

УДК 78.09

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-11>

Олександр ОЛЕКСІЄНКО,

orcid.org/0000-0003-1658-3231

кандидат мистецтвознавства, професор,

декан вокального та диригентського факультету

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) alex_dek@ukr.net

СПЕЦИФІКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА ЗІ СТРУННИМ КВАРТЕТОМ У КОНТЕКСТІ ДОСВІДУ КОСТЯНТИНА НОВИЦЬКОГО

У статті висвітлено специфіку інструментального бандурного виконавства зі струнним квартетом крізь призму досвіду знаного українського виконавця Костянтина Новицького. З'ясовано роль видатного виконавця у розвитку бандурного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст., зокрема у започаткуванні ансамблевої гри на бандурі зі струнним квартетом. Порівняно специфіку ансамблевої гри на бандурі зі струнним квартетом та ансамблевою грою бандури з камерним струнним оркестром. Закцентовано увагу на цілісності творчого виконавського процесу та його складниках – ремеслі, мистецтві і науці. Розглянуто виконавські критерії щодо специфіки інструментального бандурного виконавства зі струнним квартетом, а саме: знання партитури; рольову функцію бандури під час ансамблевого виконавства (комунікативність); темброву палітру звучання бандури, що безпосередньо пов'язана з інтонаційною природою музичних інструментів струнного квартету, є засобом музичної виразності і підкреслює темброво-колеристичні можливості бандури; звуковидобування, атаку звуку, від якої певною мірою залежить його тривалість; акустичні (зокрема, просторово-часові) можливості бандури задля створення цілісної однорідної ансамблевої гри; фактуру, штрихи, артикуляцію, динаміку. З'ясовано роль правильного дихання під час гри на бандурі зі струнним квартетом, його «вокальне» походження. Звернено увагу на нерозривну єдність «звучного» і «незвучного» (за М. Аркадьєвим) у природі звуку, реального та уявного звучання під час виконавського процесу. Відзначено специфіку бандурного строю, ролі настроювання інструменту, особливо під час ансамблевої гри зі струнним квартетом. Розглянуто репертуарний список творів, що були перекладені для бандури та струнного квартету спеціально для Костянтина Новицького, з'ясовано їх значення для творчого доробку виконавця.

Ключові слова: бандура, інструментальне бандурне виконавство, Костянтин Новицький, струнний квартет.

Oleksandr OLEKSIENKO,

orcid.org/0000-0003-1658-3231

Candidate of Art History, Professor,

Dean of the Vocal and Conducting Faculty

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) alex_dek@ukr.net

SPECIFICITY OF INSTRUMENTAL BANDURA PERFORMANCE WITH A STRING QUARTET IN THE CONTEXT OF THE EXPERIENCE OF KOSTYANTYN NOVYTSKY

The article highlights the specificity of instrumental bandura performance with a string quartet through the prism of the experience of the famous Ukrainian performer Kostyantyn Novytsky. The role of an outstanding performer in the development of bandura performance of the end of XX – beginning of XXI century, in particular, in the beginning of ensemble playing on bandura with a string quartet is clarified. The specificity of bandura ensemble playing with a string quartet and bandura ensemble playing with a chamber string orchestra are compared.

Emphasis is placed on the integrity of the creative performance process and its components, craft, art and science. Performance criteria concerning the specificity of instrumental bandura performance with a string quartet are considered, namely: knowledge of the music score; the role function of the bandura during ensemble performance (communicativeness); the timbre palette of the bandura's sound, which is directly related to the intonation nature of the string quartet's musical instruments, is a means of musical expression and it emphasizes the timbre and color possibilities of the bandura; sound production, sound attack, on which depends on its duration to some extent; acoustic (in particular, spatial and temporal) capabilities of the bandura to create a coherent homogeneous ensemble play; texture, strokes, articulation, dynamics. The role of correct breathing when playing the bandura with a string quartet, its "vocal" origin, has been clarified. Attention is drawn to the inseparable unity of "sound" and "soundless" (according to M. Arkadiev) in the nature of sound, real and imaginary sound during the performance process. The specificity of the bandura system and the role of tuning the instrument, especially during the ensemble playing with a string quartet, are noted. The repertoire list of compositions that were translated for bandura and string quartet especially for Kostyantyn Novytsky is considered, their significance for the creative work of the performer is clarified.

