**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

**УДК 780.647.2.071.2'06**

**МЕЛЬНИЧЕНКО МАКСИМ ВІКТОРОВИЧ**

# НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ **«СТИХІЯ» СУЧАСНОГО БАЯНА ЯК МИСТЕЦЬКА ПЛАТФОРМА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:
**Гайденко Анатолій Павлович**
заслужений діяч мистецтв України, професор
Науковий консультант:
**Александрова Оксана Олександрівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

М. В. Мельниченко

Харків – 2024

# ЗМІСТ

**АНОТАЦІЯ** ..... 3

**ВСТУП** ..... 12

**РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА** ..... 19

1.1. Жанри сучасного баянного мистецтва в музикознавчих дослідженнях…….. ..... 19

1.2. Аспекти теорії стилю в проєкції на баянну творчість ..... 26

**Висновки до Розділу 1** ..... 35

**РОЗДІЛ 2 ПРОЯВ «СТИХІЙНОСТІ» У СУЧАСНОМУ БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ** ..... 38

2.1 Сучасна баянна творчість як мистецька платформа жанрово- стильових трансформацій ..... 43

2.1.1. Жанр сучасної баянної сюїти: типологія, програмність ..... 49

2.1.2. Концерти Р. ді Маріно та А. П'яццоли для баяна і фортепіано: сучасні перекладення ..... 60

2.1.3. Стильовий синтез в концертних п'єсах для баяна ..... 66

2.2. Виконавські прийоми гри як прояв «стихії» сучасного баяна ..... 71

2.3. «Стихійність» як якість мислення і музикування ..... 81

**Висновки до Розділу 2** ..... 92

**ВИСНОВКИ** ..... 100

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ** ..... 104

**ДОДАТКИ** ..... 126

***ДОДАТОК А*** ..... 126

***ДОДАТОК Б*** ..... 136

# АНОТАЦІЯ

**Мельниченко М. В. «Стихія» сучасного баяна як мистецька платформа жанрово-стильових трансформацій**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Міністерство культури України та інформаційної політики. Харків, 2024.

Головною ідеєю творчого мистецького проєкту є презентація музики для баяна в цілісному аспекті жанрово-стильової палітри творчості сучасних композиторів, а також сприяння розповсюдженню та вдосконаленню професійного баянного мистецтва. Всеохопність залучення баяна до творчої практики виявлено під час роботи над проєктом крізь призму усіх складових: виконавство, композиторська творчість, жанрово-стильові системи, органологія. Оригінальність та актуальність ідеї розкрита через поєднання творчої та наукової складових – концертів, воркшопів, конференцій, наукових статей, в яких автор послідовно доводив власну концепцію.

*Творча складова* проєкту представлена концертними програмами, які презентують сучасне баянне виконавство в різних тематичних напрямах та жанро-стильових різновидах. В концерті № 1 «Сучасні українські обрії» прозвучали оригінальні твори українських композиторів. Концерт № 2 «Стихія баяна» представив перекладення для баяна та фортепіано концертів А. П'яццоли та Р. ді Маріно. В концерті № 3 «Сучасний баян: експресія звуків та технік», який став вінцем творчого мистецького проєкту, продемонстровано сучасні виконавські прийоми та висвітлено звуковий образ баяна на прикладі творів Є. Мондравського, Б. Преча, Дж. Віль'ямса, М. Скорика, А. П'яццолли, В. Зубицького, В. Монті. Вагомим внеском у баянне виконавство є авторські транскрипції, представлені в останньому концерті.

*Наукове обґрунтування* творчого мистецького проєкту націлено на висвітлення специфіки сучасного баянного мистецтва на рівні виконавських

чинників та в контексті композиторської творчості для баяна. Актуальність теми проєкту зумовлена необхідністю визначення нових підходів до системного дослідження сучасного баянного мистецтва. Ключовими постають питання *жанрово-стильових трансформацій* у творах останньої третини ХХ – початку ХХІ століть та *виконавські прийоми гри на баяні* як втілення його новаторських рис.

Сучасне баянне мистецтво охоплює широкий географічний простір, в якому Україна займає одне з провідних місць щодо розвитку баянного виконавства завдяки *творчим зв'язкам* виконавців з композиторами. Інноваційні відкриття вітчизняних та зарубіжних музикантів сприяють появі баянних творів, що демонструють подолання стереотипів звукового образу інструменту. Основна ідея пропонованого наукового обґрунтування формується навколо питань жанрів та стилів сучасного баянного мистецтва, жанрово-стильових трансформацій, виконавських прийомів гри, стабільних та мобільних елементів композиторського тексту та звукового образу сучасного баяна. Автор виходить з позиції, що баянне виконавство, форми його існування та жанри обумовлені розвитком суспільства, конкретними національними традиціями та тісно пов'язані з творчістю особистостей, які його формують.

