

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра народних інструментів України

**НОВІ НАПРЯМИ СУЧАСНОГО ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ
ДЛЯ БАНДУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Г.МАТВІЙВА ТА
Т. СТАРЕНКОВА)**

Магістерська робота

Коновал Ганни Анатоліївни

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Сташевський Андрій Якович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Коновал Г.А.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	1
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ.....	4
1.1. Еволюція розвитку інструментального репертуару для бандури.....	4
1.2. Жанр перекладу як домінуючий фактор стимулювання розвитку бандурного репертуару.....	6
1.3. Електронізація та новітні системи визвучування бандури як засіб модернізації та актуалізації автентичного інструменту.....	12
Висновки до розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. НОВІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ.....	16
2.1 Стильові вишукування у творчості Т. Старенкова.....	17
2.2 Джазово-академічні інтенції бандурної музики Г. Матвіїва.....	28
Висновки до розділу 2.....	44
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність теми. З давніх давен бандурне мистецтво є унікальним явищем духовної культури нашого суспільства, дорогоцінним надбанням українського народу та, як результат, вагомим внеском у скарбницю загальнолюдської культури. Бандура надзвичайно «живий» інструмент. Її струни завжди «дихають» та «співають» про усе найактуальніше та найближче для людських сердець. Така місія бандури не є винятком і у наш цікавий та динамічний час. Сьогодні бандурне мистецтво має багатовекторну тенденцію розвитку. З одного боку це дослідження та збереження фольклорних традицій, а з іншого – пошук нових, сучасних амплуа для цього універсального та багатогранного інструменту. Саме тому в умовах глобалізації сучасного культуропростору виникає абсолютно новий ракурс розуміння специфіки бандурного виконавства на концептуально новому, якісному, креативному рівні. У цьому контексті одними з найяскравіших представників сучасного покоління виконавців-композиторів у галузі бандурного мистецтва є Георгій Матвійів та Тимофій Старенков, творчість яких на сьогоднішній день виявляється майже не дослідженою, але, разом з тим, вона яскраво репрезентує нові напрями сучасного бандурного репертуару. Зазначені вище позиції визначають актуальність даної магістерської роботи та детермінують формулювання її теми як: *«НОВІ НАПРЯМИ СУЧАСНОГО ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ БАНДУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Г. МАТВІЙІВА ТА Т. СТАРЕНКОВА)»*.

Метою дослідження є репрезентація нових напрямів оригінальної музики для бандури, представлених творчістю Т. Старенкова і Г. Матвійіва, а також висвітлення її жанрово-стильових характеристик.

Даній меті підпорядковані такі **завдання**:

- простежити еволюцію розвитку інструментального репертуару для бандури;
- розглянути жанр перекладу як стимулюючий чинник в ході розвитку бандурного репертуару;

- висвітлити процеси посилення електронізації бандури як чинника модернізації її музичного вислову та актуалізації нових напрямів репертуару;
- розкрити сучасну бандурну творчість Т. Старенкова з огляду на її стильову своєрідність;
- висвітлити джазово-академічний напрям бандурної музики Г. Матвіїва та охарактеризувати її мовно-стильову специфіку.

Об’єкт дослідження – оригінальна композиторська творчість для бандури.

Предмет дослідження – нові напрями сучасної оригінальної музики для бандури, представлені творчістю Т. Старенкова і Г. Матвіїва.

Матеріал дослідження – музичні твори (нотний текст та аудіозапис) Т. Старенкова («Пустеля», «Теорія струн», «Хочу бути артистом») і Г. Матвіїва («Блюз нічного причалу», Джазова імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру», «Дві сторони медалі»).

Методи дослідження. В роботі застосовані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, а саме:

- *музикознавчого аналізу* (цілісного, жанрово-стильового, виконавського) для здійснення аналітичних процедур музичних творів Т. Старенкова і Г. Матвіїва;
- *історичної ретроспективи*, використаний для відтворення еволюційного розвитку бандурного мистецтва та оригінального репертуару для бандури зокрема;
- *систематизації* – при формуванні мистецтвознавчих даних і фактів щодо зазначеної проблематики в єдину концепцію роботи;
- *узагальнення* – при формуванні висновків магістерської роботи.

Теоретична база дослідження. Дана робота засновується на працях з *історії музики та жанрово-стильової класифікації* (Т. Ліванової, М. Друкіна, В. Конен, М. Арановського, М. Михайлова, Р. Раабена, А. Сохора, І. Коханик та ін.); *аналізу музичних творів* (Б. Асаф’єва, В. Бобровського, Л.

Мазеля, В. Цеккермана, І. Способіна, Ю. Холопова, Ю. Тюліна та ін.); роботах, присвячених вивченню *історії розвитку бандурного мистецтва* й, зокрема, *бандурного репертуару* (Л. Манзюк, О.Ніколенко, Н. Морозевич, І. Панасюк, І. Дмитрук, В. Мішалова, О. Симонової, Т. Слюсаренко, О. Олексієнка, Н. Брояко та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві висвітлено та узагальнено стилеві риси музичної творчості для бандури Т.Старенкова і Г.Матвіїва через характеристику окремих їх творів.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріал роботи може бути використаний в практичній та педагогічній діяльності бандуристів у процесі викладання дисципліни «Спецінструмент (бандура)», а також в навчальних курсах «Історія виконавства на струнних народних інструментах», «Методика викладання гри на бандурі», «Аналіз музичних творів», «Музична культурологія» та ін.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів (п'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 48 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Еволюція розвитку інструментального репертуару для бандури.

На сьогоднішній день існує чимала кількість наукових робіт, які присвячені різноманітним аспектам сучасного бандурного виконавства. Серед них можна відзначити роботи Н.Морозевич («Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності» 1991р.), Н.Брояко (дисертація «Теоретичні аспекти виконавської майстерності бандуриста» К., 1997р.) Л.Несмашної, С.Сабрі, Н.Чабаненко («Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору» 2017р.) а також Л.Мандзюк, Н.Барсукової, Н.Мельник. Але у складі даних робіт не підлягала аналізу творчість сучасних бандуристів-композиторів - Г.Матвіїва та Т.Старенкова. Тому вважаємо актуальним детально розглянути філософсько-стильову своєрідність їх авторської музики.

Але для того, щоб краще зрозуміти генезу сучасного інструментального бандурного мистецтва, зробимо деяку ретроспективу. У своїй дисертації «Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції» О.Ніколенко наводить певну періодизацію інструментальної музики для бандури [33].

- *до XVII ст.* – виконання танців, віночків, в'язанків, інструментальних перегр в епічних жанрах у функції ілюстративно-живописного матеріалу чи філософського осмислення сказаного (у виконавців харківсько-зінківської школи); переважає сольна форма виконавства;

- *XVIII ст.* - поряд із сольною формою практикується музикування шляхетських капел. У репертуарі переважають зразки перекладів європейської класики, фольклорно-танцювальні інструментальні композиції сюїтного типу;

- *XIX ст.* – утвердження романтичного спрямування у бандурній традиції: імпровізаційність, віртуозність, пошуки нових форм, виразових засобів, привнесення в кобзарський репертуар позаетнічних танцювальних і пісенно-романсових творів романтично-ужиткового плану (поміж них і російського походження);

- *кінець XIX – перша половина XX ст.* – зародження основ академічного сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства; формування концертного та навчального репертуару (варіації, рапсодії, фантазії, програмні п'єси) на фольклорного матеріалу; зародження оригінальної композиторської творчості як для бандури соло, так і для капел бандуристів;

- *40 – 60 рр. XX ст.* – залучення до мистецького процесу фахових композиторів, які тісно співпрацювали з виконавцями-віртуозами; опанування великими концертними формами (варіаціями, концертними фантазіями, рапсодіями, поемами, концертними п'єсами на фольклорні теми), сонатними циклами (соната, концерт) з поєднанням європейських традицій та етнічно-традиційних рис, великим спектром різновидів романтичної мініатюри (елегія, експромт, ноктюрн, етюд, балада, цикл мініатюр);

- *60 – 90 рр. XX ст.* – нова фольклорна хвиля та неофольклоризм (зокрема інструментальна фольклорна обробка) в поєднанні з необароковими жанрами і поліфонічними прийомами розвитку (прелюдії та фуги, партити та старовинної сюїти, пасакалії) для бандури соло, бандури й фортепіано, дуету бандур, бандури з оркестром; планомірний і цільовий розвиток дидактичної літератури різних рівнів та виконавських складів на основі аранжувань, перекладів оригінальної композиторської творчості;

- *сучасний період* позначений виникненням новаторських експериментальних жанрів і виконавських складів (камерні ансамблі мішаного типу, нетрадиційні концертні форми, твори для бандури з камерним, естрадним оркестром, струнним квартетом, симфонічним оркестром, оркестром народних інструментів, синкретичні та проміжні жанри: драма, кантата, концертні форми з вокалом чи хором); опануванням

імпресіоністичних, популярно-естрадних, джазових засобів, стилістики постмодернізму, новітніх композиторських технік (сонористика, алеаторика, колаж, політональність, поліфонія пластів, принципи інструментального театру); реконструкцією з рукописів та аудіозаписів зразків новаторського виконавського репертуару 20-40-х рр. (Г. Хоткевича, Ю. Сінгалевича, З. Штокалка).

Таким чином, проаналізувавши періодизацію інструментальної музики, можна стверджувати, що її еволюція пройшла шлях від простих побутових жанрів та форм до складних академічних. Інструментальні твори для бандури завжди були відображенням мистецьких тенденцій свого часу. Не є виключенням і сучасна інструментальна творчість Т.Старенкова та Г.Матвіїва, які у своїх творах торкаються відносно сучасних стилів мінімалізму, ембієнту, нью-ейдж, джазу, блюзу, але при цьому не забувають і фольклорні витoki бандурної інструментальної музики.

1.2. Жанр перекладу як домінуючий фактор стимулювання розвитку бандурного репертуару.

Шлях розвитку бандурного мистецтва був тернистим, але його прокладали справжні сподвижники своєї справи, завдяки чому воно живе і у наші дні. Після стрімкого злету кобзарського мистецтва на початку ХХ ст., що нерозривно пов'язаний із постаттю Гната Хоткевича, бандурне виконавство у 1930-1950-х роках переживає майже руйнівний крах. Суворорадянська політика обмежує репертуар бандуристів, забороняючи їм виконання творів Г.Хоткевича та усього невгодного для тодішньої влади репертуару. Але, як відомо, труднощі завжди приводять до зростання та здобуття цінних відкриттів. Таким рятівним явищем став жанр перекладу. Завдяки ньому відбулось не тільки оновлення існуючого на той час репертуару, але й зростання нового покоління бандуристів із чудовим музичним смаком та високими виконавськими стандартами. Ці чинники

згодом будуть відображені і у композиторській творчості нового покоління бандуристів. Отже, розглянемо персоналії.

Знаковою постаттю у бандурному мистецтві є особистість Леоніда Гайдамаки. Він мав академічну освіту, закінчив Харківську консерваторію по класу скрипки, а також ще у студентські роки керував ансамблем мандолін і викладав клас домри у Харківському музично-драматичному інституті. У 1929р. Леонід Гайдамака закінчив курси гри на бандурі у Гната Хоткевича. Цього ж року був створений квартет бандуристів, до складу якого входили Гайдамака, Геращенко, Гаєвський та Олешко. Заборона виконання творів Г.Хоткевича змусила Леоніда Гайдамаку шукати нові шляхи збагачення жанрової системи репертуарного фонду бандуристів. Л.Гайдамака став одним із перших, хто продовжив творчу практику та накреслив перспективи творчості у жанрі перекладу. Він зробив чимало обробок та перекладів для бандури харківського типу, аранжувань для ансамблю бандуристів, а згодом і капели. Гайдамака створив новий склад ансамблю бандуристів, що був ближчим до оркестрового, додавши до 12-ти бандур ще двоє цимбал, чотири ліри, дві сопілки, дві трембіти, групу ударних інструментів. А.Гуменюк визначав цей колектив як оркестр українських народних інструментів.

