

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України

**ЖАНР КОНЦЕРТИНО ДЛЯ БАНДУРИ В ДОРОБКУ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Магістерська кваліфікаційна робота
КОНДРАТЬЄВОЇ Олександрі Анатоліївни

Науковий керівник

Кандидат мистецтвознавства, доцент
ЯГОДЗИНСЬКА Ірина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело_



Кондратьєва О. А.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ В СУЧАСНОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ БАНДУРИ.....	7
Висновки до Розділу 1.....	12
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТИНО К. МЯСКОВА.....	17
2.1. Концертино № 1.....	17
2.2. Концертино № 2.....	27
2.3. Концертино № 3.....	31
Висновки до Розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТИНО В. ВЛАСОВА.....	39
3.1. Концертино для голосу і бандури.....	39
3.2. Джаз-концертино.....	48
Висновки до Розділу 3.....	54
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми. Жанри одночастинного концерту та концертино входять в бандурний репертуар тільки в 50-ті роки ХХ століття, і, як засвідчують дослідники, перші його зразки (концерт-фантазія Д. Пшечничного, концерт А. Маціяка) не враховували специфіку інструмента, що не дозволило їм прижитися в виконавській практиці. Тож реальним етапом становлення бандурного концерту вважаються 70 – 80-ті роки, коли були написані два концерти В. Тилика, концерт М. Дремлюги три концертино К. Мяскова. Отже саме ці твори треба вважати певною точкою відліку, з якої починається розвиток даного жанру. Не зважаючи на відмінне жанрове найменування у К. Мяскова – концертино – якому відповідає, перш за все, одночастинна композиція, більшість дослідників не виділяють його в окремий жанровий підвид, що зумовлено невеликою кількістю зразків творів для солюючої бандури із подібною назвою. Якщо Концертино № 3 (1987) К. Мяскова постійно включається в репертуар бандуристів і привертає увагу дослідників, зокрема – М. Сточанську, Н. Чернецьку [61], то Перше (1967) та Друге (1967) поки що залишаються невисвітленими. Втім, зважаючи на той факт, що вони стоять у витоків концерту для бандури в українській музиці, таке дослідження вважається необхідним, щоб простежити подальшу еволюцію цього жанру.

Інший підхід до жанру концертино ілюструє В. Власов, створивши два різних зразки цього жанру – Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури (1999 р.) та Джаз-концертино для бандури з камерним оркестром в (2015 р.). Він розширює стилістичне амплуа інструменту через асиміляцію із джазом і затверджує концертино як один із провідних різновидів творів крупної форми для бандури. Аналіз композицій К. Мяскова та В. Власова дає можливість оцінити потенціал бандури як концертного інструменту та специфіку його розуміння кожним з авторів, але й дослідити певну еволюцію в трактовці обраного жанру, що й підтверджує *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей жанру, композиції та виконавських завдань в концертино К. Мяскова та В. Власова, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- окреслити палітру творів крупної форми в репертуарі бандуристів;
- проаналізувати специфіку розвитку жанру бандурного концертино та концертино;
- виконати композиційний аналіз Концертино № 1 – 3 К. Мяскова; Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури та Джаз-концертино В. Власова;
- розкрити виконавські завдання, що повстають перед бандуристом в зазначених творах;
- узагальнити спостереження в висновках.

Об'єкт дослідження – жанр концертино в бандурному репертуарі, **його предмет** – жанрово-композиційні та виконавській особливості концертино К. Мяскова та В. Власова в контексті бандурного репертуару.

Матеріалом дослідження виступають клавір та аудіозаписи Концертино №№ 1 – 3 К. Мяскова, Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури Джаз-концертино В. Власова.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – окреслює розвиток та функціонування творів крупної форми в бандурному репертуарі;
- *жанровий* – розкриває специфіку жанру концертино в бандурному репертуарі;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (трактовка сонатної форми, тематизм та його розвиток, специфіка співвідношення);

- *порівняльний* – допомагає співставити трактовку жанру концертино в доробку різних українських композиторів та дослідити його еволюцію в творчості К. Мяскова та В. Власова.
- *виконавського аналізу* – служить для виявлення технічних, інтонаційних, драматургічних завдань, що стоять перед музикантом в концертино К. Мяскова та В. Власова.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *бандурного виконавства* (Р. Вахрамєєва [8], Н. Броярко [7], Н. Воронова [12], М. Давидов [14 – 18], І. Дружга [20], В. Дутчак [22], Л. Мандзюк [40], І. Мішалов [41], І. Панасюк [54], Т. Слюсаренко [59], Г. Хоткевич [66], О. Югова [73]);
- *бандурного репертуару* (М. Березуцька [4], Л. Бондарук [5], М. Дуфанець [24], А. Душний [35], І. Лісняк [38], Н. Морозевич [43], О. Ніколенко [49], О. Олексієнко [50], Н. Чабаненко [68]);
- *жанру концерту та концертино, в тому числі для бандури* (О. Антонова [1], В. Закірова [26], І. Зінків [28], О. Кушнір [36], О. Летичевська [37], І. Лісняк [38], М. Сточанська [61], А. Уткін [63]);
- *творчості К. Мяскова* (Р. Вахрамєєва [8], М. Сточанська, Н. Чернецька [61]);
- *творчості В. Власова* (М. Березуцька [4], М. Булда [6], Н. Морозевич [45], А. Сташевський [60], Ю. Чумак [69], А. Душний [25]);
- *сонатній формі* – Н. Горюхіної [13], В. Холопової [65].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонуються розгорнутий композиційний та виконавський аналіз Концертино № 1 (1967) та № 2 К. Мяскова, а також та Джаз-концертино В. Власова (2015).

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості

К. Мяскова, В. Власова та жанру концертино, у виконавській практиці бандуристів, а також у теоретичних курсах «Історії української музики», «Аналізу музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах камерного ансамблю. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі сучасної української музики.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – «Твори крупної форми в сучасному репертуарі для бандури» – присвячено розгляду різних жанрів – рапсодій, фантазій, варіацій, концертів для солюючої домри. Розділ 2 – «Жанрово-композиційні та виконавські особливості концертино К. Мяскова» присвячено аналізу трьох концертино композитора та виявленню особливостей творчої еволюції автора. Розділ 3 – «Жанрово-композиційні та виконавські особливості концертино В. Власова» – висвітлюються окреслені параметри Концертино в романтичному стилі та Джаз-концертино В. Власова. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 68 сторінок, з них основного тексту – 60. Список використаних джерел включає 74 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ В СУЧАСНОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ БАНДУРИ

З огляду на існуючі дослідження бандурного репертуару – М. Давидова [15 – 18], О. Ніколенко [49], Н. Чабаненко [68], можна стверджувати, що на формування репертуару для бандури безпосередньо впливає 2 тенденції, що витікають зі специфіки побутування цього інструменту:

- тенденція до академізації , що була зумовлена залученням бандури до академічних навчальних закладів і відповідно ростом технічних вимог, розвитком суто інструментальних жанрів, що в результаті привело до народження крупних форм, і, зокрема, концертних;
- тенденція до трактовки бандури як інструмента для співу [14, с. 25], що приводить до постійної «культивації» малих жанрів та форм пісенного та quasi-фольклорного характеру, а також обмеження власне інструментальних технічно-віртуозних якостей, що зумовлено акомпануючою роллю інструменту.

З урахуванням паралельного співіснування цих двох тенденцій – одна не витісняє іншу (поряд з інструментальними конкурсами активно працюють капели бандуристів), бандурний репертуар, на відміну, від, скажімо, домрового, не має такого стрімкого розвитку в плані віртуозності та технічної оздобленості, а постійно розривається між quasi-фольклорною нішею, яка в сутності дуже хитко балансує на межі академізму та кітчю та власне академічною тенденцією, що постійно ілюструє інертність в плані музичної мови внаслідок засилля псевдо-народної музики в інтонаційному багажі.

Тенденція до популяризації бандури в сучасній музичній культурі приводить також до появи низки виконавців, які активно залучають сучасний естрадний репертуар і навіть рок-музику. Ключовими критеріями тут

виступають «хітовість» матеріалу, вміння грамотно і віртуозно аранжувати музику, а також почуття смаку, в чому не можна відмовити, скажімо Ярославу Джусю [19].

В результаті поява творів концертного жанру в бандурному репертуарі відбувається досить пізно, і йому передусь ряд інших жанрів, що значно переважають за своєю чисельністю.

Досліджуючи сучасний бандурний репертуар, Н. Чабаненко відзначає, що, поряд із мініатюрами, які панують в ньому, чисельну групу також складають віртуозні концертні твори, причому «неоромантичного спрямування», представлені жанрами рапсодії, фантазії, концертної п'єси, рондо.

Серед них найдавнішою в бандурному виконавстві є рапсодична форма, оскільки вона «сягає своїми коренями ще у інструментальні кобзарсько-бандурницькі традиції» [67, с. 526]. До переліку подібних творів можна віднести «Українська рапсодію» К. Німченка (30-ті роки), «Рапсодію» для сопрано, капели бандуристів та симфонічного оркестру Л. Дичко (1965), «Українська рапсодію» А. Нікіфорука, «Поєму-рапсодію» для бандури і фортепіано М. Дремлюги (1981), також три композиції К. Мяскова: Рапсодія «Байда» та «Українські візерунки» для кобзи, бандури та оркестру народних інструментів, також «Українська рапсодія» для сопрано, кобзи та естрадно-симфонічного оркестру.

Іншою широко представленою в бандурному репертуарі крупною формою виступає фантазія. Фантазія, як правило, наділена «варіантним чи варіаційним розвитком матеріалу (зокрема, у межах контрастно-складової форми) у поєднанні з властивими для цього жанру імпровізаційною свободою, наскрізністю у розгортанні композиції та демонстрацією виразально-технічних можливостей інструмента) [68, с. 526]. Серед зразків фантазій можна назвати фантазію на тему української народної пісні «Летів пташок понад воду» для бандури соло В. Власова, «Весняна фантазія» Г.

Менкуша, концертну фантазію «Купало» для бандури соло та концертна фантазія «Ятрань» для ансамблю бандуристів О. Герасименко.

Третя група творів, що можуть виступати в ролі крупної форми або п'єси є масштабними нециклічними композиціями – концертні п'єси та рондо. Н. Чабаненко зазначає, що вони «нерідко базуються на фольклорному тематизмі або наділені програмними заголовками, що зумовлює їх яскраву жанровість, сюжетність, театралізацію» [68, с. 526]. Подібні твори можуть бути написані в різних формах – контрастно-складений, варіаційний або навіть «наскрізно-імпровізаційний» (визначення Н. Чабаненко). До цієї жанрової групи можна віднести «Десять концертних п'єс» для бандури І. Шамо, концертна п'єса для бандури на українську народну тему «Марусю, Марусю, ти чесного роду», Концертну п'єсу, Концертну п'єсу на теми двох українських народних пісень «Пісня про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком» К. Мяскова, Концертна п'єса «На Дніпрі» (баркарола) М. Дремлюги.

Інший рівень крупної форми ілюструє власне жанр концерту, який «свідчить про високу композиторську майстерність та виконавську віртуозність, а трактування бандури як солюючого інструмента у творах із оркестром знаменують його утвердження у сфері академічного інструментального виконавства» [68, с. 527].

Характеризуючи різнонаправлені тенденції в жанрі концерту, Н. Чабаненко точкою відліку робить одночастинний концерт-фантазію для бандури з оркестром Д. Пшеничного 1953 року [68, с. 527]. Інший погляд на це має Л. Бондарук [5], яка вважає автором першого бандурного концерту твір М. Дремлюги, хоча в своїй статті дати не називає. Можливо, опорою для її поглядів стала стаття в Вікіпедії, де він теж виступає як «автор першого концерту для бандури», хоча з точки зору хронології це хибне твердження, оскільки він був створений в 1987 році (1988 – за Вікіпедією).

Отже, ми будемо спиратися на хронологію Н. Чабаненко, оскільки вона виглядає більш реалістичною. Після Д. Пшеничного з'являються

тричастинний концерт М. Сільванського та Концерт для бандури з оркестром А. Маціяка. У 70-80 рр. ХХ століття постали два концерти В. Тилика, три концерти К. Мяскова, концерт для бандури з симфонічним оркестром М. Дремлюги (1987).

Новим етапом розвитку концертного жанру за думкою Н. Чабаненко, став Концерт для бандури з оркестром Я. Лапинського (1990).

Серед тенденцій останніх років Н. Чабаненко [68, с. 527] виділяє чотири різних вектори. По-перше, це «введення у жанр концерту вокального начала (солістів, хору)» [68, с. 527]. Вочевидь, це витікає з трактовки бандури, перш за все, як «інструменту для співу». Віртуозність в подібних творах буде залежати від того, чи вокальна партія та партія бандури доручається різним виконавцям чи одному. До творів цієї групи відносяться «Концертино в романтичному стилі» для голосу та бандури В. Власова (1999), кантата «Чигирине, Чигирине» для голосу, бандури й камерного оркестру В. Камінського, Концерт № 5 «Нове Тисячоліття» для бандури, оркестру і хору Ю. Олійника.

Другий вектор – це звертання до ансамблю бандур чи кобзи або ліри у якості солюючого інструмента. Тут, на нашу думку, бандура як надалі відходить від концепції сольо-віртуозного інструменту. Серед подібних творів слід назвати поему «Україна» для двох бандур з оркестром народних інструментів, «Українське рондо» № 2 для двох кобз та оркестру народних інструментів К. Мяскова, «Астральну пектораль» № 2 (пам'яті А. Білошицького). До названої групи Н. Чабаненко також залучає концертино для домри (кобзи) та фортепіано «Quasi buffo» А. Гайденка, хоча невідомо, чи є його бандурна версія, а також партиту для оркестру українських народних інструментів і солюючої ліри у 5 ч. В. Степурка [68, с. 527], хоча ліра і бандура, на нашу думку, все ж таки різні за структурою та виконавською специфікою інструменти.

Третю групу складають твори, в яких є поєднання бандури та кобзи з естрадними виконавськими колективами, зокрема «Українська рапсодія» для

сопрано, кобзи та естрадно-симфонічного оркестру, «Експромт», «Боса нова» для кобзи і естрадно-симфонічного оркестру К. Мяскова.

Окремим жанровим вектором, пов'язаним з концертним жанром, на думку Н. Чабаненко, виступає «використання нециклічних форм для солюючих інструментів з оркестром, стилізації чи вторинної фольклоризації виразових засобів» [там само]. Серед творів подібного характеру виступають симфонічна поема «Victoria» для бандури з оркестром О. Герасименко, «Жарт» для кобзи та оркестру народних інструментів, Рапсодія «Байда» та «Українські візерунки» для кобзи, бандури та оркестру народних інструментів К. Мяскова, драма для бандури та симфонічного оркестру «І запало сім'я в тіло душею...» І. Тараненка (2002), «Серія гуцульських медитаційних ескізів» для бандури і камерного оркестру В. Павліковського (1996), Камерна кантата № 2 для бандури і струнних М. Чемберджі (з музики до кінофільму «Богдан Хмельницький»).

На нашу думку, третя і четверта групи вже виходять за межі суто концертного жанру і розмивають всю подану дослідницею класифікацію.

