

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
Кафедра теорії та історії музики

ЯСЬКО ГАЛИНА АНАТОЛІЇВНА

ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ  
на тему: ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МЕЛОСУ  
В БАНДУРНИХ КОМПОЗИЦІЯХ Н. МЕЛЬНИК

на здобуття освітнього ступеня «магістр»  
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти  
галузі знань: 02 Культура і мистецтво  
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело Ясько Ясько Галина Анатоліївна

Творчий керівник: Мельник Надія Валентинівна, ст. викладач

Науковий керівник: Коновалова Ірина Юріївна, доктор мистецтвозн., доцент,  
завідувач кафедри теорії та історії музики Коновалова

Харків – 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ВИМІРИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Н. МЕЛЬНИК</b>	
1.1 Творчість Н. Мельник у сучасному просторі українського народно-інструментального мистецтва.....	8
1.2. Стильові особливості композиторської творчості Надії Мельник.....	12
Висновки до розділу.....	14
<b>РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ОБРАЗНОСТІ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Н. МЕЛЬНИК</b>	
2.1 Відтворення дансантичного мелосу у Фантазії на тему гопака «А ми ще потанцюємо».....	16
2.2. Принципи формоутворення та новації у застосуванні технік бандурного виконавства в Концертній п'єсі на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті».....	26
2.3. Семантика ігрової образності в музичній замальовці «Ну і мак!» на тему української народної пісні «Соловечку, сватку, сватку».....	29
Висновки до розділу.....	36
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	37
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	39
<b>ДОДАТКИ</b> .....	42

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Українське бандурне мистецтво, що є невід'ємним і значущим сегментом національної музичної культури, нині перебуває у стані оновлення форм художнього висловлювання, засобів виразності та розширення образно-змістових горизонтів концертного репертуару, релевантного сучасним вимогам художньої практики [23].

Важливим вектором розвитку цієї народно-інструментальної царини на сучасному етапі художнього буття постає урізноманітнення виконавського простору оригінальними творами, написаними із урахуванням органологічної специфіки, темброво-акустичних властивостей, техніко-стилістичних можливостей бандури, та збагаченими нетрадиційними прийомами звуковидобування та екстрамузичними чинниками [23].

У зв'язку з цим, семантичного значення набуває осмислення бандурної творчості сучасних митців – яскравих репрезентантів українського музичного мистецтва, які у надскладних умовах «зберігають кращі здобутки народно-інструментальної творчості та виконавства, увиразнюючи звученнєвий світ цієї сфери» [23], та водночас збагачують народно-академічне мистецтво новими художніми ідеями при опорі на традиції національної музичної культури. Важливим постає досягнення оригінальних підходів до утілення народного фольклорного мелосу в бандурній творчості в руслі тенденцій «нової фольклорної хвилі», в аспекті модернізації концертної практики, розширення виконавської палітри і прийомів звукореалізації у сфері народно-академічного інструменталізму.

У цьому аспекті проблематизується розгляд бандурного доробку Надії Валентинівни Мельник, що демонструє органічне сполучення народного жанрового підґрунтя з сучасними візіями його композиторської інтерпретації. Оригінальні твори та художні перекладення, здійснені Н. Мельник, виявляють своєрідність трактування фольклорних образів, втіленб[ на формотворчому, жанровому і мовностильовому рівнях.

В музикознавчій літературі, присвяченій питанням бандурної творчості, композиторська та перекладацька діяльність Н. Мельник й досі не стала предметом системного розгляду. В науково-теоретичній царині висвітлюються лише окремі грані діяльності мисткині, насамперед виконавська. Поза увагою дослідників залишаються питання жанрово-стильових орієнтирів музики сучасної авторки, характер інтонаційного переосмислення фольклорної образності в її бандурних композиціях. Відсутність повноти висвітлення бандурної творчості Н. Мельник, а також особливостей здійснення авторкою інтерпретації фольклорного мелосу зумовлює **актуальність** даної роботи.

**Об'єкт** дослідження – композиторська творчість Надії Мельник.

**Предмет** – специфіка художнього втілення фольклорного мелосу в бандурних композиціях Н. Мельник.

**Мета** – розкрити художньо-смісловий та мовностилістичний потенціал авторських творів Н. Мельник для бандури соло та виявити особливості композиторського прочитання залученої в них фольклорної образності.

Відповідно означеній меті в роботі сформульовані такі **завдання**:

- осмислити виміри мистецької діяльності Н. Мельник та розкрити роль бандурної творчості мисткині у контексті українського народно-інструментального мистецтва;
- виявити жанрові та мовностилістичні особливості бандурних композицій Н. Мельник;
- висвітлити специфіку композиторської інтерпретації дансантичного мелосу у Фантазії на тему гопака «А ми ще потанцюємо» для бандури соло;
- визначити формотворчі принципи та новації у застосуванні технік бандурного виконавства в Концертній п'єсі на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті»;
- розкрити мовностилістичні особливості композиторського втілення скерцозно-ігрової образності та виявити виконавський потенціал бандурних засобів поетизації в музичній замальовці «Ну і мак!».

**Матеріалом** дослідження слугують авторські рукописи бандурних творів Надії Мельник, серед яких: Фантазія на тему гопака «А ми ще потанцюємо», Концертна п'єса на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті», «Ну і мак» (замальовка на тему української народної пісні «Соловечку сватку, сватку»), а також матеріали особистісного походження (інтерв'ю з Н. Мельник та авторські коментарі композиторки).

В роботі використано комплекс загальнонаукових підходів (історичний, культурологічний, діяльнісний) і дослідницьких методів (аналітичний, емпіричний, термінологічний, джерелознавчий, структурно-функціональний, компаративний, інтерпретаційний, інтерв'ювання, теоретичного узагальнення) в єдності зі спеціальними підходами (зокрема мистецтвознавчим) і системою музикознавчих методів.

Серед музикознавчих, застосованих у роботі, найважливішими стали методи:

- цілісного музикознавчого аналізу;
- жанрового та стильового аналізу;
- інтонаційно-семантичного аналізу;
- композиційно-драматургічного аналізу;
- виконавського аналізу;
- музично-інтерпретаційного аналізу.

**Теоретична база** творчого магістерського проекту будується на ґрунті систематизації музикознавчих праць за різними дослідницькими напрямками, що охоплюють проблематику:

- історії та теорії бандурного мистецтва та народно-інструментального виконавства (І. Дружга [5], В. Дутчак [8], Г. Матвіїв [10], Н. Мельник, О. Савицька [11], Л. Понікарова [13], Т. Слюсаренко [15, 16, 17], В. Уманець [18], Г. Хоткевич [19], Л. Шемет [21]);
- художнього перекладу в музиці, жанрової сфери транскрипції, перекладення та обробки/опрацювання народного мелосу (М. Давидов, І. Дмитрук [4], Л. Дуда [6, 7], І. Коновалова, В. Жарков, Чжан Лин [20]);

- теорії музичного жанру та музичного стилю;
- характеру втілення фольклору в бандурній сфері творчості та виконавства (Л. Дуда [6, 7], Г. Матвіїв [10], Н. Мельник, О. Савицька [11], Т. Слюсаренко [16], Чжан Лин [20]);
- специфіки українського фольклорного мелосу (пісенного і танцювального) та хореографії як джерел для музичної творчості (К. Василенко [2], А. Гуменюк [3], Л. Козинко [9], І. Сікорська та М. Хай [14]);
- термінології у сфері народного інструменталізму (О. Мельничук, І. Білодід, В. Коломієць, О. Ткаченко [12], І. Сікорська та М. Хай [14]).

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що в українській музикології *вперше*:

- розглянуто бандурну царину композиторської творчості Надії Мельник як форму вияву її художнього світу;
- висвітлено специфіку втілення та переосмислення фольклорного мелосу в бандурних композиціях Н. Мельник;
- до наукового обігу сучасного музикознавства уведено низку бандурних творів Н. Мельник та здійснено їх жанрово-стильову та інтонаційно-семантичну аналітику;
- розкрито особливості виконавської інтерпретації авторських опусів Н. Мельник для бандури соло та розкрито їх художньо-виразовий та виконавсько-технічний потенціал.

Набули *подальшого розгляду* питання бандурної творчості та виконавства на сучасному художньому матеріалі.

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати науково-дослідної роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема в навчальних курсах «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Спеціальний інструмент (бандура)», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті». Матеріали та висновки роботи передбачають

можливість їх подальшого використання у науково-дослідній, музично-критичній та лекторсько-просвітницькій діяльності.

**Апробація отриманих результатів.** Основні положення науково-дослідної роботи обговорювались на засіданнях кафедр народних інструментів, теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Результати дослідження представлені у доповідях на 2-х міжнародних науково-теоретичних конференціях «Народно-інструментальне виконавство Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення» (Харків, ХДАК, 2025), «Культурологія та соціальні комунікації» (Харків, ХДАК, 2025).

**Публікації.** За результатами дослідження опубліковано тези доповіді у збірнику матеріалів міжнародної науково-теоретичної конференції «Культурологія та соціальні комунікації» (Харків, ХДАК, 2025).