Key words: bandura, instrumental bandura performance, Kostyantyn Novytsky, string quartet.

Постановка проблеми. У будь-якій культурі існують традиційні музичні інструменти, які є знаковими для культурної спадщини етносу та нації, без яких неможливо уявити все багатство культурних традицій. Як неможливо уявити собі італійську культуру без мандоліни, іспанську без бандурії або шотландську без волінки, так само неможливо уявити українську культуру без бандури. Часто бандура виконує семантичну роль національного символу, що набуває особливої значущості в нашому глобалізованому світі, коли розмиваються або навіть зникають національні межі, час «емансипації звуку» (за Л. Гаккелем), його новітніх пошуків. А тому як ніколи актуальним стає повернення до тих пластів звучання, які є вкоріненими у тло національної культури – звучання бандури.

Пройшовши довгий час свого розвитку, як соціокультурного, так і інструментального, сучасна бандура дістала академічного статусу лише у другій половині ХХ ст. та, як пише українська дослідниця Н. Морозевич, «перескочила» традиційний для всіх інструментів етап наслідування голосу, з одного боку, виходячи відразу в позавокальну ударно-щипкову традицію інструментальності, з іншого боку – зберігаючи генетично закладений вокально-інструментальний синкретизм навіть у чисто інструментальному втіленні» (Морозевич, 2003: 8).

Сьогодні бандурне виконавство представлено у двох площинах – вокально-інструментальному і, власне, інструментальному, де останнє переважає. Важливим фактором у зростанні уваги до інструментального виконавства стало удосконалення конструкції бандури та розширення її репертуару. Своєю чергою інструментальне виконавство має дві форми – сольну та колективну, до якої належать малі камерні форми, капели бандуристів, групи в оркестрі українських народних інструментів. У нашій статті йдеться про таку форму колективного виконання, як гра на бандурі зі струнним квартетом.

Аналіз досліджень. Відзначимо, що попри величезний корпус наукових робіт, присвячених дослідженню проблематики бандурного виконавства, зокрема ансамблевого (дисертаційні та монографічні дослідження мистецтвознавців В. Дутчак (2013), І. Дружки (2021), І. Лісняк (2017, 2019), Л. Мандзюк (2006), Г. Матвіїва (2021), Т. Яницького (2020)), жодних розвідок, присвячених ансамблевій грі бандури зі струнним квартетом, не існує. А тому пропонується тема має не лише важливу дослідницьку, але й глибоко етичну основу. Йдеться про унікальну співтворчість інструментального бандурного виконавства зі струнним квартетом.

Мета статті – дослідження специфіки інструментального бандурного виконавства зі струнним квартетом у контексті досвіду видатного виконавця кінця ХХ – початку ХХІ століття, представника київської школи академічного бандурного виконавства Костянтина Новицького.

Виклад основного матеріалу. Важливим щодо осмислення сучасного академічного бандурного мистецтва, зокрема в ракурсі вищезазначеної проблематики, стало інтерв'ю автора статті із засновником ансамблевого виконання на бандурі зі струнним квартетом – Костянтином Новицьким, постать котрого заслуговує особливої уваги. Костянтин Георгійович Новицький, заслужений артист України, професор кафедри бандури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, представляє київську школу академічного бандурного виконавства. Його виконавська творчість відіграла важливу роль у розвитку бандурного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст.

К. Новицький одним із перших бандуристів перейшов до сольних академічних концертів, перший поміж вітчизняних бандуристів мав планові гастролі, виступав із сольними програмами, записав грамплатівку, де бандуру представлено як сольний інструмент, став першим виконавцем на бандурі Д. Бортнянського і К. Дебюсі, переключив для бандури твори Й.С. Баха, В.-А. Моцарта, М. Лисенка, В. Косенка, улюбленого Д. Бортнянського. Тривалий час він був солістом Державної заслуженої капели бандуристів України (нині – Національна заслужена капела бандуристів ім. Г. Майбороди), з 1980 року – солістом-інструменталістом Укрконцерту. Крім того, відомий виконавець започаткував гру на бандурі у супроводі органу (з відомим органістом Володимиром Кошубою).

