ім. М. Лисенка у Києві та на Міжнародному конкурсі камерних ансамблів у Хмельницькому.

Твори Ю. Ланюка записані на Українському Радіо, Швейцарському та Польському Радіо, Радіо Зюд-Вест-Функ (Німеччина), на студіях СБС та Євшан (Канада). У вересні 1999 року на студії CD Accord (Польща) записано перший авторський диск з творів композитора. Ю. Ланюк був учасником багатьох міжнародних музичних фестивалів.

Композитор неодноразово був членом та головою журі різних міжнародних конкурсів, серед яких Міжнародний конкурс віолончелістів ім. М. Лисенка (м. Київ), Міжнародний конкурс композиторів «Lutosławski Award».

Твори Ю. Ланюка часто виконуються і є в репертуарі таких виконавців, як: Національний симфонічний оркестр України, Національна хорова капела «Думка», Камерний оркестр «Леополіс» та Камерні Хори «Cantus» та «Глорія», «Київські солісти» під керуванням Б. Которовича, Ансамбль солістів «Київська камера та» під керуванням Валерія Матюхіна, Едмонтонський симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Польського радіо, Sinfonia Varsovia, Cleveland Chamber Symphony Orchestra, recherche ensemble (Німеччина), квартет ім. М. Лисенка, диригенти Едвін Лондон, Гжегож Новак, Вірко Балей, Гайнріх Вестман, Роман Кофман, Володимир Сіренко, Роман Ревакович, солісти Ольга Пасічник, Іван Монігетті, Йозеф Ермінґ та ряд інших.

Юрій Ланюк – відомий український виконавець, виступає як яскравий соліст і ансамбліст з репертуаром зарубіжної класики, творів українських композиторів, а також як виконавець власних творів. Гру Ланюка-віолончеліста слухали в містах України, Росії, а також в Варшаві, Торонто, Монреалі, Нью-Йорку, Чикаго, Філадельфії, Брюсселі, Мюнхені та інших містах світу.

Джерело:

<https://sites.google.com/site/najvidatnisikompozitori/urij-evgenovic-lanuk>

ПОКЛАД ІГОР ДМИТРОВИЧ
(10.12.1941)



Ігор Дмитрович Поклад народився у місті Бішкек (Фрунзе) Киргизької РСР під час евакуації в родині кадрового військового.

Після закінчення війни 1941-1945 рр., сім'я повернулася до України, де в 1957 році Ігор закінчив середню школу № 4 та музичну школу по класу фортепіано в місті Тернопіль. У тому ж 1957 року почалося навчання на історико-теоретичному відділенні Київського музичного училища ім. М Глієра. Вже після третього курсу, Ігор Поклад вступає на композиторський факультет Київської державної консерваторії (клас професора А. Я. Штогаренка) і в 1967 році закінчує її.

Вже у шкільні роки Ігор починає складати пісні, які виходять друком у місцевій пресі. А під час навчання в училищі, робить перші серйозні кроки в творчості, співпрацює з професійними поетами. Вже перша пісня, написана ним у співавторстві з чудовим українським поетом Борисом Олійником «Пісня не заблудиться», виконана Костянтиним Огневим, стає популярною. Молодий композитор починає активно працювати в пісенному жанрі. Усі відзначають незвичайний ліризм і мелодійність кожної його нової пісні. А поява «Коханої», створеної спільно з непрофесійним поетом, лікарем за професією, Ігорем Барахом, що за короткий час завоювала серця мільйонів слухачів.

У 1966 році до Поклада звертаються чиновники міністерства культури з пропозицією організувати дівочий співочий колектив. Протягом трьох місяців Ігор Поклад створює унікальний на ті часи проект – вокально-інструментальний ансамбль «Мрія».

Під час служби в армії відбувається зустріч Ігоря Поклада з Юрієм Рибчинським. Перша спільна робота «Очі на піску». Пізніше були написані «Дикі гуси», «Зелен-клен», «Тиха вода», «Скрипка грає», «Чарівна скрипка». Загалом, ті пісні, без яких неможливо тепер уявити сучасну українську естраду.

У 1973 році Поклад пробує свої сили в театрі. Він погоджується на пропозицію почати роботу над продовженням популярної музичної п'єси «Весілля в Малинівці». З готовим твором Поклад приїжджає до Одеського театру оперети. Рішення про постановку «Другого весілля...» худрадою театру (директор театру Матвій Ошаровський, актори Михайло Водяний, М. Дьоміна) було ухвалено одностайно.

Наступною роботою Поклада стала «Конотопська відьма», написана в 1982 році, яка не сходить зі сцен українських театрів до цього дня. За словами театральних критиків, ця п'єса вже давно стала класикою жанру.

У творчому доробку композитора понад 30 оперет і мюзиклів.

Зі співпраці з актором і режисером Леонідом Биковим почалася ера кінематографу в творчості композитора. Без найменшого досвіду роботи в кіно Ігор Поклад погоджується писати музику до одного з перших фільмів Бикова «Де ви, лицарі?». З легкої руки великого Майстра, музика Поклада звучить сьогодні в більш, ніж 40 художніх фільмах! Але найбільшою і образливою своєю помилкою, до сьогоднішнього дня, композитор вважає відмову від роботи у фільмі «В бій йдуть одні старики». За словами самого Ігоря Дмитровича, не побачив він своєї музики в картині, не відчув. І останній фільм Бикова, «Інопланетянин», теж почали робити разом, але, на жаль, серце режисера зупинилося раніше, ніж фільм був закінчено. А музика залишилася...