**Структура роботи.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (усього 23 позиції). Загальний обсяг науково-дослідної роботи складає 45 сторінок, з них основного тексту – 38 с.

## РОЗДІЛ 1

### ВИМІРИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Н. МЕЛЬНИК

#### 1.1. Творчість Н. Мельник у контексті українського народно-інструментального мистецтва

Серед яскравих і харизматичних творчих особистостей, які репрезентують українське бандурне мистецтво сучасності, та чия багатогранна мистецька діяльність (композиторська, музично-інтерпретаторська, виконавська тощо) ґрунтується на фольклорних засадах, спирається на національний пісенно-танцювальний мелос, переусвідомлений авторською свідомістю, особливу роль відіграє Надія Валентинівна Мельник.

Творча постать Н. Мельник розкривається одночасно в декількох іпостясах: як сольної виконавиці-бандуристки і ансамблістки, авторки оригінальних музичних композицій, інтерпретаторки і популяризаторки народно-інструментальної музики, досвідченої викладачки класу бандури з багатолітнім педагогічним досвідом, а також як творчої керівниці і наставниці молодих музикантів [23].

Протягом декількох десятиліть Надія Валентинівна Мельник плідно і самовіддано працює в Харківській державній академії культури, викладає клас бандури, ансамблю та інші дисципліни на кафедрі народних інструментів, а також працює з творчими колективами у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Надія Мельник є керівником та диригентом студентської капели бандуристів «Сонце» (з 1998 року) та оркестру народних інструментів «Vivo» (з 2011 року), виступає у складі активно концертуючого ансамблю «ЦимБанДо» (з 2006 року) та інших творчих колективів.

Плідна робота мисткині над оригінальними композиціями, створенням авторських версій-інтерпретацій пісенно-танцювальних зразків в жанрах опрацювання та художнього перекладення для бандури соло, тріо бандуристок та аранжування для капели бандуристів свідчать про глибоке усвідомлення нею інструментальної специфіки та художніх можливостей бандури.

Вивчення композиторської творчості Надії Мельник набуває значення з огляду на зв'язок музики авторки з її концертно-виконавським та педагогічним досвідом, що надає доробку мисткині особливої мистецько-культурної цінності. Дослідження оригінальних бандурних композицій Н. Мельник з позиції специфіки залучення в них народного мелосу, застосування нових виконавсько-технічних прийомів сприяє розширенню системи уявлень щодо специфіки і векторів розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Композиторська та концертно-виконавська сфера творчої самореалізації Н. Мельник постає у нерозривній єдності з поетичною цариною, сприяючи поглибленню інтерпретаційного прочитання та увиразненню емоційної образності виконуваних творів. Важливим елементом сольних концертних програм та ансамблевих виступів за участю Н. Мельник є комплексне виконання музичних текстів, яке сполучається з декламацією поетичних джерел, виразне артистичне відтворення яких слугує суттєвим підґрунтям розкриття музичної образності та емоційно-настроєвою прелюдією процесу музичного інтонування [17, с. 215].

Мистецький доробок Н. Мельник налічує авторські твори, вірці «художнього перекладу» в музиці – опрацювання, аранжування та творчі адаптації-перекладення різножанрових композицій різних стильових орієнтацій, переосмислених для бандури соло, капели бандуристів, оркестру народних інструментів, народно-інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів різних складів [23].

Переважає більшість авторських композицій та інтерпретаційних версій-переінтонувань фольклорних першоджерел створені Н. Мельник спеціально для виконавських колективів, утворених за її ініціативи в мистецько-освітніх

зкладах Харкова. Серед них: народно-інструментальні ансамблі «Дебют», «Чудасія», «Полум'я», «Лілея», «Посіпаки», «ЦимБанДо», створені в ХДАК, капела бандуристів та квартет бандуристок «Надія», ініційовані під час роботи в ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, капела бандуристів «Сонце», організована в ХНУМ ім. І. П. Котляревського [16].

Квінтесенцією вираження різноаспектної діяльності Н. Мельник є натхнена творчість у складі інструментального тріо «ЦимБанДо» – відомого в Україні концертуючого музичного колективу, утвореного викладачами кафедри народних інструментів ХДАК. Співзасновницею цього ансамблю по праву можна вважати і Надію Валентинівну [23], [11].

Художнє самовираження Н. Мельник у цьому самобутньому творчому колективі, що є постійно діючою концертно-виконавською одиницею міста Харкова, є різнобічним та набуває ознак універсальності. У багатогранному спектрі діяльності інструментального тріо Н. Мельник постає одночасно в декількох творчих іпостасях: креативної рушійної сили й ідейної натхненниці виступів, авторки, аранжувальниці та редакторки музичних композицій, харизматичної виконавиці інструментальних і вокальних партій, сценаристки, ведучої концертних програм, декламаторки поезії. Свідченням її артистичної природи є здатність сполучати під час концертно-сценічних виступів в єдиному художньо-часовому вимірі музичне, драматичне та поетичне начала [23], [11].

За роки натхненої музичної діяльності, яка кореспондує з педагогічно-виховною сферою її самовияву, Надія Мельник сформувала власний авторський стиль, що спирається на український фольклорний мелос в єдності із сучасними звукововиражальними засобами. Плідним результатом цієї синергії є яскраво образні й віртуозні авторські композиції Н. Мельник, з властивою їм розгорнутою програмністю, звученневою ілюстративністю. Ці твори демонструють широкі мовностилістичні, технічні та художньо-виразові можливості та виявляють тембровофонічну багатогранність, притаманну бандурі – її рідному інструменту й головному знаряддю її творчої самореалізації [23].

У надзвичайно складних для музикантів умовах дистанційного здійснення навчального і творчого процесу, у зв'язку із введенням карантинних обмежень (COVID-19) та повномасштабною агресією РФ, педагогічна спільнота стикнулася з низкою перепон – неможливості встановлення особистісного контакту з учнями та своєчасного виявлення технічних проблем, а також без задіяння концертмейстера і достатньої кількості творів для сольного виконання.

Проте, враховуючи складність ситуації, композиторсько-перекладацька діяльність Надії Валентинівни значно активізувалась. Результатом плідної праці стала поява низки нових композицій, які збагатили концертний та виконавський репертуар бандуристів. Багато з них були спеціально адаптовані під конкретні технічні задачі студентів. Спираючись на власні творчі ідеї, існуючі напрацювання, раніше створені композиції, мисткиня трансформувала їх у виконавсько-педагогічний матеріал. Серед таких творів слід відзначити: «Варіації для донечки» на тему української народної пісні «Тече річка», написані для її доньки ще у 2003 році для участі у I-му дитячому конкурсі ім. Г. М. Хоткевича, та переосмислені для використання у педагогічній практиці, а також Варіації на тему жартівливої української народної пісні «Ой гоп, в нашій хаті!» (одна з останніх версій якого з доповненнями створена у 2023 році) [23].

В низці бандурних композицій авторки, створених останніми роками, безпосереднього віддзеркалення зазнали трагічні події військового часу. Ці твори позиціонуються як емоційно-насичені композиції-реакції Н. Мельник на бурхливі події, які розкривають глибоко особистісні почуття мисткині, передають внутрішній монолог ліричного героя. Серед них: Роздум на тему пісні Святослава Вакарчука «МИТЬ» (квітень 2022), обробку пісні «Їхали козаки, їхали додому» з репертуару гурту «Тінь Сонця» (2023), Фантазію на тему гопака «...А ми ще потанцюємо...», а також Замальовку «Ну і мак!» на тему української народної пісні «Соловеечку сватку, сватку» (2024) [23].

У цих глибоко змістовних композиціях Н. Мельник – виразах еманаціях авторської свідомості і проявах емоційної експресії, увиразнилась громадянська

позиція мисткині та виявились індивідуально-стильові риси, притаманні її творчості, які є проявом творчої особистості і закономірним наслідком багатогранної діяльності мисткині [23].

## **1.2. Жанрові та мовностилістичні особливості бандурних композицій Н. Мельник**

Осмислення творчого доробку Н. Мельник детермінує звернення до жанрово-стильових аспектів її композиторської творчості.

Однією з головних рис композиторського стилю мислення Н. Мельник є її ментальні засади, що виявляються в міцній опорі на національну музичну мову, традиції українського народного інструменталізму, передусім бандурного. Віддзеркаленням цього слугує органічний синтез українського народного мелосу (ритмоінтонацій, стилістики, жанрової своєрідності), обраного як засадничого у творах мисткині, з академічними жанрами музичної творчості, професійними засобами музичної композиції в їх проєкції на виконавську стилістику, органологічні властивості бандури. Зв'язок з фольклорним першоджерелом розкривається на різних рівнях художнього цілого творів авторки та задається у назві творів.

Різноманітні за образно-змістовим спрямуванням і масштабом, бандурні опуси Н. Мельник диференціюються на яскраво блискучі концертні твори віртуозного характеру та емоційно виразні інструментальні мініатюри. Вони характеризуються оригінальними структурно-композиційними й жанровими рішеннями, чіткою драматургічною логікою, що підкорена авторському задуму та обраній програмі.