Ідея гри зі струнним квартетом у Костянтина Новицького виникла ще під час навчання у київському музичному училищі імені Р. Глієра, зокрема, після відвідування концерту знаної піаністки та викладачки Тетяни Ніколаєвої, котра заграла концертну симфонію Бортнянського, що справило надзвичайне враження на майбутнього виконавця. Саме з того часу у К. Новицького виникло бажання виконати цей твір на бандурі. Під час роботи у капелі бандуристів ідея виконання концертної симфонії Бортнянського була реалізована: переклад для бандури та струнного квартету зробив Р. Гураль, а саме виконання відбулося за участі струнного квартету при капелі бандуристів.

К. Новицький відзначає, що існує певна специфіка гри на бандурі зі струнним квартетом, особливо якщо її порівнювати зі грою бандури з камерним

струнним оркестром. На думку виконавця, грати з камерним оркестром значно легше, бо є об'єм звучання, бо гра у квартеті відрізняється надзвичайно тонким пристосуванням до кожного інструменту з точки зору тембровості, динаміки, артикуляції, штрихів, інтонування, веденням голосів тощо. Він відзначає: «Камерний ансамбль – це синтез колективного та індивідуального, внаслідок чого формуються психологічні особливості ансамблевого виконавства: музикант перебуває в ролі соліста і ансамбіста. Якщо соліст виробляє у собі стереотип виключно соліста, ансамбіст – тільки ансамбіста, то у музичному виконавстві трапляється, що соліст недостатньо впевнено почувається в ансамблі, а ансамбіст не володіє необхідними для соліста якостями» (Новицький, 2010: 105).

Український бандурист акцентує увагу на тому, що ансамблеве виконавство – це справжній виробничий процес. Можливо, йдеться про те, що давні греки називали «техне» (від грец. τεχνη [techne]) – мистецтво, майстерність (ремесло), уміння (наука), адже у той час будь-яка праця розумілася як творчий процес, *цілісно* і не поділялася на ремесло, мистецтво та науку. А тому будь-яке виконавство (ансамблеве тощо) передбачає декілька етапів: роботу технічного характеру (ремесло), власне музикування (мистецтво), «коли кожен учасник колективу уважно слухає, розуміє і відчуває усіх інших, чує себе, свою партію як органічну складову ансамблю» (Новицький, 2010: 104) та аналітичну роботу над твором (наука).

Однією з рекомендацій К. Новицького щодо ансамблевої гри зі струнним квартетом є досконалість знання партитури: що грає альт, віолончель, I та II скрипки. Досвід гри зі струнним квартетом «підказав» виконавцю необхідність орієнтуватися у ансамблі не на гру I скрипки, а на віолончель, оскільки саме вона «задає тон», гармонію, особливо у кульмінаційних моментах. Адже під час гармонійного переходу до іншої тональності віолончель показує всі гармонійні звороти, що побудовані на басовій лінії. Можливо, тому у К. Новицького віолончель – улюблений інструмент.

Але найважливіший аспект, який треба врахувати під час ансамблевої гри бандури зі струнним квартетом, – це пошук оригінальної тембральності, яка виникає завдяки безпосередньому контакту пальців зі струнами (можливо тому ми й кажемо, що торкаємося струн душі, а струни душі поєднуються зі струнами бандури!), на відміну від фортепіанних можливостей, коли виконавець дістається струн опосередковано, не напряму. Бандура серед інших музичних інструментів «шукала» шляхи закріплення інтонацій та втілю-

вала їх в естетичних, символічних, у тому числі і знакових для музичного мистецтва, тембральних смислах. А тому можна сказати, що тембр інструменту – це пластична якість звуку.

