

Міністерство освіти і науки України  
Державний вищий навчальний заклад  
«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»  
Навчально-науковий інститут мистецтв  
Кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

## **ДИПЛОМНА РОБОТА**

на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

на тему

## **ТВОРЧИСТЬ ГОРКИ ХЕРМОСИ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕПОХИ**

Виконала:

студентка 4 курсу, групи ММ(івм)-42  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

**Сеньків Лідія Володимирівна**

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Опарик Лариса Миколаївна**

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Булда Марина Володимирівна**

Івано-Франківськ, 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОЇ ЕПОХИ</b> .....	6
1.1 Характеристика постмодернізму у світлі української наукової думки .....	6
1.2 Стильові тенденції українського баянно-акордеонного мистецтва постмодерного періоду.....	11
<b>РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ПОСТАТЬ ГОРКИ ХЕРМОСИ</b> .....	20
2.1 Універсалізм творчості Горки Хермоси як митця постмодерної епохи.....	20
2.2 Особливості індивідуального виконавського стилю Горки Хермоси .....	30
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	35
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	38

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Характерною рисою епохи постмодернізму є стирання кордонів між класичними стилями і масовими жанрами, композитором і виконавцем, що спонукає сучасних представників музичного мистецтва до пошуків нових форм естетичної комунікації з широкою слухацькою аудиторією. В умовах, коли мистецтво стає продуктом масового споживання, сучасний музикант-професіонал відчуває необхідність бути універсальною особистістю, що прагне розширити коло власних соціокультурних ролей і не обмежуватися вузькою виконавською спеціалізацією.

Прикладом універсальності митця постмодерної епохи є творча постать Горки Хермоси – іспанського акордеоніста-віртуоза, композитора, педагога, письменника і видавця, лауреата міжнародної музичної премії ІМС-ЮНЕСКО 2013 та 2014 років. Окрім активної концертної діяльності, що охоплює країни Європи, включаючи Україну, Південної Америки, Китай, Горка Хермоса пише музику до теле- і документальних фільмів, бере участь у телевізійних шоу, виступає з відомими музикантами з різних країн. Проте творчий доробок Горки Хермоси як яскравого виразника стильових тенденцій постмодерного музичного мистецтва залишається фактично не дослідженим, що зумовлює **актуальність** обраної теми бакалаврської роботи.

**Об'єктом дослідження** є наукова сфера осмислення постмодернізму як світоглядного мистецького напрямку та провідного творчого методу сучасного мистецтва.

**Предметом дослідження** є творчість Горки Хермоси в контексті стильових тенденцій постмодерної епохи

**Мета дослідження** – висвітлити риси композиторської творчості та особливості індивідуального виконавського стилю Горки Хермоси як універсального виразника постмодерних тенденцій сучасного акордеонного мистецтва.

Відповідно до поставленої мети у роботі вирішуються такі **завдання**:

- *розглянути* характеристики постмодернізму у світлі української наукової думки;
- *окреслити* стильові тенденції українського баянно-акордеонного мистецтва постмодерного періоду;
- *висвітлити* універсалізм творчості Горки Хермоси як митця постмодерної епохи;
- *проаналізувати* особливості індивідуального виконавського стилю Горки Хермоси.

**Методами** дослідження, застосованими в роботі, є: історичний, музикознавчий, аналізу і синтезу, компаративний (порівняльний) та описовий, а також методи спостереження.

**Наукова новизна** дослідження полягає у: *висвітленні* тенденцій наукової трактування постмодернізму; *аналізі* стильових особливостей українського баянно-акордеонного репертуару (В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак, І. Тараненко, І. Самодаєвої); *дослідженні* оригінальності у постаті Г. Хермоси; *розкритті* особливостей виконавського стереотипу Г. Хермоси.

**Джерельну основу** становлять: наукові праці з проблем постмодернізму С. Алексієвець [1], С. Анохіної [2], Г. Асталаш [3], С. Балакірова [4], О. Берегової [6], Т. Боднарчук [8], Т. Гуменюк [9], Т. Гутнікової [10], Д. Затонського [13], Ю. Каплієнко-Ілюк [14], Н. Кондратенко [17], І. Навоєвої [21], М. Нітієвської [22], Т. Уварової [30]; музикознавчі дослідження Л. Кияновської [15], А. Соколова [26], Б. Сюті [29], М. Хмелюк [31], І. Чернова [32]; дослідження з проблем баянно-акордеонного репертуару Д. Кужєєва [19], А. Сташевського [27], І. Стецури [28], Ю. Чумака [33]; розвідки щод постаті Г. Хермоси [34–41]; нотографія [43–49]; дискографія [50–55].

**Практичне значення** дослідження полягає у перспективі використання його матеріалів у курсах методики викладання гри на фаховому інструменті, у практиці професійного акордеонного навчання і виконавства, а також у

подальших наукових дослідженнях стильової специфіки українського баянно-акордеонного мистецтва.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (55 позиці, з них – 7 нотографія, 6 дискографія). Всього 42 с.

## РОЗДІЛ 1.

### ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОЇ ЕПОХИ

#### 1.1. Характеристика постмодернізму у світлі української наукової думки

Постмодернізм як мистецьке спрямування, це прояв тенденцій художнього осмислення, який виник на тлі постмодерну та поставангарду у другій половині ХХ століття [23]. Визначення постмодернізму трактується від латині *post* – після та *modernus* – сучасний [20]. Саме постмодернізм, вливається у світ мистецтва скульптури, архітектури, живопису у 50-х – 60-х рр. ХХ ст. у США та Франції. З плином часу, цей симбіоз отримує визнання у літературному та музичному напрямках.

Таке співвідношення постмодернізму, позначається на тлумачення модернізму та авангарду у напрямку музики. Власне, таке словосполучення сприяло утворенню нової течії, котра напрочуд збагатила мистецьку сферу (у тому числі баяну-акордеону) новими техніками, прийомами та засобами передачі образного сприйняття музики крізь призму сучасного інструменту, його конструктивних можливостей, індивідуальних прийомів та спец-ефектів, виконання й входження у ранг академічних інструментів та камернізації в цілому.

Розуміння самої сутності постмодернізму, мистецтвознавча сфера запозичила у філософів приблизно у другій половині ХХ століття. Так, постмодернізм у філософських трактатах здобуває власний науковий сенс, теоретичну основу та практичну затребуваність (Ж. Бодріяр, Ф. Джеймсон, Ж. Дельоза, П. Козловскі та ін.).

На думку української філологині Т. Гутнікової: «постмодернізм виявляється як специфічний спосіб мислення та світосприйняття, певний комплекс філософських ... теоретичних та естетичних уявлень» [10, 10].

До поєднуючого фактору полістилістики з аспектами естетики та філософського базису постмодернізму вперше звертається О. Соколов [26], котрий тлумачить це явище як спектр передачі інформації певних досліджень культурного надбання.

Серед українських дослідників у сфері культурології, котрі працювали над проблемою постмодернізму, як самовираженням у мистецтві, можна назвати С. Балакірову [4], Г. Гуменюк [9], А. Данилюка, О. Колесник та ін. Науковці актуалізували процес аналізу постмодернізму у царині художньої та наукової творчості [30, 12].

Культуротворчий простір сьогодення, на думку Ю. Каплієнко-Ілюк визначається як «саме явище постмодернізму, з його синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом, різнобарвністю, проявленими в полі стилістиці» [14, 12].

Відтак, щодо високого мистецтва елітарності та масовості у сфері культури варто звернутися до визначення С. Анохіної. Дослідниця поєднує полістилістику та постмодернізм музичної культури, виділяючи ключові догми: «інтертекстуальність, принцип ієрархічності, паритет різноманітих культурних кодів, історична симультантність та діалогізм» [2, 11].

Українська сфера мистецтвознавчої науки осмислила розуміння постмодернізму з другої половини 90-х рр. ХХ ст. Пізній розвиток цього напрямку, по відношенні для прикладу до європейського чи американського мистецького осередку, пов'язаний із становленням України як окремої держави, і розвитком саме української культури й мистецтва у розмаїтих їхніх напрямках.

Хоча, дослідниця Г. Асталощ, опираючись на висновки науковців, констатує факт періодизації постмодернізму в Україні «... приблизно від 60-х рр. ХХ ст. і до наших днів ... характеризує загальний стан культури та мистецтва й об'єднує ... протилежні поняття та напрямки, як органічно співіснують в єдиному просторі й утворюють калейдоскопічну картину сучасного світу» [3, 40–41].

Науковиця робить припущення що, постмодернізм не постає реорганізацією новизни у сфері культури, а навпаки – «новою ланкою її розвитку» [3, 41]. Власне, окреслений феномен уособлює надбання та досвід, інтегруючи його до сучасного соціуму.