У 1930р. була надрукована збірка із серії «Нотна бібліотека бандуриста», де були надруковані три оркестровки творів для капели Л.Гайдамаки – перші зразки бандурних аранжувань. Також Л.Гайдамакою було створено навчальний план для студентів-бандуристів ХМДІ, який складався із творів, спеціально написаних на його замовлення, та із власних перекладів та мелодикламацій на твори західноєвропейських композиторів Л.В.Бетховена, Ж.Б.Люлі, Ф.Шопена. Цей факт свідчить про продовження Л.Гайдамакою традицій Г.Хоткевича.

Послідовником Г.Хоткевича та Л.Гайдамаки став Володимир Кабачок, який керував Полтавською капелою бандуристів та також мав академічну освіту. В.Кабачок отримав основи музичної освіти та гарні знання з хорознавства у школі при Полтавському архієрейському хорі, згодом

продовжив навчання у Полтавському музичному училищі по класу тромбона та ударних інструментів. Після отримання диплома училища В.Кабачок продовжив навчання у Московській консерваторії по класу контрабаса, паралельно навчався на вокальному відділенні. Всебічні музичні знання, фахові вокально-хорові навички та володіння різними інструментами позначилися на викладацькій роботі В.Кабачка як бандуриста. Також вони вплинули на формування репертуару для бандуристів у навчальних закладах а також репертуару капели бандуристів, якою він керував. В.Кабачок сам робив обробки, аранжування та переклади для бандури. У навчальній програмі він використовував методичні напрацювання з арфи, також відзначав можливість виконання на бандурі флейтових та скрипкових творів. Підтвердженням використання практики перекладу є його практично-методична праця «Школа гри на бандурі», до якої увійшла чимала кількість перекладів світової музичної спадщини.

Продовжили академічні традиції бандурного перекладу і Є.Юцевич та А.Бобир, які обробили величезний обсяг пісенного і танцювального фольклорного матеріалу для навчального репертуару. Ці зразки творів Й.С.Баха, В.Моцарта, П.Чайковського, М.Лисенка мали велику популярність. Більшість з них увійшли до творчої практики бандуристів. А.Бобир, відомий виконавець народних пісень і дум, викладач (з 1948 р.) кафедри народних інструментів Київської консерваторії, створив чотири збірки обробок українських народних пісень для бандури (понад 500 обробок та перекладів).

Надзвичайна популярність та зростаючий професійний рівень бандурного мистецтва у середині ХХ ст. зумовили заснування професійно-академічних класів бандури в усіх рівнях освіти.

Того ж часу у тісній співпраці з педагогами-бандуристами Київської консерваторії (зокрема С.Баштаном) та високопрофесійними бандуристами Державної капели бандуристів України І.Скляр сконструював концертну хроматичну бандуру з механікою переключення тональностей. А вже з 1954 р. Чернігівська фабрика музичних інструментів почала серійно виготовляти

бандури конструкції І.Скляра і забезпечила ними музично-педагогічні та концертні заклади, а згодом – колективи художньої самодіяльності. Ця подія дала ще більший поштовх до розширення репертуару за рахунок перекладень творів класичної музики. Адже тепер виконавські можливості інструменту були максимально розширені. Як наслідок – бандура конструкції І.Скляра на рівні з будь-яким концертним інструментом зазвучала на багатьох сценах країни та за її межами.

У 1950 роках у Київській консерваторії ім. П.І.Чайковського починає активно розвиватися кафедра народних інструментів, де викладають відомі виконавці-бандуристи М.Полотай, В.Кабачок, А.Бобир, а також викладачі народних інструментів М.Геліс, Я.Пухальський, які долучилися до процесу становлення саме академічного напрямку бандурного мистецтва.

Вагомий вклад для створення академічної школи гри на народних інструментах, зокрема для бандурного виконавства, зробив М.М.Геліс. Будучи блискучим баяністом-віртуозом, він вбачав у практиці перекладу класичної музики перспективи професійного росту та становлення народних інструментів на світовій арені поряд з класичними. Я.Пухальський, будучи викладачем класу гітари, безпосередньо долучився до створення бандурних перекладів, створив школу гри на бандурі. У його творчому доробку не лише переосмислені твори гітарної музики, а й зразки класичних творів Г.Генделя, Ф.Шуберта та ін.

Перехід від аматорського до професійного академічного народно-інструментального рівня, не ламаючи традицій музикування а також вирішення проблеми репертуару за допомогою зразків жанру перекладу, (використання світової музичної спадщини класичних інструментів - фортепіанних, скрипкових, арфових, органних оригінальних творів) сприяли зростанню культури народного виконавства. А процеси створення оригінальних композицій на основі класичних традицій стали основними музичними тенденціями професійної музичної освіти того періоду.

Зацікавлення студентами-бандуристами класичною музикою сприяло їх професійно-академічному вихованню. Виконання найкращих зразків класики спонукало до пошуку нових виражальних можливостей інструменту та засобів виконавської інтерпретації.

Першим здобутком академічного бандурного мистецтва 60-х років став Всесоюзний конкурс виконавців на народних інструментах та Міжнародний конкурс Всесвітнього фестивалю молоді і студентів (м.Москва). Саме там Сергій Баштан, талановитий учень М.Геліса і В.Кабачка, здобув звання лауреата першої премії та Золоту медаль. Його конкурсна програма складалась з чотирьох творів, два з яких були оригінальними композиціями, а інші два – перекладами (Й.С.Бах «Прелюдів С-dur; М.Глінка, «Варіації на тему В.А.Моцарта»). Це була значна перемога бандури в новій якості достойного «класичного», концертно-сольного інструменту, який започатковує нову добу професійно-академічного виконавства.

С.Баштан збагатив репертуар бандуристів перекладами творів світової музичної спадщини. В його доробку «Обробки українських народних пісень для бандури» (1962 р.), 33 випуски «Бібліотека бандуриста» (1962-1967 рр.), 24 випуски «Взяв би я бандуру» (1968-1975 рр.), 8 випусків «Репертуару бандуриста» (1976-1983 рр.). Більшу частину цих збірок складають саме переклади. Серед учнів, які продовжили традиції С.Баштана – десятки імен ушавлених виконавців та педагогів, лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Наприкінці 50-х років до потужного київського осередку розвитку професійного бандурного мистецтва додається і львівська школа бандурного виконавства, представлена насамперед ім'ям Василя Явтуховича Герасименка, який приклав чимало зусиль для удосконалення інструменту, зокрема сприяв відродженню його харківського типу. Неможливо оминути увагою його творчих пошуків і напрацювань у сфері перекладу, в яких він вбачав основу для професійно-академічного виховання бандуристів. В.Герасименко одним з перших створив перекладення та транскрипції

світової та національної класики для бандури соло та ансамблю бандуристів. Його бандурні транскрипції скрипкової музичної літератури, зокрема концерти А.Вівальді, переосмислені у кращих академічно-бандурних традиціях, як в технічному так і в художньо-естетичному плані. Більшість з цих перекладів стала «золотим фондом» педагогічного і виконавського репертуару.

Різноманітні переклади на етапі сучасності здійснюють такі бандуристи-виконавці та педагоги як: професор Львівської Національної державної музичної академії ім.М.Лисенка, народна артистка України Л.Посікіра, керівник Заслуженої капели бандуристів України, народний артист України, М.Гвоздь, доцент НМАУ Л.Федорова, кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім.І.П.Котляревського Л.Мандзюк та ін. Жанр перекладу увійшли до творчої діяльності видатних бандуристів-виконавців, лауреатів Республіканських та Міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах – Г.Менкуш, К.Новицького, П.Чухрая, О.Герасименко, С.Овчарової та Р.Гриньківа. Значна кількість викладачів, аспірантів, студентів творчо вирішують проблему розширення репертуару за допомогою жанру перекладу. Професори та педагоги В.Герасименко, В.Мальцев, В.Петренко, А.Шептицька, Л.Федорова долучилися до створення репертуару для колективного виконання у жанрах перекладу, перекладення класичних творів, обробок народних пісень в аранжуванні для капели бандуристів.

Як висновок, зазначимо, що жанр перекладу простимулював виконавський розвиток двома факторами - кількісному (розширення репертуарного розмаїття завдяки долученню творів класиків та романтиків) та якісному (підвищення рівня художньої та технічної розвиненості бандуристів-виконавців та бандуристів-композиторів). Він слугував надзвичайно важливою віхою у розвитку бандурного мистецтва, своєрідним «місточком», що об'єднав тепло та щирість фольклорних традицій із довершеною гармонійністю структури зразків класичної музики.

1.3. Електронізація та новітні системи визвучування бандури як засіб модернізації та актуалізації автентичного інструменту.

Існує багато праць, у яких простежено еволюцію розвитку бандури як інструменту. Але все ж таки маємо на меті виокремити саме новітню історію. Бо ж нові прийоми виконавства потребують гідного та якісного визвучування інструменту та його модернізації у звуковому плані, аби досягнути правильного ефекту художньої виразності твору.

Процитуємо бандуриста, Заслуженого артиста України Костянтина Георгійовича Новицького: «Для мене взагалі бандура-це як космос необмежений. Цей старовинний інструмент народ створював протягом багатьох століть, вкладаючи в нього свою душу і серце. А завдання митця – розкрити все, що є в бандурі, увесь її потенціал. І це щастя для митця! Цей процес розкриття незвіданих можливостей та граней інструменту ніколи мені не набридне!» [32]. Його шлях навчання гри на бандурі пройшов від самодіяльного гуртка бандуристів до вищої професійної школи, а викладачами були чудові знавці своєї справи Ю.І.Боковий, А.Ф.Омельченко та С.В.Баштан. Ці люди запалили його щирою любов'ю та вірністю власній справі. У 1968 році саме Новицький разом з бандуристом Володимиром Кушпетом та інженером Володимиром Зарубицьким здійснили першу та вдалу спробу електронізації бандури. Таким чином були створені перші два зразки електробандур, які стали початком народження відомого ансамблю «Кобза» (худ. кер. – К.Новицький). Цей ансамбль був надзвичайно популярним у світі, підтвердженням чому стали успішні гастролі Австралією, Бразилією, Північною Америкою тощо. Період його активності припав на десятиріччя між 1968 р. та 1978 р. У репертуарі колективу були обробки народних пісень у різних жанрово-стильових проекціях. У концертах «Кобзи» фольклорний матеріал звучав по-новому, чим він і привертав увагу вітчизняних та закордонних слухачів. Цікавим є такий факт,

що платівка цього колективу отримала 2 місце на Всесвітньому з'їзді хіпі (мабуть, через дещо схоже звучання електробандури з електрогітарою).

Слід зазначити, що згодом, після проведення популяризації бандури колективом «Кобза», К.Новицький продовжує кар'єру соліста-виконавця в академічному жанрі. Він грає сольні програми, активно співпрацює з органістом Володимиром Кашубою та струнним квартетом ім.М.Лисенка (кер.- А.Боженів).

Продовженням історії електронізації бандури став фестиваль Bandura Music Days (25-27 жовтня 2018 р.) – перший фестиваль сучасної бандури в Києві. Відкрита дискусія, лекторій, інтерактивна експозиція, вибори народного інструмента України та яскраве концертне шоу – за три дні фестиваль відвідали близько 2000 людей, а завдяки соціальним мережам та ЗМІ про сучасну бандуру дізналися понад 95 000 людей. Також на фестивалі були представлені 2 електробандури – львівська та чернігівська. Представником першої був заслужений артист України Дмитро Губ'як. А чернігівська була презентована слухачам Заслуженим артистом України Тарасом Столяром.

Також цінний вклад у розвиток сучасного технічного обслуговування бандури робить засновник «Майстерні вправних бандуристів» Іван Ткаленко. Його система визвучення бандури (електробандура) має складну конструкцію із п'єзо-звукознімачами, які можуть змінювати стилістику звучання одного і того ж інструменту. Наприклад, перемикаючи на басовий звукознімач, з'являється звучання рокового забарвлення. А підсилюючи звучання пристрункових регістрів (від малої октави до третьої) отримуємо надзвичайно об'ємний звук.