Під час розмови з К. Новицьким виконавець поділився досвідом першої репетиції гри зі струнним квартетом М. Лисенка. Його вразила складність чути всіх одразу та підлаштовуватися до кожного інструменту. Бандура складний інструмент, адже на одній струні необхідно знайти гармонійний, тембровий баланс і вже залежно від твору підбирати тембр під кожний інструмент квартету. Не квартет підбирає тембр під бандуру, а навпаки, особливо якщо це стосується класичного репертуару. Якщо звернутися до історії створення й вдосконалення скрипки та інших інструментів квартету, то необхідно зазначити, що майстри, завдяки звучанню інструментів намагалися створити компактне, однорідне тембральне звучання. Така тембральна цілісність, однорідність за тембральними барвами йде ще від часів бароко. Саме це треба брати до уваги виконавцю на бандурі під час гри зі струнним квартетом. Тобто грати таким чином: під кожний твір підбирається свій тембр, адже він (тембр) є «мобільним» (за Т. Яницьким) засобом музичної виразності, так само, як і артикуляція, динаміка, фактура.

За словами К. Новицького, під час виконання особливо важливим є відчувати переходи мелодії від одного інструменту до іншого, відчувати дихання; бандуристу необхідно тембрально співпасти з тим інструментом, який «передає» йому мелодію, отже, виникає потреба тембрально підлаштовуватися під кожний інструмент задля того, щоб зберегти загальну картину звучання, щоб бандура ніколи не «випиналася». Такий підхід збільшує темброво-коліористичні можливості бандури, темброві властивості бандури стають виразними мовними засобами. Так, під час виконання на бандурі у високій теситурі тембр більш схожий на клавісний, у середній – має більш м'яке звучання. Крім того, як пише А. Черноіваненко, «тембральний показник інструментального звучання демонструє не тільки індивідуалізацію композиторського (і виконавського) вислову, збільшення виконавської майстерності, але новий щабель комунікації зі слухачем, а також внутрішнього діалогу виконавця (композитора) з інструментом» (Черноіваненко, 2021: 550).

Другий важливий аспект, який необхідно враховувати під час гри бандури зі струнним квартетом – звуковидобування, акустичні (зокрема, просторово-часові) можливості бандури та дихання задля створення цілісної однорідної ансамблевої

гри. Що стосується звуку та звуковидобування, то не буде перебільшенням і метафорою, якщо скажемо, що звук – «живий». Як зазначає Є. Назайкинський у монографії «Звуковий світ музики», музичний звук представляється не тільки як фізично-акустичне явище, а й як суб'єктивно-психологічне, яке сприймається слухом і відбивається у свідомості у вигляді *психічного образу* або «суб'єктивного *звукового образу*» (Назайкинський, 1988: 16). Це залежить від чинників, які мають як раціональне, так і духовне, інтуїтивне, ідеальне начало.

М. Аркадьєв також стверджує тезу про нерозривну єдність реального та ідеального в природі звуку, що виявляється у зв'язку «звучного» і «незвучного», де ідеальне – це уявна, незвучний складник, а реальне – безпосереднє звучання. М. Аркадьєв вважає, що «естетично-діяльнісна природа музичного предмета не дозволяє провести сувору межу між зовнішнім (фізичним, акустичним) і внутрішнім (психологічним). У цій специфічній музичній реальності, яка саме у своїй цілісності повинна стати об'єктом дослідження, сплетені в єдиний організм часова (метроритмічна) й інтонаційна процесуальність. Це органічне поєднання дається в конкретно-інструментальному, тілесно-пластичному втіленні» (Аркадьєв, 2012: 28–29). Йдеться про неможливість відокремити «звучне» (те, що може фізично звучати) та «незвучне» (що не підлягає акустично-звуковому оформленню), які створюють цілісну структуру твору. Цю ідею продовжує Т. Чередниченко, яка слушно зазначає, що «саме напруга між імовірним і реально чутним створює смислове багатство музики» (Чередниченко, 1994: 35).

О. Лосєв у роботі «Музика як предмет логіки» піднімається до онтологізації звукової якості. Він писав, що музика – «власне протиборство суб'єктно-об'єктної єдності» (Лосєв, 2012: 243). Тонка грань, на якій балансує Музика, на думку О. Лосєва, навіть для філософії невловима та незбагнена.