Серед власне концертних творів для бандури з оркестром виділяється саме концерт М. Дремлюги, який навіть помилково називають першим зразком даного жанру, що не випадково, тому зупинимось на ньому детальніше.

О. Ніколенко відзначає, що створення Концерту для бандури з оркестром М. Дремлюги «стало визначною подією в розвитку української музичної культури». Хоча до М. Дремлюги були створені і опуси Д. Пшеничного, і А. Маціяка, ці перші зразки не довго втрималися в репертуарі, що зумовлено низькою «загальноакадемічною підготовкою митців, котрі не були в достатній мірі обізнані з технічним та виразовим потенціалом інструмента» [48, с. 159]. І насправді реальне формування концертного репертуару припадає на 1970 – 80-ті рр., коли було створено два концерти В. Тилика, три концертино для бандури з оркестром народних інструментів К. Мяскова (1967, 1987) та М. Дремлюги.

Отже ранні концерти К. Мяскова передують досвіду М. Дремлюги. Це побуджує провести певне порівняння, співставлення із досвідом сучасника, щоб зрозуміти, наскільки далі в своїх творчих пошуках пішов М. Дремлюга в порівнянні з раннім досвідом К. Мяскова. Рациональніше було б, звісно, співставляти його з Третім концерти К. Мяскова (1987), але його розгляд не входить в завдання нашої бакалаврської роботи.

Дослідники творчості композитора полягають, що він був неординарною постаттю, оскільки він «став одним з перших фахових композиторів, який планомірно опановував провідні форми академічного музикування для бандури в тісній співпраці з виконавцями-практиками» [48, С. 159]. Л. Бондарук, в свою чергу, зауважує, що новаторство М. Дремлюги полягало у «використанні потенціалу бандури в руслі європейської композиторської традиції» [5]. Це підтверджує той факт, що Микола Дремлюга послідовно намагався ввести до єдиного контексту жанрів європейського походження (як, наприклад, рондо чи пассакалія) і суто українські жанри, як дума. Саме йому належить наступний крок на шляху введення бандури до загальноєвропейського русла розвитку академічної музики, зокрема звернення до жанру сонати.

Саме бандурний концерт – а в доробку М. Дремлюги всього 8 творів даного жанру для різних соллючих інструментів – виникає в тісній співпраці композитора з С. Баштаном. Як відомо, Сергій Баштан, вважається основоположником школи сучасного академічного бандурного виконавства. Він упорядкував близько 90 збірок п'єс для бандури, а також є автором навчально-методичного посібника «Школа гри на бандурі» (1989, у співавторстві з А. Омельченком).

На думку О. Ніколенко, концерт М. Дремлюги вирізняється на фоні попередників поєднанням «яскраво мелодичного тематизму, композиційно завершеної форми, наділеної якісно новим рівнем художніх і технічно-виконавських проблем» [48, с. 160]. Спробуємо з'ясувати з аналізу

дослідниці, в чому полягає «якісно новий рівень», і які саме «проблеми» повстають перед виконавцем.

«Композиційна завершеність» циклу, яку декларує О. Ніколенко, уже викликає певні сумніви, оскільки концерт являє собою нетрадиційний двохчастинний цикл із двома швидкими частинами – *Allegro moderato* та *Allegro*. В чому вона знаходить ознаки «лірико-епічного типу симфонізму» теж невідомо, адже «близкість до стильових орієнтирів його наставника у класі композиції – Л. Ревуцького» [48, с. 160] аж ніяк не є показником певного типу драматургії.

Як засвідчує О. Ніколенко, у творі наявні «дві музично-інтонаційні сфери, які тісно пов'язані з українським народнопісенним мелосом: у першій частині переважає героїко-лірична образність, у другій – лірико-танцювальна» [48, с. 160]. З огляду на опис, виникає враження, що це музика початку ХХ або навіть другої половини ХІХ століття, що не відповідає тезі про унікальність цієї музики.

Перша частина написана в сонатній формі із вступом в дусі козацьких пісень, побудованому на низхідному тетрахорді із прохідним хроматизмом. Композитор використовує колористичну гармонію, відхилення до побічних тризвуків, і їх ладову трансформацію.

В межах головної партії поєднуються риси емоційної декламації та думної заплачки (IV[#] та VII[#]). Вона викладена в у вигляді простої тричастинної форми із скороченою репризою та почерговим експонування теми солістом і оркестром. Спочатку її викладає соліст. За образним змістом тема активна, експресивна, напориста. В середньому розділі композитор використовує принцип чергування соліста з оркестром, в результаті чого утворюється діалог. Фольклорне начало, окрім думних інтонацій, підкреслюється також бурдонними квінтами, елементами гуцульського ладу та двічі гармонічного мажору, що підкреслює зв'язок із кобзарською традицією музикування. Скорочена реприза насичена модуляційним рухом, що веде до тональності побічної партії – h-moll. Таким чином обидві теми

виявляються вирішені в одному ладовому колориті, що зустрічається наприклад в Другій симфонії Л. Ревуцького.

Побічна тема, за думкою О. Ніколенко, втілює «сферу ідилічних образів природи, витонченої журливої лірики» [48, с. 161]. В її лірично-пісенному образі синтезуються жанрові ознаки ліричних веснянок-закличок. І тут вже О. Ніколенко підмічає паралель із Другою симфонією Л. Ревуцького, відзначаючи «яскраві асоціації із веснянковою темою» [там же]. Як і головна, вона викладена у тричастинній репризній формі. У крайніх спостерігається паритет соліста і оркестру, тоді як у центральному панує партія соліста. Реприза динамізована, про що свідчить акордова пульсація в партії бандури, яка буде виконувати функцію своєрідного остинато.

Розробка komponується з двох контрастних розділів, перший з яких знаменується вторгненням теми головної партії, яка проводиться в різних (але по більшості – споріднених) тональностях. Другий розділ являє собою віртуозну каденцію бандури, де панує стрімкий висхідний рух шістнадцятими та секстолями. Дослідниця зазначає, що в цьому розділі композитор широко застосовує засоби «варіантної перегармонізації», втім який саме тематизм підлягає цьому опрацюванню, не зазначено. Які типи труднощів представлені в каденції, який її обсяг? Всі ці питання залишаються поза увагою дослідника.

Реприза характеризується тональним зближенням теми – вони обидві звучать у e-moll. Важливим «оновленням» в репризі є поява другої каденції – невеликого сольного каденційного розділу (11 т.) та генеральної кульмінації. Матеріал теми виростає з початкової поспівки побічної партії, яка набуває патетичного характеру.

Друга частина циклу, теж у швидкому темпі Allegro, за думкою О. Ніколенко відіграє роль жанрово-танцювального фіналу. За композицією вона поєднує риси подвійних варіацій із рисами тричастинності. В ролі основної теми тут виступає цитата весільної пісні «Вибирала мати», яка

розвивається за принципом варіацій на незмінну мелодію. Загальної кількості варіацій дослідник не вказує, але з огляду на те, що в експозиції їх три, і ще кілька в репризі (з огляду на наведений тональний план, скоріше за все – 3), можна говорити, що тема супроводжується шістьма варіаціями.

Центральний розділ, *Meno mosso*, вводить нову ліричну тему. Як і перша, вона відразу супроводжується трьома варіаціями. В коді фіналу композитор задіює принцип ремінісценцій – тематичних арок.

Оцінюючи співвідношення солюючої та оркестрової партій, О. Ніколюк визначає їх як паритетний, на основі різноманітних «перегукувань» соліста й оркестру. Серед основних технічних труднощів вона називає гру на верхньому ряді, акордові пасажі, дрібну техніку – тріолі, квінтолі секстолі [48, с.163]. Таким чином, композиція в цілому вписується в стилістику кінця XIX – початку XX століття, а технічні прийоми не ілюструють новаторства в сфері гри на бандурі.

Висновки до Розділу 1. Систематизуючи спостереження дослідників, пропонуємо виділити жанри крупної форми, що складають сучасний бандурний репертуар, в яких вона повстає, перш за все як сольо-віртуозний тембр:

- рапсодії - К. Німченко, Л. Дичко, А. Нікіфорука, М. Дремлюги, К. Мясков (3);
- фантазії – В. Власов, Г. Менкуш, О. Герасименко;
- концертна п'єса – І. Шамо, К. Мясков (5), М. Дремлюга,
- Цикл концертних п'єс – І. Шамо;
- концерти – Д. Пшеничний (одночастинний концерт-фантазія), М. Сільванський, А. Маціяк, В. Тилик (2), К. Мясков (3 концертино), М. Дремлюга, В. Власова (концертино з голосом), Ю. Олійника (з хором).

Дослідники, які сьогодні вивчають бандурний репертуар не виокремлюють жанр концертино від власне концерту. Це обумовлено, вочевидь, нечисельністю творів, що представляють циклічний варіант жанру. Його історія починає відлік від одночастинного концерту-фантазії

Д. Пшеничного (1953 – за Н. Чабаненко, 1957 – за О. Ніколенко), концертів М. Сільванського та А. Маціяка. Втім, цим творам не довелося стати повноцінною частиною бандурного репертуару, оскільки обізнаність митців з техніки гри на бандурі була в них досить низька.

Власне, саме концерт в якому солює одна бандура, на нашу думку, здатен в повній мірі виявити її потенціал як сольо-віртуозного інструменту, що зумовлює виключення з нашого переліку творів тих, де бандура виступає в дуєті з іншими інструментами або як частина ансамблю капели бандуристів тощо.

Сказане зумовлює інтерес до жанру концертино в творчості К. Мяскова, до якого він звертається тричі. Концертино № 1 та № 2, як свідчать дослідники [48; 49] було створено в 1967 році, а № 3 – десятиліттям пізніше. Цікаво було б дослідити еволюцію цього жанру і музичних засобів, стилістики в творчості композитора, втім, в межах даної роботи поки що пропонується аналіз першої віхи цього шляху – Концертино № 1 К. Мяскова. Перспективним є також співставлення Концертино К. Мяскова з твором його сучасника – М. Дремлюги, який створив свій концерт на 10 років пізніше і міг спиратися на досвід свого попередника. Аналіз статті О. Ніколенко, яка розглядає Концерт М. Дремлюги в композиційному та виконавському аспектах дає право говорити, що Концерт не вирізняється значною свіжістю стилю і новаторством, його роль цінна, перш за все, як твору, що дозволяє виявити потенціал бандури як сольо-віртуозного інструменту.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТИНО К. МЯСКОВА

Перш ніж перейти до аналізу Концертино № 1, спробуємо з'ясувати, який специфічний зміст несе в собі найменування «концертино» і чим відрізняється від концерту. В. Летичевська визначає концертино (італ. – *concertino*, буквально – «маленький концерт») як «твір для соліста в супроводі оркестру. Від концерту відрізняється меншими масштабами, коротшими частинами циклу або застосуванням невеликого за складом оркестру, наприклад, струнного. Інколи концертино називають твір для інструментального складу, де немає єдиної сольної партії» [37]. Як бачимо, визначення досить розмите, більш того, в другому значенні соліст взагалі може бути відсутній, що примушує поставити під сумнів суттєвість даного жанрового найменування. Менші масштаби можна розуміти і як скорочення частин за обсягом, і як одночастинність, тому тут теж дефініція залишає багато питань, а отже достеменно відоме лиш те, що це поняття гнучке, і така назва може підійти творам різним за типом циклу, а отже знімає певну «відповідальність» з композитора в порівнянні з «повноцінним» концертом. Ще більш розмиті визначення спостерігаємо в інших джерелах, де концертино визначається «музичний твір для соліста в супроводі оркестру» [29], який відрізняється від нього «меншими масштабами».

К. Мясков (1921 – 2000), який активно працює все життя над поповненням бандурного репертуару, звертається до жанру концертино тричі – Перше та Друге, як свідчать джерела, були написані в один і той самий рік (1967), а Третє – десятиліттям пізніше. Отже, вони можуть значно розрізнятися за стилістикою і формою, а також музичною мовою. Почнемо розглядати цей жанр в творчості композитора з його першого зразка – Концертино № 1.

2.1. Концертино № 1. Композиція Концертино № 1 К. Мяскова поєднує принцип сонатності і варіантності. Так, початкове зіставлення двох

тем в почерговому їх експонуванні спочатку у соліста, потім – у оркестру відповідає логіці розгортання експозиції сонатної форми. Втім, побічна викладена як тема і два її варіанти. Новий її варіант також представлено в розробці і репризі, з огляду на що можна говорити навіть про наявність розсереджених варіацій.

Реприза взагалі виявляється лише аркою до початку твору – там звучить головна тема та побічна (максимально скорочена) в оркестрі на фоні пасажів соліста. Тобто реприза виступає скоріше не як ствердження початкових образів, а як обрамлення твору і кода. В у мовах переваги експозиційності над розвитком матеріалу, багатотемності та нашарування нових тем замість їх розвитку, контрастності тематизму, виникає відчуття фрагментарності та калейдоскопічності загальної логіки форми.

Втім, саме тематичне різноманіття відкриває перед виконавцем можливості для всебічного вияву виражального потенціалу інструменту, а три каденції, в свою чергу допомагають додатково розкрити його віртуозність.

Взагалі, використання трьох каденцій досить незвичне для такої лаконічної форми, як концертино і скоріше властиве крупномасштабним циклам.

Концертино відкривається **вступом**, *Allegro moderato, energico*, в основній тональності *g-moll* оркестрі. Це героїко-патетична тема, що нагадує українські патріотичні пісні XIX століття і викликає в пам'ті образи увертюри до «Тараса Бульби» М. Лисенка. Мелодія теми починається з «вершини джерела» в високому регістрі короткими секундовими мотивами, що стверджують тоніку, а потім поступово спускаються вниз. В ньому готується основний інтонаційний матеріал головної теми.

В момент, коли вступає бандура, в оркестрі продовжується виклад теми, тільки укрупненими тривалостями.

У бандури в цей час звучить контрапункт – висхідні гамоподібні пасажі на фоні пульсації восьмих. Тут банудристові потрібно дуже обережно

вступити, підхопивши темп оркестру, і відразу зіграти швидкий пасаж, що зазвичай викликає певні труднощі: сам по собі він не є складним, а але в контексті необхідності координації з акомпаніатором або оркестром завдання ускладнюється, що чутно по виступах більшості музикантів [], де навіть в конкурсному виконанні цей початок нерідко звучить незграбно і псує фактично весь подальший виступ.

Пізніше (т. 9) гамоподібні пасажі змінюються акордами і октавами (т. 11). Завершення викладу теми вступу співпадає із початком першої Каденції.

Cadenza I (un poco acceclerando) викладена у вигляді «хвилі». Пасаж по звуках гармонічного g-moll, переважно гамоподібний, спочатку рухається вгору до найвищого тону es³, а потім рухається вниз.

Після каденції розпочинається експозиція головної партії, *Andante con anima* (Помірно, з душею), у партії соліста. З темою вступу її поєднує зв'язок з героїко-патріотичними образами. Цьому сприяє пунктирний ритм, акордовий виклад, активне підкреслення сильної долі. В залежності від того, який темп обирає соліст, в ній будуть підкреслені патетичні, або, навпаки ліро-епічні риси. Ремарка *dolce* вказує на прагнення композитора підкреслити саме ліричну складову теми. Не зважаючи на акордовий виклад теми, в ній є підголосок і досить рухливий бас в пунктирному ритмі, що робить її досить складною для виконання, пізніше (т. 23) у виклад вплітається також пасаж шістнадцятих.

