


ЗІНОВІЙ ШТОКАЛКО

Кобзарський підручник



ЕДМОНТОН—КИЇВ



Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Alberta Libraries



Зіновій Штокалко

Під час телепередачі в раннях 1950-их рр. на станції WATV у Ньюарку, НДж.

Зіновій Штокалко

КОБЗАРСЬКИЙ ПІДРУЧНИК

Зредагував і приготував до друку

Андрій Горняткевич

ЕДМОНТОН – КИЇВ

ВИДАВНИЦТВО КАНАДСЬКОГО ІНСТИТУТУ УКРАЇНСЬКИХ СТУДІЙ

1992

Copyright © 1992 Canadian Institute of Ukrainian Studies Press
352 Athabasca Hall
University of Alberta
Edmonton, Alberta, Canada

Introduction and afterword © 1992 Andrij Hornjatkevyč

Canadian Cataloguing in Publication Data

Shtokalko, Zinovii, 1920 - 1968.
Kobzars'kyi pidruchnyk

ISBN 0-920862-81-0

1. Bandura. 2. Bandura—music. 3. Kobza.

I. Hornjatkevyč, Andrij. II. Title.
MT654.B35S57 1992 787.8'5 C92-091038-6

Всі права застережені.

Ніякої частини цього видання не вільно видавати, зберігати в системі інформатики чи передавати в будь-якій формі чи будь-яким способом — електронним, механічним, фотокопійним, записним тощо — без попереднього дозволу власника авторських прав.

ДРУКОВАНО В УКРАЇНІ

PRINTED IN UKRAINE

ВІД РЕДАКТОРА

Можна дати декілька відповідей на питання — Навіщо видавати цю книжку?

1. В Україні, під цю пору, мало підручників гри на бандурі для дорослих, а в діяспорі їх не більше. Звичайно, можна ще принагідно придбати передрук «Підручника гри на бандурі» Хоткевича з 1929-30 рр., але він не задовольнить сучасного бандуриста, хоч би тому, що сам інструмент зазнав через певної еволюції, а з тим змінилася й техніка гри.

2. Навіть коли взяти до уваги вищезгаданий підручник Хоткевича, а також підручники інших авторів, ніякий не має такого засягу й глибини, як Штокалків.

3. В інших підручниках розглядаються тільки техніка й репертуар, а в цьому автор застановляється над самою суттю інструмента. З того погляду «Кобзарський підручник» має велике значення, бо вдумливі бандуристи тепер щораз частіше ставлять це питання. Годі сподіватися, щоб ця праця розвіяла всі сумніви, та й сам автор, либонь, не думав поставити всі крапки над і. Та оскільки розв'язка залежить, у великій мірі, від ясно сформульованого питання, то ця книжка матиме неабияке значення в цій дискусії.

4. І врешті, рідко буває, що віртуоз виконавець залишає потомству детальний підручник гри на даному інструменті. Якщо навіть щось напише, то студенти мусять задовольнятися етюдами чи подібними творами. А тут — перед нами детальний підручник для музично грамотних студентів, що забезпечує ґрунтовне освоєння інструмента від початкових вправ до завансованої техніки та детально розглядає особливі кобзарські лади.

АВТОР

Не буде перебільшенням сказати, що особа автора — легендарна, а число тих, що знали його, а поготів особисто чули його гру, щораз маліє. Не тут місце подавати детальну біографію автора. Оскільки Ігор Костецький надрукував цікаве біографічне есе у збірці Штокалкових літературних творів, що появилися 1977 р. (175-233), тут друкуються тільки основні дані.

Зіновій Штокалко був людиною ренесансових масштабів. За фахом він був лікарем, якого особливо цікавила онкологія. Він був автором авангардних літературних творів, що знаходяться десь на грані між прозою й поезією. Він брав живу участь в літературному житті української діяспори після Другої світової війни, але за його життя майже жодна його праця не

появилася друком. Він також пробував своїх сил як образотворчий мистець. Та найбільший його внесок в українську культуру він, безумовно, зробив у своїй праці з бандурою, і як виконавець, і як теоретик.

Постать Штокалка, здавалося б, повна суперечностей. У літературній творчості він, без сумніву, належить до авангарду, і більшість українських читачів ще не оцінила належно його творів. А от як бандурист він був консерватором, що шукав за чистими началами старовинних форм. Працюючи лікарем у США в 1950-60-их рр., коли багато його колег жили за лозунгом *enrichissez-vous* (багатійте), він задовольнявся менше платною працею по лікарнях і захищав засаду загальної медичної опіки. А багатьох своїх сусідів з нью-йоркських нетрів він лікував зовсім безкорисно. Він віртуозно виконував клясичний бандуристський репертуар, але рідко виступав перед публікою. (Може він розумів, що діяспорна спільнота не зрозуміла б його вишуканого мистецтва, а задовольнялася невибагливими й популярнішими творами.)

Зіновій Штокалко народився 25 травня 1920 р. в селі Кальне Козівського району на Тернопільщині в сім'ї о. Павла. Його гуманітарний нахил, а може й смерть трьох братів, сприяли тому, що він вибрав своїм фахом медицину. Та в міжвоєнній Польщі, у склад якої входила тоді Галичина, він не міг вивчати медицини (*numerus clausus*) і почав навчання щойно в 1939 р. Його студії перервалися, коли німці арештували його й ув'язнили в Берліні. Медицину він закінчив щойно після війни в Мюнхенському університеті, де 1951 р. захистив докторську дисертацію п.з. «*Zur Biochemie der Karzinogenese*» (До біохемії карциногенези).

Коли він переїхав до США в 1952 р., американський медичний естаблішмент не хотів визнати його європейського диплому й дозволити йому працювати лікарем, і щойно суд вирішив це питання на користь Штокалка. Тоді він став дослівно лікарем бідних у нью-йоркській лікарні «Метрополітан», де й лікував бідних Гарлему¹. Навіть коли він відкрив свій кабінет у бруклінському районі Вільямсбург, він лікував багатьох пацієнтів безплатно.

І тут він продовжував наукову працю; в ж. «*Annals of Internal Medicine*» № 47 (02.08.1957) появилася його стаття *Cryptococcus Meningitis Arrested with Amphotericin B*.

Він помер від недуги печінки 28 липня 1968 р. І його поховано на українському цвинтарі в Савт-Бавнд-Бруку (штат Нью-Джерсі).

¹ Район Нью-Йорку, в якому живуть передусім бідні негри.

Від молодости Штокалко цікавився українським музичним фолкльором. Він записував пісні, вивчав думи і сучасні пісні. Не відомо, коли Штокалко почав учитися грати на бандурі, але знаємо, що його першим учителем був Богдан Клевчуцький. Першу бандуру придбав батько в Києві 1918 р. для свого сина Івана і Зіновій успадкував її після братової смерти. У 1939 р. Зіновій уже грає в тріо під керівництвом Юрія Сінгалевича, який мав поважний вплив на розвиток Штокалка як бандуриста. (Третім у тріо був Федір Якимець.)

Штокалко також грав із Семеном Ластовичем-Чулівським². Це був не тільки добрий бандурист, але й прекрасний бандурник, що зробив для Штокалка інструмент, на якому той виконував майже весь свій репертуар, і який служить практичною основою цього підручника. Ластович-Чулівський лишився в Німеччині і коли він захворів, Штокалко допомагав йому матеріально й ліками, аж сам занедужав у 1967 р.

Ще в Україні Штокалко почав вивчати праці Філярета Колесси, Гната Хоткевича та записи співу й гри Михайла Кравченка. Опанувавши композиційні начала дум, він їх даліше розвинув і відкрив нові обрії цього жанру. Згодом він зацікавився билинами, які, хоч збереглися тільки в фолкльорі півночі Росії, мають свої витоки в київському княжому дворі. Оскільки вони можуть бути жанровими предками козацьких дум, він їх по-новому, наскрізь оригінально переосмислив і так намагався повернути їх до українського фолкльору.

Якщо єдині літературні твори Штокалка, що появилися за його життя, були німецькі переклади декількох його віршів, то так само єдиний його звукозапис, що появився за його життя була короткограюча платівка думи про Марусю Богуславку. На початку 1970-их рр. появився посмертний альбом двох довгограючих платівок з деякими його найкращими творами. Маємо щастя, що Штокалко був «авдіофілом» і був власником досить доброї звукозаписувальної апаратури. Завдяки цьому маємо понад двадцять годин пісень та інструментальних творів, які ще треба зредагувати й видати³.

Штокалко відрізнявся від інших бандуристів тим, що радо ділився своєю великою збіркою нот з іншими бандуристами, зокрема початківцями. Редактор цього видання був одним з тих, що скористали з тієї щедрости.

² С. Ластович-Чулівський народився 4 листопада 1910 р., помер 4 березня 1987 р. і похований на цвинтарі *Waldfriedhof* у Мюнхені.

³ Біографічні дані подано на підставі статей Костецького (1977) та Майстренка (1981).

ТЕОРІЯ

У половині 1950-их рр., побачивши, як деякі сучасники пробують грати дивовижні твори на бандурі, Штокалко виробив теорію «специфіки» бандури і цей мотив тягнеться червоною ниткою через цілий підручник. Ця теорія побудована на началі, що кожен інструмент унікальний і краще підходить до якогось жанру музики, як усі інші інструменти. Наприклад, японська музика краще звучить, коли грати її на кото або сякугаці, як на фортепіяно. Композиції Паганіні на скрипку не матимуть такого гарного звуку на індійському сітарі чи сароді. Народні інструменти, з правила, прекрасно надаються до ладовості музики їхнього народу. На так званих «універсальних» інструментах⁴ не можна задовільно виконувати такої музики. Таким чином, бандура, зі своїм первісним діятонічним строем, ідеально надається до тої музики, яку скомпоновано на ній і для неї, зокрема всі козацькі думи, а спроби «універсалізувати» бандуру суперечать специфіці інструмента і його музики. Штокалко, таким чином, відкидав модерні бандури з України (чи з Чернігівської, чи зі Львівської фабрик музичних інструментів) з їхніми подвійними звукорядами, що перешкоджають розвинути всі виконавські можливості інструмента.

Штокалко вправді про це майже не згадує в «Підручнику», але він дуже критично ставився до того, що можна грати на бандурі. Він, очевидячки, рекомендує клясичний, зокрема козацький репертуар, а місцями він критично ставиться до міщанських пісень.

⁴ Штокалко не подав окреслення «універсального інструменту», але розумів під ним вповні хроматичний (темперований) інструмент, на якому можна виконувати найрізномодніші музичні твори в будь-якій тональності з позачерговими дієзами чи бемолями, для виконання яких не треба перестроювати інструмента. У розмовах з Мирославом Дяковським Штокалко так окреслював «універсальний інструмент»: Це інструмент, який, без огляду на його національне походження, прийняли музики цілого світу і на якому можна виконувати всі музичні твори. Він не тільки темперований і хроматичний, але й втратив своє національне походження. Бандура не може набути «універсальної» конструкції, не втративши рівночасно спроможності максимально розвинути техніку гри. Вона не може суперничати з фортепіяном, клавесином чи арфою (з педалями). Вже й так досить «універсальних» інструментів, що зовсім не треба примножувати їх коштом виродження бандури. Так само, як вона не може суперничати з ними в тих ділянках, де вони незрівняні, так само вони не можуть дорівняти бандурі при виконанні клясичного бандурного репертуару.

ІНСТРУМЕНТ

Читача може дещо вразити певна термінологічна двозначність у цій праці. Іноді слова кобза й бандура вживаються як синоніми, а іноді вони набувають різного значення. Протягом ХХ ст. ці слова вважалися, в основному, синонімами, але в XVIII ст. це були відмінні, хоч споріднені інструменти (Рігельман 1847, 4: 87). У XIX ст. кобза зникла, а її ім'я стало синонімом бандури. У половині ХХ ст., в деяких кругах, зроблено намагання знов розмежувати слова бандурист і кобзар. Перше з них — ширше, всеохоплююче, а друге має вужчу семантичну домену. У таких кругах, кобзар — великий майстер, що втішається високою повагою і виконує старовинний репертуар дум, кантів та інших поважних творів. Словом — бард (у первісному значенні того слова). Виконавець не присвоює собі цього звання, а радше спільнота його уділяє йому. Так Штокалко вживає ці слова.

З погляду цього «Підручника», під цю пору існує мало інструментів, що надаються до його програми навчання. Більшість бандуристів уживає чернігівські інструменти з дванадцятьма басками й сорок трьома приструнками, з яких вісімнадцять — півтони. Так звана полтавська бандура (яку виробляють передусім у Північній Америці) має кращу арматуру приструнків, але має обмежений діапазон восьми басків.

Штокалко рекомендує такий інструмент, як йому збудував Ластович-Чулівський. Ця бандура не має приструнків для півтонів, але має, на кожній струні, окремий механізм — перемикач, що перестроює її на пів тона. Її чотирнадцять басків і вісімнадцять приструнків настроєні діятонічно. Таким чином бандуру можна настроїти у восьми мажорних (та паралельних мінорних) тональностях, а також у особливих ладах. Ці перемикачі, треба підкреслити, не є незаступимі в цьому «Підручнику», вони просто улегшують складне перестроювання.

ПІДРУЧНИК

Штокало поділив свій «Підручник» на дві частини і кожна має власну черговість розділів. Перша — теоретичний «Вступ», а друга — практичний «Підручник». У рукописі автор говорить про пронумеровані вправи, але числа виступають тільки в першому розділі «Підручника». Оскільки дальші вправи не пронумеровані в рукописі і там не говориться про якусь одну або другу вправу, у нашому виданні вправи не нумеруються після першого розділу.

Якщо в останньому такті з'являється «і т.д.», то це означає, що вправу треба даліше грати у висхідному й низхідному напрямі.

Читачеві може видаватися дивним, що хоч Штокалко впроваджує різні мелізми, він подає мало творів, у яких вони використовуються. Тут читач мусить керуватися власним смаком і уявою, де їх примінювати.

Рукопис, треба підкреслити, — це, в основному, чернетка, в якій чимало різних неточностей. Де Штокалко очевидно помилився, це виправлено в тексті. В усіх інших випадках редактор подає свої коментарі в примітках і виразно позначає їх своїми ініціалами (АГ).

У деяких нотах, комп'ютерна програма, якою набрано ноти, не друкувала жирної тактової риски при кінці твору. Не вдалося виправити цього недоліку і надіємося, що це не викличе поважних труднощів читачам.

ПОДЯКА

Щиро дякуємо таким особам, що без їх допомоги ця праця не появилася б:

Д-р Альфред Фішер, професор Відділу музичних наук Альбертського університету допоміг розшифрувати деякі мелізми і, взагалі, дав дуже цінні зауваження з теорії музики;

Мирослав Дяковський перечитав рукопис і його вагомні довідки використано в примітках;

Любомир Штокалко надіслав дуже цінні матеріяли про свого брата й батьків;

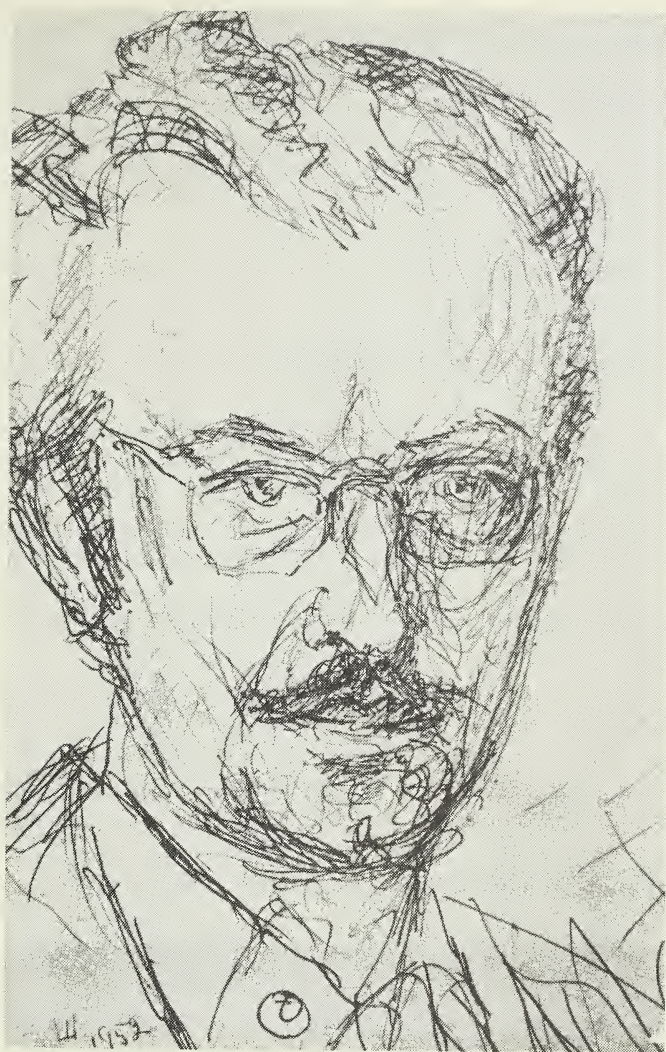
Лев Майстренко дозволив використати архів З. Штокалка, а зокрема нотні записи;

Богдан Геруляк і Марта Скорупська дозволили зфотографувати бандуру, яку С. Ластович-Чулівський збудував для З. Штокалка;

Марко Бандера допоміг з різними комп'ютерними програмами, якими набрано текст.

Хоч вони всі допомогли краще опрацювати рукопис, вони ні в якому разі не відповідають за недоліки, що можуть бути в цьому виданні.

Андрій Горняткевич
Едмонтон, 1991



Зіновій Штокалко

Автопортрет з 1952 р.

Передмова

Пристаючи до опрацювання цього короткого кобзарського підручника, необхідно з'ясувати декілька основних міркувань, що відносяться до проблематики українського мистецтва на чужині загалом, та новітнього кобзарства зокрема. Становище українського мистецтва поза рубежами рідної землі ускладнюються, коли розглядати ділянки, що споріднені з мистецьким фолкльором, де індивідуальне просякає у збірне і де знаходять свій вислів найутаєніші порухи психіки широких народних мас. Зразу постає сумнів, чи може на еміграції відбуватися процес, що був би колись, *ceteris paribus*, побажаним та цінним вкладом у народну мистецьку скарбницю. Зустрічаються погляди (Малюца, 31), що, мовляв, «справжнього народного мистецтва ... на чужині створити не можна. Щоб це справді могло бути мистецтво народне, на це треба б особливого комплексу умов, яких на чужині не маємо».

Однак у цьому твердженні є деяка умовність, що впливає значною мірою з неозначености терміну «народне мистецтво». У браку чіткої окресленої границі між т. зв. народним мистецтвом і тим мистецтвом, що, будучи мистецтвом національним, до мистецького фолкльору не належить, може критися джерело великих непорозумінь.

Якраз кобзарство, із своїм особливим шляхом розвитку та мистецькими притаманностями, вростаючи в мистецький фолкльор, водночас виростає далеко поза нього. Воно було народним мистецтвом постільки, поскільки в'язалося з життям-буттям мас, було речником їхніх вікових прагнень і виконувало велику суспільну, навіть політичну функцію (хоча б у часи Хмельниччини або гайдамаччини). Не було воно фолкльором постільки, поскільки його мистецькі, творчі процеси кристалізувалися в окремих осередках висококваліфікованих майстрів, у різних школах, лєбійських¹ братствах, творчі традиції яких сягають у давнину аж до княжих дворів, а може й далі. (Ще етнографія кінця XIX і початку XX сторіч нотує декілька таких шкіл, як от харківська, чернігівська, полтавська.) Суворі мистецька дисципліна цих кобзарських осередків дала змогу зберегти живими здобутки старих майстрів разом із старовинними музично-словесними формами (згадати б, наприклад, мелодичні та гармонічні або мовні особливості дум, не кажучи вже про сам зміст кобзарських тво-

¹ Штокалко засвоїв це слово, що означає майстер-музикант, із аргю музичних цехів. Див. Горбач, 1957. (АГ)

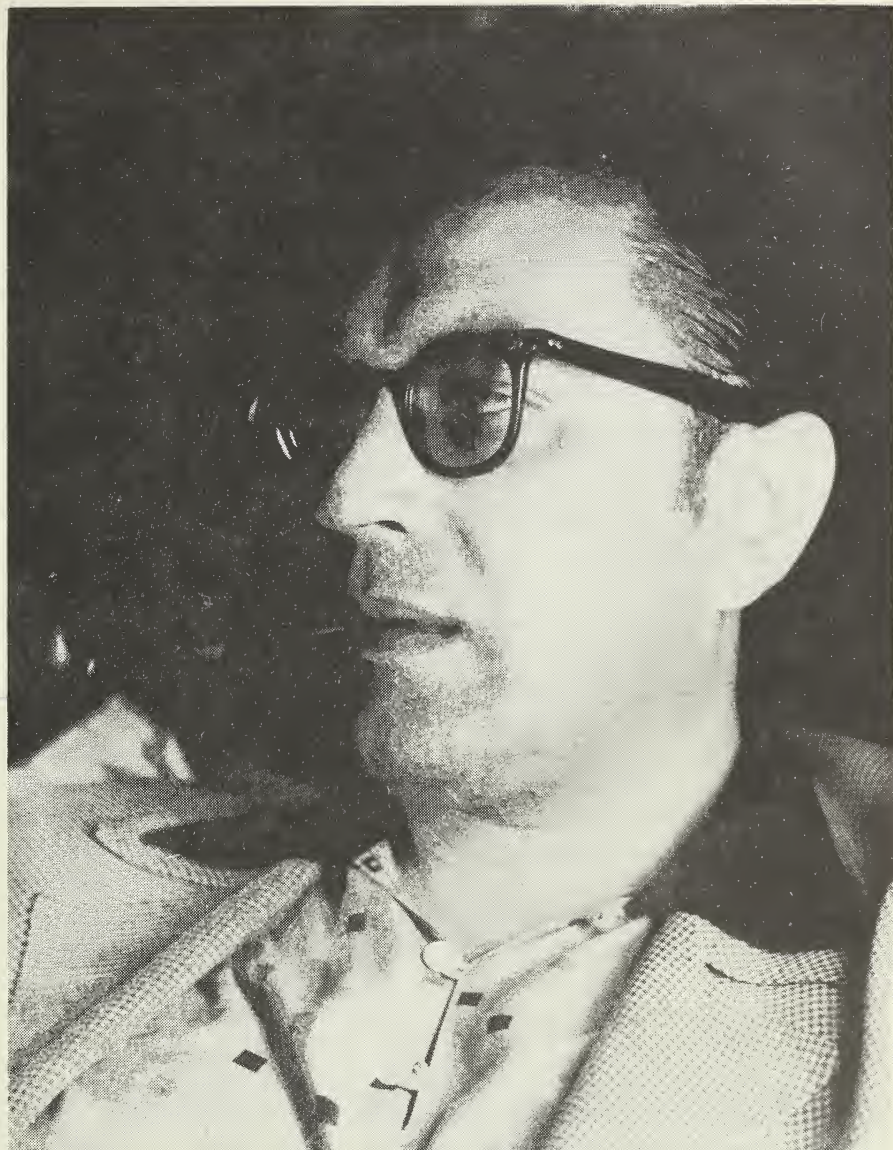
рів).

Ці елементи давали змогу кобзарству бути чинником симбіози культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія. Така симбіоза створювала мости до цілісної будівлі національної культури, і тільки в цій площині може бути мова про дальше культивування кобзарства. Щоправда, в умовах еміграції йому бракує безпосереднього зв'язку з актуальною вітчизняною дійсністю, проте воно має всі дані для відродження своїх традицій. Процес завершення та утворення нових синтетичних сполук, період нового ренесансу неминуче прийде пізніше на вітчизняному ґрунті².

Треба підкреслити, що якраз уся цінність кобзарського мистецтва в його традиційності. Мистецька реконструкція старовинних кобзарських творів зробила б безмежну прислугу не тільки сучасному кобзарству, але й цілому нашому сьогоднішньому музичному мистецтву. Пов'язання із старовинними українськими музично-мистецькими традиціями може, безперечно, дати не менше цінного та творчого, ніж, наприклад, звернення Олів'є Мессієна та інших у модерній французькій музиці до передгрігоріанських музичних традицій.

Є підстави думати, що весь величезний матеріал зібраний копіткими трудами наших етнографів другої половини XIX та початку XX століть, зокрема записи від тоді ще живих кобзарів-сліпців — це тільки малий фрагмент величезних скарбів усної словесности, зокрема монументального українського епосу збереженого лише частково в козацьких думах, що перетривали століття. Ясно, що реконструкція творів, що збереглися тільки у фрагментах, справа не легка та вимагає особливих компетенцій, у першу чергу вміння відрізнити суттєве зерно традиції від полови припадкового.

² Це можна осягнути при репатріації діаспори, або при спілкуванні діаспори з батьківщиною. (АГ)



Зіновій Штокалко

Фотографія з 1960-их рр.

І. Про інструмент та його походження

Сьогоднішня бандура — це лютневидний інструмент без грифових ладів, натомість з характерними короткими струнами, напнутими безпосередньо на резонаторі, побіч довгих струн, напнутих по ручці.

Проблематика бандури як інструмента з'ясована вичерпно в таких працях як «Народні музичні інструменти на Україні» Миколи Лисенка та особливо в капітальній праці Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу».

На цьому місці ми обмежимося тільки до окремих зауважень, які, на нашу думку, варті уваги для нашої проблематики під сучасну пору.

Походження бандури та кобзи все ще відкрита проблема. Існує в тому відношенні з пів десятка різних гіпотез, але жадна з них не розпоряджає задовільним доказовим матеріалом запевняючим її виключність.

Традиція струнних інструментів в Україні сягає дуже давніх часів. Вони прийшли туди, мабуть, разом з усіма іншими культурними, словесними, мистецькими, хліборобськими та промисловими елементами ще в часах перших поселенців Подніпря та Чорномор'я. Новіші археологічні студії дають підставу думати, що цей культурний шлях в Україну проходив у першу чергу через Месопотамію у Малу Азію (Вадим Щербаківський).

Що вже в дуже давніх часах на Україні були в ужитку струнні музичні інструменти, можуть свідчити старогрецькі та арабські джерела. З візантійських джерел кінця шостого століття (591 р.) довідуємося про трьох полонених слов'ян-музикантів, що, замість зброї, у похід носили музичні інструменти, що їх Теофілакт Симокатський (VII ст.) називає йому відомою грецькою назвою кітари (κίθαρῖς). Можемо думати, що це праобраз пізніших запорізьких кобзарів.

921 р. арабський хронікар Ібн-Фадлан, описуючи похорон нашого пращура, каже, що до могили йому поклали «горілку, овочі й музичний інструмент»¹.

¹ Це джерело не надто надійне. Арабські мандрівники не були сильними етнографами і не раз плутали різні народи. Так, у цьому випадку, не дуже ясно, чи Ібн-Фадлан говорить про хозар, (волзьких) болгар, слов'ян, фінів, чи навіть скандинавських германців (Гаркави 1870, 104-116). Ібн-Фадлан каже, що вельможу спершу ховали в землю, поки шили йому відповідну одіж, в якій мали його спалити. Мерцеві клали в тимчасову могилу згаданий музичний інструмент, який Гаркави називає лютнею (або балалакою): «Они прежде по-

Пізніші переклади цього тексту говорять про лютню, але насправді це радше довільний переклад.

Уявлення про вигляд музичних інструментів княжих часів можемо скласти на основі фресків Софійського собору в Києві. Уже там спостерігаємо інструмент, що дуже нагадує кобзу пізнішого часу, яку можна побачити на малюнках т. зв. Козаків Мамаїв². Саме слово кобза зустрічаємо вперше в т.зв. «Codex sumanicus», тобто латино-персько-куманському (половецькому) словнику, складеному в 1303 р.

Слово собухі перекладене на латину як sonator. Слово кобза, очевидно, споріднене з подібними словами різних народів, особливо азійських (копуз, кобуз, кубыз, копыз, qobuz, qibuz і т.д.). Г. Хоткевич робить дуже старанну семасологічну аналізу слова кобза і, перевірявши всі доступні джерела, приходять до висновку, що кобза — це старовинний інструмент, що має свої паралелі майже в усіх народів, почавши від древніх єгиптян та асирійців, кінчаючи народами закинутих островів Тихого океану. В Україні цей первісний інструмент мав подовгастий корпус (резонатор), довгу й вузьку ручку, декілька струн пушених по ручці (часто три струни), а також можна було зустріти лади на ручці.

Пізнша еволюція кобзи внесла збільшення числа струн, поширення та прикорочення грифу та заокруглення корпусу. Цікаво відмітити, що, розглядаючи хронологічно історичні й графічні матеріали про кобзу та бандуру, спостерігаємо, що в пізнішому етапі лади на грифі затрачуються³. Це явище відкинення ладів на грифі можна пояснити тільки специфікою кобзарської мелодики, що не вкладалася в темперований звукоряд. Таким чином лади насправді перешкоджали при акомпаньєменті кобзарських рецитацій.

Натомість разом із затратою ладів на грифі з'являється новий, раг excellence оригінальний новотвір — приструнки. В одному малюнку Козака Мамає бачимо тип інструмента, що можна назвати кобзою з приструнками

ставили с ним в могилу горячий напиток, плоды и лютню (или балалайку); теперь же они вынули все это» (98). Назвати цей інструмент лютнею настільки логічно, що це слово арабського походження ('al 'ūd), але Ібн-Фадлан назвав його tanbur. (АГ)

² Білецький 1969: 265-8. (АГ)

³ Неначе наново вони появляються у пізній еволюційній формі бандури — торбані. [Штокалко тут помиляється. Коли західньо- і центральноєвропейські теорбо і кітарроне та інші похідні лютні зберігали лади, на українському торбані їх немає. Гуменюк (99-100) виразно каже, що торбан не мав ладів. АГ]

(до речі, з ладами на грифі). Пізніше ця кобза розвивається до того виду, який дійшов до наших часів.

У цих ранніх часах назва «кобза» синонімізується з «бандурою», але треба підкреслити, що не має підстав пов'язувати появу приструнків з назвою бандура. Ця назва примінюється в старих джерелах також до безпристрункового інструмента, хоч з кінцем XVIII та початком XIX століть для безпристрункового інструмента вживається термін «запорізька кобза».

Усі ці розвиткові процеси відбувалися повільно, і на протязі століть раптом бачимо поворот до старішої, уже віджилої форми, яка неначе виходить з «підсвідомих» глибин культурно-розвиткової течії. Так, для прикладу, уже на переломі XIX століття, за свідченням Мартовича (цит. за Хоткевичем), у кобзаря Тараса Зінченка з Миколаївки приструнків не було, а були навіть лади на ручці. Навіть у відомого кобзаря Остапа Вересая зустріти можна (правда, у рідких випадках) прийом притискання бунтів на грифі, що розуміти можна як рудиментарний атавізм первісної кобзи.

Назву бандура у приміненні до кобзоподібного інструмента в Україні зустрічаємо вперше 1580 року у згадці про Войташека, де говориться про бандуриста Самійла Зборовського. Лінде у своєму словнику про бандуру говорить, що це «*lutnia kozacka, gatunek lutni z krótką szyją*».

Генеза бандури, як слова, так і інструмента, це окрема складна проблема, яка має свою широку літературу. Найбільше розвинена, але, мабуть, найменш науково обґрунтована гіпотеза О.С. Фамінцина, сформульована ще 1891 року, у його праці про домру, зводиться до того, що бандура була винайдена в Англії на початку XVII століття. Звідтіля була перейнята еспанцями під назвою *bandurria*, а в італійців під назвою *bandora*. З Італії, разом з професійними музикантами, вона перевандрувала до Польщі на двір короля Зигмунта, а вже звідтіля перейшла на Україну, де стала народним інструментом. Хоткевич, у своїй праці про народні інструменти, приділяє багато уваги цим Фамінцинівським теоріям та наводить великий та переконливий матеріал, що розоблачує абсурдність цієї гіпотези і то з історично-хронологічного, семасіологічного погляду на наглядності безпосередніх документальних свідчень. Таким чином англійську бандуру [*bandore*] ні по числу струн, ні по своїй будові не можна вважати прототипом української бандури⁴.

⁴ Зацікавлених у подробицях цієї полеміки відсилаємо до знаменитої праці Хоткевича (1930а). [Фамінцинова гіпотеза насправді торкається тільки назви, бо інструмент *ban-*

Коли йдеться про семантику бандури, то вона надзвичайно обширна і має свої паралелі в майже всіх європейських народів і сягає щонайменше старогрецьких та римських часів. Ще в третьому столітті нашої ери в Атеніях говориться: «*qui nunc ... nablistae, panduristae, sambucistaeque vocantur, nullo quidem novo utentur instrumento*» (ті, що називають себе наблістами, пандуристами й самбукістами ... не вживають жадного нового інструмента).

Слова пандура, пандора, пандорас, пандуріс зустрічаються в різних грецьких та римських авторів, та пізніших романських, гальських і германських мовах, у різних звучаннях, як *pandora, pandura, pandore, panduria, bandurria*⁵, *bandorgia* чи *bandurga*. Також і в південних слов'ян зустріти можна паралелі того слова, як також не бракує подібних паралель і в арабській (напр. *tanbur*⁶, *tambur*), татарській (дунбура), монгольській (домбур), кавказьких (пандура кавказьких сванетів), грузинській (пандурі) та індійських (тамбура) мовах. Взнявши до уваги таке широке розповсюдження цього слова, Хоткевич робить висновок, що воно мусило піти з одного спільного джерела, яким він вважає санскрит⁷. У санскриті слово *bhāṇḍa* має декілька значень, а між ними й «музика».

Воно перейшло до інших індоевропейських мов (напр. *band* = музика), а також увійшло в корінь назв різних музичних інструментів, при чому теж і для української кобзи або бандури.

Bhāṇḍavāṇada у санскриті — це гра на музичному інструменті; *bandin* — це бард або панегірист. У санскриті існує також слово *bandhura*, що означає, м. ін., приємний або гарний.

Ця Хоткевичева санскритська гіпотеза одночасно не виключає можливостей взаємного переплітання й впливу різних культур та мандрівності певних елементів, бо ж годі уявити собі якийнебудь культурний чисуспільний процес у абсолютному відокремленні від цілого світу. Так, отже, приймаючи оригінальність пристрункового нововиду, не відкидає

dore, який збудував Роз, мало чим нагадує чи кобзу, чи бандуру. Фамінцина можна б просто ігнорувати, але на нього покликаються, як на знавця, в різних, зокрема радянських, працях про музичні інструменти. Цю гіпотезу переконливо відкинули А. Хибінський (1949), М. Дяковський (1958), а далі А. Горняткевич (1980). (АГ)

⁵ В Іспанії ще 1350 р. у вірші Arcipreste Juan Ruiz de Hita зустрічається слово *bandurria*.

⁶ Між іншими, уже цитований Ібн-Фадлан, при описі похорону русича, називає музичний інструмент, який клали коло покійника, *tanbur*.

⁷ Не дивно, що Хоткевич шукав початків цього слова в санскриті. Він цікавився санскритською літературою й переклав «Сакунталу» Калідаси на українську мову. (АГ)

ємо споріднености бандури чи кобзи з іншими інструментами лютневої родини.

У такому пляні основна різниця між лютнею та її дериватами з однієї сторони, та бандурою з другої, лежить у пристосуванні інструмента до окремої музичної специфіки. Європейська лютня доби ренесансу має виразну тенденцію стати *універсальним* інструментом, чим вона, по суті, була від половини XV до половини XVII століть.

У тому ж часі українська кобза-бандура залишилась органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, в час т. зв. козацького барокко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу. У своєму еволюційному розвитку цей інструмент, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим далі від універсалізму, достосовуючись до особливого діятонізму, звукорядових ладів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки «універсального» європейського мажору й мінору та темперованого звукоряду.

Таким чином, бандура розвивалась у специфічний, чи пак спеціалізований інструмент і, затрачуючи деякі свої якості, що давали йому універсальність, концентрує й розвиває інші якості, якими жадний «універсальний» інструмент не міг розпоряджати. Така спеціалізація та концентрація специфічних засобів робили бандуру високомистецьким інструментом розвинутого стилю. Можна порівняти селективну ограниченість діятонічного звукоряду кобзи з барвним гармонізмом та мистецтвом ікони.

Може хтось міркувати, що, оскільки бандура віддаляє себе від універсальности, тим вона наближається до примітивізму. Щоб самому при таких міркуваннях не застрягти у примітивізмі, ми повинні бути свідомі того, що розуміємо під тією назвою.

Не завжди те, що складне, скомпліковане, поплутане, обов'язково буває мистецтвом. Часто прості засоби можуть перевищувати найскладніші. Таїтянський музикант, граючи на примітивному барабані, може бути без порівняння ближче мистецької істини, як бездарний «наймодерніший» композитор з «найуніверсальнішою» симфонічною оркестрою. Бо ж справа не так у інструменті, у стилі й засобах мистецтва, як передусім у тому, що ми з цим інструментом, чи мистецьким засобом робимо.

Якщо мистецтво періоду треченто чи кватроченто, або наша ікона — це «примітив» у порівнянні з «універсальними» натуралістичними богомазами та їх технічними засобами, тоді бандура теж «примітив». Коли ж розглядати, який високомистецький той чи інший твір, тоді справа

ускладнюється. Бо ж ми не розпоряджаємо таким універсальним гайгерівським дозиметром, щоб міряти мистецьке променювання. Одиноким його критерієм є сприймальність у міжлюдському вимірі та живучість у народі.

Принципи імпровізації, що розвивалися віками в українській пісенності, знаходять своє завершення в кобзарському епосі. Є підстави думати, що рецитативна форма, що вважається основною нововведення XVII століття у т. зв. *le nuove musiche*, була відомою в українській пісенності ще далеко до новаторства Джуліо Каччіні.

Розуміючи в такий спосіб розвиток кобзарського мистецтва, можемо теж повести певний напрям у дослідженні минулого самого інструмента. Замість намагань шукати шляхів для прищеплення цього інструмента або його елементів ззовні, корисно було б прослідкувати за певними автохтонними старовинними елементами, що в такій чи іншій формі мають тенденцію повертатися, неначе зникнувши на довгий час з наших очей.

Як приклад такого елемента ми вважаємо інструментальну форму, що матеріялізувалася ще дуже давно як гуслі. Не вплутуючися в історичні подробиці цього інструмента, хочемо звернути увагу тільки на одну цікаву сторінку справи.

У словнику Афанасьєва-Чужбинського про бандуру говориться так: «струны на бандуре медные, а строй в роде строя гуслей». Це спостереження, на нашу думку, заслуговує на особливу увагу, коли зважити, що гуслі в Україні мають свою щонайменше тисячолітню історію.

Арабські письменники X та XI сторіч згадують про восьмиструнний інструмент древніх українців. Зі старих літописів знаємо, що гуслі були інструментом вживаним для поважного, як теж веселого й танцювального репертуару. Часто в старих літописах та інших джерелах згадується про гуслі, коли мова йде про «игрища» та «пѣсни бѣсовьскыя» часів початку християнства на Русі (ПВЛ, 8). Можна думати, що християнство тих часів часто бувало в конфлікті зі старою поганською культурною спадщиною, що виявлялася в музиці та словесності того часу.

Паралелі подібні до діонізійських торжеств, а також інші релігійні та епічно-ліричні традиції, мусили мати свій відповідник теж і в словесності та музиці з її інструментом. Підтвердження для цього можна знайти у старих колядках, щедрівках та інших народних обрядових піснях, що дійшли до наших часів. Також у деяких думках є перезвуки дохристиянських традицій.

Епос мусить мати далекі, традиційні корені, коли зважити, що «Слово о полку Ігоревім» має всі признаки високомистецького творива, що не могло з'явитися раптом як *deus ex machina*.

Цей епос культивувався в супроводі багатострунного музичного інструмента, що, за всією правдоподібністю, були гуслі. Загальновідомим є зображення Бояна у «Слові о полку Ігоревім»:

Боянь же, братіє, не 10 соколовъ на стадо лебедѣй пушаше,
нъ своя вѣщїа прѣсты на живая струны вѣскладаше;
они же сами Княземъ славу рокотаху.

Князь Святополк (1015 р.) любив було «вино пити со гусльми», тобто слухаючи гру гусяляря (ПВЛ, 98).

З тих матеріялів, що збереглися, знаємо, що цей інструмент, якого описувано як «горизонтальна арфа»⁸, був строго діятонічним, «був достосований до древніх діятонічних звукорядів, яких не вміщає європейський мажор та мінор»⁹.

Зваживши подібність гуслів та бандури як супровідного інструмента для традиційного епосу, їх специфічний діятонізм та спосіб грання пальцями, можемо допустити можливість, що поява приструнків на кобзі чи бандурі — це ніщо інше як поворот старого елемента в новій формі, тобто примінення уже віджилих гуслів для відтворення нової удосконаленої кобзи й бандури.