Характерною рисою стилю творчості Н. Мельник є оригінальність авторського підходу до жанрового визначення власних бандурних опусів, їх формотворення, а також застосування виразових засобів та виконавських технік. У багатогранній палітрі її музики спостерігається звернення до вільних структур, імпровізаційних видів творчості (фантазія). У низці жанрових

позначень її творів реалізовано прагнення до міжвидових міксів, зумовлених впливом музично-поетичного та музично-хореографічного синтезу, явищ образотворчого мистецтва (замальовка, ескіз).

Характерною ознакою творчості Н. Мельник є розмаїття тематики й емоційної образності та звернені до різних типів програмності (картинно-образної та узагальнено-емоційної). Авторка надає переваження життєствердним, оптимістичним настроям, акцентує увагу на жартівливих, скерцозно-ігрових і ліричних образах. Змістовою опорою переважної більшості її бандурних вірців слугують поетичні та візуальні джерела, народно-побутові, ігрові та дансанти сценки з проявами театралізації, звукозображальності.

Художні вірці авторської творчості Н. Мельник збагачені різноманітними засобами виразності та виконавськими прийомами (традиційними та новітніми), які властивими бандурному виконавству та розкривають тембровофонічну багатогранність цього інструмента, його виразові, фактурні та технічні можливості.

Бандурним композиціям властиві:

- віртуозність, концертна спрямованість;
- опора на принципи варіантно-варіаційного розвитку;
- сюїтна логіка побудови цілісності;
- звернення до контрастної драматургії (проведення контрастної теми у середніх частинах тощо);
- імпровізаційність вислову, зумовлена впливом народної пісенності та фольклорної дансантиності;
- апелювання до мелодичної фігурації застосування принципів мелодико-ритмічного і гармонічного варіювання, гармонічної фігурації, арпеджіо й арпеджіато, побудовані на акордових звуках терцієвої, а також нетерцієвої структури: секунд- і квартакордах, трихордах та пентахордах, які загострюють гармонічну мову, та, в єдності зі стрімкими темповими зрушеннями сприяють динамізації образності;

- використання динамічної драматургії (наскрізного фактурно-динамічного крещендо, контрастної динаміки);
- залучення остінато, різновидів органного пункту (педалі на окремо витриманому звуці, інтервалі в басовому регістрі тощо з метою фактурно-гармонічного ускладнення та посилення фонічної якості;
- широта виконавсько-технічних засобів та артикуляційних прийомів.

Серед характерних виконавських прийомів та засобів звуковидобування, які розкривають образний зміст творів, специфіку драматургічного розвитку та слугують засобами фонічного забарвлення відзначаються:

- *glissando*, що виконує колористичну, емоційно-експресивну і динамічну роль (в аспекті застосування у стрімких віртуозних фіналах з характерним спрямуванням до тонічного устою);
- *glissando* «прикриті» під кілками та приструнками – як характерний звукозображальний прийом для відтворення певного емоційного стану, настрою, створення ефекту образу візуалізації, народної сценки;
- *обертоніві флажолети* на всіх струнах інструмента, зокрема басових;
- використання харківського способу гри на бандурі.

### **Висновки до розділу**

Композиторська творчість Надії Мельник обумовлена художнім взаємозв'язком з її активною концертно-виконавською та педагогічною діяльністю та постає її закономірним наслідком. Авторські твори та здійснені мисткинею художні перекладення фольклорних інтонаційних джерел несуть в собі глибоко змістовне й образно-емоційне навантаження, дозволяючи виконавцю різнобічно відтворити власне відчуття її оригінальних мініатюр і концертних композицій.

Опора на фольклорний мелос, розмаїття тематики та інтонаційної образності, імпровізаційність вислову, ускладнена ладогармонічна палітра й насичена фактура, збагачена проявами варіантності (динамічна змінність фактурного малюнку, іноді потактово), поліладовості, поліскладовості та політональності, широта виконавсько-технічних засобів і виражальних

прийомів, властивих бандурному виконавству, є характерними рисами стилю авторської творчості мисткині.

Бандурні твори Н. Мельник потребують високопрофесійного відтворення, сповненого емоційної експресії. Мовностилістичний комплекс, притаманний бандурним композиціям мисткині, дозволяє виконавцям-інтерпретаторам різнобічно відтворити індивідуальне відчуття її оригінальних інструментальних мініатюр, розгорнутих концертних п'єс, фантазій та художніх опрацювань фольклорних першоджерел [23].

## РОЗДІЛ 2

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ОБРАЗНОСТІ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Н. МЕЛЬНИК

#### **2.1. Відтворення дансантичного мелосу у Фантазії на тему гопака «А ми ще потанцюємо»**

Осмилення бандурної творчості Н. Мельник, вияв жанрово-стильових рис та усвідомлення художньої сутності її композицій в єдності авторських та виконавських втілень, розкриття особливості прочитання фольклорної образності, детермінує звернення до Фантазії на тему гопака «А ми ще потанцюємо». У цьому творі унаочнюються характерні риси творчості мисткині, специфіка застосування народно-танцювального мелосу та характерні прийоми його авторської поетизації.

Заявлений авторкою у назві твору жанр – фантазія надає свободи авторському висловлюванню, виразу почуттів, емоційних станів, уявлень поза межами структурно затверджених й усталених в художній практиці музичних форм. За інформаційними джерелами фантазія (грецьк. – «уява») позиціонується як різновид інструментальної музики, який «вирізняється вільною формою, фантастичним змістом та ... імпровізаційним характером» [12, с. 72], засвідчує свободу у трактуванні інтонаційної образності та вибору засобів її звукореалізації.

В своїй імпровізаційній природі, жанр фантазії поширився в різних царинах інструментальної музики Нового часу. У другу половину XVIII ст, він активізується у клавірній, згодом фортепіанній та ін. царинах. У контексті доби Романтизму цей жанр зазнає особливої актуалізації і розвитку, та трансформується у тип віртуозного розгорнутого твору, заснованого на вільному чергуванні музичного матеріалу, у тому числі цитованого. Твори «в жанрі» з цим ім'ям представлені в творчості видатних митців (Л. Бетховена, Ф. Шопена та ін.). Тематичним джерелом фантазій слугує також цитований

фольклорний мелос, включений у професійний твір в авторському опрацюванні.

Ілюстрацією сучасного звернення до цього вільного за структурою жанру у бандурній інтерпретації на фольклорному матеріалі є Фантазія на тему гопака «А ми ще потанцюємо», створена Н. Мельник.

Програмність Фантазії Н. Мельник натхнена національними музично-дансантими образами та сфокусована на оригінальному розкритті одного з найзначніших взірців української танцювальної культури – гопака, що віртуозно відтворюється жіночою та чоловічою групами виконавців. Художнім підґрунтям та прообразом музичної композиції слугувало одне з еталонних виконань цього популярного народного танцю у хореографічному вирішенні національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського.

Розкриттю програми цього інструментального твору сприяють віднесені до нього поетичні рядки, які поглиблюють змістову складову композиції, ускладнюють стильовий комплекс твору музично-поетичними синтезом [Додаток А].

Згідно з поетичною програмою, Фантазія є узальненим інтонаційно-художнім утіленням широти почуттів та емоційних образів, пов'язаних з різними етапами сучасного буття: мирним, довоєнним життям (І частина), гострими переживаннями трагічних подій воєнних часу (ІІ частина, де виникають асоціації з образами війни, обстрілами українських міст, і вірш, і музичний твір передають емоції втраченого спокою та переживання за життя рідних), а також сподіванням на мирне, щасливе майбутнє (ІІІ частина, Реприза).

Оскільки смисловим стрижнем та інтонаційно-жанровим підґрунтям фантазійного твору слугує жанрова модель славнозвісного українського танцю, що в єдності музичного й дансантиного вираження утворюють цілісний музично-хореографічний образ, звернемось до етимології слова «гопак», характерних рис однойменного танцю та історії його виникнення.

Звертаючись до походження терміну «гопак», А. Гуменюк [3, с. 191] та К. Василенко [2, с. 39] наголошують його зв'язку з окликом «Гоп!» під час виконання танцю та дієсловом «гопати» (плигати, скакати). В «Етимологічному словнику української мови» зазначено, що: «гоп (вигук), [Гопа-гопашеньки], гопати, гопкати, гопцювати, гопак (танець) [гопи] стрибки в танці (вдарити в гопи «танцювати»), гопки «стрибки в танці», наслідування звуку при стрибку в танці [12, с. 561-562].

Гопак уособлює кращі риси національного характеру: героїзм, мужність, потужну фізичну і духовну силу тощо. Кристалізація і розвиток даного танцю, як основи українського народно-хореографічного мистецтва, відбувається за часів козацтва [2], [3].

Відповідно характеристиці, наданої в «Українській музичній енциклопедії», – «Гопак (укр. – «гопати», «гопкати» – скакати, плигати) – український традиційний танець, виникнення якого пов'язують із середовищем Війська Запорозького...» [14, с. 498]. Подібна інтерпретація історії походження гопака і виникнення його назви призводить до трактування даного танцю передусім як військового і побутового. Існування в козацькому середовищі сприяло отриманню визначення цього танцю як «бойовий гопак», який «виконувався солом або групою танцівників з додаванням віртуозних, навіть акробатичних трюків, що підкреслювали майстерність виконавця» [2], [3].