*Мета дослідження* – надати характеристику сучасним якостям баянного мистецтва; визначити виконавські чинники жанрово-стильові трансформації у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

*Матеріалом наукового обґрунтування* обрано як відомі, так і маловивчені твори для баяна останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: В. Власова, В. Зубицького, Я. Олексіва, В. Рунчака, Б. Мирончука, Є. Мондравського, Б. Преча, М. Скорика (в транскрипції М. Мельниченка і П. Архипенка), А. П'яццоли (у перекладенні М. Феррарині), Р. ді Маріно (у власному перекладенні для баяна з фортепіано).

*Новизна* отриманих результатів полягає у тому, що вперше «стихія» представлена як метафорична характеристика звукового образу сучасного баяна та сучасного баянного мистецтва в композиторському та виконавському аспектах. Запропоновано використання поняття «стихійності» як якості музичного мислення і музикування сучасного баяніста.

Структуру роботи складають два основних розділи (5 підрозділів).

В *Розділі 1* **«Методологія дослідження сучасного баянного мистецтва»** розглянуто загальні проблеми теорії жанру та стилю в музиці в проєкції на баянну творчість. Виокремлено провідні жанри баянного мистецтва на сучасному етапі (*соната, сюїта, партита, концерт, обробки народних пісень, перекладення, транскрипції*) та проаналізовано стан їх вивченості в музикознавчих дослідженнях.

Запропоновано визначення поняття «інструментальний стиль» як специфічної *підсистеми* музичного стилю композитора, що демонструє 1) особливості трактування митцем музичного інструмента у поєднанні з його мовним комплексом та 2) характер використання інструментально-виразових ресурсів, що узгоджуються з системою композиторського мислення. Водночас інструментальний стиль – це синтез узагальнених та індивідуальних рис, що віддзеркалюють сталу взаємодію традиційного та новаторського у сфері музичної мови, складовою якої є виконавсько-виразовий комплекс. Він охоплює все розмаїття фактурно-інструментальних засобів, які включають специфічні техніки гри на інструментах і загальні музичні форми викладу, що є невід'ємними частинами «оформлення» тематизму твору.

*У Розділі 2* **«Прояв "стихійності" у сучасному баянному мистецтві»** представлено жанрово-стильові трансформації в творах для баяну на прикладі жанру сюїти (партити); запропоновано типологію її стилістичних різновидів та проаналізовано види програмності (за Я. Олексів).

З урахуванням базових принципів, які мають бути дотримані у процесі перекладення творів для баяна, та технічно-виконавських прийомів, зроблено аналіз концертів Р. ді Маріно та А. П'яццоли, в результаті чого наголошується,

що ці твори демонструють художній тип перекладу – темброве переінтонування (за О. Жарковим).

З позиції баянного мистецтва надано дифініцію «стихія», яка характеризує не лише метафоричне відображення природних елементів, таких як *земля, вода, вогонь* і *повітря*, але й їхню роль у формуванні музичної інтерпретації. «Стихії» в цьому контексті символізують різні принципи музичного мислення і створюють нову його якість – стихійну**.** Наведено характеристики «стихійності» як якості музикування, а саме: імпровізацію та спонтанність, емоційну насиченість та експресію, технічну гнучкість і винахідливість, інтерактивність та комунікацію з аудиторією.

Висвітлено значення виконавських прийомів як прояв «стихії» сучасного баяна, виокремлено стабільні та мобільні елементи композиторського тексту, а також охарактеризовано вплив «стихійного» мислення баяніста на формування звукового образу. Розглянуто складові виконавської майстерності сучасного баяніста, що відбивають особливості та тенденції в сучасного баянного виконавства.

У **Висновках** узагальнюються ключові результати дослідження, які включають характеристику сучасних якостей баянного мистецтва, специфіку жанрово-стильових трансформацій у творах українських композиторів останньої третини XX – початку XXI століть, результати аналізу сучасних виконавських прийомів гри на баяні.

Підкреслюється, що словосполучення *«стихія» сучасного баяна* вказує на потужну силу та виразність цього інструменту, який здатен адаптуватись до різних музичних жанрів та стилів, ніби стихія природи, яка змінює свої форми та напрямки в залежності від умов та обставин. Також, метафора «стихія» вказує на те, що сучасний баян проявляє себе як потужний засіб виразності, який може «непередбачено» *яскраво* передати художню ідею твору та виконавські складові композиторського експерименту.

***Ключові слова*****:** *сучасне баянне мистецтво, виконавські прийоми, жанрово-стильові трансформації, неофольклорні тенденції, твори для баяна,*

*естрадно-джазова стилістика, українські композитори, баяніст, звуковий образ сучасного баяна, прийоми гри на баяні, якість музичного мислення, «стихія» сучасного баяна, музикування.*

## SUMMARY

**Melnychenko M. V. "The 'elemental force' of the contemporary the button accordion as an artistic platform for genre and style transformations"**

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the Doctor of Arts degree in specialty 025 – "Musical Art"; field of knowledge 02 – "Culture and art". Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskyi, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv 2024.