Цікавим є бачення М. Нітієвської, у напрямку трактування постмодернізму як «... синтезу повернення до минулого і рух вперед» [22, 170]

Щодо взаємозв'язку у постмодернізмі, то слушною постає думка Н. Корнієнко, котра апелює до розуміння як до «явища, яке передує новій ієрархії цінностей і реконструює новий великий контекст» [18, 7].

Слушним визначенням постмодернізму, у руслі нашого дослідження постає твердження О. Берегової: «у мистецтві, постмодернізм – це певний тип світогляду сучасного мистця, унікальна соціокультурна модель ... головний творчий принцип радикального плюралізму стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культур» [5, 32].

Як зазначає Н. Кондратенко, щодо багатогранності прояву феномену у різних напрямках, це «специфічний спосіб світовідчуття, світосприйняття та світорозуміння кінця ХХ – початку ХХІ століття» [17, 49]. Дослідниця синтаксичного поєднання українського модерну та постмодерну у напрямку художнього дискурсу, апелює до оперування поняття постмодерном як «станом доби, незалежним від домінантної наукової парадигми або філософського осмислення світу» [17, 49].

І хоч постмодернізм є «транскультурним феноменом, що повноцінно виявляє свої характеристики саме на перетині гуманітарного знання та значною мірою визначає загальний стан у сфері духовності останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» [9, 3],

Серед грона праць українських митців-музикознавців, відносно постмодернізму та його різновекторного осмисленого трактування, ми акцентуємо увагу на: дисертаційних дослідженнях Т. Гуменюк «Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз» [9], Т. Боднарчук «Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві» [8],



І. Чернової «Музичне виконавство в системі постмодернізму» [32], І. Навоєвої «Українська хорова та вокально-ансамблева творчість у контексті стильової нео-готики пост-постмодерну» [21] та ін.; фундаментальній монографії О. Берегової «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століття» [6]; наукові твердження з дотичністю до проблеми постмодернізму ми черпаємо з праць О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» [16], Б. Сюті «Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років» [29], Л. Кияновської «М. Скорик: людина і митець» [15] та ін. Окреслені науковці сприяли утвердженню розуміння постмодернізму саме в українському мистецтві та культурі, із новим баченням й інтерпретуванням притаманним українському розумінню феномену у його різновекторності музикознавчої думки та виконавської іманентності.

Варто наголосити, що українські дослідники постмодернізму у сфері музичного мистецтва апелюють до систематизації даного напрямку у композиторській сфері, виконавстві, загальній музичній науці. Тим самим, за визначенням П. Рудь «вони доповнюють та розширяють епістемологію унікального явища» [25, 31].

Саме такі вектори діяльності, постають константними щодо «інтегрування української естетичної думки в загальноєвропейський простір та визначенню ролі та місця українського музичного постмодернізму в контексті європейської культури» [4, 3]

Своєчасними та обґрунтованими твердженнями щодо становлення українського постмодернізму, котрий збігається з початком Незалежності України ми звертаємось до цитати О. Козаренка «... невблаганній та прогресуючій ентропії музичної матерії, постмодернізм протиставляє стабілізуючу, підкреслену причетність до традицій (зокрема національних)» [16, 28].

Власне, така мотивація львівського науковця дала чіткість усвідомлення функціоналізації розмаїтих факторів (неоавангард, нова фольклорна хвиля) й

сприяла поєднанню різновекторних модерних тенденцій сучасного мистецтвознавчого та виконавського змісту.

У спектрі виокремлення постмодернізму як стилю, у сфері музичного мистецтва варто відзначити певне міркування щодо полістилістики й усвідомлення іронії музики без кордонів з позиції високого та масового мистецтва. З початком Незалежності України, ціла когорта композиторів почала схилитися до масштабного використання у своїх творах принципів полістилістики, елементів перформенсу (В. Рунчак, В. Власов, В. Польова, В. Зубицький). Власне, розмаїття композиторського пошуку, певних уподобань та ноу-хао, сприяють індивідуалізації мистецького творіння саме у полі постмодернізму. Так, серед когорти українських композиторів, є ті, котрі звертаються до духовного тематизму (А. Гаврилець), домінують у напрямку мінімалізму (Л. Грабовський, О. Козаренко), використовують у своїх творах нові, невідомі, інколи над музичні виразові засоби, такі як перформанс та хепенінг (В. Рунчак, К. Цепколенко). Тому, за визначенням М. Алексієвецького та М. Юрія: «постмодернізм не прагне спростування .... а виявляє себе у множинні основ соціального мислення» [1].

Таким чином, постмодернізм як напрямок в українській науці у сфері мистецтвознавства трактується, як розмаїте співвідношення низки складових елементів, «прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм» [25, 38]. Створення нового крізь призму активізації технології, засобів впливу на індивідуум композиторського стилю та виконавської манерності інтерпретації, постає базисом утвердження постмодернізму у соціокультурному просторі XXI століття.

## 1.2. Сильові тенденції українського баянно-акордеонного мистецтва постмодерного періоду

Творчість для баяна-акордеона періоду Незалежності України поповнює низка композиторів: В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак, Л. Самодаєва, І. Тараненко, В. Польова, А. Сташевський, Б. Мирончук, Я. Олексів та ін. Їхнє напрацювання становить основу розмаїтого репертуарного надбання у різних стильових та жанрових уподобаннях.

Камернізація музики сприяла входженню баяна-акордеона до ряду академічних інструментів. Модерна та авангардна музика, постає дослідним матеріалом науковців. Так, І. Єргієв робить наступні висновки «впродовж 90-х років завдяки спільним зусиллям композиторів: О. Щетинського, К. Цепколенко, Л. Самодаєвої та діяльності провідних українських виконавців ... виникають нові еволюційно-мистецькі завоювання українського «модерн-баяна» [12, 10].

Певна орієнтація на сучасну музику, сприяє пошуку нового мислення композиторів, спектрального використання можливостей сучасного інструменту та виконавського багажу самого музиканта. Розуміння виконавцем – що і як виконувати, у якому стилі себе краще реалізувати, яким чином донести нову музику до слухацької аудиторії, постає запорукою довготривалого музичного життя нових творів скомпонованих у стилі модерну, авангарду чи постмодерну.

Напрочуд, цікавою є думка М. Ржевської: «... модернізм, умовою приналежності до якого вважають своєрідність світобачення і світосприйняття орієнтований на досягнення нової якості у мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва...» [24, 53].

Композитором-новатором у авангардному напрямку виступає В. Власов. Його нова музика («П'ять поглядів на країну Гулаг», «Телефонна розмова», «Інфініто», «У лабіринтах душі, або Terra Incognita») це «умовна назва усіх

новітніх, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл, творчості окремих художників ХХ ст.» [24, 55].

Щодо розмаїття звукового забарвлення музики на зламі століть, ми вбачаємо темброву багатогранність, акустичну різнобічність котру «характеризує особливий дисонантно-напружений фонізм музики» [19, 69]. Прояв стилістичних особливостей вбачаємо у типології модерного накопичення сонорики, атональності, алеаторики, структуралізму.

Як своєрідна реакція, в сучасній музиці виникають художні явища відносного новаторства, з чітким ретроспективним вподобанням та поєднанням різних стильових систем. Таку парадигму, концентрують навколо постмодерністського напрямку музики.

Аналогію різноманітності постмодернізму помічає О. Берегова: « ...серед тенденцій постмодернізму , що проросли на українському ґрунті, одна з найважливіших, яка робить його дійсно «після модерну» є опора на художній досвід попередніх поколінь і сміливе поєднання в одночасності елементів стильових систем різних музичних епох» [7, 129].

Постмодернізм простежується у творчості для баяна-акордеона на перетині тисячоліть. Серед композиторів, у яких ми вбачаємо це спрямування В. Зубицький (Концерт для баяна та камерного оркестру «Omaggio ad Piazzolla»; Соната «Fatum», для трьох баянів), В. Рунчак («Музика про життя», – спроба самоаналізу або Quasi соната № 2), К. Цепколенко («Знесиллям зламани народи ... Цвинтарна музика» для баяна та відеоряду), І. Тараненка («Причинна»), Л. Самодаєва (Квазі-соната; «Формули», для кларнета і баяна; «Мій Гоголь», кіноп'єса для баяна, скрипки та ударних), О. Щетинський («Двоє ... паралельно ... не перетинаються», для кларнета і баяна).

Власне, еволюційно-моделюючі чинники нового напрямку музики для баяна від модерну, через авангард до постмодернізму, розширили кругозір створення музики для баяна-акордеона, його камернізації, синтаксичного використання з різними інструментами, людським голосом та засобами візуалізації. Саме такий крок у музичному просторі репертуарного надбання

став запорукою входження баяна-акордеона до елітаризму сучасного академічного камерного виконавського мистецтва.