Отже, всі цитовані автори підтверджують думку про неповторність звучання музичного інструмента, зокрема бандури, у складі струнного квартету. Але різноманітні прийоми гри, у тому числі звуковидобування, штрихи, артикуляція, динаміка, тембр тощо, повинні бути підкорені вищій художній ідеї, звуковій образності, відображенню всієї глибини змісту музики. Як зазначає Г. Матвіїв: «Будь-які прийоми гри, пов'язані насамперед зі специфікою інструменту, повинні мати й найтісніший зв'язок з музично-слуховими уявленнями, що несуть у собі всю глибину художнього образу» (Матвіїв, 2021: 87). Таким чином,

пильна увага до звуку, його семантичної багатозначності, процес опрідметнення звуку під час ансамблевого виконання стає важливим фактором щодо утворення звукового образу твору.

К. Новицький акцентує увагу на досвіді правильного дихання у грі на бандурі, який він отримав під час роботи з вокалістами. Йдеться про «вокальне дихання», вміння робити на диханні люфти, що своєю чергою допомагає правильному звучанню. Тому, коли Новицький працює зі студентами, він говорить їм, щоб вони грали «на диханні», так саме як це роблять вокалісти. І ще один нюанс, який допомагає у творенні звукового простору на бандурі, – необхідність завжди пам'ятати про те, щоб під час гри долоні виконавця не були порожніми і в них теж відчувалося певне «дихання» повітря, особливо під час виконанні *piano*, котре повинне бути насиченим.

Бандура складний інструмент стосовно строю, оскільки є велике натягування струн на маленьких кілочках. Тому інструмент відчуває не лише об'єктивні зміни, наприклад, погоди, а й суб'єктивний настрій виконавця. Він є «живим» і потребує особливого ставлення до себе, оскільки для виконання на сцені стрій бандури необхідно завжди підтримувати, настроювати інструмент. Особливо важливо підтримувати стрій під час ансамблевої гри зі струнним квартетом. Можна сказати, що виконавець на бандурі практично виконує функції диригента, і навіть більше: оскільки виникає необхідність уважно слухати всі інструменти квартету, потрібно досконало знати партитуру твору як певне «тіло».

К. Новицький відзначає, що попри подібність бандурної фактури до росяльної, навчатися виконанню штрихів необхідно у скрипалів, тим більше, що бандурний репертуар більшою мірою складається з перекладень скрипкових творів. Унікальність гри перекладених творів відомих світових композиторів полягає у можливості збагатити таку геніальну музику своїм виконанням.

Існує й інша проблема в ансамблевому виконанні – атака звуку, від якої певною мірою залежить тривалість звуку, адже, як пише Г. Матвіїв, «під час коливання струни можна лише більш-менш швидко скоротити тривалість та певною мірою характер закінчення звуку через штучне демпфірування (виконання якого значно ускладнюється із скороченням тривалостей у послідовності)» (Матвіїв, 2021: 89). Так, коли бандура звучить у верхньому регістрі, то звуковий залишок є найменшим, а коли звучання посередині – лишається певний звуковий об'єм, що може перекрити звучання або сприяти виникненню «брудної» зву-

кової плями. Наприклад, Пасакалія Г. Ф. Генделя у перекладі для бандури зі струнним квартетом розпочинається з акордового вступу, після якого залишається великий звуковий «шлейф», що вимагає від бандуриста-виконавця дуже уважно слухати під час гри в ансамблі з квартетом, не зважаючи на обертони, що залишаються. Також на тривалість звучання впливають параметри струни – довжина, маса, пружність. Так, більш товсті струни (нижні) мають меншу пружність, а тому створюють більше обертонів, а відтак і тембрів. Г. Матвіїв слушно зазначає: «Темброву характеристику бандури утворює звучання обертонів завжди відкритих струн, а їх близьке розташування, значна кількість і величина викликають специфічне звучно-акустичне явище “бандурного сонору” (сусідні і віддалені струни, будучи прикріпленими на одну деку, так чи інакше є «учасниками» процесу резонування)» (Матвіїв, 2021: 90).

На думку К. Новицького, гра на бандурі за допомогою спеціальних штучних «нігтів» та природна гра пальцями відрізняється, особливо з погляду тембрового звучання. Ба більше, від положення природного нігтя змінюється темброве звучання, чого не можна сказати про штучні «нігті», оскільки вони мають не природню форму, а отже, тонку лірику краще грати без накладених нігтів. Ще існує так званий «комбінований спосіб» – «з пучки на ніготь», який, на думку більшості виконавців, є «виграшний щодо посилення-поглиблення звуку, його насичення обертонами, тембровим багатством» (Матвіїв, 2021: 90).