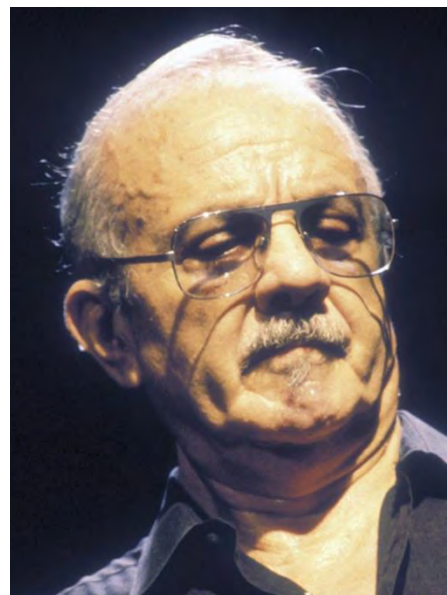
Знайомство Ігоря Поклада з режисером Володимиром Дахно вилилося в блискучу серію мультфільмів про пригоди козаків. Робота в такому «легкому», дитячому жанрі, як мультиплікація, виявилася чи не найскладнішою з усіх, які були в житті до цих пір. Також була робота над повнометражним мультфільмом «Енеїда».

Композиторська діяльність Народного артиста Ігоря Поклада неодноразово відзначалася різними нагородами та преміями, серед яких – Державна премія України ім. Т. Г. Шевченка, орден «За заслуги перед Батьківщиною» третього ступеня, ордени православних конфесій, премії ім. Вернадського та Д. Луценка.

Незважаючи на значний обсяг вже створеного музичного матеріалу, Ігор Дмитрович і зараз далекий від думки ставити крапку у своїй творчості. Він пише багато нової музики, будує нові плани, займається реалізацією власних проєктів, головним з яких вважає постановку найзначнішого свого твору – рок-опери «Ірод».

Джерело:
www.poklad.com.ua

П'ЯЦЦОЛЛА АСТОР
(11.03.1921 – 04.07.1992)



Астор П'яццолла народився 11 березня 1921 року в місті Мар-дель-Плата у родині емігрантів з Італії. Дитинство провів у Нью-Йорку, де захопився джазовою музикою і спробував себе в кінематографі.

1937 року повернувся до Аргентини, де грав у нічних клубах, 1946 року створює свій перший власний музичний колектив – «Астор П'яццолла і його характерний оркестр». У цей час П'яццолла захоплюється акордеоном, намагаючись перетворити його на сольний інструмент.

За порадою А. Хінастери, у якого П'яццолла брав уроки, 1953 року він подав свою «Буенос-Айреську симфонію» на композиторський конкурс. Як премію П'яццолла отримав стипендію на навчання у Парижі, де він вчився у композитрки Надії Буланже, яка скерувала його увагу на музику танго.

Після закінчення навчання П'яццолла навперемінки жив у Буенос-Айресі та Нью-Йорку, давав концерти, записував платівки й кілька разів робив турне по Аргентині, Бразилії та США. Міжнародне визнання П'яццолла здобув на початку 1980-х, виступаючи з квінтетом Tango Nuevo, заснованим 1976 року. З цим колективом він концертував до 1989 року, пізніше ж сконцентрувався на сольних виступах з оркестром.

1990 року кар'єра П'яццолли обірвалася через інсульт, за два роки музикант помер у Буенос-Айресі.

Астор П'яццолла – один із небагатьох композиторів, що зміг записати й виконати на концертах майже всі свої твори. В останні 10 років свого життя композитор склав понад 300 танго, 50 мелодій до кінофільмів, серед яких такі фільми, як «Піраньї» (Луїс Берланга), «Генріх IV» (Марко Белоккьо), «Світло» (Жанна Моро), «Армагедон» (Ален Жесуа), «Південь» і «Посилання Гарделя» (Фернандо Соланас), а також музику до театральних вистав і балетів. В Італії журі премії критиків одноставно нагородило П'яццоллу Першою Премією за Найкращий диск інструментальної музики, відзначивши у своєму рішенні: «За сміливість композицій і за різючу творчість у створенні аранжувань, що надають танго нового звучання».

Новаторством Астора П'яццолли вважається винайдення «нового танго» (ісп. *nuevo tango*), що відрізняється від традиційного включенням елементів джазу, використанням багатшої гармонії, дисонансів та контрапункту, а також складніших музичних форм.

У лютому 1993 року в Лос-Анджелесі Астор П'яццолла був номінований на премію Греммі 1992 року за твір *Oblivion* в категорії «Найкраща інструментальна композиція».

Джерело:

Астор П'яццола

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%9F%27%D1%8F%D1%86%D1%86%D0%BE%D0%BB%D0%B0

SECRET GARDEN



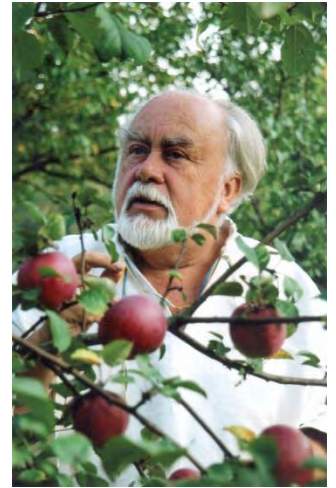
Secret Garden – ірландсько-норвезький дует (Фіоннуала Шеррі та Рольф Ловланд), що виконує інструментальну музику (музична неокласика та нью-ейдж).

Загалом гурт продав понад три мільйони платівок. У 1995 році виконавці перемогли у фіналі 40-го пісенного конкурсу «Євробачення» з піснею «Ноктюрн», першою (і єдиною) композицією-переможцем в історії конкурсу, майже виключно інструментальною за своєю природою. Текст пісні, виконаної норвезькою співачкою Гуннхільд Твіннерейм, був доданий лише з нормативних причин. Після виступу на Євробаченні гурт випустив вісім студійних альбомів. Дебютний альбом 1995 року «Songs from a Secret Garden» став платиновим у Норвегії та Південній Кореї, золотим в Ірландії, Гонконзі та Новій Зеландії, а також утримував місце в Billboard New Age протягом двох років (1996, 1997). Барбра Стрейзанд використала пісню з альбому «Heartstrings» як основу для пісні «I've Dreamed of You on Her» з альбому A Love Like Ours, а також заспівала цю пісню на своєму весіллі з Джеймсом Броліном. Зі своїм другим альбомом 1997 року White Stones гурт також потрапив до топ-10 чарту Billboard New Age. Найвідомішим твором дуету є «You Raise Me Up», який був запущений Браяном Кеннеді.