The main idea of the creative artistic project is to present music for the bayan in a comprehensive aspect, highlighting the genre and stylistic palette of contemporary composers' works, as well as to promote the dissemination and enhancement of professional bayan art. The project's comprehensive approach to integrating the bayan into creative practice has been demonstrated through all its components: performance, composition, genre-stylistic systems, and organology. The originality and relevance of the idea are revealed through the combination of creative and scientific elements – concerts, workshops, conferences and scholarly articles – where the author consistently developed and proved their concept.

The *creative component* of the project is represented by concert programs that showcase contemporary the button accordion performance across various thematic directions and genre-stylistic varieties. Concert No. 1 titled "Contemporary Ukrainian Horizons" featured original works by Ukrainian composers. Concert No. 2 "The Element of the button accordion" presented arrangements for the button accordion and piano of concertos by A. Piazzolla and R. di Marino. The third concert "Contemporary the button accordion: expression of sounds and techniques" which became the pinnacle of the artistic project, demonstrated modern performance techniques and highlighted the the button accordion sound image through the works of Y. Mondravsky, B. Precz, J. Williams, M. Skoryk, A. Piazzolla, V. Zubitsky and

V. Monti. A significant contribution to the button accordion performance is the original transcriptions showcased in the final concert.

The *scientific rationale* for the artistic project is aimed at highlighting the specifics of contemporary the button accordion art at the level of performance factors and in the context of compositional creativity for the button accordion. The relevance of the project topic is driven by the need to define new approaches to the systematic study of contemporary the button accordion art. Key issues include genre-stylistic transformations in works from the last third of the 20th century to the early 21st century and the performance techniques on the button accordion as a reflection of its innovative features.

Contemporary the button accordion art spans a wide geographical area, with Ukraine holding a leading position in the development of the button accordion performance, largely due to the creative collaborations between performers and composers. Innovative discoveries by both domestic and foreign musicians have contributed to the emergence of bayan works that challenge and transcend traditional sound stereotypes associated with the instrument. The central idea of the proposed scientific rationale revolves around the exploration of genres and styles in contemporary the button accordion art, including genre-stylistic transformations, performance techniques, stable and dynamic elements of the composer's text, and the sound image of the modern button accordion. The author posits that the button accordion performance, its forms of existence, and its genres are shaped by societal development, specific national traditions, and are closely linked to the creativity of the individuals who shape it.

The *aim* of the research is to characterize the contemporary qualities of the button accordion art and to identify the performance factors and genre-stylistic transformations in works for the button accordion by Ukrainian composers from the last third of the 20th century to the early 21st century.

The scientific rationale is based on both well-known and lesser-studied works for the button accordion from the last third of the 20th century to the early 21st century, including those by V. Vlasov, V. Zubitsky, Ya. Oleksiv, V. Runchak,

B. Myronchuk, Ye. Mondravskyi, B. Precz, M. Skoryk (in transcriptions by M. Melnychenko and P. Arkhipenko), A. Piazzolla (in arrangements by M. Ferrarini), and R. di Marino (in his own arrangement for the button accordion from piano).

The novelty of the obtained results lies in the fact that, for the first time, the "element" is presented as a metaphorical characteristic of the sound image of the contemporary the button accordion and modern the button accordion art in both compositional and performance aspects. The concept of "elementality" has been proposed as a quality of the musical thinking and musicianship of the modern the button accordionis'ts.

The structure of the work consists of 2 main sections (5 subsections).

In *Chapter 1*, "Methodology of Researching Contemporary the button accordionArt" general issues of genre and style theory in music are examined in relation to the button accordion creativity. The leading genres of contemporary the button accordion art (sonata, suite, partita, concerto, folk song arrangements, transcriptions) are identified, and the state of their study in musicological research is analyzed.

A definition of the concept of "instrumental style" is proposed, characterizing it as a specific subsystem of a composer's musical style that demonstrates 1) the artist's interpretation of the musical instrument in combination with its linguistic complex, and 2) the manner of utilizing instrumental-expressive resources that align with the composer's way of thinking. At the same time, instrumental style represents a synthesis of generalized and individual features, reflecting the ongoing interaction of traditional and innovative elements in the realm of musical language, of which the performative-expressive complex is a part. This style encompasses the entire diversity of textural-instrumental means, including specific instrumental playing techniques and general musical forms of presentation, which are integral parts of the "structuring" of the work's thematic material.

In *Chapter 2* "The manifestation of 'elemental qualities' in contemporary the button accordion art" genre-stylistic transformations in works for the button

accordion are explored, using the suite (partita) genre as an example. A typology of its stylistic variations is proposed, and different types of programmability are analyzed according to Ya. Oleksiv.

Considering the fundamental principles that must be observed in the process of transcribing works for the button accordion, as well as technical and performance techniques, an analysis of the concertos by R. di Marino and A. Piazzolla is conducted. As a result, it is emphasized that these works demonstrate an artistic type of transcription—timbre re-intonation, as described by O. Zharkov.