З 2000-них років по сьогодні існує три основних способи звукознімання бандури: 1. Контактний мікрофон AKG C411. Мікрофон приліплюється на деку (підструнник). Таку систему вживають: Ярослав Джусь, Георгій Матвійів, Іван Лузан, Софія Аль-Хадіді.

2. П'єзокерамічний звукознімач Schaller Oyster D/S Piezo, DiMarzio, K&K, китайський ноунейм — приклеюється на деку зовні або всередині бандури. Таку систему вживають: Влад Ваколюк (Тінь Сонця), Валентин Лисенко, Андрій Галецький (КолоДій). Наталка Голуб, Ольга Розколодько (тріо Квітана), Євген Йовенко (ОНУКА), Катерина Ека (Eka Caterina).

3. Система звукознімачів виробництва Майстерні Вправних Бандуристів

Такі системи використовують: Марина Круть, Тетяна Мазур (B&B Project), Оля Гончаренко (KoloYolo), Олег Слободян (раніше Тінь Сонця, Mad Heads UA), Юліана Хаварівська (дуєт Елегія Струн), Євгенія Згуровська (тріо Квітана), Іван Ткаленко, Тарас Яницький, Ганна Ніжегородова, Ірина Александрова (тріо Краля), Вікторія Борківець (Евфонія), Лілія Данилова, Настя Решетняк, Тетяна Лобода, Ольга Беженарь, Маргарита Костеньова, Вікторія Житкова, Андрій Бойченко.

Поодинокі системи:

1. Бандура Романа Гриньківа, оснащена мініатюрним інструментальним мікрофоном DPA 4099.

2. Бандура Анастасії Войтюк (Троє Зілля) — п'єзоплівкові звукознімачі.

3. Бандура Юрка Миронця (Гайдамаки/Шпилясті кобзарі) — п'єзокерамічний звукознімач. Також є кілька експериментальних електробандур, які було виготовлено як електромузичні інструменти:

1. Інструмент Тараса Соляра (майстер Олександр Бешун, звукознімачі — Майстерня Вправних Бандуристів).

2. Інструмент Дмитра Губ'яка (фабрика Трембіта. Бандуру оснащено п'єзокабелем та магнітними звукознімачами) [12].

Таким чином, процес електронізації бандури, що розпочався у кінці 60х років минулого століття, триває до сьогодні, надаючи нових акустичних барв та роблячи традиційний народний інструмент повноправним учасником етно-рок-гуртів.

Висновки до розділу 1. Інструментальне бандурне мистецтво пройшло тривалий шлях розвитку від найпростіших музичних форм (музики до танців, віночків, в'язанок) до складних академічних (концертів для бандури з оркестром, сонат, поліфоній).

Одним із допоміжних факторів цього процесу можемо визначити жанр перекладу. Видатними діячами у ньому є особистості Л.Гайдамаки, В.Кабачка, Є.Юцевича, А.Бобиря, С.Баштана, М.Геліса. Завдяки перекладам класичної музики збільшилося розмаїття бандурного репертуару та покращився рівень культури виконавства.

Із розширенням технічних можливостей бандури у середині ХХст. та її виходу на велику сцену виникає потреба у якісному визвученні інструменту. Так у 1968р. з'являються перші зразки електробандур. Завдяки такій модернізації інструменту виникає можливість включати бандуру у ансамблі різних сучасних стильових напрямів (ансамбль «Кобза», худ.кер. – Володимир Кушпет). Та процес творчо-технічних вишукувань триває і досі. Одним із яскравих діячів сучасності у даній галузі є керівник Майстерні вправних бандуристів Іван Ткаленко.

РОЗДІЛ 2.

НОВІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ

У ХХІ столітті виконавська та композиторська практики набувають *рис індивідуалізації*, адже через різноманіття музичних напрямків та із зростанням кількості сольних виконавців на інструменті, виникає потреба урізноманітнити авторські прийоми звуковидобування. У такому випадку бандура стає засобом самовираження у виконавців та композиторів. Окрім цього, явище композитор – виконавець у сучасному культуропросторі стало усе більш поширеним - все більше бандуристів нового покоління є одночасно і композиторами і виконавцями своїх творів. Представник сучасного бандурного мистецтва – це не тільки віртуозний музикант, який володіє базовими навичками гри та широким спектром різноманітних прийомів звуковидобування, а й в умовах культурної глобалізації вміє відтворити стильові, стилістичні, жанрово-стильові якості інших, іноді навіть далеких та «чужих» у порівнянні зі своєю, музичних культур. Процитуюмо думку сучасного діяча бандурного і кобзарського мистецтва України Тараса Йосиповича Яницького: «Бандурист – виконавець сьогодення – освічений музикант, що володіє різноманітною технікою, віртуозністю, широким світоглядом та розумінням стилістичних особливостей при виконанні творів різних епох» [63].

Тимофій Старенков та Георгій Матвіїв – сучасні бандуристи-композитори та виконавці-віртуози, які повністю відповідають творчим вимогам сучасності та активно відкривають нові можливості бандурної музики. У даному розділі магістерської роботи будуть проаналізовані жанрово-стильові особливості їх творчості та деякі прийоми і принципи бандурного виконавства.

2.1 Стильові вишукування у творчості Т. Старенкова.

Творча особистість Т.Старенкова у сучасному бандурному мистецтві є самобутньою та унікальною. Вихований у сім'ї музикантів, Тимофій з дитинства був занурений в атмосферу творчості. З раннього дитинства почав займатися музикою, а у 5 років вступив до Новосанжарської ДМШ (кл.викл. В.М .Мася). Далі слідував переїзд до Луцька, де Тимофій пішов навчатися до Луцької ДМШ №3 (кл. викл. Л.Я Войнаровської). Екстерном закінчивши 8 класів, бандурист вступає до Луцького державного музичного училища (тепер-Волинський коледж культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського) (кл. викладача Т.П.Ткач). Під час навчання випускає свою першу збірку «Сюїта для бандури соло» (2005р.). У 2006 р. одразу після закінчення 3 курсу ВДУКіМ вступає до Національної академії музики ім.П.І.Чайковського (кл. Засл. артиста України Костянтина Георгійовича Новицького (солісту групи «Кобза» та конструктору першої електробандури)). У цей період музикант багато експериментує з репертуаром, вдосконалює свою технічну майстерність.

З 2008 р. Т.Старенков – соліст оркестрової групи Національного заслуженого академічного народного хору України ім. Г.Верьовки. Згодом для цього колективу створює авторські композиції. У 2011 році успішно закінчує консерваторію.

Тимофій Владиславович Старенков – бандурист-віртуоз, композитор, імпровізатор, лауреат багатьох Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. Його творчість сповнена рисами вдумливості та спостережливості. Не зважаючи на легкий та імпровізаційний характер більшості його творів, при глибшому їх вивченні можна побачити довершеність музичних форм та навіть філософсько-науковий підтекст. Причиною цьому є інтерес Т.Старенкова до наук, які пояснюють закони та механізми світоустрою. Творчим результатом такої цікавості є цикл «Теорія струн», що створений під враженням від вивчення одноіменної теорії А.Ейнштейна. У інших

творах композитор тяжіє до пейзажності («Пустеля», «Східний вітер») та психологічності («Цікава історія», «Хочу бути артистом», «Жарт»).

Основними стилями творчості композитора є мінімалізм та ембієнт та нью-ейдж.

Розглянемо дані стилі більш детально.

Стиль мінімалізму являє собою метод композиції на основі найпростіших звуковисотних і ритмічних осередків — «патернів» (взірців). У ході розгортання композиції ці моделі багаторазово повторюються і трохи варіюються. Етап найбільшого розвитку мінімалізму в США припав на другу половину 1960-х рр. і першу половину 1970-х; в західній Європі та Росії інтерес до мінімалізму відзначається до кінця 1980-х рр. Цікавим фактом є те, що на території сучасної України першою композиторською школою, яка почала працювати у цьому стилі, була саме харківська, представниками якої були О. Гугель, О. Грінберг, О. Щетинський (кін.1980-х – поч.1990-х рр..).

Девід Коуп перераховує такі риси мінімалізму:

- Тиша
- Концептуалізм
- Стислість
- Продовжуваність: повільна зміна одного чи різних параметрів
- Фазова або модельна музика, яка включає їх повтори [38].

Усі ці риси характерні для творів Т.Старенкова, бо завдяки ним можна відтворити і психологічний стан людини і навіть «звукове зображення» фізичних явищ, рівнянь та ін.

У стилі *ембієнт* (англ.«навколишній»), як часто і у стилі мінімалізму, розвиток музичної думки здійснюється не через розгортання мелодичної лінії, а через створення вільної композиції звукових ефектів (за аналогією з мінімалістичними патернами).

Ембієнт має подвійні витoki: з одного боку академічні (Ерік Саті та так звана «французька шістка»: композитори Франсіс Пуленк, Герман Таєфер, Жорж Орі, Луї Дюре, Артур Онеггер і Даріус Мійо); з іншого - авангардна музика (Джон Кейдж). Філософія цього стилю полягає у знаходженні музики в повсякденному житті (звучання стуку потяга, радіоприймача, що налаштований на випадкову радіостанцію, кухонного посуду та ін.) та створенні такої музики, яка б слугувала фоном для повсякденних справ. Досить часто ці дві течії поєднуються у творі.

Як і попередники (Г.Хоткевич, М.Дремлюга, О.Герасименко, В.Лисенко), Т.Старенков у авторській музиці часто використовує так звані «східні» лади (двічі гармонійний мінор та ін.), ніби апелюючи до мудрості Сходу. Цей ладовий нахил можна зустріти у творах «Пустеля», «Гістерезис», «Вітер зі Сходу».

Ознаки стилю нью-ейдж можна простежити у зверненні композитора до фольклорних тем.

Віртуозний твір для бандури Тимофія Старенкова **«Пустеля»** вимагає від виконавця впевненого володіння різноманітним виражальним та технічним засобом гри на інструменті. Художній зміст твору – це багатовимірне змалювання пейзажу та неповторного колориту пустелі. Засобами музичної виразності стали багато рівнів музичного твору: щоб відтворити атмосферу пустелі, композитор обирає гармонічний мінор, посилюючи цей ладовий нахил майже постійним повторенням, «педалюванням» верхнього тетрахорду ладу у низхідному та висхідному напрямках по домінанті до a-moll. Яскравою видається фактура «Пустелі» як «виразно-конструктивний елемент музичної мови» [53]. В ній чергуються різні фактурні види та прийоми гри на інструменті: остінатне тремоло в октаву і терцію мотивів основної мелодії та супроводу, репетиції на одному звуці, гаммо-подібні пасажі, швидкі переміщення акордів, «пульсуючий» остінатний рух терціями, переважно

низхідні (як виключення – висхідні) глісандо; протягом усього твору значною є ознаки ритмічної техніки дімінуції (тобто дроблення довгих тривалостей на більш короткі); часто зустрічається різного роду музична орнаментика – мелодичні мелізми, форшлагги, морденти, групето. Використання цих прийомів гри та фактурних формул відповідає імпровізаційному характеру твору, що свідчить про наявність жанрових елементів фантазії, яка, в свою чергу, поєднується із принципами варіаційного розвитку музичної форми. Зауважимо, що такі прийоми гри характерні та показові не тільки для бандури, а й для інших інструментів струно-щипкової групи. На бандурі задіяні всі регістри – від високого до низького, з переважним використанням середнього; щільність музичної «тканини» середня, на що безпосередньо впливає своєрідне голосоведіння.

Відкриває «Пустелю» короткий вступ – чергування остінатного повторення тоніки із швидким повторенням верхнього тетра хорду (V–VI–VII–I ступені). Одразу після вступу з'являється головна тема «Пустелі» у високому регістрі – мелодія насичена орнаментикою, після цього слідує її повторне проведення октавою нижче – тут вона ще більше насичується різного роду мелізмами та, переважно, низхідними глісандо і акордовими арпеджіо.