ЛЕВЛАНД РОЛЬФ УНДСЕТ (19.04.1955)

Левланд Рольф Ундсет народився 19 квітня 1955 року в Крістіансанні (Норвегія). Левланд був студентом з обміну в Шоуні, штат Оклахома, протягом року у старшій школі. Разом з Фіоннуалою Шеррі, він створив кельтсько-нордичну групу «Secret Garden», в якій він був композитором, продюсером та клавішником. Левланд Рольф Ундсет почав komponувати музику в ранньому віці (у віці дев'яти років він сформував групу). Навчався у Музичній консерваторії Крістіансан, а потім отримав ступінь магістра в Норвезькому музичному інституті в Осло. Він найбільш відомий тим, що написав пісню «You Raise Me Up». Левланд двічі переміг на конкурсі пісні «Євробачення» з піснями «La det swinge» у 1985 році й «Nocturne» у 1995 році разом з «Secret Garden», таким чином Норвегія двічі стала переможницею конкурсу.

ЛУБКІВСЬКИЙ РОМАН МАР'ЯНОВИЧ
(10.08.1941 – 23.10.2015)



Без поета Романа Лубківського немислима історія української літератури другої половини ХХ і першого десятиліття ХХІ століття. За його творчістю нащадки будуть вивчати пульсацію подій нашої посттоталітарної епохи з усіма її катаклізмами і трансформаціями.

Народився Роман Мар'янович Лубківський у селі Острівці Тербовлянського району Тернопільської області. Середню школу закінчив у місті Тербовля, навчався на філологічному факультеті Львівського державного університету ім. І. Франка. Ще навчаючись у десятому класі, друкувався в обласній газеті «Вільне життя». Перший його вірш «Хвала людині» (1957 р.), а потім були вірші «Балада про червоні маки», «Рідний край», які він так і не включив у жодну зі своїх збірок. Поетичний хист Романа Лубківського інтенсивно розвивається під час навчання в університеті. У цей час вірші молодого поета-початківця друкуються у багатьох періодичних виданнях, а саме: «Молодь України», «Ранок», «Дніпро», «Жовтень» та ін.

Перша збірка віршів «Зачудовані олені» вийшла у видавництві «Каменярь» у 1965 році. А потім були збірки «Громове дерево» (1967, обласна комсомольська премія ім. О. Бойченка), «Ромашка» (1969), «Смолоскипи» (1975), «Звіздар» (1977, премія ім. П. Тичини «Чуття єдиної родини»), «Словацьке літо» (1986), «Карбівня» (1987), «Серпневе яблуко» (1989), «Погляд вічності» (1990, Державна премія України ім. Т. Г. Шевченка). За ними йшли «Балканський Христос», «Камінне жниво» (обидві – 2001), «Квітень у серпні», «Сто і одна строфа Романа Лубківського» (всі – 2003), «Янголом у снігах» (2005), «Frum Romanin» (2009), «Нічна варта» (2011).

Роман Лубківський прийшов у поезію всередині шістдесятих років, тобто після блискучих дебютів Бориса Олійника, Івана Драча, Миколи Вінграновського та інших.

Своєрідність його перших поетичних збірок «Зачудовані олені» (1965), «Громове дерево» (1967) полягала в орієнтації автора на народнопоетичні традиції. Теми, які піднімає автор у цих збірках це – своєрідний «кодекс» морально-етичних норм, що століттями шліфувався народом, і з якого будується світ його поетичного героя.

З-поміж кількох суспільно важливих тем є у творчості Романа Лубківського тема, яку можна без будь-якого пафосу назвати сакральною. Це шевченківська тема, яку поет осягав упродовж тривалого часу, ще від книжки «Карбівня».

Збірка «Погляд вічності» (1990), за яку Романа Лубківського було удостоєно Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка складається із циклу віршів які відтворюють персональну історіографію Кобзаря. Ця своєрідна інтерпретація Шевченкових двадцяти двох автопортретів, і, по суті, є унікальним явищем у сучасній українській літературі.

Збірка «Квітень у серпні» (2003) – своєрідний місток із юності у зрілість, із юної весни у серпневу духмяність літа, із молодечого замилювання до філософської мудрості. У збірці вміщено 60 поезій, написаних у різні роки, де автор осмислює своє життя і життя народу через красу і зважену мудрість.

У віршах інтимної тематики спостерігаємо філософське узагальнення людської краси. У віршах поета миттєвість і вічність переплітають свої крила, утверджується краса людських почуттів і взаємостосунків.

У творчому доробку Романа Лубківського є теми, до яких він повертається постійно: зображення національного поступу народу, його безсмертного «духу, що тіло рве до бою»; логічне поєднання честі і краси; зображення епохи і її взаємопроникнення в особистий світ людини; змалювання руху як одвічного людського ділення і утвердження; показ гармонії стосунків у світі людини і світі природи.

Завдячуючи Роману Лубківському, український читач пізнав слов'янський поетичний світ. Він видає чи не перші в Україні авторські перекладні антології «Слов'янське небо» (1972), «Слов'янська ліра» (1984). Ці книжки дали нам можливість пізнати феномени слов'янських поетичних культур.

Роман Лубківський здобув законне місце у гроні найвідоміших українських майстрів перекладу, адже переклав сотні творів, серед яких збірки поезій Десянки Максимович, Лацюноволеського, Франце Прешерна, Янки Купали. Відтворив українською мовою драму Юліуша Словацького «Срібний сон Саломеї» та драму Йозефа Вацлава Фріча «Іван Мазепа».

З 1997 року по 2001 рік очолював управління культури Львівської облдержадміністрації, у 1996–2000 роках – голова Львівського обласного об'єднання Всеукраїнського товариства ім. Т. Шевченка. Він був народним депутатом України першого демократичного скликання (1990–1994), членом комісії у закордонних справах Верховної Ради. Саме на його пропозицію 24 серпня 1991 року до зали Верховної Ради було внесено національний прапор України, саме він ініціював запровадження традиції, згідно з якою наші президенти присягають на вірність Україні поклавши руку не тільки на Конституцію, а й на Пересопницьке Євангеліє.