За визначенням дослідників, хореографічні традиції козацьких часів взаємозбагачувались, створюючи нову унікальну дансантичну лексику. Так, зокрема у середовищі козацтва, окрім гопака, виникають також й інші національні танці – гайдук, козак, козачок, кихиляс, тропак та ін. [2], [3].

Автори наголошують на існуванні в сучасному виконавстві фольклорної (в народних колективах або фольклорній традиції) та народно-сценічної (професійної) форм репрезентації гопака, а також відзначають наявність регіональної специфіки виконання цього танцювального жанру (Центрального та Східного регіонів) із низкою відмінностей [2], [3].

З точки зору музичної організації, гопак характеризують як рухливий за темпом двохдольний танець танець з ознаками динамічної, агогічної, ритмічної змінюваності, яка підкреслюється на інтонаційно-ладовому рівні постійним переключенням мажоро-мінорних лексем [3].

Танець має двочастинну структуру та відзначається комплексом дансантих типів рухів (обертів, присідань, підскоків, потужних стрибків), які складають засади національної хореографічної традиції [2], [3].

З огляду на вищезазначене, розглянемо структурно-композиційні та мовностилістичні засади Фантазії для бандури соло на тему гопака «А ми ще потанцюємо», створеної Н. Мельник. Відзначимо оригінальність трактування дансантих лексики і семантики, в музичному творі, а також специфіки застосування музично-виконавських засобів.

Розпочинається твір вступом, який виконує функцію зачину твору, своєрідної «заплатки» (за аналогією до думного жанру) до експонування образних сфер, представлених двома групами танцівників (чоловічою та жіночою). Його початок відтворюється в динаміці *forte* стрімким каскадним арпеджіо в партії бандури.

Вільне розгортання мелосу, притаманне повільній частині гопака, у виконанні чоловічої групи танцівників підкреслюється розмаїттям етнохарактерних ритмоінтонацій, що посилюють динаміку дансантих рухів і національних хореографічних елементів (присядів, підскоків, високих стрибків та ін.).

Поява інтонаційно пластичного тематичного матеріалу, підкресленого легкими рухами, які нагадують дівочий танок, складає суттєвий контраст попередньому образу. Новим імпульсом розвитку слугує залучення комплексу динамічних засобів та виконавських прийомів, які сприяють переростанню початкової теми у зухвалу чоловічу пляску.

Калейдоскопічна змінюваність дансантих тем-образів, які уособлюють характерність чоловічої й жіночої групи танцівників, підкреслюється тональним співставленням тоніко-домінантових опор у сфері мажорної

ладовості (*C-dur* та *G-dur*). Фактурне оновлення, застосування прийомів гармонічної фігурації, реєстрових переміщень, акордових обернень, збагачених ритмічним варіюванням, зумовлюють інтенсифікацію образного розгортання [Додаток Б, такти 3; 7; 11; 15].

Стрімкість легкого й грайливого дівочого танцю відтворюється шляхом застосування фігураційного мелосу, викладеного дрібними тривалостями у швидкому темпі у сполученні з акцентованою акордиком, загостреною *staccato*, та підкресленою темповими градаціями (*rubato*).

Розгорнуте *glissando* у кадансовій зоні вступного розділу, застосоване в межах тоніко-домінантових зв'язків мажорної сфери (*C-G*), посилює колористичний й звукообразальний ефекти.

Подальший розвиток провідного дансантичного звукообразу відбувається в аспекті посилення рис скерцозності та грайливості, що здійснюється шляхом темпового прискорення – *Larghetto* загостренню ритміки (додавання синкопованості), використанню акордових звучань, підсиленних штрихом *staccato*.

Застосування варіаційного розгортання тематизму, що утілюється на інтонаційно-ритмічному рівні, та жоповнюється системою виконавсько-виразальних засобів (динамічних, артикуляційних та агогічних), призводить до збагачення вихідного звукообразу. Прискорення темпу – від *larghetto* до *allegro* посилює динамізацію та віртуозність виконання дансантичних елементів.

Важливим чинником інтонаційно-драматургічного збагачення звукообразу, пов'язаного з фольклорною дансантичною традицією, слугує у I-й частині фантазії варіаційне розгортання тематизму, ладова змінність мажору-мінору, модуляційний рух з ладотональним зміщенням.

Модуляція з мажорної сфери *C-dur* (Ц. 3) у мінорну царину (*e-moll*) приводить до появи другої теми гопака – «Ой лопнув обруч», яка у першому проведенні експонується шістнадцятими тривалостями. За другим проведенням, структурно незмінна тема, посилена елементами мелодичної

фігурації, в результаті вільного міжтонального маневрування набуває мінорного ладового забарвлення (Ц.4).

Важливим засобом інтонаційно-семантичних зв'язків між частинами загальної структури цілого слугує висхідний гамоподібний рух, що приводить до появи епізоду *Leggiero* (Ц. 9), а також виникає в третій частині підводячи до виразної теми (Ц. 17).

Семитактове імпровізаційне награвання, сповнене закличних інтонацій, як своєрідне запрошення до танцю, включає оспівування домінантного звуку в *G-dur*. Посилення експресії, що досягається висхідним гамоподібним рухом шістнадцятих, дисонантною акордиком (домінантсептакорду та його обернень), яка чергується з виразним басовим остинато. Застосування агогічних градацій (*accelerando* та *ritardando*) у виконанні цього пасажу, поступове нарощування динаміки доводять цей епізод до логічного завершення.

Наступний, віртуозний за характером розділ Фантазії починається з викладу стрімкої теми «Ой лопнув обруч», що асоціюється з парубковим танцем. Рухливість мелосу, що викладається шістнадцятими тривалостями, підкреслюється мажоро-мінорною ладотональною мінливістю. Ця тема поступово перетікає в переважно низхідні октавні ходи, що звучать на коломийковому ритмічному фоні (дві четвертні з крапкою і четвертна тривалості).

Яскравим образно-емоційним протиставленням попередньому звукообразу, згідно логіці контрастної драматургії, постає наступна тема, що передає легкі та граційні рухи (за авторською ремаркою *leggiero* – легко, граційно), уособлюючи жіночий дансантий образ. В процесі розвитку цієї дансантий теми авторка застосовує прийоми гармонічного і мелодичного варіювання, збагачує звукову палітру оновленням ритмічного малюнку мелосу, змінюваністю акцентів, створюючи образ невагомих кружлянь та швидких обертів, що асоціюються з розвіванням безлічі кольорових стрічок одягу танцівниць під час стрімкого танцю.

Наступний музичний епізод є взірцем української чоловічої дансантиності із звукозображенням віртуозних елементів українського танцю: карколомних трюків, потужних стрибків у висоту з «розтяжкою» [2], [3]. Інтонаційним аналогом відтворення дансантих стрибків в музичному тексті слугує використання *glissando* – виразного, але технічно складного прийому, що потребує відповідного звуковидобування. Цей прийом досягається шляхом фіксації положення вказівного пальця для досягнення кінцевої точки – певного звуку, що кожного разу змінюється і додатково є частиною мелодії. Для наповненого і точного застосування *glissando* важливим є раціональне застосування цього прийому у часопросторі твору.

Важливим виразовим засобом у контексті даного твору постає змінюваність динамічних планів. Це породжує використання у виконавському процесі (в силу конструктивних особливостей бандури) особливого технологічного прийому – частого закриття або приглушення групи звуків тильною стороною долоні. Застосування такого специфічного прийому у швидкому темпі може порушити інтонаційну чистоту виконання, що зумовлює необхідність його чіткої фіксації та технічно досконалого втілення.

У наступному епізоді виконавський фокус зміщується на втілення прийому низхідного прикритого *glissando*, що посилює асоціативність та зв'язок з імпровізаційним награванням (Ц. 5). Цей прийом водночас виконує драматургічну роль, який можна порівняти з кінематографічним, що використовується під час монтажу кадрів (ефект кадрової «перебивки»). Особливість виконання цього прийому зумовлена позицією руки і пальців, за якою звуки, відтворені вказівним пальцем, відразу прикриваються середнім, що не створює звученнєву гучність.

Друга частина твору постає трагічним центром у драматургічному розгортанні художнього цілого Фантазії. Музична образність цієї частини перегукується з поетичними рядками вірша, що є своєрідним епіграфом до твору: «А хто ж буде його танцювати? А хто ж буде увесь світ дивувати?».

Ця частина розгортається в темпі *Moderato*, уповільненому відносно I-ої частини, та розпочинається двотактовим хвилеподібним вступом бандури, викладеним у тихій динаміці. На тлі цього вступу, що відтіняє музичний матеріал попередньої частини, в скорботній тональності *e-moll* з'являється тема гопака. Завдяки проведенню у новому варіанті – ритмічному збільшенні тривалостей (шляхом їх подвоєння), тема набуває епіко-драматичного характеру з посиленням рис трагічності у процесі її розвитку. Для виконання цієї теми використовується харківський прийом гри на бандурі, за яким мелодична лінія відтворюється лівою рукою, а функцію гармонічної підтримки доручено партії правої руки. Проблемним аспектом у такому виконавському процесі є перехід від мелодичного розгортання (в партії лівої руки) до швидкої зміни позиції руки для виконання басових звуків (з поверненням до початкової позиції в першій октаві).