Стильові тенденції та їх різноманітність простежується у творчості **Віктора Власова**. Тут і фольклорний напрямок (обробки та варіації народних пісень), неофольклоризм («Веснянка», «На ярмарку»), естрадно-джазовий стиль («Босса нова», «Степ», «Бассо остинато», «Посмішка Брмса», «Сіамський кіт», Джазова сюїта) і звичайно – модерно-авангардний стиль («Страшний суд», «Інфініто», «Телефонна розмова», «П'ять поглядів на країну Гулаг», «У лабіринтах душі, або Terra Incognita», «У сузір'ї Центавра»).

Вагомою складовою постає програмність у творчості Власова. Це чітко простежується у Сюїті «П'ять поглядів на країну Гулаг», котра інспірована із спогадів автора. П'ять частин достеменно розкривають образність та цілісність картини: «Зона», «Піший етап», «Блатні», «Лісоповал», «Пахан і шістка». Кожна частина насичена використанням баянного ресурсу звуковиразових засобів, котрі передають саму суворість країни Гулагу.

Серед новітніх виконавських прийомів ми відзначаємо наступні: шумовий ефект повітряного клапану, котрий імітує сибірський вітер («Зона»); кластерні удари по правій клавіатурі, що імітують ходу в'язнів із одночасним проведенням певної мелодичної лінії («Піший хід»); грайливе чергування басу та високої ноти у кумедному характері музики («Блатні»); імітуючи звук пили, композитор використовує глісандо нігтями 2-5 пальців вверх-вниз по правій клавіатурі, не відкриваючи клапанів, звуковий ефект додає глісандо 3 або 2 пальця по кнопках або решітці також без відкривання клапанів, удари зігнутого 3 пальця по корпусу («Лісоповал»); табірна буденність – грізні вигуки Пахана через тріолі у низькому регістрі в сплетіння з голосовим ривком у поєднанні з висхідним глісандо кластеру, стакатна підтанцювка «Шістки» перед Паханом, вульгарне насміхання через ритмізоване звучання у верхньому регістрі («Пахан і шістка») [43].

Прояв звукового експерименту простежується у творі «Телефонна розмова» – театралізоване дійство у стилі перформанс між чоловіком та жінкою

у формі діалогу та психологічної драми. Варто наголосити – чоловік, голосове озвучення виконавця, а жінка – партія баяна. Використання засобів передачі художнього образу наступні: клацання клавішею регістру, що імітує слухавку; удари по розведеному міху й шум повітряного клапану, що відтворює серцебиття на важке дихання людини); кластерні глісандо – відчай; вправне використання реплік чоловічим голосом «Я не можу!», «Я дійсно не можу», «Ні!»; жіночий драматизм наповнений емоційністю та зітханням, котрі чітко виражені через ферматні паузи, низхідне глісандо [44].

Дослідник творчості Власова Ю. Чумак, наступним чином характеризує надбання композитора: «... переступивши поріг нового тисячоліття, композитор синтезує всі попередні напрацювання, спрямувавши пошук в бік типових для глобалізованого світу форм: інструментального театру, перформенсу, програмності філософсько-символічного змісту тощо» [33]

Творчість **Володимира Зубицького**, окреслена у гроні досліджень Г. Голяки, А. Гончарова, Д. Кужелева, А. Сташевського, А. Семешка, Г. Савчин, А. Шамігова та ін. Творчість митця – багатогранність його музичних смаків, напрямків та жанрів, котрі охоплюють нефольклорний та естрадно-джазовий напрямок («Від Фанчеллі до Гальяно», «Дивертисмент», джаз-вальс «Я люблю тебе Пезаро», «Партита концертанта in modo di jazz-improvvisazione»), модерн та елементи авангару.

Як пише Д. Кужелев «з його творами пов'язуємо той бурхливий вилив оновлення мовного комунікату та образів, що вивів баянну музику на рубежі модерного мистецтва у всій багатолікості його контрастів, інтенсивності вислову та сучасної звуко-виразової палітри» [19, 42].

Серед грона баянної музики, варто відзначити Сонату «Фатум» (для 3-х баянів), Концертну партиту № 2 «В дусі джазової імпровізації», Соната № 2 «Слов'янська», Сюїту «Болгарський зошит», двох Концертів для баяна та камерного оркестру «Россініана» та «Omaggio ad Piazzolla».

Зубицький, активно експериментує над поєднанням баяна із іншими академічними інструментами: «Salute, Castelfidardo» для баяна та скрипки;

«Ріка життя» для баяна та фортепіано; «Елегія», «Музика на кінець тисячоліття» для флейти, віолончелі, баяна, фортепіано та ін. У такій траєкторії співвідношення чітко співставлені тембральність баяна щодо камернізації звучання та спільного музикування.

Соната «Фатум» написана для трьох баянів та перекладена для Квартету баяністів імені Миколи Різоля І. Саєнком<sup>1</sup> – уособлення філософсько-психологічного викладу, де передача образного змісту твору та задуму композитора залежить від майстерності виконавців. Характер музики сповіщає довічну боротьбу добра над злом, протистояння темряви та світла. Саме такий задум композитор використовує у протиставленні музичної образності щодо виконавської манери з глибиною музичного інструменталізму.

Даний твір сповнений різних барв сучасної баянної мови, концентрує у собі як елементи авангардної музики, так і засоби сонорної імпровізації з використанням фольклорного тематизму, стакатності у поєднанні із тремоло міхом та рикошетом, кластерів, динамічних контрастів. Особливістю модерного напрямку постає прочитання молитви «Отче наш» на фоновому супроводі та у високодуховному піднесенні.

Один із найбільш розповсюджених творів, затребуваний на різних конкурсно-фестивальних змаганнях світу – Концерт «Omaggio ad Piazzolla» у трьох частинах, за основу якого взято «Лібертанго» А. П'яццолли. Розмаїті версії твору скомпоновані самим автором: оригінальна – для баяна та камерного оркестру; трансформація для баяна-акордеона соло; для оркестру народних інструментів; оркестру баяністів-акордеоністів. Твір написаний із використанням естрадно-джазової стилістики, ударних елементів по корпусу, шумових ефектів (шипіння), перформенсу (елементу співу), ритмічної пульсації міхового тремоло, елементів гостро-синкопованого ритму (джазового трактування танго).

---

<sup>1</sup> <https://youtu.be/c4AoOHg1kiI>

Неофольклоризм притаманний Зубицькому з позиції композиторського мислення та проекцією на етнічність національних звукообразів та мелодик, котрі формують власну модерну музичну мову. Підвищений емоційний фон підкреслений паралелізацією фактурно-ритмічної експресії, регістрової насиченості, ударно-шумових прийомів, виконавської інтерпретації.

Новизна у експериментальному співвідношенні притаманна творчості **Володимира Рунчака**. Серед ефектних модерно-авангардних творів варто назвати: «Messa da requiem», «Портрети композиторів», «Страсті за Владиславом», Соната № 1 «Passione», «Quasi sonata № 2» або «Музика про життя», «Kyrie eleison» для баяна та скрипки, «Акорд і он» та ін.

Саме в музиці Рунчака, ми вбачаємо спектр філософії роздуму над життям, душевне блаженство, образні експресії та гротеск, котрі властиві сучасній музиці. Влучно підкреслив композиторський стиль мислення Рунчака І. Стецера «...музика приголомшиво сильна, емоційна, авангардна ...» [28].

Новий підхід до написання твору у напрямку вільної композиції ми вбачаємо у «Музиці про життя, спробі самоаналізу» або Quasi соната № 2, де композитор використовує близьку йому тему роздуму над сенсом людського життя. Умовно, співставляючи дві сфери людського існування – активізацію життєвої діяльності та траурну скорботу, митець через твір та його виконавську інтерпретацію підсвідомо впливає на емоційний компонент слухацької аудиторії, використовуючи при цьому тембрально-шумові ефекти баяна-акордеона [45].

Тематизм присвяти дуету «Каданс» (Іван та Олена Єргієві) ми вбачаємо у творі «Kyrie eleison» для баяна та скрипки. Композитор колоритно підходить до звукової фабули, щодо прийомі скрипкової гри *sul tasto*, *sul pontic*, *col. legno*, *pizz.* правою рукою на фоні рівномірного звучання. Щодо баяна, використано прийоми не темперованого вібрато, регістрове тремоло, ширину контрапункту у басовій партії, та діапазону мелодики у правій руці у сфері об'ємності звукового забарвлення. Специфічний ефект постає через призму наспівування та насвистування музикантів у процесі виконання [46].



Певне театралізоване дійство із використанням пульта (який повернутий до слухача, із розміщенням аркушів щодо певної нумерації частин, котрі змінюються в процесі їх виконання), комедійно-гумористичного виконання та авангардного прочитання авторського тексту ми спостерігаємо у творі «Акорди он – ACCORDION» [47].

Відтак, творчість В. Рунчака побудована на інноваціях образного та мовно-стильового уподобання інноваційної сучасної музики. Власне така манера композиторського письма притаманна тенденціям постмодернізму, із співставленням палітри жанрово-стильових систем та новаторства музичної мови із багатограним використанням спектру баянно-акордеонних прийомів гри та специфічних шумових ефектів.