З ініціативи Романа Лубківського було відновлено пам'ятні місця, пов'язані з Маркіяном Шашкевичем, Богданом-Ігорем Антоничем; без нього не було б музею Михайла Грушевського, пам'ятників Юрію Дрогобичу, Українським Січовим Стрільцям у Карпатах, на Маківці, не було б ще десятка,

а, може сотень справ, через які наново постали перед нами Іван Франко, Соломія Крушельницька, Богдан Лепкий та інші великі наші попередники.

Ще один серйозний проект, яким опікувався Роман Лубківський, – це створення музею літератури у Кременці. Моральною та інтелектуальною підставою для створення такої літературно-історичної скарбниці є знаменні історичні сліди на цих теренах Тараса Шевченка, Олени Пчілки, Оксани Лятуринської, Уласа Самчука та багатьох інших представників красного письменства.

З ініціативи Романа Лубківського в селі Острівець Тереховлянського району було започатковано літературно-мистецьке свято «Подільський скарб», присвячене видатному українському письменнику Володимирі Гжицькому.

Помер Роман Лубківський у Львові, де прожив майже п'ятдесят років, похований на Личаківському цвинтарі.

Джерело:
<https://tobm.org.ua/roman-lubkivskyj/>

ОЛІЙНИК БОРИС ІЛЛІЧ
(22.10.1935 – 30.04.2017)



Борис Ілліч Олійник народився в с. Зачепилівка Новосанжарського району на Полтавщині — український поет, член НАНУ, голова Українського фонду культури.

Друкуватися почав ще в школі. По закінченні десятирічки вступив на факультет журналістики Київського Національного університету ім. Т. Г. Шевченка, який закінчив у 1958 році.

Побував майже в усіх гарячих точках міжетнічних конфліктів колишнього Союзу, про що розповів в есе «Два роки в Кремлі» («Князь тьми»).

У травні-червні 1986 року одним з перших побував у Чорнобилі, в зоні, звідки вів репортажі на ЦТ СРСР і України. Того ж року виступив зі статтею в «Литературной газете» (Москва), «Випробування Чорнобилем», в якій викрив злочинну діяльність тимчасовців.

Борис Олійник — автор понад 40 книг, віршів, есе, статей, які друкувалися в Україні, перекладались чеською, словацькою, польською, сербською, румунською, італійською та іншими мовами. Лауреат премії «Лицарське перо» (Югославія). Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, міжнародних премій імені Сковороди та «Дружба», Герой України (до 70-річчя з дня народження). 16 січня 2009 року президент України Віктор Ющенко нагородив Бориса Олійника Орденом Свободи. 15 жовтня 2009 року удостоєний звання «Почесний доктор Київського національного університету імені Тараса Шевченка».

Борис Олійник – автор великої кількості чудових пісень. Працював з композиторами І. Покладом, І. Карабицем, П. Майбородою, О. Білашем, Ю. Васильківським, А. Горчинським та ін. Провідне місце у його пісенній творчості займають пісні про матір, але й багато ліричних творів.

ПУШИК СТЕПАН ГРИГОРОВИЧ
(26.01.1944 – 14.08.2018)



Степан Пушик – письменник, літературознавець, фольклорист, журналіст, громадсько-культурний і політичний діяч, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника і Київського національного університету ім. Т. Шевченка, лауреат державної премії ім. Т. Шевченка, премій ім. В. Стефаника, П. Чубинського, Мирослава Ірчана, О. Копиленка. Член Спілки письменників України та Українського ПЕН-клубу. Заслужений працівник культури України.

Народився в с. Вікторів Галицького району Івано-Франківської області.

Закінчив Тлумацький сільськогосподарський технікум (1964) і Літературний інститут ім. Горького у Москві. Навчався у докторантурі. У 60-х роках працював бухгалтером у Яворові, Довгополі, а згодом журналістом у Косові, кореспондентом газети «Прикарпатська правда», головою ради Клубу творчої інтелігенції, керівником літературної студії. Був обраний депутатом до Верховної Ради України першого скликання і очолював підкомісію з питань національних меншин.

Досліджував міфологію слов'ян, фольклор та історію краю, писав про відомих українських культурних діячів. Автор багатьох поетичних та прозових збірок, фольклорних записів, книжок для дітей, літературознавчих та краєзнавчих праць, серед яких поетичні «Молоді громи», «Золотий Тік», «Писаний Камінь», «Задума гір», «Головиця», «Луни», «Галич», «Заплаканий промінь», «Хмаролом», «Тайна», «Сенети»; романи «Страж-гора», «Галицька брама», повісті, оповідання, новели «Перо Золотого Птаха», «Славетний предок Кобзаря» (розвідка про карпатське коріння Т. Шевченка), «Ключ-зілля», «Дараби пливуть у легенду», «Ватра на Чорній горі»; публіцистичні та краєзнавчі видання «Івано-Франківщина», «На верховині тисячоліть», «Місто на Бистрицях» (фотоілюстрації В. Пилип'юка), «Українці в Тюмені», «Де шум потоків і смerek»; п'єси «Земле моя» (у співавторстві), «Заплакані вікна», 6 моновистав; збірки віршів для дітей «Маленьке шпаченя», «Золотий човник», «Зелена борода», «Новинкар», казки «Чарівне горнятко», «Казки Підгір'я», «Золота вежа», «Срібні воли»; збірки пісень (спільно з композиторами О. Білашем, А. Кос-Анатольським, В. Івасюком та ін.) «Співають гори», «Любисток», «Над горою місяць повен». Автор двотомного дослідження з української міфології «Бусова книга», дослідження про «Слово о полку Ігоревім», багатьох наукових

праць з давньої української літератури, історії, краєзнавства, фольклористики, етнографії; записувач і видавець легенд, казок, пісень, прислів'їв та приказок.

Степан Пушик – автор багатьох чудових пісень: «Я ще не все тобі сказав», «Любисток», «Треба йти до осені», «Над горою місяць повен», «Пісня про матір», «Співають гори», «Карпатська ніч», «Шумить пшениця, як Дунай» та ін.