Цікаво відмітити, що пізніє відгалуження розвитку бандури — торбан, задержуючи приструнки, наближується до західноєвропейських лютневих дериватів. Зі здивуванням спостерігаємо, що раптом «останній з великих російських торбаністів» Іван Александров не тримає торбана, як усі інші торбаністи та бандуристи, а горизонтально, «неприродно», як каже Хоткевич, на колінах, що зовсім нагадує спосіб тримання інструмента й гри на гусялях.

⁸ Пор. запис супроводу на гусялях до української пісні «Ой під вишнею», зроблений французьким композитором Буальдьє (Boieldieu) у 1809 р. [Див. Гуменюк, 61. АГ]

⁹ Стрій гуслів початку XVIII ст. у петербурзькій консерваторії був такий: es, f, g, a, h, c, d.

II. Загальні висновки

Заки прийти до технічного матеріялу нашого підручника, доцільно буде зробити деякі загальні підсумки та висновки, які повинні усунути деякі наші недомовлення та вияснити наше становище до сучасної кобзарської проблематики.

1. Ми вже підкреслювали, що бандура — не універсальний інструмент, ніколи ним не був і ніколи ним не хотів бути. Намагання зробити бандуру універсальним інструментом виникають із нещасного непорозуміння та наявної відсутности найосновніших відомостей про його традицію.
2. Намагання «універсалізувати» бандуру, будуючи бандурні моделі-чудовища з сотками струн, химерними видами, що роблять їх чудовими експонатами сюрреалістичної скульптурної виставки — або всякими клявіатурами та непроходимою хроматизаційною арматурою, для якої потрібно електронного комп'ютера — всі ці намагання зводяться до фальшивого підходу до бандури як інструмента та кобзарського мистецтва взагалі.
3. «Найбільша біда бандури — брак хроматизму» (Домонтович: 5) — це явище далеке від усякого трагізму. Навпаки, це природне явище, що випливає зі специфіки інструмента, неповторности та оригінальности кобзарського мистецтва. Це не значить, однак, що ми мусимо засуджувати *деякі* спроби хроматизації бандури. Ще Хоткевич казав: «Треба шукати хроматизму так, щоб не втратити основних властивостей інструмента» (1930а: 130).

Справа в тому, щоб, заводячи хроматичну бандуру, ми мали вигоду потрібних швидких перестройок та одночасно не платити затратою специфічних можливостей інструмента й не забували про діятонічні питомості кобзарської музики.

Саме намагання обфортепіянення бандури, чи пак перебандурення фортепіяна, належить до сфери чистого курйозу.

4. Також затрата ладів на грифі — це не крок назад, а дальший розвиток по лінії специфіки. Твердити, що це примітивізація — подібне до окреслювання, що відсутність хвоста в людини ставить її в еволюційному розвитку нижче мавпи.

Те, що лади виявилися зайві і тільки зустрічаються знову в пізнішому дериваті бандури — барочному чи рококовому торбані¹, що нічого

¹ Тут автор помиляється. Див. розд. 1, прим. 2. (АГ)

музично нового не вніс, з народною культурою мало в'язався і поєднується радше з занепадом кобзарства — говорить про себе і не переконує нас про необхідність грифової хроматики.

5. Виконування творів Моцарта, Бетговена, Дебюсі, Лисенка чи навіть Гершвіна на бандурі не має нічого спільного з культивуванням кобзарства. Твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені. Кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде. Навпаки, кожний студент кобзарства повинен бути знайомим з усіма напрямками світової музики та володіти щонайменше одним універсальним інструментом.

6. Для фанатиків культпропаганди бандури між чужинцями радимо включити в програму таких експортних концертів точку, де «Патетична соната» буде виконуватись на бандурі, при чому бандурист (обов'язково в семиаршинних шараварах, зі семип'ядними вусами та, наді все, з оселедцем) буде чвалати головою сторчача на коні, стріляти з самопала та арканом показувати всякі штуки. Треба також заповісти, що це — «гра на одному з найтрудніших інструментів світу». Також треба зазначити, що це не звичайний цирковий номер, а просто вияв національної радості культивованій ще запорожцями, про що навіть згадує літопис². Такий номер напевно матиме успіх і може цілковито прихилити для української справи симпатії цілого Техасу.

7. Питання, чи на бандурі можна виконувати твори відомих композиторів, треба підтвердити. Бо ж на бандурі можна виконувати Бетговена напевно з неменшим успіхом, як Паганіні на пилці, Шопена на скляних стаканах з водою, а Енріке Гренадос просто клацанням зубами, що часами можна зустріти на естрадних концертах і там має великий успіх серед усякої публіки.

8. Коли ж деякі любителі бандури все таки не будуть повністю пересвідчені про правильність усіх повищих тверджень, рекомендуємо їм попробувати переконати якогонебудь майстра гри на стариннім японським *кото* або древньоіндійському *сароді* чи хоч би навіть індійській лютні *тамбура*, завести «повну хроматику» на їхніх інструментах і заохотити їх до виконання творів Леонарда Бернстайна на їхніх концертах.

² «Kozacy z wilkiej radości niewymowne sztuki pokazywali, strzelając, śpiewając, na kobzach grając». (Paprocki: 107)

III. Кобзарські підручники

Приступаючи до розробки технічного матеріалу, годиться зробити перегляд подібних спроб у минулому, що збереглися до наших часів та якими ми часто будемо користуватись. Як відомо, у давнину кобзарське мистецтво зосереджувалось довкруги видатних майстрів цього мистецтва, що згодом перетворилося в таємні «лебійські» братства¹ та окремі школи гри, як напр., у новіших часах харківська, полтавська та чернігівська.

Першою друкованою систематикою бандурної гри треба вважати «Підручник гри на бандурі» корифея новітнього кобзарства Гната Хоткевича, опублікований у Львові 1907 р.

У 1913 р. М. Домонтович публікував свій «Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі» в Одесі.

Приблизно в тому ж часі появилися два інші підручники гри на бандурі, а саме Шевченка та Овчинникова, яких, на жаль, не доводилось нам бачити.

Великим кроком були пізніші публікації Гната Хоткевича, а саме: «Підручник гри на бандурі»

Частина перша (теоретична). (Харків: Державне видавництво України, 1930)

Частина друга. Вправи. Випуск 1. (Харків: Література і мистецтво, 1931)

Частина друга. Вправи. Випуск 2. (Харків: Державне видавництво України, 1929).

Користуючись цими матеріалами, будемо покликуватись на автора, подаючи відповідну дату та сторінку.

На жаль, обставини склалися так, що ці публікації, які сьогодні справедливо вважаються бібліографічними «білими воронами», не зазнали ширшого розповсюдження і більшого впливу на розвиток кобзарства у масовому масштабі не відіграли.

Окрім цього, в періоді між двома світовими війнами було багато неопублікованих матеріалів, що були в обігу між любителями бандури. Ці фрагментарні матеріали часто були анонімного характеру або з невідтвердженим авторством відомих бандуристів, як напр., Василя Ємця, Михайла Теліги, Костя Місевича, Юрія Сінгалевича та ін. Зокрема бандурист

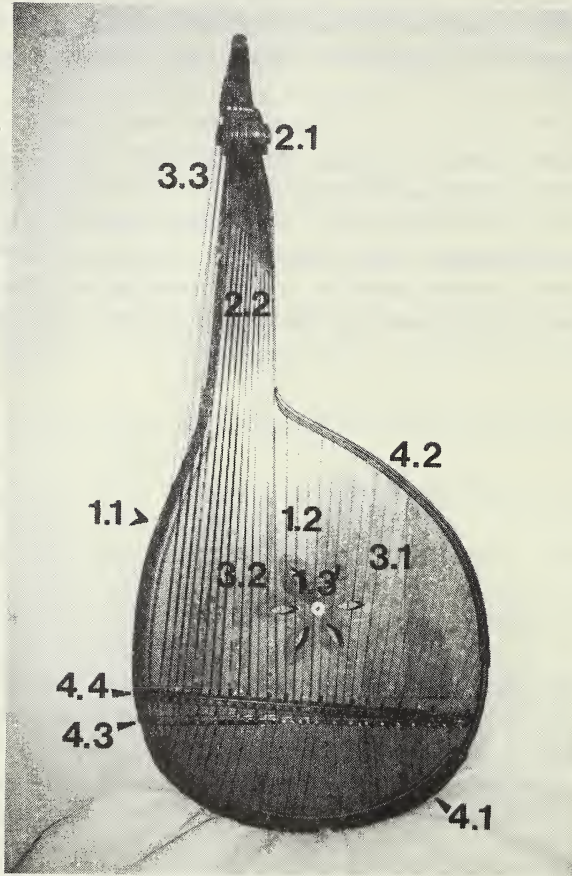
¹ Див. передмова, прим.1 (АГ)

Місевич мав на початку сорокових років свою незакінчену «Школу гри на кобзу». На жаль, у крутіжій воєнних подій цей рукопис затратився.

Беручи до уваги ограничені можливості опертись на практичному досвіді попередніх публікацій, цей підручник треба вважати тільки як спробу та намагання задовольнити елементарні потреби початківця бандурної гри.

Тому не слід чекати, що тут буде виложена завершена система гри, як це буває у великих фортепіянових або скрипкових школах. Така система може будуватись тільки на великому матеріалі педагогічного досвіду та мистецьких здобутків інструмента. Така система або школа гри на бандурі — це справа майбутнього. Цей підручник — це тільки робочий метод, за допомогою якого можна засвоїти головні технічні можливості інструмента, залишаючи кожний крок відкриття для дальших удосконалень.

Частини модерної бандури



1. коряк: 1.1 спідняк (не видно), 1.2 дейка, 1.3 голосник;
 2. держално: 2.1 головка, 2.2 гриф;
 3. струни: 3.1 приструнки, 3.2 бунти, 3.3 втори;
 4.1 кілки, 4.2 обичайка, 4.3 підставка (кобилка), 4.4 ретяжки.

IV. Номенклатура бандури

Сучасна бандура складаються з трьох головних частин¹:

1. *Коряка* або *пудла*
2. *Держална* або *ручки*
3. *Струн, струнної арматури* та *хроматизаційного приладдя*.

Деталі поодиноких частин такі:

1. *Коряк* — це коробка резонатора, що складаються зі *спідняка* та *верху*, *верхняка* або *дейки*, у якій посередині різного виду діра, що має назву *голосник*.

2. *Держално* або *ручка* закінчена *головкою*. Часто при ручці пушена дощечка, що має назву *гриф* або *гриф*. Головка може бути поодиноким, звичайним (басовим), або складним, подвійним — басовим та вторим.

3. *Струни*, що почеплені тільки до *коряка*, називаються *приструнки*, струни, що йдуть по ручці — це *бунти* або *баси*. Довгі струни, що починаються на вторинній головці називаються *втори* або *контрабаси*².

Приструнки бувають різної товщини, сталеві (скрипкові, мандолінові або гітарові), а також сталеві з мосяжевою або мідною канетільною обмоткою (цитрові, мандолінові або гітарові). Готових струн для бандури немає і їх треба добирати для кожної бандури³. Останнім часом починають уживати також нейлонові струни⁴.

Бунтові струни бувають виключно обвинуті дротиком сталівки, що добираються з гітарових струн або спеціально виготовляються для бандури.

Для вторів або контрабасів гітарові струни переважно не вистачають;

¹ Подобиці будови бандури можна знайти в публікації Семена Ластовича-Чулівського «Листи про бандуру».

² Хоч бандуристи звичайно називають ці струни контрабасами, треба пам'ятати, що вони своїм діапазоном не попадають у контракставу. (АГ)

³ Коли Штокало писав свій підручник у половині 1950-их рр., він, можливо, не здавав собі справи, що в колишньому Радянському Союзі вироблялися струни для бандури, але їх навіть там важко було набути. (АГ)

⁴ Наскільки нам відомо, Штокало був першим, що їх використовував. (АГ)

тут треба або спеціально виготовлених струн, або можна пробувати контрабасових гітарових, або краще контрабас балалайкових.

Вільний кінець струни, що зачіпається за кілок, зветься *вус*⁵. (Зачіпається подвійним просиленням крізь дірку в кілку.)



Протилежний кінець зачіпається кулькою або вузликом за *струнник* або *гріт*.

Арматура струн — це:

А. Металева бляха, за яку зачіпаються струни — *струнник* або металевий прут — *гріт*. У деяких бандурах новішого типу струнника немає, а на його місці розміщені кілочки⁶.

Б. Верхнім кінцем струни зачеплені на кілках (дерев'яних або металевих). Відповідно до струн кілки називаються *пристрункові*, *бунтові* та *второві*. Пристрункові кілки розміщені на горішньому краї коряка — *обичайці*. У деяких бандурах обичайка дещо видовжена поза коряк, ставлячи часто окремий кусок дерева, і тоді її звуть *набойка* або *бремка*. Дірки, в яких ходять кілки, називаються *гніздами*. Углиблення в головці старого типу бандури, де містяться басові дерев'яні кілки, називається *яма*, а її боки — *щоки*. Як уже згадано, у деяких бандурах новішого типу кілки розміщені на долішній частині коряка, прикриті особливим обручем, а на обичайці та головці струни закріплені в особливі *струнні гнізда*.

На верхню (дейці) струни оперті на *підставці* або *кобилці*, що посередничить між струнами та дейкою. У деяких бандурах, особливо т. зв. київського типу, струни починаються на *гроті*, що прикріплений до

⁵ Це, вправді, дуже добрий спосіб, але його важко вживати, якщо струна груба, а дірочка в кілку мала. Якщо струна обмотана дротиком, то частину його можна усунути й виявити ядро струни, а щойно тоді засилувати струну на кілок. Кабачок і Юцевич подають інший дуже добрий спосіб закріплення струни (1958: 20). (АГ)

⁶ Штокалко тут помиляється, оскільки гріт опирається о дерев'яні підкладки, які спочивають на дейці. Таким чином він стає підставкою. (АГ)

коряка металевим хвостом. У тих бандурах немає кобилки і струни розіпнуті безпосередньо між гротом та кілками на обичайці та головці.

Часто поблизу кілків на обичайці вміщена *обичайкова кобилка*, чи краще *обичайковий поріжок*, спільний для всіх приструнків, або обичайкові поріжки окремо для кожної струни, що може мати вид обичайкових козубків.

Хроматизаційна арматура — це новотвір, що під сучасну пору все ще в стадії експериментальних пошуків.

Серед різних менш або більш удадних моделей хроматичних перемикачів слід згадати систему рухомих *собачок*, що підвищують окремі струни при обичайковій окраїні на пів тона та систему *ретяжків* та *перемикачів*, що підвищують (або обнижують) окремі струни при кобилці на дейці.

Систему подвійних струн, що їх має хроматична бандура київського типу, вважаємо найменш вдалою спробою, що йде в розріз зі специфікою інструмента та звукорядовими особливостями⁷.

⁷ Такі бандури мають додаткові струни для півтонів даноcho ладу. Вони розташовані нижче основних приструнків біля підставки, але перехрещуються з ними й підносяться біля бремки. При такому розкладі струн, ліва рука не може грати на приструнках, бо півтони заваджають. Це поважний недолік і тому Штокалко відкидав такі бандури. (АГ)

У. Способи гри на бандурі Тримання бандури та положення рук

Різні традиційні школи бандурної гри рекомендували тримати бандуру залежно від різного способу використання обох рук, що теж вплинуло на оформлення різних форм бандури, які вживалися в різних школах.

Традиційний, т. зв. *чернігівський спосіб* гри, полягає на використанні лівої руки виключно для гри на бунтах, при чому вона постійно залишається на ручці, а бандура держиться між колінами прямокутно до корпусу. Права рука грає виключно на приструнках, при чому вживаються тільки два пальці (вказівний та середній), а звук можна добувати ударом у сторону пучки або протилежно у сторону нігтя і таким комбінованим рухом також добуваючи особливе *тремоло*. Старовинний *харківський спосіб* гри полягає на використанні *обидвох* рук для гри на приструнках¹. Інструмент тримається паралельно до корпусу тіла. (Відомим представником цієї школи був Гнат Гончаренко.)

Врешті *полтавський спосіб* гри являється переходовим варіантом між обидвома попередніми способами. Бандура тримається дещо скісно до тіла, ліва рука бере по більшості бунти, але часом теж може і захоплювати приструнки. У полтавському способі гри ліва рука може грати на басках, не тримаючи шийку між великим пальцем і долонею, а, виходячи по цей бік шийки, замість по той бік шийки, як у харківському способі.

У новіших часах, разом з еволюцією бандури як інструмента, способи гри теж пізнали деяких модифікацій. Сьогодні їх можна звести до двох крайніх типів з різними посередніми варіантами.

1. *Харківський спосіб* гри розроблений Г. Хоткевичем, відомий теж як *хоткевичівський тип*.

Бандуру тримається на лівому стегні паралельно до корпусу грача. Бандура має тоді три точки опору: нижній край стоїть на лівому стегні, спідняк трохи опирається о груди грача і третя точка — ліва рука (великий палець) на обичайці. Цей спосіб залишає вільними обидві руки й дозволяє розвинути техніку як хоч далеко (Хоткевич 1930б: 9).

Права рука має засяг усього діяпазону бандури (баси й приструнки), граючи звичайно приблизно по середині приструнків. Коли відхилитися від цього *основного шляху* в сторону обичайки або кобилки, одночасно

¹ Правий великий палець грає на басках. (АГ)

мінється колір звуку.

Ліва рука також має засяг усього діапазону бандури (баси й приструнки), і звичайно рухається так, що великий палець ходить по обичайці, а інші чотири беруть струни (баси або приструнки) чи то в бік пучки, чи то в бік нігтя.

Окремий прийом хоткевичівського способу гри - це примінення особливо положення лівої руки, т. зв. положення П (- перекинуте), коли вона перекидається через обичайку і може брати приструнки (а також баси) усіма п'ятьма пальцями по лінії «основного шляху» або, коли потрібно особливих ефектів кольору звуку, теж і в інших місцях струн.

Щоб запобігти ковзання інструмента, треба підбирати відповідно високий стілець для сидження, щоб ліва нога в колінному суглобі творила прямий кут, а стегно мало горизонтальне положення.

У такому відношенні також може допомогти шматок гуми підбитий під низ бандури у тому місці, де вона опирається о коліно.

В окремих випадках, особливо коли бандура велика або важка, для підкріплення положення бандури можна вжити пояса припнутого до долішньої частини коряка та шийки ручки. Цей пояс переведений через плече повинен стабілізувати бандуру.

Сидіти треба рівно, по можності не заглядати на струни, коли цього не обов'язково потрібно. Особливо треба вистерігатися поганой привычки грати у викривленому положенні, з похиленою головою, а обличчям повернутим до бандурної дейки. Це важливо також, коли згадати, що бандура головно супровідний інструмент, а співання має теж свої вимоги правильного положення корпусу та голови разом з іншими правилами співацької техніки.

Треба вистерігатися закостенілості та ригідності у веденні руки та поодиноких рухів пальців. Усі суглоби, що не беруть безпосередньої участі в добуванні звуку, повинні забезпечити еластичну пружливість для інших «робочих» суглобів, що особливо важливе для завершеного добуття звуку.

Треба вважати, щоб м'язи, що не виконують роботи, були розпружені. Ригідні скорочення м'язів та насильні, незрівноважені рухи приносять лише шкоду так якості гри, як і самому звукові.

Права рука повинна рухатися по лінії гри паралельно до «основного шляху»².

² «Основний шлях» гри — це лінія, що сполучає точки, де пальці прикладаються до

Частина між ліктем і початком пальців повинна бути, по можливості, паралельною до дейки і повинна стреміти до неутрального горизонтального положення.

Також долоня повинна стреміти до рівнобічного положення до струн.

Пальці, у неутральному положенні, повинні бути тільки легко зігнуті в суглобі між кистю та пальцями, а випрямлені в інших пальцевих суглобах; кінцями пальці спочивають на струнах.

2. *Київський спосіб* гри в'яжеться з новітнім типом хроматичної бандури. При цьому способі гри інструмент тримається між обидвома стегнами більш-менш прямокутно до корпусу грача, *ліва* рука, беручи тільки баси, одночасно підтримує інструмент. На приструнках грає тільки *права* рука. Це неначе модифіковане продовження старої чернігівської школи.

Беручи до уваги, що це і є під сучасну пору найкращий стандарт бандури, усі «основи гри» розраховані на цю інструментальну норму.

Зважаючи на конструкційні модифікації, що останніми часами прийнялися в будові бандури та достосовань способу гри до них, ми мусимо піти на маленький компроміс між обидвома згаданими способами гри. У цьому відношенні основні прийоми тримання бандури вимагають деяких уточнень та модифікацій.

3. В основному ми приймаємо хоткевичівський спосіб тримання бандури, із застереженням, що положення бандури *не обов'язково мусить бути паралельне до корпусу*. Відхилення, одначе, не повинно переступати 45°. Усі інші правила положення бандури й рук обов'язують нас надалі.

Між тими двома основними протилежними способами бандурної гри існує сьогодні ще чимало посередніх варіантів, почасти традиційна спадщина різних старих кобзарських шкіл (чернігівська, полтавська, чернігівсько-харківська, киево-полтавська, кубанська та ін.).

Для кожного стандарту способу гри на бандурі мусимо опертися на відповідний інструментальний стандарт.

Такий модерний тип бандури повинен мати всі якості традиційного, а одночасно повинен давати максимум технічних можливостей у діятонічних ладах (найкраще за допомогою хроматичних перемикачів) та оптимум звукових якостей, що, вистерігаючись надмірної асиметрії впроваджені

струн для добуття звука. Ця лінія лежить дещо пониже лінії, що сполучає середини струн.

Хоткевичем у його тип кобзи та використовуючи позитивні перикмети торбанової конструкції з її низькими регістрами (втори, контрабаси).

Під сучасну пору такий ідеальний тип бандури вбачаємо в типі розробленому бандуристом та конструктором бандур Семеном Ластовичем-Чулівським (див. його ж «Листи про бандуру»).

Для суто методичних причин розбудова бандурної гри, у практичній частині цього підручника, буде провадитися починаючи від правої руки на приструнках та основних прийомів старої чернігівської та полтавської шкіл. І тільки засвоївши відносно прості й нетрудні технічні засоби, поступово будемо наближатися до прийомів харківського стилю гри, намагаючись засвоїти важливіші та кращі прикмети усіх традиційних стилів гри як основу для майбутнього дальшого розвитку кобзарського мистецтва.

VI. Добування звуку

Бандура, хоч споріднена з лютневою родиною щипкових інструментів, вимагає складнішого способу добування звуку, що можна окреслити як *щипаний удар*.

Окремі пальці мають відмінне вихідне положення відносно струн і роблять особливий рух завершений щипаним ударом або точніше ударним щипанням. Відмінність лютневого чи гітарового та бандурного способів добування звуку можна окреслити так: Тоді, коли *гітаровий щипок* вимагає зігнутих пальців у пальцевих (власних) суглобах і більш-менш скісної атаки струн знизу, *типічний бандурний удар* атакує струну скісно згори, а основним способом заангажування при цьому є кистьово-пальцевий суглоб. Очевидно, що це тільки загальний принцип, від якого існують різні відхилення (особливо відносно пальців інших чим вказівний) у залежності від положення пальця чи потрібної модуляції звуку.

Для гри на бандурі потрібні нігті¹, що повинні бути довжиною й формою достосовані індивідуально до форми пучки. Хоч трудно тут говорити про загальні правила і справа нігтя вирішується емпірично, однак можна рекомендувати для *оцінки довжини нігтів* такий прийом: Коли піднести пальці на висоту очей, долонею поверненою до обличчя і глянути до світла, нігті повинні бути видні й повинні визирати поза пучку на приблизно пів міліметра.

Нігті треба старанно пильнувати, вживаючи спеціальних кліщиків і тонкозернистого пильника для нігтів. Вживати ножиць не рекомендується. Нігті повинні мати гладкі береги і треба вистерігатися усяких гострих кутів та тріщин.

На прикладі найсильнішого (другого) пальця правої руки, бандурний щипковий удар можна уявити собі як складний рух, при якому палець випрямлений у своїх власних суглобах рухається широким осцилюючим рухом у кистьово-пальцевому суглобі, ударяючи струну дещо скісно згори, доторкнувши струну пучкою (точніше кінцевою частиною пучки, яка повинна бути дещо затвердла від частого удару об струни). Через уламок секунди *пучка*, напинаючи струну, дозволяє сковзнутись на *ніготь*, який, остаточно щипаючи струну, добуває звук.

¹ Треба відмітити, що в минулому деякі кобзарі вживали для підсилення звуку дерев'яну кісточку наткнуту в кільце або наперсток настромлений на другий палець правої руки аж до першого (кінцевого) суглоба пальця.

Від цього основного типічного удару існують різні відхилення, залежно від застосування поодиноких пальців, а також потреби модуляції звуку струни. Повторюючи за Хоткевичем, можемо резюмувати частини, що впливають на характер звуку, так:

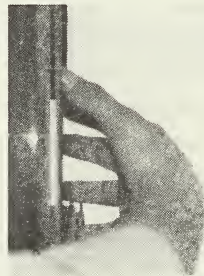
1. місце, в якому струну береться;
2. палець, яким струну приводиться до дрижання;
3. положення пальця;
4. рух, який робить палець;
5. сила, з якою щипається струна.

Окрім цього звичайного удару, що приходить від пучки в сторону нігтя, який Хоткевич відносить до З-позиції або звичайної позиції руки, також уживається інший, уже згадуваний прийом старої чернігівської школи, де струна вдаряється відворотним порядком, тобто *від сторони нігтя*. У Хоткевича цей прийом зветься *Н* або *нігтеве положення*².

Розглядаючи кожний палець зокрема, тут обмежимось тільки до загальних зауважень, залишаючи уточнення на пізніше при розробці поодиноких технічних прийомів.

Права рука

Перший (великий) палець. Його вихідне положення дещо скісне і в позиції крайнього випрямлення в його основному суглобі.



² Хоткевич відрізняє два терміни: *позиція* та *положення*. Термін *позиція* відноситься до позиції правої і лівої руки. *Права* рука може бути тільки в позиції З, тоді коли *ліва* рука може бути в позиції З або П (звичайна або перекидна позиція). Натомість, слово *положення* в Хоткевича відноситься до способу прикладання нігтя. У З позиції руки, коли немає іншої специфікації, приходить звичайний спосіб удару через пучку на ніготь. Положення Н може бути у звичайній позиції правої руки і тоді позначається ЗН та в обох позиціях лівої руки як ЗН або ПН.

Струну він ударяє осцилюючим рухом, зачіпляючи пучкою скісно.



При більш перпендикулярному положенні та сильнішому ударі добувається гучніший звук, особливо на низьких регістрах. Коли потрібно, у такому прямовисному напрямі ударяти може також сам ніготь без попереднього напінання на пучці. Тоді добуваються гострі та сильні звуки.

Навпаки, при більш плоскому положенні можна добути звук тільки самою пучкою без ужитку нігтя. Тоді звук набирає особливо м'якого кольориту.

Після удару, залежно від потерби, великий палець спочиває на наступній вищій струні, «гасить» струну, яку щойно торкнув, або повертає до свого неутрального вихідного положення, готовлячись до наступного ударного руху.

Другий (вказівний) палець. Цей палець (разом із третім) має особливий вплив на характер звучання цілої бандурної гри. Він звичайно має легко скісне положення і вдаряє струну дещо боком. Після удару, так же як і перший палець, він спочиває на наступній долішній струні, «гасить» ударену струну, або повертається до вихідного положення. Складні акорди виконують легко зігнутих другим пальцем у другому суглобі для кращого приложення інших пальців правої руки.

Особливий прийом — це положення підпертого другого пальця для виконання твердих пасажів униз або особливих флажолетових пасажів угору (про це пізніше).

Другий і перший пальці часто разом беруть терції, кварта, квінти, сексти та октави.

Третій (середній) палець. Його положення подібне до другого, не виключається згинання середнього суглоба, коли одночасно примінюється четвертий палець. Другий та третій пальці найчастіше беруть терції, а також інші інтервали окремо або в поєднанні з іншими пальцями.

Четвертий (безіменний) палець переважно уживається при акордах та арпеджіях.

П'ятий (мізинний) палець уживається у виняткових випадках у широких акордах десятима пальцями.

Ліва рука

Перший палець лівої руки можна вживати тільки у позиції П (рука перекинута через обичайку). Звичайним перекидом грають чотири останні пальці лівої руки (що теж можуть грати й у позиції П).

Вони повинні прикладатися до струн, по можливості, якнайпрямовисніше та брати їх цілою шириною, а не боком. Докладніше про пальці лівої руки буде мова у зв'язку з окремими вправами. Тут треба тільки відмітити, що на бунтах та вторах уживаються переважно другий, третій та четвертий пальці, при чому другий і четвертий переважно ударяють у віддалі октави. *Другий палець* випрямлений і вдаряє прямовисно, зачіпаючи через ручку від найнижчих регістрів. Щоб добути звук *четвертим* пальцем на басах необхідно його зігнути і застосовувати майже гітаровий щипок на високому регістрі бунтів. *Третій палець* займає середнє положення між другим а четвертим.

У деяких традиційних школах (особливо старого чернігівського способу гри) застосовують обернене розположення пальців лівої руки на ручці, тобто четвертий палець займає найнижчі регістри, третій посереднє положення, а другий на горішніх бунтах. Однак розглядаючи цей прийом як технічно неоправданий, його не рекомендуємо.

VII. Кобзарські строї

Старовинна українська музика й пісня, а зокрема древня кобзарська музика, побудована не на сучасній європейській гамі з її мажором та мінором, а на особливих звукорядах. Завданням цієї праці не є розробка музикологічних проблем української пісні в її історичному розвитку. Для цього відсилаємо зацікавленого читача до оригінальних праць Петра Сокальського (1888), Миколи Лисенка (1955а, 1955б), Філарета Колесси (1907, 1910, 1910-13, 1913) та інших. Тут заторкаємо тільки ці місця проблеми, що мають принципове та безпосереднє відношення до кобзарської техніки та її «хроматизованих» ладів.

Гармонічна октавна система з її увідним тоном, що тяжить в октаву (за Лисенком) чужа нашій старовинній пісні, яка, у свою чергу, базується радше на гомофонічній квінтовій системі, що має свій власний увідний тон, переважно у збільшеній кварті або зменшеній квінті.

Хроматизація кварта надає особливого напруження та драматизму. Хроматизація квінти підкреслює вираз горя. Окрім цього, Лисенко відмічає іще ввідний тон у тоніку (у бандурі, як правило, не в октаві, а «знизу» в тоніку), хроматизація терції до домінанти для просвітлення мінору, хроматизація перехідних тонів для пом'якшення ходів між квартами та врешті хроматизація ввідного тону в домінанті «для піднесення почуття ліричного запалу».

Помимо цього багатства «хроматики», яка особливо виявила себе у голосовій мелодичній імпровізації та мелізматичі, підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна голосова мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що не раз протирічать конвенційним європейським музичним законам. Для приміру можна навести, що в кобзаря Гната Гончаренка, який був віртуозом та спадкоємцем найшляхетніших та найдавніших кобзарських традицій, знаходимо в кобзарській рецитації та її високомистецькому супроводі кобзи дві зовсім інші «тонації» (пор. фонографічний запис Колесси його думи про Олексія Поповича¹).

¹ Записи співу й гри виконавців дум та іншого старовинного репертуару зроблено в 1908-9 рр. Ларисою (Лесею Українкою) й Климом Квітками, Опанасом Сластіоном та ін. на фонографічні валики. Ці валики розшифрував Колесса і їх видало НТШ у серії «Матеріали до української етнології» (Колесса 1910-13). У 1969 р. видавництво «Наукова думка»

Ще Лисенко, аналізуючи старі українські народні пісні та зокрема мелодії кобзаря Остапа Вересая, виділяє три своєрідні звукоряди вироблені зі старовинних ладів²:

1.

a h c d e f gis a

1 2 1 2 2 1 3 1

увідний тон

Це і є сучасна гармонічна мінорна гама з увідним тоном на горішній кварті.

2.

a h c dis e fis gis a

1 2 1 3 1 2 2 1

увідний тон

Це — висхідна мінорна гама з увідним тоном у долішній квінті.

перевидало їх у Києві п. з. «Мелодії українських народних дум» (Колесса 1969), а 1971 р. всесоюзна фірма грамплатівок «Мелодія» випустила частину їх на платівці п. з. «До 100-річчя від дня народження Лесі Українки» (№ Д 029429-30). На тій платівці знаходиться гра чи спів кобзарів Гната Гончаренка, Степана Пасюги, Івана Кучугури-Кучеренка, Михайла Древченка, Опанаса Сластіона та співачки Явдохи Пилипенко. Софія Грица написала детальні примітки до цього видання. (АГ)

² Тут і далі, при обговоренні інтервалів звукоряду, за підставову одиницю береться півтон. (АГ)

3.

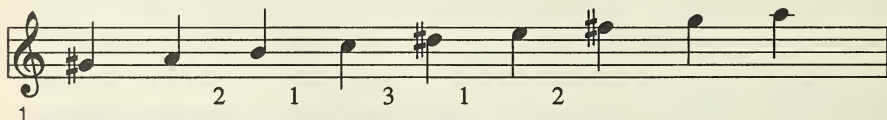


Це східня хроматична гама з увідним тоном у квінті та кварті, т.зв. «мадярський тетрахорд».

Згідно з П. Сокальським, діятонічна основа у старовинній українській пісні існує як підвалина, на якій, з бігом часу, появляється «покраса» — хроматизація інтервалів та увідний тон, однак відмінні від європейського, що спадає на октаву, а в квінтовій системі, що споріднений зі старовинним персо-арабським та асирійським звукорядами.

Цей квінтовий принцип ставить нераз під знак питання положення основної тоніки. Часто, у старовинних думках можна відчувати, замість окресленої монотональності, своєрідну бітональність, а радше тональну полюсність, що мандрує між двома основними тоніками віддаленими від себе на квінту.

Розглянення мелодій кобзарських дум та інших творів пророблених Колесою на основі фонографічних записів виявляє особливий звукорядовий лад характерний для більш архаїчного репертуару. Це т.зв. дорійський мінор з характерним підвищенням четвертого ступеня на ввідному тоні на долішню тоніку.



Ці характерні трипівтонові інтервали, як це видно в Лисенкових аналізах, а також у Ф. Колесси, на нашу думку, становлять одну з найхарактерніших прикмет древньої кобзарської музики.

Стрій старовинної кобзи не зберігся до наших часів, теж нічого певного не можемо сказати про первісну бандуру. Можемо однак здогадуватися, що стрій мусив бути достосований до діятонічних принципів, про

(Бандура музею Петербурзької консерваторії)

Стрій бандури П. Вратиці:

1 1 2 3 4 1 - басок, 2 - підбасок, 3 - терція, 4 - квінта

Тут уже відчувається вплив європейського мінору, що зрештою помітний теж у відсуненні всіх архаїзмів у репертуарі, див. уривок думи про Хмельницького й Барабаша.

1 1 2 3 4 1 - басок, 2 - підбасок, 3 - терція, 4 - квінта

Стрій бандури представника старої полтавської школи бандуриста Михайла Кравченка був такий:

1 1 2 3 4 1 - басок, 2 - підбасок, 3 - терція, 4 - квінта

Мусимо застерегти, що цей запис строю бандури не зовсім погоджується з фактурою записів Колесси, де в основу взято «дорійський мінорний звукоряд».

Для доповнення переліку бандурних строїв слід перелічити строї, що їх уживали бандуристи новіших часів.

Домонтович у своєму «Самонавчителі гри на кобзі або бандурі» рекомендує такий стрій:

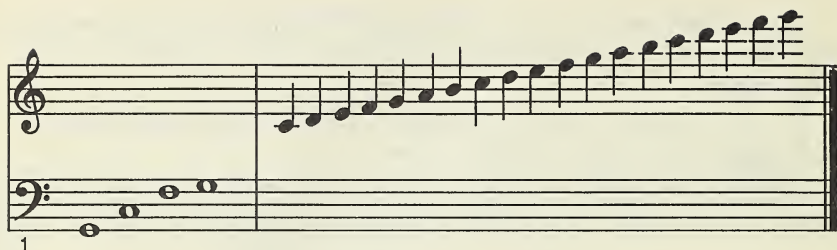
1 бунти або баски 1 приструнки

Це основний стрій, який допускає дві перестройки:

1. fis га
2. b

1

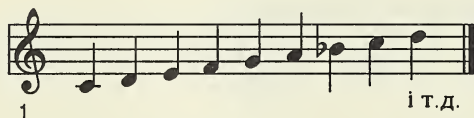
Первісна бандура Хоткевича була вистроєна в звичайній гамі C-dur:



Тут Хоткевич впровадив певну умовність. У дійсності бандура була вистроєна в іншій тональності: До звучало або як *f*, або як *fis*, отже це не *C-dur*, а *F-dur* (або *Fis-dur*). Таким чином Хоткевич, впроваджуючи умовність у писання бандурної партитури, зробив бандуру інструментом транспонувальним.

Виходячи з основного *C-dur*, Хоткевич також рекомендує сім головних перестроювань:

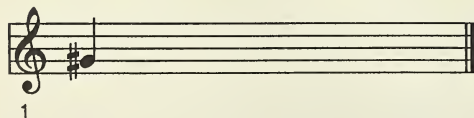
1. Сьомий приструнок *h* перестроюється на *b* (*hes*).



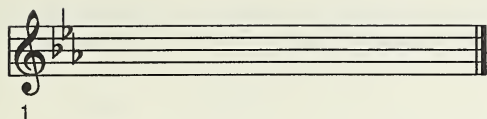
Це дає можливість сполучати мінорні та мажорні ходи.

2. Крім згаданої перестройки перестроюється теж і бас на *B* для мажорної тональності *F-dur*.

3. Перестроєння *g* на *gis* для мінорних гам.



4. Перестроєння *e* на *es* і *a* на *as*.

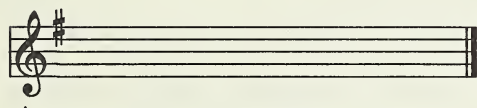


Для тональності с-moll.

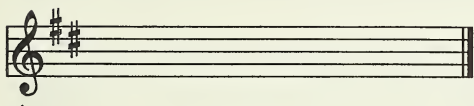
5. Хоткевич особливо рекомендує d-moll, що виглядає так:



6. Коли перестроїти f на fis, вийде гама G-dur.



7. Відповідний до неї мінор дістанемо перестроюючи d на dis.

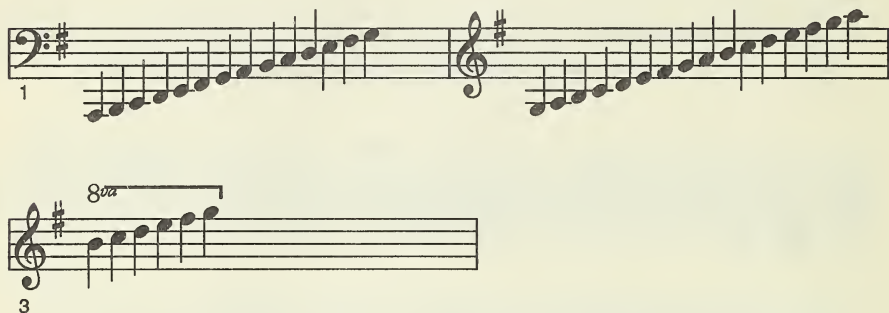


Ще раз треба пригадати, що ці строї релятивні (відносні) та транспонувальні і виходять з умовно простої гама C-dur.

Впровадження транспонованих тональностей у бандурну літературу мало свої додатні та від'ємні сторони. До додатніх сторін належить вигідність у достосованні висоти строю до голосу бандуриста, прозорість писання та різних перестройок.

До від'ємних сторін належить впровадження частих непорозумінь у інтерпретацію деяких партитур, де не подано абсолютної висоти тону, а також непридатність цієї системи для нового типу хроматичної бандури.

Тим часом бачато партитур інших бандуристів написано однак у не-транспонованому вигляді, який переважно відноситься до основного строю бандури в G-dur.



Кількість басів та приструнків може бути різна.

Як бачимо, при цьому способі писання існують деякі труднощі розміщення бандурної табулятури.

У загальному можна вживати транспонувальний спосіб писання та строєння у випадку, коли бандура суто діятонічного типу. Натомість рекомендується нетранспонувальний, вірний спосіб писання та строєння у модерній бандурі з хроматичною арматурою типу Ластовича-Чулівського.

Заки перейдемо до його розглянення, зробимо ще малий інвентар строїв транспонувальної системи, що її з успіхом можна вживати в бандурному репертуарі.

Приймаємо бандуру зі щонайменше 2,5 октавами приструнків та октавою (або краще двома) басів.

Основний стрій — C-dur:

втори бунти

1-а октава 2-а октава

1 DEFGAHcde f g a h c'

c' d' e' f' g' a' h' c'' d'' e'' f'' g'' a'' h''

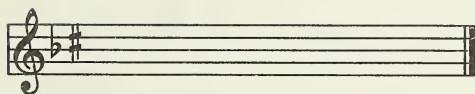
3-я октава

3 c''' d''' e''' f''' g'''

Підставовий тон (C) настроюється довільно, але рекомендовано строїти його до G, тобто бандура вистроєна у підставовому строї G-dur.