У бесіді К. Новицький доводить той факт, що виконувати музику з прозорою фактурою значно складніше. Як приклад він наводить текст твору Я. Степового «Весняночка» з надзвичайно прозорою партитурою, що входить до репертуарного списку Новицького та переклад якої для бандури зробив Я. Верещагин. Виконавець порівнює виконання такого і подібних йому творів з виконанням творів В.-А. Моцарта, бо коли береш партитуру у руки, то вона справляє враження «прозорості», на противагу партитурам Л.-В. Бетховена, М. Мясковського. Так само можна сказати і про «Весняночку» Я. Степового, де кожна нота, яку тримає скрипка, альт, віолончель, у процесі виконавського акту одухотворяється і «оволодіває характеристиками не тільки носія образу, але й ініціатора мовно-образних структур, здатного направляти розвиток музичного мислечоття свого творця – людини» (Черноіваненко, 2021: 5).

Простіше грати зі струнним квартетом, коли динаміка музики виходить на *f* і весь ансамбль грає на *tutti*, виконавець на бандурі підстроюється

під загальне звучання так, як це зазначено, наприклад, в обробці Р. Гураля у вже згаданій Пасакалії Г. -Ф. Генделя, де присутня «велика техніка», пассажи, що створює насичене звучання, тобто йдеться про суто технічну роботу.

Костянтин Георгієвич Новицький працював з багатьма струнними квартетами: філармонічним струнним квартетом імені М. Лисенка, квартетом з камерного ансамблю «Київські солісти», ансамблем солістів «Київська камерата», студентськими квартетами з НМАУ імені П.І. Чайковського. Але найулюбленіший – струнний квартет ім. М. Лисенка, з яким було створено вишукані програми. Як відзначає К. Новицький, маючи багаторічний досвід роботи зі струнним квартетом, камерним оркестром, він отримав величезну насолоду, виступаючи з цим унікальним та творчим складом колективу.

Репертуарний список Новицького для бандури зі струнним квартетом невеликий за обсягом, адже виконавець обирає «звучні» твори, наприклад, ту ж саму Пасакалію Генделя. Такий репертуарний вибір провокував виконавця до того, щоб «підняти» інструмент до камерно-класичного рівня. Це також спровокувало і до виникнення ідеї про гру бандури зі струнним квартетом. У виконавця серед найбільш популярних творів для бандури та струнного квартету «Концерт D-Dur» Д. Бортнянського, «Пливе човен» (Баркарола) М. Лисенка, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка» та «Сюїта на теми українських народних пісень» Я. Степового у перекладенні Я. Верещагіна, кілька «Етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка та Пасакалія Г.-Ф. Генделя у перекладенні Р. Гураля, «Поема-рапсодія» М. Дремлюги та ін.

Висновки. Отже, коротке дослідження специфіки інструментального бандурного виконавства зі струнним квартетом крізь призму досвіду українського виконавця Костянтина Новицького надало можливість з'ясувати, по-перше, роль видатного бандуриста-інструменталіста у розвитку бандурного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст. По-друге, можливість «живого» спілкування з К. Новицьким висвітлила виконавські критерії, що стосуються саме специфіки бандурного виконавства в ансамблі зі струнним квартетом. Йдеться про художню цілісність творчого виконавського процесу, що побудований не лише на комунікативних здібностях всіх ансамблістів, знанні партитури, а й особливостях звучання бандури, а саме – можливостях її темброво-колеристичної палітри, що безпосередньо пов'язана з інтонаційною природою музичних інструментів струнного квартету та стає засобом музичної виразності. Своєю чергою

тембральне звучання пов'язане зі звуковидобуванням, атакою звуку, від якої певною мірою залежить його тривалість та акустичні можливості, що вкрай важливо задля створення цілісної однорідної ансамблевої гри бандури та струнного квартету, нерозривної єдності «звучного» і «незвучного» (за М. Аркадьєвим), реального та уявного звучання під час виконавського процесу. Також під час гри на бандурі важливу роль відіграє правильне