Я ще не все тобі сказав (муз. В.Івасюка) – В. Шпортко; І. Калиній; Н. Яремчук

Джерело:
http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/pushyk-stepan/

СИНГАЇВСЬКИЙ МИКОЛА ФЕДОРОВИЧ
(12.11.1936 - 22.02.2013)



Микола Сингаївський – видатний український поет, автор пісні «Чорнобривці». Народився на Поліссі у селі Шатрище Коростенського району Житомирської області.

Навчаючись у Київському університеті, позаштатно працював у редакціях різних газет. По закінченні вузу працював завідувачем відділу поезії «Літературної України», завідувачим відділу літератури та мистецтва журналу «Ранок».

У 1958 році побачила світ перша збірка для дітей «Жива криничка». Схвальним словом про неї відгукнувся Михайло Панасович Стельмах.

Відтоді прийшло до читача понад сорок книжок - поетичних і прозових. З них - половина для дітей. До самої смерті поета не полишала терпка надія: написати щось ніжне, цікаве і зворушливе для цього допитливого, вдячного читача - Дитини.

Поет згадував: «Скажу ще про один жанр мистецтва, до якого я небайдужий. Це - пісня. Вона володіє мною з дитинства, з юнацьких років. Я був гармоністом на сільських празникових гуляннях, гармошка для мене і нині дивовижний інструмент у розумінні настрою. Грав на струнних, кохався у народних мелодіях і нині записую народні пісні. Вони — чисте повітря поезії і нашої культури взагалі. Впродовж тридцяти років творчої праці я мріяв і намагався сам створити пісню. Багато мелодій, написаних композиторами на мої вірші, знайшли дорогу до серця людського. Стали «співучими» серед людей «Чорнобривці», «Безсмертник», «Полісяночка», «В краю дитинства», «Сонце в долонях», «Розляглося наше поле» та інші».

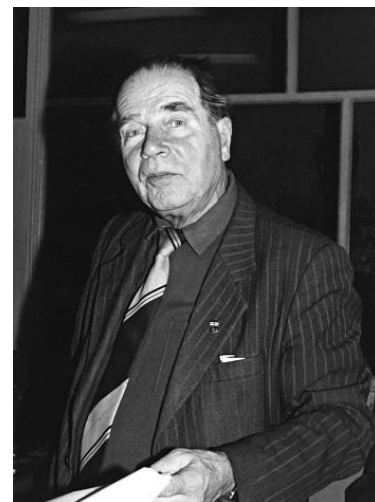
Одна зі збірок Миколи Сингаївського має назву «Я родом із пісні» — свідчення любові автора до цього об'ємного і трудного жанру. Також поет видав збірки пісень «Чорнобривці», «Безсмертник», «Співучий календар», «Материна пісня».

Дмитро Павличко у передмові до збірки пісень «Безсмертник» писав: «Пісні М. Сингаївського близькі до фольклорних, ясні й прості за образною системою, але головне їхнє достоїнство в тому, що вони відбивають зворушення сучасної людини, яка шукає й знаходить основоположні моральні цінності в своєму зв'язку з рідною землею, бачить свою душу крізь чисті джерела того краю, де минулося її дитинство».

Микола Сингаївський помер у віці 77 років після тривалої хвороби.

Джерело:
http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/synhajivskij-mykola/

ЮХИМОВИЧ ВАСИЛЬ ЛУКИЧ
(12.07.1924 – 20.07.2002)



Василь Юхимович народився в селі Сингаї Коростенського району на Житомирщині.

Учасник Другої світової війни, нагороджений медалями та Почесними Грамотами Президії Верховної Ради України. Закінчив Вінницький пединститут. Працював у редакціях газет, з 1960 року — в журналі «Україна». Друкувався з 1950 року. Перша збірка поезій «Матері» вийшла 1955 року. Поетична творчість Василя Юхимовича різноманітна: лірика і ліро-епічні твори, пісні, гумор і сатира на внутрішні й міжнародні теми. Поет брав активну участь у розробці нових святкових обрядів. В ліро-епосі В. Юхимович звеличує героїку, стверджує активну життєву позицію.

Поетичні збірки (понад 20): «Не пройду стороннім» (1957), «Вікно у світ» (1960), «Подвиг починався на землі» (1961), «З клетку літ» (1962), «Зоряна балада» (1968), «У штилях сплять прибої» (1969), «Чорно-білі листівки» (1972), «Юності цвіт» (1974), «Час братерства» (1975), «Нагадаю піснею» (1979), а також «Подорожники», «Вибране», «Ровесники гроз», «Кличу перепілку» та ін. Книги гумористичних віршів: «Який Яків – така й дядя» (1960), «Весілля з квитанцією» (1966), «Євангеліє від Лукича» (1971), «Виводок жар-птиці» (1975). Автор збірок щедрівок «Щедрий вечір» (1964) і весільних пісень (1969) та ін.

З 1956 р. – член Спілки письменників. Заслужений працівник культури, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат літературної премії «Пам'ять» та премії імені Остапа Вишні. Був активним членом міжнародної громадської організації «Земляцтво житомир'ян» у м. Києві.

На вірші Василя Юхимовича написано багато чудових пісень, серед яких – «А льон цвіте», «Журавка», «Вже минає весна», «Іскрина».

Джерело:

http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/yuhymovych-vasyl/

До навчального посібника увійшли пісні зі збірки «Співають Львів'янки, з репертуару тріо бандуристок «Львів'янки». Це такі пісні, як «Шумить пшениця, як Дунай» (муз. В. Івасюка, сл. С. Пушика), «Мати наша – сивая горлиця» (муз. Ю. Ланюка, сл. Б. Олійника), «Безсмертник» (муз. О. Зуєва, сл. М. Сингаївського), «Де ти, пташино?» (муз. Ю. Ланюка, сл. Р. Лубківського), «Іванку, Іванку» українська народна пісня (обробка О. Герасименко).

Українські народні пісні «Качур молодий» та «Ой вербо, вербо» представлені в обробці В. Лобка.