From the perspective of the button accordion art, the term “element” is defined not only as a metaphorical representation of natural forces such as earth, water, fire, and air but also as a key factor in shaping musical interpretation. In this context, ”elements” symbolize various principles of musical thinking, creating a new dimension of quality – elemental. The characteristics of “elemental” quality in music-making are identified as improvisation and spontaneity, emotional intensity and expressiveness, technical flexibility and inventiveness, as well as interactivity and communication with the audience.

The significance of performance techniques as a manifestation of the “elemental” nature of contemporary the button accordion has been highlighted, distinguishing between stable and mobile elements of the composer’s text, and analyzing the impact of the button accordionist’s “elemental” thinking on the formation of the sound image. The components of the contemporary the button accordionist’s performance mastery, reflecting the unique features and trends of modern the button accordion performance are also examined.

In the *conclusions*, the key findings of the research are summarized, including the characterization of contemporary qualities in the button accordion art, the specifics of genre and style transformations in works by Ukrainian composers from the late 20th to early 21st centuries, and the results of the analysis of modern performance techniques on the button accordion.

It is emphasized that the phrase “element” in contemporary the button accordion points to the powerful force and expressiveness of the instrument, which

is capable of adapting to various musical genres and styles, much like a natural element that changes its forms and directions depending on conditions and circumstances. Additionally, the metaphor of “element” suggests that the modern the button accordion serves as a potent means of expression, capable of “unexpectedly” vividly conveying the artistic idea of a piece and the performance aspects of compositional experimentation.

***Keywords****: contemporary the button accordion art, performance techniques, genre-style transformations, neo-folk tendencies, compositions for the button accordion, pop-jazz stylistics, Ukrainian composers, the button accordionist’s, sound image of the modern button accordion, the button accordion playing techniques, quality of musical thinking, “element” of modern the button accordion, musical performance.*

# ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Сучасне баянне мистецтво охоплює широкий географічний простір, в якому Україна займає одне з провідних місць у розвитку баянного виконавства завдяки *творчим зв'язкам* виконавців із сучасними композиторами. Інноваційні відкриття вітчизняних та зарубіжних музикантів сприяють появі баянних творів, що демонструють подолання стереотипів звукового образу інструменту.

Постає питання взаємодії традиційних форм музикування із експериментальним пошуком звукового образу інструменту. Композитори збагачують баянний репертуар завдяки використанню в своїх творах нових виконавських технік, прийомів та ефектів, водночас усвідомлюючи важливість передачі наступним поколінням *академічного стилю гри* на баяні.

Останньої третини XX – початку XXI століть інструмент набув популярності серед українських композиторів як *високотехнологічний*, який знаходить своє місце в різних музичних жанрах та стилях. Його гнучкість і адаптивність дозволяють виконувати як класичні твори, так і сучасні. Одним із ключових аспектів сучасного баяна є його здатність виконувати музику з елементами різних національних культур.

В українському музикознавстві праці, присвячені вивченню баянного мистецтва, можна поділити за наступними напрямками: жанри баянного мистецтва, репертуар, виконавські прийоми, ансамблеве музикування за участю баяна, композиторська та виконавська інтерпретація баянних творів, композиторський стиль авторів творів для баяна. Сучасна практика гри на баяні потребує розгляду новітніх тенденцій баянного мистецтва.

*Актуальність теми* наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту зумовлена необхідністю визначення нових підходів до системного дослідження сучасного баянного мистецтва. Ключовими постають питання *жанрово-стильових трансформацій* у творах для баяна останньої третини XX – початку XXI століть та *виконавські прийоми гри на баяні* як втілення його новаторських рис.

**Об’єктом дослідження** є сучасне баянне мистецтво; **предметом** – характеристика звукового образу сучасного баяна у взаємодії композиторської творчості та виконавської практики.

**Мета** творчого мистецького проєкту – надати характеристику сучасним якостям баянного мистецтва; визначити виконавські чинники жанрово-стильових трансформацій у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Досягнення мети обумовило наступні **завдання**:

- проаналізувати ступінь дослідженості жанрів сучасного баянного мистецтва в музикознавчих дослідженнях;
- окреслити основні аспекти теорії стилю у світлі їх актуалізації в баянному мистецтві;
- виявити жанрово-стильові трансформації в творах композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- проаналізувати твори в жанрі сюїти та перекладення концертів для баяна з фортепіано, що відбивають тенденції сучасного баянного мистецтва;
- дослідити виконавські прийоми як прояв «стихії» сучасного баяна;
- для визначення виконавських чинників виокремити стабільні та мобільні елементи композиторського тексту;
- дати характеристику якості «стихійного» мислення баяніста в процесі утворення звукового образу сучасного баяна;
- визначити складові виконавської майстерності сучасного баяніста.