Дальші строї, які випроваджуються з цього основного, такі:

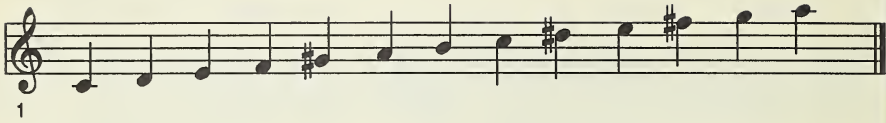
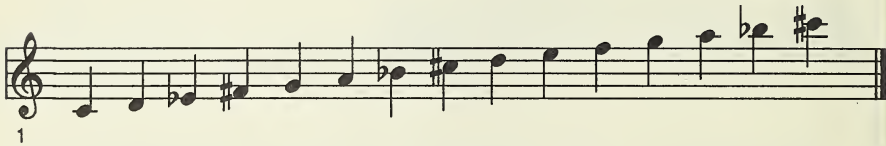
1. Косий стрій: h_2 опустити на b_2 .
2. Кубанський стрій: h_2 опустити на b_2
 h_1 опустити на b_1 .
3. Почаївський стрій: h_2 опустити на b_2
 h_1 опустити на b_1 .
 c_2 підстроїти до cis_2 .



4. Жалібний стрій: g_1 підстроїти до gis_1 .
5. G-dur: f_1 підстроїти до fis_1
 f_2 підстроїти до fis_2 .

Група лебійських⁴ стрів

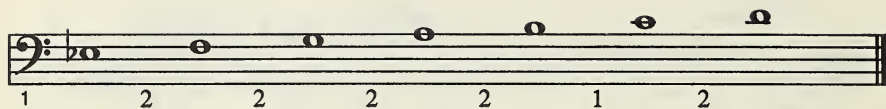
⁴ Термін лебійський стрій уживаємо для окреслення звукоряду, що застосовується в старинному кобзарському репертуарі.

6. Лебійське A (gis₁, dis₂, fis₂)7. Лебійське G (es₁, fis₁, b₁, b₂, cis₂)8. Лебійське D (cis₁, gis₁)9. Лебійське F (as₁, as₂)

Поза цими строями існує ще декілька особливих, що вживаються тільки для окремих творів і подавати їх тут недоцільно.

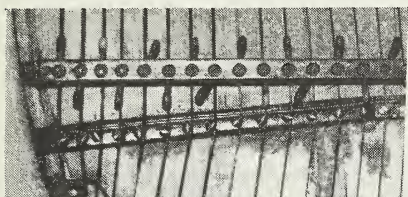
Для зацікавлених подаємо ще стрій торбана та гусел.

Стрій торбана Відорта (за Лисенком):



VIII. Строї модерної бандури

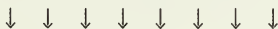
У ретяжковій системі перемикачів хроматизації типу Семена Ластовича-Чулівського кожна струна має просте, але дуже зручне улаштування, що уможливило підвищення звуку на пів тона.



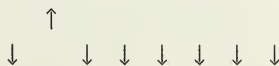
Нав'язуючи до вже сказаного про транспоновані та нетранспоновані системи письма, приходимо до переконання, що мусимо відступити від хоткевичівського принципу умовності строю бандури та мусимо прийняти вірний спосіб письма. Тільки в цей спосіб можемо позбутися непотрібної плутанини. Як вихідний стрій приймаємо c-moll, або його мажорну паралелю Es-dur. Тоді всі ретяжки нечинні й усі струни вільні від усяких хроматичних скорочень.

Табеля № 1

1 c-moll Es-dur



1 g-moll B-dur



1 d-moll F-dur

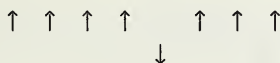
1 a-moll C-dur

1 e-moll G-dur

1 h-moll D-dur

1 fis-moll A-dur

Musical notation for 'fis-moll A-dur' in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and time signature of 1. The melody consists of two phrases. The first phrase has four notes: F#4, A4, B4, and C5. The second phrase has seven notes: G#3, A3, B3, C4, D4, E4, and F#4. Below the staff, there are seven upward-pointing arrows (↑) corresponding to the notes of the second phrase, and one downward-pointing arrow (↓) positioned below the space between the first and second phrases.



1 cis-moll E-dur

Musical notation for 'cis-moll E-dur' in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and time signature of 1. The melody consists of two phrases. The first phrase has two notes: F#4 and A4. The second phrase has seven notes: G#3, A3, B3, C4, D4, E4, and F#4. Below the staff, there are seven upward-pointing arrows (↑) corresponding to the notes of the second phrase.

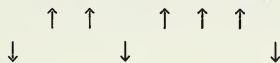


Лади бандури з ретяжковою хроматизацією

2. Лебійські

1 лебійське а

Musical notation for 'лебійське а' in treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), and time signature of 1. The melody consists of two phrases. The first phrase has two notes: F#4 and A4. The second phrase has seven notes: G#3, A3, B3, C4, D4, E4, and F#4. Below the staff, there are seven arrows: a downward arrow (↓) under the first note, an upward arrow (↑) under the second, a downward arrow (↓) under the third, an upward arrow (↑) under the fourth, an upward arrow (↑) under the fifth, an upward arrow (↑) under the sixth, and a downward arrow (↓) under the seventh.



1 лебійське с

Es-dur — c-moll

1 [A] [a]

2 [1] [2]

3 [3]

№ 1

1 c-moll Es-dur

№ 2

g-moll B-dur

№ 3

3 d-moll F-dur

№ 4

a-moll C-dur

№ 5

5 e-moll G-dur

№ 6

h-moll D-dur

Приклади 1 - 4

права рука на приструнках права рука на басах

ліва рука на приструнках ліва рука на басах

1

права рука на приструнках права рука на басах

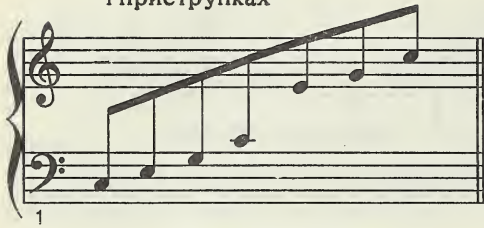
ліва рука на басах ліва рука на приструнках

3

Приклади 5 і 6

1

права рука на басках
і приструнках

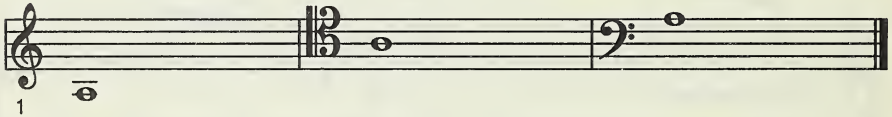


Треба також відмітити, що в деяких бандурних партитурах, а також у сольовій бандурній літературі зустрічається теноровий (C) ключ. Його впровадив туди Хоткевич, намагаючись ним полегшити труднощі з додатковими рисками для долішніх тонів у скрипковому ключі (як також горішніх рисок у басовому ключі). У його підручнику гри на бандурі цей ключ уживається досить часто. Так для прикладу а малої октави у трьох ключах пишеться так:

Скрипковий ключ

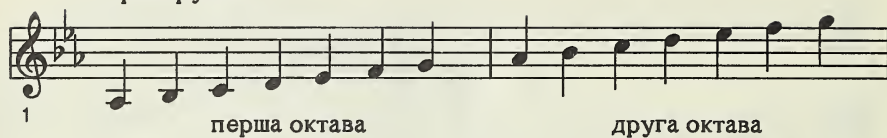
теноровий ключ

басовий ключ



Таким чином перша октава приструнків та горішніх бунтів (для упрощення настроєна в C-dur) виглядатиме в теноровому ключі так:

приструнки

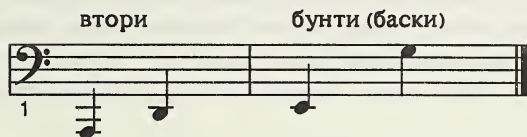


Як можна бачити з діаграми, бандура розпорядгає приблизно п'ятьма октавами, починаючи з горішніми двома тонами контраоктави й кінчаючи на третій октаві. Часто бандуристи окреслюють висоту звука в залежності від положення приструнків. Таким чином можна зустрітися з такими термінами як «перша, друга чи третя пристрункова октава», що не має нічого спільного з музичним означенням октав (див. діаграма).

(У різних моделях буває неоднакова скількість горішніх приструнків, а також деякі бандури не мають вторів. Це однак не міняє ні принципів табулятури, ні, в значній мірі, якості гри.)

IX. Вивчення табулятури бандури та строєння інструмента

Для практичних зглядів треба пам'ятати про певні місця нотної табулятури, що відповідають певним струнам інструмента. Такими вузловими місцями є найвищий бунт, який одночасно вважається початком приструнків¹. Це нота G, що виступає у скрипковому ключі, як це бачимо на діаграмі. Від цієї струни треба підбирати горішні й долішні октави та вміти трапити в них без особливого шукання.



Втори легко можна утотожити пам'ятаючи, що останній (найнижчий) втор відповідає ноті на третій доданій нижній лінії, коли найнижчий бунт відповідає ноті на першій доданій нижній лінії.

Бандуру строїтьс я ключем відповідним до кілків. Завжди треба строїти у підставовому строї, тобто коли всі перемикачі поставлені так, що струни незаторкнені. У нашому випадку це стрій Es-dur — c-moll.

Підстроївши до ладу Es-dur одну октаву, починаючи з п'ятого приструнка, достроюємо горішні приструнки та баси. Підставову гаму можна строїти до фортепіана, але за деякою вправою вистачає мати тільки один орієнтаційний тон

¹ У деяких бандурах окремий перший приструнок однозвучний з останнім баском.

(камертон тощо²).

Коли бандура довгий час розстроєна, або вона нова з новим набором струн, строєння вимагає терпеливості й часу. Треба нераз підстроювати декілька разів, поки струни «втягнуться». Натягаючи нову струну, строїмо її дещо вище, як потрібно (на пів тона), а тоді достроюємо точно. У той спосіб забезпечуємо її від передчасного лопання.

Настроївши бандуру в підставовому строї, набираємо такий уклад перемікачів, що дає нам потрібну тональність. Для провірення чистоти строю пробуємо основні акорди даної тональності.

Для кращого засвоєння практичного матеріялу, у міру потерби, будуть включені малі теоретично-музичні дигресії, що, задля збереження прозорості цього підручника, можуть мати лиш фрагментарний характер.

Поскільки кобзарське мистецтво вимагає не тільки володіння інструментом, але теж і розуміння стилю та форми, а особливо уміня імпровізувати, кожен студент бандури повинен познайомитися з таким теоретичними основами музики, як гармонія, контрапункт, основи композиції.

Крім того, бандура не є універсальним інструментом, а тільки інструментом високо спеціалізованим, особливого характеру, нікому не рекомендуємо починати музикування від науки гри на бандурі.

Володіння яким-небудь універсальним інструментом пригодиться у великій мірі кожному початкуючому бандуристові. Взнявши ці міркування як передпосилку, вважаємо, що загальномузичні відомості, що звичайно входять у склад початкових шкіл усяких інструментів, для нашого підручника — річ зайва.

І ще одна загальна примітка:

Розробка вправ буде проводитися під двома напрямками:

- а. побудування підстави пальцівки;
- б. подача підстави для опанування бандурної гри та її мистецьких засобів.

Для того вправи будуть іти паралельно двома шляхами:

- а. Поступовою розробкою техніки пальцівки, вживаючи суто руханкових прийомів, які називатимемо вправи, які просто будемо позначувати «Вп» з порядковим числом. У цьому типі вправ звичайно буде поданий тільки принцип та мотив вправи, а саму розбудову залишено вже вправляючому³.

² Недавно на ринку з'явилися електронні камертони. Хоч вони досить коштовні, але дуге облегшують строєння. (АГ)

б. Вправами, що будуть мати більш музикальний характер та будуть нав'язувати до певних п'єс бандурного репертуару.

У початкових розділах для упрощення справи вживатимемо лише однієї тональності, C-dur. Це відкриває можливість користатися цим матеріалом теж для тих, що зжилися з транспонованою системою бандурного нотного писання.

Нігтями треба старанно піклуватися. Вони повинні вдержуватися, як мога, в певних границях довжини, бо при їх перерощенні збільшується небезпека їх зламання, а при надмірному вкороченні важко добути ними звук потрібної якості.

Для того потрібно періодично, у відступах трьох-чотирьох чи п'ятьох днів (відповідно до індивідуальних особливостей), нігті прикорочувати, вживаючи дрібнозернистого пильника (для нігтів), або особливих кліщиків. Ножиці для того не рекомендовані, бо їх трудніше достосувати до точного ведення та вони роблять при кроєнні різні невидимі на перший погляд тріщини, що пізніше можуть причинитися до обламання нігтя.

На жаль, жадні «кісточки», що їх часами вживали кобзарі, не можуть, хоч частково, дорівняти «живим» нігтям. Для того, у випадку надломання нігтя треба поробити заходи для збереження можливості його працеспособності. Можна вживати плястичного, відповідного до вади, цементу (клею). Тонку верству його накладається на ніготь, а зверху прикладається шар тонкого паперу. Коли ця «нігтьова протеза» присохне, зверху накладається верства або більше нігтьового лаку, яким можна зовсім замаскувати спідні верстви.

Однак ця нігтьова протеза, чи пак маска, не може втриматися безконтинентно і приблизно через 2-4 дні відпадає. Тому, залежно від потерби, треба обновити цілу протезу, заки вона сама відпаде, обережно розм'якуючи лак та цемент ацетоном⁴.

Також треба завжди після кожної гри старанно почистити струни сухим платком, або краще платком легко змоченим бензиною.

³ Де при кінці вправи подано «і т.д.», її треба продовжувати у висхідному й низхідному напрямках. (АГ)

⁴ Коли ця праця вже була написана, на ринку з'явилися штучні нігті. Вони сильніші за штокалкові протези, але далеко не бездоганні. Треба випробовувати різні, аж найдуться відповідні. (АГ)

ВПРАВИ

I. Права рука

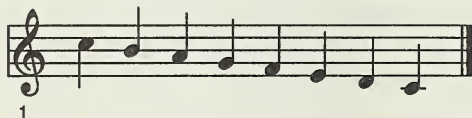
1. Вправи одним пальцем

А. Ходи вниз

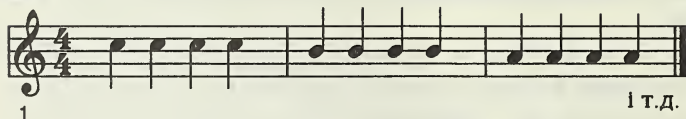
Починаємо вказівним (другим) пальцем правої руки. Заки приступити до вправ, треба згадати все сказане в попередньому розділі про положення рук та пальців і тримання бандури.

Хід униз добуваємо поступовим прикладанням (ударом) другого пальця об струну. Після удару палець спочиває на мить на наступній долішній струні, а опісля елястичним осцилюючим рухом повертає у вихідне положення та ударає наступну струну. Треба добиватися, щоб усі звуки були рівні й чисті та однакові силою.

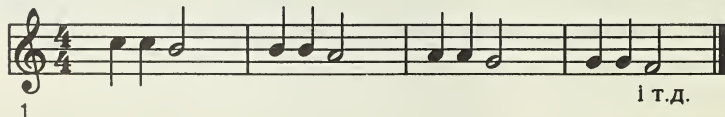
Вп. 1



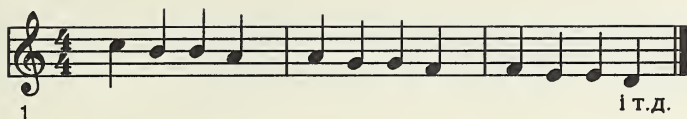
Вп. 2



Вп. 3



Вп. 4

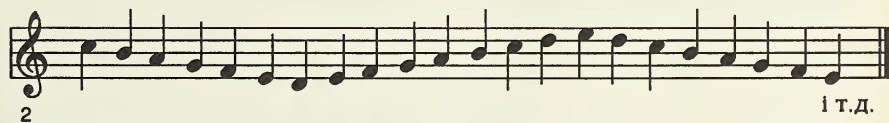


Вп 1-4 виконувати спершу в діапазоні однієї октави, опісля, добившись деякої певности удару, треба переробити їх у діапазоні цілої бандури. Це теж відноситься до всіх пальцевих вправ у майбутньому.

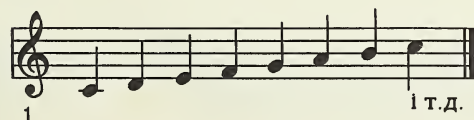
Б. Ходи вгору

Як у ходах униз, так і в ходах угору треба уважати, щоб рука рухалась паралельно до дейки і щоб палець був у однаковому вихідному положенні на початку кожного удару. На початку треба вистерігатись незрівноважених, надто сильних або слабих ударів. Початкові вправи треба виконувати особливо старанно, бо вони мають приховану небезпеку придбання деяких поганих привичок.

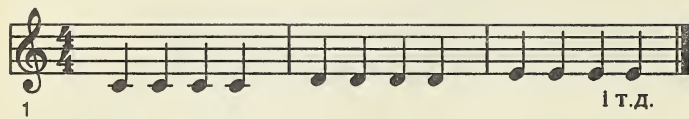
Вп. 4а



Вп. 5



Вп. 6



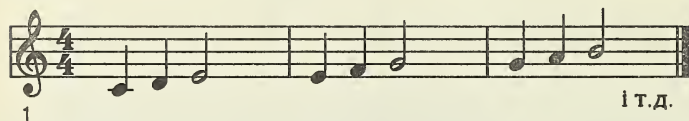
Вп. 7



Вп. 8

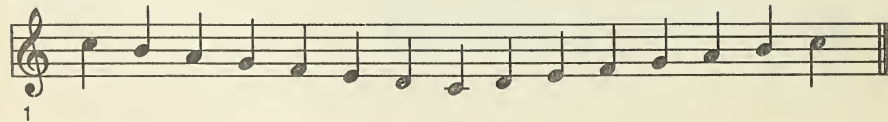


Вп. 9

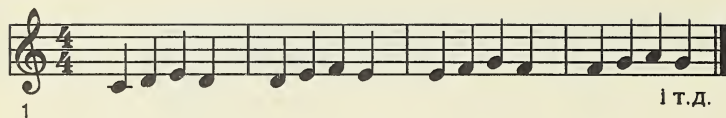


В. Комбіновані ходи

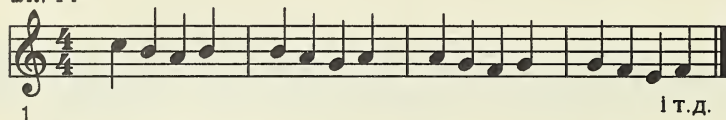
Вп. 10



Вп. 13



Вп. 14



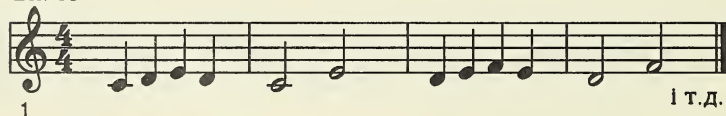
Вправивши Вп. 1-14 другим (вказівним) пальцем, їх також треба виконувати третім (середнім) та четвертим (безіменним) пальцями.

Г. Вправи на різні інтервали

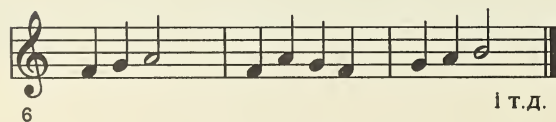
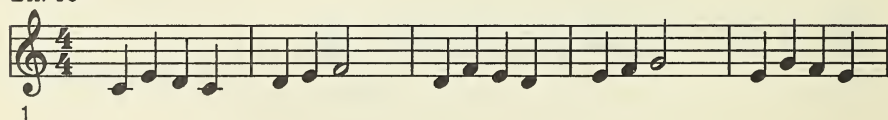
У наступних вправах, крім ходів на секунду, зустрічаємо теж стрибок на терцію, де треба перескакувати одну струну вниз або вгору.

1. Стрибок на терцію

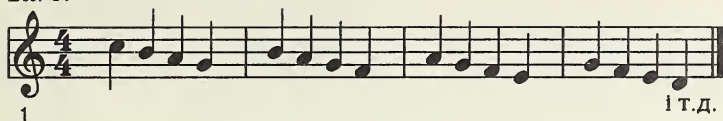
Вп. 15



Вп. 16

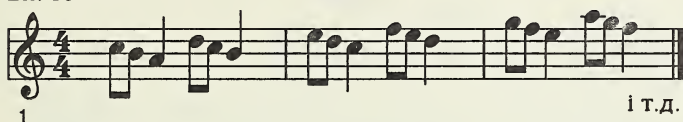


Вп. 17



2. Стрибок на кварту

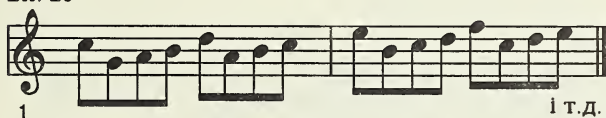
Вп. 18



Вп. 19



Вп. 20

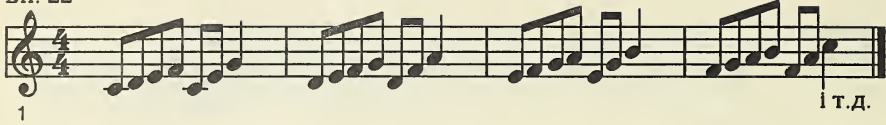


3. Стрибок на квінту

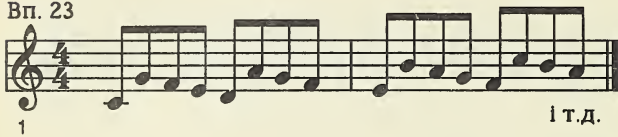
Вп. 21



Вп. 22

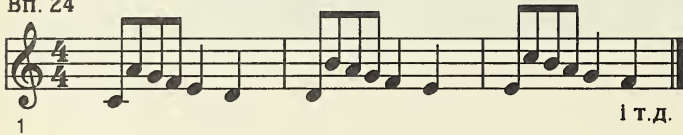


Вп. 23



4. Стрибок на сексту

Вп. 24

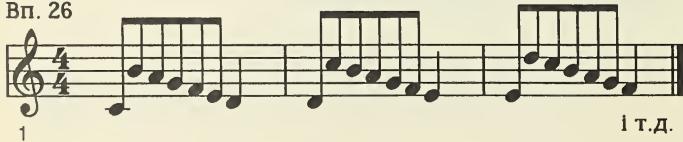


Вп. 25



5. Стрибок на септиму

Вп. 26



Вп. 27

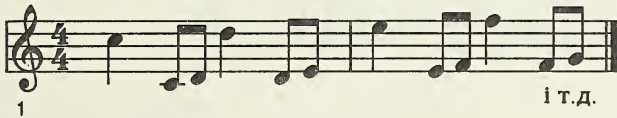


6. Стрибок на октаву

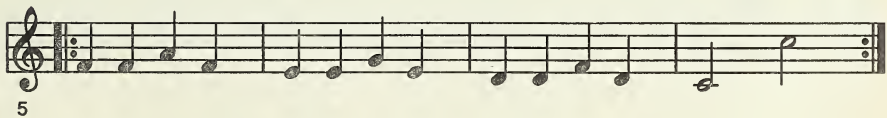
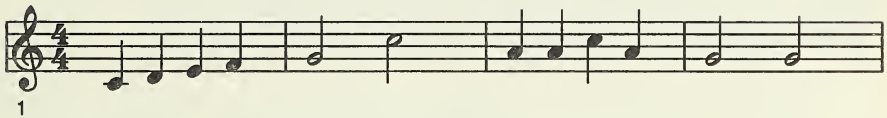
Вп. 28



Вп. 29



ОЙ ПІД ГАЄМ, ГАЄМ



2. Вправи двома пальцями наперемінну
(Палець 2 і 3)

Вп. 30 2 - - - 3 - - - 2 - - - 3 - - -

1 і т.д.

Вп. 31 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3

1 і т.д.

Вп. 32 2 3 - - 2 3 - - 2 3 - -

1 і т.д.

Вп. 33 2 3 2 3 2 - - -

1 і т.д.

2 3 2 3 2 - 2 - - 2 - - -

1

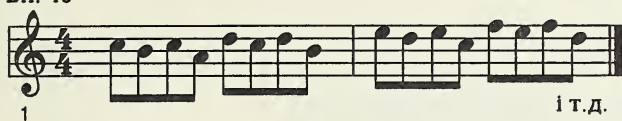
2 3 2 - 2 2 3 - 2 3 2 - 2 2

5

Вп. 45

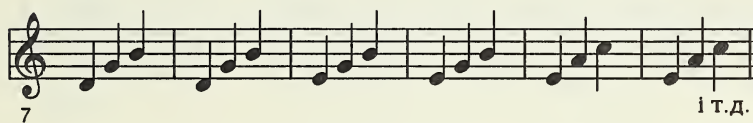
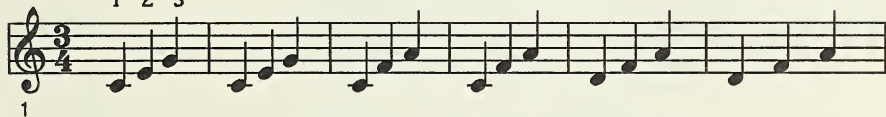


Вп. 46



4. Перший палець у поєднанні з другим та третім

Вп. 47 1 2 3

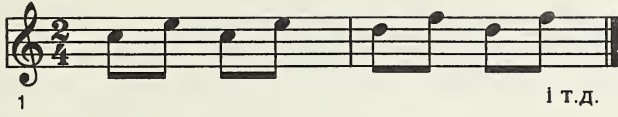


Вп. 47 1 2 3

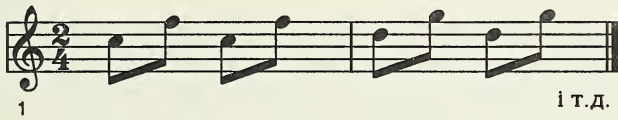


Терції

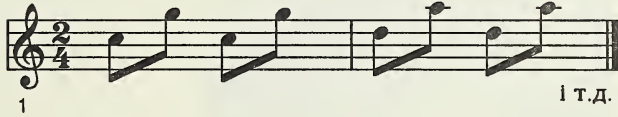
Вп. 54

*Кварти*

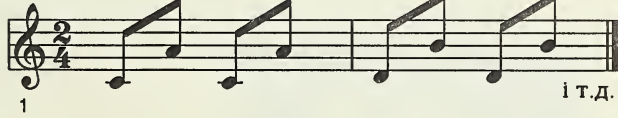
Вп. 55

*Квінти*

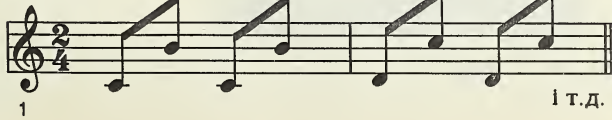
Вп. 56

*Сексти*

Вп. 57

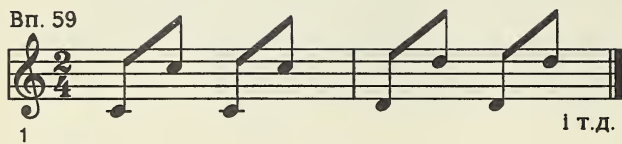
*Септими*

Вп. 58



Октави

Вп. 59

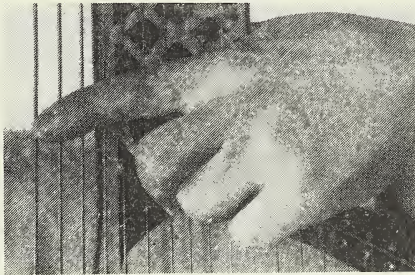


II. Ліва рука

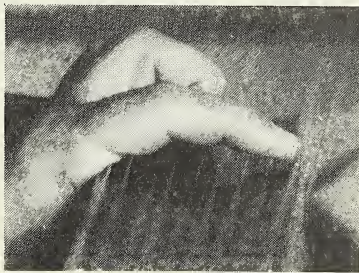
1. Вправи одним пальцем тільки на басах

Про загальні правила ведення лівої руки та положення пальців була мова на стор. 25. При грі на басах ліва рука повинна бути в зафіксованому положенні, опираючись на тому місці, що поєднує обичайку чи бремку з шийкою. Великий палець не бере участі в грі й обіймає шийку ззаду. Таким чином, ліва долоня своїм внутрішнім краєм (тим, що переходить у мізинний палець), натискаючи на бремку внизу та великим пальцем ззаду, закріплює інструмент у стабільному положенні на лівому стегні й на лівих грудях.

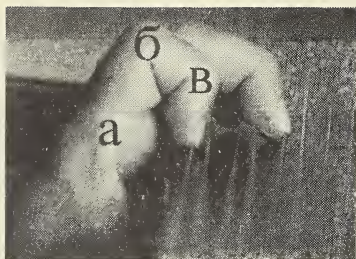
Вказівний палець прикладається прямокутно до струн. При ударі найнижчих вторів він майже випрямлений і чим далі в сторону горішніх бунтів він прикладається у більш зігнутому положенні, при чому згин відбувається у власних суглобах вказівного пальця в поєднанні з розгином у кистьовопальцевому суглобі.



Положення лівої руки на басах (вигляд спереду)



Положення лівої руки на басах. Вказівний палець на вторах (вигляд згори)



Положення лівої руки на басах. Вказівний палець на горішніх бунтах. (А) Розгин у кистьовому суглобі. (Б і В) Згин у власних суглобах пальця.

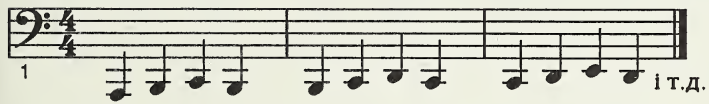
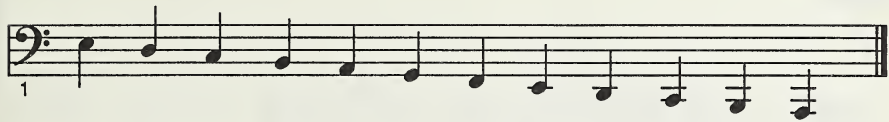
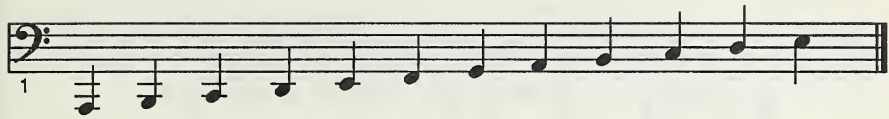
Таким чином, вказівний палець добуває звук на вторах та долішніх бунтах на подобу бандурного удару на приструнках правою рукою, натомість на горішніх бунтах удар проходить більш на подобу лютневого щипання, тобто підриваючи струну знизу вгору.

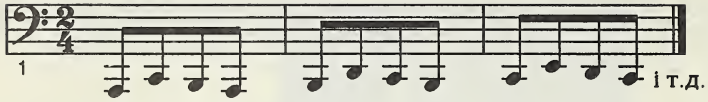
Те ж саме відноситься також до третього й четвертого пальців, причому розподіл пальців лівої руки на басових струнах такий, що вказівний палець захоплює низький регістер, четвертий палець високий регістер, а середній палець середній регістер. Другий палець може теж мандрувати по цілому діапазоні басів.

Позиція лівої руки в часі гри на басах не міняється у горизонтальному пляні. Натомість ліва рука може, залежно від потреби, міняти своє положення у вертикальному пляні, тобто пальці можуть прикладатися вище в сторону басового поріжка на шийці (для добуття гострішого тону), або нижче, у сторону кобилки (для добуття м'якшого тону).

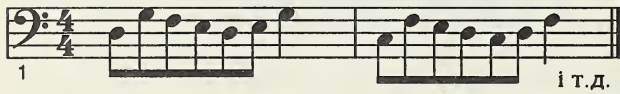
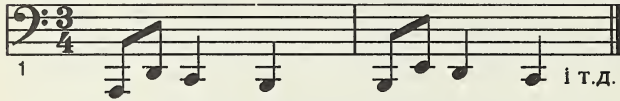
Удар об струну на басах пальцями лівої руки вимагає меншої участі пучки, а більшої участі нігтя. Тому нігті пальців лівої руки повинні бути індивідуально достосовані для цієї потерби. Ніготь другого пальця повинен бути найдовший та найсильніший, ніготь третього пальця коротший, а четвертого найкоротший.

*А. Ліва рука на басах
Другий палець*

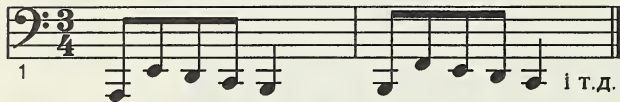




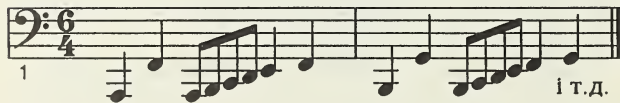
Кварти

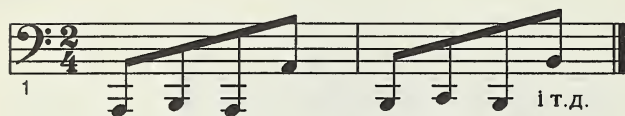


Квінти

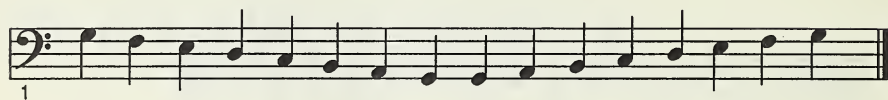


Сексти

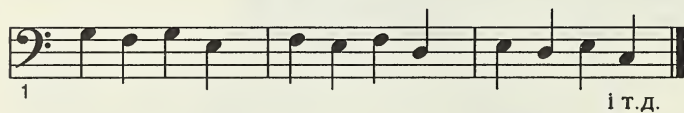
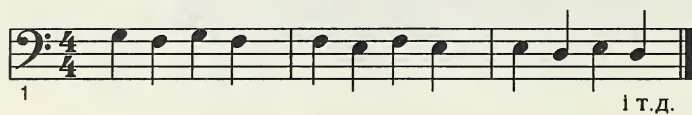


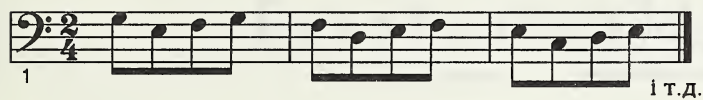


Б. Ліва рука на басах
Четвертий палець

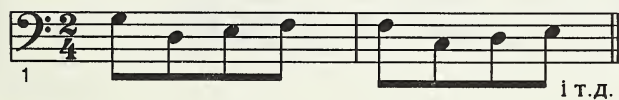
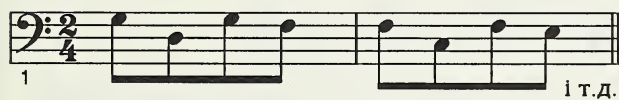


Вправи в обсягу октави

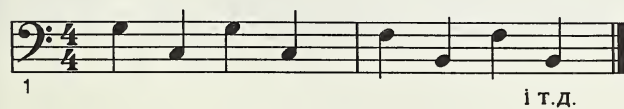


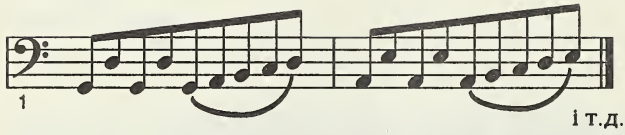
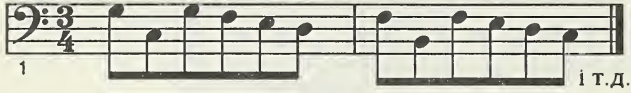
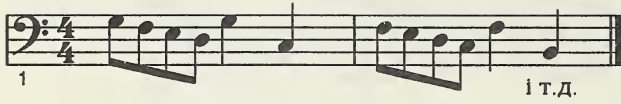


Кварти

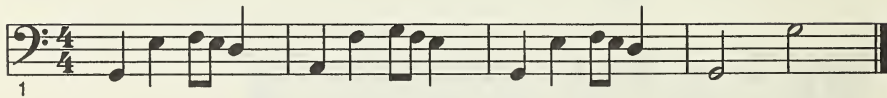
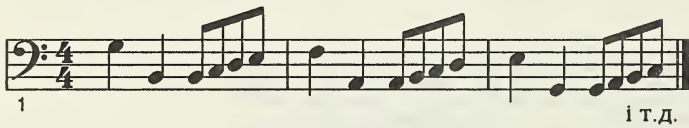
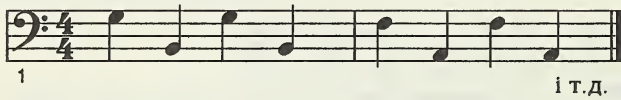


Квінти





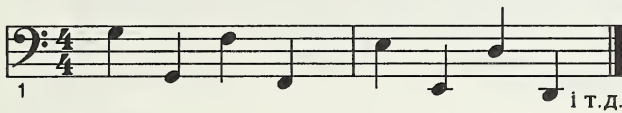
Сексти



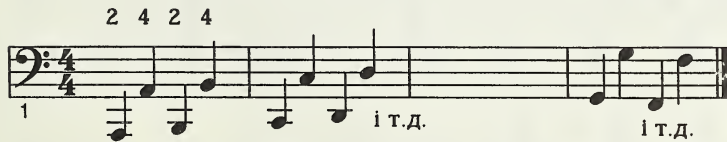
Септими



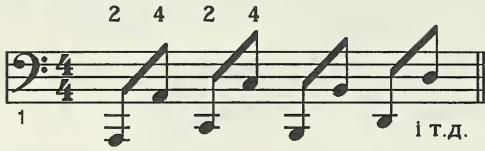
Октави

*В. Другий і третій палець*

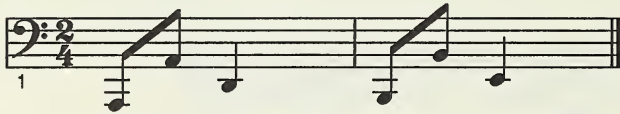
Октави



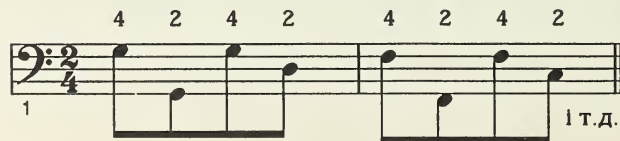
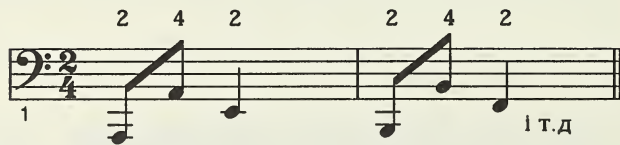
Перебіг у октаву з ходом на терцію



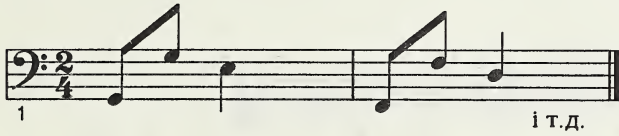
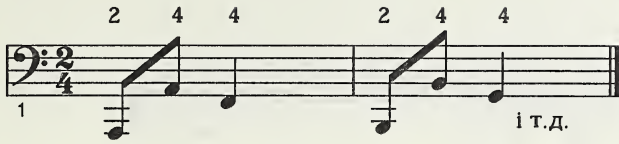
Перебіг у октаву з квартою



Перебіг у октаву з квінтою



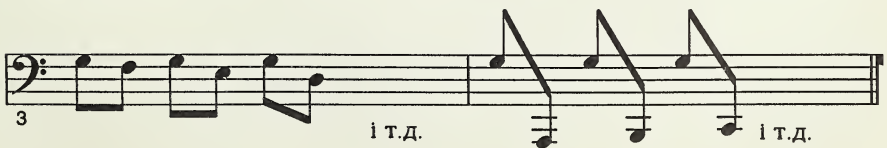
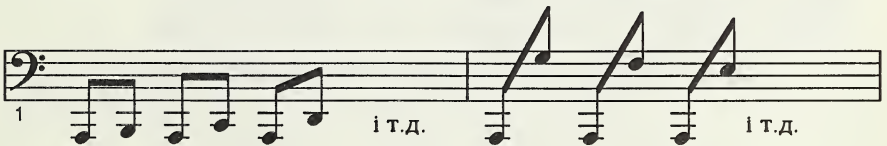
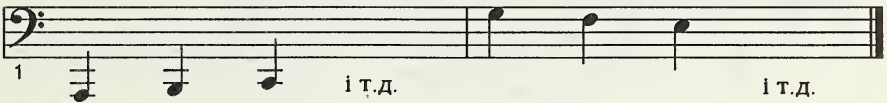
Октави з секстою



Г. Ліва рука на басах

Третій палець

Переграати третім пальцем вправи для другого й четвертого пальців із за-
сягом цілого діапазону бунтів і вторів.