«дихання», розуміння його «вокального» походження. Розглянутий репертуарний список творів (як класичних, так і українських), що були перекладені для бандури та струнного квартету спеціально для Костянтина Новицького, надає можливість для їх застосування у творчих доробках бандуристів-інструменталістів, оскільки сам виконавець завжди прагнув до піднесення інструменту до високого камерно-класичного рівня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аркадьєв М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
2. Дружка І. С. Сучасна бандуристка: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
3. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
4. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ІМФЕ імені Рильського. Київ, 2017. 176 с.
5. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
6. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Академический проспект, 2012. 205 с.
7. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2006. 194 с.
8. Матвій Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. 190 с.
9. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
10. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
11. Новицький К. Г. Психологічний аспект формування особистості камерного виконавця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. Ч. Чайковського*. 2010. № 1 (6). С.104-107.
12. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.
13. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. Вып. 1. 218 с.
14. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Київська національна музична академія імені П. І. Чайковського, 2020. 245 с.

REFERENCES

1. Arkad'ev M. Fundamental'nye problemy muzykal'nogo ritma i "nezvuchashchee". Vremya, metr, notnyj tekst, artikulyaciya [Arkadev M. The fundamental problems of the theory of musical rhythm and "non-sounding". Time, meter, score, articulation]. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 408 p. [in Russian].
2. Druzhha I. S. Suchasna bandurystka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy [Modern bandura art: composer searches and performance perspectives]: The dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy): 17.00.03 / Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2021. 215 p. [in Ukrainian].
3. Dutchak V. H. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia: monohrafiia [Bandura art of the Ukrainian abroad: monography]. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2013. 488 p. [in Ukrainian].
4. Lisniak I. M. Akademichne bandurne mystetstvo kintsia XX – pochatku XXI st. yak vidobrazhennia providnykh tendentsii rozvytku suchasnoi ukrainskoi muzychnoi kultury [Academic Bandura Art of the end 20th – the beginning of the 21st centuries as a reflection of the leading tendencies in the development of modern Ukrainian musical culture]: The dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts: 17.00.03 / M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2017. 249 p. [in Ukrainian].
5. Lisniak I. Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia KhKh – pochatku XX stolittia: monohrafiia [Academic Bandura Art of Ukraine in the Late XXth to Early XXIst Century: monography]. M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2019. 254 p. [in Ukrainian].
6. Losev A. F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic]. Moscow: Academic prospect, 2012. 205 p. [in Russian].
7. Mandziuk L. S. Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvovnavchyi ta psykhologo-pedahohichnyi aspekty [Ensemble and performance of the bandura player: art history and psychological and pedagogical aspects] : The dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts: 17.00.03 / Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2006. 194 p. [in Ukrainian].
8. Matviyiv G. V. Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid [Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach]: The dissertation for

the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy): 17.00.03 / Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa, 2021. 190 p. [in Ukrainian].

9. Morozevych N. V. Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti [Bandura art as cultural property of contemporaneity]: The dissertation author's abstract for the scientific degree of Candidate of Arts: 17.00.03. Odessa, 2003. 16 p. [in Ukrainian].

10. Nazajkinskij E. V. Zvukovoj mir muzyki [The sound world of music]. Moscow: Music, 1988. 254 p. [in Russian].

11. Novytskyi K. H. Psykholohichnyi aspekt formuvannia osobystosti kamernoho vykonavtsia [Psychological aspect of the formation of the personality of a chamber performer]. Chasopys of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 2010. № 1 (6). pp. 104-107. [in Ukrainian].

12. Chernoiivanenko A. D. Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykovedchoi systemolohii: monohrafiia [Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology: monography]. Odessa : Helvetica Publishing House, 2021. 704 p. [in Ukrainian].

13. Cherednichenko T. V. Muzyka v istorii kul'tury [Music in the history of culture]. Dolgoprudny: Allegro-Press, 1994. Issue 1. 218 p. [in Russian].

14. Yanitskiy T. J. Teoretychni zasady khudozhnogo perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury [Theoretical fundamentals of artistic transposition for bandura]: The dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts: 17.00.03 / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2020. 245 p. [in Ukrainian].