Серед композиторів 90-х років ХХ ст., вирізняється ім'я **Івана Тараненка**, у творчості якого присутні постмодерні тенденції. Серед не багатьох творів для баяна – вирізняється «Причинна», написана за мотивами одноіменної поеми Т. Шевченка. В основу твору закладена програмність, елементи переживання крізь призму прочитання, що в сумі постає витонченою психологічною траєкторією передачі художньо-образного змісту. Концепція твору сповнена драматизму, елегійності пейзажних картин, виконавська майстерність (міхо-пальцева артикуляційність, елементи перформансу, шумові ефекти) та технічна гармонізація постає запорукою досягнення модернізму.

Митець вдало поєднує фольклорні мотиви з композиторською технікою. В річищі постмодерністської тенденції його етно-авангардовий синтез створює естетичні преференції, пов'язані з фонічною свіжістю неоднорідної звукової тканини: суміщення діатонічних мелодичних пластів з ускладненою хроматикою супроводу, побутово-спрощених виразів з алеаторикою та політональними явищами [19, 79].

Хочемо наголосити, що «Причинна», була вперше виконана заслуженим артистом України, професором П. Фенюком<sup>2</sup> (Київ), у 2009 даний твір у

---

<sup>2</sup> <https://youtu.be/mu8SgIHJc5s>

виконанні маестро прозвучав на концерті в рамках II міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2009). Наступного року «Причинна» вдруге прозвучала у рамках даного конкурсу у виконанні І. Симоненка (Луганськ), який на «Вічному русі – 2010» здобув першу премію та звання лауреата [11, 58].

Сучасну творчість для баяна представляє композиторка **Людмила Самодаєва**. У її доробку камерна музика для ансамблів за участі баяна: «Коли сходить місяць» на вірші Ф. Г. Лорки (для скрипки, флейти, баяна, скрипки, віолончелі та баяна); Сюїта (для баяна і скрипки); «Одкровення», три п'єси (для баяна та скрипки); «Рондо у стилі Велимира» (для скрипки-читця та баяна-читця); Концертштюк № 2 «...і побачив світло» (для флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей та фортепіано); «Не торкайся до мене» (для голосу і баяна); Квазі-квінтет (для скрипки альт, віолончелі і баяна, 1999); «Метаморфози» для № 2 (для баяна та фортепіано); «Арлекін» (для сопрано і баяна); «Па – де – труа» (для саксофона, баяна та фортепіано); «Танок із тінню» (для сопрано, скрипки, баяна та фортепіано.); «DeIiries II Alchimie du Verbe» (для сопрано, скрипки і баяна); «Формули» (для кларнета і баяна, 2002); «Мій Гоголь» (кіно-п'єса для баяна скрипки та ударних) [27, 95–96].

Композиторка вперше запровадила баян до оперного мистецтва (5 міні-опер: «Повний джентльмен»; «З життя принца»; «Світ з кінця»; «Два дні госпожі Ленін»; «Танець з тінню»), що стало впевненим кроком у напрямку модерного мистецтва.

Серед творів Самодаєвої для баяна-соло, пропонується єдиний твір «Квазі-соната». Твір позначений оригінальністю задуму і виразових засобів, що наближає даний цикл до сюїти, програмний характер якої у даному випадку виявляють заголовки частин – «Самотність» (I ч.) та «Вишуканість» (II ч.), а також моторно-швидкісний «Фінал». Формотворча умовність сонати полягає також у граничній мінімізації її композиції, складеної по-суті з трьох окремих мініатюр, що опосередковано уособлюють три грані жіночого характеру.

Соната «репрезентує нову хвилю авангардової баянної музики, що концентровано формує нові, неапробовані засоби нового звукового простору організації звукової матерії: структурно «розірваний» не мелодичний тематизм, атональна гармонія, техніка сонористики й пуантилізму, специфічні інструментальні звукоєфекти» [19, 85].

Таким чином, ми проаналізували творчість низки українських композиторів, котрі у власному арсеналі мають музику для баяна-акордеона скомпоновану у напрямку модерну – авангарду – постмодернізму. Увагу привертає камерна музика у поєднанні баяна-акордеона з різними інструментами академічної традиції і тим самим ще раз звертає увагу що баян-акордеон давно увійшов у гроно академічних інструментів. Сучасний багатотембровий готово-виборний інструмент дає можливість максимально використовувати свою потугу із проекцією на ударно-шумові прийоми, інновації композиторського письма, музичної мови, виконавську техніку.

## РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ПОСТАТЬ ГОРКИ ХЕРМОСИ

### 2.1. Універсалізм творчості Горки Хермоси як митця постмодерної епохи

Горка Хермоса (Gorka Hermosa) 1976 р.н. – сучасний іспанських композитор, баяніст, виконавець, педагог, професор акордеона Музичної консерваторії «Jesús de Monasterio» м. Сантандері (Іспанія). Його музика виконується на п'яти континентах, а сам композитор концертує, проводить майстер-класи та читає лекції у Китаї, Південній Америці та країнах Європи, зокрема – в Україні (2018 – член журі конкурсу «Perpetuum mobile» у Дрогобичі, де проводив майстер-класи та зіграв сольний концерт).

Розпочинає митець свій творчий шлях з 8 років у музичній школі Секундіно Еснаоли у м. Зуммарага, продовжує навчання в Муніципальній консерваторії Іруна та в Консерваторії Сан Себастьяна, закінчує навчання на диплом «з відзнакою» в Консерваторії «Джесус Гуріді» у м. Віторія [34]. Педагогами-наставниками й консультантами були Дж. Рамос, Т. Пайлет, Ф. Ліпс, Е. Мозер, котрі прививали любов до баяна через слухання музики провідних виконавців світу, опанування взірцями сучасного репертуару, апробацією власного виконавського багажу у сольному та ансамблевому музикуванні.

Серед виконавських досягнень: лауреат премії Національного конкурсу музичної молоді Іспанії (1995), де мав за честь виступати з оркестром Національного радіо та телебачення; Gran-Prix міжнародного конкурсу у м. Сан-Етьєн у Франції [34; 39].

На Хермосу як композитора мало вплив середовище його проживання (саме там, на початковому етапі він активно слухав рок). Адже він зростав у Гоєррі, котра славилася своїми войовничими конфліктами у Країні Басків. Ще одним сегментом впливу на композиторські стереотипи була музика Баха, а відтак і П'яццолли. Саме тоді народилася ідея поєднання джазу, класики та

фольку. Цьому посприяли слухання творів Р. Гальяно, Пако де Лусія, Г. Паскоал, Мануеля де Фалья, Е. Гісмонті, С. Губайдуліної, Ф. Анжеліса, котрі Горка активно аналізував і спів ставляв в уявних асоціаціях. Після такого навантаження, він брав інструмент, аркуш паперу та імпровізував, записуючи певні ритмічні послідовності, допоки не відчув формулу майбутнього творіння [41].

В композиціях, ми спостерігаємо тяжіння до іспанської фольклорної традиції (це чітко простежується у ритмічних конфігураціях), ритму танго (наслідування творчості А. П'яццолли, Р. Гальяно), елементи сучасної музики у стилі рок.

Маючи власну можливість бути присутньою на майстер-класах та концерті Г. Хермоси у Дрогобичі, й виконувати його твір «Anantango» (у дуеті з В. Мазурик) [42, 61] хочу сказати, що він при спілкуванні з аудиторією наголошував що «намагається писати те, чого ще не написано для баяна!». Йому було надзвичайно приємно що в Україні виконують його музику, а головне – сподобалась інтерпретація його творчості українськими музикантами. Серед творів, конкурсанти зі Львова «Resonanse trio» виконали «Ka Mate» та «Brehme» [42, 64].

У творчості митця ми спостерігаємо науковий почерк вивчення конструкції баяна-акордеона у світлі історичної еволюції та трансформацію у сучасний багато-тембровий баян-акордеон. Г. Хермоса класифікує історію баяна-акордеона у сфері класичної музики на три етапи: «піонери, що наближені до класичної музики (1883–1927); використання стандартного басу в акордеоні у класичній музиці (30-ті – 40-ві роки ХХ ст.); інструмент із готовими акордами у лівій руці й трансформація у готово-виборну систему із проекцією на сучасну музику (50-ті роки ХХ ст. – сьогодні)» [35, 134].

Саме така обізнаність, сприяє відчувати та передавати акустичні особливості баяна, а власне першочергове виконання постає еталоном наслідування та взірцем якості. Використання різних стилів музики, від поп до класики, від танго до фламенко ущільнили творчий потенціал щодо написання.