Так як це форма варіацій, то далі тема отримує ритмічне, фактурне та частково мелодичне варіювання. В першій варіації спостерігається ритмічне варіювання основної теми та введення до неї контрапунктуючого підголоску (елементи прихованої поліфонії). Друга варіація – це розщеплення фактури на два пласти, де перший на піцicato веде головну тему (низький регістр), другий – тремолоє в октаву у високому регістрі; у другому проведенні фактурні функції (тобто головна та її підголосок) обмінюються регістрами. У третій варіації тема проводиться паралельними секстами – верхній голос залишається таким же прикрашеним орнаментами, нижній слугує більше гармонічною підтримкою. Наступна варіація знаменується переходом у тональність субдомінанти (a-moll) та продовжує акордове викладення,

розпочате в попередньому розділі – тут бачимо остінатне перегукування в терцію – ознаку мінімалістичного стилю твору. Загальна динаміка розгортання твору в цьому розділі поступово стихає, місцями переходить та піано та mezzo-piano, переважає трьох- та двоголосне викладення. Друге проведення цієї варіації трохи контрастує першому. П'ята варіація яскраво вирізняється серед інших – в ній майже зникають характерні для твору в цілому мелізматичні елементи, натомість посилюється акордовий виклад у вигляді басу та терцієвих послідовностей; окрім цього, ця варіація ніби переносить нас в іншу атмосферу, адже тут відсутній тетрахорд гармонічного мінору, натомість з'являються прохідні відхилення до мажору (C-dur), в ритміці помічаємо танцювальні елементи. Варіаційний цикл завершує перше проведення головної теми.

Таким чином, твір «Пустеля» має всі ознаки жанру фантазії (за рахунок віртуозності та виконавської імпровізаційності). Композитор обрав особливий різновид музичної форми – жанрово-характерні варіації, що якомога найкраще підходять до індивідуальної, авторської інтерпретації обраного художнього змісту та властиві як для музики композиторів-класиків, так і для музичних творів минулого століття і сьогодення. В «Пустелі» спостерігаємо своєрідну «поліфонію пластів» (термін Вл. Протопопова), тобто багатозвучні фактурні шари, що контрапунктують один до одного: *головна тема варіюється фактурно* (принципи голосоведіння змінюються від гамоподібних через мелодизовані/«стрічкові», які відповідають за просторове та «лінеарне» змалювання образу, до акордових, що утворюють елементи статички), *ритмічно* (мелізми, зменшення тривалостей, інтерпретація теми в новому ритмі), *із розділу в розділ* тема проходить по всіх голосах твору (поліфонічного розфарбування фактури, її насичення об'ємністю звучання). Стилистичні якості твору відповідають його семантичному змісту та назві, варіаційний принцип музичного розвитку утворює різні образи пустелі та східного пейзажу, роблячи його багатовимірним.

Інструментальна п'єса «**Хочу бути артистом**» у художньому значенні являє собою своєрідне відображення деяких етапів творчого шляху музиканта. Стиль твору можна визначити як мінімалізм. Форма твору має наскрізний розвиток. Розмір змінюється у кожному розділі твору (у вступі розмір відсутній, далі - 4/4, 6/8, 2/4, а між розділами часто зустрічаються імпровізаційні переходи-зв'язки). Основана тональність - d-moll.

Твір починається **вступом** (F-dur) у репетитивній техніці, у якому ми ніби потрапляємо у стіни музичного навчального закладу та чуємо суміш відлунь різних мелодій та музичних вправ, що грають у класах студенти-музиканти. (Такий собі початок артистичного шляху). Цей ефект віддаленості звуків досягається за допомогою прийому гри «демпфірування» патернів. Потроху ці звуки стають «ближчими» до нас (виконавець на миті відриває долоню-демпфер від струн та дозволяє їм звучати натурально). Зазначимо, що для створення образу фрагментарності фраз композитор використовує одну зі своїх улюблених композиторських технік – алеаторику. Згодом остінатні побудови розширюються за рахунок додавання до них нових звуків – оспівувань (розмір - 6/8). Далі – переходять у напружені остінатні мікро-пасажі (4/4), що ніби символізують творчі пошуки і сумніви митця. Поступово із верхніх нот виокремлюється мелодичний голос (d-moll), а пульс тим часом здійснює зміну розміру на 6/8. Характер цієї танцювальної синкопованої мелодії має у собі риси аскетизму та самотності, відтворення яких досягається використанням «пустих» інтервалів (ч.5.,ч.8) між звуками мелодичного голосу та акомпанементу. А її друге проведення має вже наспівний архаїчний колорит за рахунок додавання до мелодії другого голосу в терцію. Неочікуване відхилення до тональності fis-moll з IV низьким ступенем взагалі створює відчуття заманливої казковості. На тлі даної теми розгортається кульмінація, у якій чуємо алюзії вступу з його оксамитовим демпферним звучанням. Спадання кульмінації відбувається у тонічному d-moll з малими пасажами по II⁶/5, зменшеним септакордам та домінанті. Цей

епізод твору створює відчуття залишеності та напружених роздумів. Його підсилюють октавні тетра хорди через паузи на слабких долях, що виконуються штрихом стакато. Але як просвітлення приходять нарешті широкі спокійні мажорні пасажі. Вони являються імпровізаційною зв'язкою та підводять слухача до танцювальної теми. Але на відміну від теми початкового розділу, вона носить радісний, світлий характер та дуже схожа на зразки ірландської музичної етніки. І як символ натхнення та творчого просвітлення на тлі так званої «ірландської» теми, темп якої і так вже пришвидшується, з'являються віртуозні гамоподібні пасажі. Але не втрачається і зв'язок зі вступом твору, який простежуємо у вигляді ритмічного акомпанементу *non legato*, що автор долучає лівій руці. Ідучі далі бачимо, що пульс лівої руки майже зберігається та з «модернового» непередбаченого ритму трансформується у традиційний квінтовий акомпанемент рівними тривалостями, що характерний для музики давніх кобзарів. Мелодія правої руки теж підлаштовується під таку кобзарську стилізацію. Її яскраво народна тема доповнюється великою кількістю прикрас (пасажів та оспівувань) з нотками сучасності (зміщення акцентів, тощо). Завершується твір поступовим затиханням цього розділу. Це створює ефект віддалення музиканта, який ніби повідавши нам найсокровенніше, йде далі світом аби служити людям своїм талантом.

Як раніше зазначалося, автор з дитинства цікавився наукою, а особливо тією, яка допомагала зрозуміти природу світоустрою. Прикладом однієї з таких є **«Теорія струн» («Теорія усього») Альберта Ейнштейна**. Дана теорія усуває протиріччя між Загальною теорією відносності (Теорією гравітації) та Спеціальною теорією відносності, (що пов'язана із квантовою механікою та корпускулярно-хвильовим дуалізмом). Теорія струн передбачає той факт, що найдрібнішою часткою усього, що нас оточує є струна, розмір якої надзвичайно малий -10^{-35} метра. А частота коливання визначає вид частки, яка утворюється із цих струн. При одній частоті це може буди фотон, при іншій - наприклад, електрон. Також стан коливання зумовлює і інші

показники: масу, заряд і т.д. Ці мікроструни можуть бути сполученими (мають вигляд круга) та прямими (у вигляді відрізка). У функціональному аспекті можуть сполучатися та роз'єднуватися, із чого відповідно слідує поглинання або випромінення часток. Таким чином Теорія струн наче приводить до спільного знаменника усі вже відомі людству знання про склад та закони матерії, що нас оточує та має другу справедливую назву «Теорія усього».

Як музичне відображення *Теорії струн* Т.Старенков *створює цикл п'єс*, що є унікальним та самобутнім явищем бандурного репертуару, бо це є спроба відтворити музику, що складається з коливань мікрочасточок, показати їх багатофункціональність та неповторність але у той же час віднайти закономірності буття. Така собі музика матерії Всесвіту.

Основним стилем цього твору можна вважати мінімалізм (з додаваннями рис емпієнту та неофольклоризму). Адже саме завдяки репетитивній техніці можна створити ефекти поступового накопичення, аддитивізму, які б символізували рух атомів та утворення матерії.

Записаний з одного дублю, він поки не має нотного запису. Цикл являє собою 7 п'єс:

1. Hysteresis
2. Duality
3. Instanton
4. Orbifold
5. Orbis
6. Quantum
7. Speed of gravity

Розглянемо деякі з них.

№1 Hysteresis.

Гістерезис (грец. ὑστέρησις — «той, що відстає», «пізніший») — неоднозначна залежність зміни фізичної величини, яка характеризує стан або властивість тіла, від зміни фізичної величини, що характеризує зовнішні умови. Гістерезис зумовлений необоротними змінами в тілі, які виникають від дії зовнішніх факторів, внаслідок чого тіло після припинення діяння на нього характеризується так званими залишковими властивостями (залишковим намагніченням, електризацією, деформацією тощо). Гістерезис спостерігається в тих випадках, коли стан тіла/системи визначається не лише незалежними від системи зовнішніми умовами в цей момент часу, але й її попереднім станом. Таким чином за однакових зовнішніх умов система може перебувати в різних дійсних станах. Вважається, що термін був введений шотландським фізиком Джеймсом Альфредом Евінгом (James Alfred Ewing). Гістерезис означає накладання перебігу при змінах у протилежних напрямках тобто криві, що описують такі зміни, не збігаються. Гістерезис зустрічається у багатьох природних явищах та широко використовується у техніці, це одне з ключових понять теорії автоматичного керування та кібернетиці. Цим терміном також інколи користуються при описанні макроекономічних процесів, коли ринки реагують на зміну зовнішніх чинників зміною свого стану, але не повертаються у попередній стан в той час коли зовнішні чинники більше не діють на них. Такі риси відтворюються Т.Старенковим і у його музичному трактуванні цього явища.

Тональність твору a-moll, форма одночастинна (з принципом дзеркальної побудови). Твір починається ритмічно вільними перегуками домінантових реплік у середньому та та низькому регістрах. Поступово структурується мелодія (розмір 6/8) у двічі гармонійному e-moll, яку супроводжує октавний пульс, що підкреслює тональність домінанти. Як ілюстрація розширення магнітних хвиль, мелодія збагачується різноманіттям легких польотних пасажів. Через генеральну паузу настає «зарядження» - пришвидшується темп, октавний пульс активізується, створюючи напругу. Розмір у даному

епізоді твору відсутній. Коли пульсуючі остінатні октави вертаються в розмір $6/8$, вже за традицією з'являється мелодія у вже анонсованому «східному» ладі. Але вона вже не одноголосна, а має підкріплення у вигляді ритмізованих ламаних октав. Сама мелодія має риси східного характеру – незалежність та незламність. Зауважимо, що на відміну від інших композиторів, Т.Старенков вміє створити ефектну та напружену кульмінацію без залучення басового регістру, прикладом чого є даний розділ. Далі розвиток музичної драматургії йде дзеркально - напруга спадає, знов вертаються легкі фантазійні пасажі, генеральні паузи. Цікавим є те, що дзеркальною побудовою твору автор ілюструє і графік явища гістерезису, який теж має дзеркальний вигляд.

№6 Quantum. Назва твору походить від латинського «quantus» - «скільки» і є визначенням елементарної дискретної неподільної частки певної величини і загальною назвою певних пропорцій променистої енергії, моменту кількості руху та інших величин. У фізиці квантом є найменша кількість будь-якого фізичного утворення (фізичної властивості), що бере участь у взаємодії. Термін вживається здебільшого щодо величин, які вважаються в класичній фізиці безперервними, такими, які можуть мати довільно малі значення. Наприклад, квант енергії квант поля, квант світла, квант магнітного потоку, квант провідності. Термін *квант* був запроваджений на початку ХХ століття для пояснення випромінювання й поглинання світла речовиною (пов'язано із абсолютно чорним тілом та фотоефектом). Всупереч класичній фізиці ці явища вдалося пояснити лише припустивши, що енергія світла випромінюється й поглинається невеличкими порціями, пропорційними його частоті. Ці ідеї означали зародження нової галузі фізики, яку назвали квантовою механікою. Згодом квантами стали називати також елементарні частинки, які є носіями того чи іншого типу взаємодії. Наприклад, фотон— це квант електромагнітного поля, гравітон — квант гравітації.