Після проведення теми головної партії у соліста вона переходить до оркестру (т. 25, *Moderato con anima*), у якого вона звучить значно потужніше, ніж у бандури. В свою чергу у соліста з'являються гамоподібні пасажі, подібні до тих, що звучали в темі вступу, які виступають контрапунктом до теми.

По завершенні оркестрового викладу теми соліст наче «рефлексує», повторюючи початкову її фразу, в той час як оркестр затихає (тт. 31 – 33). В цей момент розпочинається друга каденція.

Cadenza II, як і перша, побудована на гамоподібних пасажах по звуках натурального, а потім- гармонічного мінору. Тільки, якщо перша являла собою висхідну та низхідну хвилю, то тут реалізується принцип «нагнітання» - спочатку два коротких пасажі вгору, а потім довгий – за малої октави до третьої, що приводить до нового розділу експозиції – побічної партії.

Тема побічної партії (т. 36 – 45) - вносить жанровий і образний контраст. Вона викладена в жвавому тріольному русі (розмір 12/8) і нагадує деякі зразки українських жартівливо-танцювальних пісень. Її скерцозний характер підкреслений ремаркою *Allegretto scherzando*. Тональність *B-dur*, що є паралельною до основної, повністю відповідає традиційному співвідношенню тем в експозиції. На відміну від головної, перше проведення теми доручається оркестру. Треба відзначити надзвичайний лаконізм цієї теми – її виклад охоплює (за виключенням двох тактів вступу) всього 4 такти.

Виклад побічної теми у бандури розпочинається пасажем 16-х з-затакту. Мелодія теми у неї ущільнена акордами .

Наступний етап експозиції (т. 46 – 49) вже не зовсім відповідає традиційній логіці. Тут відбувається новий тональний зсув – в однойменний до соль мінору *D-dur*, втім тріольний рух і розмір зберігаються. Також композитор дає нову ремарку – *giocoso*, тобто «весело». З точки зору тематизму матеріал являє собою варіант побічної перші дві інтонації «кружляння» тут замінені на два квартових стрибки з форшлагами, а третій мотив з ритмоформулою та низхідним рухом, який забезпечує впізнаваність теми, тут залишається. Отже можна говорити, що відбувається варіантний розвиток побічної теми. При чому він доручається оркестру, в той час як у соліста звучать низки акордів.

Новий варіант побічної теми (т. 50 – 56) звучить в однойменному до попередньої тональності мінорі – *d-moll*. Розпочинається він суто оркестром, а пізніше приєднується соліст з хвилеподібними фігураціями. Після обігрування домінанти до нової тональності, оркестр остаточно закріплює *d-moll* (т. 55), і на цей момент композитор приберігає яскравий прийом –

широкий хроматичний пасаж у бандури в діапазоні трьох октав, викладений подвійними нотами, який фактично виступає ще однією «мікрокаденцією», блискуче завершує експозицію і символізує початок розробки.

Розробка, *Allegro moderato drammatico* (т. 56), пов'язана з новим тональним зсувом – в *h-moll*. Відкриває її **перший розділ** (т. 56 – 75) напружена акордовою пульсація оркестру. На її фоні згодом з'являються інтонації-вигуки з теми вступу. Після замовкання оркестру звучить репліка бандури (т. 61), викладена акордами, що ступінчасто рухаються вгору. Так, вочевидь композитор реалізує характерний для концертного жанру принцип *tutti – soli*. Далі відбувається новий тональний зсув – в *c-moll*, тобто на півтону вище попередньої. Таким простим прийомом композитор хоче підкреслити ріст напруги, характерний для розробкових розділів традиційної сонатної форми.

Він подає появу нової тональності як раптову модуляцію через тризвук G, на якому закінчується репліка соліста, втім відчуття зіставлення не зникає. Нова репліка оркестру починається так, як і попередня - з акордової пульсації, і так само їй відповідає фраза у соліста. Надалі тональна стійкість втрачається – в оркестрі звучать досить гострі співзвуччя, і той же час мелодична лінія діатонічна, вона нагадує ліро-епічні образи експозиції, втім говорити про те, що це розвиток теми вступу або головної, ми не можемо. Можна лише розглядати їх як варіантний виклад. За ритмікою «розгойдування» цей матеріал ближче темі вступу.

Другий розділ розробки позначений новим раптовим «зсувом» (т. 72 – 82), цього разу в мажорну тональність *G-dur*. Спочатку протягом 6 тактів обігрується її предикт. Панують загальні форми руху в оркестрі. У соліста на цьому фоні звучать арпеджіо по акордових звуках, що секвентно піднімаються в високий регістр. Після замовкання соліста повертається побічна тема (*Allegretto scherzando*, т. 77). Не зважаючи на виставлені знаки *G-dur*, альтерації в самій темі свідчать про ознаки *D-dur*, а надалі – *A-dur*. Після двотактової фрази побічної, оркестр замовкає, а соліст відповідає

висхідним пасажем по гамі *A-dur*, який завершується обігруванням другого мотиву побічної з ключовою ритмічною формулою. Це єдиний момент концерту, де дійсно виникає відчуття діалогу учасників ансамблю.

Надалі композитор зберігає принцип «передачі». Звучить швидкий висхідний пасаж у бандури – її підхоплює оркестр і навпаки.

Наступний етап розробки (т. 83 – 87) позначений новим тональним зсувом – в *C-dur*. Цей розділ супроводжується поступовим прискоренням, що віддзеркалено в ремарці *un poco accelerando*. У соліста звучать пасажі 16-х, які спочатку чергуються з акордами, а потім звучить довгий пасаж подвійними нотами, що вимагає значної віртуозності (т. 85). Нова спроба композитора встановити діалог між учасниками спостерігається в тт. 86 -87, де у бандури і оркестру звучать короткі «перегукування». Після чого йде третя каденція.

Cadenza III (тт. 88 – 109), *e-moll*, є найрозгорнутішою в Концертино, вона охоплює 20 тактів, що, в порівнянні із «розділами» розробки по 10 тактів або експозиціями тем по 4 такти, дійсно свідчить про розгортання думки. Починається каденція з віртуозних пасажів-фігурацій в ритмі тридцять других по звуках гармонічного *e-moll*. Потім фактично експонується нова тема (т. 90), яка буде відігравати ключову роль в каденції. Для неї характерний фігураційний виклад, де верхній голос прихованого двоголосся рухається на секунду, терцію і потім навпаки, а нижній пульсує на місці. Вона нагадує російські колискові і трохи стилістку М. Мусоргського.

К. Мясков, Концертино, Cadenza III, т. 90:



Після двократного повторення цієї «теми», в сутності, поспівки, звучить новий низхідний каскад пасажів. Вони представлені послідовністю з шести звуків, що йдуть поступенево вгору. Перший грається лівою рукою,

решта – правою. Починається рух із стрімких 32-х, але поступово уповільнюється до 16-х. На відміну від початку каденції, композитор не застосовує гармонічного мінору, і це надає йому нових, барв чистоти і навіть імпресіоністичної свіжості.

Надалі повертається «тема смутку», що викладається у вигляді трьох секвентних ланок (тт. 94 – 95), змінюючись пасажем із 15 шістнадцятих. За принципом нагнітання вистроєний наступний фрагмент (тт. 96 – 100), де «тема смутку» поступово набуває рис тривожно-загрозливого остинато. Це єдиний момент в Концертино, де відчувається власне тематичний розвиток. Цей «розділ» супроводжується ремарками *un poco crescendo ed accelerando*. Решта каденції (тт. 102 – 109) несе подальше нагнітання. Тут відбувається тональний зсув в *c-moll*, з'являються інтонації теми вступу, але вони швидко змінюються «темою смутку», яка набуває патетичного характеру, що підкреслено ремаркою *Patetico stretto*.

Перед поверненням оркестру (т. 110), інтонації теми розчиняються в стрімкому октавному русі (тт. 108 – 109). Протягом трьох тактів відбувається модуляційний рух в *g-moll*, підкреслений пасажем по звуках гармонічного мінору у бандури, що безпосередньо перетікає у репризу (тт. 113 – 129).

Реприза динамізована та скорочена. Так, головна тема, *Andante sostenuto*, викладається виключно у оркестру, в супроводі висхідних пасажів соліста. Як бачимо, композитор не використовує ремарку «з душею». В неї залучаються нові гармонічні ходи і рух ламаними октавами у соліста, на фоні застиглих гармоній оркестру (тт. 121 – 122). В переході до репризи побічної теми (т. 123) також використовується новий прийом – невелике глісандо у бандури, якого не було в експозиції.

Побічна – *Allegro con moto, G-dur*, позбавляється грайливого *scherzando*, яким вона супроводжувалась в експозиції. Вона звучить тільки один раз, без двох інших варіантних проведень, після чого йде невелика кода (тт. 127 – 129). У бандури тут знову рух в октави, викладені цього разу в трильному ритмі. Отже, реприза значно «стискається» у порівнянні із

експозицією і розробкою. Оцінюючи форму Концертино в цілому, треба відзначити його «строкатість», штучність переходів і грубість у поєднанні розділів форми. Відчувається певна фрагментарність мислення. Схему композиції можна подати наступним чином:

вступ		ЕКСПОЗИЦІЯ					РОЗРОБКА					РЕПРИЗА		
тема вступу	Cadenza I	ГП	Cadenza II	ПП Allegretto scherzando			вступ	ПП	зфр ¹	Cadenza III	Зв'язка	ГП	ПП	cod a
Allegro		Andante con anima		a	a ₁ giocoso	a ₂	Allegro	All. scherzando a ³				Andante sost	All. con moto a ⁴	
т. 1	т. 11	т. 15	т. 34	т. 36	т. 46	т. 50	т. 56	т. 72	т. 83	т. 88	т. 110	т. 113	т. 124	т. 127
g	g	g	g	B	D	d	h	G-A	C	e – c	c	g	G	g

Зі схеми видно фрагментарність форми, де навіть тематично не виокремлені розділи форми, в яких переважають загальні форми руху, виокремлені тонально.

Отже, формально Концертино № 1 К. Мяскова пропонує бандуристові різноманітно виявити свій віртуозний потенціал – тут є і крупна техніка, і дрібна:

- акордова – розробка – тт. 67 -68; Cadenza III, тт. 96 – 97, 102 – 104;
- октавні пасажі – Cadenza III тт. 98 – 99; перехід до репризи, тт. 108 – 109; реприза, тт. 119 – 122 (перехід до побічної), кода, тт. 127 – 128;
- подвійні ноти в гамоподібних пасажах - перехід до розробки, т. 55; перехід до репризи, т. 85;
- гамоподібні хвилі, що повинні звучати узгоджено з оркестром – реприза тт. 113 – 118; реприза ПП, тт. 79 – 80;
- швидкі фігурації в дрібному ритмі або короткі гамоподібні пасажі - Cadenza III, тт. 88 – 89, 93.

Особливий простір для вільного вияву віртуозності, не затьмареної оркестром, представляють три каденції, хоча перші дві з них містять всього лише гамоподібні пасажі по звуках g-moll. Єдине, що становить складність – це момент переключення бандуриста від гри з оркестром на самостійне

¹ Загальні форми руху – тобто гамоподібні та арпеджовані пасажі.

«висловлювання» і неможливість «прикритися» оркестровою фактурою. Тільки розгорнута третя каденція (Cadenza III) надає солістові і різнобічно виявити техніку (дрібна, акордова, октавна і т.д.), а також показати образну метаморфозу нової теми, яку ми в аналізі назвали темою смутку.

Втім, з точки зору виражальних можливостей або новітніх прийомів гри, тут для бандуриста дуже обмежений простір. Це обумовлено, в першу чергу, музичною мовою твору, яка більше відповідає традиції XIX століття, ніж XX і викликає в пам'яті героїко-патетичні сторінки «Тараса Бульби» М. Лисенка. Ремарка в темі побічної партії – *Allegretto scherzando* – чи не напряду відсилає до Другої симфонії Л. Ревуцького, де центральний розділ II частини твору супроводжувався саме такою позначкою. Звісно, в умовах достатньо небагатого бандурного репертуару і невисокої обізнаності бандуристів з сучасним мистецтвом, подібний твір залишається актуальним, але з точки зору суто композиторських якостей даної музики, цінність його достатньо невисока.

На ґрунті аналітичних спостережень ми можемо зробити висновок, що Концертино № 1 К. Мяскова досить традиційне з точки зору музичної мови і виконавських засобів і в цьому плані апелює до музики кінця XIX – початку XX століття, зокрема до досвіду Л. Ревуцького, що навіть відбилося в алюзії на його ремарку *Allegretto scherzando* в побічній темі (у Л. Ревуцького вона використана в центральному розділі II частини II симфонії), яка схожа на тему попередника своїм жартівливо-танцювальним характером і нагадує фольклорні зразки. За композицією Концертино №1 являє собою сонатну форму зі вступом і невеликою кодою. Окрім принципу тонального співставлення тем головної та побічної партій (g-moll – B-dur) з подальшим тональним зближенням в репризі, сонатність майже себе не виявляє. Іншим принципом розвитку є варіантність, зокрема так викладається побічна тема, кожне проведення якої є цілком самостійним варіантом, що підкреслено новими тональностями кожного з них (*D-dur, d-moll*).

Порівнюючи його із Концертом для бандури М. Дремлюги, створеним на роки пізніше, в 1987 році, можна відмітити, що музична мова і арсенал виразально-технічних засобів майже не відрізняється від К. Мяскова. Тобто, вірогідно, що М. Дремлюга, як і К. Мясков, спирався на певні шаблони або штампи в композиції концертів для народних інструментів. До них можна віднести, перш за все, образний світ твору – зокрема використання тем в «казацькому» дусі – тема вступу у К. Мяскова тема вступу у М. Дремлюги. Також шаблононо сприймається сфера жартівливо-танцювальної музики – побічна тема у К. Мяскова та Тема варіацій у II частині Концерту М. Дремлюги, також фольклорні і quasi-фольклорні теми.

Відрізняє твори М. Дремлюги і К. Мяскова зони введення каденцій і їх кількість (2 та 3 відповідно). К. Мясков, пропонуючи бандуристові 3 каденції начебто прагне до розкриття його виразально-віртуозного потенціалу. Втім перші дві каденції (між вступом та експозицією, між головною та побічною) за масштабами охоплюють лише по три такти, в яких соліст рухається хвилеподібно, або грає висхідні пасажі по гамі g-moll. Тільки третя, розгорнута каденція, охоплює 20 тактів (визначення «розгорнута» тут правомірне, оскільки у К. Мяскова обсяги викладу тем та їх варіантів нерідко становлять 4 такти, так само часто він використовує і тональні зсуви). В ній експонується нова тема, яку ми назвали «темою смутку», що на початку звучить журливо, а в процесі ущільнення фактури набуває патетичних рис, є ряд пасажів, які навіть набувають ніжно-імпресіоністичного забарвлення, а ближче до кульмінації активно використовується акордова, октавна техніка, що дозволяють бандуристу показати свободу у володінні інструментом.