Так, «Paso» (2013) присвячується гітаристові Пако де Лучія (Paco de Lucia) й уособлює використання фламенко та джазових гармонічних стандартів. «Anantango», митець подає як присвяту А. П'яцоллі та Р. Гальяно [37, 28]

Міжнародну славу Хермосі-композитору приносить твір «Fragilissimo» (2000), котрий у 2009 р. виконав Г. Масфілд (Grayson Masefield) із Нової Зеландії на трьох міжнародних конкурсах [40].

У 2013-2014 роках, удостоєний премії «CIC IMC-UNESCO Accordion Composition» за твір «Paso», та особливість адаптації гітарного твору до специфіки акордеону. Премію за найкращий твір «Northern Light» (2016) та «The Great Wall» (2018) у номінації «Композиція» отримує Хермоса на конкурсі який проводила Confederation Mondiale de l'Accordéon.

Автор музики до короткометражних та деяких документальних фільмів для іспанського національного ТБ (TVE), шість компакт-дисків в основі яких авторська музика. Прем'єра твору «Picasso's Guernica» для акордеона та симфонічного оркестру відбулась у Вашингтоні у виконанні Г. Масфілда (Grayson Masefield) та симфонічного оркестру «Spokane Symphony» м. Спокан.

Творче надбання Г. Хермоси охоплює період 1994 р. – сьогодення. Його багатогранність доробку, приклад трансформаційних процесів певного твору. Створення музики для соло, її адаптація до ансамблю баяністів, переосмислення для камерних ансамблів (баян – скрипка, баян – кларнет, баян – саксофон і т.д.), оригінальна інспірація для камерного оркестру у супроводі баяна – це далеко не весь перелік пошуку нового самовираження певного твору композитора у відповідності часу, стилю, образності, можливостей експерименту та творчої фантазії. Такі ексцеси мають певні пояснення щодо модерного викладу з елементами авангардизму.

В основі виконавської інтерпретації творів закладений ключовий елемент – вільне оперування міховими прийомами гри (тремоло, рикошет), фактурність у правій руці, різноманітні поліритмічні конфігурації, шумові та ударні прийоми, присутність перформенсу, використання кластерів та глісандових пасажів, тощо.

Серед концертних творів для акордеону-соло, варто перелічити у хронологічному порядку: «Gernika, 26/4/1937» (1994), «Fragilissimo» (2000), «Goya: Capricho 43» (2012), «Ekigrama» (2012), «Ka Mate, Ka Ora» (2012), «Girondeando» (2012), «Tangosophy» (альбом з 11 п'єс для стандартного басу, 2003-2012), «Anantango» (для стандартного басу, 2003), «Pater Noster» (2012), «Paso» (2013), «Zheng Zai» (2013), «Oda» (2014), «Saudade Ártica» (2014), «Northern Lights» (2016), «The Great Wall» (2017), «Alabei» (2018-2019), «The Forbidden City» (2019) [49].

Написання музики для дітей у сучасному баченні процесу навчання та виховання юних музикантів завжди актуально і затребувано. Модерно-авангардний стиль написання «12 idazketatxo» (дитячі п'єси для акордеону, 1994-1995): «Amaia aranguren», «Ametsgaiztoa», «Aldapeko sagarraren», «Idiarena», «Zalantzak», «Ametsen balada», «Tango Fantasiatxoa», «Fragile», «Dantza Makabroa», «Izurrai», «Ametsa», «Baratzeko Pikuak», викликає як здивування, так і всилає надію на опанування сучасними техніками гри вже на азах навчання [48]. Зокрема, симбіоз кластер – тремоло, кластер – глісандо, глісандо – удари по корпусу, пульсація ритмоподібних ходів – поліритмія.

Дитяча сюїта № 1 (1992) у чотирьох частинах, наділена наступними прийомами: глісандо від заданого звуку, удари по регістрах та решітці, кластерна гра, міхове тремоло, поліритмія. Наступні твори (Дитяча сюїта № 2 (2008), «Токата» (1993), Сонатина (1993)) наділені більш класичним викладом у постмодерному стилі де проводиться певна мелодична лінія із фактурним наповненням.

«Чотири танці Іберії» («Brehme», «Saudade Ártica», «Zelaia», «Paso») – це окремі самостійні твори, котрі скомпоновані у цикл, але на концертній естраді переважають як самостійні опуси. У танцях притаманне балансування між класичною музикою, імпровізацією близькою до джазу, і музикою іберійських народів. Варто окреслити структуру трансформації даного твору. Початкового, Хермоса пише для баяна-соло, а тільки потім здійснює певне аранжування. У цьому випадку послідовність наступна: аранжування для скрипки та акордеона;

скрипки та віолончелі; акордеона та камерного оркестру; акордеона та симфонічного або духового оркестру. У подальшому, переосмисливши виконавський інструментарій, композитор опрацьовує Танці для акордеона та ф-но, дуету акордеоністів, акордеону та струнного квартету [38].

«Northern Lights», написане у період 2012-2016 рр. Твір насичений акордами, у лівій руці відчувається токатний ритм, у правій – ми зустрічаємо верхні секунди, котрі додають саме певного образного колориту. Темпові відхилення щодо різних частин мають свій шарм.

«Anantango» (2003) – твір сонатної форми (I та III ч. *Allegro ritmico con dolor*; II ч. *Andante*). Твір своєрідно нагадує ритмічну послідовність 3+3+2 у розмірі 4/4 виконання танго А. П'яццолли, якого загалом наслідує автор. Відтак, «Anantango» можна віднести до наслідувальної творчості із оригінальним викладом авторського тексту. Отже, згідно задуму автор, виконавець акцентовані акорди повинен виконувати на *sf* у поєднанні з міховим тремоло (Приклад 1).

Приклад 1.

Середня частина сповнена ліричного драматизму і насичена мелізматичними зворотами (одинарними та подвійними форшлагами) у правій руці та остинатним басом у лівій (Приклад 2)



## Приклад 2.



У третій частині, увагу привертають репетиції у нижньому регістрі із проведенням теми у верхньому (Приклад 3).

## Приклад 3.



Заключному акорду твору передують глісандо по трьох рядах та феєрична кода. Авторська редакція твору поширюється на використання його у дуеті баянів-акордеонів, акордеону та фортепіано, акордеону та скрипки що дає можливість популяризації композиції на концертній естраді.

«Ka Mate»<sup>3</sup> (2012) – твір авангардно-модерного спрямування, із використанням різних ритмічних формул. Насиченість поліритмії, акордики, глісандо та сонорність музичного полотна, регістрові барви у поєднанні із мистецтвом віртуозності виконавця сприяють унаочненню образного відтворення загальної структури та задуму композитора.

Початок твору *Misterioso* супроводжується вступною частиною у правій руці з поступовим накладанням контрапункту у лівій й плавною насиченістю технічної фабули у правій (з 12 т.). Далі, гру доповнюють авангардно-перформенсові вигуки «Ka – ri – te!» на опорні долі ритмічних акордів (Приклад 4).

<sup>3</sup> <https://youtu.be/33jy5Tljcto>

## Приклад 4.

The musical score for Example 4 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef and includes the lyrics "kiv ri rev" and "I". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and includes markings such as "shouting", "Loco", "f", and "cresc. sempre". The score shows a complex rhythmic structure with triplets and a dynamic increase.

Наступна частина написана у темпі *Energico*, яка на фоні чергування поліритмічного звороту у лівій руці, насичена кварто-квінтово-секстольним інтервальними чергуваннями у поєднанні з не східним глісандо. Технічна парадигма гри у лівій руці доповнюється одночасним поєднанням остинатного басу з технічною доміантою на виборній клавіатурі (Приклад 5).

## Приклад 5.

The musical score for Example 5 is a piano piece in the tempo "Energico". It features a complex rhythmic structure with a constant bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes markings such as "Energico", "sf", "(P.B.)", and "mf subito". The piece is characterized by its energetic and rhythmic nature.

Третя частина повертається до попереднього темпу *Misterioso*. У цій частині ми помічаємо репетиційні ходи у лівій руці та акордову насиченість у правій. Четверта частина *Esultante*, уособлює проведення теми у верхньому голосі та підголоскового акомпанементу у другому та третьому голосах. П'ята частина *Epica*, вирізняється різноманітними ритмічними елементами із переключками у різних голосах, арпеджіювані ходи втілюють певну кульмінаційну розв'язку.

Наступні частини *Inquietante* та *Inquietante ma quasi festiva* супроводжуються театралізацією щодо вигуків «Ка-ма-те, ка-ма-те као-ра» та акцентованістю акордового супроводу на першу долю такту (Приклад 6) з поступовим технічним навантаженням виключно на готово-виборній клавіатурі з чітким перехідним елементом наслідування вступної частини (Приклад 7).

Приклад 6.

**Inquietante**

*mf* ka ma te ka ma te kao ra kao ra ka ma te ka ma te kao ra kao ra

*fff*

(P.B.)

Приклад 7.