Музичне розгортання характеризується збільшенням емоційного напруження, яке досягається шляхом введення нових фактурно-гармонічних та ритмічних звукоелементів, а також динамічних контрастів. Посиленню напруги сприяють поява синкопованої ритміки в басовій лінії (Ц. 14), який слугує імпульсом появи акордових фігурацій, арпеджіо у сукупності зі стрімким рухом шістнадцятих в партії правої руки.

На фоні зниження емоційної напруги і динамічного спаду, у тональному звукопросторі в *e-moll* (Ц. 15) раптово лунають різкі й потужні, майже громоподібні удари по басових струнах, що імітують звуки вибухів. Ці гучні, сповнені агресії звуко ефекти пронизують оптимістичну, жаттестверджуючу танцювальну тему гопака, й немовби припиняють її розвиток.

З глибоко трагічного емоційного стану виводять акорди, де знову з'являється коломийковий бас з і спонукає до ритмічних акцентів повторюваних акордів, що співпадають з басом. Це перехідний епізод, за час якого відбувається трансформація емоційного наповнення від важкого трагізму до світлої віри у краще майбутнє та боротьбу за нього:

А ми ще, а ми ще повоюємо!

А ми ще, ми ще потанцюємо!!!

Ти титаном зціли наші рани.

Бо ми люди, ми люди-ТИТАНИ!!!

Ця трансформація відбувається за рахунок посилення динаміки від *p* до *ff*, а також з поступового наростання темпу, що сягає репризи.

В III-й частині, що постає Репризою у структурі цілого, повертається тематизм I-ої частини. Здійснюється ремінісценція рухливого епізоду з шістнадцятими як нагадування про мирне життя і надію на його повернення.

Хроматичний гамоподібний рух (Ц.18), виконаний у швидкому темпі на на остінатному басовому звуці, слугує переходом до стриманої й ритмічно виваженої теми, викладеної в акордовому супроводі в межах паралельних тональних сфер *G-dur* – *e-moll*, яка слугує підтвердженням внутрішньої сили й незламного духу. Цей внутрішній стан панує у передкодовій двотактовій побудові (Ц. 19), де використовуються широкі октавні ходи з поступовим теситурним підвищенням. Їх мелодико-гармонічною опорою слугує коломийковий бас, що слугує об'єднанню інтонаційного матеріалу.

У стислій за обсягом *Codi*, що охоплює лише чотири такти, зі слабкої долі на *fortissimo* проводиться звучне, насичене *glissando*, що сягає першої долі у басовому регістрі, й набуває завершення акцентованим *e-moll*.

Підсумовуючи, зазначимо, що Фантазія Надії Мельник на тему гопака «А ми ще потанцюємо» є яскравим зразком глибокого осмислення та композиторської інтерпретації взірця української дансантичної традиції, втіленням енергії, динамізму та художньої багатогранності одного з найрепрезентативніших образів української національної танцювальної культури – гопака. Авторка відтворює культурний сенс, динаміку рухів та дух танцю, що зародився у середовищі Війська Запорозького, і пройшов шлях трансформації до академічного народно-сценічного мистецтва, лишаючись символом української стійкості й свободи.

Обрана Н. Мельник жарова сфера фантазії майстерно використана як простір для вільного розвитку музичних ідей, художньої взаємодії інтонаційно-

музичного і дансантичного чинників, тонкої передачі метро-ритмічної свободи й характерної ритміки танцювальних образів.

Від вступу, який уявно змальовує вихід чоловічої та жіночої груп танцюристів, твір розгортається у видовищну звукову картину, сповнену динаміки й експресії.

Застосування ладової перемінності різноманітного фактурного викладу, прийомів гармонічної (арпеджіо на акордових звуках) та мелодичної фігурації, мелізматики, залучення різноманітних виконавських прийомів, зокрема *glissando*, а також широкої штрихової палітри (*staccato*) у сполученні з *rubato* додають глибини твору й передають живу пластику різноманітних рухів, дансантичних фігур, стрибків, кружлянь, які характеризують специфіку танцю.

Варіантно-варіаційні методи розвитку, застосовані в усіх частинах тричастинної композиції твору, значно посилюють його драматургію. Кульмінаційний момент, представлений у 2-й частині (*e-moll*), досягає особливої емоційної сили й постає трагічним центром Фантазії. Синкопована лінія басу та «громоподібні удари», майстерно вплетені в музичну тканину, створюють відчуття тривоги, посилюють емоційну напругу та слугують уособленням сучасних реалій і катастрофічних подій.

Фінал твору – яскравий та життєствердний – повертає до початкових тем, утворюючи ідею незламності й сили духу, що завжди перемагають.

Таким чином, «Фантазія на тему гопака» постає багатогранною художньою інтерпретацією національної дансантичної традиції. Твір поєднує віртуозність із глибоким змістовим наповненням, демонструє високий рівень композиторської майстерності Надії Мельник. Він сприяє розширенню меж бандурного виконавства й збагаченню українського народно-академічного мистецтва новими художньо-виразовими засобами і технічними прийомами.

## 2.2. Принципи формоутворення та новації у застосуванні бандурних технік в Концертній п'єсі на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті»

Концертна п'єса для бандури соло на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті» – уособлення оригінального авторського підходу Н. Мельник до формотворення та застосування виконавсько-технічних бандурних прийомів. Форма цього самобутнього твору з жанровим позначенням п'єса<sup>1</sup>, визначається як куплетно-варіаційна з елементами тричастинної композиції. Заявлена програма, опора на народнопісенний прототип та обраний виконавський склад детермінують специфіку сольного інструментального втілення із врахуванням штрихової палітри із точним звуконаслідуванням мовних інтонацій, запозичених з пісенного музично-поетичного першоджерела.

Твір починається зі жвавого і життєствердного вступу, вирішеного в тональності *G-dur*, який активно розгортається у формі восьмитактового періоду в темпі *Allegretto* [Додаток Г]. Сильна доля кожного такту цього вступу підкреслюється фігураційним акордовим звучанням (арпеджіо), що слугує гармонічною основою музичного розгортання. Провідна тема I-ї частини викладена у середньому регістрі широкими інтервальними (передусім октавними) рухами у синкопованій ритміці. У процесі розвитку вона з набуває регістрового підвищення та огортається рухом шістнадцятих тривалостей, застосованих на останню долю такту. Подібний фактурний виклад спричиняє деякі виконавсько-інтонаційні труднощі (зокрема при переходах на фігураційний акорд) і потребує високої майстерності.

У Першому періоді-куплеті, враховуючи вплив поетичного тексту народної пісні, мелодія наслідує автентичні тяжіння, інтонаційні спади та підйоми [Дод. В]. Тема викладена в гомофонно-гармонічній фактурі, при опорі на ладову функційність. Кожен умовний склад початку рядка підтримується акордовим звучанням з акцентом на дві перші долі. В каденції початкового

---

<sup>1</sup> «У композиторській практиці часто вживається як назва невеликого за обсягом інструментального музичного твору <...>, якому не надано інших жанрових або програмо-образних назв <...>. Іноді має додатковий прикметник (напр. «концертна») [12, с. 366].

періоду відбувається модуляція у паралельну тональність (*e-moll*), здійснена через енгармонізм малого мажорного септакорда.

Свідченням активного розвитку тематичного матеріалу слугують його регістрові зміни, фактурне оновлення та теситурне підвищення. За рахунок використання басової лінії в бандурній партії, підкресленої коломийковою ритмікою, що є вагомим мовностилістичною константою в системі творчості Надії Мельник), тема набуває особливого звучання.

Прохідний рух на октавній основі від *H* до *F* слугує логічним переходом до приспіву, м'яке звучання якого підкреслене мінорним ладовим забарвленням. Насичений тембровою колористикою приспів, створює образ святкової народної сценки.

Імплементований в музичну тканину імпровізаційний епізод, викладений паралельними терціями, разом із застосуванням харківського прийому гри, виступає в ролі середньої частини, що має розвитковий характер [Дод. Г],

Поява теми, розташованої в малій октаві, та озвученої в уповільненому темпі, сприймається в якості своєрідної вільної каденції. Рухливі пасажі, фігураційність на основі секундакорду, агогічні та динамічні відхилення, ладотональна мінливість мажоро-мінорного забарвлення посилюють лірико-романтичний модус розкриття фольклорної образності. Рухливий, імпровізаційний рух шістнадцятими, що за типом викладу асоціюється з інтермедійними проведеннями, слугує переходом до заключної частини.

Новий, утаємничено-загадковий звукообраз музичної «замальовки» (що за програмою твору ілюструє повернення дівчини з вечорниці) підкреслюється низкою звукообразальних прийомів, які посилюють асоціативні зв'язки (подих вітру, скрип дверей тощо). Звернення до принципу остинатності, а також залучення низки виконавських засобів збагачують музичний простір твору звукообразальними елементами, явищами візуалізації та значно розширюють бандурну виконавську палітру.