Основна тональність твору – c-moll, форма – двочастинна. Обрана композиторська техніка повністю виправдовує назву та ілюструє суть даного твору. Завдяки мінімалістичному пуантилізму змальовуються образи квантів. «Quantum» починається поодинокими оспівуваннями тризвуків, що побудовані на флажолетах. Поступово з цих звуків-квантів вибудовується мелодія-матерія (тон.-Es-dur). Для другої (c-moll), більш розвиненої частини твору властиві риси думності, хоральності, які проявляються як у фактурі викладення музичного матеріалу так і у його гармонії. Хоральні ходи з глибоким басовим звучанням перемежаються із прозорими флажолетами, які є ремінісценцією першої частини твору. Загалом ця п'єса є яскраво образною, бо за допомогою композиторської та виконавської технік створюється відчуття занурення у мікро-світ. Там ми можемо споглядати процеси корпускулярно-хвильового дуалізму, коли частка поводить себе як хвиля, а потім знов як частка. Та з цих змінних утворень і складається усе, що нас оточує.

У творі «**Duality**» дуальність присутня в усіх аспектах характеристики твору - від музичної форми (двочастинна) до тонального та штрихового співставлення протилежностей. Імовірно, маємо натяк на дуальність природи мікрострун та явище корпускулярно-хвильового дуалізму, коли частка поводить себе як хвиля, а потім знов як частка.

«**Instanton**» – локалізоване у часі рішення рівняння руху, яке сформульовано в уявному часі. Це визначення знаходить яскраве музичне відображення у одноіменному творі автора. Якщо подивитися на графік цього рівняння, то бачимо, що показники осі «х» зменшуються, що робить графік низхідним. У музиці це явище змальовується за допомогою переходу від натурального звучання до демпферованого, що створює ефект спуску. А рух уявного часу відображається за допомогою чіткої ритмізації у дуже «сучасному» стилі. А вдаль рішення цього рівняння символізує довгоочікуваний мажорний акорд.

«Orbis» у науці - деяка область, у межах якої аспект вважається дійсним. У музичному ж віддзеркаленні цього явища маємо твір у стилі мінімалізму, який складається виключно з акордів. Кожний акорд – наче сфера, яка від якої йде випромінювання (дослуховування, визвучування кожного акордового звуку, його обертону). Саме ці засоби створюють відчуття музичної області навколо сферичності. А величну динаміку створює різноманітна за своїми гармонійними нахилами акордова послідовність.

Основною художньою ідеєю твору **«Speed of gravity» («Швидкість гравітації»)** є фантазійне відображення гравітації *між частками* (дрібні пульсуючі інтервали з додаванням легких але чітких гамоподібних пасажів) до утворення *гравітації між великими об'єктами матерії* (глибоко звучні акорди арпеджіато). Також у даній п'єсі широко використовується репетитивна техніка, а наявність мелодичної лінії свідчить про належність твору до мінімалістичного стилю.

Зробивши загальний аналіз циклу «Теорія струн» Т.Старенкова, можемо зазначити, що він являє собою новаторське трактування звуковиражальних можливостей інструменту та принципово новий філософсько-науковий напрям мислення композитора-бандуриста. Застосування відносно сучасних композиторських технік (пуантилізму, алеаторики), цікавих та віртуозно зіграних штрихів (staccato, non legato, демпфірування, флажолетів) у поєднанні з нестандартним композиторським мисленням (гарною художньою уявою та науковими знаннями) роблять даний цикл достойним взірцем сучасного бандурного репертуару.

2.2. Джазово-академічні інтенції бандурної музики Г. Матвіїва.

Георгій Васильович Матвіїв - бандурист-новатор, композитор, аранжувальник, соліст ансамблю «Чайка», соліст «European Jazz Orchestra 2012», викладач Одеської Національної академії імені О.В.Нежданової, соліст Одеської філармонії, та Національного академічного оркестру

народних інструментів, лауреат багатьох міжнародних академічних та джазових конкурсів, автор двох збірок творів для бандури та багатьох наукових статей [23] Його музика наповнена динамізмом та глибокою образністю. Стилi власної творчості сам автор визначає як імпресіонізм, джаз, блюз та нью-ейдж.

Народився 11 вересня 1986 у Миколаєві у родині службовців. Про початок занять музикою згадує: «...все це почалося в той час, коли мені було 5 років, у мене були проблеми із запам'ятовуванням віршів, і мої батьки вирішили віддати мене в хор. Я проходив туди приблизно місяць. Потім керівник хору сказав, що хлопчик не має ні слуху, ні голосу. Після цього батьки забрали мене звідти, будучи абсолютно впевнені в тому, що музикантом мені бути не доведеться. На додаток до цього, я хотів бути банкіром в дитинстві і вже грав з моїми батьками в гру «банк». Оскільки мені було п'ять, я думаю, саме тому мене відправили в школу з поглибленим вивченням математики. І якби не школа «Кобзарська наука» при Миколаївському муніципальному колегіумі, до якої приймали в основному за високі оцінки з математики — я б не став бандуристом... тож, це не я обрав бандуру, а бандура вибрала мене» [23]. Зазначимо, що як і Т.Старенков, Г.Матвіїв має здібності до точних наук, що допомагає створювати цікаві концепції авторських творів.

Після закінчення Миколаївського муніципального колегіуму, де власне і познайомився з бандурою, і паралельно двох класів ДМШ № 1, вступив до Миколаївського музичного училища (клас викладача С.Г.Кирилюк). Після двох курсів навчання в 2003 році Георгій переїхав до Одеси і рік відвідував підготовчі курси при Одеській національній музичній академії. У 2004 році він вступив до академії в клас заслуженої артистки України, професора Ніни Василівни Морозевич. Протягом навчання в консерваторії Георгій відвідував уроки з композиції в класі Сергія Львовича Шустова. У 2003—2012 роках за час навчання в музичній академії Георгій Матвіїв отримав дипломи

викладача, кандидата мистецтвознавства. Він винайшов багато цікавих прийомів гри на бандурі (які він із задоволенням демонструє на своїх майстер-класах по всій Україні), випустив 3 авторських альбоми, написав і видав безліч наукових статей а також видав 2 нотних збірки з авторськими творами для бандури соло. У 2009—2010 роках Георгій був учасником гурту «*Flëur*», у складі якого брав участь у концертах та записуванні альбому «Тисяча світлих ангелів». У 2011 році був створений перший його відео-кліп на композицію для бандури соло «Дикий західний джаз» (*Wild West Jazz*, режисер Анастасія Урсу), який неодноразово транслювався на українському і російському телебаченні.

Новітні прийоми гри як засіб досягнення тембрового різноманіття в авторських творах Г.Матвіїва.

Оскільки бандура в руках Г.Матвіїва виступає не як акомпануючий голосу інструмент та не як інструмент у складі ансамблю, це висуває певні вимоги та стимулює до розширення палітри звуковиразжальних прийомів. Саме тому виникає потреба внести темброве різноманіття у звучання творів. І у вирішенні цього питання допомагає ряд колористичних прийомів звуковидобування, якими активно користується Г.Матвіїв.

Наводимо їх перелік:

Глісандо 5м пальцем виконується пучкою, що робить його звук більш ніжним та незвичним.

Глісандо ребром долоні можна зіграти швидше за традиційне глісандо. А поскільки звук видобувається шкіряною поверхнею руки, цей вид глісандо має м'який характер звучання. Таким чином отримуємо стрімкий, різкий та водночас м'який звук цього прийому. Даний прийом можемо зустріти у таких творах як «Блюз нічного причалу», «Імпровізація на тему укр. нар. пісні «Взяв би я бандуру», «Дві сторони медалі» та ін.

Глісандо на одній струні. Цей прийом дуже нагадує прийом вібрато на балалайці (балалайковий прийом вібрато). Його можна здобути зігравши струну та натиснувши на неї під поріжком. Отримаємо незначне не темпероване підвищення звуку та послідовне його повернення у початковий тон. Після виконання цього прийому струна може втратити потрібний стрій (потрібну висоту звучання), тож Г.Матвіїв використовує даний ефект в кінці твору.

Нетемпероване глісандо можна почути, пересуваючи ключ для настроювання (чи інший зручний металевий предмет) струною. Цей прийом являється своєрідним дублюванням прийому «слайд» на гітарі. Допомагає створити цікаве архаїчне або навіть космологічне забарвлення твору.

Також композитор використовує **ритмізоване ковзання ребром долоні** по басових струнах, що імітує гру перкусійних інструментів та додає динамізму композиції («Wild West Jazz»).

Також в авторських композиціях Г.Матвійова велику увагу та широкий спектр застосування отримують флажолети.

«Традиційні» флажолети, коли виконавець 2м пальцем притискає струну посередині а 3м робить звуковидобувальний рух.

Далі наводимо перелік флажолетів, що рідко використовуються у виконавській практиці.

Флажолети за допомогою «харківського» способу гри. У цьому випадку зменшувати довжину в половину допомагає ліва рука, перекидаючись через шерсток. Права рука при цьому грає традиційним способом.

«Вбудовані» в акорд флажолети. При цьому прийомі задіяні усі пальці правої руки. 1й грає натурально нижній звук акорду, 2й притискає струну середнього звуку, 3й грає при цьому флажолет а 4й видобуває верхній натуральний акордовий звук. Таким чином отримуємо тризвук з «вбудованим» флажолетом у терцовому тоні.

Також цікавими для слухачів являються **басові флажолети**.

Оскільки басові струни набагато довші за приструнки, то в даному випадку на них можна видобути октавні, квінтові та навіть терцові флажолети. Вони звучать доволі ефектно та відчутно урізноманітнюють музичне полотно творів, таких як «Дві сторони медалі», «Блюз нічного причалу» та ін.

Не менш цікавим винаходом Г.Матвіїва є прийом гри «**рикошет**».

Його суть полягає у тому, що виконавець ударяє по крайній басовій струні, яка в свою чергу передає імпульс удару до наступної, внаслідок чого можемо чути звук саме другої струни.

Цікавим є те, що якщо вдарити по струні вище (біля верхнього поріжка), то звучатиме вона одна. А якщо направити удар нижче, там де натяжіння струни вже є меншим, тоді зазвучить струна сусідня. Даний прийом проілюстрований композитором у творі «Париж Дакар».

Оскільки композитор є шульгою, даний факт впливає і на його доволі своєрідну посадку за інструментом та на активну партію лівої руки у творах. Їй композитор часто доручає дуже активні басові ходи та технічні місця гри харківським способом (акорди та фігурації у швидкому темпі (твір «Занурення»). І своєрідним відкриттям є об'єднання у лівій руці двох функцій-басової та одночасно ритмічної. Це можна порівняти з нерозривністю цих двох ліній і у музичному колективі. Отож суть цього прийому полягає у тому, що зігравши бас, ліва рука швидко віддаляється від грифа, робить замах та ударяє по грифу, імітуючи один із звуків ударної установки. Треба зауважити, що цей прийом гри вимагає від виконавця правильної постановки лівої руки. А саме – щоб 1й палець постійно знаходився за грифом. Тоді, маючи гарну координацію, виконавець дійсно зможе сумістити 2 функції в одній руці. Цей прийом знайшов своє використання у творах «Wild West Jazz», «Не йди» та ін.

Аналіз авторських творів Г.Матвіїва почнемо з огляду **інструментальної мініатюри «Блюз нічного причалу»** Г.Матвіїва. У творі автор використовує складні джазові гармонічні послідовності, оснащує його

різноманітними прийомами (авторськими і не тільки) сучасного звуковидобування на бандурі: глісандо ребром долоні та басові флажолети. Головними чинниками музичного розвитку тут слугують джазові ритм та гармонія. Частково знаходимо елементи «екмелікі»¹, сенс якої у творі полягає в інтонаційному оспівування гармонічних тонів але в межах визначеної висоти. Як відомо, еклеміка явище більш притаманне для інструментів, звукова висота яких недиференційована а тому цей елемент майже не піддається нотному запису, але у випадку обраного нами твору, ця система проявляє себе специфічно: це часті форшлагги, які вводяться з метою уникнення прямого «озвучення» тоніки або іншого функціонального акорду тональності та синкопований ритм – зміщення ритмічного акценту із сильної долі на слабу притаманні твору та віддзеркалюють джазову ритмічну специфіку. Наведемо влучне спостереження Ю. Холопова з цього приводу: *«Без екмелікі немає джазу. Тобто без тих нескінченних "вібрато", "гліссандо", "відтяжок", "під'їздів", околотного "виття" (якраз того, що бере задушу) нетемперованих "блюзових нот", їх імітацій на здавалося б не реагуючому добре темперованому клавішному інструменті роялі, немає живої "близької" інтонації джазової музики»* [54].

Твір «Блюз нічного причалу» складається із простої тричастинної форми, що дуже характерно для інструментальної мініатюри в цілому. Кожна з частин виконує свою окрему композиційно-драматургічну функцію: перша частина (*A*) це викладення головної теми, її експозиція, друга частина (*B*) побудована на окремих ритмо-інтонаціях першої, але все ж таки, має свій відокремлений тематизм, а тому можна сказати, що це вид простої трьох частинної двох темної форми; остання третя частина – це реприза першого розділу (*A1*), в якій поєднуються елементи із другої частини, що відображає відомий асаф'євський принцип «тезис, антитезис, синтез» або «*initio – motus*

¹ Екмеліка від гр. *exmelis* - неблагозвучний, позамелодичний. За визначенням Ю. Холопова це «система, що характеризується застосуванням висотно-невизначених, висотно-нестабільних звуків». Ю. Н. Холопов Гармонія: Теоретический курс: Учебник. – СПб.: Издательств «Лань», 2003. – 544 с., ил. с. 128

– terminus» (експозиція, розробка, реприза). Зауважимо, що ця формула відповідає не тільки музичному розвитку сонатної форми, до якої Б. Асаф'єв її застосовував, а й для всіх музичних форм в цілому.

Окрім цього, в огляді музичної форми цього твору доречним буде згадати теорію Ю. Холопова про «Форми джазової музики» [54], серед яких дослідник називає три основні: «блюзову форму або блюзовий 12-ти такт», «пісенну форму типу $a\ a\ b\ a$ » та джазову імпровізацію [55]. У випадку «Блюзу нічного причалу» більш всього підходящою є саме пісенна форма.

Перша частина – це квадратний період із двох тематично тотожних речень, які взаємодіють між собою як пара періодичностей; його функція в творі – експозиція і розвиток загального образу та настрою музики. Структура першої частини складається із 16 тактів (два речення $8 + 8$), які, в свою чергу, діляться попарно – $4 + 4 + 4 + 4$. Форму можна представити наступним чином: $A\ (a + a1 + a2 + a3)$. Таким чином ми бачимо, що кожному слідуєчому чоирьохтакті основна тема проводиться за принципом розробковості та варіаційності, але змінюється вона не вся, а тільки третій та четвертий такти відповідно. Розробка тематизму двох останніх тактів кожного чотирьох такту відбуваються за варіаційним принципом: змінюється басовий супровід лівої руки та інтонаційно варіюється верхній голос – кожного разу в третьому такті мелодія зупиняється на звуці **g**, але «розцвічування» мелодичного рельєфу тут здійснюється різними способами – чи то «зависанням» на цьому звуці (**a1**) або навпаки насиченням мелізмами, тобто форшлагами (**a2**) та фактурне варіювання, де спочатку йде акорд а потім від нього береться висхідним стрибком звук **g** (**a3**). Такі принципи розвитку тематизму відповідають обраному композитором жанру твору зазначеному в самій назві – «блюз», якому притаманна вільна, імпровізаційна манера виконання.

Цікавою видається і гармонія першої частини: її основа – це чотирьох тактова гармонічна послідовність, яка повторюється із незначними змінами у двох реченнях. Слід зауважити, що гармонія в цій інструментальній

мініатюрі є джазова, а тому її ладова основа завжди невизначена (на стику мажоро-мінору): основна тональність твору e-moll, але тонічний тризвук з'являється в першому реченні тільки в п'ятому такті (!), особливістю якого є поєднання гармонічного та мелодичного типів викладення, адже спочатку в басу та у верхньому голосі з'являються звуки e – b², і після восьмої паузи до них приєднується звук g, який одразу вливається в наступний акорд (великий мажорний септакорд). На тональність e-moll, окрім цього вказує знак при ключі (fis), басова лінія, в якій у мелодичному викладенні є прохідними звуками можна також знайти тонічний тризвук (3 такт першого речення), та лінія верхнього голосі, в якій на сильному та відносно сильному тактах (перший, третій, п'ятий та сьомий такти кожного речення відповідно) робиться акцент на основних звуках тоніки (I, III, V ступенях звукоряду). В ладовому відношенні ми бачимо ознаки натурального мінор, адже в першій частині (та другій) відсутній сьомий підвищений ступінь (звук dis, тобто гармонічний мінор), натомість він з'являється тільки в двох останніх тактах – своєрідній коді до твору; замість цього в лінії басу частим є підвищений четвертий ступень звукоряду, який, з одного боку, не характерний для мінорного ладу (нагадаємо, що лідійський лад належить мажорній системі), а з іншого – підвищення четвертого ступеня вказує на наявність відхилень до домінантової тональності (h-moll сі мінор).

Назвемо основні акорди перших чотирьох тактів, які є основою для подальшого розвитку першої частини: терцквартакорд мінорної домінанти (перший такт), слідом обернення субдомінантового септакорду (терцквартакорд, секундакорд) і знову секундакорд натуральної домінанти (другий такт), у третьому такті панує сфера тоніки та субдомінанти, а в наступному – сфера субдомінанти та домінанти.

² В позначені звуків ми керуємося не класичною класифікацією, де h – це нота сі, а b це сі бемоль, а джазовою системою, де натуральний та понижений звук сі як B та B зі знаком бемоль відповідно.

Гармонічна сфера другої частини **B** (у джазі другу частину прийнято називати «міст» («bridge»)) – це паралельний мажор (G-dur), характерна ознака української музики (зокрема, народних пісень). Підготовка до цієї тональності здійснюється ще в двох останніх тактах другого речення першої частини, де знаходимо домінантовий септакорд до D-dur-ру, потім великий мажорний септакорд до Des-dur-ру та його розв'язання в останньому такті частини A в тональність G-dur. Загалом в гармонії другої частини наявні прохідні відхилення до субдомінанти (C-dur) та тональності пониженого другого ступеню (F-dur), перерваний зворот (домінантовий септ з розв'язанням у VI-й тризвук). Мелодія басу тут нагадує старовинний цифрований бас, який тут переважно рухається на кожну долю такту по основних акордових звуках. В останньому, дванадцятому такті частини **B** музичний рух різко зупиняється на великому мажорному септакорді, після якого в наступному такті починається реприза **A1**.

Третя частина структурно виглядає так: **A1** (*a* – 4 такти + тематизм із частини **B** – 4 такти + *кода* 2 такти), тобто, як бачимо, в репризі відбувається синтез обох музичних тем та образів. Обидві теми при такому поєднанні виявляють багато спільного – це їх ритмічні та інтонаційні елементи, фактурний рельєф, тобто розподілення функцій між голосами, де в обох частинах ми бачимо просту басову лінію, середній пласт фактури переважно акордовий, а верхній голос веде головну мелодію. Середній та верхній пласти фактури іноді можуть об'єднуватися, але це скоріше виключення, ніж правило в цьому творі. В гармонічному відношенні останні чотири такти перед кодою переносяться у мажорну сферу шостого ступеня (C-dur, перший та третій такти другого чотирьох такту); коду відкриває акорд не терцієвої будови, на фоні якого виконуються висхідні хроматичні та альтеровані звуки в e-moll-ру, рух яких зупиняється на звуці *dis*, а в басу перший ступінь основної тональності, таким чином обидва ці звуки утворюють велику септиму. Така гармонічна «незавершеність» є характерною для музики сучасних композиторів, а також, для джазової музичної культури.

Наступний твір Г. Матвіїва – джазова імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру». Композиція привертає увагу слухача, адже в ній поєднанні різні стилі (авторський, стиль українського фольклору, джазовий), жанри (протяжна українська пісня із інструментальною імпровізаційною мініатюрою), принципи музичного формотворення (елементи варіаційності та рондо). Форму твору можна визначити як складну тричастинну з епізодом, вступом та кодою; елементи імпровізаційності, яка зазначена самим композитором, проявляються у чергуванні різних типів фактури (акордова, гомофонно-гармонічна), у вільному розвитку тематизму, де головним чинником слугує принцип варіаційності (варіаційність тут не набуває чітких системних форм, тому форму цієї п'єси недоречно відносити до варіаційної; цей принцип, скоріше, відповідає за загальний музичний континуум).

Відкриває твір вступ у формі масштабного-тематичного періоду із трьох речень повторної будови (8 + 8 + 8): перше речення проходить в основній тональності a-moll та одноголосному викладі; у другому реченні голосоведіння розширюється до двох- та трьохголосся, а в гармонії відхилення до паралельного мажору (C-dur), в третьому реченні відбувається ще більша динамізація голосоведіння та повернення в основну тоніку. Окрім цього, вступ виокремлює помірний темп та виконавська ремарка «з душею» (*con anima*).

З початком першої частини (А) характер та настрої музики дещо змінюється – прискорюється темп, на зміну «стрічковому», лінійному голосоведінню приходить акордове викладення як основної теми та і джазової теми. Остання як раз і відкриває першу частину (її форма – проста двох частинна без репризи): спочатку ми бачимо п'ятитактову послідовність із акордів не терцової будови, які спочатку уривчасто слідує один за одним у восьмих тривалостях, а потім різко зупиняються на цілих тривалостях; після цього ще один елемент джазової теми – в басу бачимо бурдонну квінту а в правій руці акорди тріолями. Структурно ці два елементи

складають побудову із 5-ти та 4-х тактів (в сумі 9). Цікаво те, що ця тематична побудова не отримує тематичного розвитку та розробковості, натомість далі у творі композитор просто розширює її структуру та взаємозамінює перший елемент (5 тактів) та другий (4), чергуючи ці два елементи між собою. Таким чином ми можемо виділити цю побудову як «джазову тему». Зауважимо, що вона постійно чергується із основною темою – тобто народною піснею «Взяв би я бандуру», що вказує на рондо подібний принцип формотворення. Змінює джазову тему одразу головна – вона у формі періоду (8 + 8); її перериває 4-х тактовий джазовий елемент, після якого повертається народна тема (8 тактів), і завершується перший розділ частини *A* розширеним проведенням «джазової теми». У другому розділі (34-ри такти) відбувається об'єднання тематичних елементів обох тем: джазовий чотирьох тактовий елемент (синкопований бурдоний бас та акорди) синтезується із інтонаціями народної пісні; окрім цього, автор тут вирішує ввести притаманну бандурному виконавству, вокальну складову, у вигляд невеличкого вокального епізоду на початку другого розділу першої частини, який позначений в нотах як «співати на морморандо» (італ. *Mormorando*) – тобто шепочучи, бурмочучи. У відношенні гармонії спостерігаються прохідні відхилення до тональності субдомінанти (d-moll) та з'являються акорди її паралельного мажору, хоча, підкреслимо, що композитор не вписує в нотний текст знаків які б вказували на ладо-тональний перехід (в тексті не має знаку сі бемоль). Несподівано цей розвиток переривається паузами та починається друга частина *B*.

В межах складної трьох частинної форми – це епізод із самостійною темою, нестійкий в тонально-гармонічному відношенні та має серединну побудову (тобто без чіткої структури, 28-м тактів). Тут «перемагає» атмосфера джазу – численні синкопи, тріолі в правій руці, тональна невизначеність, хоча можна помітити частий звук *gis* як ознака a-moll-ру. За традицією репризі передує зв'язка – тут це п'ятитактний елемент «джазової

теми». Друга частина завешується цікавим авторським прийомом – басовими флажолетами.

Третю частину (41) відкриває тема народної пісні: вона проводиться два рази із розширенням структури та відходом від квадратності (на зміну структури вплинули поєднання народної теми із джазовою та імпровізаційний характер другої частини). Після цього головна тема проводиться: структура речення розбивається на від половини, із котрих перша – це проведення мелодії в одноіменному мажорі (A-dur, 4 такти), а в другій половині відокремлюється мотив – висхідний та низхідний рух по звукам мажорного тризвуку, який по хроматичній гаммі рухається в гору (від нот a, b, h).

Завершує композицію велика кода (32 такти, затверджується основна тональність), в якій поєднуються тематизм всіх попередніх частин: тут бачимо і інтонації джазової теми, і, власне, фрази народної пісні і елементи імпровізаційності, адже в нотації зустрічаються знаки «довільних звуків» та «довільні» глісандо.

Таким чином, проаналізувавши два твори Г. Матвіїва можна дійти висновку, що це нове «слово» в українському бандурному мистецтві. Як композитор Г. Матвіїв поєднує класичні принципи розвитку музичної форми, із жанрами музики XX століття (джаз, блюз); асимілює елементи іншої народної культури, будь то художньої чи музичної; утворює свій авторський стиль, що спирається на українську композиторську школу (нагадаємо, що бандурист навчався композиції у професора Одеської консерваторії С.Л.Шуства). Як виконавець, Матвіїв демонструє високу техніку гри на інструменті та поєднує її із елементами імпровізаційності та виконавської свободи; він вносить нові прийоми гри і звуковидобування (глісадо ребром долоні, басові флажолети). Все це свідчить на користь розвитку принципів виконавської та композиторської індивідуалізації в контексті сучасного бандурного мистецтва, яка зародилася ще на початку цього століття, поступово набираючи нові риси інтерпретації та музичної реалізації.

Насичуючи жанрово-стильовий простір бандури композитор демонструє універсальність цього інструменту, на якому прекрасно звучать як українські народні пісні, так і, здавалося б, зовсім не властива цьому інструменту музика далеких етнічних культур. Можна стверджувати, що це і є одна із важливих тенденцій нового етапу розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Ще один твір для бандури Г. Матвіїва привертає дослідницьку увагу – це **інструментальна п'єса «Дві сторони медалі»**. Семантичний зміст твору визначає композиційну форму, яка поділяється на дві частини, але при більш детальному аналізі ми виявляємо три окремі теми: перші дві схожі між собою інтонаційно, гомофонно-гармонічним фактурним викладом; третя тема контрастує всіма властивостями попереднім – вона активна, із «пульсуючим» ритмом, який утворюють шістнадцяті тривалості, тонально не стійка та імпровізаційна за тематизмом, не має чіткої структури. З огляду на зазначене ми не можемо сказати, що дана п'єса представляє класичний зразок двочастинної або трьох частинної форм, адже ми не знаходимо репризи, в якій за традицією або затверджується тематизм першої частини, або відбувається об'єднання тезису та антитезису, тобто умовно «А + В» в репризі дорівнює «А1». Натомість загальна структура твору являє собою вільну інтерпретацію трьох частинної форми без репризи із наскрізним тематичним розвитком.

Структура виглядає наступним чином: **$A (a + a1 + a2) B (b + b1) C (c)$**

Перша частина у формі періоду повторної будови із трьох речень з розширенням на два такти в останньому 8 + 8 + 10. Перше речення (**a**) експонує головний характер частини **A** та нагадує стан вдумливої рефлексії та приємних спогадів (це підкреслюється темповою вказівкою «*rubato*», тобто відхилення від статичності темпу, вільне виконання). У тональному відношенні ми бачимо нестійкий *e-moll* (тонічний тризвук знаходимо тільки в четвертому такті), опору на шостий ступінь з якого починається перше речення (*C-dur*), субдомінанту (*a-moll*) та на паралельний мажор (*G-dur*). В кінці другого речення (**a1**) повторної будови з невеличкими змінами в тексті

підготовляється модуляція до a-moll через доміантовий септакорд (останні два такти **a1**). Тематизм останнього речення (**a2**) першої частини побудований на елементах попередніх структурних проведеннь, але у фактурі збільшується роль середнього пласту – секстових і квартових послідовностей та акордових арпеджіо. Це речення можна вважати «перехідним» до наступної частини, а тому спостерігаємо ладо-тональну невизначеність, де композитор зіставляє тризвуки e-moll-ру та G-dur-ру із as-moll-ром, або, якщо перевести це у енгармонізм, то b-moll-ром (у третьому речення це такти 4 – 8); останні два такти в сфері доміант G-dur-ру.

У другій частині (**B**) загальний музичний настрій трохи пожвавлюється: затверджується G-dur, мелодична лінія стає більш рухомою, вгадуються деякі ритмо-мелодичні елементи із першої частини, що утворює спорідненість обох частин. Структурно **B** оформлена як період із двох речень **b** (4+8) **b1** (8). В обох реченнях спостерігається тональна нестійкість: зустрічаємо акорди ля-мінору та фа-мажору, доміанту до основної тональності, тризвук мі-мінору, яким, до речі, і закінчується останній такт **b1**. Окрім цього, дві перші частини об'єднує гомофонно-гармонічна фактура, яка поділяється на три пласти – простий бас, середній акордовий пласт та верхівку, де панує основна тема (мелодія).

У заключній третій частині (**C**) переважає імпровізаційний характер музики – вільний тематичний розвиток, акордові співставлення, зміна фактурної щільності, часті зміни метру (2/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/8). Все це ускладнює музичний текст та виконання твору. Тут структуру можна лише умовно поділити на три розділи, де перший це остінатне повторення звуку **e**, його різноманітне оспівування та акордове обігрування (12 тактів); далі фактура урізноманітнюється та загальний тематизм нагадує далеку інтерпретацію тематизму із другої частини (17 тактів). Перед переходом до третього розділу, який можна окреслити як своєрідну велику коду (20 тактів), йдуть два такти, де в правій руці бачимо малий зменшений септакорд від ноти сі вгору в правій руці та басові флажолети в лівій руці – все це

завершується на глісандо в правій руці. Такими цікавими прийомами звуковидобування композитор відокремлює один розділ від іншого, що в свою чергу свідчить що Г. Матвіїв навіть у формотворенні керується новітніми принципами музичного розвитку. Твір завершується доволі несподівано в основній тональності e-moll.

Таким чином, «Дві сторони медалі» – це твір, цікавий у багатьох відношеннях. По-перше, орієнтуючись на закладені у назві саме «дві сторони» можна припустити, що форма буде складатись із двох контрастних частин. Натомість, ми бачимо поділ на три частини, де перші дві образно доповнюють один одного, а третя – їм контрастує. По-друге, контраст, який з першого погляду здається занадто очевидним, при більш детальному розборі видається таким менше, адже Г. Матвіїв поєднує усі частини за допомогою спільності гармонічних структур та тональності, ладової інтерпретації, фактурних видів та загальної ідеї твору. По-третє, вірогідно, що такий наскрізний принцип формотворення був навіяний художнім образом та назвою, адже він влучно відображає семантику «дуальності» одного цілого. Цікаво і те, що починає композитор із образу ліричного, де атмосфера налаштовує слухача на приємні спогади та дещо елегійний настрій, а закінчує твір імпульсивна і схвильована тема, як символ «темної» сторони медалі, час сурових випробувань. Чомусь на думку спадає відома концепція видатного віденського класика Л. Бетховена – «від темряви до світла», яка в творі Г. Матвійова, хоча і в досить переносному, полегшеному, оновленому значенні інтерпретована навпаки – «від світла до темряви». Зауважимо, що це, безумовно, наше суб'єктивне бачення концепції композитора, та не претендує бути об'єктивним.

Окремо хочеться прокоментувати деякі стильові принципи композитора на прикладі трьох проаналізованих нами творів. По-перше, Г. Матвійова приваблює жанрово-стильова генеза джазу у різних його проявах (блюз, джазова форма, блюзовий лад і ритм, імпровізаційна манера виконання); по-друге, у відношенні тональності композитор обирає певну гармонічну

послідовність функціональних акордів або структуру відхилень та розвиває на цій базі тематичний матеріал, що, знову ж таки, свідчить про «джазовий» принцип музичного мислення композитора. По-третє, характерною є обрана у кожному творі трьохпластова фактура та віртуозність виконання. Таким чином, композиції Г. Матвіїва поєднують в собі авторську тематику та художні образи із жанрово-стильовими системами музичних культур світу. Це по-новому відкриває як інтонаційний та драматургічний потенціал бандури, так і «чужу» музичну (професійну та народну) традицію. Тож, якщо згадати відомий вислів В. Медушевського про музичний стиль як «інтонований світогляд», [26] то світогляд цього композитора представляє дуже широкий спектр інтересів та «інших» контекстів для інтерпретації.

Висновки до розділу 2.

Підведемо висновки розгляду творчості Т.Старенкова і Г.Матвіїва та розглянемо жанрово-стилістичні особливості авторських творів, у яких відображені сучасні мистецько-музичні тенденції.

У зв'язку із процесом глобалізації творчість сучасних бандуристів-композиторів неминує набуває рис індивідуалізації. У творчості Г.Матвіїва це виявляється у тяжінні до сучасних музичних стилів, а саме джазу, блюзу та стилю нью-ейдж.

Так у творі *«Блюз нічного причалу»* ознаками стилю є наявність 12-тактової блюзової «сітки», оспівувань V низького ступеню а також рис еклеміки. Легкий тематизм, наближеність до пісенної форми але при цьому застосування гармонічно складних акордових послідовностей робить даний твір найбільш популярним у репертуарі юних бандуристів.

Джазова імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» привертає увагу слухача фактом поєднання у собі різних стилів (авторського, стилю українського фольклору, джазового), жанрів (протяжної української пісні із інструментальною імпровізаційною мініатюрою), принципів музичного формотворення (елементів варіаційності та рондо). Тема народної пісні спочатку являється протиставленням джазовій темі, а згодом завдяки авторським фантазійним «зв'язкам» вони об'єднуються, утворюючи цікаву еkleктику.

У композиції *«Дві сторони медалі»* Г. Матвіїв поєднує усі її частини за допомогою спільності гармонічних структур та тональностей, ладової інтерпретації, фактурних видів та загальної ідеї твору. Вірогідно, що такий наскрізний принцип формотворення був навіяний художнім образом та назвою, адже він влучно відображає семантику «дуальності» одного цілого.

З метою урізноманітнення звукової палітри композитор широко використовує у власних творах нові прийоми гри на інструменті, а саме: різновиди флажолетів, глісандо, прийоми демпферування та рикошету.

Узагальнимо деякі стильові принципи композитора.

По-перше, Г. Матвіїва приваблює жанрово-стильова генеза джазу у різних його проявах (блюз, джазова форма, блюзовий лад і ритм, імпровізаційна манера виконання); по-друге, у відношенні тональності композитор обирає певну гармонічну послідовність функціональних акордів або структуру відхилень та розвиває на цій базі тематичний матеріал, що, знову ж таки, свідчить про «джазовий» принцип музичного мислення композитора. По-третє, характерною є обрана у кожному творі трьохпластова фактура та віртуозність виконання. Таким чином, композиції Г. Матвіїва поєднують в собі авторську тематику та художні образи із жанрово-стильовими системами музичних культур світу.

Узагальнюючи характеристику творчості Т.Старенкова, зазначимо його прогресивну направленість та науково-філософський підтекст. Головними стильовими напрямками творчості митця є мінімалізм, ембієнт та фольклорні тематичні джерела.

Науково-філософську направленість творчості композитора підтверджує його цикл «Теорія струн». Музичне відображення фізичних явищ («Гістерезис», «Швидкість гравітації»), рівнянь («Інстантон») стають можливими завдяки новаторському трактуванню звуковиражальних можливостей інструменту. Застосування відносно сучасних композиторських технік (пуантилізму, алеаторики), цікавих та віртуозно зіграних штрихів (*staccato*, *non legato*, демпферування, флажолетів) у поєднанні з нестандартним композиторським мисленням (гарною художньою уявою та науковими знаннями) роблять даний цикл достойним взірцем сучасного бандурного репертуару.

Риси пейзажності, що притаманні творчості Т.Старенкова ілюструє твір «Пустеля». Він має всі ознаки жанру фантазії (за рахунок віртуозності та виконавської імпровізаційності). Композитор обрав особливий різновид музичної форми — жанрово-характерні варіації, що якомога найкраще підходять до індивідуальної, авторської інтерпретації обраного художнього змісту та властиві як для музики композиторів-класиків, так і для музичних

творів минулого століття і сьогодення. В «Пустелі» спостерігаємо своєрідну «поліфонію пластів», тобто багатозвучні фактурні шари, що контрапунктують один до одного: *головна тема варіюється фактурно* (принципи голосоведіння змінюються від гамоподібних через мелодизовані/«стрічкові», які відповідають за просторове та «лінеарне» змалювання образу, до акордових, що утворюють елементи статички), *ритмічно* (мелізми, зменшення тривалостей, інтерпретація теми в новому ритмі), із розділу в розділ тема проходить по всіх голосах твору (поліфонічного розфарбування фактури, її насичення об'ємністю звучання). Стилiстичні якості твору відповідають його семантичному змісту та назві, варіаційний принцип музичного розвитку утворює різні образи пустелі та східного пейзажу, роблячи його багатовимірним.

Риси психологічності притаманні творам «Жарт» та «Хочу бути артистом». В останньому Т.Старенков являє собою своєрідне відображення деяких етапів творчого шляху музиканта. СтилЬ твору можна визначити як мінімалізм. Форма твору має наскрізний розвиток. Завдяки тембровому та інтонаційному розмаїттю музичних фарб композиторові вдається зробити цю «музичну історію» образно яскравою та переконливою.

ВИСНОВКИ

Оскільки основні висновки відносно аналізу творчості Т.Старенкова та Г.Матвіїва було зроблено в основному тексті, відзначимо головні аналітичні позиції даної роботи.

Результат творчості бандуристів-композиторів Т.Старенкова та Г.Матвіїва був ретельно підготований багатовіковим розвитком бандурного інструментального мистецтва, яке завжди було суголосним тенденціям свого часу. У 2й половині ХХст. процесу професіоналізації та академізації істотно допоміг жанр перекладу вірців класичної музики.

Репрезентуючи нові напрями творчості та їх жанрово-стилістичні особливості можемо зазначити, що композитори органічно проєцирують їх у коло бандурного репертуару. Найчастіше композитори часто використовують полістилістику (поєднання Г.Матвіївим фольклору та джазу у «Імпровізації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру», Т.Старенковим – мінімалізму, ембієнт та фольклоризму у циклі «Теорія струн» та ін.); але зустрічаються і вірці дотримання моностилістизму (Г.Матвіїв «Блюз нічного причалу»).

За допомогою нових для бандурного репертуару стилів композитори відтворюють у своїх п'єсах риси пейзажності (Т.Старенков «Пустеля»), психологічності (Т.Старенков «Хочу бути артистом») та навіть науково-філософської направленості (Т.Старенков «Теорія струн»).

З метою урізноманітнення музичного полотна твору Г.Матвіївим застосовуються нові прийоми гри на інструменті (різновиди глісандо та флажолетів, рикошет та ін.). Їх наявність потребує якісного визвучення бандури, тому багато сучасних виконавців користуються системами визвучування бандур майстра І.Ткаленка. Також у роботі були наведені історичні відомості в питань процесу електронізації інструменту.

Твори Т.Старенкова та Г.Матвіїва вимагають від виконавця віртуозності та осмисленості. Різноманітні, глибоко образні, насичені

новітніми прийомами гри, вони є неоцінним внеском у сучасний бандурний репертуар, виводячи його на якісно новий рівень.

Завдяки своїй багатоаспектній прогресивності творчість Т.Старенкова та Г.Матвіїва є цікавою як для дослідників так і для виконавців.

Список використаних джерел

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. – М., 1987. – Вып.6. – С. 5-44.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
3. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: дисс. канд. мистецтвозн.: 17.00.03. "Музичне мистецтво"- Київ, 2017.- 249 с.
4. Бабий Н. Л. Содержание и форма в музыке : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Н. Л. Бабий ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1986. – 48 с.
5. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. [сост. Л. Г. Раппопорт общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова]. – М., 1971. – С. 26-64.
6. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: До проблеми класифікації / М. Ю. Борисенко // Актуальні проблеми муз. і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : зб. матеріалів наук.-метод. конф. – Харків : Стил, 2001. – Вип. 3. – С. 114-119.
7. Габсер С. Маленькая книга о большой теории струн. // Габсер С. Маленькая книга о большой теории струн. – СПб.: Питер, 2015. – 208с.
8. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – К. : Муз. Україна, 1985. – 112 с.
9. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1967. – 240 с.

10. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі і музичної культури української діаспори XX – початку XXI ст. Наукові записки Національного університету «Острозька академія» Серія «Історичні науки». 2015. Випуск 23
11. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века : учебное пособие / Л. Дьячкова. – РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – 296 с.
12. Електробандура. Стаття електронного ресурсу Вікіпедії за посиланням <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%80%D0%B0?fbclid=IwAR1zloTEcC3aXGjvSEbJDhf5QEmNdRuILqHoUiNxxdS3M93YF4c8WHSs-k>
13. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Дис.. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Львів, 2017. 291 с.
14. Кли́н В. О теории жанра / В. Кли́н // О музыке. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 36-43.
15. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
16. Козлов П., Степанов А. Анализ музыкального произведения / П. Козлов, А. Степанов. – М. : Советская Россия, 1960. – 259 с.
17. Конен В. Третий пласт / В. Конен // Советская музыка. – 1990. - № 4. – С. 75-83.
18. Конькова Г. Прикмети жанрових взаємозв'язків / Г. Конькова // Музика. – 1980. – № 6. С. 13-15.
19. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. // М.: Музыка, 1976, — 368 с.
20. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-ти річчя Василя Герасименка / Л. Кияновська – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
21. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Лобанова. – М., Сов. композитор, 1990. – 312 с.

22. Лісняк І. Становлення академізму у бандурному мистецтві ХХ століття // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Еволюційні процеси у музичному мистецтві: від минулого до майбутнього [Зб. наук. праць / упор. Б. Чернуха] / Акад. мист-в України, Ін-т проблем суч. мист-ва АМУ. — К.: Муз. Україна, 2006. — Вип. І. — С. 142–150;
23. Матвіїв Г. Автобіографічна стаття. Електронний ресурс Вікіпедії за посиланням
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%97%D0%B2_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
24. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
25. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : учебное пособие / Л. Мазель. В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
26. Мала гірнича енциклопедія : у 3 т. / за ред. В. С. Білецького. — Д. : Східний видавничий дім, 2004—2013.
- Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М., 1984. – С. 16
27. Медушевський В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стил ь и стилевой анализ.
28. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ніна Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.
29. Морозов А.Ю. Успехи физических наук Том 162, №8. Научная статья. Институт теоретической и экспериментальной физики, Москва.
- Михайлов М. Стил ь в музыке : исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
30. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с: ноты.

31. Несмашна Л.Ю., Сабрі С.С., Чабаненко Н.А. . Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуро простору Київський національний університет культури і мистецтв «Young Scientist» • № 10 (50) • October, 2017
32. Новицький К. Розшифровка фонограми інерв'ю за електроним посиленням <https://www.youtube.com/watch?v=W2GZ89BPs7k>.
33. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. канд. Мистецтво знав.: 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2011.
34. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Український словник музичних термінів : Наукове видання / Н. Л. Очеретовська, Н. М. Цицалюк, К. П. Черемський – Харків : вид. «Атос», 2008. – 178 с.. іл..
35. Опришко М. Школа гри на бандурі / М.Опришко. – К. : Музична Україна, 1967. – 150 с.
36. Опейд Й., Швайко О. Глосарій термінів з хімії // Ін-т фізико-органічної хімії та вуглехімії ім. Л. М. Литвиненка НАН України, Донецький національний університет. — Донецьк : Вебер, 2008. — 758 с. — ISBN 978-966-335-206-0
37. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни / І. Панасюк. – К., 2002. – 130 с.
38. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия, 1992, № 4.
39. Рощенко Е. Г. Проблемы анализа полистилевого произведения : метод. рекомендации для студентов историко-теоретического факультета. / Е. Г. Рощенко. Харьков : ХИИ, 1992. – 20 с.
40. Солимар Л. (1974). Туннельный эффект в сверхпроводниках и его применение (російська). Москва: Мир. с. 428.
41. Репрезентування бандурного мистецтва в умовах сучасної культурологічної ситуації (на прикладі творчості О. Герасименко та Р. Гриньківа) // Музичне мистецтво: [Зб. наук. праць / ред. упор. Т. Тукова, О. Скрипник]. — Донецьк: Юго-Восток, 2007. — Вип. 7. — С. 40-51;

42. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
43. Слюсаренко Т.О. Бандурне виконавство як явище національної української культури. Автореф. дис. на здобуття канд.. мистецтвознавства. 17.00.03. ХНУМ імені І. П. Котляерського. Харків, 2016.
44. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века: сб. ст. / [гл. ред. В. М Цендровский]. – Горький : Волговятское кн. изд-во, 1977. – С. 12-58.
45. Соколов О. Какова же она – «форма» музыкального XX века? / О. Соколов // Музыкальная академия : сб. ст. – М., 1998. – Вып. 4, С. 2-8.
46. Сохор А. Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт ; общ.ред.А.Сохора, Ю. Холопова]. – М. : Музыка, 1971. – С. 292-309.
47. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
48. Способин И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1980. – 400 с.
49. Сучасний вимір бандурного мистецтва: Орієнтири ансамблевої творчості // Музична україністика: сучасний вимір: [Зб. наук. ст. на пошану А. Терещенко / ред. упо-ряд. М. Ржевська] — Київ-Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. — Вип. 2. — С.329-335
- Тюлин Ю. О методе анализа / Ю. Тюлин. // Музыкальная форма. – М. : Музыка, 1974. – С. 31-40.
50. Трансформації виконавської творчості кобзарів-бандуристів на межі ХІХ–ХХ століття // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії [Зб. наук. праць / голов. ред. Г. Скрипник]. — К., 2009. — Вип. 7. — С.131-135;
51. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань. 2001. – 496 с.

52. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. / В. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
53. Холопова В. Фактура Очерк. – М.:Музыка, 1979г.с.3
54. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005. – 624 с. с илл.
55. Шнеерсон Г. Сериализм й алеаторика — тождество противоположностей // СМ. — 1971. — № 1;
57. Функції бандури у камерних ансамблях мішаного складу (культурознавчий аспект) // Наукові записки Тернопільського Нац. пед. унів. ім. В. Гнатюка та Нац. муз. академії Укр. ім. П. Чайковського. — № 1(16). — 2006. — С. 49-55. — (Серія: Мистецтвознавство);
58. Царева Е. М. Стил ь музыкальн ый / Е. М Царева // Муз. энциклопедия : в 6-ти т. [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 5. – М.. 1981. – С. 281-289.
59. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. М. : Музыка, 1964. – 158 с.
60. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. Искусствовед. : 17.00.02 / Л. В. Шаповалова ; ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского АН УССР. – К., 1984. – 23 с.
61. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
62. Черемський К. Шлях звичаю / К. Черемський. – Х. : Глас, 2002. – 444 с.
63. Яницький Т. Й. Особливості методики викладання гри на бандурі Я. Г. Пухальського. Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство. Вип. 39. С.179.].