**Inquietante ma quasi festiva**

*mp* ka ma te ka ma te kao ra kao ra ka ma te ka ma te kao ra kao ra

*mp*

(P.B.)

simile

У подальшому, частини чергуються щодо темпу та характеру виконання *Inquietante – Aggressivo – Inquietante*. Водночас, дві чергові частини *Esultante ed energico* та *Epica* наслідують певну репризу попередніх частин.

Фінальний акорд *Esultante ed energico* супроводжується сценічним театралізованим перформенсом. Виконавець (або виконавці – якщо дуєт або тріо) знімають інструмент, кладучи його на підлогу, встають із стільця, стають у позу вікінгів, вигукують в голос «kia rite, kia rite, kia rite, ka mou ri a,

ka mate, ka mate, kao-ra, kao-ra,

ka mate, ka mate, kao-ra, kao-ra,  
 tenei te tanga pu huru, huru na, na  
 nei ti ki mai wha ka wha  
 tit e ra a- u pane ka-u, pane ka-u,  
 pane ka-u pane whit i t era hi».

Одночасно з промовою, потрібно вдаряти по стегнах долонями згідно вказаного ритму чергуючи з ударами долонями у груди та піднімаючи руки в небо (Приклад 8).

Приклад 8.

**Esultante ed energico**

kia ri te kia ri te kia ri te ka mou ri a ka ma te ka ma te kao ra kao ra

*fff* Keep off your accordion and put it on the floor Stand up Hit your thighs with the palms of your hands Hit your chest with your palms Raise your hands to the sky

ka ma te ka ma te kao ra kao ra te nei te tan ga ta pu hu ru hu ru na na nei ti ki mai wha ka whi ti te

Hit your thighs with the palms of your hands Hit your chest with your palms Raise your hands to the sky Take forward your right fist Take forward your left fist Put your right hand between your legs and make a vibrato with it Put your right fist under your left elbow Raise your right fist on your right side 90°

ra a u pa ne ka u pa ne a u pa ne kau pa ne whi ti te ra hi\*

Hit your right elbow with your left palm Hit your left elbow with your right palm Hit your right elbow with your left palm Hit your left elbow with your right palm Cross your arms Raise your right fist on your right side 90° Strip your right arm forward and put your left palm on the right side of the right elbow

Ка Мате був написаний Те Раупараха (Te Rauparaha) приблизно в 1820 році у Новій Зеландії як свято життя над смертю після його щасливої втечі від ворогів Нгаті Маніапото та Вайкато. Існують різні версії вступу, але після слів «Ka mate, ka Ora» висловлювання завжди однакові.

Таким чином, «Ka Mate» – взірець втілення традицій поставангардизму у творчості Г. Хермоси, його різнопланового полісонорного викладу тексту з використанням пуантилістично-мінімаліського прояву сфокусованих ритмічних конфігурацій у прочитанні та втіленні через виконавську манерність музичної мови у руслі виконавської інтерпретації.

Таким чином, універсалізм творчості Г. Хермоси уособлює масштабність композиторського напрацювання, написання музики у світлі модерно-авангардного напрямку, стильові та виконавські поєднання нового та новітнього, власних уподобань щодо наслідування творчості певних композиторів, тощо.

## 2.2. Особливості індивідуального виконавського стилю

### Горки Хермоси

Горка Хермоса – виконавець, котрий популяризує власну творчість через сольне, а відтак, розмаїте колективне музикування. Йому присутня харизма передачі художнього образу та входження у певний транс під час виконання авторської музики.

Сама думка, про виконавський стиль музиканта, опирається на залежність від соціальних умов у яких перебуває індивідум, його інтелектуальний рівень, темперамент та характер, ерудованість, смакові властивості. За визначенням О. Хмелюк: «сутність виконавського стилю полягає у поєднанні різних стильових пластів (стиль епохальний, національний, композиторський) крізь призму мислення виконавця» [31, 164].

Горка Хермоса поєднує виконавський та композиторський стиль, тим самим постає автором-виконавцем, інтерпретатором власної творчості через її перше виконання. Опановуючи європейську виконавську школу та перебуваючи у постійному пошуку нового звуковиражального співвідношення інструменту та мистецтва виконання на ньому й написаного власноруч твору, музикант постає перед постійним експериментом інтерпретаторського симбіозу *композитор – виконавець* в одній особі.

Коли виконавець перебуває на сцені, і з його інструменту доноситься авторська музика, відразу постає відчуття як він, перепускаючи твір через себе перевтілюється в художньо-образному мисленні та певній манерності реалізує звуковий потенціал слухацькій аудиторії. Важливо відзначити, автор-виконавець завжди по різному інтерпретує власний твір, його зміст та подачу. Це залежить від польоту думки та настрою виконавця, його оперуванням аудиторію у цю хвилину та реалізацію задуму власного творіння.

Саме такий політ виконавського стилю, передачі художнього образу крізь призму авторської манери прочитання музичного тексту, ми мали можливість спостерігати на концерті Горки Хермоси на Міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» у Дрогобичі (28 квітня 2018) [42, 68].

Автор-виконавець, харизматичний, цілеспрямований, темпераментно наповнений та в образі, вперше для української слухацької аудиторії репрезентував власні твори художньою мовою звуків, жестикуляції, виконавсько-технічної майстерності. Серед композицій: «Gernika 26/4/1937», «Goya, Capricho 43», «Oda», «Fragilissimo», «Saudade Ártica», «Pater Noster», «Anantango», «Northern Lights», «Paso», «Variaciones sobre el Libertango». Поміж творами, виконавець розказував про історію написання та власні смакові якості щодо виконання та манери подачі авторської музики у різних країнах та на різних континентах. Він був глибоко вражений теплим прийомом в Україні, затребуваністю його творчості і високим рівнем її виконання саме на даному конкурсі.

Один із вагомих чинників виконавського мистецтва Г. Хермоси, це співпраця з низкою колективів, котрі сприяли запису CD-дисків із творів різних стилів. Певна частина музики належить авторству Г. Хермоси, та його інтерпретації щодо певного виконавського колективу.

Перший альбом «Itxaroten» (Kuma Diskak, 2002) Г. Хермоси, присвячений реалізації юнацької мрії – записати поп-рок платівку з акордеоном із наповненням рок-пісень, і тим самим, здобути популярність на радіостанціях Країни Басків. Власне, із елементів рок-стилістики, музикант і починав свою виконавську кар'єру та перші взірці композиторської творчості. З часом, такі надбання баянної музики трансформувалися у стильових уподобаннях щодо танго, через авангардизм та модерн знайшли відображення у постмодерному співвідношенні.

До запису альбому, Г. Хермоса підбирає музикантів із професійних рокерів та співаків різних стилів. Серед музикантів: вокалісти Е. Арізу (Edurne Arizu) та С. Берзал (Stella Berzal); акордеоніст Г. Хермоса; гітарист Х. Прієто «Пітті» (Jesús Prieto «Pitti»); бас-гітарист С. Дієс (César Díez); ударник О. Аструга (Oscar Astruga); скрипаль Е. Наварро (Enrique Navarro); альтистка М. Блоссом (Mary Blossom); віолончелістка Л. Енгель (Laura Engel); флейтистка А. Ньєто (A. Nieto). Музичне оформлення постало насиченим та

барвистим, де кожен виконавець виступив солістом, а соліст – втіленням задуму композитора. Музика та її звучання відразу сподобалась автору та членам команди. Сподвижником-виконавцем виступив Г. Хермоса, який в більшості виконував сольні мотиви або активно обігрував будь-яку сольну демонстрацію у колективі. До альбому увійшли твори «Ispiluaren bestaldean», «Zure begirada batek», «Galderen erantzunak», «Nemendik At», «Hire Kabuz Pentsa!», «Mara-mara», «Noraezean», «Gaur Goizean», «Ahaztu Ezin», «Itxaroten», «Jefedad» [53].

Альбом «Tangosophy» (Xtrañas Grabaciones, 2006), поєднання музики з джазом та сучасним модерном. Г. Хермоса вправно використовує традиційні іберійські ритмізовані мотиви, серед яких фламенко булерія, баскський фанданго, арагонська хота. Основу репертуарного надбання, митець пропонує з проектів, котрі були реалізовані у Іспанії, Франції, Італії, Словенії, Норвегії у продовж 2003 – 2006 рр. у спільному музикуванні з Rao Trío, Garúa, Diaspora та ін. Серед інструментів, перевагу віддає поєднанню акордеону з бас-кларнетом, гітарою, електро-басом, ударними, контрабасом та ін., які гармоніюють і тим самим контрастують у певних творах. До даного альбому увійшли наступні композиції Г. Хермоси («Intro: Ekía», «Anantango», «Jota de Al Cañis», «Milonga del Vent», «Galliano en Santiago», «Epilogo: Ekía», «Albiztur»), А. Piazzolla («Variaciones sobre el Libertango»), G. Díaz («L'Enfant Perdu»), C. Díez («BuleRía de Arousa»), А. Furundarena («Slalom»), які співіснують між собою та сприяють різноманітності стильових уподобань [55].