**Матеріалом дослідження** обрано як відомі, так і маловивчені твори для баяна останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: В. Власова, В. Зубицького, Я. Олексіва, В. Рунчака, Б. Мирончука, Є. Мондравського, Б. Преча, М. Скорика (в транскрипції М. Мельниченка і П. Архипенка), А. П’яццоли (у перекладенні М. Феррарині), Р. ді Маріно (у власному перекладенні для баяна з фортепіано).

**Теоретичною базою дослідження** стали наукові джерела за такою проблематикою:

- музичний стиль і жанр (О. Александрова [1], І. Коханик [86], Г. Конькова [79], Л. Шаповалова [183], С. Шип [185, 184]);
- музичне мислення та творчость (І. Драч [46], Л. Трубнікова [173]);
- жанри баянного мистецтва (А. Сташевський [154, 158, 160, 164], Я. Олексів [117, 118], Г. Олексів [115, 116], М. Борисенко[9, 10].
- музична інтерпретація (О. Котляревська [80], В. Москаленко [109, 107, 108], Ю. Ніколаєвська [114]);
- теорія вторинних жанрів, у тому числі за участю народних інструментів (М. Борисенко [9, 10], М. Голомб [29], М. Давидов [33], О. Жарков [57], С. Карась [69], В. Князєв [74], О. Міщенко [105], Н. Пилатюк [120], J. Lindroth [201]);
- теорія фактури (Г. Виноградов [16], Т. Виноградова [17], О. Гнатишин [21], С. Давидов [37], А. Черноіваненко [180, 181]);
- органологія баяна ( Ю. Лошков [95]);
- українське народно-інструментальне ансамблеве мистецтво (О. Гончаров [25], П. Дрозда [47], Є. Іванов [65], С. Калмиков [68], Т. Сідлецька [140], І. Снєдков [142, 143], Л. Снєдкова [144,145]);
- баянно-акордеонне мистецтво та його розвиток (Ю. Алжнєв та В. Осадча [2], Р. Безугла [7], М. Булда [12, 13], Г. Голяка [23], М. Давидов [30, 31, 32, 34, 36], С. Димченко [41, 42], В. Дорохін [45], А. Душний [48], Ю. Дяченко [49, 50, 51], І. Єргієв [52, 53], А. Єрьоменко [56], В. Зеленюк [62], Є. Іванов [65], В. Князєв[73, 75], Д. Кужелев [91], В. Мурза [110], Н. Остапчук [119], Л. Понікарова [124, 125], С. Пташенко [126, 127, 128], А. Свєтов [134], А. Семешко [136, 137, 138], В. Сподаренко [147], А. Сташевький [151, 152, 153, 154, 156, 157, 165, 166, 167, 168], А. Стрілець [169], А. Черноіваненко [178, 179, 180, 181]).

- звуковий образ інструмента (Є. Жила [58], Ю. Ніколаєвська [114], Н. Рябуха [132]).

**Методи дослідження.** Концепція дослідження спирається на загальнонаукові і спеціальні методи:

– *системний* – для характеристики виконавських прийомів сучасного баянного мистецтва;

– *історіографічний* – використаний для оцінки сучасного рівня вивченості обраної проблематики; систематизації існуючих наукових джерел;

– *інтонаційний* – убезпечує розуміння композиторської і виконавської специфіки мислення;

– *експериментально-дослідницький* – для узагальнення досвіду виконавця-дослідника баянного мистецтва XX–XXI століть, різних стадій опанування та виконання творів, що аналізуються; при постановці конкретних творчо-виконавських завдань;

– *компаративний* – при характеристиці еволюції баянного репертуару з метою виявлення жанрово-стильових трансформацій в творах останньої третини XX – початку XXI століть;

– *інтерпретаційний* – для аналізу виконавського тексту та інтерпретаційних версій творів для баяна;

– *органологічний*, що сприяє розкриттю специфіки звучання сучасного баяна;

– *структурно-функціональний* – стосується розуміння музичного твору як багаторівневої системи;

– *жанрово-стильовий* – спрямований на визначення вияв авторських концепцій баянних творів у різних жанрах;

– *психолого-творчий* – для розкриття співвідношення загальних характеристик та особливих якостей виконавця;

– *феноменологічний* – пов’язаний з особистістю музиканта-виконавця.

**Наукова новизна отриманих результатів.** Вперше «стихія» сучасного баяна представлена як новітня якість звукового образу інструмента та сучасного баянного мистецтва в композиторському та виконавському аспектах. Запропоновано використання поняття «стихійності», що характеризує якість музичного мислення і музикування сучасного баяніста.