Пісні «Журавка» (муз. О. Білаша, сл. В. Юхимовича) та «Пісня про матір» (муз. І. Поклада, сл. Б. Олійника) зачерпнуті зі збірки Миколи Гвоздя «Граї, моя бандуро!».

ТРІО БАНДУРИСТОК «ЛЬВІВ'ЯНКИ»

Перші кроки тріо починалися у 1973 році у Львівському музичному училищі з сестрами Олею та Оксаною Герасименко та Христиною Маковською (тепер Залуцькою). Дівчата грали твори Богдана Яновського, Юрія Ланюка, Станіслава Людкевича, Анатолія Кос-Анатольського.

Найбільш плідні роки творчості для тріо були з Олею Войтович та сестрами Олею і Оксаною Герасименко. Дівчата мали свої програми на Львівському телебаченні. На той час вони вже вчилися у Львівській консерваторії ім. Миколи Лисенка. Тріо мало досвідченого наставника — батьком сестер був відомий майстер і творець концертних бандур львівського та харківського типу професор Василь Герасименко. У ті роки бандуристки познайомилися із Володимиром Івасюком. Як згадує одна із бандуристок: «Ми з ним кілька разів бачилися, але нас він не дуже-то поправляв. Йому зразу подобалося наше виконання. Ми були тоді «на рівні». Він був дуже скромний, незважаючи на ту славу...». В. Івасюк подарував їм три пісні, щоб записали для своїх програм. Дві з них «Стоїть пшениця, як Дунай» та «Далина» прозвучали в телепередачі ще за його життя. А третя — «Калина приморожена» — готувалася до наступної програми, але життя композитора трагічно обірвалося. Пісня прозвучала у програмі тріо на Львівському телебаченні «Дзвени, бандуро!» 23 жовтня 1979-го. «Львів'янки» були першими виконавицями цих трьох пісень.

Тріо гастролювало за кордоном – Польщі, В'єтнамі, Японії, Іспанії, Німеччині, Ефіопії та Філіппінах.

Під час виступів тріо у США 28 січня 1992 року газета «Свобода» подала розповідь Петра Часта про прощальний виступ «Львів'янок». Автор відзначав, що «у їхніх руках бандура відкрилася як інструмент ніжних почуттів, глибокої задуми і душевної чистоти». Як виявилось згодом, то було прощання не лише з Америкою, а й з самим гуртом, бо життєві шляхи бандуристок розійшлися.

Оля Герасименко-Олійник стала першою професійною бандуристкою, котра виступала солісткою з американськими симфонічними оркестрами. Разом із чоловіком Ю. Олійником вона виступає з лекціями-концертами, репрезентуючи українську музику та культуру в коледжах, університетах,

музеях і бібліотеках. Її репертуар містить твори українських композиторів, а також світових класиків. Вона записала три концерти для бандури з оркестром Ю. Олійника, що став першим історичним записом, який включав бандуру, як сольний інструмент із симфонічним оркестром. У Сакраменто О. Герасименко організувала шкільний ансамбль бандуристів, Український ансамбль класичної музики, з якими активно пропагує українську музику та культуру перед різноманітною аудиторією.

Оксана Герасименко – доцент Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. У 1983-1989 рр. працювала на Кубі, а також провадила концертну діяльність, виступала на фестивалях в Іспанії, Франції, Японії, Аргентині, Канаді, Італії, на Шевченківських вечорах у Сан-Франциско та Сакраменто, брала участь у Днях української культури у Хорватії. Разом із Ольгою Герасименко-Олійник брала участь у вечорах пам'яті жертв Голодомору в Україні, які відбулися в українських церквах в Сакраменто і Сан-Франциско. 2005-го виступила в концерті до Дня незалежності разом із симфонічним оркестром Львівської обласної філармонії під орудою Романа Филипчука, виконавши власну симфонічну поему *Victoria*. Виступила як солістка та у складі тріо бандуристок на концерті до 60-річчя В. Івасюка 2009 року.

Джерело:

Костенко Л. Тріо бандуристок «Львів'янки»

http://www.ivasjuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=trio_lvivyanky

<https://meest-online.com/culture/lvivyanky-pronesly-svitom-spiv-bandury/>

ЛОБКО ВОЛОДИМИР ПАВЛОВИЧ (13.03.1931)

Володимир Лобко – бандурист, педагог. У 1956 році закінчив Київську консерваторію (клас бандури В. Кабачка). Водночас від 1954 працював у ансамблі бандуристів, згодом в оркестрі народних інструментів Комітету радіо і телебачення

Від 1962 – викладав у студії при Державній капелі бандуристів. Має власні твори та обробки для тріо бандуристок, хору і оркестру народних інструментів. Автор праці «Вокальні ансамблі у супроводі бандури» (К., 1972). Серед учнів – Р. Горбатенко, Л. Криворотова, Н. Чепіга.

Джерело:
Жеплинський Б.М. Лобко Володимир Павлович
https://esu.com.ua/search_articles.php?id=56001

ГВОЗДЬ МИКОЛА ПЕТРОВИЧ (09.06.1937 – 27.06.2010)



Микола Петрович Гвоздь – український бандурист, народний артист УСРС з 1979 року. Народився в Дніпропетровську. Закінчив Дніпропетровське музичне училище, а в 1963 році Київську консерваторію (клас А. Бобиря та М. Канерштейна). З 1963 року працював у капелі бандуристів. З 1978 року – мистецький керівник Національної Капели бандуристів України. Автор нотних збірників для бандури.

Микола Петрович Гвоздь – митець непересічної багатовекторної творчої діяльності, бандурист-віртуоз, диригент, аранжувальник, автор нотних збірників і громадський діяч – 33 роки (з 1977 по 2010 рік) очолював Національну Капелу бандуристів України.

Микола Петрович мріяв стати лікарем, але... із хобі, заняття для душі музика стала покликанням. Микола Гвоздь закінчив Дніпропетровське музичне училище, а потім – Київську консерваторію, де навчався у патріарха кобзарського мистецтва народного артиста Андрія Бобиря, керував великою самодіяльною капелою Політехнічного інституту, був другим диригентом Національної капели бандуристів та керівником студії при ній. Тобто коли у 1977 році він очолив колектив, то «до влади» прийшла людина з досвідом, якого не мав жоден з його попередників.