У альбомі «Flamenco Etxea» (Cozy Time, 2011), гітарист фламенко Х. Монтон (José Montón) та акордеоніст Г. Хермоса (Gorka Hermosa) пропонують поєднання фламенко на баскській мові у власних композиціях, навіть щодо версії фламенко у Баха. До такого мистецького дійства були запрошені співаки К. Паріз (Carmen París), П. Апо (Piruchi Apo), М. Берасарте (María Berasarte), ударника О. Lizaso (Odei Lizaso) та декламатора К. Еускіце (Xabier Euskitze) котрі додали певного шарму та колориту. Серед композицій, традиційні іспанські композиції «Tiempo denbora», «Zelaia», «Kopla berriak»,



«Agua ura», «Fiesta jaia», «Bachleriana bulería», «Lau Haizetara», «Bach por bulerías», «Manantial iturria», «Ciaccona flamenca» [51].

Альбом «Heterodoxia» Г. Хермоси (Fak Records, 2013) – постає ювілейним, з нагоди 25-річчя творчого дебюту на сцені. Г. Хермоса запропонував низку прем'єрних творів, й окремі композиції, які мали місце у інших альбомах. Саме цей диск, демонструє неординарну особистість музиканта, котра постала серединою поміж сучасною музикою, джазом та танго, іберійським фольклором та фламенко.

Альбом розкриває горизонти виконавської інтерпретації музичного полотна, торкаючись особливостей авангарду та постмодернізму. Серед творів альбому, ключова позиція належить доробку Г. Хермосі «Girondeando», «Euskadi-Buenos Aires 04», Galliano en Santiago», «Gernika, 26/4/1937», «Ekía», «Suaren Zortzikoa»; G. Díaz «Pechotango»; J. Tiensuu «Fantango»; B. Martínez «De Onte pra Mañán»; P. Makkonen «The flight beyond the time»; J. Montón «Fiesta»; Manuel de Falla «Danza del Molinero»; Popular / G. Hermosa «Entradilla de Segovia»; Á. Cabral «La Foule»; M. Remiro «A tu querer lo comparo»; J. Fernández «Tocata»; J.S.Bach / J. Montón & G.H «Bach por Bulerías» [52].

Альбом «Malandro Club» (Fak Records, 2015) носить назву колективу до якого увійшли трубач А. Вакеро (Iberto Vaquero), акордеоніст Г. Хермоса (Gorka Hermosa) та контрабасист Х. Майор де ла Іglesіа (Mayor de la Iglesia). Це перша робота музикантів із авторських композицій які поєднали джазові мотиви, фольклорні взірці Піренейського півострова, танго та класичну музику, що у підсумку становлять музику елітарного спрямування. До команди однодумців долучаються флейтист Х. Пардо (Jorge Pardo), джазовий піаніст І. Сальвадор (Iñaki Salvador), співачка фламенко А. Кармона (Alba Carmona), ударник Б. Барруета (Borja Barrueta). Композиції, інспіровані під даний колектив, Г. Хермоса здійснив із оригінальних версій написаних для баяна-соло, тим самим на власному виконавському прикладі демонструючи спектр можливостей інструменту та багатство музичної думки як композитор. Серед творів: «Brehme», «Saudade Ártica», «Hielo», «Anantango», «Peso Muerto»,

«Paco», «Un incendio en la nieve», «Tango Pour Ludwig», «Penumbra», «Mordedura», «Aurresku» [54].

Альбом «ELE, Lauaxeta-Lorca» (Artimaña Records, 2017), в основі якого поезія Гарсія Лорка та Лауаксета уособлює поезію та авторські тексти. До колективного тандему увійшли – вокалісти Дж. Майя (Jon Maia) та А. Салазар (Ana Salazar), акордеоністи Г. Хермоса (Gorka Hermosa) та П. Рамірес (Peio Ramirez), гітарист, басист та перкусіоніст Х. Прієто (Jesús Prieto), txalaparta (прототип маримби) О. Техас (Oreka TX), ударні Ч. Ганседо (Chus Gancedo). Музиканти вправно поєднують латиноамериканські ритми, іспанські фламенко у різностильових співвідношеннях. Серед творів, котрі дотичні до альбому: «Lauaxetaren eskutitza Lorcari»; «Zaldizkoaren abestia»; «Lorca vs Lauaxeta»; «Langille eraildu bati»; «Azken oyuua»; «Gernika, 26/4/1937»; «La guitarra»; «Olerkaria»; «Munduan leku bat»; «Koplak abuela M<sup>a</sup> Luisari»; «Oda abuela Josefari»; «Belarri motzak» [50].

Отже, виконавський стиль Г. Хермоси, базується на виконанні авторської музики як сольо, так і у співпраці з різними колективами. Яскравий приклад, концертна поїздка до України. Проаналізовані записи CD-дисків у спільних проектах з різними музикантами та у різних стильових співвідношеннях постають взірцем багатогранності особистості та масштабної концертно-виконавської діяльності що і сприяло архівізації власного творчого єго.

## ВИСНОВКИ

У процесі нашого дослідження ми прийшли до наступних висновків:

1. Постмодернізм трактується від латині *post* – після та *modernus* – сучасний. Співвідношення постмодернізму, позначається на тлумачення модернізму та авангарду у напрямку музики. Власне, таке словосполучення сприяло утворенню нової течії, котра напрочуд збагатила мистецьку сферу новими техніками, прийомами та засобами передачі образного сприйняття музики крізь призму сучасного інструменту, його конструктивних можливостей, індивідуальних прийомів та спец-ефектів, виконання й входження у ранг академічних інструментів та камернізації в цілому.

2. Постмодернізм простежується у творчості для баяна-акордеона на перетині тисячоліть. Серед композиторів, у яких ми вбачаємо це спрямування В. Власов («П'ять поглядів на країну Гулаг», «Телефонна розмова», «Інфініто», «У лабіринтах душі, або Terra Incognita»), В. Зубицький (Концерт для баяна та камерного оркестру «Omaggio ad Piazzolla»; Соната «Fatum», для трьох баянів), В. Рунчак («Музика про життя», – спроба самоаналізу або Quasi соната № 2), К. Цепколенко («Знесиллям зламані народи ... Цвинтарна музика» для баяна та відеоряду), І. Тараненка («Причинна»), Л. Самодаєва (Квазі-соната; «Формули», для кларнета і баяна; «Мій Гоголь», кіноп'єса для баяна, скрипки та ударних), О. Щетинський («Двоє ... паралельно ... не перетинаються», для кларнета і баяна).

3. Горка Хермоса – сучасний іспанських композитор, баяніст, виконавець, професор акордеона Музичної консерваторії «Jesús de Monasterio» м. Сантандері (Іспанія). Його музика виконується на п'яти континентах, а сам композитор концертує, проводить майстер-класи та читає лекції. Серед концертних творів для акордеону-соло: «Gernika, 26/4/1937», «Fragilissimo», «Goya: Capricho 43», «Ekigrama», «Ka Mate, Ka Ora». В композиціях, ми спостерігаємо тяжіння до іспанської фольклорної традиції (це чітко простежується у ритмічних конфігураціях), ритму танго (наслідування творчості А. П'яццолли, Р. Гальяно), елементи сучасної музики у стилі рок.

Нашу увагу привертає «Ka Mate» – твір авангардно-модерного спрямування, із використанням різних ритмічних формул. Насиченість поліритмії, акордики, глісандо та сонорність музичного полотна, регістрові барви у поєднанні із мистецтвом віртуозності виконавця сприяють унаочненню образного відтворення загальної структури та задуму композитора. Далі, гру доповнюють авангардно-перформенсові вигуки «Ka – ri – te!» на опорні долі ритмічних акордів. Фінальний акорд супроводжується сценічним театралізованим перформенсом. Виконавець знімає інструмент, кладе його на підлогу, встає із стільця, стає у позу вікінгів, вигукує «kia rite, kia rite, kia rite, ka mou ri a, ka mate, ka mate, kao-ra, kao-ra ...». Одночасно з промовою, потрібно вдаряти по стегнах долонями згідно вказаного ритму чергуючи з ударами долонями у груди та піднімаючи руки в небо. «Ka Mate» – взірць втілення традицій поставангардизму у творчості Г. Хермоси, його різнопланового полісонорного викладу тексту з використанням пуантилістично-мінімаліського прояву сфокусованих ритмічних конфігурацій у прочитанні та втіленні через виконавську манерність музичної мови у руслі виконавської інтерпретації.

Маючи власну можливість бути присутньою на майстер-класах та концерті Г. Хермоси у Дрогобичі (під час конкурсу «Perpetuum mobile – 2008»), й виконувати його твір «Anantango» (у дуеті з В. Мазурик) хочу сказати, що він при спілкуванні з аудиторією наголошував що «намагається писати те, чого ще не написано для баяна!».