В цілому цінність Концертино № 1 К. Мяскова, незважаючи на строкатість його композиції полягає в використанні різних прийомів гри на бандурі, що формально задовольняють вимогам демонстрації віртуозності, зокрема акордова техніка (розробка; Cadenza III); октавні пасажі (Cadenza III; перехід до репризи; реприза, кода); подвійні ноти в гамоподібних пасажах (перехід до розробки, перехід до репризи), гамоподібні хвилі, що

повинні звучати узгоджено з оркестром (реприза); швидкі фігурації в дрібному ритмі або короткі гамоподібні пасажі (Cadenza III).

Цікаво дослідити, як саме змінюється стиль К. Мяскова від Першого (1967) до Третього концертино (1987), адже між ними пролягає дистанція в 10 років, що й складає перспективу даної роботи.

2.2. Концертино № 2. Концертино № 2 К. Мяскова ілюструє спрощення музично-виражальних засобів, які не відзначалися складністю і в першому зразку цього жанру. Спостерігається зниження і віртуозних вимог до бандуриста, і скорочення масштабів композиції твору. Можливо, досвід написання Концертино № 1 привів композитора до усвідомлення необхідності знизити «планку».

Відкривається концерт короткими вступом (*Moderato affettuoso*), в якому розгортається коротка тематична теза, що стане основою теми головної партії. Серед її основних образних орієнтирів – козацька патетика із маршевим великим пунктиром і гопаковою формулою «восьма – дві шістнадцятих». Втім, в середньому прошарку фактури з'являються прохідні хроматизми (із IV[#] ступенем), які дещо урізноманітнюють гармонію на основі функцій основних ступенів. Вслід за коротким вступом йде перша каденція бандури (т. 4). Таке її розташування, між вступом та експозицією, зближує Концертино № 2 із першим. Каденція лаконічна – в ній використовується гамоподібний і хвилеподібний рух по звукоряду подвійно гармонічного мінору (d-moll). Пасажі на початку розділяються акордами. Мелодична вершина каденції досягається висхідним пасажем з 22-х тридцятьдругих, за яким йде каскадний низхідний рух по звуках того ж звукоряду. Коротка послідовність акордів, що рухаються за хроматизмами в партії фортепіано (т. 5), з'єднує вступний фрагмент із власне експозицією.

Головна тема, козацько-патетичного характеру, *Andante sostenuto*, d-moll, викладається у бандури із лаконічною підтримкою оркестру. Особливої експресії їй надає активне використання арпеджіато та ущільнення мелодичних тонів акордами. Ключове інтонаційне зерно із ритмоформулою

«восьма - дві шістнадцятих» повторюється, варіантно розгортаючись. Експонування теми завершується октавними пасажами у соліста, *Agitato* (тт. 13 – 13), що відтягують каданс. Вони переходять у діалог-переклички бандури із оркестром. В них відбувається гармонічний рух через подвійну домінанту до нового затвердження основної тональності.

Центральна частина теми (тт. 17 – 26) відкривається партією оркестра, в якій знову проводиться ключова тема, але відбувається гармонічне співставлення із *Des-dur*, якій, разом із тим, не завершується закріпленням нової тональності, а змінюється поверненням до *d-moll*. У соліста тут звучать фігурації, які поєднують мелодичний рух та акордову техніку. Певного динамізму їм надає тривожна мелодична формула на зразок *f-e-e-f*, яка неодноразово повторюється в партії бандури, а пізніше – перейде і до супроводу. Не зважаючи на ряд альтерацій, які вказують на тяжіння до *c-moll* (*as, h*) або *g-moll* (*es* та *fis* у зменшеному тризвуку), відхилення до нових тональностей не відбувається і гармонія залишається у межах *d-moll*.

Після проведення фігурацій у партії супроводу (тт. 27 – 26), відбувається повернення основної теми в основній тональності у соліста (т. 30). Вона звучить без підтримки протягом чотирьох тактів, а потім переходить у низку арпеджованих пасажів хвилеподібного характеру, на фоні яких уже вступає фортепіано. Короткі переклички, як і перед середнім розділом теми переходять у невелику *quasi*-каденцію (т. 41), яка, на відміну від першої не має відповідної позначки.

Надалі відбувається доволі незграбний перехід до нової теми – спочатку це зворот на мотиві основної теми, що набуває нового «скандинавського» колориту – натурально-ладовий зворот (*VII – I*) підкріплений гармонічним рухом по паралельних квінтах (т. 45 – 45). Після нього раптовим переключенням в однойменний мажор – *D-dur*, вводяться танцювальні інтонації нової теми (тт. 46 – 47). Остаточна модуляція відбувається у наступних двох тактах (тт. 48 – 49) – в тональність *G-dur*. При цьому в подальшому викладі теми буде спостерігатися ладова

неоднозначність - *cis* в мелодії утворює тяжіння до *D-dur*, в той час як бас обіграє послідовність *g – d – g*, де *g* сприймається як тоніка.

Друга тема Концертино № 2, яку можна ідентифікувати як побічну (якщо розглядати композицію з точки зору традиційної сонатної форми) або як тему другого, центрального розділу твору, контрастує першій за жанровим параметром – тут панують танцювальні риси, а також за образом – якщо в першій проступали ознаки журливості, патетики, тут на початку домінує безтурботність. Ці ознаки підкреслені відповідною ремаркою *leggiere* в партії соліста. Змінюються і виконавські прийоми – замість довгих ліг, що об'єднували широкі мелодичні хвилі, тут використовується *staccatto*, і під лігами поєднуються невеликі мотиви – дво або чотиризвучні. Активно використовуються акценти на сильних долях або на першій вісімці долі.

Втім, безтурботність зберігається доволі ненадовго – вже на початку другого речення теми (т. 54) відбувається переключення в *g-moll*.

Другий розділ теми (тт. 63 – 74) побудований на арпеджованих фігураціях соліста, що звучать переважно в *g-moll* із підтримкою фортепіано. Повернення до *G-dur* відбувається в останніх тактах розвиваючого етапу (т. 74), після чого звучить варіантна реприза другої теми Концертино, яка охоплює всього 8 тактів (тт. 75 - 82), які змінюються новим варіантом другого розділу теми – в ньому замість арпеджіо панують гамоподібні пасажі та мелодична фігурація, наближена до теми (тт. 83 – 99). Змінюється і тональність – тут відчувається подвійне ладове тяжіння – до *C-dur* – в партії фортепіано, і *G-dur* – соліста, що можна також сприймати як ознаки с лідійського.

Таким чином, друга тема Концертино охоплює форму на зразок куплетної *aba₁b₁*, або тричастинної репризної із розширеною репризою, яка, з точки зору сонатної форми, могла б виконувати роль заключної теми сонатної експозиції.

Подібно до різкого переходу до другої теми, відбувається таке ж різке переключення і до наступного етапу – мікрокаденції (т. 100), яка майже

аналогічна до першої, що передувала експозиції. Тут також відбувається рух по звукоряду подвійно гармонічного d-moll, що чергується з акордово-мелодичними фразами і звучить розлогий хвилеподібний пасаж (цього разу – з 34-х тридцять других тривалостей). Позначка *A ritardando*, яка фактично аналогічна *ad libitum*, вказує на вільне виконання цього фрагменту, що відповідає ідеї каденції, втім відповідної позначки, на відміну від початку твору, ми тут не зустрічаємо.

Подібно до початку експозиції, звучить коротка зв'язка (т. 101) – гармонічна послідовність із рухом акордів по хроматизмах, яка скоріше привертає на себе увагу, як щось доволі «чужерідне», ніж з'єднує етапи форми. Подальше *Andante sostenuto* вказує на повернення до темпу першої теми. Вона викладається у фортепіано (тт. 102 – 110), в той час як у бандури звучить хвилеподібна мелодична фігурація із елементами арпеджіо.

Цей репризний етап змінюється матеріалом b з другої теми (тт. 111 – 118), який переривається доволі різкою низкою співзвуч у фортепіано (тт. 119 – 122), що відокремлюють власне репризу від коди (*Andante sostenuto*). Партії лівої та правої рук тут співставляються в секунду – гармонії Fis накладаються на F, або на G, а в останньому співзвуччі, що доволі агресивно скандується, звучать збільшені септакорди на відстані тритону. Чим обумовлений такий експресивний «вихід», доволі важко сказати, оскільки в інтонаційній драматургії твору ніяких передумов до цього не було. Можливо, так композитор шукав для себе вихід в сферу дисонансу, тяжіння до якої ми бачимо в деяких гармонічних та мелодичних зворотах фортепіанної партії, втім, повноцінного розвитку надати їй не вдається, і К. Мясков «приберігає» таку несподіванку для фінального моменту.

Власне коди, *Andante sostenuto* (тт. 123 – 136) побудована на фактурному принципі матеріалу b з другої теми із мелодизованою фігурацією соліста з елементами арпеджіо. На кульмінації в партії супроводу звучать доволі потужні співзвуччя, що наближуються до кластерів (тт. 130 – 133), і

завершується концерт в козацько-патетичному тоні, який був притаманний початку твору і Концертино № 1 К. Мяскова.

Отже, композиція Концертино № 2 ілюструє рух до спрощення форми, яка набуває вигляду сонатної без розробки та віртуозних засобів.

Серед технічних прийомів панують:

- Стрімкі гамоподібні пасажі – Каденція I (т. 4), Каденція III (т. 41)
- Елементи акордової техніки (основна тема, *Andante sostenuto*, тт. 7 – 12, 30 – 33)
- Фігуративні пасажі, в яких поєднуються мелодизована фігурація та арпеджіо (центральный розділ першої, другої тем, реприза - тт. 83 -95; кода)
- Октавна техніка – переходи до центрального розділу першої теми (тт. 13 – 17).

В порівнянні із Концертино № 1, де активно застосовувалися подвійні ноти та гамоподібні хвилі, що було складно узгодити з оркестром, в Концертино № 2 явно знижується градус «віртуозності». Втім, така тенденція може не тільки говорити про те, що другий зразок жанру для композитора став кроком назад, але й про те, що він по-іншому усвідомив специфіку концертино – не просто як одночастинного концерту, а як одночастинної композиції із ознаками такого, яка, разом з тим, не претендує на статус рівнозначної концерту крупної форми.

2. 3. Концертино № 3. Останній твір композитора в даному жанрі був написаний К. Мясковим із значним часовим відривом – в 1987 (за свідченням О. Ніколенко [49]). Якщо перші два зразки залишаються поза увагою дослідників, то Третє привертає увагу М. Сточанської та Н. Чернецької, які розглядають Концертино № 3, перш за все, в виконавському аспекті, оцінюючи версію та методичні вказівки бандурста-віртуоза Д. Губ'яка, а також звертаючи увагу на те, як досягти «ефективності» при грі того чи іншого тематичного матеріалу. Так, при роботі над головною темою, вони рекомендують «на початкових етапах працювати над плавністю,

пластичністю рухів кисті й пальців, одночасно уникаючи будь-якого напруження чи зайвого руху» [61, с. 7].

Разом із тим, дослідники оцінюють і форму Концертино № 3, розглядаючи її як послідовність розділів «вступ, експозиція, скерцо, повільна частина, каденція, реприза» [61, с. 5]. Вже в цьому найменуванні розділів можна бачити ознаки поємності, що проявляється, зокрема в рисах циклічності в межах одночастинної форми, втім, відповідних спостережень М. Сточанська та Н. Чернецька не здійснюють, оскільки це не входить в специфіку жанру методичних рекомендацій. Отже, одне з центральних питань щодо композиції Концертино № 3 залишається відкритим: чи є воно новим рівнем синтезу різних композиційних принципів, як наприклад, поємність, чи композитор залишається вірним тим ідеям, які він проілюстрував в своїх ранніх концертино.

Концертино № 3 відкривається фортепіанним вступом (*Allegro moderato. Espressivo drammatico*, тт. 1 – 12), в якому концентруються риси, лише «пунктиром» заявлені в попередньому зразку цього жанру: це гострота інтонації, активне нашарування дисонансів, ритмічна енергія, маршовість, що наближують цей тематизм до зразків музики Сидельнікова та С. Прокоф'єва. Ремарка *espressivo drammatico* підкреслює патетичний тон початкового висловлювання. Особливо він посилюється в другій половині вступу (тт. 7 – 12), де в партіях обох рук викладається унісонна тема з синкопанами та ламаними секвентними ходами. Перша половина вступу показова активним застосуванням кластерів, кульмінацією чого стає початок другого речення, де кластер виконується ліктем (т. 7). В цілому для вступу характерна тональна невизначеність, хоча перше речення ілюструє тяжіння до домінанти (а) основної тональності (d-moll).

Заявлена на початку доволі гостра музична мова не знаходить продовження в партії бандури, і головна тема, викладена у соліста (тт. 14 – 22), приносить ладове очищення (ознаки дорійського і пізніше – гармонічного мінору), а також спрощення музичних засобів. За жанрово-

образними ознаками – це чергова «козацька» пісня на зразок головних партій попередніх концертино. Ритм шагу, акордова фактура, в свою чергу надають їй ознак маршовості, а активне використання арпеджіато – апелює до кобзарського музикування. На фоні спрощеної музичної мови поступово згасає дисонантна енергія фортепіанної партії – якщо в першій фразі (тт. 13 – 17) в ній ще зберігаються терпкі секунди в басу, то в другій (тт. 18 – 22) вони витісняються цілком шаблонними гармоніями основних ступенів d-moll. Після невеликої експозиції слідує розвиваючий етап (тт. 23 – 38), в якому початковий мотив теми, доручений фортепіано, чергується з висхідними короткими гамоподібними пасажами шістнадцятими у бандури. Подібний технічний прийом доволі складний, адже він вимагає ритмічної точності і узгодженості із партією супроводу. В цьому К. Мясков продовжує лінію першого Концертино, що підвищує віртуозність твору. Після відхилення в субдомінантову сферу, g-moll, відбувається повернення до основної тональності через низку альтерованих гармоній, і різка фортепіанна зв'язка (т. 39, Enegrico, marcato) підводить до нового етапу викладу матеріалу.

З точки зору гармонічних послідовностей і повернення дорійського ладу він сприймається як реприза основної теми, втім сама тема не повертається, а розтинається в арпеджованих фігураціях фортепіано. В результаті цього даний етап можна сприймати як своєрідну варіацію на тему головної партії, в якій матеріал відразу втрачає свої мелодичні контури. Фігура циркулюючих арпеджіо, в свою чергу, відсилає до розвиваючого етапу (В) другої теми Концертино № 2:

Концертино № 3, т. 40 (бандура)
(бандура)



Концертино № 2, т. 63



Ці арпеджіо згодом знову змінюються чергуванням початкової інтонації теми і гамоподібних злетів (тт. 48 – 54), що надає формі головної

теми ознак куплетності (ABA₁B₁), наближуючи до структури другої теми Концертино № 2.

Друга тема з'являється за принципом контрасту, хоча попереднє «вщухання» готувало появу нового матеріалу. Побічна написана в однойменній тональності і носить жартівливо-танцювальний характер, а за ритмікою нагадує обрядову пісню «А ми просо сіяли». Можливо, така асоціація не випадкова, оскільки ще в першому Концертино спостерігався ряд аналогій із музикою Л. Ревуцького, а саме із його Симфонією № 2. Нагадаємо, що Л. Ревуцький використав цю тему в фіналі Симфонії № 2 в ролі побічної теми (епізоду).