Так, залучення виконавських прийомів *glissando*, зокрема *glissando* під кілочками асоціюється зі співом цвіркунів, використання у виконавському

процесі екстрамузичних чинників (стуків по підставці для приструнків і деці інструменту) посилює звукозображальність, створює імітацію рухів нічною дорогою) [Додаток Г].

Повернення мелодії куплету в акордовому викладі, супроводжується фактурним (зокрема фігураційним) збагаченням шістнадцятими тривалостями, та підтримується тоніко-домінантовою лінією баса з акцентом на сильній долі. За аналогією до структурної моделі першого куплету, переходом до останнього приспіву слугує тактова затримка на домініанті *e-moll* та низхідний тетрахорд до теми приспіву, яка проводиться двічі у ритмічному варіюванні (зі зміною рівномірної пульсації та загострено пунктирну).

Стрімке *glissando*, проведене в широкому діапазоні (з третьої до малої октави), застосування немюзичних (ударно-шумових) включень та логічне розв'язання напружених нашарувань у тоніку (*e-moll*) на останніх долях такту слугують фінальною точкою у розвитку та ефектним завершенням твору.

Отже, Концертна п'єса на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті», створена Н. Мельник під впливом автентичного першоджерела, постає зразком художнього поєднання традиційної мелодики та новаторського композиторського мислення. В її основі лежить глибоке переосмислення фольклорного мелосу, що трансформується в розгорнуту музичну структуру. Тричастинна будова твору, в якій відбувається взаємодія куплетності з варіаційністю, утворюють гармонійну композиційну цілісність, де кожна деталь звукового полотна підкреслює передачу емоційної образності.

Застосування композиторкою розмаїття бандурно-виконавських технік і прийомів підкреслюють багатогранність виразових можливостей інструмента, та додають твору нових сенсових відтінків. Від енергійного вступу, що задає динаміку й енергію руху, до майстерних міжтональних зв'язків та модуляцій – усе це надає музиці глибини та драматичної виразності. Плідна інтеграція фольклорних лексем, вплетених в сучасний авторський стиль Н. Мельник, є основою її концертної п'єси, сповненої автентичного колориту та нових сенсів, зумовлених композиторською інтерпретацією фольклорного образу.

Важливим аспектом твору є його програмність, що уможлиблює (через музичні замальовки) передавати багатий спектр емоцій і сценічних образів, що виходять за межі традиційної інструментальної виразності. Використання технічних прийомів бандури дозволяє майстерно імітувати фольклорні звукоелементи, передавати різні відтінки настрою, створювати цілісну музичну розповідь на програмній основі народної пісні. Застосування розширених, позамузичних виконавських засобів (ударів по підструннику), виконавських прийомів *glissando* на приструнках і під кілочками, що імітують природні звуки (завивання вітру, скрип дверей, спів цвіркунів, кроки), збагачують образність аудіовізуальними ефектами та розширюють сферу програмності.

Таким чином, Концертна п'єса є яскравою демонстрацією композиторської майстерності Надії Мельник та специфіки її авторського переосмислення фольклорних першоджерел. Вона слугує вагомим внеском у розвиток бандурного мистецтва – творчості та виконавства. Поєднання етнотрадиційних елементів із новаторським підходом до їх переосмислення в системі композиторської та виконавської творчості композиторки дозволяє розширити жанрові межі, а також збагатити репертуар народно-інструментальної, зокрема бандурної музичної сфери, відкрити нові горизонти в її осмисленні та інтонаційно-художньому відтворенні.

### **2.3. Семантика ігрової образності в музичній замальовці «Ну і мак!» на тему української народної пісні «Соловєєчку, сватку, сватку»**

Оригінальне жанрове позначення, закладене в основу програмного інструментального твору Н. Мельник, первинно створеного для капели бандуристів, а згодом інтерпретованого для бандури соло, зумовлює звернення до етимології поняття «замальовка» та його визначення з позицій музичної творчості.

Згідно етимологічному аналізу, поняття «замальовка» або «ескіз» (фр. *esquisse* – нарис, замальовка) означає «підготовчий нарис, що фіксує задум

твору чи окремої його частини в найхарактерніших рисах» [12, с. 170]. Це важливе поняття широко застосовується в образотворчому мистецтві та набуває тотожне значення в музичній сфері, відповідно його специфіці.

У просторі музичного мистецтва під ескізом розуміють низку явищ. По-перше, за традицією, що склалася в музичному мистецтві класико-романтичної доби, – нотатки й чернетки авторських праць, фіксовані (передусім рукописні) зразки окремих складових твору, що унаочнюють початковий етап роботи композитора над музичним твором, або виявляють варіанти існування останнього, які слугують важливими свідченнями стадій творчого процесу, втілення проявів музичного мислення. Подібні нотатки слугують важливими інформаційними документами, художньо-історичними свідченнями, адже завдяки їх наявності виникає можливість визначити шляхи розвитку музичної думки митців, усвідомити художньо-сміслову сутність незавершених задумів, розкрити їх креативний потенціал та прослідкувати подальше розгортання ідей.

По-друге, ескізами називають фрагменти музичних тем, окремі ритмоінтонації, мелодії або мелодійні звороти, фрази, мотиви, більш розгорнуті структури (речення, періоди, частини твору), мелодико-гармонічні комплекси, уривки фактурного викладу з фіксацією гармонічного плану, елементами поліфонічної розробки тощо.

В музичному мистецтві межі ХІХ – ХХ ст., під впливом пізньоромантичних тенденцій, внаслідок посилення ідеї синтезу мистецтв, а також у зв'язку зі стильовими проявами імпресіонізму сформувалася традиція застосування жанрових імен, запозичених з інших мистецьких сфер (живопису, архітектури тощо) для характеристики самостійних, цілісних музичних творів, написаних під впливом візуальних явищ, картин природи («Закарпатські ескізи» В. Б. Гомоляки та ін.).

Музичний твір Н. Мельник, як і інші композиції цієї авторки, написаний на українську тему і відтворює колорит дитячої веснянкової гри-забавки, пов'язаної з фольклорно-обрядовою традицією.

Ідея створення обробки цієї народної пісні виникла внаслідок звернення керівника хореографічного ансамблю «Мрія» (м. Харків) до Н. Мельник – художнього керівника капели бандуристів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, з пропозицією створення виразного музичного супроводу до танцювального номеру. Вибір пав на жартівливу пісню «Соловечку сватку, сватку», що умовно передає усі стадії зростання, збору і навіть вживання маку. Поетична основа змальовує повний цикл вирощування маку та відображає зв'язок між природними процесами та людською діяльністю.

Дійові особи цієї жартівливої вокально-хореографічної пісні-сценки, що стала прообразом інструментального твору, є діти, які рухаються хороводом, узявшись за руки, та Соловейко, який, знаходячись усередині утвореного кола, візуалізує зміст пісні мануальними рухами.

Музична складова твору ґрунтується на народному тематизмі з характерними для української національної традиції мелодико-ритмічними зворотами. Діалогічна природа пісенного першоджерела, що являє собою спілкування групи дітей та Соловейка, та утворюється з почергових запитань-відповідей, впливає на композиційну організацію музичного твору [Додаток Г].

Повторність ритміки та поетичних сегментів віршованої будови пісні формують специфіку організації музичного цілого та характер його сприйняття.

Для музичного відтворення фольклорної образності композиторка використовує принцип контрасту, що діє на всіх рівнях.

Характерним для твору є розмаїття динамічного розгортання, що можна спостерігати на самому початку – пружний вступ, що широким пасажем на *forte* своєрідними хвилями приводить до приглушеної теми у малій октаві. Поступово динаміка наростає як вихор і фіналом слугують чотири акцентовані акорди [Додаток Д].

Сольна бандурна каденція (у капелі виконується партією цимбал) розкриває всі виконавсько-технічні особливості інструмента, зокрема шляхом

залучення прийомів арпеджіато, низхідних терцевих пасажів, що чергуються із харківським способом виконання, додаючи об'ємності звучання.

Діалогічна за характером тема куплету побудована на інтонаціях запитання у тонічному забарвленні *F-dur* (поетичний аналог – фраза «Соловєчку, сватку, сватку?») та орнаментальній «відповіді» Соловейка – («Тут я, тут я»), що становить імітацію солов'їного співу шляхом застосування трелей, форшлагів, регістрового, штрихового, артикуляційного варіювання.

Посилення ролі мелізматики (як засобу звукозображальності солов'їного співу) в інтонаційному просторі твору зумовлює особливе виконавське забарвлення та природність звучання.

Заклучна частина куплету, що відіграє роль приспіву, підтримується тоніко-домінантовою гармонією та застосуванням нетрадиційного виконавського прийому, властивого творам Надії Мельник – стукання по підструннику чи деці інструмента у певному ритмічному забарвленні (дві восьмі та четвертна) [Додаток Д].