4. Горка Хермоса – виконавець, котрий популяризує власну творчість через сольне, а відтак, розмаїте колективне музикування. Йому присутня харизма передачі художнього образу та входження у певний транс під час виконання авторської музики. Митець поєднує виконавський та композиторський стиль, тим самим постає автором-виконавцем, інтерпретатором власної творчості через її перше виконання. Опановуючи європейську виконавську школу та перебуваючи у постійному пошуку нового звуковиражального співвідношення інструменту та мистецтва виконання на

ньому й написаного власноруч твору, музикант постає перед постійним експериментом інтерпретаторського симбіозу *композитор – виконавець* в одній особі. Один із вагомих чинників виконавського мистецтва Г. Хермоси, це співпраця з низкою колективів, котрі сприяли запису CD-дисків із творів різних стилів. Лєвова частина музики належить авторству Г. Хермоси, та його інтерпретації щодо певного виконавського колективу.

Таким чином, нами простежено чинники постмодернізму та його вплив на творчість українських композиторів, а відтак – універсалізм та особливості індивідуального виконавського стилю Горки Хермоса. Сучасний етап баянно-акордеонної творчості можна схарактеризувати як перехід від музики узагальненого – до глибокого усвідомлення індивідуальної неповторності його звуковисотної специфіки, яскравий новаторський пафос, відкритий активній пошуковості у сфері сучасних музичних ідей та композиторських технік.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексієвець М., Юрій М. Постмодернізм і українська культура. Url: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleksiievets\\_Mykola/Postmodernizm\\_i\\_ukrainska\\_kultura.pdf?PHPSESSID=00uu0igkssnmvb447grl7im3d3](https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleksiievets_Mykola/Postmodernizm_i_ukrainska_kultura.pdf?PHPSESSID=00uu0igkssnmvb447grl7im3d3)
2. Анохина С. Полистилистика в музикальній культурі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. культуролог.: спец. 24.00.01 «История и теория культуры». Краснодар, 2009. 22 с.
3. Асталаш Г. Нова лексика українського музичного постмодернізму. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 39–47.
4. Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена і М. Кагеля): автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08. Київ, 2002. 21 с.
5. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
6. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ, Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
7. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів. Київ, 1999. 141 с.
8. Боднарчук Т. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец 26.00.01 «Історія та теорія культури». Львів, 2009. 20 с.
9. Гуменюк Т. Постмодернізм як транскультурний феномен: естетичний аналіз: автореф. дис. ... док. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2002. 38 с.
10. Гутнікова Т. Концепція світу і людини в українському постмодерністичному романі 90-х років ХХ століття: дис. ... канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Харків, 2013. 199 с.
11. Душний А., Пиц Б. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: наук.-істор. довідник / [гол. ред. І. Фрайт]. Дрогобич: Посвіт, 2011. 196 с.

- 12.Єрґієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2006. 18 с.
- 13.Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П. С. Рыженко. Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с.
- 14.Каплієнко-Ілюк Ю. Полістилістика як явище постмодернізму. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавств: зб. наук. праць*. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. Вип. 41. С. 11–17.
- 15.Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 586 с.
- 16.Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2001. 36 с.
- 17.Кондратенко Н. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2012. 320 с.
- 18.Корнієнко Н. Постмодернізм як культурний жест. *Artline*. 1998. № 7–8. С. 4–7.
- 19.Кужелєв Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. пос. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.
- 20.Модернізм. *Вікіпедія*. Url: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Модернізм>
- 21.Навоєва І. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну: дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 189 с.
- 22.Нітієвська М. Постмодернізм – одне з провідних явищ в сучасній культурі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, 2006. Вип. 2. С. 163–173.
- 23.Постмодернізм як мистецький напрямок двадцятого століття. Url: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10386/>

- 24.Ржевская М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ – Івано-Франківськ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2008. С. 50–62.
- 25.Рудь П. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2021. 285 с.
- 26.Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
- 27.Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти]. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. 152 с.
- 28.Стецура І. Nota bene! Композитор Володимир Рунчак: «Радянські почесні звання вже давно себе дискредитували, себе – і професійно, і морально». *Дзеркало тижня*. Київ, 2008. № 3.
- 29.Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 419 с.
- 30.Уварова Т. Постмодернізм як нова парадигма української культури. *Аркадія. Культурологічний та мистецтвознавчий журнал*. 2009. № 2 (24). С. 12–16.
- 31.Хмелюк М. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психолого-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Теорія та методика професійної освіти*. 2019. Вип. 14. Т. 1. С. 163–166. Upl: [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/14/part\\_1/35.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/14/part_1/35.pdf)
- 32.Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму: дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 199 с.
- 33.Чумак Ю. Віхи творчої діяльності Віктора Власова крізь призму еволюції стилю. *Молодь і ринок*. 2016. № 4 (135). С. 30–36.
- 34.Hermosa G. *Biografía*. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/biografia.asp>
- 35.Hermosa G. To question brief history of the accordion. *Music Art XXI Century – history, theory, practice : collection of scientific papers Institute of Musical Art*



- Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2018. Issue 4. Pp. 134–152.
36. Hondal C. Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937; Anantango; Paco; Brehme. *Título superior de música: trabajo fin de estudios*. 2020. Junio. 113 s. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Cubas%20Cristina%20-%20TFE%20Gorka%20Hermosa.pdf>
37. Il contributo delle opere di Gorka Hermosa alla letteratura fisarmonicistica. *Scuola di Fisarmonica: Corso Accademico di Secondo Livello in Fisarmonica* / [Candidato R. Armando; Relatore prof. A. Ranieri]. Pescara: Anno Accademico, 2019/2020. 72 s.
38. Jagodić A. «Four dances from Iberia» by Gorka Hermosa: analysis of the traditional rhythms and problematic in their interpretation. Lausanne: HEMU, 2019. 37 s.
39. Madinabeitia M. Gorka Hermosa, el acordeonista que da la vuelta al mundo. *El diario Vasco*. Sábado. 6 enero. 2018. Upl: <https://www.diariovasco.com/culturas/musica/gorka-hermosa-acordeonista-20180106100934-nt.html>
40. Martínez K. Gorka Hermosa: «La música clásica de este siglo pasará por la fusión». *El diario*. 30 julio. 2017. Upl: [https://www.eldiario.es/cantabria/amberes/Gorka-Hermosa-musica-clasicapasara\\_6\\_669893029.html](https://www.eldiario.es/cantabria/amberes/Gorka-Hermosa-musica-clasicapasara_6_669893029.html)
41. Olvera P. Hago la música que me sale del corazón sin pensar en etiquetas. *Correvidile*. Sábado. 29 marzo. 2014. Upl: <http://www.correveydinos.com/2014/03/entrevista-con-gorka-hermosasanchez.html>
42. XI міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», III міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика» (ДДПУ ім. І. Франка, 27–30 квітня 2018 року): програма / [ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2018. 72 с.

## НОТОГРАФІЯ

43. Власов В. П'ять поглядів на країну ГУЛАГ [Ноти]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 28 с.

44. Власов В. Телефонна розмова [Ноти]. *Власов В. В Лабіринтах душі або Terra Inkognita* / [муз. ред. та упорядк. А. Семешко, О. Кміть]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. С. 13–17.
45. Рунчак В. Музика про життя, спроба самоаналізу [Ноти]. Upl: <https://goldaccordion.com/>
46. Рунчак В. Kyrie eleison for violin and accordion [Ноти]. Upl: <https://goldaccordion.com/>
47. Рунчак В. Акорд і он – ACCORDION» [Ноти]. Upl: <https://goldaccordion.com/>
48. Hermosa G. «12 idazketatxo» [Ноти]. Upl: [http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20\(pdf\)&fbclid=IwAR2-4DVTd7SaCdNOKvkPX9V7dd0CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc](http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20(pdf)&fbclid=IwAR2-4DVTd7SaCdNOKvkPX9V7dd0CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc)
49. Hermosa G. Accordion sheet music. Upl: [http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20\(pdf\)&fbclid=IwAR2-4DVTd7SaCdNOKvkPX9V7dd0CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc](http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20(pdf)&fbclid=IwAR2-4DVTd7SaCdNOKvkPX9V7dd0CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc)

### ДИСКОГРАФІЯ

50. ELE, Lauaxeta-Lorca. Artimaña Records. 2017. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/disco.asp?page=3&id=16&menu=&tienda=>
51. Flamenco Etxea. Cozy Time, 2011. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/disco.asp?page=3&id=15&menu=&tienda=>
52. Heterodoxia. Fak Records, 2013. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/disco.asp?page=3&id=18&menu=&tienda=>
53. Itxaroten. Kuma Diskak, 2002. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/disco.asp?page=3&id=3&menu=&tienda=>
54. Malandro Club. Fak Records, 2015. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/disco.asp?page=3&id=17&menu=&tienda=>
55. Tangosophy. Xtrañas Grabaciones, 2006. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/disco.asp?page=3&id=14&menu=&tienda=>