У Миколи Гвоздя була власна «концепція капели» – це мав бути високопрофесійний чоловічий хор у супроводі високопрофесійного оркестру бандуристів. І він домігся свого! Скільки на те пішло здоров'я та нервів, скільки годин важкої, копіткої роботи – то вже інша річ. Але нині кожен артист – це і володар чудового голосу, і грамотний співак, і добрий бандурист. А відтак капела досягла абсолютної гармонії могутніх чоловічих голосів із ніжним сріблястим звуком інструментів.

Микола Гвоздь доклав чимало зусиль до розширення творчих можливостей, репертуару капели бандуристів, її активного професійного зростання. Під його орудою колектив отримав Національну премію України імені Тараса Шевченка, національний статус і право носити ім'я Георгія Майбороди.

Джерело:
Микола Петрович Гвоздь <https://parafia.org.ua/person/hvozd-mykola/>
На основі матеріалів: Портал Культура Хрещатик

ІСТОРІЯ ТВОРІВ

АДАЖІО (АЛЬБІНОНІ ТОМАЗО)

Після смерті композитора Томазо Альбіноні його особисті архіви, які здебільшого не були опублікованими, потрапили до Саксонської державної бібліотеки в Дрездені. На превеликий жаль, взимку 1945 року під час нальоту літаків союзників та бомбардувань міста сховище бібліотеки було зруйновано і більшість фондів знищено.

У тому ж році італійський музикознавець, професор історії музики Флорентійського університету Ремо Джадзотто вирішив написати біографію Альбіноні і систематизувати його неопубліковані роботи, що збереглися. Ретельно розібравши те, що залишилося від архівів композитора у дрезденському сховищі, Джадзотто незабаром опублікував книгу *Tomaso Albinoni. Musico di Violino Dilettante Veneto*. Через чотири роки Джадзотто знову привернув до себе увагу, сповістивши про те, що знайшов фрагмент раніше невідомого твору Альбіноні. Уривок, який був визначений як частина сонати, включав лише шість тактів мелодії і басо континуо. Музикознавець запевнив усіх, що обов'язково воскресить твір Альбіноні, який нібито датувався 1708 роком. У 1958 році Ремо Джадзотто опублікував «Адажіо сіль мінор для струнних інструментів та органу, в основу якого були покладені знайдені фрагменти твору Томазо Альбіноні. Під твором музикознавець підписався своїм ім'ям. Твір одразу набув популярності.

У 1961 році, після того як твір вперше прозвучав як головна тема у фільмі Альона Рене «Минулого року в Марієнбаді», Адажіо почали активно прокручувати в рекламних роликах та різних телевізійних програмах. Твір набув такої популярності, що наприкінці свого життя Джадзотто розповів зовсім іншу історію виникнення «Адажіо». Рено розповів, що ніякого фрагмента сонати Альбіноні не було, що він сам написав цей твір і тепер весь світ має про це дізнатися. Професор помер у 1998 році, що означає, що Адажіо сіль мінор не стане надбанням громадськості до 2048 року.

У маєтку Джадзотто останній помічник музикознавця Муска Мангано знайшов фотокопію рукописного аркуша музики, що відповідає Адажіо. Він містить бас і лише шість тактів скрипкової партії. Заголовок приписує роботу Альбіноні. Штамп свідчить про дрезденське походження матеріалу, проте справжність цього документа музикознавці ставлять під сумнів.

Адажіо за стилем відрізняється від оригінальних творів Альбіноні, проте велика заслуга цього твору в тому, що він знову змусив звернути увагу на забутого на два сторіччя талановитого композитора епохи бароко. Численні камерні оркестри та ансамблі включають Адажіо до свого репертуару і роблять звукозаписи, причому у поєднанні з іншими творами Альбіноні.

Адажіо є одним із найпопулярніших творів «класичної музики» і входить до більшості збірок барокових «хітів». Крім того, воно також як «Траурний марш» Шопена часто виконується на траурних церемоніях.

Твір використовувався як саундтрек у більш ніж 30 кінострічках, передостаннім з яких є фільм «Манчестер біля моря» (2016 рік) – переможець премії «Оскар» одразу у двох номінаціях.

У 1998 році Сара Брайтман виконала композицію «Anytime, Anywhere», засновану на музиці Адажіо, а через рік Лара Фабіан представила свою версію знаменитого твору італійською та англійською мовами.

Джерело:

Tomaso_Albinoni : https://pl.wikipedia.org/wiki/Tomaso_Albinoni

ЗАВОЮВАННЯ РАЮ (CONQUEST OF PARADISE) (VANGELIS)

Саундтрек до фільму Рідлі Скота 1992 року «1492: Conquest of Paradise» і головний сингл з альбому з такою ж назвою. Пісня досягла величезного успіху в багатьох країнах, включаючи Бельгію, Нідерланди, Німеччину та Швейцарію, де вона очолила чарт синглів, але зазнала невдачі у Великій Британії, де досягла лише 60 місця. Пісня неодноразово була переспівана багатьма популярними співаками, створені інструментальні аранжування для відомих естрадно – симфонічних та інших оркестрів. Багато спортсменів використовували її як музику для виходу на арену та як гімн спортивних команд. Відомі політики обирали цю мелодію як музичну тему для своїх партій та виборів. Також вона використовувалася у телешоу та звучала у багатьох кінофільмах. Навіть круїзна компанія Windstar використовувала цю мелодію, коли її лайнери виходили з портів, що надавало величі та особливості дійству.

Не дивно, що цей твір набув такої популярності, бо в його змісті закладена ідея перемоги. Він розповідає про тріумф надії, рішучості та віри перед великими випробуваннями та труднощами. У пісні звучить заклик боротися за краще життя і ніколи не здаватися. Слова пісні написані на суміші латинської та іспанської мов, але сенс наполегливості та надії все одно доноситься до слухачів.