**Практичне значення отриманих результатів.** Положення та висновки роботи можуть слугувати додатковим джерелом для використаня їх в спеціальних курсах профільних ЗВО для здобувачів освітніх рівнів «Бакалавр», «Магістр», для опанування освітніх компонентів «Фах», «Ансамбль (народні)», «Виконавсько-педагогічна майстерність» (баян, акордеон), «Методика викладання фахових дисциплін у ЗВО» (народні інструменти), «Практика за фахом» (народні інструменти), «Педагогічна практика» (народні інструменти), «Оркестрова практика» (народні інструменти), «Ансамбль» (народні інструменти), а також для практикуючих виконавців-баяністів, які проходять підвищення кваліфікації на базі вебінарів обласних методичних об’єднань.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі теорії музики, апробовано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Зміст роботи є відповідним комплексній темі ХНУМ імені І.П. Котляревського «Комунікативні виміри сучасного музичного мистецтва», темі «Теоретичне музикознавсво в історичному процесі розвитку» кафедри теорії музики, темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» кафедри інтерпретології та аналізу музики та темі «Історичні обрії сучасного музикознавства» кафедри історії української та зарубіжної культури. Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 3 від 27.10.2022).

**Апробація** творчого мистецького проєкту відбулася під час концертів, конференцій, майстер-класів, презентацій та публікацій, а саме:

1) концертні виступи, присвячені презентації баянного мистецтва на прикладі жанрово-стильової палітри творчості сучасних композиторів (концерт № 1 «Сучасні українські обрії» 30.08.2023); (концерт № 2 «Стихія баяна» 26.03.2024), (концерт № 3 «Сучасний баян: експресія звуків та технік» 09.07.2024).

2) презентація науково-творчого проєкту під час «Zoom-стартапу творчих мистецьких проєктів», ХНУМ імені І. П. Котляревського, 04.01.2023).

3) воркшоп «Сучасні виконавські прийоми гри на баяні» в межах навчальної дисципліни «Історія виконавства» для здобувачів Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського (ХМФК імені Б.М. Лятошинського 04.03.2023).

4) виступи на 2 конференціях:

- XVI Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть», Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 01.12.2022, Доповідь «Жанрово-стильові трансформації баянного мистецтва на зламі XX – XXI століть (на прикладі творчості В. Рунчака)»;
- III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво. Наука і критика», ХНУМ імені І. П. Котляревського, 13–14 лютого 2023 р.). Доповідь «Сучасні виконавські прийоми гри на баяні» Сертифікат №399.

5) участь у І Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (звання Лауреата ІІІ премії в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» (25–26 червня 2023 р.).

За тематикою творчого мистецького проєкту надруковано 2 статті у спеціалізованому фаховому виданні, затвердженого ВАК України.

**Структура роботи**. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається зі Вступу, двох основних Розділів (5 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 139 сторінки, з них основного тексту – 103 сторінки.

# РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА

## 1.1. Жанри сучасного баянного мистецтва в музикознавчих дослідженнях

В останній третині XX – початку XXI ст. в українському музикознавстві значно зросла кількість досліджень, присвячених сучасному баянному мистецтву; увага в них приділяється формуванню та еволюції його жанрово-стильової системи, починаючи від фольклорних витоків до композиторської творчості, від імпровізаційної культури до академічних традицій професійного музикування. Жанрова розмаїтість сучасного баянного мистецтва стає предметом численних музикознавчих досліджень.

У контексті дослідження жанрів сучасного баянного мистецтва, варто розглянути праці, що стосуються *загальних проблем теорії жанру*.

Як відомо, жанр визначає певний тип композиції, який займає проміжне місце між загальним поняттям музичного мистецтва і конкретним твором, слугуючи класифікаційною категорією. С. Шип підкреслює, що на сучасному етапі «… нові теорії жанру зорієнтовані в більшості на склад виконавців або на форму, більш старі – на текст або функцію <…> Багато хто використовує ще більше критеріїв. Внаслідок цього існує багато систем музичних жанрів і деякі з них виявляють протиріччя» [185, с. 235 − 236].

Г. Дауноравічене робить цікаві висновки, розвиваючи ідею системності жанру: «Жанр є онтичною умовою породжуючого буття музики. Музичні жанри – це породжуюче (naturans) по відношенню до музичного твору, але одночасно породжуване (naturata) по відношенню до роду музики» [38, с. 12]; тобто дослідниця розглядає жанр як фундаментальну умову існування музики.

В. Громченко слушно відмічає, що «... у творчості як вітчизняних, так й зарубіжних композиторів XX – початку XXI століть жанр ... може представлятись як *значний засіб музичної виразності* (підкреслено нами – *М.М.*), за умови активізації практичної функції жанру, яка визначається

змістом, виконавськими засобами та місцем представлення тієї чи іншої музичної композиції» [28, с. 143].

Провідними жанрами, що відіграють важливе значення у формуванні оригінальних творів для академічного баяна, є: *соната, сюїта, партита, концерт, обробки народних пісень, перекладення, транскрипції.*

На сьогодні в українському музикознавстві склався спеціальний розділ – **баянознавство** (дисертаційні праці, статті, магістерські роботи), присвячений проблемним напрямкам баянного мистецтва. Так, А. Сташевський і В. Тищик аналізують жанровий розвиток *баянної сонати* та *сюїти*. Перший звертає увагу на тенденції до симфонізації, камернізації та жанрово-стильового синтезу, що відображають загальні процеси в музичному професіоналізмі та формуванні нових художніх принципів баянних творів [154].