Г. Четвертий, третій і другий пальці
Октави (2-4)

2 4 2 4

1 і т.д. і т.д.

4 2 2 4

1 і т.д.

4 2 - -

1 і т.д.

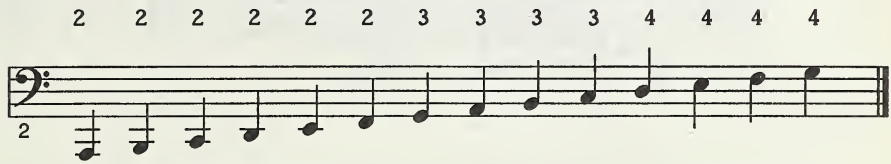
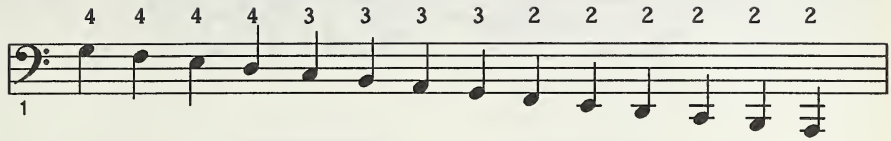
2 4 - -

1 і т.д.

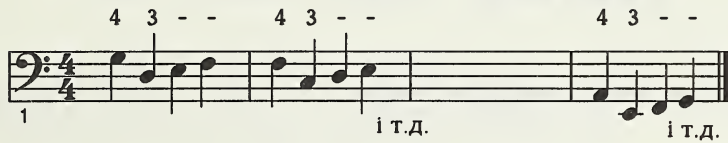
2 4 2 4 2 - - - 4 - - - -

1 і т.д.

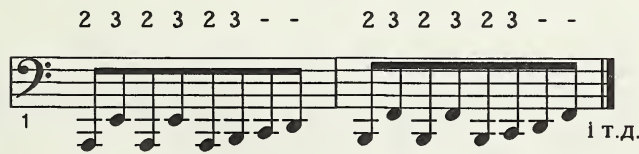
(4-3-2)



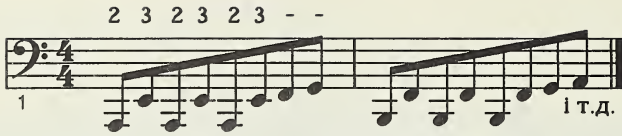
(4-3)



(2-3)

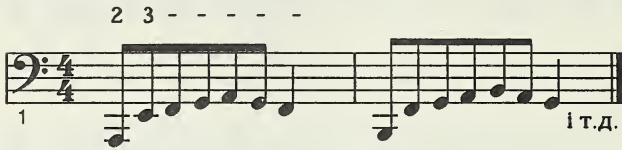


2 3 2 3 2 3 - -



1 і т.д.

2 3 - - - - -



1 і т.д.

2 3 2 3 2 3 2 3



1 і т.д.

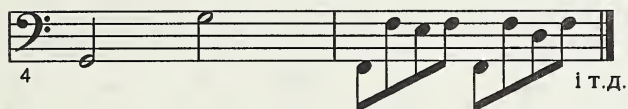
Д. Другий, третій і четвертий пальці

2 4 3 - - - - - 2

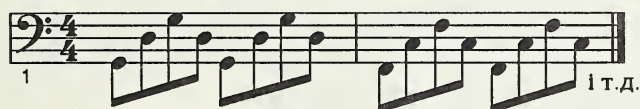


1 і т.д.

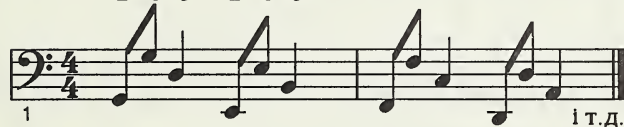
2 4 3 4 2 4 3 4



2 3 4 3 2 3 4 3



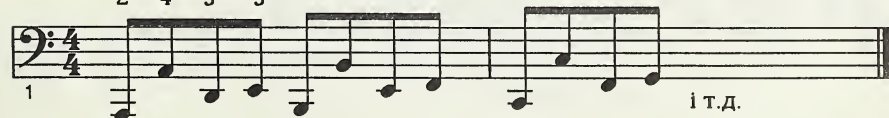
2 4 3 2 4 3



2 4 - 3 2 4 - 3



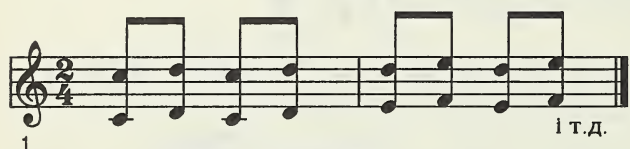
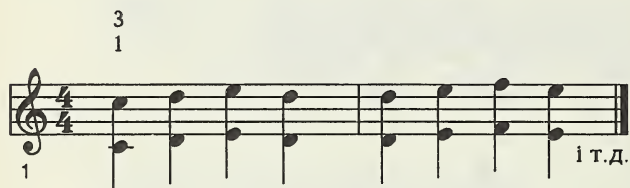
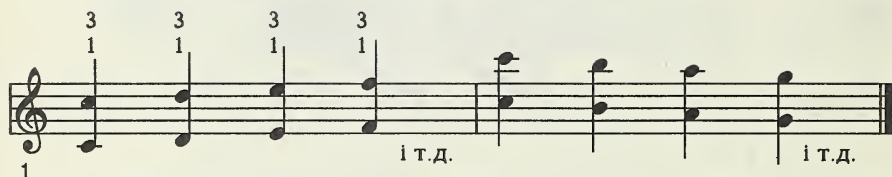
2 4 3 3



III. Права рука Двозвуки

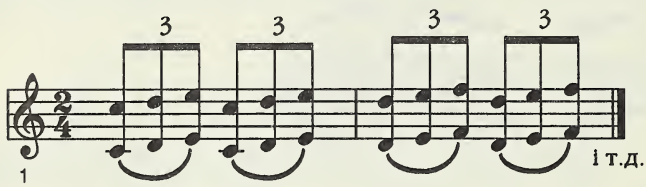
Октави

Пальці 1-2, 1-3, 1-4, 1-5



Використати Вп. 1-29, а також 42-46, додаючи октаву.





IV. Ліва рука на басах Двозвуки

Октави

А. Пальці 2-4

4
2

1 і т.д. і т.д.

Б. Октави з перебоєм напереміну

1 і т.д.

1 і т.д.

Використати вправи для другого пальця лівої руки на басах, додаючи рівнозвучну паралельну октаву (четвертим пальцем).

V. Права рука
Терції

А. Пальці 1-2, 1-3, 2-3, 2-4, 3-4

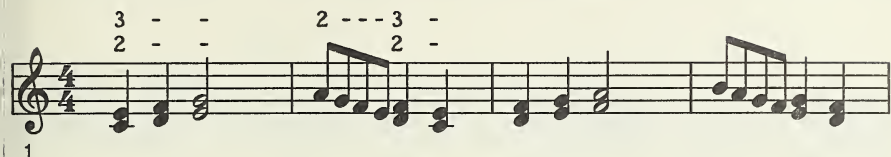
1 2 3

1 2 3 і т.д.

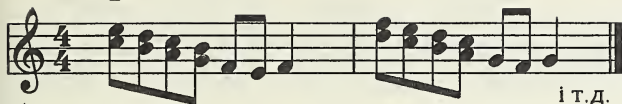
1 2 3 і т.д.

1 2 3 і т.д.

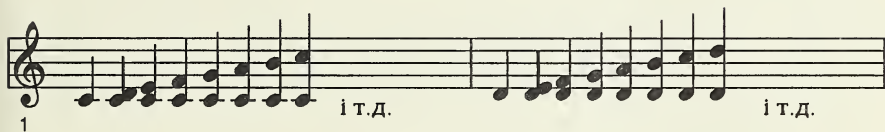
1 2 3 і т.д.



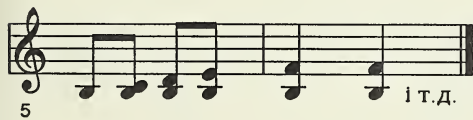
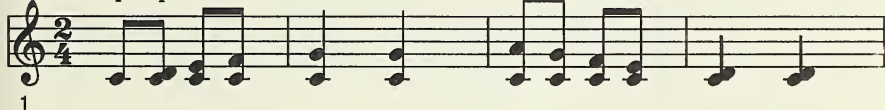
3 - - - 1 - -
2 - - -



1 - - - 3 - - -
2 - - -



2 - -
1 1 - -



3 - - - - -
1 - - - - -



3
1

1

і т. д.

VI. Ліва рука на басах Терціі

Пальці 2-3 (переважно в долішньому регістрі)
3-4 (переважно в горішньому регістрі)
2-4

3
2

1 і т.д. і т.д.

2 4 4 -
3 -

1 і т.д.

4
3

1 і т.д.

2 4 3 4 4 -
3 -

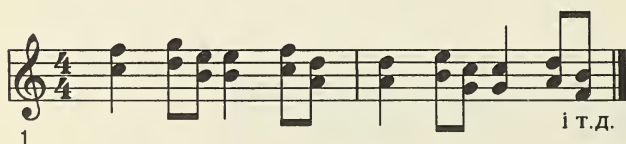
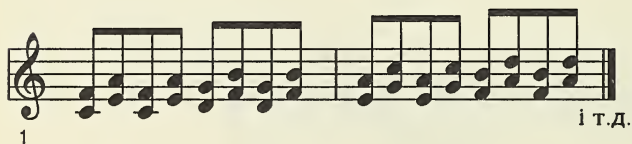
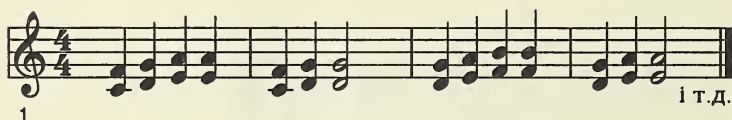
1 і т.д.

4 3 - 4
2 2 - 2

1 і т.д.

VII. Права рука
1. Кварти

А. Пальці 2-1, 3-1, 4-1, 3-2, 4-2, 4-3



В. Комбіновано з терціями

2 3 - - -
1 2 - - -

1 і т.д.

2 3 -
1 2 -

1

4 і т.д.

2 3 -
1 2 -

1 і т.д.

2 3 -
1 2 -

1 і т.д.

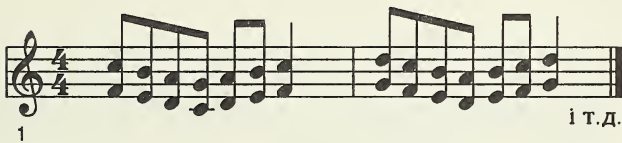
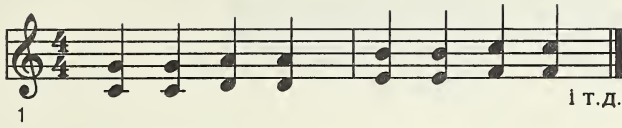
В. Ходи на кварту, секунду й терцію

2 3 2 3
1 1

1 і т.д.

2. Квінти

А. Пальці 2-1, 3-1, 4-1, 3-2, 4-2

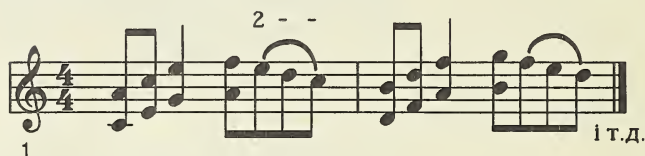


2 2 2 2
1 1



2 3 2 2 2 3 2 2
1 1





Б. Сексти з ходами

2 3 2 -
1



Грати перехресним та стоячим ходом.

2 3 - 2
1



грати або а. 2 3 - 2

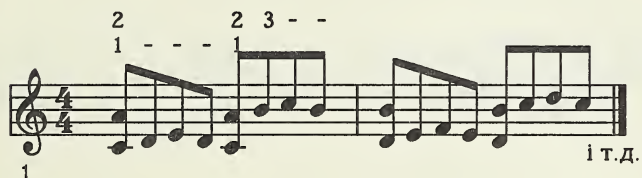
1

або б. 2 4 3 2

1



3 ходом першого пальця.



В. Сексти з терцієвим перебоєм



2 3 2 - - -
1

1 і т.д.

2 3 2 -
1

1

1. 2.

5

Г. Сексти в поєднанні з іншими двозвуками

2 3 -
1 2 -

1 і т.д.

2 3 -
1 2 -

1 і т.д.

4. Септими з іншими двозвуками

Пальці 2-1, 3-1, 4-1



Грати також стоячим ходом.



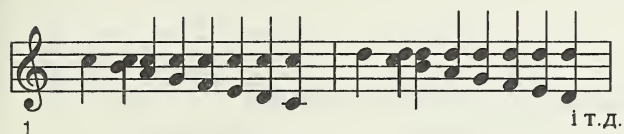
Грати стоячим або перехресним ходом.



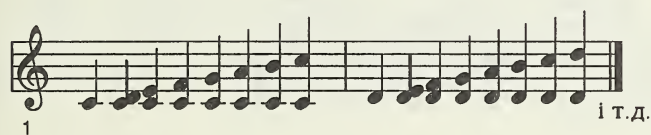
Грати теж 2 4 2 4 та 3 4 3 4
1 1 1 1



5. Різні двозвуки



Другий, третій чи четвертий палець грає ту саму струну, а перший рухається.



Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef and a '1' below it. It contains two measures of chords: the first measure has a '2' above the first note and a '1' above the second note; the second measure has a '2' above the first note and a '1' above the second note. The second staff starts with a treble clef and a '5' below it, and contains two measures of chords.

6. Двозвуки великого віддалення

А. Вправи для розтягнення пальців

Пальці 2-1, 3-1, 4-1

Musical staff with 4/4 time signature, treble clef, and a '1' below it. It shows a sequence of eighth notes with slurs over groups of four notes. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The staff ends with 'і т.д.'

Musical staff with 4/4 time signature, treble clef, and a '1' below it. It shows a sequence of eighth notes with slurs over groups of four notes. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The staff ends with 'і т.д.'

Musical staff with 4/4 time signature, treble clef, and a '1' below it. It shows a sequence of eighth notes with slurs over groups of four notes. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The staff ends with 'і т.д.'

Б. Децими

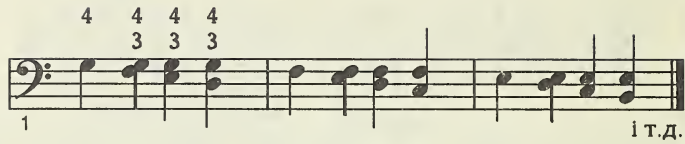
1 і т.д.

1 і т.д.

3 -
1 2 -
1 і т.д.

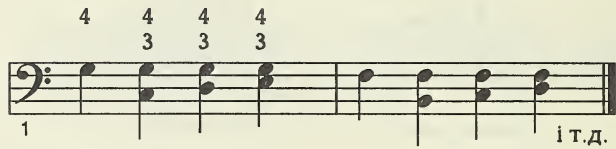
VIII. Ліва рука на басях
Різні двозвуки

4 4 4 4
3 3 3



1 і т.д.

4 4 4 4
3 3 3



1 і т.д.

4 4
2 3



1 і т.д.



1 і т.д.

4 4
2 2



1 і т.д.

IX. Двозвук підсилений октавою

Пальці 3-2-1, 4-3-1

3
2
1

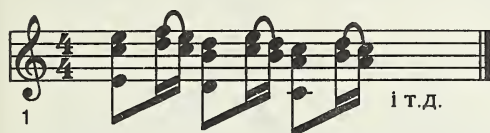
1 і т.д. і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.



А ХТО БАЧИВ



КОЗАЧОК

кобзар Щербина

2 3 2 3 2 3 2—

1 1 1 1

1

Detailed description: This is the first staff of music, written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, fingerings are indicated: '2 3 2 3 2 3 2—' for the right hand and '1 1 1 1' for the left hand. The staff ends with a double bar line.

1. 2 3 2 2.

1 1

4

Detailed description: This is the second staff of music. It starts with a first ending bracket over the first four measures, with fingerings '1. 2 3 2' and '1 1'. This is followed by a repeat sign and a second ending bracket over the next two measures with fingering '2. 2'. The staff concludes with a double bar line.

1. 2 3 2

7

Detailed description: This is the third staff of music. It begins with a first ending bracket over the last four measures, with fingerings '1. 2 3 2'. The staff ends with a double bar line.

2. 2 3 2

1

10

Detailed description: This is the fourth and final staff of music. It starts with a second ending bracket over the first three measures, with fingerings '2. 2 3 2' and '1'. The staff ends with a double bar line.

ЩИГЛИК ОЖЕНИВСЯ

The image shows a musical score for the piece "ЩИГЛИК ОЖЕНИВСЯ". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, featuring some slurs and a "staccato" marking. Fingering numbers (1, 2, 3, 5) are placed below the notes to indicate fingerings. The score ends with a double bar line and repeat dots.

1

2 3 2 —

1

3 1 staccato

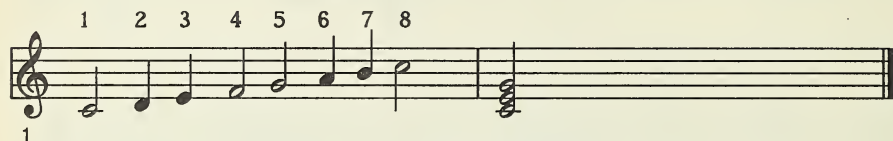
5

Х. Акорди

Акорди¹ - це співзвучання трьох або більше різних тонів віддалених на терцію.

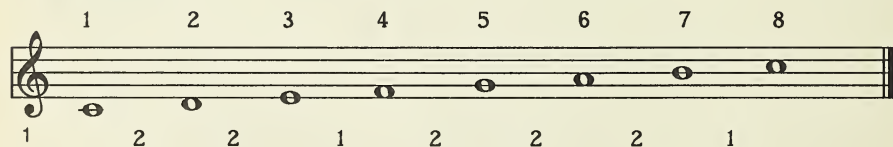
Це може бути тризвук або тріада, чотиризвук або тетрада, п'ятизвук або пентада. Коли враження акорду для нашого вуха дає «співзвучність», тоді говоримо про *консонантний акорд*, коли ж відчуваємо «розходженість» у звучанні поодиноких складників акорду, говоримо про *дисонантний акорд*.

Вистроївши бандуру в гамі C-dur, підставовий акорд буде будуватися на першому ступені гами за доданням третього і п'ятого ступеня.



Акорд C-dur

Заки приступити до дальшої розбудови акордів, мусимо пригадати, що мажорна гама, в якій настроєна зараз наша бандура, побудована з п'яти інтервалів по два півтонів та двох півтонових інтервалів, що містяться між третім і четвертим та між сьомим і восьмим ступенями ладу.



1. *тоніка*, 2. *супертоніка*, 3. *медіанта*, 4. *субдомінанта*, 5. *домінанта*, 6. *субмедіанта*, 7. *увідний тон*, 8. *октава*.

¹ Не маючи змоги входити в поодинокі питання гармонії й обмежуючися до справ зв'язаних з технікою гри, рекомендуємо познайомитися з підставами гармонії та контрапункту перед приступленням до дальших розділів.

Поодинокі ступені гами мають теж свої власні назви, як це повище зазначено.

Акорди можуть починатися на кожній струні основної гами, але тріяди побудовані на I (тоніка), IV (субдомінанта) та V (домінанта) ступені мають особливе практичне значення.



1. тоніка, 4. субдомінанта, 5. домінанта.

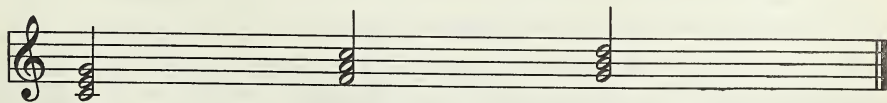
Переграваючи поодинокі тони основної гами з їхніми тріадами, відчуваємо в деяких «пасивність» та статичну зрівноваженість, а в інших певний неспокій, «активність» та тенденцію до «розв'язання» в пасивні тони.

Також тріяди побудовані на кожному з цих ступенів гами мають статичні або динамічні властивості, що тягнуть до розв'язання у статичні тріяди, у першу чергу в тонкі.

Відрізняємо первинні та вторинні тріяди. *Первинні* тріяди — це вже згадані тризвуки побудовані на I (тоніці), IV (субдомінанті) та V (домінанті) ступенях гами. *Вторинні* тріяди гами — це тризвуки побудовані на II (супертоніці), III (медіанті), VI (субмедіанті) та VII (увідному тоні) ступенях.

Первинні тріяди гами мають здібність покривати згрубша гармонічні потреби мелодичних рухів у об'ємі гами.

Принцип цих трьох підставових акордів відноситься не лише до гами C-dur, але теж до мелодії якоїнебудь гами, що не має знаків альтерації, тобто хроматичних знаків у поодиноких нотах, що не охоплені ключевими знаками.



Тоніка
I, III та V
ступні гами

Субдомінанта
IV, VI та VIII
ступні гами

Домінанта гармонізують
V, VII та II
ступні гами

Коли до домінантової тріади додати ще одну терцію, постає тетрада, що складається виключно з активних тонів звукоряду та дає акорд з великою наснаженістю до розв'язання. Це і є т. зв. септимодомінантовий акорд, про який ще буде мова в майбутньому.

Мажорні й мінорні акорди

Кожна мажорна гама має свою паралельну мінорну гаму з такими самими ключовими знаками. Мінорна гама починається завжди на три півтони нижче від мажорної гами, або, рахуючи вгору, на VI ступені мажорної гами.

В протилежності до однієї форми мажорної гами, нараховується декілька різних форм мінорної гами, як от природна, гармонічна, мелодична, мішана, «циганська» та інші. У т. зв. *природній* мінорній гамі всі потрібні тони беруться з мажорної гами без змін:

1 2 3 4 5 6 7 8 2 3 4 5 6 7 8

Мажор 1 1 1 1

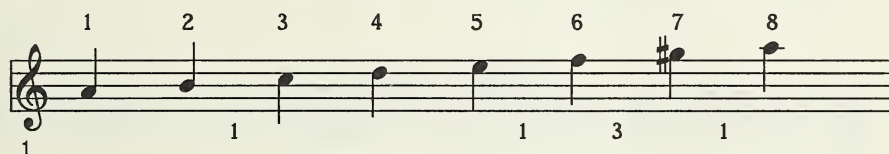
1 Природний мінор 1 2 3 4 5 6 7 8

Як бачимо з цього зіставлення, півтонові інтервали переходять до мінорної гами в інше положення, тобто між другим і третім, що й є характерним та постійним півтоном усіх мінорних гам, та між п'ятим і шостим ступенем.

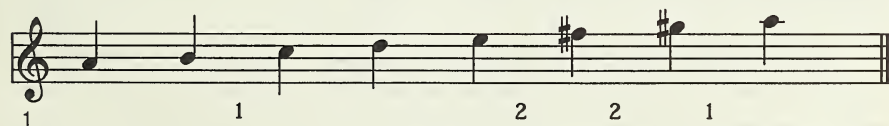
Для бандури особливе значення має, крім природного мінору, гармонічний мінор. Це і є т. зв. «жалібний стрій» традиційної бандури, де ходи вгору та гармонічний супровід добувається на октаві з підстроєним увідним тоном. Натомість інші ходи виконуються в інших октавах. Також, як уже згадувано в розділі про бандурні строї, древня кобзарська мелодія не тільки не старається вирівнювати півторатонові інтервали додатковою хроматизацією, але, навпаки, створює таку хроматику, що вводить нераз і два трипівтонові інтервали в свої звукоряди.

Повертаючи до мінорної гами та справи утворення мінорних акордів, пригадаємо, що все, що було сказано про будову акордів у попередньому, відноситься так само й до мінорної гармонійної гами: Акорди побудовані на тоніці, домінанті та субдомінанті становлять три підставові гармонізаційні засоби для супроводу мінорної мелодії. Таким чином, оскільки увідний тон мажорної гами перевандрував півтора тону нижче, природна мінорна гама увідного тону на тоніку не має. Це дає їй доволі тверде звучання. Такої мінорної гами вживаємо на підставовому бандурному строї (у гамі C-dur — a-moll) або котромунебудь із семи основних перестроїв хроматичної бандури.

Для пом'якшення звучання природного мінору, а особливо для кращого його примінення до супровідної гармонізації, утворюємо увідний тон на тоніку, тобто підвищуємо сьомий ступінь на пів тону.



Це і є т. зв. *гармонічна* мінорна гама, що, крім двох півтонів переданих їй від мажорної гами², має ще новоутворений півтон між сьомим ступенем і тонікою. Між шостим і сьомим ступенем утворюється півтора-тонова прозявина, яку мелодична мінорна гама старається вирівняти підвищенням шостого ступеня на пів тону.

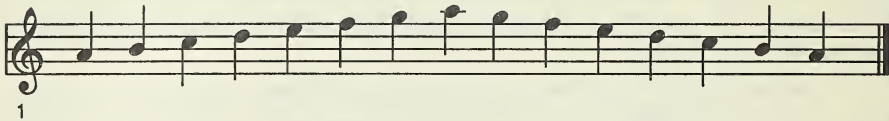


Як бачимо, мелодична мінорна гама в своїм ході вгору має, подібно

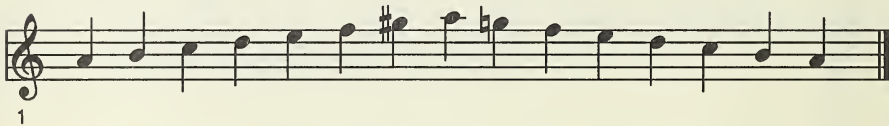
² Мажорна й її паралельна мінорна гами мають два півтонові інтервали між тими самими тонами, але не між тими самими ступенями звукоряду. Таким чином, у гамах C-dur та a-moll півтонові інтервали знаходяться між E та F і між H та C. Однак в мажорній гамі ці тони є між III та IV і між VII та VIII/I ступенями звукоряду, у мінорній гамі вони між II та III і між V та VI ступенями. (АГ)

до мажорної гами, лише два півтони і різняться тільки положенням нижнього півтонового інтервалу (в мажорі між третім і четвертим, а в мінорі між другим і третім ступенем). У ході вниз усі мінорні гами касують свої підвищення та виступають лише в своїй природній формі.

Природна мінорна гама:



Гармонічна мінорна гама:



Мелодична мінорна гама:



Розглядаючи мінорні та мажорні акорди з погляду інтервалів між поодинокими їх складовими тонами, бачимо, що мажорний акорд побудований з одного двозвуку у великій терції (чотири півтони), на верх якого додано ще одну малу терцію (три півтони):

1. мажорна тоніка
4. мажорна субдомінанта
5. мажорна домінанта

1. мажорна тоніка
4. мажорна субдомінанта
5. мажорна домінанта

Терції:

1.	4.	5.
мала	мала	мала
ВЕЛИКА	ВЕЛИКА	ВЕЛИКА

1. мінорна тоніка
4. мінорна субдомінанта
5. мінорна домінанта

1. мінорна тоніка
4. мінорна субдомінанта
5. мінорна домінанта

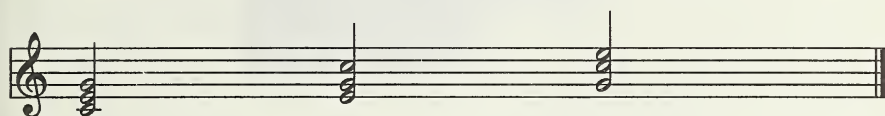
Терції:

1.	4.	5.
ВЕЛИКА	ВЕЛИКА	мала
мала	мала	ВЕЛИКА

Як бачимо, в мінорних акордах тоніка та субдомінанта побудовані в протилежності до мажорного акорду, тобто до підставової *малої* терції (три півтони) додається зверху *велика* терція (чотири півтони). Те ж саме відноситься до домінантного акорду в природному мінорі (тобто в підставовому строї бандури). Коли ж переходимо до гармонічного мінору, тобто вживаючи жалібного строю, побудова домінанти відбувається за мажорним принципом (тобто велика терція з малою терцією як надбудовою).

XI Позиції акордів

Кожен акорд має стільки позицій, скільки складових тонів у ньому. Коли корінь або інакше перший тон тризвуку є одночасно найнижчим II тоном, тоді такий тризвук називається *корінним*, або тризвуком у *основному положенні* (виді). Коли ж третій ступінь основного тризвуку є його найнижчою нотою, тоді зовемо його *першим оберненням тризвуку*. І врешті, коли п'ятий ступінь тризвуку в найнижчому положенні, тоді це тризвук у *другому оберненні*. На прикладі тризвуку тоніки у гамі C-dur це виглядає так:



1

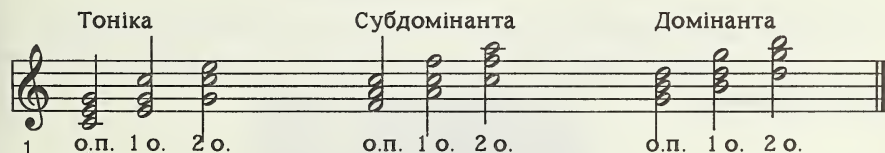
Основне
положення

Перше
обернення

Друге
обернення

Коли акорд складається з наверхствування більше звуків у терцієвих віддалях (напр., тетради, пентади), тоді відповідно до найнижчого тону можемо мати третє й четверте обернення.

Застосовуючи принцип положень і обернень до трьох основних тризвуків підставової гами C-dur матимемо такі можливості:



На бандурі ці три позиції тризвуку відзначаються положенням пальців у відношенні до струн.

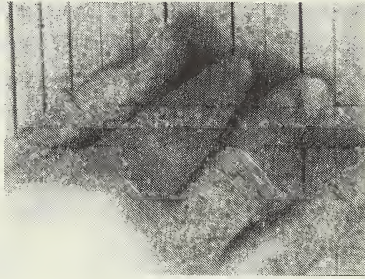
Основне положення: Звичайно перший, другий і третій пальці прикладаються до струн так, що між першим і другим, як теж між другим і третім проходить по одній неграючій струні.

Перше обернення: Між першим і другим проходить одна, а між другим і третім дві струни, що не беруть участі в тризвуку.

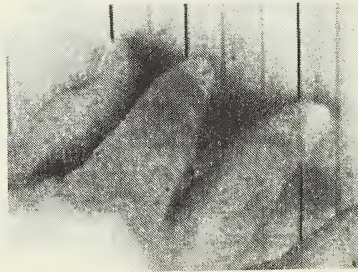
Друге обернення: Навпаки, між першим і другим проходять дві, а між другим і третім одна неграюча струна.

Позиції тризвука та уклад пальців.

Основне положення



Перше обернення



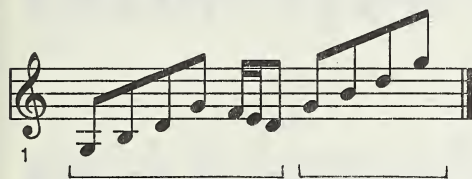
Друге обернення



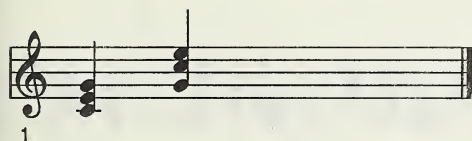
ХІІ. Кидання руки

Окреслення позиції акорду не каже нам нічого про положення руки та її рух у відношенні до струн.

В окремих випадках цей рух вимагає визначення, особливо коли треба швидко перекинути руку з одного місця в друге, щоб уможливити певний технічний прийом. Такий швидкий рух та зміну положення руки називаємо *кидання руки* й означаємо його клямрами знизу.



Кидання руки в октаву.



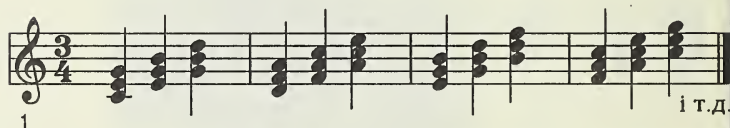
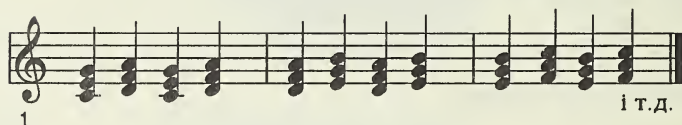
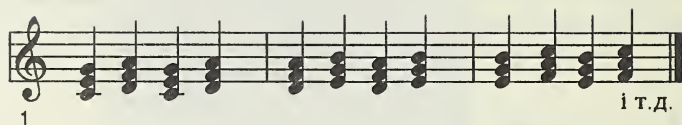
Кидання руки, позначення зайве.

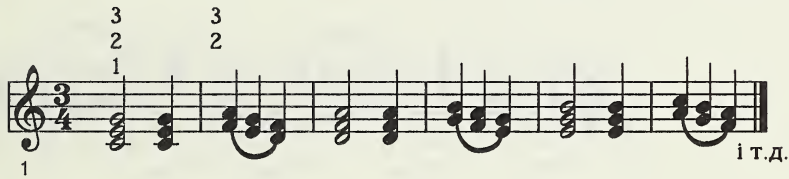
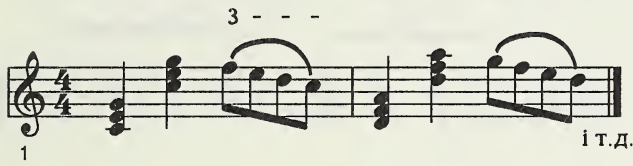
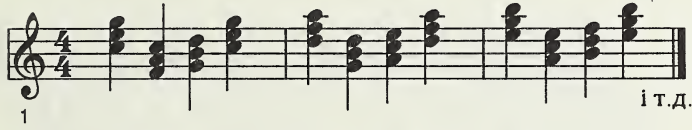
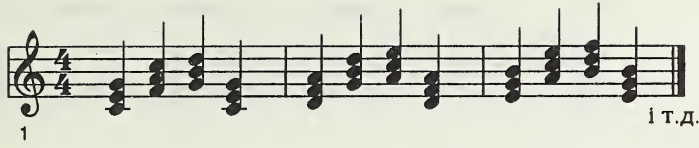
У більшості випадків при такому киданні, як загалом рухах руки, орієнтуємося на положення першого пальця у відношенні до струн.

ХІІІ. Тризвук

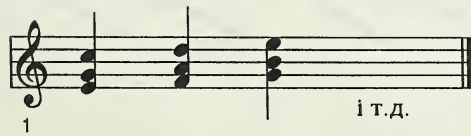
Пальці 3-2-1, 4-3-1, 4-3-2

1. Основне положення.





2. Перше обернення.



1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

3 2 -
2
1

1 і т.д.

3 2 3 3
2
1

1 і т.д.

3 3 2 2 2
2
1

1 і т.д.

Також 3 3 4 4 4 3
2 2
1 1

або стоячий хід

3 2 3 4 3 3
2 2
1 1

3 1 - -
2
1

1 і т.д.

3 2 2 2 3 3 3 3
2 1 1 1 2 2 2 2
1 1

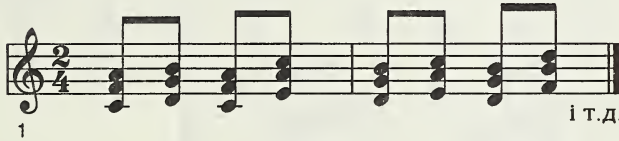
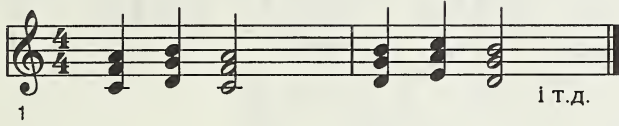
1 і т.д.

3 1 - - 3 3 - -
2 2 2 - -
1 1

1 і т.д.

3. Друге обернення

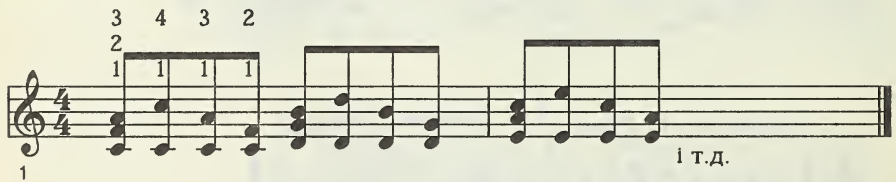
Пальці 3-2-1, 4-3-1, 4-3-2



Вправити перехресними й стоячими ходами, добиваючись поступово швидкості.



Стоячий та перехресний ходи.



4. Вправи на пов'язання тризвуків у трьох позиціях.

3
2
1

1 і т.д.

1 о.п. 1 о. 2 о. і т.д.

1 о.п. 2 о. 1 о. і т.д.

3 3 —
2 2 —
1

1 і т.д.

8va

1 і т.д.

1 і т.д.

3 2 3 2
2
1

1 i т.д.

3 3 3 3
2
1

1 i т.д.

1 - - 3 - -

1 i т.д.

1. 2.

1

3
2
1 1

1

2. 1 2

5

1

T D D T T D7

4

D7 T T T

1

D7 T T T

4

D7 T T T

1

D7 T T T

і т. д.

5. Вправи на дві бандури

КАЗАВ МЕНІ БАТЬКО

Allegretto

1

5

2.

9

XIV. Вправи на обидві руки

1. Права рука на приструнках, ліва рука на басах.

1

і т.д.

і т.д.

Detailed description: This system shows a piano exercise in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes on the strings: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes on the basses: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The exercise is divided into two measures, each containing four notes. The first measure of each system is marked with a '1' below the bass clef. The second measure of each system is marked with 'і т.д.' (et cetera) below the notes.

1

і т.д.

Detailed description: This system continues the exercise in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of quarter notes on the strings: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand (bass clef) plays a sequence of quarter notes on the basses: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The exercise is divided into two measures, each containing four notes. The first measure of each system is marked with a '1' below the bass clef. The second measure of each system is marked with 'і т.д.' (et cetera) below the notes.

1

і т.д.

Detailed description: This system shows a piano exercise in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes on the strings: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand (bass clef) plays a sequence of quarter notes on the basses: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The exercise is divided into two measures, each containing four notes. The first measure of each system is marked with a '1' below the bass clef. The second measure of each system is marked with 'і т.д.' (et cetera) below the notes.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

The image contains two musical examples. The first example is in 3/4 time, showing a sequence of chords with a bass line starting on the first string (labeled '1') and moving up stepwise. The second example is in 2/4 time, showing a sequence of chords with a bass line starting on the first string (labeled '1') and moving up stepwise, with triplets of notes in the right hand.

2. Акорди в пов'язанні з басами.

Акорд у своїй основній формі має басовий тон у своїй найнижчій ноті. Це і зветься основна позиція у відношенні до акорду. Права рука може брати на приструнках акорд у різних позиціях, але як довго бас займає підставовий тон акорду, він залишається в *основному положенні*. Коли ж бас однозвучний з другим від долини тоном акорду (в його основному положенні), тоді це зветься *перше обернення або інверсія акорду*. У випадку, коли бас однозвучний з третім від долини тоном акорду, тоді це *друге обернення або інверсія акорду*. В дальшому може бути і третє обернення, коли бас однозвучний із четвертим тоном тетради.

Цих обернень акорду, що мають відношення до баса, не треба плутати з позиціями акордів, про які була мова в попередніх розділах.

3. Основне положення тризвуку з басом у основному положенні.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

4. Основне положення тризвуку з різними положеннями баса.

1 2 3 3 4 і т.д.

У першому такті G — основне положення баса, H — перше обернення, D — друге обернення і g — основне положення.

3 4 3
2
1 і т.д.

4 3 4
2 і т.д.

3 3
2 2
1 1 1 1

2 4 3 4

і т.д.

5. Перше обернення тризвуку з основним положенням баса.

і т.д.

і т.д.

6. Основне положення та перше обернення тризвуку з басом у основному положенні.

Основний вид 1-е оберн. осн. вид 1-е оберн.

1 і т.д.

3 - - - 3 - - -

1 і т.д.

7. Три позиції тризвуку з басом у основному положенні.

о. 1 2 1
п. о. о. о.

1 і т.д.

1-е об. 2-е об. ос. вид 2-е об.

1 і т.д.

1-е об. осн. вид 1-е об. осн. вид

1 і т.д.

осн. вид 2-е об. осн. вид 2-е об.

1 і т.д.

Осн. вид 2-е об. осн. вид 1-е об.

1 і т.д.

8. Три позиції тризвуку в поєднанні з різними положеннями баса.

Осн. 1-е 2-е 1-е
вид об. об. об.

1 2 3 3 4 і т.д.

Detailed description: This musical exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a triad in the first position (C4-E4-G4) for the first measure, then moves to the first inversion (E4-G4-C5) for the second, the second inversion (G4-C5-E5) for the third, and back to the first position for the fourth. The left hand (bass clef) plays a single note in the first measure (C3), then a pair of notes (C3-E3) for the second, a pair (E3-G3) for the third, and a pair (G3-C4) for the fourth. The exercise concludes with 'і т.д.' (and so on).

Використати попередні вправи з основним положенням баса, додаючи обернуте положення баса напереміну з основним положенням.

1 і т.д.

Detailed description: This exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a triad in the first position (C4-E4-G4) for the first measure, then moves to the first inversion (E4-G4-C5) for the second, the second inversion (G4-C5-E5) for the third, and back to the first position for the fourth. The left hand (bass clef) plays a single note in the first measure (C3), then a pair of notes (C3-E3) for the second, a pair (E3-G3) for the third, and a pair (G3-C4) for the fourth. The exercise concludes with 'і т.д.' (and so on).

Це вправа на т.зв. переміжний бас (див. § XVIII)

1 і т.д.

Detailed description: This exercise is in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a triad in the first position (C4-E4-G4) for the first measure, then moves to the first inversion (E4-G4-C5) for the second, the second inversion (G4-C5-E5) for the third, and back to the first position for the fourth. The left hand (bass clef) plays a single note in the first measure (C3), then a pair of notes (C3-E3) for the second, a pair (E3-G3) for the third, and a pair (G3-C4) for the fourth. The exercise concludes with 'і т.д.' (and so on).

XV. Первинні тріяди в музичній фразі.

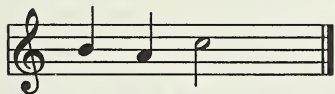
Найпростіша одиниця музичної форми це музична фраза, яку можна порівняти до віршової фрази в поезії. Крім своєї ритміки, музична фраза має свою елементарну мелодичну тематику, як також може мати свою особливу гармонічну структуру.

Поєднання двох фраз утворює музичний *період*, а зрівноважене поєднання двох музичних періодів становить т. зв. *пісенну форму*, що часто зустрічається в українській народній пісенності.

Як уже зазначено, тріяди побудовані на поодиноких ступенях гами мають статичний (пасивний) або активний (динамічний) характер, що змушує їх рухатися в сторону гармонічного вирівнювання, що завершується в тріоді на першому ступені гами (тоніка).

Цей поступовий рух та гармонічне пов'язання тріяд носить назву *каденція*. У вулчому розумінні слово «каденція» застосовується до закінчення музичної фрази, особливо її *кінцевих двох акордів*.

У західноєвропейській музиці раннього періоду в переході від середньовіччя в ренесанс у різних музичних школах того часу (одночасно з розвитком гармонії) виробились особиві закони, за якими будувалися каденції. Для прикладу, у бургундській школі XV ст. об'язувала каденційна форма VII-VI-I, тобто кінець музичної фрази мав мелодичний хід, що пов'язував тони H-A-C (у тональності C)¹.



1

Флямандська школа другої половини XV ст. (приблизно того ж періоду, що Леонардо да Вінчі та Рафаель у малярстві) формулю VII-VI-I уже замінила т. зв. «автентичною» (V-I) «плагальною» (IV-I) та різними «модальними» каденціями.

Також древні кобзарські твори мають свої специфічні каденції, які можна спостерігати, особливо при закінченні періодів у думках, хоч справа гармонії та поліфонії в українській старовинній музиці — це окрема

¹ Насправді VII-VI-I є т.зв. каденція Ландіно. (АГ)

проблема, якої тут не заторкаємо.

У загальному, можна говорити про музичну фразу як чергу каденцій (переважно чотирьох), де остаточне розв'язання в останньому акорді має довше звучання від інших акордів фрази.

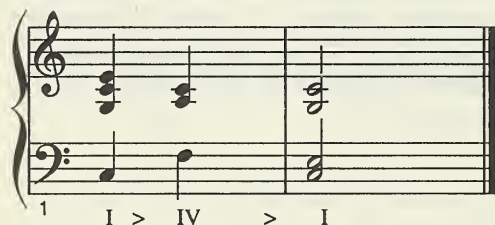
Каденції приміювані в музиці можна звести до трьох категорій:

1. *Повні та пів-каденції (семікаденції),*
2. *Досконалі та недосконалі,*
3. *Довершені та недовершені.*

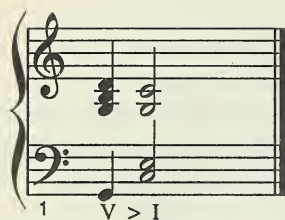
Врешті існує ще одна категорія каденцій, це *облудна або перервана* каденція.

Ще інші терміни вживаються для окреслення каденцій, але обговорення їх завели б нас поза межі нашої праці.

1. *Повна каденція* (та її протилежність *семікаденція*) відноситься до розв'язання акорду каденції. Коли розв'язання кінчається тонікою, тоді каденція *повна*, тобто наступило повне завершення динамічного неспокою попередніх акордів:



Коли ж акорд розв'язання будується не на тоніці, а на однім з «активних» елементів гами, як напр., V, II, IV, VI або III ступені, така каденція є *семікаденцією*, що має характер захованого незавершення й вимагає продовження руху.



Досконала форма каденції дуже поширена в українській пісні та її бандурному супроводі. Про «квінтовість» древньої української музики була мова в перших розділах.

3. *Довершеність каденції* залежить від структурної активності каденційних акордів. Як уже згадувано, тризвук може виступати в різних позиціях, як теж у різних оберненнях баса. Ці трансфігурації структури акорду вносять більше або менше неспокою та незадоволення, що надає, у свою чергу, теж певну частку активності та динамічного тяжіння цілій каденції.

Таким чином, коли кінцева тріада каденції виступає не в своїй основній, а в оберненій формі, така каденція окреслюється як *недовершена каденція*.



V → I

V₇ → I

Повна,
досконала та
довершена
каденція

Повна,
досконала та
недовершена
каденція

Ці три аспекти можуть виступати в різних комбінаціях. Врешті «облудна» або «перервана» каденція, що, замість тяжіти до тоніки, «блудить» у більш віддалені акорди, це перехідна форма, яку інколи вживається для введення модуляції в іншу тональність, або також для продовження кінцевої фрази у т.зв. *codetta*.

Як уже згадувано, пісенна форма, зокрема українська народна пісня, маючи своєрідну мелодичну структуру і дотримуючись окремих правил ритміки й симетрії, має теж свою гармонічну лінію, що стосується не тільки кінцевої каденції, але теж цілого засягу мелодії. Форми гармонізаційних та поліфонічних прийомів приміюваних в українській народній пісні, помимо простих засобів, незвичайно різноманітні та далекі від усякої стандартної заскоружлості. Бувало нераз, що композитори, застосовуючи гармонічні стандарти при гармонізації народної пісні, з якої підложжям вони були недостатньо обзнайомлені, таким чином замість вирощувати народне мистецтво в пісні, насправді його руйнували.

Коли зараз говоритимемо про певні стандарти та зразки гармонізацій народної пісні, це (підкреслюємо ще раз) не значить, що ці форми та стандарти одинокі, які рекомендуємо початкуючим модерним кобзарям у їхній роботі над репертуаром бандури. Ці «стандарти» та «зразки» — це тільки засоби потрібні на певному етапі опанування кобзарської техніки.

Приступаючи до практичних гармонічних вправ, візьмемо як зразок просту мелодію «По дорозі жук, жук», що складається з двох пісенних періодів (А, Б), кожен з яких складається з двох музичних фраз (a, b, c, d), зложених у свою чергу з двох тактів розміру 2/4.

A

По доро- зі жук, жук, По доро- зі чор- ний...

1 D T D T

B

Поди- ви- ся, дівчи- нонько, Я- кий я мо- тор- ний!

5 S T D T

2.

тор- ний!

9 T

Гармонізація цієї мелодії може проходити, як бачимо, за формулою домінанта → тоніка → домінанта → тоніка ($V \rightarrow I \rightarrow V \rightarrow I$) у першій половині (першому періоді) пісні та субдомінанта → тоніка → домінанта → тоніка ($IV \rightarrow I \rightarrow V \rightarrow I$) у другій половині. В обох фразах виступає досконала каденція.

Таку й тим подібні формули гармонізації можна успішно застосувати в багатьох народних танкових мелодіях та жартівливих піснях, очевидно для урізноманітнення та прикраснення супроводу застосовуючи різні фігуральні надбудови основані на підставовій гармонічній лінії.

ЩИГЛИК ОЖЕНИВСЯ

1

2

1

5

XIV. Вправи на обидві руки

1. Права рука на приструнках, ліва рука на басах.

1

і т.д.

і т.д.

Detailed description: This musical exercise is in 4/4 time. The first system consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the first six notes of each hand. The second measure contains the last six notes of each hand. The text 'і т.д.' (i t. d.) is written below the right hand staff in the second measure.

1

і т.д.

Detailed description: This musical exercise is in 4/4 time. The second system consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand (bass clef) plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the first four notes of each hand. The second measure contains the last four notes of each hand. The text 'і т.д.' (i t. d.) is written below the right hand staff in the second measure.

1

і т.д.

Detailed description: This musical exercise is in 3/4 time. The third system consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left hand (bass clef) plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the first six notes of each hand. The second measure contains the last six notes of each hand. The text 'і т.д.' (i t. d.) is written below the right hand staff in the second measure.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

The image contains two musical examples. The first example is in 3/4 time, showing a C major chord with a bass line starting on C1. The second example is in 2/4 time, showing a C major chord with a bass line starting on C1 and triplets in the right hand.

2. Акорди в пов'язанні з басами.

Акорд у своїй основній формі має басовий тон у своїй найнижчій ноті. Це і зветься основна позиція у відношенні до акорду. Права рука може брати на приструнках акорд у різних позиціях, але як довго бас займає підставовий тон акорду, він залишається в *основному положенні*. Коли ж бас однозвучний з другим від долини тоном акорду (в його основному положенні), тоді це зветься *перше обернення або інверсія акорду*. У випадку, коли бас однозвучний з третім від долини тоном акорду, тоді це *друге обернення або інверсія акорду*. В дальшому може бути і третє обернення, коли бас однозвучний із четвертим тоном тетради.

Цих обернень акорду, що мають відношення до баса, не треба плутати з позиціями акордів, про які була мова в попередніх розділах.

3. Основне положення тризвуку з басом у основному положенні.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

4. Основне положення тризвуку з різними положеннями баса.

У першому такті G — основне положення баса, H — перше обернення, D — друге обернення і g — основне положення.

3 3
2 2
1 1 1 1

2 4 3 4

1 і т.д.

5. Перше обернення тризвуку з основним положенням баса.

1 і т.д.

1 і т.д.

6. Основне положення та перше обернення тризвуку з басом у основному положенні.

Основний вид 1-е оберн. вид 1-е оберн.

1 і т.д.

3 - - - 3 - - -

1 і т.д.

7. Три позиції тризвуку з басом у основному положенні.

о. 1 2 1
п. о. о. о.

1 і т.д.

1-е об. 2-е об. ос. ВИД 2-е об.

1 і т.д.

1-е об. осн. ВИД 1-е об. осн. ВИД

1 і т.д.

осн. ВИД 2-е об. осн. ВИД 2-е об.

1 і т.д.

Осн. ВИД 2-е об. осн. ВИД 1-е об.

1 і т.д.

8. Три позиції тризвуку в поєднанні з різними положеннями баса.

Осн. 1-е 2-е 1-е
вид об. об. об.

1 2 3 3 4 і т.д.

Detailed description: This musical exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a triad in the first position (C4-E4-G4) for the first measure, then moves to the first inversion (E4-G4-C5) for the second measure, the second inversion (G4-C5-E5) for the third measure, and returns to the first position for the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a single note in the first measure (C3), then a two-note pair (C3-D3) in the second, a three-note pair (C3-D3-E3) in the third, and a four-note pair (C3-D3-E3-F3) in the fourth. The exercise concludes with 'і т.д.' (and so on).

Використати попередні вправи з основним положенням баса, додаючи обернуте положення баса напереміну з основним положенням.

1 і т.д.

Detailed description: This exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a triad in the first position (C4-E4-G4) for the first measure, then moves to the first inversion (E4-G4-C5) for the second measure, the second inversion (G4-C5-E5) for the third measure, and returns to the first position for the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a single note in the first measure (C3), then a two-note pair (C3-D3) in the second, a three-note pair (C3-D3-E3) in the third, and a four-note pair (C3-D3-E3-F3) in the fourth. The exercise concludes with 'і т.д.' (and so on).

Це вправа на т.зв. переміжний бас (див. § XVIII)

1 і т.д.

Detailed description: This exercise is in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a triad in the first position (C4-E4-G4) for the first measure, then moves to the first inversion (E4-G4-C5) for the second measure, the second inversion (G4-C5-E5) for the third measure, and returns to the first position for the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a single note in the first measure (C3), then a two-note pair (C3-D3) in the second, a three-note pair (C3-D3-E3) in the third, and a four-note pair (C3-D3-E3-F3) in the fourth. The exercise concludes with 'і т.д.' (and so on).

XV. Первинні тріяди в музичній фразі.

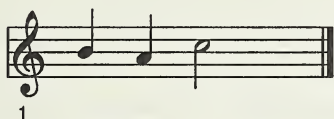
Найпростіша одиниця музичної форми це музична фраза, яку можна порівняти до віршової фрази в поезії. Крім своєї ритміки, музична фраза має свою елементарну мелодичну тематику, як також може мати свою особливу гармонічну структуру.

Поєднання двох фраз утворює музичний *період*, а зрівноважене поєднання двох музичних періодів становить т. зв. *пісенну форму*, що часто зустрічається в українській народній пісенності.

Як уже зазначено, тріяди побудовані на поодиноких ступенях гами мають статичний (пасивний) або активний (динамічний) характер, що зставляє їх рухатися в сторону гармонічного вирівнювання, що завершується в тріоді на першому ступені гами (тоніка).

Цей поступовий рух та гармонічне пов'язання тріяд носить назву *каденція*. У вужчому розумінні слово «каденція» застосовується до закінчення музичної фрази, особливо її *кінцевих двох акордів*.

У західноєвропейській музиці раннього періоду в переході від середньовіччя в ренесанс у різних музичних школах того часу (одночасно з розвитком гармонії) виробились особиві закони, за якими будувалися каденції. Для прикладу, у бургундській школі XV ст. обв'язувала каденційна форма VII-VI-I, тобто кінець музичної фрази мав мелодичний хід, що пов'язував тони H-A-C (у тональності C)¹.



Флямандська школа другої половини XV ст. (приблизно того ж періоду, що Леонардо да Вінчі та Рафаель у малярстві) формулю VII-VI-I уже замінила т. зв. «автентичною» (V-I) «плагальною» (IV-I) та різними «модальними» каденціями.

Також древні кобзарські твори мають свої специфічні каденції, які можна спостерігати, особливо при закінченні періодів у думках, хоч справа гармонії та поліфонії в українській старовинній музиці — це окрема

¹ Насправді VII-VI-I є т.зв. каденція Ландіно. (АГ)

проблема, якої тут не заторкаємо.

У загальному, можна говорити про музичну фразу як чергу каденцій (переважно чотирьох), де остаточне розв'язання в останньому акорді має довше звучання від інших акордів фрази.

Каденції примінюювані в музиці можна звести до трьох категорій:

1. *Повні та пів-каденції (семікаденції),*
2. *Досконалі та недосконалі,*
3. *Довершені та недовершені.*

Врешті існує ще одна категорія каденцій, це *облудна або перервана* каденція.

Ще інші терміни вживаються для окреслення каденцій, але обговорення їх завели б нас поза межі нашої праці.

1. *Повна каденція* (та її протилежність *семікаденція*) відноситься до розв'язання акорду каденції. Коли розв'язання кінчається тонікою, тоді каденція *повна*, тобто наступило повне завершення динамічного неспокою попередніх акордів:

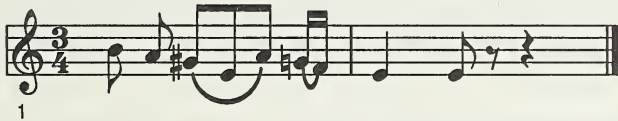
The image shows a musical staff with two systems of staves (treble and bass clefs). The first system contains two chords: a triad in the treble clef (C4, E4, G4) and a dyad in the bass clef (C3, E3). The second system contains two chords: a dyad in the treble clef (F4, A4) and a dyad in the bass clef (C3, E3). The third system contains one chord: a triad in the treble clef (C4, E4, G4) and a dyad in the bass clef (C3, E3). Below the staff, the Roman numerals '1', 'I >', 'IV', '>', and 'I' are written, corresponding to the chords in the sequence.

Коли ж акорд розв'язання будується не на тоніці, а на однім з «активних» елементів гами, як напр., V, II, IV, VI або III ступені, така каденція є *семікаденцією*, що має характер захованого незавершення й вимагає продовження руху.



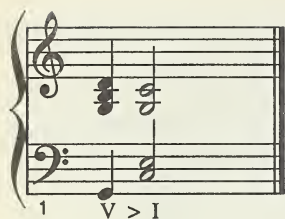
Такі «задоволені» або «незадоволені» каденції беруть важливу участь у творенні вислову музичного твору, як це може посвідчити початок Вагнерового прелюду до «Трістана й Ізольди».

В українських народних піснях закінчення мелодичної структури нерозкладається по лінії півкаденції і це дає особливо багато експресивності таким пісням, як напр. «Ой попливи вутко».



2. Тоді, коли «повність» каденції відноситься до переходу на тоніку, як кінцевого продукту розв'язання, *досконалість* каденції відноситься до перехідного *розв'язуючого акорду* каденції. У тому активність, так сказати, динамічне тяжіння цього акорду, визначає ступінь досконалості каденції. Найактивніша тріада звукоряду - це, як відомо, *квінта*, отже акорд побудований на квінті, як передступінь розв'язання в тоніку, вважається досконалою каденцією.² Усі інші тріади звукоряду менш активні від квінти і, вжиті як передступінь розв'язання, становлять «недосконалу» каденцію.

² Це ж і є «автентична» каденція флямандської школи, про яку була мова раніш. (АГ)



Досконала форма каденції дуже поширена в українській пісні та її бандурному супроводі. Про «квінтовість» древньої української музики була мова в перших розділах.

3. *Довершеність каденції* залежить від структурної активності каденційних акордів. Як уже згадувано, тризвук може виступати в різних позиціях, як теж у різних оберненнях баса. Ці трансфігурації структури акорду вносять більше або менше неспокою та незадоволення, що надає, у свою чергу, теж певну частку активності та динамічного тяжіння цілій каденції.

Таким чином, коли кінцева тріада каденції виступає не в своїй основній, а в оберненій формі, така каденція окреслюється як *недовершена каденція*.



V → I

V₇ → I

Повна, досконала та довершена каденція	Повна, досконала та недовершена каденція
-------------------------------------------------	---------------------------------------------------

Ці три аспекти можуть виступати в різних комбінаціях. Врешті «облудна» або «перервана» каденція, що, замість тяжіти до тоніки, «блудить» у більш віддалені акорди, це перехідна форма, яку інколи вживається для введення модуляції в іншу тональність, або також для продовження кінцевої фрази у т.зв. *codetta*.

Як уже згадувано, пісенна форма, зокрема українська народна пісня, маючи своєрідну мелодичну структуру і дотримуючись окремих правил ритміки й симетрії, має теж свою гармонічну лінію, що стосується не тільки кінцевої каденції, але теж цілого засягу мелодії. Форми гармонізаційних та поліфонічних прийомів приміюваних в українській народній пісні, помимо простих засобів, незвичайно різноманітні та далекі від усякої стандартної заскоружлості. Бувало не раз, що композитори, застосовуючи гармонічні стандарти при гармонізації народної пісні, з якої підложжям вони були недостатньо обзнайомлені, таким чином замість вирощувати народне мистецтво в пісні, насправді його руйнували.

Коли зараз говоритимемо про певні стандарти та зразки гармонізацій народної пісні, це (підкреслюємо ще раз) не значить, що ці форми та стандарти одинокі, які рекомендуємо початкуючим модерним кобзарям у їхній роботі над репертуаром бандури. Ці «стандарти» та «зразки» — це тільки засоби потрібні на певному етапі опанування кобзарської техніки.

Приступаючи до практичних гармонічних вправ, візьмемо як зразок просту мелодію «По дорозі жук, жук», що складається з двох пісенних періодів (А, Б), кожен з яких складається з двох музичних фраз (а, b, c, d), зложених у свою чергу з двох тактів розміру 2/4.

A

По доро- зі жук, жук, По доро- зі чор- ний...

1 D T D T

B

Поди- ви- ся, дівчи- нонько, Я- кий я мо- тор- ний!

5 S T D T

2.

тор- ний!

9 T

Гармонізація цієї мелодії може проходити, як бачимо, за формулою домінанта → тоніка → домінанта → тоніка (V → I → V → I) у першій половині (першому періоді) пісні та субдомінанта → тоніка → домінанта → тоніка (IV → I → V → I) у другій половині. В обох фразах виступає досконала каденція.

Таку й тим подібні формули гармонізації можна успішно застосувати в багатьох народних танкових мелодіях та жартівливих піснях, очевидно для урізноманітнення та прикрашення супроводу застосовуючи різні фігуральні надбудови основані на підставовій гармонічній лінії.

Однак у більшості кобзарських пісень та п'єс нові стандартизовані формули не можуть задовільнити усіх музичних потерб. Для того стосуються різні особливі гармонічні поєднання.

Щоб переломити монотонність однієї тональності з її обмеженими акордовими засобами, українська народна пісня часто вживає переходи в рівнобічну мінорну гаму та переключуючись знов на мажорну у відповідних музичних фразах пісні. Прикладом такої формули може бути пісня «Ой не ходи, Грицю» або «Їхав козак за Дунай».

ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ

a

Музична партитура для пісні «Ой не ходи, Грицю» (а). Партитура складається з двох систем. Верхня система містить мелодію в нотному записі з підписом українською мовою: «Ой не ходи, Гри— цю, та й на ве- чор- ни- ці,». Нижня система містить акорди в нотному записі з підписами: 1, t, t, d, t. Ключовий знак — один дієз (F#), ритм — 4/4.

b

Музична партитура для пісні «Ой не ходи, Грицю» (b). Партитура складається з двох систем. Верхня система містить мелодію в нотному записі з підписом українською мовою: «Бо на вечор- ни— цях дівки ча- рів- ни- ці.». Нижня система містить акорди в нотному записі з підписами: 5, t, t, d, t. Ключовий знак — один дієз (F#), ритм — 4/4.

c

Ко-тра дів-чи-на чор-но-бри-ва-я,

1 T T D T

d

Та й чарівни-че-нька спра-вед-ли-ва-я.

5 t t d t

Розглядаючи мелодію «Ой не ходи, Грицю», бачимо чотири фрази а, b, c, d (по чотири такти 4/4) укладені в два періоди (a, b) та (c, d). У спрощеному гармонічному супроводі бачимо формулу (Т, Т, D, Т) у мінорі в обох фразах першого періоду. У другому періоді маємо подібне угруповання (Т, Т, D, Т) в обох фразах, але характерно, що перша фраза є в паралельному мажорі до другої, що повертає до первісного мінору.

Такий перехід до паралельного мінору значно відсвіжує мелодію та дає більше можливостей для виконавця. Не завжди народна пісня йде такими простими лініями, як у пісні «Ой не ходи, Грицю», як це будемо часто спостерігати в бандурних супроводах народних пісень.

Для такого роду п'єс, де мажор переплетений паралельним мінором, існує особливий бандурний стрій, що зветься *жалібний*. У транспонованій бандурі був лише один жалібний стрій, що стосувався гами C-dur, з підвищеним g на gis у першій октаві приструнків для утворення увідного тону для гармонічного мінору. Насправді в ритяжковій хроматизованій бандурі маємо *різні* жалібні строї відповідно до основного строю, де пере-строюється увідний тон мінорної гами в першій октаві приструнків.

XVI. Дальші вправи з об'єму ходу тріяд.

1

3 2 -
2
1

1

і т.д.

Від початку, на октаву вище і т.д.

3 2 3 2
2
1

3 -

1

1

Musical notation for the first system, measures 1-3. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a simple bass line. A measure rest '1' is indicated at the beginning.

2 3 2

1

Musical notation for the second system, measures 4-7. The time signature is 4/4. The treble clef contains a melodic line with fingerings 2, 3, 2. The bass clef contains a simple bass line. A measure rest '1' is indicated at the beginning.

2 3 2 3 2 2

5

Musical notation for the third system, measures 8-9. The treble clef contains a melodic line with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 2. The bass clef contains a simple bass line. A measure rest '5' is indicated at the beginning.

КОЛЯДКА

3 - 4 3
2
1

1

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It is written in 2/4 time. The first staff (treble clef) has a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with chords. The third staff (bass clef) has a simple bass line. A measure number '1' is placed below the first measure.

4
1

5

Detailed description: This system contains the next four measures of the piece. The first staff (treble clef) features a more complex melodic line with slurs and ties. The second staff (treble clef) continues the harmonic accompaniment with chords. The third staff (bass clef) has a simple bass line. A measure number '5' is placed below the first measure of this system.

Musical score for two banduras, measures 1-4. The score is written in three staves: Treble (top), Treble (middle), and Bass (bottom). The first staff (Treble) contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff (Treble) contains a harmonic accompaniment with chords. The third staff (Bass) contains a simple bass line with quarter notes. A measure number '1' is written below the first staff.

Musical score for two banduras, measures 5-8. The score is written in three staves: Treble (top), Treble (middle), and Bass (bottom). The first staff (Treble) contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff (Treble) contains a harmonic accompaniment with chords. The third staff (Bass) contains a simple bass line with quarter notes. A measure number '5' is written below the first staff.

Ця вправа написана для двох бандур (1 і 2). Бас (Б) однаковий в обох бандурних партіях. Цей спосіб писання вправ для двох бандур будемо вживати й у майбутньому.

3 3 3-2
1 1 1 1

1

5

ТАНОК

Етюд

1.

1

2.

1

1. 2.

5

D.C.

ПРО ВІДУ

Allegretto Варіант №1

1

5

Пригра №1

Пригра №2

Musical score for two preludes. The first prelude, 'Пригра №1', consists of two measures. The second prelude, 'Пригра №2', consists of three measures. Both are in a common time signature and feature a simple bass line in the left hand and a more active treble line in the right hand.

Варіант №2

Musical score for 'Варіант №2', consisting of two measures. The first measure is marked with a '5' below the bass line. The piece features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Continuation of the musical score for 'Варіант №2', consisting of three measures. The first measure is marked with a '9' below the bass line. The piece features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

ПО ДОДОЗІ ЖУК

I

Allegretto

Musical score for the piece 'ПО ДОДОЗІ ЖУК', marked 'I Allegretto'. The piece is in 2/4 time and consists of four measures. The first measure is marked with a '1' below the bass line. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand has a simple bass line.

1. 1. 1.

1

This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple bass line. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures.

2. II 1 3- 3 1

5

This system contains measures 5 through 8. It includes a second ending bracket labeled '2.' over measures 5 and 6. A section marker 'II' is placed above measure 7. Fingerings '1 3-' and '3 1' are indicated above the right hand in measures 7 and 8 respectively.

3 2 1

9

This system contains measures 9 through 12. Fingerings '3 2 1' are indicated above the right hand in measure 10.

1. 2. III

13

This system contains the final four measures (13-16). It features two first ending brackets labeled '1.' and '2.' over measures 13-14 and 15-16 respectively. A section marker 'III' is placed above measure 15.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment of quarter and eighth notes. A first ending bracket is shown at the beginning of the system, starting at measure 1.

ОЙ У ПОЛІ ВИШНЯ

Ю. Сінгалевич

Andante

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes. The tempo marking 'Andante' is written above the first staff. A first ending bracket is shown at the beginning of the system, starting at measure 1.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes. A first ending bracket is shown at the beginning of the system, starting at measure 6.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes. A first ending bracket is shown at the beginning of the system, starting at measure 11.

ОЙ ПИЛА, ПИЛА

Moderato

Musical score for "ОЙ ПИЛА, ПИЛА" in 3/4 time, Moderato. The score consists of two systems. The first system has a treble clef with a 1 and a bass clef with a 1. The second system has a treble clef with a 6 and a bass clef with a 6. The piece features a melody in the bass clef and accompaniment in the treble clef. There are first and second endings marked with "1." and "2." in the treble clef.

ХАРКІВСЬКИЙ ТАНОК

К. Місевич

Allegretto

Musical score for "ХАРКІВСЬКИЙ ТАНОК" in 2/4 time, Allegretto. The score is for three parts: 1 (treble clef), 2 (treble clef), and B (bass clef). The first system has a 1 in the bass clef. The piece features a melody in the bass clef and accompaniment in the treble clefs. There is a first ending marked with "1." in the treble clef. Below the bass clef, there are letters T, S, T, T, D, D, T, T corresponding to the notes.

2.

1 T T S S T T S S

1.

5 T T D D T T D D

1. 2.

1 T T D T T

ДОЗВОЛЬ МЕНІ, МАТИ

1

Musical score for measures 1-5. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains chords and moving lines. The Middle staff contains chords with rests. The Bass staff contains a simple bass line. A measure rest is present at the beginning of the first measure.

1

Musical score for measures 6-8. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains chords and moving lines. The Middle staff contains chords with rests. The Bass staff contains a simple bass line. A measure rest is present at the beginning of the first measure.

6

Пригра

Musical score for measures 9-12, titled "Пригра". The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many beamed notes. The Middle staff contains chords with rests. The Bass staff contains a simple bass line. A measure rest is present at the beginning of the first measure.

1

ЧЕНЧИК

Ю. Сінгалевич

Allegretto

3 --

1

2 --

3 -----

5

9

1. 2.

1

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. It is written for piano in 4/4 time. The first measure is marked '1.' and the second '2.'. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket spans the first two measures, with a double bar line and repeat sign at the end of the second measure.

ЖУРАВЕЛЬ

Ю. Сингалевич

Moderato

3 2 - - -

1

2 - - -

3

5

rit.

Detailed description: This section contains three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Moderato' and a 4/4 time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The first measure is marked '1'. The second system begins with a measure marked '3' and continues with a measure marked '2 - - -'. The third system starts with a measure marked '3' and continues with a measure marked '2 - - -'. The fourth system begins with a measure marked '5' and includes the instruction 'rit.' (ritardando) above the right hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

КОЗАЧОК

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) includes fingerings (1, 2, 3) and first/second ending brackets. The second system (measures 5-8) features a double bar line, a section marked with an asterisk (*), and further fingerings. The third system (measures 9-12) includes first and second endings, with the second ending leading to a section labeled '* варіант' (variant).

Цей козачок з репертуару бандуриста В. Щербини відзначається доволі незвичним гармонічним ходом на початку другої фрази. Все ж таки подаємо його як добрий матеріал для вправ на перебої другим і третім пальцями правої руки.

Перестроїти на жалібний стрій с.

ОЙ У ПОЛІ ЖИТО

Andante

XVII. Упрощене писання супроводу

Коли просліджувати басоведення в усіх щойно поданих вправах, у яких за основу взяті народні пісні, бачимо, що бас майже виключно вандрує між тонікою, домінантою та субдомінантою як супровідними акордами мелодії. Така обробка народної пісні очевидно не може вважатися високомистецькою. Все ж таки, вона становить певний стан у розвитку кобзарської техніки і часто може задовольняти потерби початківця. З практичних зглядів нерозумно просто оминати подрібно писання супроводу в басках, як теж у приструнках, і замість того подавати під мелодією для голосу тільки умовні знаки гармонізації поодиноких частин мелодії.

Такі знаки ми вже зустрівали в попередніх теоретичних примітках.

Вони означені римськими цифрами під мелодією та відносяться до ступенів гами, на яких побудований акорд, напр. I, II, III ... VII. Для I, IV та V супроводу вживаються однозначники T (тоніка), S (субдомінанта) та D (домінанта). Домінанта може виступати теж у септакорді, тоді вона значиться D7. Часами теж зазначається обернення акорду, яке пишеться під римською цифрою:

I I II II D7 D7
2 3 2 3 2 3

Інші септимові акорди означаються сімкою, що слідує за означенням основного акорду, напр. I7 = T7, V7 = D7, IV7 = S7, II7, III7 і т.д.

Коли ж потрібно уточнити ведення баса, тоді доводиться писати паралельно нижче римськими цифрами обведеними колом ступені гами. Обернення баса можна зазначити під знаком баса, як 1, 2 або 3 (у тетрадових акордах).

Для ілюстрації послужать наступні вправи:

ПО ДОРОЗІ ЖУК, ЖУК

Allegretto

1 D T D T
По до-ро-зі жук, жук, По до-ро-зі чор-ний...

1 S T D T
По-ди-ви-ся, дівчинонько, я-кий я мо-тор-ний!

2.
5 T
тор-ний!

Практично супровід може бути ведений у цих загальних рамках довільно.

1

6

1. 2.

Це зразок простого, т. зв. синкопічного або контратемпового¹, супроводу, який виводиться з попереднього знакового запису. Його часто вживається в ансамблях у других та дальших бандурах, зокрема в танкових мелодіях.

Знаковий спосіб писання бандурного супроводу звичайно неспеціфований і дає лиш загальну ідею про ведення гармонізації пісні, залиша-

¹ Контратемпо — це рід синкопи, коли на слабких долях такту стоять ноти, а на сильних павзи.

ючи свободу в практичному виконанні самого супроводу на бандурі.

Цей спосіб має свою вартість у випадку, коли треба транспонувати супровід з однієї тональності в другу. Тоді знакування залишається дійсне в усякій тональності за умовою, що виконавець обзнайомлений з даною тональністю в приміненні до інструмента.

XVIII Переміжний бас.

Треба тільки згадати, що часто, особливо в фортепіанних творах, говориться про т. зв. *переміжний* або *змінний бас*. Цей термін відноситься до особливого басоведення в музичному супроводі, де основний бас, звичайно підсилений у октаву, виступає у сильній (першій) долі такту, чергуючись з повним акордом у слабкій (другій) долі та зі своєю квінтою, звичайно теж підсиленою октавою в третій долі.

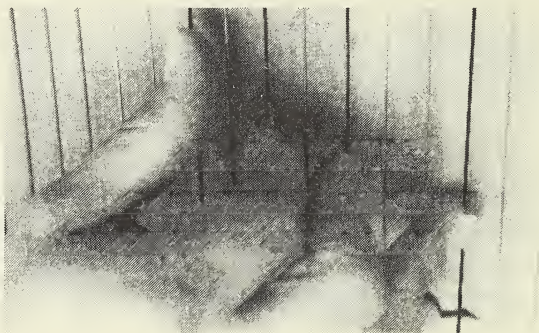


Хоч цей спосіб басоведення не являє собою характерного бандурного прийому, згадуємо його тому, що деякі бандуристи новіших часів його широко застосовували (особливо т.зв. празька школа на еміграції) і його можна не раз зустріти в бандурних обробках.

XIX Права рука - Чотирозвук.

Чотирозвук може бути побудований із наверхстованих терцій і тоді це *тетрада*, дисонансовий акорд, або четвертий тон може бути повторенням одного із складових частин тріади, і тоді він по суті нічого нового не становить.

Чотирозвук виконується першим, другим, третім і четвертим пальцями, при чому четвертий палець прикладається у випрямленому стані, а другий і третій пальці згинаються в першому власному суглобі.



Три позиції чотиризвуку

Подібно як тризвук, також і чотиризвук має свої три позиції, яких нomenклатура виводиться від тризвучкової.



осн. перше друге
пол. оберн. оберн.
чотиризвуку

Для легшого замаркування позицій чотиризвуку треба пам'ятати, що в *основному положенні* дві струни пропускаються між третім та четвертим пальцем. У *першому оберненні* вони проходять посередині між другим та третім пальцями і врешті в *другому оберненні* вони йдуть між

першим та другим пальцями.

Тетрада може мати додатково ще третє обернення.

1 основне пол. 1-е обернення 2-е обернення 3-є обернення

Тетрада практично знаходить примінення в т. зв. септимодомінантовому акорді, як також вона появляється як неповна тетрада в деяких тризвуках. Надбудова ще однієї терції над двома терціями тріади (що й у мажорі й у мінорі) у віддаленні квінти від тоніки має дві можливості: а) великої терції і б) малої терції (півтора тона).

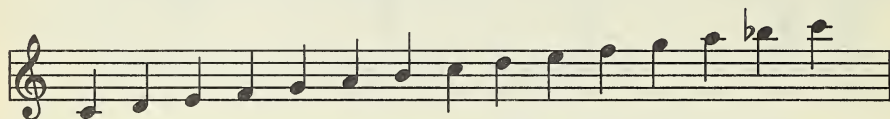
1	2	3	4
велика терція	велика терція	мала терція	мала терція
+	+	+	+
C-dur	c-moll	C-dur	c-moll
тріада	тріада	тріада	тріада

Ці структурні типи різних тетрад мають свої особливості та особливе значення в гармонічних ходах.

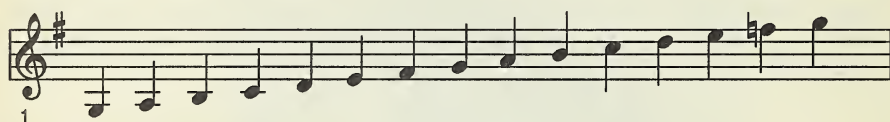
Для бандури цікаво відмітити тип тріади, що знаходить примінення в т. зв. косому строї. Тип 3 та 4 тетради побудованої на тоніці має віддаль т. зв. зменшеної септими в своїх крайніх тонах і структурою подібні до т. зв. септимодомінантового акорду, що гравітує до своєї тоніки, якою, у випадку нашої тетради 3, є тоніка F-dur. Це дає можливість гладкого переходу від тональності C-dur до F-dur. (Такий тип модуляції зустрічається нераз в українській народній пісні і для цього склався теж т. зв. *косий стрій*.)

Первісний косий стрій мав перестроєну тільки одну сьому струну другої октави приструнків. Коли пригадати, що було прийнято вважати C-dur основним строєм для писання, так теж можна зустріти косий стрій у

C-dur зі зниженим Н на В у другій октаві приструнків. Коли ж ми прийме-мо дійсний спосіб музичного писання, тоді первісний косий стрій буде G-dur, з бекаром на септимі другої октави приструнків.



Первісний косий стрій у транспонованій бандурі



Косий стрій у дійсному писанні.

Отже в ширшому розумінні можемо мати різні косі строї, що виводяться від різних основних перестроїв (на хроматизованій ритяжковій системі), від яких відрізняються тільки на пів тону зниженим сьомим ступенем основної гами на найнижчій октаві приструнків.

Септимодомінантний акорд часто примінюється в гармонізаціях у різних формах та інверсіях, як, напр., т. зв. акорд у першому, другому або третьому басовому оберненні.

Тут треба зазначити, що такі знавці української народної музики як М. Лисенко підмітили, що древня українська народна пісня цурається, «як той ладану», не тільки «академічного» хроматизму, але теж і чужого септакорду та басові обернення, про які ми говорили попередньо; натомість любить оригінальні поліфонічні ходи, що нерозривно ідуть уперек усім академічним принципам, та досягають незвичайної експресії.

Все ж таки, ці елементарні конвенційні закони гармонії та їх практична, хоч і фрагментарна, розробка служить нам зараз як канва для засвоєння кобзарської техніки.

Так, отже, нав'язуючи до септакордів, вони в новіших кобзарських п'єсах вряди-годи зустрічаються, але переважно в формі неповних «пощерблених» акордів.

1
2-е оберт. осн. поз. 1-е об. 2-е об. 3-є об. 1-е об.

Домінантова тріяда
у трьох позиціях

«неповний» (неповний тільки на
приструнках) доміантовий
септакорд, часто застосовуваний
у бандурній гармонізації

1
Основне положення 1-е обернення 2-е обернення 3-є обернення



домінантова тетрада = (повний) септакорд,
рідко застосовуваний у бандурній гармонізації

XX. Вправи на позиції тризвуку Права рука

Пальці 4-3-2-1

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

1 осн 2-е 1-е осн
вид оберн. вид і т.д.

1 і т.д.

1 і т.д.

АНГЕЛ ГРІШНУ ДУШУ

Andante

1 Ангел грішну ду- шу пробуджа-

5 від сну. «Ой встань, грішна ду- ша,

9 пробу- дись від сну!»

Ця пісня — зразок кобзарського жанру релігійних псалмів, що подекуди нагадує лірницькі псалми. Вправа для чотиризвуків правою рукою.

ОЙ ІЗ-ЗА ГОРИ

1

Ой із-за го-ри та буйний ві-тер

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The first measure is in 3/2 time, and the second measure is in 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

3

ві-є... Ой там у-ді-вонь-ка

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. Measure 3 is in 3/2 time, and measure 4 is in 4/4 time. The melody continues in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

5

1.

та пше-ни-чень-ку сі-

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. Measure 5 is in 3/2 time, and measure 6 is in 4/4 time. The melody continues in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes. A first ending bracket is shown above measure 6.

2.

7

сі-є.

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. Measure 7 is in 3/2 time, and measure 8 is in 4/4 time. The melody continues in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes. A second ending bracket is shown above measure 8.

ЧИ ТИ, МИЛИЙ, ПИЛОМ ПРИПАВ

жалібний стрій С

Ю. Сінгалевич

Andantino

Музична партитура для пісні «Чи ти, милий, пилом припав». Темп: Andantino. Ритм: 3/4. Ключ: С-бемоль. Партитура складається з двох систем. Перша система містить перші чотири такти з текстом: «Чи ти, милий, пилом при-пав, чи мете-ли-це-ю?». Друга система містить наступні чотири такти з текстом: «Чом не хо-диш ти до ме-не це-ю ву-ли-це-ю?». У першій системі є номери тактів 1 та 5. У другій системі є номери тактів 5 та 9. Музика виконана на фортепіано, з використанням тріад та рухомих ліній.

Чи ти, милий, пилом при-пав, чи мете-ли-це-ю?

Чом не хо-диш ти до ме-не це-ю ву-ли-це-ю?

А Я ЛЮБЛЮ ПЕТРУСА

жалібний стрій С

Ю. Сінгалевич

Allegretto

Музична партитура для пісні «А я люблю Петруса». Темп: Allegretto. Ритм: 2/4. Ключ: С-бемоль. Партитура складається з двох систем. Перша система містить перші чотири такти. Друга система містить наступні чотири такти. У першій системі є номери тактів 1 та 5. У другій системі є номери тактів 5 та 9. Музика виконана на фортепіано, з використанням тріад та рухомих ліній.

А я люблю Петруса

ЛЕТИТЬ ГАЛКА

Ю. Сингалевич

Andante

1

4

7

1.

2.

ОЙ НА ГОРІ СНІГ ВІЛЕНЬКИЙ

Ю. Сінгалевич

Moderato

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It contains four measures of music, primarily using chords and some moving lines. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, mostly consisting of single notes and chords. A measure number '1' is written at the beginning of the lower staff.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody with chords and a triplet of eighth notes in the final measure. The lower staff continues with single notes and chords. A measure number '5' is written at the beginning of the lower staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a melodic line and chords. A measure number '9' is written at the beginning of the lower staff.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with chords. The lower staff continues with single notes and chords. A measure number '13' is written at the beginning of the lower staff.

Цих п'ять народних пісень у обробці бандуриста Юрія Сінгалевича — це зразки певного стилю бандурної гри та супроводу, де відносно простими засобами зберігається характер народної музики.

Треба особливо вважати на чистоту звуку та гладкість виконання.

Пісня «Ой із-за гори» не кінчається тонікою; це приклад семікаденції.

ОЙ ВИРВУ Я З РОЖІ КВІТКУ

Andante

Ой вирву я з рожі квіт- ку тай пушу на
во- ду. «Пливи, пли- ви з ро-жі квіт- ко

1 4

а ж до мо- го ро- ду».

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes: "а ж до мо- го ро- ду»." The middle staff is a piano accompaniment in a treble clef, and the bottom staff is in a bass clef. The music is in a minor key and features a melodic line with characteristic minor scale intervals and a bass line with chords and single notes.

Пісня «Ой вирву я з рожі квітку» — приклад мелодії побудованої на мелодичній мінорній гамі з характерним підвищеннями ходів угору та з бекарами у ходах вниз. Це також зразок пісні, що кінчається семікаденцією.

Бандурний супровід служить прикладом, як природний мінор може супроводити мелодію в мелодичному мінорі.

XXI. Ламані акорди

Коли поодинокі складові тони акорду виконувати не одночасно, а тільки відділено, тоді говоримо про ламаний акорд чи акорди. Особливою формою ламаних акордів є арпеджіо (arpeggio) та арпеджіований акорд. Ламані акорди, коли виконувані правильно, значно підносять красу бандурної гри.

Ламані тризвуки

Права рука

Пальці 3-2-1, 4-3-1, 4-3-2

Two staves of musical notation in 4/4 time, showing broken triads. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains six measures of eighth-note chords: T, T, S, S, T, T. The second staff starts with a 4 below the clef and contains four measures of eighth-note chords: D, D, T, T. The notes are: T (1st, 3rd, 5th), T (2nd, 4th, 6th), S (1st, 3rd, 5th), S (2nd, 4th, 6th), T (1st, 3rd, 5th), T (2nd, 4th, 6th), D (1st, 3rd, 5th), D (2nd, 4th, 6th), T (1st, 3rd, 5th), T (2nd, 4th, 6th).

Після засвоєння руху пальців правої руки увести також і бас. Знаки Т = тоніка, S = субдомінанта, D = домінанта.

Two staves of musical notation in 4/4 time, showing broken triads in the bass. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains six measures of eighth-note chords: t, t, d, d, s, s. The second staff starts with a 4 below the clef and contains two measures of eighth-note chords: t, t. The notes are: t (1st, 3rd, 5th), t (2nd, 4th, 6th), d (1st, 3rd, 5th), d (2nd, 4th, 6th), s (1st, 3rd, 5th), s (2nd, 4th, 6th), t (1st, 3rd, 5th), t (2nd, 4th, 6th).

1 T T S S T T

4 D D T T

1 T T S S

3 T T D D

5 T T

1 C C G G a a

4 E E a a E E

1

4

1 2 3 4 - - і т.д.

1

1 2 і т.д.

1

1 T o T1 T2 T o S o S1 S2 S o

3 D7 o D71 D72 D7 o T S1 D7 T

Ламані акорди з метом руки

1 1 2 3 4, 1 2 3 2 1, 4 3 2 1

3 1 2 3, 1 2 3 4 3 2 1, 3 2 1

5 1 2 3 4, 1 2 3 2 1, 4 3 2 1

1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1

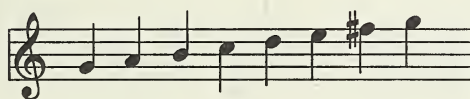
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 і т.д.

XXII. Стрій G

Дотепер мали ми до діла тільки з тональністю C-dur та a-moll, тобто бандура була настроєна в тій тональності або вживали такої постановки перемикачів, що давав нам чистий діятонічний стрій у С. (Див. таблиця 1, стрій №4.)

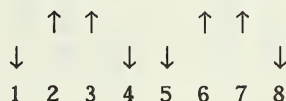
Зараз, засвоївши деякі основні технічні прийоми, пора познайомитися з іншими тональностями, вживаючи різних строїв. Поступово вивчаючи ці строї, треба пам'ятати, що всі технічні прийоми з попередніх розділів (усі форми виконання) відносяться теж і до інших тональностей і окремих вправ для них у майбутньому не буде. Тому треба від часу до часу повертати до пройдених вправ у нових тональностях або також укладати самому різні технічні вправи з пройденого матеріялу в нових тональностях.

Основна гама тональності G така:



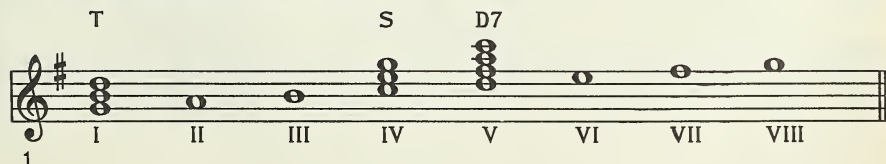
і це відноситься теж до строю бандури в цілому діапазоні.

Стрій G/e (постановка перемикачів) зображений на таблиці 1, стрій № 5:



Слід пригадати, що в переважній більшості нехроматизованих бандур цей стрій був основним і для нього теж існують бандурні записи в дійсній (нетранспонованій) формі.

Основні акорди строю G такі:



Гаму G-dur можна гармонізувати цими трьома акордами так:

1 2 3 4 5 6 7 8

1 T D7 T S D7 S D7 T

Звичайно, це не значить, що це одинокий спосіб гармонізації ко-трогонебудь ступеня гама загалом, а G-dur зокрема. Пригадуємо, що беремо ці всі ідіоми, щоб облегшити засвоєння технічних прийомів; для всяких суто музикологічних питань відсилаємо до фахових підручників гармонії та контрапункту, а над усе, до відчуття стилю та духу української музики, які важко настроювати на якенебудь гостроумне академічне правило.

Позиції основних акордів строю G такі:

1 T o 1 2 S o 1 2 D o 1 2

Позиції основних чотиризвуків у гамі G-dur такі:

1 T o 1 2 S o 1 2 D o 1 2 D7 o 1 2 3

Басові обернення в G:

Тоніка субдомінанта домінанта 7

1 o 1 2 o 1 2 o 1 2 3

Вправи на поодинокі тризвуки

1

8^{va}

First system of a piano exercise. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The treble line features chords: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The final measure of the system has an 8va marking above the treble staff, indicating an octave transposition of the final chord.

5

8^{va}

Second system of the piano exercise. The bass line continues with quarter notes D3, E3, F3, and G3. The treble line continues with chords: a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The final measure has an 8va marking above the treble staff.

9

8^{va}

Third system of the piano exercise. The bass line continues with quarter notes A2, B2, C3, and D3. The treble line continues with chords: a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The final measure has an 8va marking above the treble staff.

13

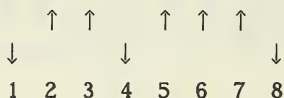
Fourth system of the piano exercise. The bass line continues with quarter notes E3, F3, G3, and A3. The treble line continues with chords: a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The system ends with a double bar line.

XXIII. Стрій G жалібний (e-moll)

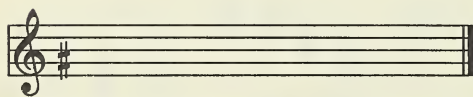
Жалібний стрій G — це гармонічний e-moll. На бандурі підстроєний тільки один приструнок у першій октаві приструнків, а саме d на dis.



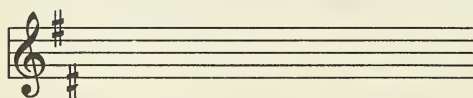
Пор. ритяжкову постановку:



Постановка перемикачів (тільки в першій октаві приструнків).
Так як жалібний стрій C був знакований



жалібний стрій G можна знакувати так:



Цікаво відмітити, що первісний жалібний стрій написаний у C насправді був жалібний стрій у G, натомість наш стрій C жалібний це первісний т.зв. почаївський стрій¹, так як наш стрій C — насправді первісний т.зв. кубанський стрій. Щоб упростити термінологію, цих назв даліше вживати не будемо.

¹ з оглядом на перестроєння тільки до перших двох октав приструнків (стор. 35).

Основні акорди жалібного G такі:

1 Тоніка субдомінанта домінанта домінанта7
(e-moll) (a-moll) (G-dur) (G7)

Принцип позицій акордів та басових обернень аналогічний до мажорної гами.

Вправи для жалібного строю G.

Тоніка о 1 2 о

субд. о 1 2 о

дом. о 1 D7 о

У дальшому будемо частіше послуговуватися кобзарськими п'єсами або їх фрагментами як матеріалом для вправ. Для того будемо намагатися подавати автора чи кобзаря, що виконував дану річ, або джерело, звідки походить запис.

До вправ для строю G подаємо декілька п'єс легкого укладу, які взято зі збірки «10 пісень для самодіяльних кобзарських капел» (дальше «10 пісень»). Хоч п'єси з цієї збірки компоновані для капелі, поодинокі партії бандур становлять матеріал, що придатний для наших вправ.

Також дальше подано декілька обробок, авторство яких приписується, м. ін., кобзареві В. Ємцю. Тому, що ці записи дійшли до нас у різних приватних рукописах, не ручимося за їхню автентичність.

ОЙ ВАЖУ Я, ВАЖУ

«10 пісень»

1

Ой ва- жу я, ва- жу

4

на ту дів-чи-ну вра-жу, ме-не ма-ти

1

не пус-ка-є, я ві-ко-неч-ком ла-жу.

1.

4

неч-ком ла-жу.

2.

7

КУЧЕРЯВА КАТЕРИНА

«10 пісень»

Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на чі-пля-ла-ся

1

до Мар-ти-на. Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на

4

чіп-ля-ла-ся до Мар-ти-на. «Ой Мар-ти-не

7

до-бро-ді-ю, сва-тай ме-не у не-ді-лю.

10

Ой Мар- ти- не до- бро- ді- ю, сва- тай ме- не

1

у не- ділю».

4

ТА ТУМАН ЯРОМ КОТИТЬСЯ

Жваво

1

4

1

2.

4

ГРЕЧАНИКИ

В. Емецъ

Allegro

1

5

2.

1

System 1: Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#). The system contains two measures of music. The first measure is a whole rest in both staves. The second measure is a repeat sign followed by four measures of music. The treble staff has a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.

5

System 2: Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#). The system contains two measures of music. The first measure is a whole rest in both staves. The second measure is a repeat sign followed by four measures of music. The treble staff has a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.

1. 2.

9

System 3: Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#). The system contains two measures of music. The first measure is a whole rest in both staves. The second measure is a repeat sign followed by four measures of music. The treble staff has a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The bass staff has a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.

ПОБРЕДУ

В. Смець

1.

1

This system contains the first four measures of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure is marked with a '1' below the bass staff. A bracket labeled '1.' spans the last two measures of this system.

2.

5

This system contains measures 5 through 8. A bracket labeled '2.' spans the last three measures of this system. Measure 5 is marked with a '5' below the bass staff.

9

This system contains the final two measures of the piece, measures 9 and 10. Measure 9 is marked with a '9' below the bass staff.

ЧОРНЕ МОЄ ПОЛЕ

К. Місевич

1

Чорне мо- є по- ле, рілле мо- я

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

4

ми- ла. Ой коби ти, рілле чор- на,

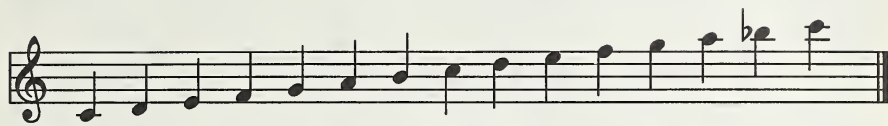
Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line continues with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a double bar line. The page number '4' is written below the first measure of this system.

зо-ло-то ро-ди-ла.

Цю пісню з репертуару бандуриста Костя Місевича, що сама по собі літературного походження, подаємо як зразок для вправ рівнобіжного ведення октави (пальці 1-4) та терції (1-2) як супроводу мелодії. Хоч такі паралелізми не рекомендовані в гармонізаціях, вони часто вживаються в різних формах у бандурному супроводі. Загалом, такі паралелізми як рівнобіжні терції, квінти та сексти — характерні для української народної поліфонії. Згадати б хоча таку народну пісню як «Гей у лісі, в лісі стоять два дубочки», де квінтовий паралельний хід створює надзвичайно цікаве враження.

XXIV. Вправи на косі строї

1. Косий стрій С



↑

Одинокий перестроєний приструнок (b²), решта бандури в чистому С-dur.

Вправа на хід акордів.

ОЙ УЧОРА ОРАВ

Жваво

Ой у-чо- ра о- рав і сьо-го-

1

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line starts with a quarter note 'Ой', followed by eighth notes 'у-чо-', a quarter note 'ра', a half note 'о-', a quarter note 'рав', and a quarter note 'і сьо-го-'. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

ні о- рав. Гей, хто ж го- бі,

5

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 has the vocal note 'ні'. Measure 6 has 'о- рав.'. Measure 7 has 'Гей,' and measure 8 has 'хто ж го- бі,'. There is a repeat sign at the beginning of measure 7. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

мо-є сер- день- ко, во- ли по- па-

9

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. Measure 9 has 'мо-є сер-'. Measure 10 has 'день- ко,'. Measure 11 has 'во- ли' and measure 12 has 'по- па-'. There is a repeat sign at the beginning of measure 10. The piano accompaniment concludes the system with sustained chords.

Цю народну пісню подано з голосом як примір бандурного супроводу у косому строї, де вживаються дві октави в різних місцях для оминання або використання перестроєної септими. Другий подібний зразок — це народна пісня «Зелений дубочку» з репертуару кобзаря К. Місевича, яку подаємо тут в упрощеному вигляді¹:

ЗЕЛЕНИЙ ДУБОЧКУ

А. Горняткевич

¹ На жаль, у Штокалковому рукописі подана тільки партія голосу (і то без слів). Ані серед нот Штокалка, ані деінде, не вдалося найти обробки цієї пісні для бандури й тому редактор подав власну, написану в душі інших обробок К. Місевича. (АГ)

1

4

КОЗАЧЕНЬКО ВПИВСЯ

1

Ко- за-ченько впив- ся, на гри-ву схи- лив- ся

На гриву схи- лив- ся, тяжко за- жу- рив- ся.

Косий стрій G

ОЙ ХМЕЛЮ Ж, МІЙ ХМЕЛЮ

Ой хме- лю ж, мій хме- лю, хме- лю зе- ле-

1

нець- кий, Де ж ти, хме- лю, зиму зимував,

4

що й не роз- ви- вав- ся? 1. 2. вав- ся?

7

XXV. Дальше розвинення пальцівки правої руки.

Нав'язуючи до попередніх вправ, особливо до *стоячого* та *перехресного* ходу, добиватись легкості та швидкості.

2 2 3 2 2

1

і т.д.

Для упрощення та прозорості не подаємо басового супроводу, вивчення якого можна ввести, коли вправа вже засвоєна.

2 - - 3 2 - -

1

і т.д.

3 2 - -

1

і т.д.

також 3 3 2 2

1

3 - 2 -

1 1

і т.д.

також 3 2 2 2

1

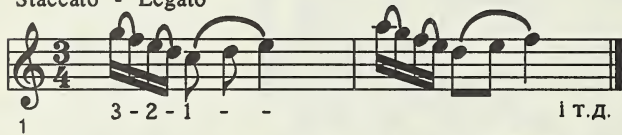
1

Перехресний хід

Цей хід нагадує перехресний хід угору. Він виконується двома (або інколи трьома) пальцями, напереміну беручи по дві або більше нот одним рухом пальця. Таким чином, виходить рід поєднання швидких ходів у legato та staccato.

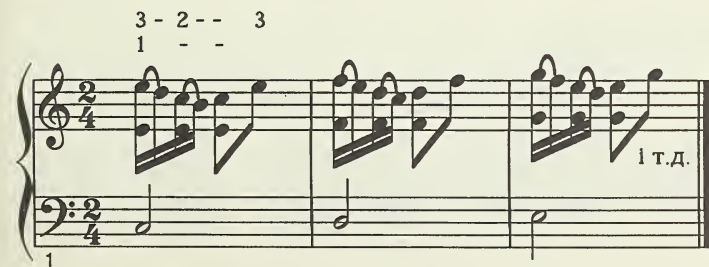
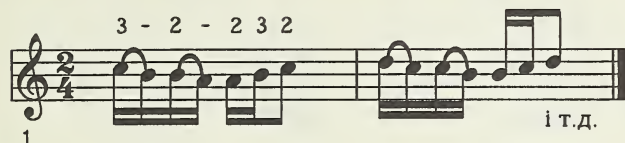


Staccato - Legato





Перехресний хід униз у поєднанні з перехресним ходом угору.



Інші форми перехресних ходів.

2 - 3 -

1 і т.д.

2 - 3 - 2

1 і т.д.

2 - - -
3 - - -
2 - 3 -

1 і т.д.

2 - 3 - 2

1 і т.д.

2 - 3 - 2 3

1 і т.д.

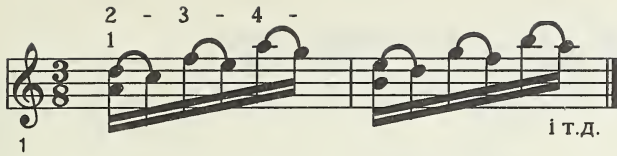
Трипальцевий хід.

4 - 3 - 2 -

1

1 і т.д.

2 - 3 - 4 -
1



і т.д.

2 - 4 - 3 -
1



і т.д.

3 - 2 - 4 -
1



і т.д.

3 - 4 - 2 -
1



і т.д.

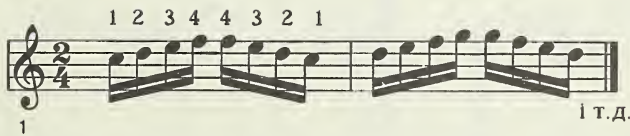
Трипальцевий стоячий хід

1 2 3 4 3 2

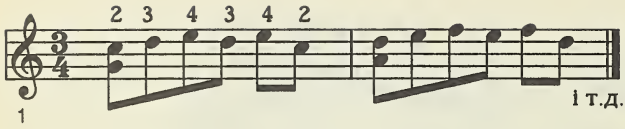


і т.д.

1 2 3 4 4 3 2 1



і т.д.



МОЛОДИЧКА

1

5 1.

9 2. 2 2 3 4 2- 2 3 - - - -
1 1 1 1

1. 2₁ 2 3 4 2 - - - 2 3 2

1

3 1 2 3 4 2 - - - 1. 2 3 - - -

5

2 1 2 3 2 - - 3 2

2. 4 1 2 3 4 1 2 3 4

9

1. 1 2 3 4 2 - - - 2 3 4 4 - - 3 2 2 2 3

1 1 1 2. 2

13

ПОДОЛЯНКА

3 репертуару Костя Місевича

3 2 - - 3 2 3 2 - - 3 2 1.

1

2.

5

2 3 2

9

1. 2.

13

Варіяції на тему «А ХТО БАЧИВ, А ХТО ЧУВ»

№ 1

1

Detailed description: This system contains the first four measures of Variation No. 1. The music is in 2/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. Measure 3 includes a fermata over the final chord.

5

Detailed description: This system contains measures 5 through 8 of Variation No. 1. The musical structure continues with the same rhythmic patterns as the previous system, ending with a fermata in the final measure.

№ 2

9

Detailed description: This system contains the first four measures of Variation No. 2. It follows the same 2/4 time signature and rhythmic structure as Variation No. 1, with a similar interplay between the right and left hands.

1

Musical score for the first system, measures 1-4. The right hand features a complex chordal texture with many notes, while the left hand plays a simple bass line.

Nº 3

5

Musical score for the second system, measures 5-8. The right hand continues with dense chordal patterns, and the left hand has a steady bass line.

Nº 4

2 3 2 - 3 - - - 2

1 1 1

9

Musical score for the third system, measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with a simple bass line.

2 3 2 3 2 3 2 3

13

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The right hand features a rapid, ascending melodic run. The left hand has a simple bass line.

І ШУМИТЬ, І ГУДЕ
(Варіяції)

N^o 1

1 2 3 4

2 3 - 2 3

5 6 7 8

2. N^o 2

9 10 11 12

13 14 15 16

Nº 3

1

8va

Musical score for exercise Nº 3, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a series of chords and eighth notes, with an 8va marking above the first measure. The bass staff contains a simple eighth-note accompaniment. A repeat sign is present after the first measure.

5

8va

Musical score for exercise Nº 3, measures 5-8. The treble staff continues with eighth-note patterns, marked with 8va. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A repeat sign is present after the fifth measure.

Nº 4

9

3 - - -

Musical score for exercise Nº 4, measures 9-12. The piece is in 2/4 time. Measure 9 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains chords and eighth-note patterns. The bass staff contains a simple eighth-note accompaniment. A repeat sign is present after the ninth measure. A '3 - - -' marking is above the treble staff in measure 10, indicating a triplet.

13

1 2 3 4 2 - - -

Musical score for exercise Nº 4, measures 13-16. The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A repeat sign is present after the thirteenth measure. A '1 2 3 4 2 - - -' marking is above the treble staff in measure 13, indicating a sequence of notes.

№ 5

The first system of music (measures 1-4) features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket spans measures 1-4, and a repeat sign is placed at the end of measure 4.

The second system (measures 5-8) continues the piece with more complex chordal textures in the treble and a consistent eighth-note bass line. A first ending bracket covers measures 5-8, ending with a repeat sign.

The third system (measures 9-10) shows two endings. The first ending (marked '1.') leads back to the beginning of the first system, while the second ending (marked '2.') concludes the piece with a final chord. A first ending bracket spans measures 9-10.

Варіації на тему «І шумить, і гуде» — це вправи на *мет руки* (№2) та вправи для розвинення легкості й швидкості у виконанні шістнадцятних нот. Варіації №2 і 3 взяті зі збірки «10 пісень», обробка М. Михайлова.

ГАЙДУК
або
ГЕТЬМАНСЬКИЙ ТАНОК

1

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

5

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with its intricate melodic pattern, while the left hand maintains the steady quarter-note accompaniment.

9

Musical notation for measures 9-12. The right hand's melody becomes more densely packed with notes, and the left hand continues with the same accompaniment.

13

Musical notation for measures 13-16. The right hand concludes with a final flourish, and the left hand ends with a few final notes. The piece concludes with a double bar line.

Цей танок існує в декількох варіантах. Тут подаємо його оригінальний запис, що належить бандуристу К. Місевичеві. Використовувати як вправу на мет руки на октави вниз.

ПОЛЯНКА

Andante

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

ТРОПАК

1

The first system of the musical score for 'ТРОПАК' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a series of chords and a melodic line. The middle staff is also in treble clef, primarily playing chords. The bottom staff is in bass clef, providing a simple bass line with quarter notes. A measure number '1' is placed below the first measure of the bass staff.

5

The second system of the musical score continues from the first. It features more complex melodic lines in the top two staves, including sixteenth-note runs and slurs. The bass staff continues with a steady quarter-note pattern. A measure number '5' is placed below the first measure of the bass staff.

2 2 3 2 2

1

3 4 3

1 2 1

9

The third system of the musical score includes fingerings and accents. The top staff has a measure number '2' above it. The middle staff has fingerings '3 4 3' above it. The bottom staff has fingerings '1 2 1' above it. A measure number '9' is placed below the first measure of the bass staff. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.' above the final measure.

2. 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - - -

8va

1

8va

5

9

*Косий стрій G***ГОПАК**

З репертуару бандуриста Євгена Цюри,
Київська капеля бандуристів

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble line features chords and melodic fragments.

Measures 5-8 of the piece. The bass line continues with eighth notes. The treble line has more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes.

Measures 9-12 of the piece. The treble line features a prominent sixteenth-note melody. The bass line remains a steady eighth-note accompaniment.

Measures 13-16 of the piece. The treble line continues with the sixteenth-note melody. The bass line has some chordal accompaniment. The piece ends with a double bar line.

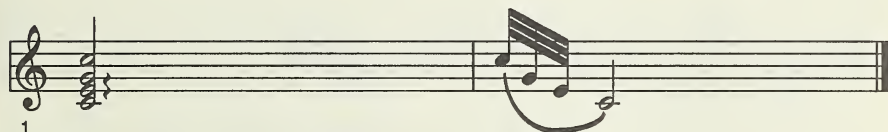
XXVI. Арпеджіо та арпеджіовий акорд

Арпеджіо та арпеджіовий акорд — рід ламаного акорду, коли всі тони акорду звучать не одночасно, а швидко один по одному. У нотному письмі такий акорд пишеться так: Його дійсне виконання таке:



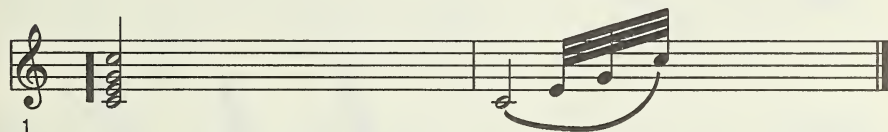
Арпеджіовий акорд виконується теж згори вниз і тоді його пишеться так:

Його дійсне виконання таке:



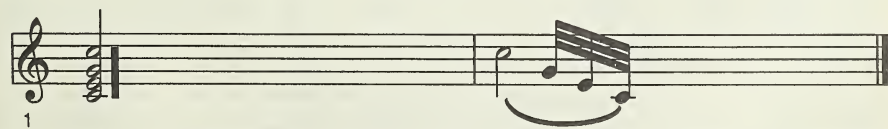
Хоткевич відрізняє від арпеджіа *арпеджіовий акорд*, який означається так:

Його виконується:



Це арпеджіовий акорд угору, натомість арпеджіовий акорд униз пишеться так:

Його виконується:



Арпеджіо закінчується не одночасно і часово зосереджене на останній ноті, незалежно скільки нот складає арпеджіо. Для усіх тих нот спільний один знак, який може поєднувати басовий та скрипковий ключі на двох станах.

Його виконується:



Коли кривульковий знак переваний між обидвома станами, це значить, що акорди треба виконувати паралельно: Їх виконується:



Коли ж бажано, щоб нотою, що закінчує арпеджію була інша, як найвища нота, тоді треба або відказатися від упрощеного написання й писати «так, як виконується», або застосувати особливе знакування, яке пропонує Хоткевич:

виконувати:



Замість однієї останньої ноти арпеджієвого акорду може бути їх дві або й цілий акорд. У такому випадку одна рука виконує арпеджію, а друга, замість однієї останньої ноти, бере цілий акорд і на нього тоді випадає ритмічний рахунок.

Докладніше про цього типу прийоми буде мова в дальших розділах, коли ліва рука перейде на приструнки.

ОХ, І НЕ СТЕЛИСЯ

1

Ох, і не сте-ли-ся,

Detailed description: This system contains the first line of music. It features a vocal line in 4/4 time, a piano accompaniment in 4/4 time, and a bass line in 4/4 time. The vocal line begins with a whole rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords, and the bass line provides a simple harmonic foundation.

3

хре-ща-тий барвін-ку, та і по крутій горі...

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line continues the melody with a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/4. The piano accompaniment and bass line follow the new time signature and key signature.

5

Гей, не вті-шай тесь, злі-ї во-рі-жень-ки.

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line continues the melody in 4/4 time. The piano accompaniment and bass line provide harmonic support.

та пригодонці моїй

1

КОЗАК ШВАЧКА

Ой хва- лив- ся та Ко- зак Швач- ка

1

під Бі- лу- ю Цер- кву і- ду- чи.

3

Гей, бу-дем бра-ти тай ки- тай-ку дра-ти

1

та в о- ну- чах топ- та- ти.

3

Це — історична пісня з репертуару Юрія Сінгалевича, яку пропонуємо, як вправу для арпеджіових акродів. Вона має, подібно як пісня «Чорне моє поле», часті паралелізми. Див. коментар на стор. 204.

Стрій жалібний С

КОЛИСКОВА

Спокійно

1

4

Ой красно ясно,

7

ой красно ясно куди сонінко схо- дить.

10

Ой ще красніше, ой ще ясніше, ку- ди ма- тін- ка

хо- дить.


В'ЯЗАНКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

обр. Михайла Теліги

3 2 1 2
2
1

2 3 2 - 3 - - -
1

2 1 2 3 4 1 2 3



8va

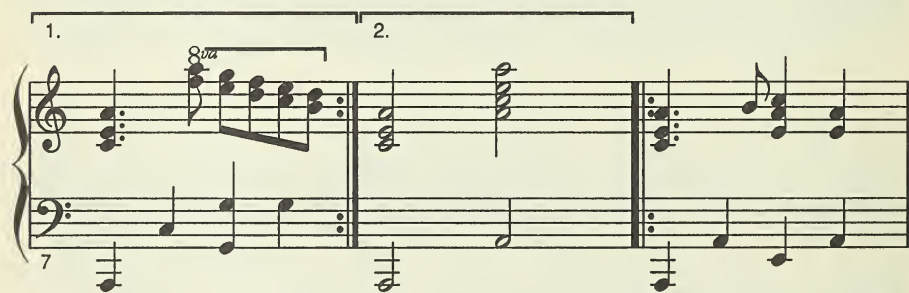
1

First system of a piano score. The treble clef staff has a dynamic marking of *8va* and a fermata over the first measure. The bass clef staff begins with a measure number '1'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.



4

Second system of the piano score. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes. The bass clef staff begins with a measure number '4'. The key signature and time signature remain the same.



1. 2.

8va

7

Third system of the piano score. It contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The first ending includes a dynamic marking of *8va*. The bass clef staff begins with a measure number '7'. The system concludes with a double bar line.



1.

10

Fourth system of the piano score. It begins with a first ending labeled '1.'. The bass clef staff begins with a measure number '10'. The system concludes with a double bar line.

2.

1

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

4

7

#

#

Allegretto

10

2 3 2

2 3 2

1. 2 3 2 3 | 2.

1

1

2 3 2 - -

1.

4

2.

Fine

8^{va}

3 - 2 - -

7

8^{va}

10

8va

D.S.

ОЙ ПІДУ Я ПОНАД МОРЕ

обр. Віктора Кухти

Повільно, стримано

f *espress.* *p* *rit.* *pp*

p *a tempo*



1

f

5/4

5/4

This system contains two measures of music. The first measure is in 4/4 time, and the second measure is in 5/4 time. The music features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The dynamic marking *f* is present in the second measure.



5

mf

3/4

3/4

This system contains two measures of music. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 3/4 time. The music features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The dynamic marking *mf* is present in the second measure.



9

p

rit.

Vibr.

This system contains three measures of music. The first measure is in 4/4 time and features a piano (*p*) dynamic marking. The second measure is in 4/4 time and features a *rit.* (ritardando) marking. The third measure is in 4/4 time and features a *Vibr.* (vibrato) marking. The music features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves.

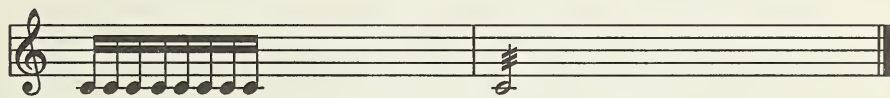
XXVII. Січені звуки (Tremolo)

Коли приводити струну до звучання не одним ударом, а повторною швидкою чергою ударів, тоді витворюється характерний звук, що дає враження одного протяжного, злитого звука. Це і є *тремоль* або *тремольо*.

Дехто з бандуристів вживав окреслення «сікти по струнам» і вважаємо, що цей термін більш відповідає особливості цього ефекту на бандурі чим загальноприйнятий музичний термін *тремольо*. Тому теж будемо вживати його надалі.

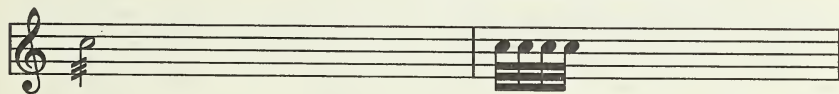
Січені звуки можна добути на бандурі різними способами:

1. Коли кидати палець на струну, це буде звичайне тремольо (Хоткевич).
Коротше його пишеться так:



2. Другий спосіб добуття тремольо це прийом, про який згадувано при обговорюванні т. зв. старого чернігівського способу гри на бандурі (стор. 18). За тим способом повторюється нота не киданням пальця в одну струну, а беручи раз у положенні З, чергуючи ударом у положенні Н (пор. розділ «Добування звуку», стор. 24).

Тоді це означається так:



ЗН
НЗ

починається З, чергується Н
починається Н, чергується З

На цьому місці мусимо признатися, що ці два основні положення пальця промовчувано до тепер, бажаючи по зможі облегшити початківцеві опанування елементарних технічних прийомів, не заплутуючись уже на початку у справи, що вимагають дещо вправи. У школі Хоткевича ці прийоми приходять на самому початку у розробленні пальцівки і мають далеко ширше примінення чим лише у добуванні січених звуків. У майбутньому

ми теж присвяtimo їм дещо більше уваги.

Цей спосіб січеного звуку, який умовно називатимемо «чернігівське тремольо», має свої слабкі сторони у тому, що для добуття чистого звуку вимагає більш вертикального положення пальців у відношенні до струни і тим порушує положення руки. Коли ж виконувати його стандартним рухом, тоді положення Н має характер зворотного тобто підривного руху, для чистоти якого потрібна не абияка вправа та достосованість пучки та нігтя.

3. Третій спосіб добуття тремольо, що згадується теж і в Хоткевича, це модифікація попереднього способу, де рух виконується не пальцем (чи пальцями), а цілою рукою. За його окресленням цей рух тремольо називається «не відриваючи», тобто не відриваючи пальців від струни. Ворушачи рукою то туди, то назад витворюється рід тихого шелесту. Цей цікавий прийом використовується тільки для добуття спеціальних ефектів.

4. Четвертий рід тремольо, що теж належить віднести до хоткевичівської школи, це особливий рід *піццикато*. Його виконується зафіксованим пальцем, тобто підперши його сусіднім пальцем або двома сусідніми та граючи за чернігівським принципом тремольо. Цей дає неначе мандоліновий ефект і палець сповняє роль медіатора (плектра).



5. П'ятий спосіб виконання тремольо полягає на ударі однієї струни замість одним пальцем, двома або більше пальцями по черзі. Цей прийом, що теж вживається хоткевичівською школою, нагадує спосіб добування тремольо у школі клясичної гітари.

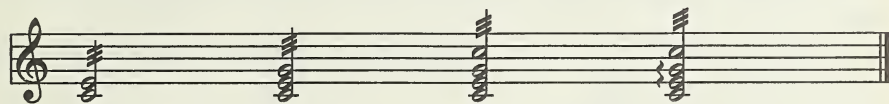


6. Найтипівшим і найдосконалішим способом добуття січених звуків на бандурі — це спосіб двох рук. Удар пальцем (або пальцями) однієї руки чергуються ударом у протилежну сторону другою рукою. При тому ліва рука може бути в позиції 3 або П.

Докладніше про цей прийом у його різних варіантах буде мова у відповідному місці при дальшій розробці гри лівою рукою.

Усе сказане про способи добування тремольо відноситься теж то складних січених рухів, січених двозвуків, тризвуків та інших акордів.

Крім того, у січених акордах примінюється часто ще одна форма січеного звуку, що є поєднанням тремольо та арпеджіового акорду.



січений
двозвук

січений
тризвук

січений
чотиризвук

січений
арпеджіовий
акорд

Цей останній виконується швидким чергуванням арпеджіового акорду.

Від справжнього арпеджіового (ламаного) січеного акорду треба відрізнити значення дроблених акордів, де, замість неспецифікованого ритмічного тремольо, значна кількість ударів роздріблена. Це неначе упрощений спосіб знакування, що нероз уживається в бандурних партитурах (особливо у других і дальших бандурах).



Для відрізнення від січених звуків (тремольо) такі форми такі форми називаються дроблені ноти.

XXVIII. Приглушення звука (Étouffés)

Ударена струна має свій період звучання, що не завжди бажаний. Фортепіано вживає глушника для приглушення звуку, якого пускає в дію нижній педаль. Бандура, подібно як і арфа, не має подібного механічного влаштування і глушення або «гашення» звука робиться ручними прийомами.

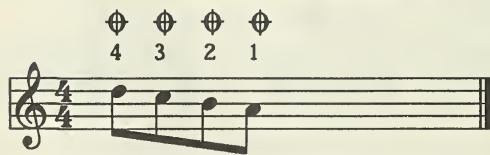
Найвигідніший спосіб приглушення звука буває тоді, коли після удару прикладаємо до струни ці ж пальці, що добули звук. Це не завжди можливе й раціональне. Кращий спосіб — це прикладення цілої долоні плоско на струни, або, що більш практичне, мізинним пальцем та цим краєм долоні, що проходить від мізинного пальця.

Окремий спосіб приглушення, що застосовується в ходах стаккато, це уклад пальцівки, де удар пов'язаний з глушенням попереднього звука (напр. перехресний хід угору).

У перехресному ході вгору сусіднім пальцем



У стоячому ході вниз тим самим пальцем



Приглушення знакується зірчкою * (за Хоткевичем), або також знаком

étouffés у арфовому писанні ♠.

Згалом, тому що струни на бандурі короткі, потреба особливих прийомів для глушення звуку трапляються не часто.

XXIX. Гліссандо

Бистро ведені ходи вгору¹ в формі легато зветься гліссандо. Це дуже важливий прийом на бандурі, коли зважити, що вона дає широкі можливості для швидкого перебігу в декількох октавах, уживаючи нераз особливих звукорядів (напр. у лебійських ладах).

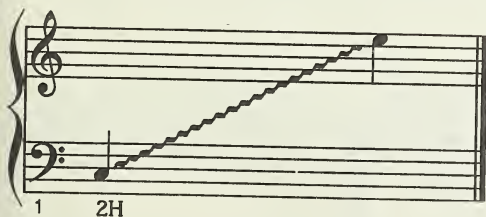
Існує декілька особливих форм гліссандо. Загалом гліссандо знакується кривульковою лінією, що починається або кінчається на означеній ноті, що є початком, або кінцем гліссанда.



Звичайно окреслюється, котрим пальцем треба вести гліссандо. Низхідне гліссандо ведеться положенням 3, натомість висхідне виконується положенням 3 тільки великого пальця правої руки, а положенням Н інших пальців.

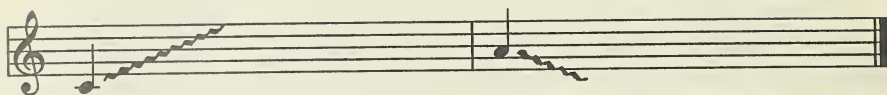


При гліссандо лівою рукою буде мова згодом. Гліссандо може проходити поза межі одного ключа.

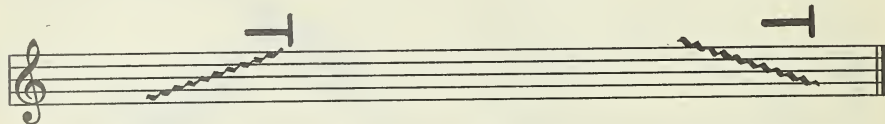


¹ або вниз. (АГ)

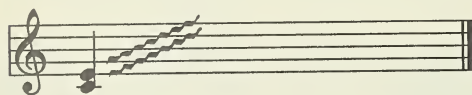
Не завжди початок або кінець гліссанда вказаний:



Особлива форма гліссанда — це такий хід, що ведеться певною мірою швидкості, але враз треба цю швидкість звільнити в багато разів, рвонути (Хоткевич). Це означається знаком —|, при чому кінцева нота може бути або не бути окреслена.



Гліссандо може бути *однотонне* (поодиноке) або *багатотонне* (подвійне, потрійне і т.д.). Для прикладу, *подвійне гліссандо* у терції позначається так:



3Н
2Н

При тому подана пальцівка.

Коли «краї» гліссанда, тобто початок та кінець, неозначені, окреслення роду багатотонного гліссанда подається окремо, напр.,



гліссандо *квінтою*

3Н
13

квінта

33
1Н

Врешті, гліссандо може мати й свою власну динамічну сигнатуру, напр.,



ВИКЛИК

М. Теліга

жалібний стрій С

№ 1

1

4

7

V

tra

tra

Musical score for the first system, measures 1-3. The music is in treble and bass clefs. Measure 1 is marked with a '1' below the bass clef. Measure 2 features a dynamic marking of *f* and a hairpin indicating a decrescendo. Above the treble clef in measure 2, there is a marking *3 va.* with a dotted line and a fermata. Measure 3 includes a *rit.* marking. The piece concludes with a repeat sign.

Musical score for the second system, measures 4-5. Measure 4 is marked with a '4' below the bass clef. The system contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The second ending is marked with *8va* and a fermata. The system concludes with a repeat sign.

Nº 2

Musical score for the third system, measures 7-9. Measure 7 is marked with a '7' below the bass clef. The system contains three measures of music, each with a circled cross symbol above the treble clef. The system concludes with a repeat sign.

Musical score for the fourth system, measures 10-12. Measure 10 is marked with a '10' below the bass clef. The system contains three measures of music, each with a circled cross symbol above the treble clef. The system concludes with a repeat sign.

Measures 1-3 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 1 is marked with a '1' below the bass staff. Measure 2 contains a fermata over a chord in the treble staff. Measure 3 contains a fermata over a chord in the treble staff and a 'V' above the bass staff. A double bar line is present at the end of measure 3.

Measures 4-6 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 4 is marked with a '4' below the bass staff. Measures 5 and 6 contain fermatas over chords in the treble staff.

Measures 7-9 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 7 is marked with a '7' below the bass staff. Measures 8 and 9 contain fermatas over chords in the treble staff.

Measures 10-12 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 10 is marked with a '10' below the bass staff. Measure 11 is marked with a '1.' below the bass staff and contains a fermata over a chord in the treble staff. Measure 12 is marked with a '2.' below the bass staff and contains a fermata over a chord in the treble staff. A double bar line is present at the end of measure 12.

№ 3

П'єса «Виклик» — це варіяції на тему народної пісні «Ніч яка, Господи», укладу на бандуру Михайла Теліги. Тут подаємо тільки три фрагменти цього твору, варіяції № 1, 2 і 3, як вправи для арпеджіо, гліссандо та *étouffés*.

XXX. Шумовий акорд

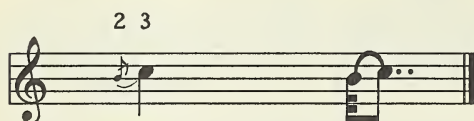
Це окреслення, що його впровадив Хоткевич, відноситься до особливого ефекту, який добувається веденням усіх пальців однієї або двох рук з певною вказаною швидкістю. Це певного роду многозвучне гліссандо. У шумовому акорді можна виділяти певну ноту, яка, домінуючи над шумом, дає йому певну музичну спрямованість. Таких прийомів, як шумовий акорд, вживається в бандурній грі для особливих ефектів.

XXXI. Орнаментальні фігури

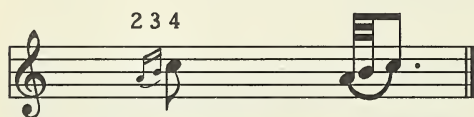
У древніх кобзарських творах, так у голосі як і в бандурному супроводі, часто зустрічаються різні милозвучні нотки та музичні фігури, що, не зриваючи основної мелодичної лінії, її прикрашають неначе орнаментом.

1. *Переднотки або форшляги* — це коротенькі нотки, що виконуються дуже швидко в порівнянні з основними нотами. Ритмічно вони неначе складова частина ноти, до якої вони приєднуються.

Переднотки можуть бути поодинокі або у формі короткого пасажу.

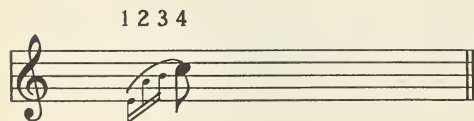
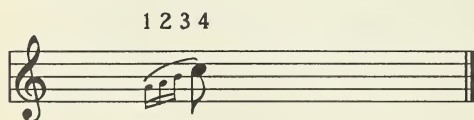


Це — одночленний низький форшляг, який виконується швидким рухом двох пальців (2, 3), при чому третій палець, вдаривши головну ноту, заглушує форшляг.

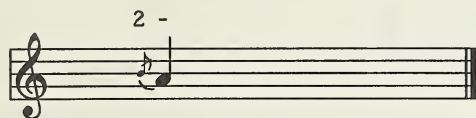


Це — двочленний низовий форшляг, який виконується швидким «стоячим ходом» з приміненням приглушення форшляга після удару головної ноти.

У подібний спосіб виконуються теж і многочленні низові форшляги, як напр., наступні:



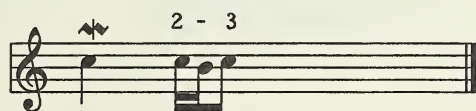
Форшляг униз виконується одним пальцем, вживаючи сусіднього пальця для глушення форшляга.



Подібно теж виконуються многочленні горішні форшляги, для яких справа глушення може часом складнішати.

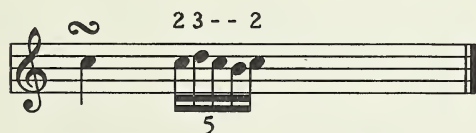


Є багато мелізматичних фігур, що складніші за прості форшляги і які часто виступають у кобзарських п'єсах. Згадати б *трельовий форшляг (простий перекреслений мордент)*,



що виконується подібно до горішнього форшляга, але тут краще виходить приглушення долішньої мимозвучної нотки третім пальцем після удару головної ноти і тому ця фігура виходить на бандурі дуже чітко.

Подібно теж виконується і складніші «обіжникові мелізми»:



Подвійний трельовий форшляг, що може бути долішнім



або горішнім:



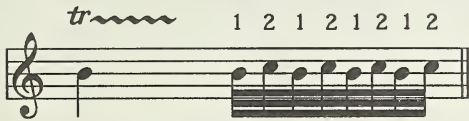
2. До орнаментальних фігур належать теж різні форми арпеджiovих акордів та різні глісанда окремо або в поєднанні з іншими орнаментальними фігурами.

Як зразок такого поєднання може бути глісандо-трель, що добувається швидкою заміною пальця, що виконує глісандо, і таким чином «запізнений» на одну ноту палець виконує на бігу неначе трельовий форшляг:

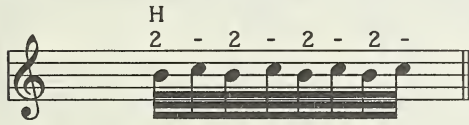


XXXII. Трель

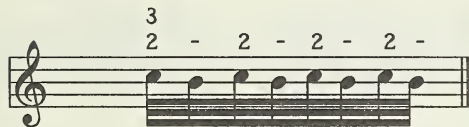
Дуже швидке чергування двох сусідніх нот утворює враження протяжного тремтіння звука з коливанням на інтервал секунди. Його можна виконувати в подібний спосіб, як тремольо двома пальцями правої руки



або теж методом «чернігівського тремольо», вживаючи одного пальця в положенні **Н** або в положенні **З**. Тоді хід у положенні **Н** ударяє по черзі дві сусідні струни і повторний швидкий рух відбувається так, щоб не зачепити струн і удар починається знову. У положенні **Н**:



У положенні **З**:



Цей прийом можна теж вживати системою піццикато з зафіксованим пальцем подібно як четвертий спосіб тремольо.

Однак усі ці методи добування трелю недосконалі через недостатнє приглушення звучання струн. У тому відношенні досконалішим способом добування трелю є тільки метода двох рук, який буде з'ясований згодом.

ОЙ ПІД ГАЄМ ГАЄМ

Ю. Клевчуцький

Allegretto

1

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a series of chords and a melodic line. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment. A measure number '1' is placed at the beginning of the bass staff.

5

The second system continues the piece. It features more complex chordal textures in the upper staff. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the system. A measure number '5' is placed at the beginning of the bass staff.

2. Вар. № 1

3 2 3 4
2 1 1 1

9

The third system introduces a variation. The upper staff has a melodic line with fingerings indicated above it: 3, 2, 3, 4 on the first four notes, and 2, 1, 1, 1 on the next four notes. The lower staff continues the accompaniment. A measure number '9' is placed at the beginning of the bass staff.

3
1

13

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it, followed by a note marked with a '1'. The lower staff provides the final accompaniment. A measure number '13' is placed at the beginning of the bass staff.

1. *або:* 2.

This system contains the first two measures of the piece. The first measure is marked '1.' and the second measure is marked '2.'. Above the second measure, the word 'або:' is written, indicating an alternative ending. The music is in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The first measure features a melodic line in the treble and a bass line with a quarter note. The second measure features a melodic line in the treble with a slanted line indicating a rising scale, and a bass line with a quarter note.

ДУДОЧКА

за кобзарем Гнатом Гончаренком

This system contains measures 3 through 6. The music is in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff features a bass line with quarter notes. A measure rest is present in the treble staff at the beginning of the system.

This system contains measures 7 through 10. The music is in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff features a bass line with quarter notes. A measure rest is present in the bass staff at the end of the system.

This system contains measures 11 through 14. The music is in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff features a bass line with quarter notes. A measure rest is present in the bass staff at the beginning of the system.



1

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music begins with a measure containing a quarter note in the bass and a quarter rest in the treble. The second measure features a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The third measure has a quarter note in the bass and a quarter rest in the treble. The fourth measure contains a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. A double bar line with repeat dots follows. The fifth measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The sixth measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The seventh measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The eighth measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The system ends with a double bar line and repeat dots.



5

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music begins with a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The second measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. A double bar line with repeat dots follows. The third measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. The fourth measure has a quarter note in the bass and a beamed eighth-note pair in the treble. A double bar line with repeat dots follows. The fifth measure has a quarter note in the bass and a quarter rest in the treble. The sixth measure has a quarter note in the bass and a quarter rest in the treble. The system ends with a double bar line and repeat dots.

XXXIII. Фляжолет

Фляжолетні звуки можна добути на бандурі декількома способами.

1. Зафіксувавши перший палець на другому, щипаємо струну першим пальцем і рівночасно пучкою другого пальця легко придавлюємо струну *рівно по середині*. Фляжолетовий звук буде мати тоді характер октави. Інші фляжолетові звуки можна добути на цій же самій струні тим же способом придавлюючи її в інших місцях ($1/4$, $1/8$ і т.д.). Зразу після добуття звука треба відірвати палець, що придавлював струну.

2. Другий спосіб добуття фляжолетового звука — це придавлення струни в згаданих місцях мізинним пальцем, а щипненням першим або другим.

3. Метода двох рук. Палець однієї руки придавлює струну, а друга рука виконує удар.

4. Фляжолетовий хід та фляжолетове глісандо можна виконати зафіксованим першим або другим пальцем у положенні *Н* так, щоб після нігтя струни торкнутись легко пучкою. Такий хід треба вести *рівно по середині* струн або *рівно* по інших фляжолетових місцях струн.

Фляжолети знакуються різно.

Хоткевич пропонував чотирикутні ноти замість круглих, але це часом може вести до непорозумінь.



Арфове письмо вживає знака *O* над нотами.



Мабуть найпевніше зазначити просто *fl* (= flageolet), щоб позбутися всяких непевностей.

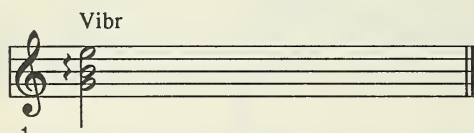


XXXIV. Вібрато

Крім флажолету та інших, до особливих ефектів належить теж ефект вібрато, тобто особливе тремтіння звуку наслідком швидкого коливання його висоти.

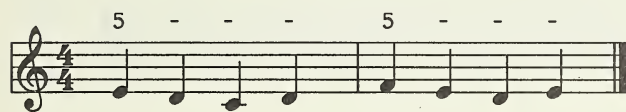
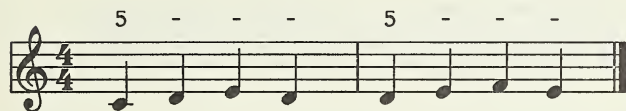
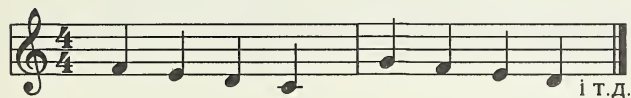
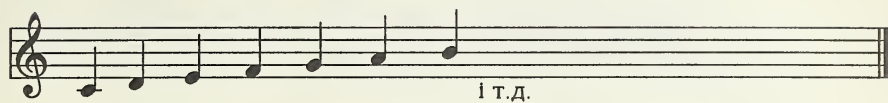
Цей ефект можна добути прижимаючи потрясаючим рухом уже вдарену струну нижче кобилки.

Знакування вібрато таке:



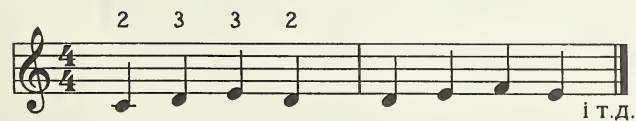
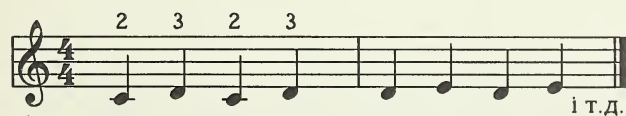
XXXV. Ліва рука на приструнках
Пальці 2, 3, 4, 5

1. *Вправи одним пальцем*

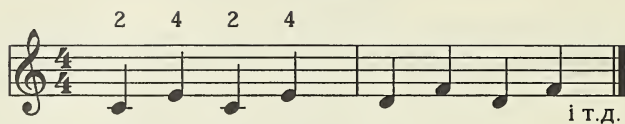


2. *Вправи двома пальцями*

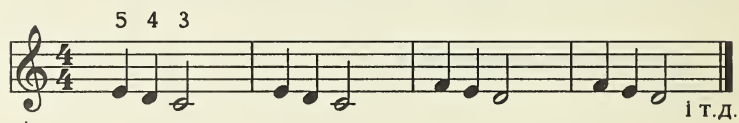
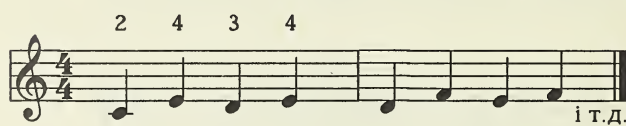
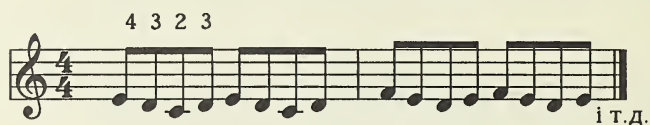
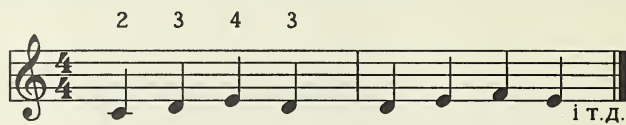
Секунди



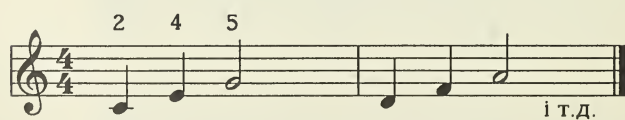
Терції

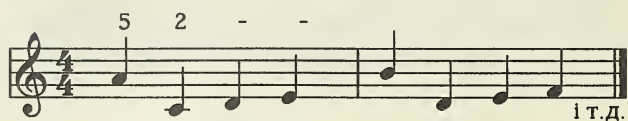
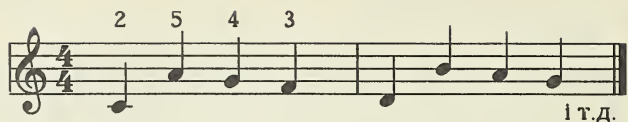
3. *Вправи трьома пальцями*

Пальці 4-3-2, 5-4-2, 5-3-2, 5-4-3

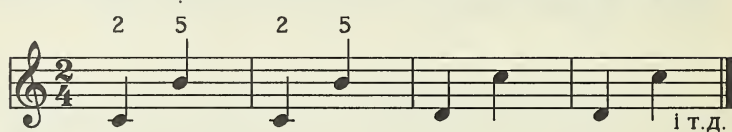


Терції

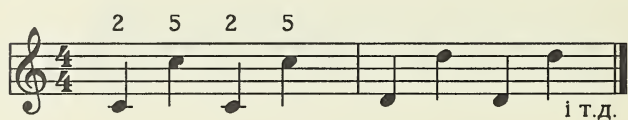




Септими



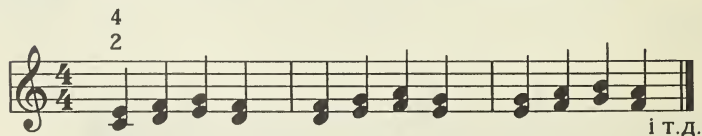
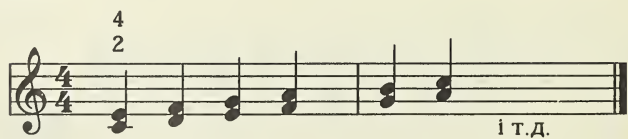
Октави

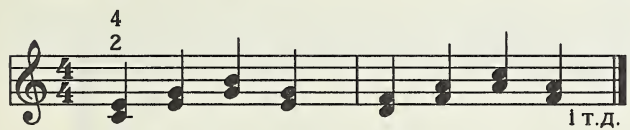
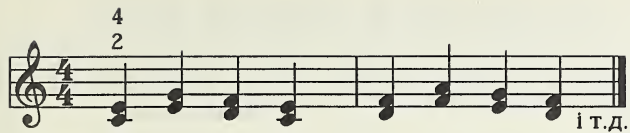


6. Двозвуки

Пальці 4-2, 5-2, 5-3, 3-2

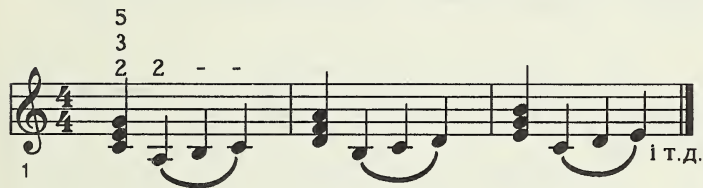
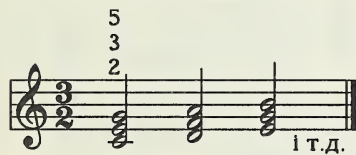
Терції





7. Тризвуки

Пальці 5-3-2, 5-4-2, 5-4-3



XXXVI. Ліва та права рука разом на приструнках та басах.

1. Паралелі - октави

First exercise, measures 1-2. The piece is in 4/4 time. The right hand plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

і т.д.

Second exercise, measures 1-2. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

і т.д.

Third exercise, measures 1-2. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

і т.д.

Fourth exercise, measures 1-2. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

і т.д.



і т.д.



і т.д.

2. *Різні ходи й інтервали*



і т.д.



і т.д.

і т.д.

і т.д.

8^{va}
2 5
і т.д.

і т.д.

8^{va}

i т.д.

8^{va}

1 i т.д.

1 2 - - - 2 - - - i т.д.

1 2 3 4 3 i т.д.

3. В'язання гліссандом

І Т.Д.

І Т.Д.

ВПРАВИ НА ТЕМУ ПІСНІ «ТРИ ДІДИ»

1

3

5

ЕТЮД

The first system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of music: the first measure has a dotted quarter note followed by an eighth note; the second measure has a quarter note followed by an eighth note; the third measure has a dotted quarter note followed by an eighth note; and the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains four measures of chords: the first measure has a dotted quarter note followed by an eighth note; the second measure has a quarter note followed by an eighth note; the third measure has a dotted quarter note followed by an eighth note; and the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note.

The second system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of music: the first measure has a quarter note followed by an eighth note; the second measure has a quarter note followed by an eighth note; the third measure has a quarter note followed by an eighth note; and the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains four measures of chords: the first measure has a quarter note followed by an eighth note; the second measure has a quarter note followed by an eighth note; the third measure has a quarter note followed by an eighth note; and the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note.

The third system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains four measures of music: the first measure has a quarter note followed by an eighth note; the second measure has a quarter note followed by an eighth note; the third measure has a quarter note followed by an eighth note; and the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains four measures of chords: the first measure has a quarter note followed by an eighth note; the second measure has a quarter note followed by an eighth note; the third measure has a quarter note followed by an eighth note; and the fourth measure has a quarter note followed by an eighth note. Below the lower staff, the numbers 2, 5, 4, and 2 are written under the first, second, third, and fourth measures respectively.

ГОРЛИЧКА

1

3

1

Measures 1-3 of the piece. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand provides accompaniment with chords and eighth notes. A trill is marked with a '3' in the first measure of the left hand.

4

3

4

Measures 4-6. The right hand continues the melody. The left hand has a trill in measure 4, marked with a '3'. Measure 6 ends with a double bar line.

7

2 3 4 3 2

7

Measures 7-9. The right hand continues the melody. The left hand has a sequence of notes in measure 7, marked with '2 3 4 3 2'. Measure 9 ends with a double bar line.

10

10

Measures 10-12. The right hand continues the melody. The left hand has rests in measures 10 and 12. Measure 12 ends with a double bar line.



Цю п'єсу (з репертуару Костя Місевича) використати як вправу на хід другого пальця та стоячий хід 2-3-4 пальців.

4. Січені звуки — тремольо двома руками

Досконалий спосіб добуття тремольо — це спосіб двох рук, де палець однієї руки ударяє струну з протилежної сторони до удару другого пальця. Це дає чистий та потрібно швидкий спосіб січеного звуку.

Крім цього, дворучний спосіб січеного звука дає можливість різної модифікації кольору звуку прикладанням пальців однієї або обох рук у різних місцях струни.

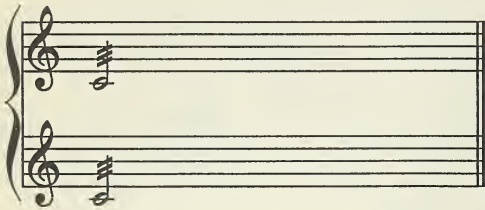
Спосіб писання тремольо для обох рук такий:



У випадку (А) першим ударяє палець лівої руки, у випадку (Б) першим ударяє правий палець¹.

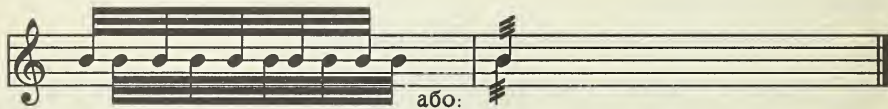
¹ Для оригінальних писань Хоткевича та його школи зобов'язує протилежний спосіб знакування, тобто там, де ліва у нас — права в Хоткевича та навпаки. Це тому, що в Хоткевича горішній нотостан належить лівій руці, а долішній правій.

Також можна писати в такий спосіб:



При цьому способі писання, за пропозицією Хоткевича, треба теж знакувати, якою рукою починається тремольо. Це робиться цифрою $1/2$ або $2/1$, де цифра 1 відповідає горішній системі лінійок, а 2 долішній (горішня цифра починає тремольо).

Січені звуки виконувани двома руками можна писати теж і в одній системі лінійок, однак зазначаючи окремо, що їх треба виконувати двома руками.



У Хоткевича існує ще один особливий спосіб тремольо двома руками, це т. зв. *тремольо з приглушенням*. Полягає він на нерівному дрібленні звуку обома руками та застосуванні приглушення нерівноважено між пальцями обох рук. У звичайному тремольо інтервал між двома ударами рівний. Коли ж, напр., удар лівої руки переноситься від середини або в той чи інший бік середини інтервалу ударів правої руки, тоді заглушуються удари руки. У випадку, коли удар правої руки виступає «пердчасно», чуємо більше праву руку й тим дістаємо теж особливий колір звуку. Писання такого *правого «передчасного»*, або, за Хоткевичем, *лівого придушеного тремольо*, чи пак січеного тризвуку, буде таке:

або в скороченні:



Ліве «передчасне» або праве, придушене тремольо виглядатиме так:
або скорочено:



Тремольо обома руками можна брати в позиції 3, а також у позиції 3П лівої руки. У цьому останньому випадку (тобто в перекидній позиції) ліва рука може брати струни в тому ж самому напрямі удару, що й права рука, як також у протилежному напрямі (такому ж самому як у позиції 3 на обичайці).

Тремольо в позиції П лівої руки дає можливість модуляції кольору голосу, як також можливості кращого охоплення різних складних звуків із ширшим діапазоном.

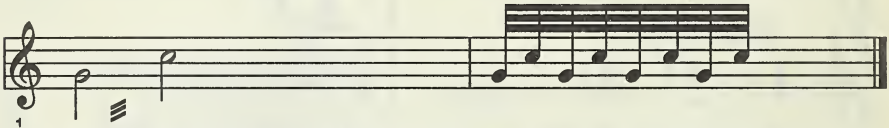
Все ж таки удар у протилежному напрямі з позиції 3 лівої руки має свої неперевершені якості.

Січені звуки обома руками можуть мати різні складові частини в обох руках. Наприклад, права рука може давати тільки один звук тоді, коли ліва дає двозвук.

або інакше:



Насправді дійсне тремольо утворюється на ноті а, тоді коли нота с дає лиш «півтремольо». Січений звук на взір «півтремольо» виходить, коли пальці обох рук ударяють рівномірним ударом напереміну, подібно як у тремольо, але різні струни.



Це насправді не січений звук, а дроблені нотки, про які згадано було в розділі про січені звуки правою рукою. Такі «півтремольо» або *дроблені перебої* часто вживаються в бандурному супроводі і їх зустрічаємо особливо часто в древніх кобзарів.

5. Трелі на дві руки

У розділі про трель правою рукою згадувано про незадовільність приглушення (*étouffés*) при добуванні цього штриха однією рукою. Коли ж брати його двома руками, тоді не тільки добиваємося відповідної швидкості трелю, але також можемо використати перемінне глушення звуків добутих протилежними ударами пальців двох рук.

п.р. — 2, л.р. — 2



Як бачимо, на цьому схематичному зображенні механізму перемінного заглушування при дворучному трелі, кожен удар поєднаний з приглушуванням попереднього звуку віддаленого на секунду. Для того потрібно, щоб палець правої руки вдаряє вищу струну від пальця лівої руки.

Коли ж цієї передумови не сповнено, тобто коли палець лівої руки вдаряє вищу струну, тоді приглушення не може бути, бо рухи обох пальців розходяться.



Таким чином постає не трель, а січений дисонанс.

У позиції П лівої руки палець може вдарити в напрямі удару пальця правої руки і таким чином можна добути наполовину придушений ефект, де що друга нота пригашена. Це не залежне від того, який палець вдаряє горішню струну.



Такий рід трелю, що має характер наполовину дисонансу подробленого однорідним звуком, можна використовувати в окремих випадках для спеціальних ефектів.

Подібний штрих, з різницею, що придушується горішню струну, можна добути лівою рукою в позиції 3 (на обичайці) разом з ударом першого пальця правої руки (в положенні 3).

п.р. — 1-а



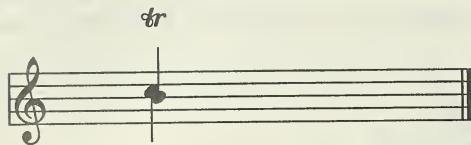
л.р. — 2-а

У цьому прийомі, для добуття ефекту приглушення першим пальцем правої руки, необхідно, щоб він вдаряє *долішню струну*, бо коли він ударяє горішню струну, тоді рух пальців обох рук буде протилежний, а

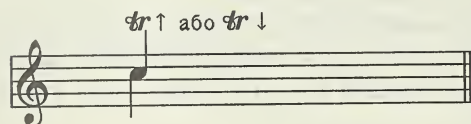
ефект étouffés неможливий.

Також у трелі на дві руки можна застосувати різні комбінації позицій руки та положень пальців, як напр., 3 і Н, але практично ці прийоми застосовуються рідко.

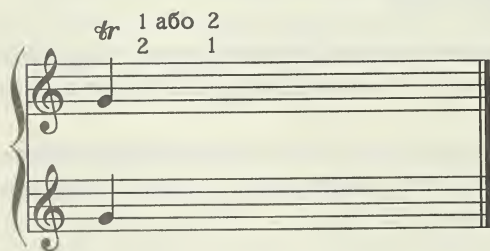
Знакування треля на дві руки таке:



Штилі вниз відносяться до лівої руки, вгору до правої, або:

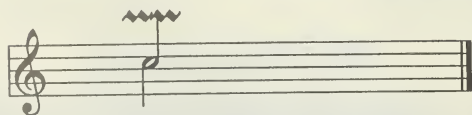


де стрілкою означена друга нота трелю, тобто на секунду вгору (↑) або на секунду вниз (↓), або:



зі знакуванням, котра рука починає (подібно як при хоткевичівському знакуванні тремоля.

Замість знаку *tr* вживається теж кривулькової лінії.



Напрямок початку цієї кривулькової лінії визначає теж другу ноту тремоля (горішню або долішню секунду).

бути *поламани* в різний спосіб. Такий «ламаний трель», що у висліді дає складну орнаментальну фігуру, бачимо на наступному прикладі:



Цей штрих має досконалу конфігурацію для чергового приглушення звуків, що у висліді дає винятково чіткі швидкі пасажі вгору. Інший приклад ламаного складного трелю дає більш «мережені» пасажі.



У цьому прикладі ламаний подвійний трель поєднаний з ходом першого пальця правої руки:



Такі орнаментальні фігури різного виду можна утворювати поєднанням різних складних, багатозвучних трелів та січених звуків.

У дальшому трельові фігури можуть виступати не тільки в зафіксованих рамках, але теж «на ходу», в різних ходових прийомах. Наприклад, ламаний подвійний (терцієвий) трель можна «понести» вгору або вниз:



Такі ходові прийоми застосовується теж до складніших, багатозвучних, ламаних трелів та січених звуків.

ДВНАДЦЯТЬ КОСАРИВ

К. Богуславський

First system of the musical score. The bass clef staff contains a series of chords, while the treble clef staff contains a melodic line. The time signature is 3/4. The piece begins with a first ending bracket over the final two measures of the system. Below the treble staff, the fingering sequence 5 4 3 2 2 is indicated for the first measure.

Second system of the musical score. The bass clef staff continues with chords, and the treble clef staff continues with the melodic line. The first ending bracket from the previous system concludes at the end of this system. A measure rest is present in the treble staff of the second measure.

Third system of the musical score. The bass clef staff continues with chords, and the treble clef staff continues with the melodic line. A first ending bracket is placed over the final two measures of the system.

Fourth system of the musical score, which is a short concluding phrase. It features a first ending bracket over the final two measures. The piece ends with a double bar line.

МАРШ

Г. Хоткевич

1

5

9

13



1

System 1: Treble and bass staves. Treble staff contains chords and melodic lines. Bass staff contains chords and a rhythmic pattern.



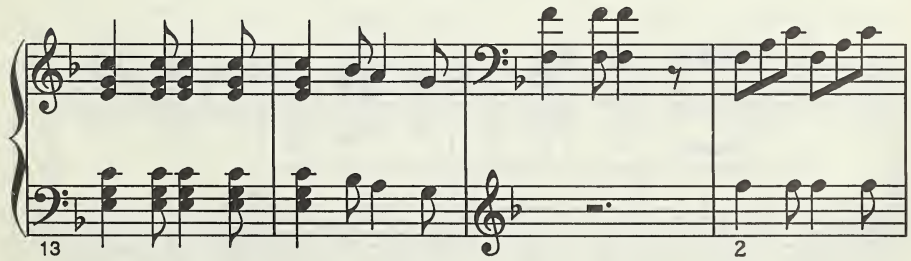
5

System 2: Treble and bass staves. Treble staff contains chords and melodic lines. Bass staff contains chords and a rhythmic pattern.



9

System 3: Treble and bass staves. Treble staff contains chords and melodic lines. Bass staff contains chords and a rhythmic pattern.



13

System 4: Treble and bass staves. Treble staff contains chords and melodic lines. Bass staff contains chords and a rhythmic pattern. A double bar line is present at the end of the system.

2

1 3 4 3 2 2

This system contains measures 1 through 4. The bass clef part features a continuous eighth-note pattern. The treble clef part includes fingerings 1, 3, 4, 3, 2, and 2.

5 4 3 2 4

This system contains measures 5 through 8. The bass clef part continues with eighth notes. The treble clef part includes fingerings 5, 4, 3, 2, and 4. Measure 8 shows a change in the bass clef part.

9 2 2 3 2 3 2

8^{vb}

This system contains measures 9 through 12. The bass clef part includes fingerings 9, 2, 2, 3, 2, 3, and 2. A dynamic marking of 8^{vb} is present in the treble clef part.

13 2

8^{vb}

This system contains measures 13 through 16. The bass clef part includes a dynamic marking of 8^{vb} and fingerings 13 and 2. The treble clef part continues with chords.

System 1: Bass clef, 2/4 time signature. The bass line features a sequence of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3. The treble clef line contains a melody: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. A first fingering '1' is indicated below the first measure.

System 2: Bass clef, 2/4 time signature. The bass line features a sequence of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3. The treble clef line contains a melody: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Fingerings '5', '2', '3', and '2' are indicated below the measures.

System 3: Bass clef, 2/4 time signature. The bass line features a sequence of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3. The treble clef line contains a melody: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Fingerings '3', '4', and '3' are indicated below the measures.

System 4: Bass clef, 2/4 time signature. The bass line features a sequence of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3. The treble clef line contains a melody: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. A first fingering '13' is indicated below the first measure.

1

System 1: Four measures of music. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. The treble clef part has a simple melody. A measure number '1' is located below the first measure.

5

System 2: Four measures of music. The bass clef part continues with eighth notes, while the treble clef part has a more active melody. A measure number '5' is located below the first measure.

9

System 3: Four measures of music. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. The treble clef part has a simple melody. A measure number '9' is located below the first measure.

13

System 4: Four measures of music. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. The treble clef part has a simple melody. A measure number '13' is located below the first measure.

ОЙ ТАМ ЧУМАК

Г. Назаренко

Andante

1

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing four whole rests. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The time signature is 2/4. The piano part begins with a series of chords and moving lines in both hands.

5

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing four whole rests. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with various chords and melodic fragments.

9

1. Ой там

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole rest in the first measure, followed by a quarter rest, then a quarter note 'Ой' (Oy) on a dotted line, and a half note 'там' (tam) on a dotted line. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano part continues with chords and moving lines.

чу- мак сі- рі воли па- се

1

ще з крини- ці на- пу- ва- є.

5

Во- ли ре- вуть

9

та водиці не п'ють, в Крим дорі- жень-

1

ку чу- ють. 2. Ой во- ли

5

ж мо- і сі-рі по-ло- ві- і,

9

чом во-ди-ці не п'є-те?

1

5

Ма-буть же ви,

9

воли полови- і, до гро-бу од-

1

ве- зе- те. Гей, —

5

у- мер же та чу-ма- ченько

9

у не-ді-лень- ку вран- ці,

1

По- хо- ва- ли

5

та чумачень- ка, у зе- ле- но- му

9

Musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are "бай- ра- ці." (бай- ра- ці.). The piano part features a bass line starting with a first finger (1) on the first measure.

бай- ра- ці.

1

XXXVII. Поширення кругозору тональностей

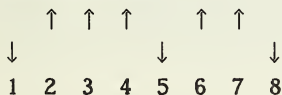
До тепер ми мали до діла тільки з двома основними строями та зв'язаними з ними тональностями. Це був стій C (з C-dur та a-moll) та стрій g (з g-dur та a-moll). Жалібні та косі строї, як згадувано, застосовуються як перестрої різних основних строїв

Щоб використати всі можливості, які дають нам перемикачеві пере-строєння, мусимо перейти по черзі всі основні строї нашої бандури.

Треба пам'ятати, що кожен з тих строїв з погляду кобзарської техніки рівновартний. Треба привчитись підбирати такі строї та тональності, що найкраще відповідають даному голосові й засягові даної мелодії. Це стосується головно тих творів, що співаються під супровід бандури. Треба теж засвоїти вміння швидкої *транспозиції* твору в іншу тональність, яка нам потрібна, добиваючись того, щоб без труду на ходу переключати тональності, читаючи ноти.

Стрій D-dur

Постановка перемикачів



1 I II III IV V VI VII VIII
T S D

Основні акорди тональності D-dur:

Тоніка субдомінанта домінанта септимодомінанта
1 D-dur G-dur A-dur A7

Позиції основних акордів у строї D такі:

1 Тоніка о.п. 1 о. 2 о. субдомінанта о.п. 1 о. 2 о. домінанта о.п. 1 о. 2 о. септимодомінанта о.п. 1 о. 2 о.

Позиції основних чотиризвуків у строї D:

1 Тоніка о 1 2 субдомінанта о 1 2 домінанта о 1 2 септимодомінанта о 1 2 3

жалібний стрій D
(h-moll)

1 увідний тон

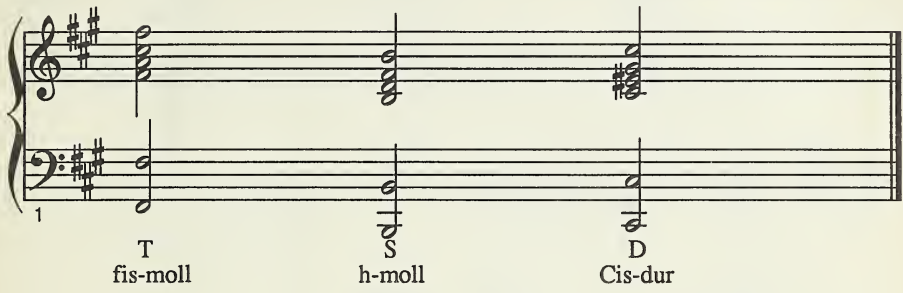
Підстроївши другий приструнок а на аs, дістанемо жалібний стрій D. На жаль, у нашій системі перемикачів ритяжок уже використаний на цій струні, так що доводиться нам послуговатися для того ключем.

Три основні акорди h-moll:

1 Т S D
h-moll e-moll F-dur

Для упрощення, на майбутнє не будемо вписувати септимодоміантових акордів. Також справа повинна бути настільки ясна, що теж залишено вписування позицій тризвуків та чотиризвуків.

Жалібний стрій А дістаємо підстроївши шостий приструнок е на еіс (ключем).



The image shows a musical score for guitar tuning. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three measures, each representing a different tuning for the sixth string (E). The first measure is labeled 'T' and 'fis-moll', showing a whole note on the first line of the treble staff (F#) and a whole note on the first space of the bass staff (F#). The second measure is labeled 'S' and 'h-moll', showing a whole note on the second line of the treble staff (G#) and a whole note on the first space of the bass staff (F#). The third measure is labeled 'D' and 'Cis-dur', showing a whole note on the second space of the treble staff (A) and a whole note on the first space of the bass staff (F#). A small number '1' is written below the first measure.

1

T
fis-moll

S
h-moll

D
Cis-dur

XXXIX. Стрій Е

Постановка перемикачів

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
1 2 3 4 5 6 7 8

1

I T E-dur

II III IV S A-dur

V D H-dur

VI VII VIII

E A H

Жалібий стрій Е

= cis-moll

1

увідний
тон

Увідний тон потрібний для жалібного строю Е дістаємо підтягаючи третій приструнок h на c (ключем).

The image shows a musical score for three chords. The score is written on two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first chord is labeled "cis-moll" and is marked with a "1" below the bass staff. The second chord is labeled "fis-moll" and is marked with an "S" below the bass staff. The third chord is labeled "Gis-dur" and is marked with a "D" below the bass staff. The notes for each chord are: cis-moll (C#5, E5, G#5), fis-moll (F#5, A5, C#6), and Gis-dur (G#5, B5, D#6).

1

cis-moll

1

fis-moll

S

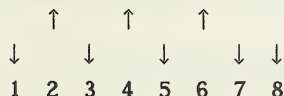
Gis-dur

D

1

T S D

Жалібний стрій F (d-moll) отримуємо, підтягнувши четвертий приструнок на пів тону включенням перемикача. Тоді постановка перемикачів першої октави приструнків така:

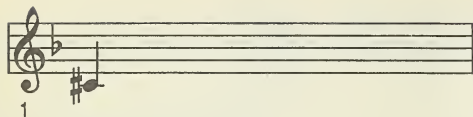


Треба пригадати, що в багатьох бандурних записах тональність F-dur — d-moll відноситься до транспонованої бандури, тобто в дійсності до тональності C-dur — a-moll. Перестроєння до цього строю від вихідного (транспоноване C — справжнє G) вимагає тільки трьох струн, а саме обниження на пів тону сьомого та чотирнадцятого приструнка (див. діаграма на стор. 35), що дає т. зв. *кубанський стрій*, та підтягнення восьмого приструнка на пів тону, що у висліді дає т. зв. *почаївський стрій*. Цей стрій можна впізнати по приключевому знакуванні.

Знакування «почаївського строю» (тільки для приструнків).

1

Цього знакування не вживаємо для нашої бандури, бо, поперше, перестроєння основних строїв відноситься в нас до цілого діапазону бандури і, подруге, увідний стрій у нашому жалібному строї F не є в другому с (див. діаграма № 2), а в долішньому першому с, яке треба б знакувати так:



Тому краще зазначити окремо в партитурі, що п'єса написана в цьому жалбному строї, а не вживати загального знакування, що може вести до непорозумінь.

Однак, треба тямити сказане про почаївський стрій, щоб, коли потрібно, дати собі з ним раду (найкраще транспонуючи «на ходу» у вірний спосіб писання).

Для набуття вправи в тому відношенні додамо декілька оригінальних п'єс написаних у цей спосіб.

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

за М. Guthrie (1795)

Bap. № 1

The first system of music for 'Bap. № 1' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a first ending bracket over the first two measures. The first measure contains a dotted quarter note chord, and the second measure contains an eighth-note triplet. The second system continues with a quarter note chord in the first measure, followed by a quarter note chord in the second measure. The third system concludes with a quarter note chord in the first measure, a quarter note chord in the second measure, and a quarter note chord in the third measure.

The second system of music for 'Bap. № 1' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music begins with a first ending bracket over the first two measures. The first measure contains a dotted quarter note chord, and the second measure contains an eighth-note triplet. The second system continues with a quarter note chord in the first measure, followed by a quarter note chord in the second measure. The third system concludes with a quarter note chord in the first measure, a quarter note chord in the second measure, and a quarter note chord in the third measure.

The third system of music for 'Bap. № 1' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music begins with a first ending bracket over the first two measures. The first measure contains a dotted quarter note chord, and the second measure contains an eighth-note triplet. The second system continues with a quarter note chord in the first measure, followed by a quarter note chord in the second measure. The third system concludes with a quarter note chord in the first measure, a quarter note chord in the second measure, and a quarter note chord in the third measure.

Bap. № 2

The first system of music for 'Bap. № 2' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music begins with a first ending bracket over the first two measures. The first measure contains a dotted quarter note chord, and the second measure contains an eighth-note triplet. The second system continues with a quarter note chord in the first measure, followed by a quarter note chord in the second measure. The third system concludes with a quarter note chord in the first measure, a quarter note chord in the second measure, and a quarter note chord in the third measure.

1

4

ГУДЕ ВІТЕР ВЕЛЬМИ В ПОЛІ

обр. Г. Назаренко

Allegretto

Гу-де ві-тер вельми в полі, ре-ве, ліс ла- ма- є...

1

Плаче козак мо- лоденький, долю прокли- на- є.

1

Гу- де ві-тер вельми в полі, ре- ве, ліс ла- ма- є...

5

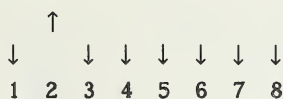
Ко-зак нудить- ся, сердешний, що робить не зна- є.

9

Пісня «Гуде вітер вельми в полі» — українська пісня, що її аранжував первісно Михайло Глінка, а обробку для бандури уклав бандурист Григорій Назаренко.

XLI. Стрій В
B-dur — g-moll

Постановка перемикачів



1 I II III IV V VI VII VIII
 T S D
 B-dur Es-dur F-dur

B-dur Es-dur F-dur
 T S D

Жалбний стрій В
 = g-moll

1 увідний I II III IV V VI VII VIII
 ТОН T S D

ме- ні з ва- ми! На- що ста-ли

1

на па- пе- рі сумни- ми ря- да-

6

ми?... Чом вас ві-тер не роз- ві-яв

11

в сте- пу, як пи- ли- ну? Чом вас

16

лихо не при- спа-ло, як сво- ю ди-

1

Detailed description: This system contains five measures of music. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of chords and a melodic line. The lower staff is a bass clef with a key signature of two flats, providing a simple harmonic accompaniment. The lyrics are written below the notes.

ти- ну?

6

Detailed description: This system contains five measures of music. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats. It features a series of chords and a melodic line. The lower staff is a bass clef with a key signature of two flats, providing a simple harmonic accompaniment. The lyrics are written below the notes.

Із рукопису бібліотеки Київської зразкової капелі бандуристів.

XLII. Стрій Es
Es-dur — c-moll

Постановка перемикачів

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 1 2 3 4 5 6 7 8

1 I II III IV V VI VII VIII
 T S D
 Es-dur As-dur B-dur

Es-dur As-dur B-dur
 T S D

Жалбний стрій Es
 = c-moll

1 увідний I II III IV V VI VII VIII
 Т S D

Постановка перемикачів (першої октави приструнків).

↑
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 1 2 3 4 5 6 7 8

c-moll f-moll G-dur
 1 T S D

Вправи

2 3 3 - 2 3 - - 2
 1 1

2 3 - 2 3 3 - 2 2 3 3 - 2 3 3 2
 1 1 1 1

3

Вправи для 2-3 пальців
Секвенції

2 3 3 - 2 3 - - 2 - -
1 1 1

2 3 - - 2 3 2 3 2 - 2 3 2 2 2 -
1 1 1

ТРЕТЯ УКРАЇНЬСКА ШУМКА

Михайло Завадський
[Michał Zawadzki]

Lento

3 3

1

System 1: Treble clef has two chords with wavy lines above them. Bass clef has a sequence of eighth notes. Measure 1 is marked with a '1' below the bass line.

System 2: Treble clef has two chords with wavy lines above them. Bass clef has a sequence of eighth notes. Measure 3 is marked with a '3' above the treble line and a '1' below the bass line. Measure 4 is marked with a '3' above the treble line. A *p* dynamic marking is present in measure 4.

System 3: Treble clef has a sequence of eighth notes. Bass clef has a sequence of eighth notes. Measure 9 is marked with a '9' below the bass line. The tempo marking *Allegro* is centered above the system. Measure 11 is marked with a '2' above the treble line and a '1' below the bass line.

System 4: Treble clef has a sequence of eighth notes with a '2' above the first measure and a '1' below the first measure. Bass clef has a sequence of eighth notes. Measure 13 is marked with a '13' below the bass line. Measure 15 is marked with a '3' above the treble line and a '1' below the bass line.

2 3 4
1



1

This system contains the first four measures of the piece. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a fermata over measure 3. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A repeat sign is located at the end of measure 4.



5

This system contains measures 5 through 8. The treble clef staff has a complex texture with many beamed notes and slurs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.



9

This system contains measures 9 through 12. It features a repeat sign at the end of measure 10. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 9 and 10, and a fermata over measure 11. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

2
1



13

This system contains measures 13 through 16. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 13 and 14, and a fermata over measure 15. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

XLIII. Інші строї

Дійшовши до строю Es ми опинилися на «долішньому березі» можливостей транспозицій на бандурі за допомогою системи поодиноких перемикачів. «Горішній беріг» таких можливостей - це стрій E (№ 8).

Як відомо, у музиці розвинутій на західноєвропейських основах знаходить примінення п'ятнадцять основних тональностей. Всі вони побудовані на подобу мажорної гами C-dur та мають вони супутню мінорну гаму на взір a-moll. (Гобто маємо п'ятнадцять мажорних та п'ятнадцять мінорних гам.) Вони знакуються системою дізів (♯) або бемолів (♭).

Вони знакуються системою дізів (♯) або бемолів (♭).

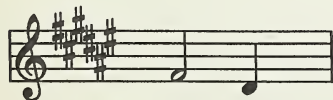
Таким чином, дивлячись з погляду бандурних перетворень, маємо, крім строю C, сім строїв, що вживають півтонових обнижень та сім строїв, що вживають півтонових підвищень. Кожна наступна мажорна гама в системі дізів виводиться з п'ятого ступеня попередньої гами при застосованні дізів fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.

Дізові тональності, що до тепер не входили в наше розглянення, такі:

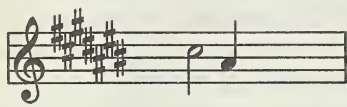
H-dur — gis moll



Fis-dur — dis-moll



Cis-dur — ais-moll



Основний ступінь мажорної гами зазначено половинною нотою (A), а

мінорної гами чвертною (A).

На нашій бандурі можемо добути всі дієзні гами, коли вистроїмо у вихідному строї С замість у строї Es.

Бемольні тональності, яких ми досі ще не зустрічали, утворені на принципі поступової квартової деривації гам з таким чергуванням бемоль: b, es, as, des, ges, ces, fes.

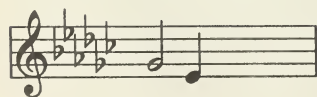
Бемольні тональності, яких ми залишили поза розглядом, такі:
As-dur — f-moll



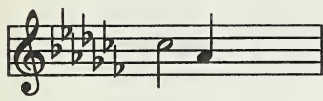
Des-dur — b-moll



Ges-dur — es-moll



Ces-dur — as-moll



Усі ці бемольні тональності можна добути на нашій бандурі вистроюючи її в строї С, коли всі ритяжки наведені на струни.

Як бачимо, система ритяжків, що тільки обертається на віддаль пів тону на одній струні, дає приблизно тільки половину можливих тональностей¹, хоч для практичних цілей вони цілковито задовільні. Цих вісім тональностей можуть задовільнити згрубша потерби транспозиції та достосування діяпазону даної мелодії до діяпазону голосу виконавця.

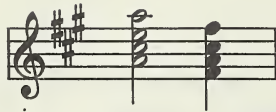
Для кращого перегляду для транспозиційного вжитку подаємо наш «строевий годинник», де тоніка, за годинниковим рухом, вандрує на одну октаву. Ним можна послуговуватись при підбиранні відповідного строю.

¹ Система подвійних ритяжків для кожної струни відкрила б ці можливості, але таке перетяження інструмента арматурою либонь було б ризикове для якості звуку. Зрештою, майбутні спроби в тому відношенні повинні вирішити це питання.

XLIV. Стройовий годинник

№ 7

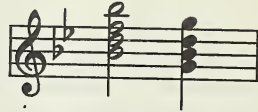
↑ ↑ ↑ ↑ . ↑ ↑ ↑
1 2 3 4 5 6 7 8



A-dur — fis-moll

№ 2

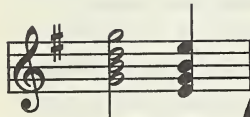
. ↑
1 2 3 4 5 6 7 8



B-dur — g-moll

№ 5

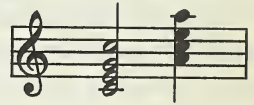
. ↑ ↑ . . ↑ ↑ .
1 2 3 4 5 6 7 8



G-dur — e-moll

№ 4

. ↑ ↑ . . ↑ . .
1 2 3 4 5 6 7 8



C-dur — a-moll

№ 3

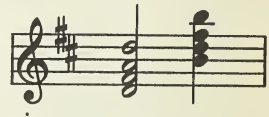
. ↑ . . . ↑ . .
1 2 3 4 5 6 7 8



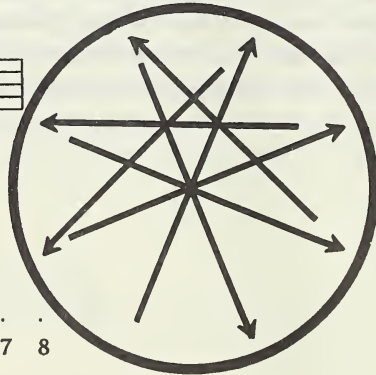
F-dur — d-moll

№ 6

. ↑ ↑ ↑ . ↑ ↑ .
1 2 3 4 5 6 7 8

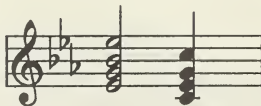


D-dur — h-moll



№ 1 - вихідний стрій

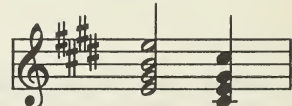
.
1 2 3 4 5 6 7 8



Es-dur — c-moll

№ 8 - кінцевий стрій

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
1 2 3 4 5 6 7 8



E-dur — cis-moll

XLV. Особливі бандурні строї

Нав'язуючи до всього, про що ми говорили у вступних розділах про специфіку кобзарського мистецтва, було б помилкою приділяти всю увагу тільки тільки достосуванню бандури до всіх стандартних тональностей, як теж її основної хроматизації. Бандура в такому стані, в якому вона зараз знаходиться, дає можливості, які можуть бути проблемою на інших, у тому й т. зв. універсальних інструментах. Маємо тут на увазі будування особливих звукорядів та творення гармонічних та поліфонічних поєднань, що лежать у обсягу тих особливих звукорядів. У розділі про кобзарські строї згадувано вже такі звукоряди, що застосовуються в древній кобзарській музиці.

У першу чергу це стосується до т. зв. *лебійських строїв*, що їх можна віднести до стародавньої дорійської мінорної гами з підвищенням на пів тону четвертого ступеня та з увідним тоном на долішню тоніку.



Лебійське а (приналежне до жалібного С (a-moll))



Коли розглянути структуру інтервалів цього звукоряду, бачимо два трипівтонні інтервали, один між III і IV ступенем горішньої октави, а один між VI та VII ступенем долішньої октави (як вислід увідного тону).

Решта бандури вгору від основного тону а настроєна на взір горішньої октави (з підвищенням IV та VI ступеня).

Униз від основного тону а бандура настроєна на взір долішньої октави, однак без увідного тону в долішніх октавах. Такий нерівномірний розподіл строю утворює своєрідну мелодичну та гармонічну динаміку, що

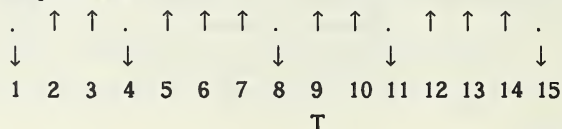
неначе тяжіє до двох різних тонів чи полюсів: один на тоніці, а другий на долішній квінті d, при чому окресленість мажору та мінору неначе затрачується.

Ця основна структура лебійського строю може бути відтворена в кожному нашому стандартному строю, як відміна жалібного строю.

Ритяжкова постановка двох перших октав приструнків така:

Лебійське а (утворене зі строю С)

Постановка ритяжків



зразок строю

(без увідного

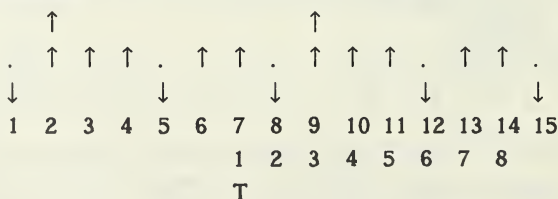
тону) в долішній

октаві

зразок строю в горішніх октавах

Лебійське е (утворене зі строю G)

Постановка ритяжків



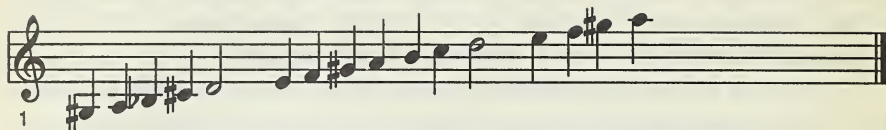
зразок строю

(без увідного

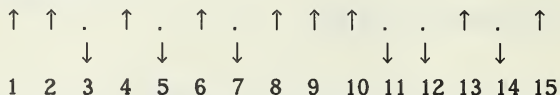
тону) в долішніх

октавах

зразок строю в горішніх октавах

3. *Лебійське d* (утворене зі строю F)

Постановка ритяжків



Зразок строю в

долішній

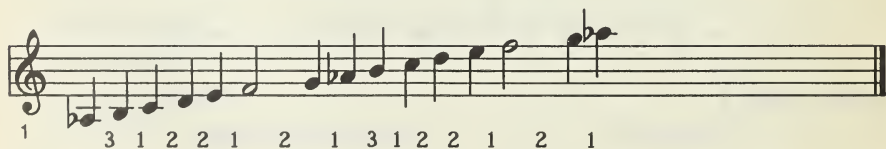
та горішній октавах

4 і 5 *Лебійські a* та *e* вже показано раніш.

Лебійські строї можуть бути побудовані теж на основі інших тональностей за допомогою перемикачів або ключа.

У різних модифікаціях також можуть виступати, як це можна бачити, порівнюючи зараз перелічені лади та лебійські лади наведені на стор. 36 при перегляді строїв транспонованої бандури. Зокрема цікавий там наведений т. зв. лебійський стрій *f* (№ 9). Розглядаючи його інтервальну архітектоніку, бачимо, що він відрізняється від типового лебійського строю між IV і V ступенем, що в лебійських строях має два півтони, а тут лиш один. Друга відмінність у ввідному тоні, що виступає в усіх октавах, а не виключно як увідний тон у тоніку долішньої октави приструнків.

Цей стрій утворюється з гами природного мінору (якоїнебудь тональності) *обнижуючи його перший ступінь* на пів тону (або VI ступінь відповідної мажорної гами). Тоді отримуємо наш особливий звукоряд, якого тоніка припадає на терцію нижче від мінорної гами, яку ми вжили (або на кварту вище від мажорної тоніки).



Стрій № 7
A-dur — fis-moll

Упускове лебійське *d*
лебійська тоніка *d*



1

Постановка перемикачів

↑ ↑ ↑ ↑ . ↑ . ↑
↓ ↓
1 2 3 4 5 6 7 8

Сказане про відмінність упускового строю а від підтягового строю а відноситься теж до строю *d* та всіх інших строїв того типу.

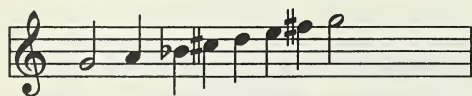
3. Упускове лебійське *g* (утворене зі строю D-dur — *g*-moll)



1

Стрій № 6
D-dur — h-moll

Упускове лебійське *g*
лебійська тоніка *g*



1

Постановка перемикачів

. ↑ . ↑ . ↑ ↑ .
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
1 2 3 4 5 6 7 8

4. Упускове лебійське с (утворене зі строю G-dur — e-moll)



Стрій № 5
G-dur — e-moll

Упускове лебійське с
лебійська тоніка с



Постановка перемикачів

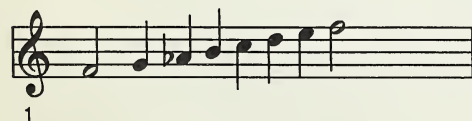
| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| . | ↑ | ↑ | . | . | . | ↑ | . |
| ↓ | | | ↓ | ↓ | ↓ | | ↓ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

5. Упускове лебійське f (утворене зі строю C-dur — a-moll)

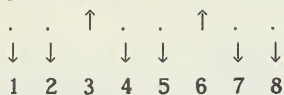


Стрій № 4
C-dur — a-moll

Упускове лебійське f
лебійська тоніка f



Постановка перемикачів

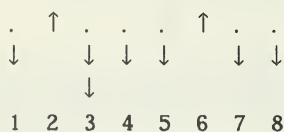
6. Упускове лебійське *b* (утворене зі строю F-dur — d-moll)

Стрій № 3
F-dur — d-moll

Упускове лебійське *b*
лебійська тоніка *b*



Постановка перемикачів



Оскільки третій перемикач уже відпущений у строї F, для лебійського упускового строю *b* мусимо вживати ключа. Таким чином стрій F — границя для упускових лебійських строїв, подібно як стрій G був границею для підтягальних лебійських строїв.

XLVI. Інші бандурні лади

Крім лебійських строїв, бандуру іноді вистроюється в різних особливих ладах, які вживається виключно для окреслених творів, щоб достосуватись до всяких мелодичних несподіванок.

Окрема група строїв — це *штучні звукоряди*, які можна застосовувати з великим успіхом на бандурі.

На взір *повнотонної шеститонної гами*



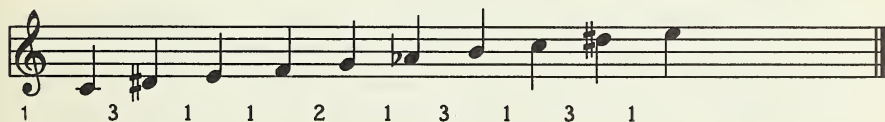
або



яку можна легко утворити на бандурі (перемикачами та ключем), можна також утворити інші довільні лади, що, виходячи поза рамки мажору чи мінору, дають нерозцікаві атональні ефекти.

Для прикладу подаємо такий лад:

Атональний лад № 1



Його можна добути зі строю Es, касуючи обниження на B та Es та додаючи підвищення на D. Постановка перемикачів така:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| . | . | ↑ | . | ↑ | ↑ | . | . |
| ↓ | ↓ | | ↓ | | | ↓ | ↓ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

КІНЕЦЬ РУКОПISУ

Післяслово редактора

Тут кінчається рукопис, який написано в пізніх 1950-их - ранніх 1960-их роках. Чи через професійну працю, чи недугу, автор до нього більше не вертався. Можна, звичайно, здогадуватися, що він ще написав би, та на підставі останніх розділів можна здогадуватися, що він провадив читача до того репертуару, в якому автор був непервершеним майстром — виконання дум. Цей жанр, як уже сказано, постав у ранній козацькій добі (XVI ст.) і він процвітав принаймні до кінця XIX ст. Думи імпровізувалися, тобто і слова, і мелодія komponувалися заново при кожному виконанні. Читач уже познайомився з їхньою ладовістю, це саме т.зв. лебійські лади. Мелодія звичайно піднімалася терціями й квінтами, а спадала секундами. Більшість тексту співали речитативом на одній ноті, але над наголошеним складом мелодія могла підноситися на півтона.

Текст також мав свою поетику, тобто особливі синтаксичні конструкції, що трохи різняться від звичайної української поезії чи прози. Найкращі видання текстів підготували К. Грушевська й Б. Кирдан, але є чимало інших видань, що дозволяють читачеві познайомитися з текстами.

У примітці до першого розділу вступу згадується нотний корпус Колесси (1910-13 чи 1968) та платівка фірми «Мелодия». На жаль, цей звукозапис рідкісний і його не легко знайти в фонотеках. Та коли порівняти ці й пізніші виконання дум (Ф. Жарком, П. Гончаренком, В. Луцевим та ін.) із записами Штокалка, то можна зараз побачити, що його інтерпретація — квантовий стрибок над попередниками.

Можна надіятися, що коли бандурист засвоїть усі технічні прийоми, подані в цьому «Підручнику», і вислухає всі можливі звукозаписи, то він чи вона збагне суть цього жанру і зможе виконувати думи наслідуючи раніші зразки, а то й самому імпровізувати їх. Так цілі покоління кобзарів опанували це мистецтво, але воно майже зникло при початку XX століття. Штокалко опанував його тільки на підставі корпусу Колесси (нам не відомо, чи він колинебудь особисто чув спів кобзаря, хіба з платівки) і підніс його до незрівнянних висот.

Можна казати, що так як, напр., джаз, цього жанру не можна вивчити з книжок (хоч Штокалкові це, очевидно, вдалося). Його треба пережити, а тоді наслідувати (як це робили цілі покоління кобзарів).

Айзак [Ісаак] Ньютон колись написав: «Якщо я дальше бачив, то це тому, що я стояв на плечах велетнів». Надіємося, що грядучі покоління кобзарів, як і Ньютон, дальше побачать, стоячи на плечах цього велетня. Коли

вони опанують матеріял поданий у цьому «Кобзарському підручнику» і вислухають гру й спів таких визначних митців, як Штокалко, хай збережуться найкращі кобзарські традиції і передадуться для дальшого розвитку потомством.

А.Г.

Бібліографія

- Афанасьєв-Чужбинський, Олександр Степанович, 1853.
Памятники и образцы народного языка и словесности.
[б.м.?)
- Бережан [Штокалко], Зіновій, 1977.
На окраїнах ночі. Вибрані тексти. Упорядкував Ігор Костецький та Богдан Бойчук.
Штутгарт: На горі та Нью-Йорк: Нью-Йоркська група.
- Білецький, Платон Олександрович, 1969.
Український портретний живопис XVII-XVIII ст.
Київ: Мистецтво.
- Гаркави, А. Я. (ред.), 1870.
Сказанія мусульманскихъ писателей о славянахъ и русскихъ. (Съ половины VII вѣка до конца X вѣка по Р.Х.)
Санкт-Петербург: Императорская академія наукъ.
- Горбач, Олекса, 1957.
«Арго українських лірників»
(Відбитка з *Наукових записок Українського вільного університету* в Мюнхені; №1, 1957.)
Мюнхен: Український вільний університет.
- , 1971.
«Арго слобожанських сліпців («невлів»)»
Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov.
Мюнхен: Український вільний університет: 136-48.
- Горняткевич, Андрій, 1980.
«Кобза - бандура. Спроба історичного підсумку».
Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.
Нью-Йорк: УВАН: 62-6.
- Грушевська, Катерина, 1927 і 1931.
Українські народні думи.
Харків - Київ: Державне видавництво України.
- Гуменюк, Андрій Іванович, 1967.
Українські народні музичні інструменти.
Київ: Наукова думка.
- Guthrie, Matthieu [Matthew], 1795.
Dissertations sur les antiquités de Russie; contenant l'ancienne mythologie, les rites païens, les fêtes sacrés, les jeux ou ludi, les oracles, l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise... &c., &c. Санкт-Петербург.

Десять пісень

див. Українське управління...

Домонтович, М, 1913-14.

Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі.

Одеса.

Дяковський, Мирослав, 1958.

"A Note on the History of the Bandura."

The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S. 4, 3-4 (21-22): 1419.

Ібн-Фадлан, Ахмет

див. Гаркави, А.Я.

Кабачок, Володимир та Євген Юцевич, 1958.

Школа гри на бандурі.

Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

Кирдан, Борис Петрович, 1972

Украинские народные думы.

Москва: Главная редакция восточной литературы.

--- та Андрій Федорович Омельченко, 1980.

Народні співці-музиканти на Україні.

Київ: Музична Україна.

Колесса, Філарет Михайлович, 1907.

«Ритміка українських народних пісень».

Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка.

Львів: НТШ.

---, 1910.

«Про музичну форму дум».

Матеріали до української етнології. 13.

Львів: НТШ.

---, 1910-13.

«Мельодії українських народних дум».

Матеріали до української етнології. 13 і 14.

Львів: НТШ

---, 1913.

«Варіанти мельодій українських народних дум, їх характеристика і групування».

Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. 116

Львів: НТШ

---, 1969.

Мелодії українських народних дум.

Київ: Наукова думка.

Костецький, Ігор, 1977.

«Зіновій Бережан». у кн. Бережан, З., 1977: 175-233.

Кухта, Віктор, 1955.

Три п'єси на народні теми для бандури.

Київ: Мистецтво.

Ластович-Чулівський, Семен, 1956.

Листи про бандуру.

Нью-Йорк: [М.Дяковський].

Лисенко, Микола Віталійович, 1955а.

Народні музичні інструменти на Україні. Редакція, передмова та примітки М. Щоголя.

Київ: Мистецтво.

---, 1955б.

Про народну музику і народність в музиці. Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука.

Київ: Мистецтво.

Linde, Samuel Bogumił, 1807-14.

Słownik języka polskiego. (6 тт.)

Майстренко, Левко, 1981.

«Зіновій Штокалко - Бандурист-віртуоз».

Бандура. 3-4: 2-7.

Малюца, Антін, 1947.

«Народне мистецтво чи мистецький промисел?»

Українське мистецтво. Альманах I

Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців: 31-5.

Мойл, Наталія Кононенко, 1979.

“Ukrainian Dumy - Introduction”.

Ukrainian Dumy, Editio minor.

Toronto: CIUS and Cambridge: HURI.

Овчинников, Василь Павлович, 1913-14.

Самовчитель гри на бандурі.

[Москва?]

Paprocki, Bartosz, 1584.

Herby rycerstwa Polskiego

Kraków.

Повѣсть временныхъ лѣтъ

Лѣтопись по ипатскому списку.

Санкт-Петербург: Археографическая коммисія, 1871.

Подуфалий, В., 1991

«Бандурист-віртуоз» (12.01), «Багатогранний талант» (30.01) та «Павло Штокалко і його творчість» (08.06.)

Бережанське віче

Ригельман, Александр Иванович, 1847.

Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи.

Москва.

Сокальський, Петро Петрович, 1888.

Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ современной гармонической музыки.

Харків.

Українське управління в справах мистецтв при РНК УРСР. Державна капела бандуристів.

10 пісень для самодіяльних кобзарських капел.

[б.м., б.р.?)

Фаминцын, А. С. 1891.

Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа.

Балалайка - кобза - бандура - торбань - гитара.

Санкт-Петербург.

Chybiński, A., 1949.

Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800.

Kraków.

Хоткевич, Гнат Мартинович, 1909.

Підручник гри на бандурі.

Львів.

---, 1930a

Музичні інструменти українського народу.

Харків: Державне видавництво України.

---, 1930б

Підручник гри на бандурі.

Частина I (Теоретична)

Харків: Державне видавництво України 1930;

Частина II (Вправи)

Випуск 1

Харків: Література і мистецтво, 1931;

Випуск 2

Харків: Державне видавництво України, 1929.

Шевченко, В. К., 1914.

Школа гри на бандурі. (3 част.)

Москва.

Щербаківський, Вадим, 1958.

Формация української нації. Нарис праісторії України.

Нью-Йорк: Говерля.

Штокалко, Зіновій,

див. Бережан, Зіновій.

Інші використані праці:

Apel, Willi and Ralph T. Daniel, 1965.

The Harvard Brief Dictionary of Music.

New York: Washington Square Press.

Вертков, К., Ч. Благодатов и Э. Язовицкая, 1975.

Атлас музыкальных инструментов народов СССР.

2-е изд.

Москва: Музыка.

Haugin, Gombojab, 1986.

A Modern Mongolian-English Dictionary.

[Bloomington:] Indiana University.

Hony, H.C. and Fahir Iz, 1984.

The Oxford Turkish-English Dictionary.

Oxford: Clarendon.

Hughes, Rupert, 1954.

Music Lover's Encyclopedia.

Garden City, N.Y.: Garden City Books.

The Diagram Group, 1978.

Musical Instruments of the World.

New York: Bantam Books.

Ліра - Сурма, 1956.

Великий збірник українських пісень.

Нью-Йорк: Сурма.

Macdonell, Arthur Anthony, 1965.

A Practical Sanskrit Dictionary with Transliteration, Accentuation, and Etymological Analysis Throughout.

London: Oxford University Press.

Павлюченко, Сергій Олександрович, 1980.

Елементарна теорія музики.

Київ: Музична Україна.

Vasmer, Max, 1953.

Russisches etymologisches Wörterbuch.

Heidelberg: Carl Winter.

Cherkess, E., 1950.

Georgian-English Dictionary.

Oxford.

Shnitnikov, Boris N., 1966.

Kazakh-English Dictionary.

London: Mouton.

Перелік пісень¹

| | | |
|-------------------------------------------|------------------|-----|
| Ангел грішну душу | | 179 |
| А хто бачив | | 109 |
| А я люблю Петруся | Ю. Сінгалевич | 181 |
| Варіяції на тему «А хто бачив, а хто чув» | | 221 |
| Виклик | М. Теліга | 249 |
| Вправи на тему пісні «Три діди» | | 272 |
| В'язанка українських народних пісень | М. Теліга | 237 |
| Гайдук (Гетьманський танок) | К. Місевич | 226 |
| Галя | | 166 |
| Гетьманський танок (Гайдук) | К. Місевич | 226 |
| Гопак | Є. Цюра | 230 |
| Горличка | К. Місевич | 274 |
| Гречаники | В. Ємець | 200 |
| Гуде вітер вельми в полі | Г. Назаренко | 308 |
| Дванадцять косарів | К. Богуславський | 283 |
| Дозволь мені, мати | | 163 |
| Дудочка | Г. Гончаренко | 259 |
| Думи мої | КЗКБ | 312 |
| Етюд | | 273 |
| Журавель | Ю. Сінгалевич | 167 |
| Зелений дубочку | А. Горняткевич | 207 |
| І шумить, і гуде (варіяції) | | 223 |
| Казав мені батько | | 132 |
| Катеринославський танок | К. Місевич | 220 |
| Кину кужіль | | 88 |
| Козак Швачка | | 234 |
| Козаченько впився | | 208 |
| Козачок (1) | В. Щербина | 110 |
| Козачок (2) | В. Щербина | 168 |
| Колискова | | 236 |
| Колядка | | 154 |
| Кучерява Катерина | «10 пісень» | 198 |
| Летить галка | Ю. Сінгалевич | 182 |
| Марш | Г. Хоткевич | 284 |

¹ Де не подано автора, можна припускати, що ним є З. Штокалко. (АГ)

| | | |
|----------------------------|----------------|-----|
| Молодичка | | 216 |
| Ой важу я, важу | «10 пісень» | 196 |
| Ой вирву я з рочи квітку | | 184 |
| Ой із-за гори | | 180 |
| Ой на горі сніг біленький | Ю. Сінгалевич | 183 |
| Ой не ходи, Грицю | | 149 |
| Ой пила, пила | | 161 |
| Ой під гаєм, гаєм (1) | | 59 |
| Ой під гаєм, гаєм (2) | Ю. Клевчуцький | 258 |
| Ой піду я понад море | В. Кухта | 241 |
| Ой там чумак | Г. Назаренко | 290 |
| Ой у полі вишня | Ю. Сінгалевич | 160 |
| Ой у полі жито | | 169 |
| Ой учора орав | | 206 |
| Ой хмелю ж, мій хмелю | | 210 |
| Ох, і не стелися | | 233 |
| Побреду | В. Ємець | 202 |
| Подольанка | К. Місевич | 219 |
| По дорозі жук, жук (1) | | 148 |
| По дорозі жук, жук (2) | | 158 |
| По дорозі жук, жук (3) | | 170 |
| Полянка | | 227 |
| Про біду | | 157 |
| Танок (Етюд) | | 156 |
| Та туман яром котиться | | 199 |
| Третя українська шумка | М. Завадський | 317 |
| Тропак | | 228 |
| Український танець | M. Guthrie | 306 |
| Харківський танок | К. Місевич | 161 |
| Ченчик | Ю. Сінгалевич | 165 |
| Чи ти, милий, пилом припав | Ю. Сінгалевич | 181 |
| Чорне моє поле | К. Місевич | 203 |
| Щиглик оженився (1) | | 111 |
| Щиглик оженився (2) | | 133 |

Зміст

| | | |
|--------|-----------------------------------------------------|-----|
| | Від редактора | III |
| | Передмова | 1 |
| Вступ | | |
| I | Про інструмент і його походження | 3 |
| II | Загальні висновки | 10 |
| III | Кобзарські підручники | 12 |
| IV | Номенклятура бандури | 15 |
| V | Способи гри на бандурі | 18 |
| VI | Добування звуку | 22 |
| | Права рука | 23 |
| | Ліва рука | 25 |
| VII | Кобзарські строї | 26 |
| | C-dug | 35 |
| | Косий стрій | 35 |
| | Кубанський стрій | 35 |
| | Почаївський стрій | 35 |
| | Жалібний стрій | 35 |
| | G-dug | 35 |
| | Лебійські строї | 36 |
| VIII | Строї модерної бандури | 39 |
| IX | Вивчення табулятури бандури та строєння інструмента | 49 |
| Вправи | | |
| I | Права рука | 52 |
| | Вправи одним пальцем | 52 |
| | Ходи вниз | 52 |
| | Ходи вгору | 53 |
| | Комбіновані ходи | 54 |
| | Вправи на різні інтервали | 56 |
| | Вправи двома пальцями напереміну | 60 |
| | Перший палець | 62 |
| | Перший палець у поєднанні з другим та третім | 63 |
| | Вправи на різні інтервали (Пальці 1, 2, 3, 4) | 64 |
| II | Ліва рука | 67 |
| III | Права рука (Двозвуки) | 82 |

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| IV | Ліва рука на басах (Двозвуки) | 85 |
| V | Права рука (Терції) | 86 |
| VI | Ліва рука на басах (Терції) | 91 |
| VII | Права рука | 92 |
| | Кварти | 92 |
| | Квінти | 95 |
| | Сексти | 97 |
| | Септими з іншими двозвуками | 102 |
| | Різні двозвуки | 103 |
| | Двозвуки великого віддалення | 104 |
| VIII | Ліва рука на басах (Різні двозвуки) | 106 |
| IX | Двозвук підсилений октавою | 108 |
| X | Акорди | 112 |
| | Мажорні й мінорні акорди | 114 |
| XI | Позиції акордів | 119 |
| XII | Кидання руки | 121 |
| XIII | Тризвук | 122 |
| | Основне положення | 122 |
| | Перше обернення | 123 |
| | Друге обернення | 127 |
| | Вправи на пов'язання тризвуків у трьох позиціях | 129 |
| | Вправи на дві бандури | 132 |
| XIV | Вправи на обидві руки | 134 |
| | Права рука на приструнках, ліва на басах | 134 |
| | Акорди пов'язані з басами | 136 |
| | Основне положення тризвуку з басом у основному положенні | 137 |
| | Основне положення тризвуку з різними положеннями баса | 138 |
| | Перше обернення тризвуку з основним положенням баса | 139 |
| | Основне положення та перше обернення тризвуку з басом у основному положенні | 140 |
| | Три позиції тризвуку з басом у основному положенні | 140 |
| | Три позиції тризвуку в поєднанні з різними положеннями баса | 142 |
| XV | Первинні тріяди в музичній фразі | 143 |
| XVI | Дальші вправи з об'єму ходу тріяд | 151 |
| XVII | Упрощене писання супроводу | 170 |

| | | |
|---------|-------------------------------------------------------|-----|
| XVIII | Переміжний бас | 173 |
| XIX | Права рука (Чотиризвук) | 174 |
| XX | Вправи на позиції тризвуку (Права рука) | 178 |
| XXI | Ламані акорди | 186 |
| XXII | Стрій G | 191 |
| XXIII | Стрій G жалібний (e-moll) | 194 |
| XXIV | Вправи на косі строї | 205 |
| | Косий стрій C | 205 |
| | Косий стрій G | 209 |
| XXV | Дальше розвинення пальцівки правої руки | 211 |
| XXVI | Арпеджіо та арпеджіовий акорд | 231 |
| XXVII | Січені звуки (tremolo) | 243 |
| XXVIII | Приглушення звуку (étouffés) | 246 |
| XXIX | Гліссандо | 247 |
| XXX | Шумовий акорд | 253 |
| XXXI | Орнаментальні фігури | 254 |
| | Переднотки або форшляги | 254 |
| | Арпеджіові акорди | 256 |
| XXXII | Трель | 257 |
| XXXIII | Фляжолет | 261 |
| XXXIV | Вібрато | 262 |
| XXXV | Ліва рука на приструнках (2, 3, 4 і 5 пальці) | 263 |
| XXXVI | Ліва та права рука разом на приструнках та басах | 268 |
| | Паралелі - октави | 268 |
| | Різні ходи й інтервали | 269 |
| | В'язання гліссандом | 272 |
| | Січені звуки - тремольо двома руками | 275 |
| | Трелі на дві руки | 278 |
| XXXVII | Поширення кригозору тональностей (D-dur) | 297 |
| XXXVIII | Стрій A та його жалібний перестрій (A-dur — fis-moll) | 300 |
| XXXIX | Стрій E | 302 |
| XL | Стрій F (F-dur — d-moll) | 304 |
| XLI | Стрій B (B-dur — g-moll) | 311 |
| XLII | Стрій Es (Es-dur — c-moll) | 315 |
| XLIII | Інші строї | 321 |
| XLIV | Стройовий годинник | 324 |

| | | |
|------|-------------------------------------|-----|
| XLV | Особливі бандурні строї (Лебійські) | 325 |
| | Лебійське а | 325 |
| | Лебійське е | 326 |
| | Лебійське с | 327 |
| | Лебійське g | 327 |
| | Лебійське d | 328 |
| | Лебійське упускове а | 329 |
| | Лебійське упускове d | 329 |
| | Лебійське упускове g | 330 |
| | Лебійське упускове с | 331 |
| | Лебійське упускове f | 331 |
| | Лебійське упускове b | 332 |
| XLVI | Інші бандурні лади | 333 |
| | Післяслово редактора | 334 |
| | Бібліографія | 336 |
| | Перелік пісень | 342 |
| | Зміст | 344 |

Видруковано в Києві на поліграфічному
обладнанні "Кобза-Інтернешнл"