Джерело:

<https://uk.wikipedia.org/wiki/Вангеліс>

Я ПІДУ В ДАЛЕКІ ГОРИ (В. ІВАСЮК)

Пісня Володимира Івасюка, яка стала однією з найвідоміших його пісень. Володимир Івасюк написав музику восени 1968-го року, а слова взимку 1969-го року, коли він був студентом Чернівецького медичного інституту. Початкова назва пісні була «**Мила моя**» та мала відмінності у тексті.

У різні часи пісню виконували Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Анатолій Зіневич, Володимир Івасюк, Віктор Павлик, Плач Єремії, Русичі, Марія Яремчук, Квітка Цісик (альбом «Два кольори»), Оксана Муха та інші співаки.

ТАНГО *OBLIVION* (А. П'ЯЦОЛЛА)

Танго *Oblivion* стало широко відоме завдяки саундтреку до фільму італійського режисера Марко Беллоккьо «Генріх IV, Божевільний король» за п'єсою Луїджі Піранделло. Фільм вийшов 1984 року. Досить поширена версія, що Астор П'яццола написав танго *Oblivion* у 1982 році для камерного ансамблю, а пізніше було використано у фільмі. Інша версія стверджує, що танго створено саме для фільму.

Невеликий твір П'яццоли незабаром після виходу фільму був записаний у багатьох версіях, у тому числі для скрипки, труби, кларнету, клезмер-квартету, гобою з оркестром. Твір був інструментальним, але поет Жюльєн Клерк написав до нього французький віршований текст. Пісня була записана багатьма відомими співаками, зокрема італійською співачкою Мільвою.

Особливості твору. Солуючий інструмент ширяє над прозорим ритмічним і спокійним акомпанементом (деякі мистецтвознавці порівнюють його з крихким склом), виконуючи задумливу сумну мелодію. Середній розділ пропонує контрастну тему, більш експресивну та швидку. Це – одне з найтрадиційніших танго П'яццоли, менш джазове, ніж деякі його інші поширені композиції, якому властиві гармонійна вишуканість і світлий сум.

Джерело:

James Reel. Astor Piazzolla. *Oblivion*, tango. AllMusic.

***PALLADIO* (КАРЛ ДЖЕНКІНС)**

Palladio – композиція Карла Дженкінса для струнного оркестру написана 1995 року. Твір має три частини (*Allegretto*, *Largo*, *Vivace*) та написаний у жанрі «concerto grosso». Композитор назвав роботу "*Palladio*" на честь архітектора Ренесансу.

Композиція *Palladio* була записана на CD *Diamond Music* у 1996 році. У записі взяли участь члени Лондонського філармонічного оркестру. Згодом композиція багато разів виконувалася різними музичними колективами.

Джерело:

Карл Дженкінс https://www.peoples.ru/art/music/composer/karl_jenkins/

СЛОВО ПРО УПОРЯДНИКІВ

РУТЕЦЬКИЙ ВАСИЛЬ ВОЛОДИМИРОВИЧ

заслужений артист України

Василь Рутецький - випускник Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької (клас баяна) та Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас професора М. Д. Обрюхтіна).

Під час навчання у консерваторії брав участь у Всеукраїнських конкурсах виконавців на народних інструментах (Всеукраїнський конкурс баяністів і акордеоністів у м. Рівне (1988 р.). Неодноразово виступав із сольними концертами у м. Львові.

У 1988 році, після закінчення навчання, працював артистом оркестру і концертмейстером хору Поліського ансамблю пісні і танцю «Льонок», згодом - керівником оркестру ансамблю «Льонок». За час роботи в ансамблі виступав з концертними програмами у Польщі, Румунії, Словаччині, Франції, Німеччині, Литві, країнах Середньої Азії.

З 2001 року і по нині працює викладачем кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка, керує народним аматорським колективом - «Оркестр народних інструментів» (посвідчення народного (зразкового) аматорського колективу (постанова колегії управління культури облдержадміністрації № 2/3 від 25.06.2008). У творчому доробку Рутецького В.В. багато авторських обробок народних пісень, аранжувань та інструментовок музичних творів різних жанрів та композиторів, які виконувались оркестром народних інструментів у різні часи. До цієї збірки увійшли нові обробки відомих та популярних творів для оркестру, виконані Василем Рутецьким.



РОГОВСЬКА ЄЛИЗАВЕТА ВЛАДИСЛАВІВНА

Єлизавета Роговська - випускниця Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка (клас бандури заслуженого працівника культури України М. Нечипоренка та заслуженої артистки України О. Кашперко) та Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (клас доцента Петренко Валентини Яківни). Навчалася в аспірантурі Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (наукові керівники - народний артист України, академік АМУ, академік АПНУ Авдієвський А.Т., доктор педагогічних наук, професор Горбенко С.С.)



З вересня 1998 р. викладач по класу бандури у Житомирській дитячій музичній школі № 3.

З 2000 року розпочала викладацьку діяльність у Житомирському державному педагогічному університеті ім. І. Франка.

Творча і педагогічна діяльність Є. Роговської пов'язана з народною музикою, популяризацією бандурного мистецтва. У її виконавському доробку – концерти у складі капели бандуристів Житомирського музичного училища імені Віктора Косенка (керівник Т. Очерет). З 2002 по 2017 рр. – артистка оркестру Поліського академічного ансамблю пісні і танцю «Льонок».

На базі Житомирського державного університету імені Івана Франка вже багато років працює творча лабораторія «Кобзарський майдан» під керівництвом Єлизавети Роговської. Головна мета діяльності творчої лабораторії – виховання національної та патріотичної свідомості майбутніх учителів музики, залучення студентства до вивчення та збереження скарбів народної творчості, зокрема музичного фольклору України.

У своїй викладацькій діяльності Є. Роговська є творчим наставником для талановитої молоді. Студенти її класу неодноразово брали участь в конкурсах та фестивалях різних рівнів та отримували призові місця.

Єлизавета Роговська об'єднала навколо себе креативних колег-однодумців та стала однією з ініціаторів створення творчої формації – ансамблю викладачів кафедри мистецької освіти. Колектив – постійний учасник культурно-мистецьких заходів і фестивалів та є лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів.