

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.087.62/.67/.63+787.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-13>

Ніна Василівна Морозевич

ORCID: 0000-0003-4843-875X

кандидат мистецтвознавства,

заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

morozevych_n@ukr.net

КОНЦЕРТИНО В РОМАНТИЧНОМУ СТИЛІ ДЛЯ ГОЛОСУ ТА БАНДУРИ В. ВЛАСОВА: НОВЕ ПРОЧИТАННЯ БАНДУРНОГО СИНКРЕТИЗМУ

Мета роботи. У статті виявляються специфічні властивості втілення бандурного синкретизму, а також виконавські труднощі в Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури В. Власова. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні нових підходів до втілення бандурного синкретизму в сучасній музиці, а також конкретики їх виконавських прийомів з метою пошуку нових граней індивідуального концертно-виконавського стилю. **Висновки.** Поемна композиція Концертино вибудована за вимогами постромантичної поемності: «стислий цикл» вміщає розділи, різні за жанрами та темпами, але спеціально повільного звучання музики не дано, що надає цілому поеми зв'язок із сюїтою. Співучість та моторика – рівно присутні у всіх частинах-розділах твору. Метафорична «діалогіка» романтичної класики та «відсторонення від романтизму» на подальшому історичному етапі складає поетичний вимір композиції

В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його осягання. Виконання такого твору, як Концертину для голосу і бандури В. Власова, потребує від виконавця досконалого володіння вокальною технікою та технікою гри на інструменті. Синкретична специфіка бандурного виконавства передбачає в Концертину для голосу і бандури додання таких виконавських проблем, як вокальне інтонування белькантової природи сидячи та незалежно від труднощів партії бандури, а також диригентського регулювання (під час вивчення та концертного виконання) усієї вокально-інструментальної партитури твору. Цей твір постає новим етапом у ствердженні сучасної академічної бандурної культури.

Ключові слова: бандура, бандурний синкретизм, сучасний концертний репертуар, поемність, концертність, романтичний стиль.

Morozevych Nina Vasilievna, Ph.D. in History of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Concertino in romantic style for voice and bandura by V. Vlasov: a new reading of bandura syncretism

The goal of the work. The article reveals the specific properties of implementation of bandura syncretism, as well as performance difficulties in Concertino in a romantic style for voice and bandura by V. Vlasov. The research methodology consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. The scientific novelty of the article lies in the discovery of new approaches to the implementation of bandura syncretism in modern music, as well as the specifics of their performance techniques with the aim of finding new facets of an individual concert performance style. Conclusions. The poetic composition of Concertino is built according to the requirements of post-romantic poetry: the “concise cycle” contains sections of different genres and tempos, but the music is not particularly slow, which gives the entire poem a connection with the suite. Singing and motility are equally present in all parts—chapters of the work. The metaphorical “dialogic” of the romantic classics and the “removal from romanticism” at a later historical stage constitute the poetic dimension of V. Vlasov’s composition both in terms of genre and stylistic understanding. The performance of such a piece as V. Vlasov’s Concertino for voice and bandura requires the performer to have perfect mastery of vocal technique and the technique of playing an instrument. The syncretic specificity of bandura performance provides in the Concertino for voice and bandura the overcoming of such performance problems as the vocal intonation of the bel canto nature while sitting and regardless of the difficulties of the bandura part, as well as the conductor’s regulation (during study and concert performance) of the entire vocal-instrumental score of the work. This work is a new stage in the affirmation of modern academic bandura culture.

Key words: bandura, bandura performance, bandura syncretism, modern concert repertoire, poetry, concert performance, romantic style.

Актуальність теми дослідження. Синкретична природа бандурного мистецтва потребує від сучасного виконавця специфічного характеру виконавських вокально-інструментальних навичок. Починаючи від XVII століття музичним мистецтвом будь-якого жанру оволодів (за Б. Асаф'євим [1, с. 321]) принцип – «спів-дихання». У бандурному виконавстві це одночасне складне поєднання вокально-мовного дихання та своєрідного «дихання руки», в якому акцентно-ритмо-ударна сфера щипкових виступає у змаганні з прагненням до мелодичної континуальності. В цьому ракурсі бандурна вокально-інструментальна творчість від початку до наших днів постає яскравішим втіленням мистецтва «співу-дихання». Адже в одній особі виконавця тут поєднуються характеристики мелодичної безперервності співу та прагнення цієї безперервності шляхом подолання ритмо-ударної природи інструмента, сполучаються різноспрямовані якості: соло – акомпанемент, соло – тутті, соло – соло. Якісно новий рівень подібного виконавського синкретизму спостерігаємо в «Концертино в романтичному стилі» для голосу та бандури В. Власова, де бандурний вокал белькантового типу набуває найвищого ступеню виконавської складності в інструменталізації вокальної партії, що висуває відповідні вимоги до бандуриста і складає актуальний зріз музикознавчого осмислення.

Мета дослідження – виявити специфічні властивості втілення бандурного синкретизму, а також виконавські труднощі в Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури В. Власова.

Виклад основного матеріалу. Синкретичний характер вокально-інструментального музичного мислення у думі та у бандурних творах симфонічної спрямованості визначається характерною комплексністю виникнення та протікання виконавського процесу. Доцільним постає порівняння бандурної вокально-інструментальної творчості зі специфікою театральнo-оперного мистецтва, де бандурист виступає одночасно і співаком-актором, і «оркестром», і «диригентом, і «режисером» в своєму «театрі». Адже в опері, як і в драматичному театрі, повністю зберігаються основні передумови сценічної дії: надзадача, наскрізна дія, сценічне завдання, спілкування – вся та сценічна «арифметика», без якої неможливо приступати до створення будь-якого сценічного образу [5]. Якщо сучасний співак зустрічається з такими проблемами,

як загальна напруженість звучання, використання широких інтервалів або складних хроматичних ходів, відсутність обліку теситурних можливостей голосу, різкі переходи з одного регістру в інший, надзвичайно широке використання динамічної нюансування, темброва різноманітність, то сучасна музика потребує нових, більш досконалих засобів регуляції співацького видиху, список проблем бандуриста-співака суттєво поширений питаннями труднощів сучасного інструменталізму, інструменталізації (іноді, навіть, симфонізації) вокальної партії та координування їх складних самостійних якостей.

Одним із яскравіших таких творів постає «Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури» В Власова, в якому відображається сучасний погляд композитора на інструмент. Традиції вокального концертного жанру мають витoki в кращих зразках інструментального концерту, в яких віртуозні виразні засоби солюючого інструмента всебічно підпорядковані ідейному замислу твору. Так, Р. Глієр, створюючи перший в історії вітчизняної музики вокальний концерт, прагнув перш за все художнього втілення ідеї. Справжня віртуозність, якої потребує концерт від співачки, не перетворюється на самоціль в технічному значенні, а вимагає найвищого рівня виконавської майстерності.

«Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури», за словами В. Власова, «було написано свідомо у традиційному романтичному стилі (хоч автор пише музику різних напрямків – авангард, естрадно-джазові твори, тощо – *Н. М.*), щоб музична мова була більш доступною, демократичною, легко сприймалася на слух (традиційні гармонії в межах тональності, ніяких спроб авангарду)» [4]. Також композитор наголошує: для голосу і бандури, тобто підкреслює рівноправність вокальної та інструментальної партій, при домінуючій ролі вокальної партії. Унікальність цього твору полягає в тому, що вперше в бандурному репертуарі інструмент та голос використовуються за законами розвитку інструментальної музики великих форм. Вперше бандура та голос співіснують у творі великої форми на паритетному ґрунті, з однаковою драматургічною навантаженістю в музичному цілому. Це підтверджує і технологічна та концептуальна складність кожної з партій, а також труднощі їх органічної взаємодії. Сопранова вокальна партія твору видатного одеського композитора подає італійську традицію, «яка всебічно охопила виконавську практику

вокалістів України й Одеси» [3, с. 12]. Спів у Концертино вимагає насичення на всіх регістрових ланках, сполучення опорності голосу з колоратурною гнучкістю. Весь твір виконується на головному регістрі, що обумовлює необхідність володіння бездоганною вокальною школою, яка асоціюється з мистецьким витвором Краси, з понадпобутовою якістю зробленого. Вокальна партія Концертино не має тексту, що додатково навантажує смислові лінії чисто музичної семантики.

Проблемний комплекс партії бандури визначається оркестровістю викладення. Це багат шаровість фактури, сполучення різноманітних видів інструментальної техніки, тембральна різнобарвність звучання на монотембровому інструменті, подолання акцентно-ритмо-ударної природи шипковості бандури, грамотне використання її природної педальності. Бандура має ряд специфічних властивостей. «Сюди відносяться: похиле, нестійке положення інструмента; незручний спектр огляду основного струнного ряду і цілковиту відсутність огляду робочого діапазону басів, незручність видобування хроматизмів на рівні основного ряду струн, що призводить до необхідності стрибків на допоміжний ряд; поліфункціональність лівої руки; відсутність механічної демпферизації. Все це вимагає вдосконалення специфічних пристосовуючих рухових відчуттів ігрового апарату виконавця» [2, с. 224].

Концертино В. Власова – віртуозна вокально-інструментальна велика форма, що строго витримана у формі класичного сонатного алегро. Витоки широко співучих тем (головна партія та її елементи) Концертино слід шукати в особливостях ліричної протяжної української народної пісні. Колоратурні ж елементи (побічна партія, її елементи у репрізі, каденція) мають коріння в сольних партіях скрипкових Концертів та інтонаційно близькі до «Соловейка» М. Кропивницького.

Концертино відкривається коротким інструментальним вступом, заснованим на домінантовому органному пункті в басу (рівними чвертями), який призиває слухача до уваги. Дзвіноподібні удари по струнах відтворюють типову схему церковного святкового передзвону, використаного і у православному сьогодніні України. Комбіновані удари цілих, половинних і четвертних нот темброво забарвлені шипковою дзвінкістю бандурного звуковидобування з природним згасанням звука. Хроматичний низхідний терців рух на *crescendo* створює складні гармонічні сполучення, які

приводять до тоніки — ля мнору, де переливи фігуративного руху шістнадцятих відтворюють традиційні арфоподібні вибудови та, одночасно, мають асоціативний зв'язок зі специфічними звучаннями деяких хвильоподібних інструментальних епізодів у супроводі думи. Чотиритактовий епізод «дзвонів» потребує активного туше, глибокого та цупкого звуковидобування ближче до середини струни. Конструктивні властивості бандури, передбачаючи тембральні розрізнення у звучанні струни залежно від місця її збудження, ускладнюють у даному випадку виконання серії низхідних великих терцій. Звуки їх доводиться видобувати у різних рядах (основному та допоміжному). Для досягнення тембральної рівності звучання терцій необхідно збуджувати обидві струни у місцях максимального наближення до центру, що одночасно забезпечить і потрібну вказану якість глибини та тривалості звучання у даному випадку. Фігуративний рух шістнадцятих вимагає певного подолання ударно-щипкової природи бандури. Для досягнення відповідного тла подальшому вступу кантиленної, белькантової теми головної партії Концертино у співі виконавиця має добитися штрихової та динамічної рівності у звучанні шістнадцятих на легато на бандурі. Цього можна досягти за допомогою комбінованого туше (з пучки на ніготь), спеціальним слуховим контролем за послідовністю дрібних тривалостей з метою однакової атаки протягом всієї будови, використанням загальної пластики ігрових рухів. Необхідно враховувати при цьому, що звуки у верхньому регістрі бандури мають більш різкий тон, а щипок першим пальцем виконується у протилежному до інших пальців напрямку.

Головна партія Концертино доручена сопрано. Це — співуча, белькантова, лірична, надзвичайна за мелодичністю, протяжна тема, інтонаційна будова якої по акордових звуках з подальшим заповненням нагадує українську ліричну пісню. Голос немов би ширяє над фігуративним інструментальним супроводом. Виконання теми вимагає від співачки м'якої подачі звука, регістрової рівності звучання, опорного співу. При роботі над вокалом у головній партії особливу увагу слід приділити характеру звука, який великою мірою залежить від грамотно поставленого дихання. Воно має бути у подібній вокальній кантилені глибоким та спокійним, але без максимального наповнення легень повітрям, що повністю виключить будь-яке форсування. Для створення «безперервної мелодичної плинності»

(за Б. Асаф'євим) співачка повинна інтонувати звуки послідовно, на одному диханні, одним складовим, але цілісним рухом – тобто розподілити, розрахувати дихання на всю фразу. Не можна витратити запас повітря на перших нотах фрази.

Кульмінаційне навантаження перехідних тонів у головній партії надає голосу драматичного напруження та складає певну вокальну проблему у виконанні. «Спостереження особливої художньої насиченості нот, які знаходяться на межі «реалій натуральних тонів» та «естетики штучного регістру», демонструють органіку «дифузії» життєподоби та мистецької умовності звучання, тобто втілюють саме художній зміст вокального вираження» [3, с. 14]. Характерно, що кульмінація першого періоду експозиції, помічена вказаною символікою семантичної навантаженості перехідних тонів, позначається і зміною викладення в інструментальній партії на більш драматизоване (низхідні пасажі без пауз), і гармонічною напругою (цілотною низхідний фігуративний рух).

Виконавська подача окремих фраз, мотивів, інтонацій з характерним белькантовим «вспівуванням» кожного звука, малюнок кожної мелодичної хвилі мають бути підпорядковані логіці структури періоду з трактуванням останнього як однієї великої мелодичної хвилі, що прямує до головної кульмінації. Енергія цього прагнення повинна перемагати вплив побіжних кульмінацій приватного значення. При такому фразуванні відповідні лігам «закруглюючі» спади перетворюються у продовження підйомів, що зливаються в один могутній, безупинний, «наскрізний» розвиток, у якому тануть границі окремих фраз.

Координаційний процес виконання вокально-інструментального музичного цілого при роботі над головною партією втілює синкретичний характер бандурної творчості. Інструментальна та вокальна партії повинні бути добре відточені кожна окремо. Слід добиватись певної автоматизації їх виконання, щоб спрямовувати упереджуючу увагу кожного разу на провідний голос вокально-бандурної «партитури» з відповідним диригентським слуховим контролем. «Персонажна театралізованість» обох рук та голосу бандуриста-виконавця координується за загальними законами «системи».

Мотивна вицленованість невеликого епізоду третьої цифри, який носить в драматургічній структурі експозиції допоміжний (зв'язуючий) характер, надає йому протилежно великій складності в плані оркестрового нашарування партії бандури

(комбіновано-акордовий виклад мелодії, мелодизація басу, дзвоноподібні підголоски в різних регістрах інструмента-оркестру, хроматизований педальний хід, зафіксований в пластичі ігрового руху першого пальця правої руки). Крім того, протиріччя висхідного інтонаційного руху на перших долях 2–5-го тактів третьої цифри з кульмінаційними спадами коротких фраз складає труднощі структурно-фразировочної логіки в паралель до технологічних труднощів м'якого завершення цих фраз. Адже як у бандури, так і в голосі атакування більш високих звуків пов'язано з штучним його пом'якшенням. Тобто поступово та блискавично необхідно зменшити силу атаки пальців протягом трьох нот у швидкому темпі, а також м'яко, на опорі, з власною логікою низхідного секвентного руху в вокальній партії виконати голосом частинки тематичної структури інструментальної партії, тембрально-оркестрово забарвлюючи спільність кульмінації. Координація вокалу та бандури вміщує тут діалогічні тенденції ансамблево-оркестрової спрямованості. Діалогічність лежить також в основі інтонаційного складу цього епізоду: питально-відповідна схема секвентних фраз концентрує увагу на низхідній та висхідній поступенній інтонації (взятої з кульмінації головної партії) у ракоходному русі.

Віртуозний інструментальний епізод зв'язуючої партії виявляє різноманітність інструментально-ігрових рухів на бандурі: харківський спосіб гри, апликатурно-позиційна складність низхідних пасажів, висхідні ламані терції у двохголосі на першій долі такту, стрибки. Тут необхідне швидке переключення уваги з вокальної партії на інструментальну з одночасним збереженням діалогічної природи вокально-інструментального твору, коли вказане переключення «диригентської» уваги бандуристки не припиняє «дії» театралізованого персонажу голосу. Цьому певною мірою сприяє закладена в авторському тексті зависання «незавершеної» висхідної інтонації партії голосу в попередньому епізоді, але тут вимагається застосування спеціального артистично-просторового виконавського рішення. Йдеться про створення особливого, специфічного для вокально-інструментальної творчості сценічного стану імітаційно-артистичного походження в музикуванні мистецтва ансамблю. Якщо бандуристка однозначно переключить виконавську увагу на партію бандури, руйнуючи якість ансамблевості як таку, то втратить динаміку та «чарівність» форми.

Побічна партія сонячно-блискучого характеру, викладена в тональності До-мажор (композитор зберігає тональну єдність експозиції – головна партія в ля-мінорі, побічна в паралельному До-мажорі), являє контраст до головної партії і потребує від виконавиці володіння вокальною колоратурною технікою. «Партитура» побічної партії з нескладним, на перший погляд, інструментальним викладенням (такти 3–4, 7–8) вимагає органічного втілення оркестрового прийому романтиків у передачі елементів однієї фрази від інструмента до інструмента (див., наприклад, побічну партію I симфонії Л. Бетховена). Накладання кінця та початку цих елементів на першій долі 3 та 7 тактів має бути вирівняно-диференційованим: більш слабке за колоратурний голос звучання бандури у малій-першій октаві необхідно компенсувати штучною яскравістю інструментальної гри при одночасному збереженні м'якої атаки акордів на легато (в паралель кантилені головної партії).

Характерно, що початок побічної партії у голосі припадає відразу на перехідні тони (e^2 , g^2), що складає певні вокальні труднощі та зазначає концентрацію семантичної значущості «штучно підвищеної складності» вокалу (безпосередньо після аналогічної технічної та драматургічної напруженості інструментального викладення в цифрі 4. Колоратурна технічно-артикуляційна віртуозність вокальної партії вимагає грудного типу дихання).

Побічна партія переходить в розробку, в якій знайомі інтонації розкриваються новими гранями, дрібно переплітаючись одне з одним. Мотивне вичленування, тональна нестійкість, зіставлення контрастних елементів виявляють превалюючий вплив на загальний характер розробки ідеї побічної партії.

Розробка починається у субдомінантовій тональності, що характерно для класичного сонатного *Allegro*. Здійснюється зіставлення споріднених тональностей, які розфарбовують елементи головної та побічної тем в різні кольори. Часті модуляції надають розробці активного характеру, відчуття безперервного розгортання, дії, прагнення, які обумовлені постійними модуляціями та зіткненням несподіваних елементів. Діалог голосу і бандури набуває в цьому ідейно-образному ракурсі напруженості, яка має відбиття і у зростанні технологічних та артистичних виконавських труднощів. Партію голосу у 7 цифрі треба розглядати як вплетіння «оркестрового» тембру в загальну партитуру твору. Короткі

точечно-мотивні вокальні вступи потребують не тільки майстерності виконання кантиленних чи колоратурних елементів фрази на дрібних часових проміжках з відповідними вокально-технологічними виходами, але й техніки «монтажування» їх за характером (кантилена – колоратура) у власній окремій партії та в контексті «партитури» одночасно.

Наступний етап розробки – це різке тональне зрушення, яке посилюється контрастом динаміки, фактури, темпоритму. Матеріал головної партії трансформується до невпізнаності. Перегорнена початкова інтонація (ламаний тризвук замість прямого висхідного), стрімкий тридольний скерцозний рух у розмірі 3/8, синкопований лаконічно-інтервальний акомпанемент концентрують напруження попередніх епізодів розробки, потребуючи віртуозного інструменталізму. В плані «діалогічності» цей досить тривалий інструментальний епізод потребує артистичного підкріплення «звучної паузи» вокалу: «оркестровий переграш» бандури ніби вимагає, викликає голос на змагання у віртуозності як доблесті, сміливості, повноті вираження.

Голос таки, «не витримавши», вступає далі з власною синкопованою трансформацією головної партії на легато, та бандура зараз же перебиває її переробленою на користь «симфонізованого вальсу» побічною темою. Після цієї демонстрації «свого», починаючи з 12 цифри відбувається синтезовано-поліфонічне викладення обох трансформованих партій одночасно. Спочатку (перша фраза речення) бандура виконує головну партію в акордово-синкопованому, драматизованому вигляді, голос контрапунктує колоратурними відголосами побічної партії у приглушено-середньому регістрі (за другим разом – починаючи та закінчуючи речення на перехідних тонах). Потім (друга фраза речення) інструмент «колоратує», голос контрастує з ним на легато. В інструментальній партії слід добиватися чіткого виконання ритмічного малюнку, а також приділяти особливу увагу харківському засобу гри, щоб перекидання лівої руки на приструнки – а це значний поштовх, зайвий рух корпусу – не відобразалося на вокальному звуці, де у той час виконується кантилена.