Основна інтонаційна формула, яка варіатно повторюється і в партії бандури, і фортепіано, що утворює діалогічне чергування, близька до другої теми Концертино № 2:

Концертино № 3, друга тема (партія бандури), т. 68:	Концертино № 2, друга тема (партія бандури), т. 50:
	

Такі тісні інтонаційні зв'язки свідчать про те, що композитор залишається вірним своїм принципам, винайденим ще наприкінці 60-х років, і навіть певні спроби їх оновлення, що спостерігалось у вступі до Концертино, приводять до повернення на попередню «колію», що свідчить, з одного боку, про цілісність творчих задумів композитора, а з іншого – про певну інертність.

В процесі викладу теми з'являється ряд альтерацій. Деякі з них, як наприклад, gis, при відсутності відхилення в домінантову сферу, надають ознак лідійського ладу, інші, як, наприклад aïs, сигналізують відхилення в паралельну тональність (т. 69, партія фортепіано).

Найбільш активне імітаційне чергування партій фортепіано та бандури відбувається на розвиваючому етапі викладу теми (тт. 74 – 80). Тут

інтонаційний матеріал другої теми Концертино об'єднується із висхідними гамоподібними пасажами. Пізніше інтонації теми зникають і залишаються лише гамоподібні хвилі у бандури, але вже у низхідному напрямку (тт. 77 – 80). Через гармонію подвійної домінанти відбувається повернення до D-dur, і звучить варіанта реприза другої теми (тт. 81 – 85). Коротка зв'язка, доручена фортепіано, в якій раптово повертаються терпкі ексцентричні інтонації – стрибки та терпкі секунди – відокремлює новий етап форми, **Andante sostenuto, c-moll** (тт. 92 – 167). Його можна розглядати як *епізод замість розробки* або контрастну центральну частину твору.

Він пов'язаний з експонуванням нової теми, яка є своєрідним гібридом вальсу та українських журливих пісень. Її основна мелодична формула має спільні риси із першою темою Концертино, що і дозволяє розглядати дослідникам її як «розробковий» етап [с. 10], хоча за характером і образним наповненням, він має мало спільного із першою темою, і не розвиває її матеріал. Цікавим є перехід в нову, драматичну тональність – c-moll, доволі далеку від початкового d-moll і вибір розміру 3/4 із ритмічною синкопою на другій долі, що в умовах доволі стриманого темпу Andante надає темі віддаленої схожості із сарабандою. І, взагалі, прозорий двоголосний виклад теми, із сухими паузами в басу, та чергуванням штрихів в верхньому голосі, викликає певні аналогії із клавесинною музикою, що відкриває новий, неокласицистичний вимір в Концертино К. Мяскова, і новий звукообраз бандури, яка за своїм тембром дійсно може наближуватись до клавесину. Звісно, ці аналогії доволі тендітні і багато в чому залежать від виконавця. Втім, саме вони урізноманітнюють образність твору і дають можливість вийти за рамки шаблонного кобзарсько-козацького амплуа інструмента.

Розвиток теми (тт. 109 -119) аналогічний до головної партії: в той час як у фортепіано звучать початкові інтонації теми, у бандури викладаються висхідні пасажі, але не гамоподібні, а переважно арпеджовані. Зустрічається відхилення у субдомінантову тональність – f-moll (т. 111) із подальшим поверненням в c-moll. Тут висхідні пасажі бандури замінюються на низхідні.

Реприза теми «вальсу» (тт. 120 – 167) відбувається октавою вище попереднього, що посилює аналогії із клавесином. У фортепіано на початку звучать сухі піщикато, які підкріплюють цю асоціацію.

Услід за репризою слідує виклад нової теми, *Es-dur* (тт. 135 – 167), яка близька романтично-вальсовим зразкам.

Після кадансу в *Es-dur* раптово повертаються інтонації головної теми Концертино № 3, які розпочинають каденцію (тт. 168 – 195). На відміну від попередніх зразків цього жанру, де композитор або доповнював розгорнуту каденцію мікрокаденціями (Концертино № 1), або взагалі не використовував її в повноцінному вигляді (Концертино № 2), каденція в даному випадку не тільки виокремлена, але й містить інтонації головної теми, і різноманітні технічні труднощі. Крім того, в її межах відсутній супровід фортепіано та оркестру, що теж зустрічалося в попередніх композиціях.

Так, розпочинається вона (після першого мотиву головної) хвилеподібними пасажами по звуках подвійно гармонічного мінору (*g-moll*), що відсилає до першої мікрокаденції Концертино № 1. Цей фрагмент позначений *ad libitum*, не містить тактового поділу. Втім, вже наступний, *Con anima* (тт. 171 – 174), наближується до етюдів, оснований на циркулюючих фігураціях шістнадцятих. Вслід за ним звучить фрагмент, який супроводжується ремаркою *Patetico* (тт. 175 – 178), де активно використовується акордова техніка. Він безпосередньо переходить у наступний із потужним акордами на сильній долі та стрімкими пасажами шістнадцятих, що охоплюють широкий діапазон (тт. 179 – 182), де експресія посилюється вже до *Dramatico*. Раптове переключення до динаміки *ppp* відбувається в наступному фрагменті (тт. 183 – 185), втім продовжується прискорення темпу, про що свідчать ремарки *Piu mosso*, *agitato* та *poco accel.* Останні такти каденції (тт. 186 – 195) спрямовані вже не стільки на демонстрацію нових виражальних та віртуозних можливостей інструмента, скільки на модуляційний рух до основної тональності – *d-moll*.

Реприза (тт. 196 – 244), *Andante sostenuto, agitato*, подібно до Концертино № 2, не містить проведення основної теми в партії соліста. Вона доручається фортепіано, в той час як у бандури звучать короткі пасажі-фігурації, що фактурно орнаментують тему. Ці пасажі залишаються пріоритетом соліста в процесі всього викладу, що посилює віртуозність репризи в порівнянні із експозицією та надає їй більшої динамічності.

Короткий фортепіанний фрагмент – «зв'язка» виокремлює останній етап Концертино - коду. Відкривається вона з інтонацій головної теми, ущільненої дисонансами (тт. 226 – 231), що змінюється хвилеподібними стрімкими пасажами на фоні інтонацій теми у фортепіано в темпі *Vivo*.

Таким чином, реприза виступає не тільки в динамізованому, але в скороченому варіанті, де відсутня побічна, що наближує її до композиції Концертино № 2.

Висновки до Розділу 2. Аналіз трьох концертино К. Мяскова, написаних із значним часовим відривом ілюструє як контраст у підході до даного жанру, так і дозволяє зробити певні висновки щодо творчої еволюції.

Концертино № 1 можна розглядати як типовий зразок раннього періоду творчості композитора із недостатньою майстерністю розробки і розвитку матеріалу, що виливається в строкатість і фрагментарність форми, а також прагненням вмістити всі можливі виконавські прийоми, що робить його нашаруванням різних типів віртуозності. В Концертино № 2, неначе розуміючи «помилки» першого досвіду в цьому жанрі, композитор

Отже, Концертино № 3 стає певним підсумком пошуків композитора в даному жанрі. Він остаточно відмовляється від розробки, замінюючи її новим тематизмом, що надає загальній формі певної калейдоскопічності, відмовляється від мікрокаденцій, які відрізняли його ранні зразки, замінюючи їх однією, традиційно розташованою між розробкою та репризою. Експонування в Концертино № 3 однозначно панує над розвитком тем, про що свідчить наявність аж чотирьох тематичних побудов, з яких розвитку набуває фактично тільки тема головної партії, яка проводиться в

експозиції у вигляді варіації (замість мелодії – фігурації, а гармонія зберігається), в усіх інших випадках розвиток замінюється загальними формами руху. З точки зору віртуозних вимог, в Концертино № 3 відчувається певне повернення до розмаїття, ілюстрованого композитором в першому зразку даного жанру, від якого він відходить у Концертино № 2. Отже, можна говорити, що він задіює найбільш ефективні композиційні та виконавські прийоми попередніх концертів, що надає останньому твору підсумкового значення. Втім, вийти за межі усталених шаблонів К. Мяскову остаточно не вдається.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕРТИНО ДЛЯ БАНДУРИ В ДОРОБКУ В. ВЛАСОВА

Зовсім інший підхід до цього жанру ілюструє В. Власов. По-перше, він звертається до двох різних моделей жанру. В концертино для голосу та бандури він намагається «модернізувати» модель традиційного музикування з бандурою, як з інструментом, який супроводжує спів. М. Березуцька, оцінюючи його роль в розвитку сучасного бандурного репертуару [4], приходить до висновку, що композитор ілюструє новаторський підхід – він «майстерно використав темброво-акустичні властивості бандури, яка у творі звучить рівноцінно із вокалом, що вимагає від виконавця найвищої майстерності співогри» [4, с. 201].

Даючи коротку характеристику «Джаз-концертино» В. Власова (2016), І. Лісняк відзначає лише характер основної теми («танцювальна, з рельєфною ритмікою») та побічної, також відмічає, що композиція «містить типові для джазу імпровізаційні епізоди, у яких виконавець проявляє свою професійну майстерність» [38, с. 114].

3.1. Концертино для голосу і бандури. За свідченням М. Березуцької, Концертино було написано в 1999 році [4, с. 214]. В свою чергу в нотному тексті зафіксовано присвяту цій бандуристці. І. Лісняк називає її першою виконавицею даного твору. І. Лісняк відзначає, що поява масштабних вокально-інструментальних композицій, де голос і бандура осмислюються як два самодостатніх інструменти є «проявом найвищого професійного рівня сучасного бандурного виконавства» [38, с. 95]. Втім, таких творів відносно небагато. Окрім концертино В. Власова, І. Лісняк називає лише мелодекламації Г. Топоровської [38, с. 95], які тяжіють скоріше до вокальних жанрів. Тим самим твір В. Власова виокремлюється з магістральної тенденції трактовки творів для голосу з бандурою.

На думку М. Березуцької, Концертино В. Власова витримано у формі класичного сонатного алегро [4, с. 216]. В інтонаційних особливостях тем вона вбачає зв'язок із ліричною протяжною українською народною піснею. В

інструментальній партії дослідниця відмічає як темброве розмаїття «композитор при написанні „Концертино” в звучанні бандури ніби чує оркестрові тембри» [4, с. 216], так різнофункціональність – від акомпануючої ролі в зоні головної до рівноправної і рівнозначної в побічній та розробці. Аналізуючи всю композицію, М. Березуцька відмічає виконавську специфіку кожного етапу, зокрема необхідність роботи над кантиленою в головній партії, володіння колоратурною вокальною технікою в побічній. Бандуристка також ретельно розглядає всю структуру композиції, виділяючи два розділи з каденцією в розробці, зміни в репризі, зокрема темброві зміни в головній, скорочення в побічній, а також її загальну специфіку: «реприза виконує функцію замикання і закруглення всієї форми твору, а з іншого боку, вона стає подальшим етапом розвитку дії» [4, с. 221]. Дещо суперечливими здаються тези дослідниці щодо «акомпанементу» в цьому Концертино, оскільки на початку декларується, що голос і бандура виступають рівноправними учасниками ансамблю. Небагато уваги приділяється ладовій організації та гармонічній мові Концертино.

Не можна сказати, що твір набув значної популярності у виконавській середі. Можливо, це пов'язано із значною технічною складністю вокальної партії, якій значно програє інструментальна, і тому такий твір буде не достатньо «вигідним» для університетської програми, якщо на завданні стоїть демонстрація інструментальної віртуозності, а не огріхів володіння голосом. Слово «акомпанемент», застосоване М. Березуцькою не випадково, адже, дійсно, в більшості фрагментів тексту бандура сприймається як супровід, і, по-друге, у виконанні самої М. Березуцькою, велика кількість записів якого присутня в мережі Інтернет, голос домінує динамічно. Доречі, окрім виконавських версій М. Березуцької ми майже не зустрінемо інших інтерпретацій.

Відзначимо, що М. Березуцька, аналізуючи розробку Концертино, відмічає тільки моменти розвитку основного тематизму, в той час як переважає зовсім інший принцип – введення нового матеріалу способом

контрасту, який дослідниця фактично ігнорує. Крім того, вона не дає чіткої відповіді на питання, скільки хвиль розвитку можна виділити в розробці, обмежуючись коментарями щодо її початку, другого розділу (ц. 10), де відбувається «різкий контраст», а також каденції. Втім, таких контрастних етапів виявляється значно більше.

Відкривається концертино коротким вступом (4 такти), в якому на фоні домінантового басу (e), звучить послідовність низхідних великих терцій, які рухаються по хроматизмах від гармонії подвійної домінанти (h – dis) до домінанти основної тональності з енгармонічною заміною (as замість gis), тим самим підводячи до тоніки. Основна тема (ц. 1) відразу розквітає хвилеподібними арпеджіо по звуках основного тризвуку в ритмі шістнадцятих. На їх фоні (т. 7) народжується тема – мелодія голосу, яка співається вокалізом на склад «А...». Загальний виклад основної теми охоплює 18 тактів (тт. 4 – 22). В ньому можна виявити 2 етапи.

Перший, власне експозиційний етап (тт. 7 – 14) ілюструє виклад основної теми-мелодії на фоні бандурного супроводу. Він являє собою несиметричну побудову з трьох фраз. Перша – ілюструє ключову інтонаційну ланку теми – це рух по тонічному тризвуку (a-moll) вгору із подальшим зворотнім поступеним рухом до II ступені вниз. Так само починається друга фраза (т. 9), але мелодична лінія тут сягає вже VII ступеня, перетворюючи рух по тонічному тризвуку на септакорд, після чого відбувається повернення до II ступеня, але цим фраза не завершується, а доповнюється рухом до IV[#] ступеня, який розширює цю фразу до чотирьох тактів. Остання невелика фраза (тт. 13 – 14) замикає речення, обігруючи II ступінь і VII[#].

Початковий виклад ілюструє підкреслену простоту гармонії із використанням функцій основних ступенів. Виключення складає лише гармонія подвійної домінанти, яка розширює гармонічний план II фрази (т. 11) або готує появу домінанти (т. 14). Показово, що обидва рази

композитор навмисне послаблює гармонічні тяжіння, оскільки після неї використовує субдомінантовий тризвук (d-moll).

Друге речення і, відповідно, другий етап викладу основної теми (ц.2) розпочинається з повтору першої фрази, друга ж виводить замість гармонії подвійної домінанти в бемольну сферу (B-dur, As-dur), яка веде до c-moll, втім замість розв'язання в цій тональності, знов повертається a-moll (G₇ – домінанта c-moll і водночас тризвук VII натурального ступеня в a-moll). З точки зору мелодики суттєвих ускладнень не відбувається. Останній тритакт викладу теми (тт. 20 – 22) закріплює основну тональність, а в мелодії звучить хід I- VII[#] - I.

Таким чином, головна тема представляє собою форму aa₁, де друге проведення – варіант першого.

Незмінна формула супроводу, простота мелодичної лінії – все це надає першій темі скоріше класичних, ніж романтичних ознак. Серед прийомів виділяється співставлення натурального та гармонічного мінору.

Наступний етап (ц. 3) – перехідний – відповідає функції сполучної партії. Відзначений секвентним розвитком короткого мотиву – поступеневий рух на терцію – який розгортається у вигляді дзеркальної імітації у голосу та бандури, при цьому мелодичний рух вокальної партії повністю дублюється бандурою. Гармонія не виходить за межі основної тональності. В короткому бандурному фрагменті (ц. 4) відбувається підготовка наступної теми в C-dur. Швидкі гамоподібні та ламані пасажі шістнадцятих надають йому віртуозності.

Друга тема (ц. 5) виконує функцію побічної партії. Виклад теми охоплює дві фази, в першій з яких основна мелодична лінія доручається голосу, а в другій – передається бандурі, в той час як у сопрано музичний матеріал мінімізується.

Мелодія голосу (ц. 5), хоча і не піднімається вище g², нагадує белькантові колоратури із застосуванням швидких пасажів шістнадцятими, staccato, фігур обспівування, які поєднуються у фразу з 16 звуків. Такий

довгий пасаж звучить двічі, при цьому бандура лише підтримує голос скупими акордами. Гармонія побічної доволі проста і відкривається банальним паралельно-ладовим співставленням (C-dur та a-moll).

Якщо перші дві фрази теми коливалися між C-dur та a-moll, то третя (т. 49) починається в a-moll із подальшими відхиленнями в G-dur та e-moll. «Колоратурний» пасаж голосу скорочується до восьми шістнадцятих із подальшою фігурою затримання, і розвивається у вигляді низхідної секвенції. Після відхилення в e-moll (т. 55) звучить новий, висхідний віртуозний, цього разу – гамоподібний пасаж (по звуках мелодичного e-moll), який підводить до другого проведення теми.

Друге проведення теми (ц. 6) починається голосом, якому доручається 8 звуків із пасажу, що передаються в наступному такті (т. 58) бандурі, яка «відвойовує» у сопрано тематичний матеріал, і вдруге пасаж виконується виключно інструментально із підтримкою голосу тільки в акордовому русі (тт. 63 – 54). Наступний, вкорочений пасаж, також спочатку звучить у бандури (тт. 65 – 66), а потім його підхоплює голос тоном нижче (тт. 67 – 68), що надає фактурі ознак імітаційного викладу. Отже, як і перша тема, побічна охоплює два проведення, де друге виступає варіантом першого, суттєво не змінюючи експозиційний матеріал.

Фактично відразу відбувається перехід до розробки. Не в останню чергу це зумовлено початком модуляційного руху уже в самій побічній (гармонія B-dur), який привів до субдомінантової сфери (d-moll). Розробка охоплює чотири етапи розвитку. Хоча хвилями їх можна назвати лише умовно, адже розвиток експозиційного матеріалу відбувається лише в першій та другій, а третя та четверта привносять новий тематизм, тобто виступають епізодами, продовжуючи експозиційний принцип.

Перша хвиля (ц. 7) відкривається матеріалом головної теми у бандури. Хвилеподібні арпеджіо набувають висхідного характеру, на гребні хвилі з'являються інтонації мелодії. Майже відразу (т. 75) цей матеріал змінюється колоратурами з побічної, які передаються від голосу до бандури. Наприкінці

першої фази звучить широкий низхідний пасаж шістнадцятими, на фоні якого відбувається відхилення в g-moll, в якому розпочнеться і наступний етап.

Друга хвиля, *Con moto* (ц. 8) контрастує пульсацією – тут групи з чотирьох шістнадцятих, які панували всю експозицію та першу хвилю поступаються тріолям восьмих. На фоні арпеджованих фігурацій в партії голосу з'являються інтонації мелодичного ходу зі сполучної теми (т. 89), які пізніше будуть звучати і в інструментальній. Цей тематизм пізніше витісниться матеріалом колоратур побічної (т. 97), які розвиваються секвентно в партії голосу і перетікають в несподівано широку кантилену (ц. 9), якої бракувало ще від першої теми, хоча інтонаційно точного співпадіння не спостерігається. Завершується розділ інструментальним «відіграшем», в якому відбувається новий модуляційний рух, хоча нова тональність – h-moll – все одно з'являється за принципом співставлення.

Третя фаза розробки, *Allegretto* (ц. 10), контрастує попередньому матеріалу жанрово, стилістично і тематично. Вона являє собою епізод, який розпочинається в дусі старовинної англійської балади із відповідним розміром 3/8 і ритмічною пульсацією (восьма з крапкою – шістнадцята – восьма), елементами бурдону в нижньому голосі, а також натурально-ладовими зворотами в мінорі в мелодії. Старовинний колорит підкріплюється тембровими асоціаціями із клавесином, аналогії до якого можна почути в партії бандури. Голос тривалий час паузує, вступаючи лише після завершення проведення нової теми в розвиваючій фазі (ц. 11). Спочатку йому доручаються лише окремі мелодичні фрази, а пізніше (ц. 12) він захоплює «першість». В вокальну партію проникає активна пульсація із пунктирним ритмом. Тут відбувається ряд відхилень, які врешті приводять до тональності e-moll (ц. 13), де звучить оновлений варіант теми із мелодією у бандури. На відміну від експозиції, де панував натуральний лад, тут композитор чергує VII та VII[#] ступені, а завершується виклад теми в однойменному E-dur. Також можна відзначити посилення рис танцювальності.

Наступний невеликий розділ (ц. 14, *Meno mosso*) пов'язаний із попередньою темою, хоча тут втрачається тональний орієнтир і змінюється жанрова основа. Незважаючи на єдність метру з попередньою фазою (3/8), тут відчувуються риси вальсовості. Втім, тематизм не набуває широкого розділу, а перетікає в каденцію (ц. 16, т. 203 – 18), яка майже виключно виконується голосом і підтримується лише окремими співзвуччями інструмента, переважно виконуваними на *agreggiato*. Це надає каденції схожості із оперним речитативом *сессо*. Короткі пасажі із репетиціями в ритмі шістнадцятих на *staccato* нагадують матеріал побічної та посилюють асоціації із оперним вокальним тематизмом.

Ремарка *Alla cadenzia* підкреслює, що даний розділ передбачає більш менш вільну манеру висловлювання і водночас спрямований на демонстрацію віртуозності.

Відкривається каденція кантиленною фразою – це висхідний рух на кварту та подальший поступеневий низхідний. За метричною структурою вона наближується до «баладної» теми, а за контуром початкового мелодичного ходу – до головної теми, хоча не повторює жодну з них. Те ж саме стосується і «кolorатурних» репетицій, які за характером близькі до побічної, хоча не повторюють її мелодичні звороти. Отже можна говорити, що в каденції продовжується принцип вільного «нанизування» тематизму, який вже заявив про себе в розробці. Показово, що в каденції продовжується гармонічний рух – від дієзної сфери (*fis – h*) – до бемольної – *g-moll* (т. 212), які поєднуються за принципом співставлення (через спільний тон – *fis*). Водночас відбуваються метричні переключення. Зокрема, чергування кантиленної і декламаційної репліки (3/8 – 4/8), яке проводиться кількоразово надає каденції певного діалогізму. Врешті з'являються кolorатурні інтонації побічної (ц. 17, т. 223), які змінюються новою віртуозною реплікою в дусі кolorатурних партій В. А. Моцарта – це низка ламаних ходів із стрибками *staccatto* в партії голосу, що поступово звужуються від октави до тритону. Після цього голос завмирає на домінанті основної тональності e^2 , на

якому звучить трель протягом трьох тактів. Широкі стрибки, трелі, репетиції на staccato в партії сопрано свідчать про інструменталізацію вокальної партії. В той же час віртуозності бандури в каденції фактично не відводиться місця. Остання трель каденції служить зв'язкою – переходом до репризи.

Реприза (ц. 18, Tempo primo) відкривається головною темою. Її виклад характеризується темброво-фактурними змінами. Зокрема, перші дві фрази теми доручаються бандурі, яка виконує і хвилеподібні арпеджіо, що звучали на початку твору, і пізніше – акордову пульсацію репетиції, що звучать на фоні мелодії. Голос в цей момент паузує. Таким чином композитор компенсує «мовчання» бандури в каденції. Втім, в другій фазі викладу мелодична лінія знову доручається голосу, що повертає експозиційний тип викладу.

Сполучна партія (ц. 20) скорочена, і голос в ній мовчить. Тут відбувається активний модуляційний рух із відхиленням в h-moll і подальшим переходом до тональності A-dur, в якій буде проходити побічна. Відзначимо, що тональне співвідношення тем в репризі є цілком класичним (a-moll – A-dur). Як і сполучна, побічна в репризі скорочена. Особливо це стосується «колоратурних» пасажів, які представлені лише двома фразами, після чого мелодія перетворюється на широку кантиленну лінію (ц. 22), що нагадує фрагмент з другої хвилі розробки (ц. 9).

Завершується Концертино кодою (Allegro, ц. 23), побудовану на висхідних арпеджованих асажах партії бандури, інтонаціях головної теми в однойменній тональності A-dur (ц. 24) в партії голосу, яка розгортається в широких фразах. Для більш рельєфного відтінювання фінальної кульмінації в останньому вокальному тоні a^2 композитор вводить новий гармонічний зворот (ц. 25) – із тризвуком VI пониженого (гармонічного ступеня) в мажорі, із подальшим поверненням в A-dur (т. 313). Тон a^2 в вокальній партії є найвищою точкою діапазону голосу в Концертино, він звучить протягом трьох с половиною тактів і вимагає від бандуристки особливої уваги, адже від нього буде залежити «післямак» всього виконання. Цей тон може як

справити яскраве враження, так і зіпсувати його. Крім того, коду можна вважати повноцінною кульмінацією, в якій досягається найшвидший темп (Allergo) і найвищий тон, що свідчить про неабияку роль цього етапу форми.

Навряд чи можна сказати, що сонатна форма у В. Власова має цілеспрямованість до коди, оскільки як такої розробки, характерної для класичної сонатності тут немає – композитор спочатку вільно комбінує тематизм експозиції, а після цього вводить новий матеріал, нарощуючи стилістично-образне розмаїття твору. Тобто основне завдання композиції скоріше полягає в тому, щоб показати тембри інструменту і голосу з різних боків – граней, ніж вибудувати форму із «цілепокладанням». Отже кода є яскравою крапкою, а не кінцевим пунктом, до якого рухається весь розвиток. Крім того, активне нанизування нового тематизму в розробці надає формі ознак калейдоскопічності.

Доволі важко також погодитись із «романтичною» характеристикою Концертино. Співвідношення основних тем (а – С – в експозиції, а – А – в репризі), ясність їх викладу (аа₁), а також «колоратури» вокальної партії в побічній та каденції скоріше наближують стилістику до класицизму, а центральна «баладна» тема розробки надає ознак старовинного колориту, що свідчить про неокласицистичну спрямованість композиції. Подібний стилістичний нахил мають інші композиції В. Власова, зокрема мініатюра «Happy End», яка, за словами І. Лісняк «по-англійському галантна й лаконічна» та навіює атмосферу старовини і рельєфно представляє неокласичну й необарокову групу творів для бандури [38, с. 86].

Більшість дослідників міцно тримається тези про «романтичну поемність» цього Концертино, хоча вони самі бачать невідповідність даної композиції зразкам.

Важливо відмітити, що Концертино також не є твором, який вигідно демонструє віртуозність бандуриста з позиції інструментального начала. Значно більше віртуозних моментів доручається голосу, ніж бандурі, яка переважно виконує другорядну функцію. Можна відмітити, що В. Власов

ілюструє активну інструменталізацію вокальної партії, при тому, що інструментальна низводиться до супроводжуючої. Виключення складає лише реприза, де початковий виклад двох тем доручається саме бандурі, але досягнення нового рівня віртуозності все одно не відбувається.

3.2. Джаз-концертино. Подібно до того, як «Концертино в романтичному стилі» апелює до неотечій початку ХХ століття, зокрема неокласицизму та необароко, так і Джаз-концертино звертається до музики цього ж періоду, але зовсім іншого стилістичного пласта, який має зв'язок із початком формування джазу, а саме регтаймом. Як свідчать джерела, регтайм набув особливої популярності в період з 1900 по 1918 роки. Його ритмічні особливості пов'язані із використанням басу на непарних, а акордів – на парних долях такту, що надає звучанню типово «маршовий» ритм [58]; мелодична лінія характеризується синкопованістю. Характерний розмір регтайму – 2/4 або 4/4. В цей же період 10-20 роки регтайм починає використовуватися в професійній музиці, прикладом чого можуть послужити «Симфонія з Нового Світу» А. Дворжака, «Регтайм» (1918) І. Стравінського для 11 інструментів. Вважається, що саме від регтайму джаз наслідував «ритмічну гостроту, створювану неспівпадінням ритмічно вільної, неначе «розірваної» мелодії».

Риси регтайму можна бачити в основній темі Джаз-концертино, яка проводиться протягом усього твору 7 разів і, окрім того частково – на початку розробки. Це надає їй ролі ключової теми Концертино, формі – рис рондальності, а всій композиції – аналогій із Рапсодією в стилі блюз Дж. Гершвіна. Їх також об'єднує доволі пізнє введення другої теми, яка може претендувати на роль побічної. У Дж. Гершвіна це навіть відсувається в останню третину форми.

Серед рис, які визначають жанрову природу теми, по-перше, слід назвати відповідний розмір 4/4, своєрідну акордову фактуру, де відокремлюється рухливий бас із прохідними хроматизмами, який звучить виключно на сильну долю. Йому протистоїть верхній прошарок фактури,

представлений акордами, які використовуються виключно на другу вісімку кожної долі, що утворює постійне синкопування. Верхній голос акордів складає мелодію теми. Гармонія представлена тризвучними комплексами із неакордовими нашаруваннями, або у вигляді блок-акордів. Виклад теми представляє собою період із реченнями повторної побудови (8+8 тактів), де перше речення закінчується на домінантовій функції (G / G₇), а друге – на тоніці. Така структура залишається незмінною в більшості проведень регтайму, окрім кодового (ц. 61) та розробкового (ц. 17), де вона викладається не повністю. Зв'язок із регтаймом, в результаті, реалізується не тільки через метроритмічну відповідність, але й через аналогії із фортепіанною фактурою в партії бандури, оскільки регтайм отримав свою популярність «як виключно фортепіанний жанр» [58].

Загальна композиція концерту, як і Концертино для голосу, наближується до сонатної форми, втім, вона значно розгорнутіша, з одного боку, а з іншого – визначається більшою цілісністю, плинністю розвитку. Можливо, це пов'язано із близькістю В. Власову саме методу розвитку, характерного для джазу, – мелодичної імпровізації, яка накладається на більш-менш стабільну гармонічну і метричну структуру. Постійне мелодичне оновлення ми будемо бачити і в мелодизованому контрапункті соліста, який звучить на фоні викладу теми в оркестрі, або на фоні ритмоінтонацій основної теми в розробці. Отже, можна говорити, що в порівнянні із раннім Концертино, Джаз-концертино представляє більше можливостей для інструменталіста – бандуриста як з точки зору демонстрації інструментальної віртуозності, так і з точки зору ефектності звучання на концертній естраді. Крім того, воно значно масштабніше і охоплює втричі більше часу в порівнянні із Концертино для голосу, яке, все ж таки, тяжіє до камерності.

Відкривається Джаз-концертино оркестровим вступом (20 тт.), в якому на домінантовому органному пункті, викладеного у вигляді тремоло, звучать інтонації в ритміці майбутнього регтайму.

Основна тема (ц. 1) викладається у бандури на фоні супроводу оркестру, який дає чіткий ритм басу на кожну чверть (у бандури він звучить вдвічі крупніше – половинними), а також підкреслюються окремі долі – то сильні, то слабкі, що загострює ритміку регтайму. В партії соліста, окрім підкреслення слабких частин долі ми зустрічаємо також пунктирну ритміку (довгий та короткий пунктири), а також свінг. Всі рівно виписані вісімки, починаючи з початкового затактового ходу з трьох вісімок, виконуються нерівно, а наче тріолями, що характерно для джазової ритміки. Отже, таким чином максимально загострюється ритмічний компонент основної теми. Наступна важлива риса – це насичення хроматизмами, зокрема III пониженням та IV[#] ступенями, які використовуються як прохідні надають музиці ознак блюзового ладу. Епізодично зустрічаються також I[#] та V[#] ступені, що дають враження коротких відхилень в тональність II ступеня (d-moll).

Наступний етап форми (ц. 2) можна розглядати як розвиваючий по відношенню до теми головної партії, хоча від неї залишається лише ритм кроку та синкоповані акорди в оркестрі. Натомість у бандури тема перетворюється на мелодизований контрапункт з рухом по арпеджіо або поступеневим із прохідними хроматизмами. Він доволі часто розривається паузами. З'являються нові хроматизми, зокрема II[#], активно використовується також IV[#] ступінь, втім явного відхилення в e-moll чи a-moll не відбувається.

Друге проведення основної теми (ц. 3) виконує роль внутрішньої репризи в розділі головної партії. Воно також початково доручається солісту, втім, другий восьмитакт передається оркестру, в той час як соліст паузує.

Новий етап розвитку (ц. 5) представляє собою нову варіацію на основну тему. Тут більш активно задіюється бемольна сфера, чітка ритміка басу зберігається лише в оркестрі, в той час як у бандури панують мелодизовані фігурації. В другій фазі цього етапу (ц. 6) протягом декількох

тактів встановлюється діалог – обмін репліками у соліста та оркестру у вигляді перекличок-імітацій, що передує поверненню теми.

Третє проведення спочатку доручається оркестру (ц. 7). На фоні основної теми звучить новий мелодизований контрапункт у бандури, викладений одногolosно без супроводу. Він має вигляд своєрідної соло-імпрровізації, де, поряд із фігуративними пасажами задіюються репетиції, які доволі часто зустрічаються в джазовій техніці імпрровізації на фортепіано. Друге речення теми (ц. 8) переходить до соліста, в той час як в оркестрі звучать лише акорди на сильних долях та стабільні чверті в басу.

В цілому головна партія утворює форму своєрідного однотемного рондо з трьома варіантними проведеннями теми (соліст – соліст/оркестр – оркестр/соліст) та епізодами, які споріднені із основною темою. Можна також розглядати її як подвійну тричастинну форму із двома різними розвиваючими серединами. Такий тривалий виклад теми надає їй статусу фактично самостійного розділу, який масштабно охоплює майже третину всієї композиції (112 тактів), в той час як побічна – всього 48 тактів (тт. 139 - 187).

Між голосною та побічною темою виокремлюється ще один етап форми, який можна було б визначити як сполучну, хоча за принципом викладу він нагадує попередні епізоди з головної партії. Тут зберігається регтаймовий ритм в оркестрі, в той час як соліст на деякий час замовкає (ц. 9, тт. 113 - 119), а пізніше вступає із новим контрапунктом, який розвивається у вигляді секвенції. В сполучній відбувається рух в дієзну сферу, хоча співставлення, які характерні для головної (C-dur – c-moll) тут підкреслюють пріоритет основної тональності.

Побічна (ц. 11) вносить темповий (Moderato) і жанровий контраст, оскільки рвані синкоповані ритми змінюються в ній плавним рухом із постійним порушенням квадратності через використання тріолей – восьмих – партії бандури та чвертей – в партії оркестру. Початковий виклад основної теми (ц. 11 – 12) розподіляється між оркестром (перше речення) солістом

(ц. 12). При цьому мелодичний рух із опорою на кантилену пронизує обидві партії, що надає темі особливого ліризму. Початкова фігурація у бандури (ц. 11) взагалі може претендувати на статус самостійної теми-мелодії. Викладається вона одноголосно, містить, окрім груп тріoley восьмих потрійні форшлаги, репетиції, що надає їй схожості із сольними партіями духових в джазових творах, наприклад, саксофону. Отже, можна говорити і про приховане темброве співставлення між двома темами. Якщо характер партії бандури в головній наближувався до клавірно-фортепіанного, то тут – до духового інструмента. При цьому в оркестрі тема викладається в досить щільній акордовій фактурі, яка оточує тему колористичними гармоніями. В другому реченні, ролі змінюються і мелодизований контрапункт в ритмі шістнадцятих уже доручається оркестровій партії.

Якщо в головній темі панували ознаки блюзового ладу і використовувалися однойменно-ладові співставлення, то в побічній на перший план виходять паралельно-ладові звороти (G – e), відхилення в a-moll.

Розвиваюча середина (ц. 13) починається з нового тематичного елементу у соліста, який імітується надалі оркестром. Тут же виникають доволі тривалі паузи в партії бандури, в той час як в оркестрі продовжується гармонічний розвиток, який приводить до репризного проведення теми побічної партії на новому висотному рівні – в D-dur (ц. 15).

Тема спочатку викладається у соліста, а друге речення повністю доручено оркестру, в той час як бандура паузує. Репризне проведення побічної стисліше у порівнянні з початковим, втім загальний виклад все одно охоплює тричастинну репризну форму. По завершенню побічної розпочинається новий етап форми, який можна визначити як розробку.

Розробка (ц. 17) вносить новий темповий контраст (Vivo) і повертає ключовий тематичний зворот теми головної партії у соліста (D-dur), хоча надалі він переходить у вільні гамоподібні контрапункти, залишаючи оркестру зв'язок із темою, що полягає у ритмічних елементах теми регтайму.

Вдруге тема «спробує» повернутися в ц. 18, уже на новому тональному рівні – F-dur, втім знову переходить у вільний контрапункт. Показово, що він викладається одноголосно у бандури, тим самим саме мелодичне висловлювання виходить на перший план в партії соліста, а фортепіанна фактура майже не зустрічається в цій фазі розробки. Третє повернення ключового тематичного звороту головної теми (5 т. до ц. 15) викладено у вигляді діалогу оркестру та фортепіано.

Друга фаза (ц. 30) приносить метроритмічне оновлення. Регтаймово-маршова метрика 4/4 поступається тут змінному метру 3/4 – 4/4. Втім, як і в попередній фазі, ритмічна пульсація і гармонічні комплекси доручаються оркестру, а у соліста звучить нове соло, яке нагадує саксофонові джазові партії. Мелодичний візерунок, який підкреслює хроматизми, поєднується в ньому із широкими стрибкам та вигадливим ритмом із постійними синкопами, акцентами та паузами. Доволі активно застосовуються репетиції і варіантні повтори одного мотиву, що підтверджують зв'язок із джазовою імпровізацією. Особливо показовим у цьому плані є фрагмент із форшлагами, подвійними нотами та тремоло (ц. 35).

Третя фаза розробки (ц. 40) являє собою варіацію на побічну тему (D-dur) і повертає характерний для неї темп – Moderato. Втім, виклад у бандури в першому реченні стає значно віртуознішим у порівнянні з експозиційним – їй доручається контрапункт у вигляді фігурацій шістнадцятими, а в другому реченні (ц. 41) соліст виконує тему, викладену в акордовій фактурі. Ця найменша фаза розробки переходить у каденцію соліста.

Каденція (ц. 42), Andante (rubato), позначена відповідною ремаркою Cadenza, являє собою сольне висловлювання соліста без підтримки оркестру. В ній можна виділити дві основні фази. В першій чутні інтонації головної теми та характерний для неї пунктирний ритм. Використовуються подвійні ноти, але при цьому темп не швидкий. В другій фазі (від ц. 43) відбувається прискорення темпу і дрібнішає ритмічна пульсація. Тут звучать численні пасажі шістнадцятими – арпеджовані, ламані фігурації, які чергуються із

затактовою формулою, що нагадує тему головної партії. В арепджіо переважно основані на септакордах або тризвуках із неакордовими тонами. Подекуди одноголосна лінія потовщується акордами, але власне партія лівої руки вступає в завершенні каденції перед ц. 46. Отже, як і більшість віртуозних фрагментів Концертино, каденція ілюструє панування віртуозного одноголосся.

Реприза (ц. 46, *Vivo*) відкривається темою вступу, яка проводиться, як і на початку твору, в партії оркестру. Після нього відразу звучить основна тема (ц. 47). Тема головної партії, як і в експозиції, викладається у бандури. Матеріал першого епізоду (ц. 48, в експозиції – ц. 2) викладається майже незмінно, після чого тема повертається а такому самому рольовому співвідношенні, як і в експозиції – перше речення доручено солістові, а друге – оркестру, причому в обох випадках бандура в другому реченні мовчить. Такий же точний повтор ми спостерігаємо на рівні другого епізоду та завершального, третього проведення основної теми.

На відміну від головної, побічна (ц. 46) зазнає суттєвих змін – вона транспонується в *C-dur*, змінюється контрапункт у бандури і початкова тріольна ритміка вирівнюється до дуолей. За бандурою композитор залишає функцію мелодизованого контрапункту імпровізаційного характеру, в той час як тема викладається в оркестрі, але варіантно. З розгорнутих кантиленних фраз, які панували в експозиції, залишаються лише окремі інтонаційні звороти. Отже, на відміну від головної, виклад побічної скорочений і динамізований.

Після побічної звучить невеликий оркестровий фрагмент, побудований на акордовій фактурі (ц. 59), який, разом із наступним (ц. 59), за участю мелодизованих фігурацій соліста, служить переходом до коди. В коді (ц. 60), *Rit. mosso*, спочатку відбувається «обмін» пульсуючими акордами між солістом та оркестром, потім звучить розгорнутий віртуозний пасаж соліста, який приводить до останнього проведення основної теми в тональності *C-dur*

(ц. 61), не завершуючись, воно перетікає в розгорнуту зону кадансування, яка завершує Концертино в піднесено урочистому тоні.

Висновки до Розділу 3. Отже, Джаз-концертино для бандури з оркестром (2015) В. Власова ілюструє новий етап опанування цього жанру та виразності бандури як інструмента, який виходить за межі «фольклорного амплуа». В цілому в побудові форми Джаз-концертино можна спостерігати ряд спільних рис із Концертино для голосу і бандури. По-перше – це багатофазність розробки і наявність в ній каденції. По-друге, це збереження масштабів головної теми в репризі при скороченні побічної і третє – наявність коди, спорідненої із матеріалом головної теми. Суттєва відмінність полягає в масштабах композиції, в стилістиці та ролі quasi-імпровізаційного викладу, а також загальній віртуозності бандурної партії, яка в Концертино для голосу претендувала в основному на роль супроводу.

Масштабність відчувається уже на рівні викладу тем. Головна охоплює рондальну форму (трип'ятичастинну), а побічна – тричастинну репризну, що значно перевершує масштаби Концертино для голосу і бандури. Значно розгорнутіша і розробка. Її перші дві фази мають зв'язок із темою головної партії, третя – являє собою варіацію на побічну.

На відміну від раннього Концертино, композитор не прагне вводити новий тематизм в розробці, що свідчить про цільність композиційного задуму і органічність джазового мислення для автора.

Віртуозність бандурної партії дає можливість солістові проілюструвати рівень володіння інструментом, а також його різні амплуа – від «фортепіанного» часів популярності фортепіанних регтаймів в першій темі, до саксофонового – в побічній та низці фрагментів розробки.

ВИСНОВКИ

Аналіз сучасної палітри творів для бандури показав, що концертино є провідним жанром крупної форми в доробку сучасних українських композиторів поряд із концертом. Більш того, він чисельно переважав над циклічним концертом до появи шести зразків останнього в творчості Ю. Олійника, представника української еміграції. Інтерес дослідників до творів К. Мяскова та В. Власова характеризується нерівномірністю. Якщо Концертино № 3 К. Мяскова та Концертино для голосу і бандури В. Власова були висвітлені в ряді музикознавчих праць, то інші зразки не привертали такої уваги.

Стилістика концертино К. Мяскова ілюструє близькість музиці XIX та I половини XX століття, зокрема Л. Ревуцького, що особливо показове для першого Концертино із жартівливо-танцювальною побічною темою *Allegretto scherzando* (ремарка, аналогічна центральній темі II частини Симфонії № 2 Л. Ревуцького) з та третьою каденцією, де з'являється нова тема, яка нагадує колискову.

Концертино № 1 К. Мяскова досить ясно, втім лапідарно «скомпоноване». В ньому ми не спостерігаємо розвитку тем, вони не перетікають одна в одну, а монтуються. Більш того, композитор підкреслює межі між ними за рахунок каденцій. Показово, що всі вони в експозиції просто обігрують гаму основної тональності *g-moll*, фактично нічим не готуючи появу нового тематизму. Те ж стосується і тональної логіки: композитор навіть не використовує можливості переходу в паралельну тональність *B-dur*, просто співставляючи їх, як і наступні *D-dur*, *d-moll*, *h-moll*, що йдуть без будь-якої підготовки. Не особливо привабливою і цікавою сьогодні є і стилістика Концертино К. Мяскова, яка ближче зразкам українського фольклоризму XIX століття, ніж сучасній мові і арсеналу засобів, а отже вона не дає бандуристові розкрити в повній мірі виражальний потенціал інструменту як не тільки шаблонно «народного», яким він постає в даному творі, а власне академічного, якому доступна широка образна

палітра. Все це дає право поставити під сумнів естетичні якості твору. Його роль може бути переважно інструктивна для поповнення репертуарної бази.

Особливо шаблонним і навіть незграбним у К. Мяскова є тематичний розвиток. Він зводиться до банальних тональних зіставлень або зсувів (на тон, півтон), без поєднання тем.

Надмірність віртуозних прийомів, які К. Мясков проілюстрував в першому зразку цього жанру і фрагментарність форми, зумовили прямо протилежний підхід до цих питань в Концертино № 2 – скорочуються масштаби та спрощується техніка. Водночас, композитор ілюструє вірність стилістичним шаблонам – так, перша тема апелює до сфери козацької патетики із маршевими та гопаковими ритмами, а друга спочатку на сферу скерцозно-танцювальних образів. Можна сказати, що Концертино № 2 стало певним кроком назад в плані композиторських пошуків автора і виконавських можливостей для бандуриста. В концертино не має жодної розгорнутої каденції, - дві з них – перед експозицією та перед репризою взагалі майже ідентичні, а третя (т. 41) – перед другою темою взагалі не має ніяких позначок, які можуть надати можливість ідентифікувати її як каденцію. Звісно, в цьому може бути помилка набірника тексту (О. Буга, 2019 р.), втім, вона навряд чи випадкова, оскільки розгорнутих сольних епізодів в цьому творі ми не зустрінемо. Значно простіша форма твору. Тут немає ознак розробки. Отже, можна визначити його композицію як сонатну без розробки із скороченою динамізованою репризою (де, фактично, еліміновано побічну тему), або, скоріше, як тричастинну репризну із контрастною серединою, де репризний розділ має ознаки синтетичності (тобто, поєднує матеріал першого і центрального розділів). Окрім, редукції каденцій, значно менш розмаїта виконавська техніка бандуриста і, взагалі, концертино здається суттєво простішим, ніж Концертино № 1. Тут не зустрічаються подвійні ноти та широкі гамоподіні пасажі.

Концертино № 3, з одного боку, за своїм тематизмом та специфікою викладу матеріалу в репризі наближується до Концертино № 2, а з іншого –

ілюструє нові якості. Він остаточно відмовляється від розробки і замість цього пропонує відмовляється та мікрокаденцій на користь однієї розгорнутої між розробкою та репризою. Як і в попередніх концертино, фортепіанні зв'язки і переходи від одного розділу до іншого доволі лапідарні і навіть незграбні і стилістично контрастують оточенню. Особливо показовий в цьому плані фортепіанний вступ, який взагалі налаштовує на ексцентричні, скерцозні образи, які не знаходять подальшого продовження. Саме в фортепіанній партії концентрується тяжіння К. Мяскова до оновлення сфери музичних засобів через насичення її дисонансами, які фактично не проникають в партію соліста. Разом із тим, певне оновлення звукообразу бандури можна спостерігати в Концертино № 3. Відхід від козацько-кобзарських штампів відчувається в центральному розділі Концертино, де тема має і риси вальсу, і сарабанди і пісенності, і, разом із тим, своїм викладом наближується до клавесинної музики. Певна стилістична невизначеність, яка притаманна їй, скоріше сприймається не як недолік концерту, як позитивне прагнення композитора вийти за межі штампу, хоча не можна сказати, що йому вдається це реалізувати.

В. Власов ілюструє два різних підходи до жанру концертино в Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури та Джаз-концертино. В першому випадку він намагається узгодити віртуозність бандури як інструменту із інструменталізацією вокальної партії, результатом чого стає твір, який скоріше можна визначити як концертино для голосу із бандурним супроводом. Можливо, в цьому полягає невелика його популярність у виконавській середі. На відміну від К. Мяскова, В. Власов відразу визначається із положенням каденції на межі між розробкою та репризою і не відмовляється від тематичної розробки, хоча в першому зразку цього жанру, розвиток тем головної та побічної поступово витісняється новим матеріалом, який експонується в розробці. Ясність викладу матеріалу, лаконізм форми, фрагментарність розробки, паралелі із оперною колоратурою в побічній та баладний і тематизм в розробці свідчать про близькість цього твору не

стільки неоромантичним, скільки неокласичним зразкам. В свою чергу, другий зразок цього жанру в доробку В. Власова – Джаз-концертино апелює до епохи регтайму, жанрові ознаки якого сконцентровані в основній темі, що має ознаки рефрену, оскільки проводиться 7 разів, а також свінгу, про що свідчить «ламане» виконання всіх ритмічних послідовностей восьмих.

Еволюція жанру концертино для бандури в доробку В. Власова може бути визначена як рух до більшої органічності побудови загальної композиції і плинності форми, що виливається у масштабну сонатну композицію із розгорнутою експозицією, де кожен з етапів має вигляд певної простої форми – рондальної в головній партії та тричастинної в побічній. В Джаз-концертино набуває значної ролі і інша складова жанру концерту – діалогізм, який виявився в чергуванні викладу тем в партіях соліста та оркестру, в імітаційних перекличках.

Кожен з композиторів – авторів розглянутих нами концертино для бандури – бачить цей жанр як такий, що спирається на сонатну форму та має простір для вияву віртуозності соліста. В сонатній формі відчувається послаблення принципу розробковості, і на перший план висувається експозиційність. Водночас Концертино № 1 К. Мяскова та Джаз-концертино В. Власова можуть бути протиставлені одне одному з точки зору композиції – у К. Мяскова переважає фрагментарність, строкатість форми, тоді як у В. Власова – плинність і гнучкість.

В свою чергу, віртуозність і quasi-імпровізаційність виявляються по-різному. Особливо виділяється на фоні інших Джаз-концертино В. Власова, яке передбачає практику свінгування і містить цілу низку фрагментів у партії бандури, які нагадують джазові соло. В таких умовах від виконавця вимагається особливо глибоке «вживання» в музику, щоб створити враження вільної імпровізації. В Концертино № 1, навпаки, представлено 3 каденції, дві з яких відділяють побічну та головну в експозиції, хоча вони не стільки дають простір для вияву віртуозності скільки посилюють фрагментарність загальної композиції.

По-різному трактують композитори і концертний діалог. У К. Мяскова партія оркестру (фортепіано) переважно служить або для супроводу соліста або для введення контрастного тематизму на межі розділів (вступ, зв'язки), як у Концертино № 3, в якому композитор ілюструє інший стилістичний нахил (розширена тональність, активне використання дисонансу), ніж в партії бандури. В. Власов рухається від діалогу «нерівних» у першому Концертино до діалогу партнерського типу у Джаз-концертино.

В розмаїтті виражальних і віртуозних можливостей, а також за загальними естетичними параметрами концертино К. Мяскова значно поступаються творам В. Власова, хоча при виборі цих творів для репертуару у бандуриста можуть виникнути певні сумніви, оскільки перший зразок концертино у В. Власова вимагає високого рівня володіння голосом, а другий – джазовою стилістикою, і доволі розгорнутий за масштабами. В цьому плані «шаблонні» концертино К. Мяскова значно більш придані для учнівсько-академічних завдань, що й зберігає їх в «активі» бандурного репертуару.

Перспективи цього дослідження полягають у подальшому вивченні зразків крупної форми в доробку українських композиторів сучасності, зокрема, представляють інтерес шість концертів для бандури Ю. Олійника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства*: сб. науч. тр.; под ред. Л. С. Неболюбовой. К.; Изд-во Киев. гос. консерватории, 1989. С. 132–142.
2. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ташкентская гос. консерватория. М., 1985. 21 с.
3. Баштан С. В., Омельченко А. Ф. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна, 1984. 112 с.
4. Березуцька М. Концертино для голосу і бандури в романтичному стилі В. Власова – унікальний твір сучасного бандурного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Випуск 28 книга 2. С. 210–222.
5. Бондарук Л. 100 років автору першого концерту для бандури та симфонічного оркестру. URL: <https://old.uinp.gov.ua/news/100-rokiv-avtoru-pershogo-kontsertu-dlya-banduri-ta-simfonichnogo-orkestru> (дата звернення: 20.05.2020).
6. Булда М. Сильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 10 квітня 2006 р. / ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 12–17.
7. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ. : Обласна друкарня, 1997. 148 с.
8. Вахрамєєва Р. Костянтин Мясков. *Історія виконавства на народних інструментах* (Українська академічна школа) : підручник / упорядник М. А. Давидов. Київ : Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 251–253.

9. Віннічик М. І. Еволюція народного інструментарію України XX ст. (до проблеми ансамблевого виконавства). *Мистецтвознавчі записки*. 2007. № 12. С. 156–167.
10. Власов В. П, Школа джаза на баяне и аккордеоне: учебное пособие. Одесса : Астропринт, 2008. 160 с.
11. Вольнюк О. Розвиток професійної освіти бандурного мистецтва.. *Бандура*, 1997. №59–60. С. 26–30.
12. Воронова Н. С. Мистецтво бандуристів у контексті мультикультуралізму URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/85509/27-Voronova.pdf?sequence=1> (дата звернення: 11.12.2020).
13. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 318 с.
14. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ, 2010. 592 с.
15. Давидов М.А. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). *Українське музикознавство*: науково-методичний збірник. Вип. 28. К., 1998. С. 74– 79.
16. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини*, зб. матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич : Коло, 2005. С. 62–73.
17. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : зб. ст. К. : В-во ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
18. Давидов М. Фундатор кобзарського академізму XX століття. *Бандура*. 1995. №4. С. 10–15.
19. Джусь Ярослав Анатолійович URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Джусь_Ярослав_Анатолійович (дата звернення: 20.05.2020).

- 20.Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 215 с.
- 21.Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації (про клясу бандури в Музично-драматичній школі Лисенка). *Бандура*. 1995. № 51–52. С. 23–27.
- 22.Дутчак В. Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 5–13.
- 23.Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 23 с.
- 24.Дуфанець М. Т. Оригінальний концертний репертуар для бандури: дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр». /наук. кер Ніколенко О. І. Львів, 2016. 46 с.
- 25.Душний А. Компонування творчості для бандури представниками львівської баянної школи в контексті національної соціокультури. *Молодь і ринок*. Львів, 2012. № 5 (88). С. 67–71.
- 26.Закирова В. М. Жанр концертино в творчестве композиторов Узбекистана. *Международный Научный Институт "Educatio" IX* (16), 2015. С. 64–67.
- 27.Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки НТШ. – Праці музикознавчої комісії.* – Львів : НТШ, 2004. Т. CCXLVII. С. 332–401.
- Концертино URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Концертино> (дата звернення: 20.05.2020).
- 28.Зінків І. Я. Подвійний концерт Юрія Олійника в концерті розвитку жанру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики, 2017. Вип. 46. С. 302–313.

- 29.Концертино. *Музыкальный энциклопедический словарь*, 1990 URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/k/3406.html> (дата звернення: 11.12.2020).
- 30.Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ из разработки в современной буржуазной эстетике. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
- 31.Кубок Києва, II тур, гра з оркестром, старша категорія. Аліксійчук Ярослав. К. Мясков Концертино для бандури з оркестром (g-moll) Акомпанує оркестр народних інструментів НМАУ. URL: <https://youtu.be/mGsJyTN2R7k> (дата звернення: 20.05.2020).
- 32.Кубок Києва, II тур, гра з оркестром, старша категорія, Марта-Маргарета Сторонянська. К. Мясков – Концертино для бандури з оркестром (g-moll) Акомпанує оркестр народних інструментів НМАУ URL: <https://youtu.be/-xE2Pa3Lk18> (дата звернення: 20.05.2020).
- 33.Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва. *Музикознавчі студії*: Зб. статей. Дрогобич, 2009. Вип. 21. С. 39–48.
- 34.Кушнір О. Інструментальні концертні жанри бандурного репертуару. *Українське академічне народно-інструментальне мистецтво в контексті сучасної музичної соціокультури*: зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. / Ред.-упор. М. А. Давидов. К., 2007. 38–44.
- 35.Кушнір О. Твори великої форми у процесі становлення українського інструментального педагогічного репертуару бандуриста. *Проблеми педагогіки мистецтва*. Сер.: Кобзарське мистецтво: Зб. статей: Вип. 3. Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2008. С. 38–43.
- 36.Кушнір О. Сюїта у бандурному доробку українських композиторів сучасності. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Сер.: Педагогіка і психологія: Зб. статей: Вип. 2. Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2009. С. 141–150.
- 37.Летичевська О. Концертино URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3258 (дата звернення: 20.05.2020).

- 38.Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття: монографія / гол. Ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
- 39.Лісняк І. М. Композиторська творчість для бандури межі XX-XXI ст.: стильовий аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 2. С. 251–255.
- 40.Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 20 с.
- 41.Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти культури і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХДАК. Харків, 2009. 19 с.
- 42.Мішалов В. Ю. Харківська бандура. Харків : О. О. Савчук, 2013. 368 с.
- 43.Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
- 44.Морозевич Н. Вокальність бандурного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Музичне виконавство. Кн. 10. К : НМАУ, 2004. Вип. 40. С. 66–73.
- 45.Морозевич Н. В. “Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури” В. Власова як втілення синкретизму сучасного бандурного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Вип. 4; Кн. 2 / Міністерство культури і мистецтв України, Одеський держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друк, 2004. С. 217–226.
- 46.Муха А. І. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
- 47.Мясков Костянтин Олександрович URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мясков_Костянтин_Олександрович (дата звернення: 20.05.2020).

48. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром. Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 8, 2014. С. 158–163.
49. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав.: 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
50. Олексієнко О. Бандура у музиці сучасних українських композиторів як чинник збагачення вітчизняної духовної культури. Духовна культура як домінанта українського життєтворення: Матеріали Всеукраїнської наук. практ. конф. К., 2005. Ч. II. С. 57–62.
51. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
52. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. статей ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. № 46. С. 350–364.
53. Омельченко А. Ф. Поєднання двох типів бандур і їх значення для розвитку мистецтва бандуристів. Українське музикознавство, зб. статей. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 222–227.
54. Панасюк І. Аспекти еволюції бандурного виконавства (на прикладі жанру сонати). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Музичне виконавство. К., 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 57–65.
55. Пилипчук П. В. Специфіка звуковидобування на бандурі. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 172–177.

- 56.Польская И.И. Концертирование с оркестром и его коммуникативная специфика. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* / Польская И.И.: Монография. Харьков, 2001. С. 226–229.
- 57.Преснякова И. А. Основы джазовой гармонии : учеб. пособие для академического бакалавриата. М. : Издательство Юрайт, 2018. 158 с.
- 58.Регтайм URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Регтайм> (дата звернення: 10.10.2021).
- 59.Слюсаренко Т. А. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2016. 21 с.
- 60.Сташевський А. Я. Фольклоризм та неофольклоризм баянної творчості Віктора Власова 1960-70-х років. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ім. В. Гнатюка, 2012. С. 11–15.
- 61.Сточанська М. П., Чернецька Н. Г. Спеціальний музичний інструмент бандура. Особливості роботи над творами великої форми в класі бандури (на прикладі Концертино № 3 К. Мяскова). Метод. рекомендації для самостійної роботи. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 36 с.
- 62.Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
- 63.Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов*. Л., 1979. С. 63–84.
- 64.Хай М. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича. *Дивосвіт* Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини. Харків, 1998. С. 117–126.
- 65.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Изд-во «Лань», 2001. 496 с.
- 66.Хоткевич Г. Бандура і її можливості. Харків: Глас-Майдан, 2007. 92 с.

67. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / Г. М. Хоткевич; упоряд. підг. тексту, покажч. О.О.Савчук; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 512с.
68. Чабаненко Н. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Музикознавство*. Том 33 (2018). Київ, С. 522–528.
69. Чумак Ю. Види діяльності В. Власова та їх проекція на баянну творчість. *Педагогічні науки: теорія, історія, інформаційні технології*. Суми, 2010, № 7 (9). С. 318 – 326.
70. Чумак Ю. Внесок Віктора Власова у науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» С. 76 – 78.
71. Чумак Ю., Душний А. Естетика «третього напрямку» в естрадній і джазовій музиці Віктора Власова. *Мистецтвознавство*. 2015. С. 286–298.
72. Чумак Ю. В. Эволюция творческого стиля В. Власова на примере «неофольклорной» линии. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. в 2-х чч.. Ч. II. С. 213–216.
73. Югова О. В. Психологічні засади бандурного виконавства. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 250–259.
74. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2020. 245 с.