У дисертації В. Тищика увагу зосереджено на програмності в цих жанрах: «Зацікавленість композиторів і виконавців у розширенні жанрового діапазону баянного репертуару збагачує його техніко-виконавський потенціал. Нові художні принципи, обумовлені загальними процесами розвитку музичного професіоналізму, реалізовані в ускладненні музичного змісту, драматургії, мови, що стає визначальним для розуміння музичних композицій сучасного етапу розвитку баянного мистецтва» [172, с. 167]. Дослідник визначає іманентно-музичну логіку сонати як жанра і як форми, зміст якої, на його думку, «… полягає у наявності у експозиції двох образних контрасних сфер, які вступають між собою діалектичні зв’язки (перший закон діалектики “боротьба двох протилежностей”), і мають на закінченні виявити закон “заперечення заперечень”, або нову якість показаної в “сонатному сюжеті” драми (“світ – людина”), а люди у ній герої. Іншими словами, соната не потребує вербально зображальних уточнень та пояснень: це царина іманентно музичної змістовності» [172, с. 126].

Тенденції розвитку української баянної сонати останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. розглянуто в кандидатській дисертації А. Сташевського,

серед яких наголошується на затребуваності цього жанру за двома різновидами – велика симфонізована соната та камерна. Порівняльний аналіз творів в цьому жанрі А. Білошицького, В. Зубицького, О. Пушкаренка, Г. Ляшенка, Ю. Іщенко (перший тип) та В. Бібіка, Ю. Шамо, О. Щетинського (другий тип) доводить їх композиційні та драматургічні особливості.

Згідно з дослідженням Ю. Радко, стильова еволюція жанру баянної сонати в східно-слов'янському інструментальному мистецтві другої половини XX – початку XXI століття складається з кількох ключових компонентів. Автор розглядає сонату «… як жанр, який сформувався в другій половині XX ст. та обумовлений індивідуалізованими особливостями авторської концепції, національної традиції, музичної мови та розвитку конструктивних можливостей баяна <...> створює діапазон від звичайних, камерних сонат до симфонізованих» [129, с. 169]. Автор також наголошує на симфонізації жанру в зазначений період.

Спираючись на наявність фольклорних елементів, А. Сташевський виокремлює дві групи сонат: 1) з виразною опорою на фольклор (твори В. Власова, А. Гайденка, В. Зубицького) 2) без фольклорної основи (сонати А. Білошицького, В. Бібіка, В. Рунчака, Ю. Шамо, О. Щетинського). Дослідник зазначає, що в процесі формотворення в жанрі сонати спостерігається тенденція до зміни кількості частин – їх може ставати більше або менше і часто використовуються різні музичні форми замість традиційного сонатного алегро. Типові риси сонати, на його думку, збагачуються використанням елементів програмності (наприклад, наявність назв), залученням інших жанрів і малих форм у окремих частинах сонатного циклу (постлюдія, фуга, хорал, речитатив, токата тощо); а також появою синтезованих та поліжанрових творів, таких як соната-експромт, поліфонічний цикл (сонати В. Бібіка та Ю. Шамо). З точки зору виразових засобів та композиційних прийомів, сучасні українські сонати для баяна досліджуються А. Сташевським як важлива складова музичної культури, розподіляючись на три групи: 1) *традиційні*, що використовують традиційний

набір засобів (А. Білошицький, А. Гайденко, Г. Ляшенко); 2) *змішані*, в яких поєднуються традиційні та оновлені техніки (В. Бібік, В. Рунчак, В. Зубицький, О. Щетинський); *авангардні*, в яких застосовуються виключно авангардні техніки (Квазі-соната № 2 В. Рунчака) [154].

Вивчаючи еволюцію жанру *концерта* в баянному мистецтві останньої чверті XX – початку XXI ст., А. Сташевський, виокремив *чотири основні тенденції* його розвитку:

– зменшення актуальності жанру;

– глобальна камернізація;

– збільшення за жанрово-стильовими ознаками типів баянного концерту;

– розширення жанрово-стильової палітри [156].

Автор наводить власні спостереження щодо причин меншої кількості творів в жанрі концерту порівняно з минулим, зазначаючи що подальше поглиблення академічного характеру та камерного спрямування баянного мистецтва (включення баяна до складу інструментів камерно-інструментальної музики) сприяло переважному розвитку великих жанрів для сольних виступів на баяні. У концертній практиці баяністів виконання концерту для баяна з симфонічним оркестром, на його думку, зустрічається рідко поряд з активним розвитком сольного концертного виконавства; підкреслюються також зміни в естетичних поглядах щодо тембро-динамічної здатності баяна взаємодіяти з симфонічним оркестром [156].