Розробку завершує «справжня» колоратурна каденція, в якій співачка-бандуристка має довести усю свою технічну вокальну майстерність, ґрунтовану на школі традиційного оперного співу та побудовану на комбінаціях кантиленних та віртуозних

фраз. Характерно, що початок технічних елементів та кульмінація каденції знов акцентують у вокалі перехідні тони.

Підкреслюючи єдність концепції твору, реприза завершує твір поверненням основних тем, причому тривале панування в репризі головної тональності врівноважує тональну нестійкість, яка мала місце протягом великого епізоду – від зв'язуючої партії експозиції до розробки включно. Динамічна, нестійка розробка, здавалося б, потребує висновку, замикання та закруглення форми, але реприза стає подальшим етапом «розвитку дії».

Кода блискавично стверджує яскраво-світлий Ля мажор. Бурхливий фігуративний рух шістнадцятих, відтінюючі альтеровані гармонії (вводний септакорд подвійної домінанти, субдомінантовий септакорд), різка зміна темпу (*Allegro*), переможно-мажорне звучання головної теми твору у вокальній партії закріплюють оптимістичну, світлу, енергійну спрямованість усієї композиції. Усе це потребує великої уваги виконавця. Складність супроводу не повинна відобразитися на якості вокального звука. Вокал при активній, динамічній фігуративній підтримці бандури веде свою тему – трансформовану головну партію Концертино – до самої великої та значущої кульмінації усього твору.

В коді виконавець повинен розрахувати свої сили до самої кульмінаційної ноти (не зупиняючись на побіжних кульмінаціях). Розвиток головної теми перетворюється в єдине висхідне спрямування, переборюючи побіжні завершення фраз (низхідні інтонації). На об'єднаному крещендо змінюється тональності, перед затвердженням мажорної тоніки звучить Фа мажор, Ре мажор, ре мінор (альтеровані акорди субдомінанти), і під кінець звучить Ля мажор, тобто здійснюється утвердження світлого змісту всього твору .

Поемна композиція Концертино вибудована за вимогами постромантичної поемності: «стислий цикл» вміщає розділи, різні за жанрами та темпами, але спеціально повільного звучання музики не дано, що надає цілому поєму зв'язок із сюїтою. Співучість та моторика рівно присутні у всіх частинах-розділах твору. Метафорична «діалогіка» романтичної класики та «відсторонення від романтизму» на подальшому історичному етапі складає поетичний вимір композиції В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його осягання. Виконання такого твору, як Концертино для

голосу і бандури В. Власова, потребує від виконавця досконалого володіння вокальною технікою та технікою гри на інструменті. Синкретична специфіка бандурного виконавства передбачає в Концертино для голосу і бандури додання таких виконавських проблем, як вокальне інтонування белькантової природи сидячи та незалежно від труднощів партії бандури, а також диригентського регулювання (під час вивчення та концертного виконання) усієї вокально-інструментальної партитури твору. Цей твір постає новим етапом у ствердженні сучасної академічної бандурної культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Ленинград, 1971. 376 с.
2. Брояко Н. Специфіка артикуляційних засобів бандуриста. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2000. Кн. шоста. Вип. 14. С. 219–225.
3. Кулієва А.Я. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2001. 19 с.
4. Морозевич Н.В. Стенограма бесіди з композитором В. Власовим від 7.11.2001 р. Рукопис. 12 с.
5. Станиславский К. Работа актера над собой. Москва, 1938. 507 с.

REFERENCES

1. Asafyev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad. 376 p. [in Russian].
2. Broyako, N. (2000). The specificity of the bandurist's means of articulation. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv: NMAU. Vol. 14. P. 219–225. [in Ukrainian].
3. Kulyeva A.Ya. (2001). Vocal national traditions and the problem of transitional tones Extended. Abstract of candidate's thesis Myst. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. 19 p. [in Ukrainian].
4. Morozevich, N.V. (2001). Transcript of a conversation with the composer V. Vlasov dated November 7, 2001. Manuscript. 12 p. [in Ukrainian].
5. Stanislavsky, K. (1938). The actor's work on himself. Moscow. 507 p. [in Russian].