Провідна тема, що припадає на слова «Чи видав же ти як мак *росте*? Ось так, ось так, ось так *росте* мак!», та є центральним художньо-інтонаційним образом, викладена в тональності *B-dur*. Побудована у формі періоду, дана тема викладається у високому регістрі бандури, де інструмент звучить дзвінко та легко, відповідного як для імітування пташиного співу, так і для динаміки росту рослини. Своєрідним фоном для неї виступає характерний для бандури акордово-фігуративний прийом, що виконується у новій тональності (*F-dur*) харківським способом.

У подальшому спостерігається зміна динамічно насиченого акордового викладу хроматичними квартовими ходами *subito piano* в *F-dur* (ц. 4), які у вокально-інструментальній версії супроводжуються розспівом «со-ло-вей-ку» на кожну тривалість. Складність переходу з довгих тривалостей на більш короткі потребує ритмічної виваженості та уваги до виконання хроматичних рухів різною аплікатурою.

Поява характерної мелізматики із нарощуванням динаміки повертає звукообраз Соловейка.

Ліричним центром композиції виступає широка, лірико-епічна за змістом тема, вирішена в тональності *d-moll* (ц. 5). Розгорнута у повільному темпі, ця тема постає звуковою поетизацією квітучого, яскравого-кольорового макового поля, та водночас образно-символічним уособленням любові до рідного краю.

Низка контрастних епізодів послідовно утілює стадії зростання маку. Показовим прикладом звукозображення цього процесу є висхідний рух мелодії з малої до третьої октави (цц. 6,7). Своєрідністю звукового забарвлення відзначається образ косарів, що «рі-жуть мак!!!» (тональні зміни, темброві модуляції хвилеподібне низхідне *glissando*).

Цікава за своєю побудовою, у басому регістрі виникає п'ятитактова тема, що відповідає словам пісенного перщоджерела:

Соловеечку, сватку, сватку,  
Чи бував же ти в нашім садку?  
Чи видав же ти як мак ріжуть?  
Рі-жуть мак!!!

Звукова палітра цієї теми, формується шляхом нашарування гармонії домінантсептакорду, починаючи з *g*, та супроводжується поступовим насиченням динаміки від *piano* до *fortissimo*.

Своєрідна інтерлюдія, що виникає між куплетами (ц. 10), побудована в тональності *C-dur* на акордиці головних функцій. Вона підводять до ремінісценції теми косарів, що кожен два такти пришвидшується, модулює в тональність Соль мажор і отримує терцієве підвищення (звучить від *g*, *b*, *d*).

Настає дванадцята цифра і починається вона в малій октаві теситурним підвищенням обернення акордів, що викладені шістнадцятими. Піднімаючись до третьої октави динаміка поступово набирає обертів, готуючи до заключного куплету. За другим повторенням тема немов обривається, поступово опускається і затихає.

Соловеечку, сватку, сватку,

Чи бував же ти в нашім садку?

Чи видав же ти як мак їдять?

Ось так, ось так, ось так їдять мак!

Рівномірно затихаючи та уповільнюючись, акордово-хроматичний хід тризвуків на першу та другу долі такту, разом із октавним ходом у басу змальовують картину вживання снодійного маку і його наслідків – сну персонажів, підкреслюючи жартівливий характер пісні. Застосування прийому *glissando* на *piano* під підставкою символізує повну тишу.

Поступов збільшення темпу і динаміки із застосуванням *glissando* та розширених виконавських прийомів призводить до яскравого фіналу.

Узагальнюючи музично-теоретичний та виконавський аналіз музичної замальовки «Ну і мак!» Надії Мельник, зазначимо, що твір постає як яскравий приклад поєднання елементів народного музичного мислення з оригінальним композиторським баченням. Обрана авторкою назва твору відображає його смислову сутність – художнє утілення в інструментальній мініатюрі глибоко усвідомлених авторкою безпосередніх образно-емоційних, аудіо-візуальних вражень від краси природи та народного побуту, тембрового колориту фольклорної музики, ігрової логіки.

Натхненим джерелом для створення композиції стала весняна гра-забавка «Соловєчку сватку, сватку», що втілює жартівливий діалог між учасниками (групою дітей та «Соловейком»). Поспівковий тематизм, повторність структур, ритмічна варіантність, притаманні фольклорному прообразу, що яскраво віддзеркалені в авторському творі, надають йому особливого забарвлення, та забезпечують йому сприятливість для виконавського відтворення та слухацької аудиторії.

Авторська концепція твору спрямовується на створення виразної, сповненої артистизму скерцозно-грайливої образності в єдності з яскраво емоційною ігровою виконавською реалізацією. Для втілення художньої ідеї композиторка майстерно застосовує принцип контрастної драматургії, реалізований на формотворчому, музично-мовному, фактурно-динамічному

рівнях. Прийоми динамічної драматургії (в діапазоні від енергійного *forte* у вступі до приглушеного звучання основної теми) слугують чинником збагачення вихідного звукообразу та засобом темброфонічного ускладнення.

Широкий спектр технік бандурного виконавства збагачує звучання та додає музичній тканині особливої пластичності. Залучення розмаїття засобів фактурного викладу, застосування прийомів гармонічної, а також мелодичної фігурації (трелей, форшлагів та ін. різновидів мелізматики), низхідних терцієвих пасажів створюють об'ємність звучання, формують грайливий образ Соловейка та підкреслюють природність і легкість його співу.

Темброва колористика, фактурні зміщення та оригінальні звукоєфекти, підкреслені віртуозними виконавськими прийомами (перебором струн інструмента) відіграють ключову роль в системі виразових засобів твору.

Вагомим чинником постає використання високого регістру бандури, що передає образ росту рослини, а дзвінкість звучання відображає різні стадії її розвитку.

Ліричний центр твору побудовано на репрезентації виразної кантиленної мелодії, що надає звуковій картині твору емоційної глибини. Як своєрідне уособлення квітучого макового поля, ця тема постає символом краси рідного краю та виразом щирої любові до Батьківщини.

Особливо виразним є момент хвилеподібного *glissando*, що зображує рух коси та падаючі голівки маку, тоді як зміни тембру – гра приглушеним звуком – створюють ефект косарів у роботі. Майстерне чергування довгих і коротких тривалостей вимагає ритмічної точності виконання та аплікатурної злагожденості партій обох рук. Фінал твору вирізняється рівномірним затиханням та уповільненням хроматичних акордів, що передає образ засинання персонажів після частування маком, підкреслюючи жартівливу атмосферу композиції.

Таким чином, «Музична замальовка «Ну і мак!» Надії Мельник є втіленням глибокого розуміння бандури як сольного інструменту та демонстрацією її художньої виразності. Майстерно використовуючи народний

матеріал, композиторка наповнює його авторськими сенсами, новими виконавськими прийомами, що робить твір яскравою музичною картиною, витонченою, сповненою колориту, динаміки та поетичності.

### **Висновки до розділу**

Здійснена аналітика аналізу уможлиблює дійти висновків, які розкривають сутність предмета дослідження – специфіки художнього втілення фольклорного мелосу в бандурних композиціях Н. Мельник.

Обрана в роботі комплексна методологія та теоретична база дослідження дозволили:

- висвітлити специфіку композиторської інтерпретації дансантичного мелосу у Фантазії на тему гопака «А ми ще потанцюємо» для бандури соло;
- визначити формотворчі принципи та художні новації у застосуванні технік бандурного виконавства в Концертній п'єсі на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті»;
- розкрити особливості музично-мовної поетизації скерцозно-ігрової образності в музичній замальовці «Ну і мак!» та виявити у цьому творі інтеграційний виконавсько-стилістичний бандурний потенціал, здатний до відтворення різноманітної художньої образності.

## ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження в роботі були сформульовані наступні висновки.

Усі завдання, поставлені у вступі роботи, були вирішені. Мета – розкрити художньо-смісловий та мовностилістичний потенціал авторських творів Н. Мельник для бандури соло та виявити особливості композиторського прочитання залученої в них фольклорної образності – досягнута.

Проведений аналіз уможливив дійти низки тверджень, які розкривають сутність обраної у теоретичному обґрунтуванні магістерського творчого проєкту теми, ракурсу предмета дослідження – виявлення специфіки художнього втілення фольклорного мелосу в бандурних композиціях Н. Мельник.

Осмилено виміри і грані мистецько-творчої діяльності Н. Мельник та розкрито семантичну роль бандурної творчості мисткині у контексті художнього буття сучасного українського народно-інструментального мистецтва, передусім бандурного.

На основі аналітики авторського доробку та занурення у тексти музичних творів для бандури соло виявлено жанрові та мовностилістичні особливості бандурних композицій Н. Мельник.

Шляхом залучення комплексу музикознавчих методів у дослідженні висвітлено композиційно-драматургічні, інтонаційно-ладові, жанрово-інтонаційні, фактурні, ладогармонічні та виконавські особливості Фантазії Н. Мельник на тему гопака «А ми ще потанцюємо» для бандури соло та виявлено специфіку композиторської інтерпретації дансантичного мелосу у цьому творі.

Застосування структурно-функціонального методу у сполученні з методом композиційно-драматургічного аналізу надало можливість визначити формотворчі принципи Концертної п'єси на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті» та розкрити новації у застосуванні комплексу технік, стилістичних та артикуляційних прийомів бандурного виконавства в системі авторської творчості Н. Мельник.

Комплексний підхід та опора на сучасний теоретико-методологічний інструментарій, екстрапольований на дослідження обраного проблемного поля, а також методи виконавсько-інтерпретаційного аналізу уможливили розкрити особливості музично-мовної поетизації скерцозно-ігрової образності в музичній замальовці «Ну і мак!», виявити в ній виконавсько-стилістичний потенціал бандурних засобів розкриття музичної образності.

Вперше в українській музикології розглянуто бандурну царину композиторської творчості Надії Мельник як форму вияву її художнього світу, та висвітлено специфіку втілення та переосмислення фольклорного мелосу в бандурних композиціях авторки.

До наукового обігу сучасного музикознавства уведено низку бандурних творів Н. Мельник, зокрема Фантазія на тему гопака «А ми ще потанцюємо», Концертна п'єса на тему народної пісні «Ой гоп в нашій хаті», «Ну і мак» (замальовка на тему української народної пісні «Соловеєчку сватку, сватку») та здійснено їх жанрово-стильову та інтонаційно-семантичну аналітику, розкрито фактурно-стильовий комплекс в єдності з системою виконавських засобів та осмислено характер інтерпретації фольклорного мелосу.

Розкрито особливості виконавської інтерпретації та музично-технічної реалізації авторських опусів Н. Мельник для бандури соло та розкрито їх художньо-виразовий та виконавсько-технічний потенціал.

Набули подальшого розгляду питання бандурної творчості та виконавства на сучасному художньому матеріалі.

В роботі доведено, що вивчення композиторської творчості Надії Мельник набуває значення з огляду на зв'язок музики авторки з її концертно-виконавським та педагогічним досвідом, що надає доробку мисткині особливої мистецько-культурної цінності. Дослідження оригінальних бандурних композицій Н. Мельник з позиції специфіки залучення в них народного мелосу, застосування нових виконавсько-технічних прийомів сприяє розширенню знань та системи уявлень щодо специфіки і векторів розвитку сучасного бандурного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бойко О. Історія України : посібник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2002. 656 с.
2. Василенко К. Український танець : підручник. Київ : ІПКГ1К, 1997. 282 с.
3. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 610 с.
4. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів: Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2009. 19 с.
5. Дружба І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. 22 с.
6. Дуда Л. Трансформація танцювальних фольклорних джерел у творчості для бандури. // Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 13. С. 95–102. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2015\\_13\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2015_13_12) (дата звернення: 19.02.2025).
7. Дуда Л. Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості. // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер.: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 13–20. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2014\\_3\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_4) (дата звернення: 24.01.2025).
8. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1996. 25 с.
9. Козинко Л. Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання // Танцювальні студії. 2022. Т. 5, № 1. С. 17–28. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds\\_2022\\_5\\_1\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2022_5_1_4) (дата звернення: 17.11.2024).
10. Матвіїв Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості:

- інструментально-виконавський авторський підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Одеса : Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2021. 20 с.
11. Мельник Н., Савицька О. Інструментальне тріо «ЦимБандо» у харківському культурному просторі: історія і сучасність. // Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: зб. матеріалів та тез ІХ міжнар. наук.-практ. конф. ДДПУ ім. І. Франка, 10 трав. 2024. Дрогобич : Посвіт, 2024. С. 52–54.
  12. Мельничук О. С., Білодід, І. К., Коломієць, В. Т., & Ткаченко, О. Б. Етимологічний словник української мови. Київ : Наукова думка, 1982.
  13. Понікарова Л. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК (1959–2004 роки)) : навч. посіб. Харків : ІНЖЕК, 2005. 76 с.
  14. Сікорська І., & Хай М. Гопак // Українська музична енциклопедія ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. С. 498–499.
  15. Слюсаренко Т. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Харків : Право, 2018. 166 с.
  16. Слюсаренко Т. Капела бандуристів «Сонце» ХНУМ імені І. П. Котляревського : становлення та специфіка розвитку (до 20-річчя творчої діяльності капели та 50-річчя з дня народження керівника Надії Мельник) // Аспекти історичного музикознавства. Хакрів, 2021. Вип. 22. С. 1661–78.
  17. Слюсаренко Т. Традиційні та інноваційні засади у виконавській практиці капели бандуристів «Сонце» ХНУМ ім. І. П. Котляревського (до 25-річчя творчої діяльності) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2023. № 3. С. 212–217.
  18. Уманець В. Відродження державної капели бандуристів України // Бандура, 1997. № 4. С. 4–8.

19. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга ред. / упоряд., підг. тексту, покажч. О. Савчук; післямови І. Мацієвський, В. Мішалов, М. Хай. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.
20. Чжан Лин. Жанр обробки народної пісні : синтез композиторської і виконавської інтерпретацій. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2019. Вип. 53. С. 92–104. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2019\\_53\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2019_53_8) (дата звернення: 06.04.2025).
21. Шемет Л. Формування та розвиток традицій оркестрового виконавства на кафедрі народних інструментів ХДАК // Проблеми збереження та розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 28 лютого 2009 р. / Кіровоградське музичне училище. Кіровоград : Тема плюс, 2009. С. 60–64.
22. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.
23. Ясько Г. Виміри мистецької діяльності Н. Мельник // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 20–21 листопада 2025 р. У 2 ч. Ч. 2. Харків : ХДАК, 2025. С. 206–208.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

Ой там загуло!  
Затремтіло і звело  
До невпинних поворотів,  
До кружлянь де руки в боки.

Хвацько танець літа,  
Вітер коси розпліта.  
Вже не чути каблука  
Від кружляння гопака.

Раз! Два! Стань до пари,  
Не сповільной темпу й жару!  
Гопака танцюй у полі,  
Почуття пусти на волю!

Все кружля і летить  
Не настачишся чобіт.  
Бідні ноги мої стали,  
Черевички з каблуками.

Не прийдуть ніяк до тями  
Днів зо два ноги з п'ятами.  
Наш гопак-танок такий  
Невгамовний і верткий.

А хто ж буде його танцювати?..  
А хто ж буде весь світ дивувати?..

Хлопців покалічила війна...  
З живих людей душу вийняла вона...

Сили де тієї взяти,  
Щоб гопака зтанцювати?...  
Без руки,без ноги,без очей...  
Скільки ж талановитих згинуло людей...

Море крові,море сліз...  
Змій зневіри в серце вліз...

«А ми ще,а ми ще повоюємо!  
А ми ще,ми ще потанцюємо!!!  
Ти титаном зціли наші рани.  
Бо ми люди, ми люди-ТИТАНИ!!!

### Додаток Б

### Додаток В

Слова народної пісні «Ой гоп в нашій хаті»

- 1. Ой гоп** в нашій хаті женивсь рогач на лопаті  
**Танцювали** гопки били поки сміття наробили  
**А я туди** тай сюди візьму віник з лободи  
**Підмету** до ладу на музики піду

Приспів

Ой гоп чики брики  
червонії черевики  
Підківоньки цок цок цок,  
а ніженьки топ топ топ

2. Повернуся боком скоком молодому моргну оком

Підем разом у танок перебором перескок

Дударинчик на дуду грає лихо на біду

А я свого чоловіка кругом пальця обведу

Приспів

Програш

Велика перегра

3. Ой лихо на біду узяв старий молоду

Тепер сиди да мовчи нишком гречку товчи

Сиди вдома старий діду та товчи гречку до обіду

А я собі не журюся на музики заграюся

Приспів

**Додаток Г**

[https://drive.google.com/file/d/1fevMNn4E69WQcpxLeY-o0Diy54EykB4/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1fevMNn4E69WQcpxLeY-o0Diy54EykB4/view?usp=drive_link)

**Додаток Г**

Соловєєчку, сватку, сватку,

Чи бував же ти в нашім садку?

Чи видав же ти як мак **сіють**?

Ось так, ось так, ось так **сіють** мак!

Соловєєчку, сватку, сватку,

Чи бував же ти в нашім садку?

Чи видав же ти як мак **росте**?

Ось так, ось так, ось так **росте** мак!

Соловєчку, сватку, сватку,  
Чи бував же ти в нашiм садку?  
Чи видав же ти як мак **цвіте**?  
Ось так, ось так, ось так **цвіте** мак!

Соловєчку, сватку, сватку,  
Чи бував же ти в нашiм садку?  
Чи видав же ти як мак **зріє**?  
Ось так, ось так, ось так **зріє** мак!

Соловєчку, сватку, сватку,  
Чи бував же ти в нашiм садку?  
Чи видав же ти як мак **ріжуть**?  
Ось так, ось так, ось так **ріжуть** мак!

Соловєчку, сватку, сватку,  
Чи бував же ти в нашiм садку?  
Чи видав же ти як мак **їдять**?  
Ось так, ось так, ось так **їдять** мак!

#### Додаток Д

[https://drive.google.com/file/d/1fGJOYs6mCbefTeO8MwXUXC2ExIMFyAvs/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1fGJOYs6mCbefTeO8MwXUXC2ExIMFyAvs/view?usp=drive_link)