Основними причинами камернізації баянного концерту за А. Сташевським є: 1) відмова композиторів від використання великих оркестрових складів, таких як мідна група та симфонічні оркестри, і перехід до складів з більш камерним звучанням, зокрема камерного та струнного оркестрів; 2) поява камернізованих варіантів баянного концерту (приміром, «Дивертисмент» В. Зубицького – для баяна соло з фортепіано) та *камерного варіанта концерту для баяна соло* («*Messa da requiem*» В. Рунчака);

3) створення творів для камерно-інструментальних ансамблів за участю баяна, які за своєю сутністю є прототипами жанру концерту [156].

*Жанру сюїти* в баянній творчості присвячені праці Я. Олексіва [118] і А. Сташевського [154, 155, 156].

У дисертації Я. Олексів аналізує широкий спектр українських баянних сюїт, розглядаючи різноманітні авторські інтерпретації. Він наголошує на тому, що інтеграція жанрів академічного інструментального мистецтва в концертний та навчальний репертуар сприяє розвитку академічної освіти в баянному мистецтві.Науковець наголошує, що «… жанр сюїти в європейському баянному репертуарі є одним із перших прикладів творчості професійних композиторів для цього інструмента» [118, с. 8]. Я. Олексів слушно відмічає: «Співвідношення образно-сюжетного рівня та способів його здійснення визначає художньо-творче рішення, авторсько-індивідуальний образ художнього твору», і наголошує, що «… важливим чинником формоутворення у сюїтних циклах є тип програмності» [118, с. 116].

За ствердженням А. Сташевського, в українському баянному мистецтві жанр сюїти представлений винятковою різноманітністю жанрово-стильових трактувань циклу, серед яких – «неокласична та необарокова сюїта, романтична сюїта, імпресіоністична живописна сюїта, триптих, неофольклорна сюїта, сюїта сюжетно-пейзажна, сюїта-зошит, сюїта-альбом, сюїта з ознаками концерту, сонати, партити тощо» [156, с. 105].

С. Пташенко доводить, що перша спроба відродження танцювально-сюїтних жанрів барокової доби в українському баянному мистецтві належить В. Подгорному, метою якого було збагачення арсеналу засобів художньої виразності інструменту [126].

Одним із пріоритетних напрямів у вітчизняному музикознавстві стає вивчення проблематики жанру *транскрипції*. В. Кравчук відзначає, що «транскрипція в музиці – це важливий процес перенесення музичного матеріалу з однієї інструментальної партії або голосу на інші з метою адаптації твору до конкретного інструменту або голосу» [88, с. 299]. Вона дозволяє

зберегти оригінальні музичні ідеї, водночас забезпечуючи можливість їх виконання в новому контексті та розкриття інструментальних можливостей, які не були доступні в первісній версії.

Аналіз транскрипції як прояву індивідуального композиторського стилю є у працях М. Борисенко [9], О. Жаркова [57].

За класифікацією М. Борисенко, виділяються кілька різновидів транскрипцій: за тембровим фактором – це транскрипції-обробки, транскрипції-перекладення та їх комбіновані форми; а за фактурним фактором – строгі та вільні зразки [9].

Опосередковано торкаються специфіки музичного *перекладення*, розглядаючи його крізь призму виконавської інтерпретації, О. Катрич [71], В. Москаленко [107, 109], Г. Олексів [115, 116].

У дисертації Г. Олексів, присвяченій жанру перекладення в сучасному баянному мистецтві, зазначається : «Феномен перекладення художньої прози та віршів на інші мови тотожний перекладу музичного твору для іншого інструмента. Однак не завжди дотримання якнайбільшої ідентичності з першоджерелом свідчить про збереження його композиторської ідеї. Непорушність текстової цілісності оригіналу буває двозначною: або вдале перевтілення творчого задуму, або його знівелювання» [115].

Найбільш докладно питання перекладення творів для баяна останньої чверті ХХ століття дослідив М. Давидов. В праці «Теоретичні основи перекладення для баяна» здійснено детальний аналіз особливостей баянних перекладень фортепіанних творів. Автор виокремлює основні принципи адаптації оригіналу до темброво-виражальних і конструктивних можливостей баяна в період з 30-х до 70-х років. Обґрунтовано також етапи еволюції баянного мистецтва, включаючи конструктивні вдосконалення інструмента. Дослідник у своїх історично-оглядових працях, присвячених історії розвитку баянного репертуару та баянної творчості в Україні, досягає високого рівня осмислення та узагальнення проблем баянного мистецтва загалом [33].

У посібнику «Виконання на баяні органних п’єс Й. С. Баха» а також в анотаціях до перекладених збірників ДТК Й. Баха М. Оберюхтін пояснює особливості своїх перекладень фортепіанних і органних творів для баяна.

Важливим матеріалом для розуміння перекладень для баяна є *методичні рекомендації* відомих виконавців-перекладачів, зокрема анотації до збірників перекладень, підготовлених А. Семешком, П. Фенюком, М. Давидовим та акордеоністкою Є. Черказовою, харківських баяністів – О. Міщенко, І. Снєдков.

*Жанр обробки для баяна*, як відомо, має багато зразків в баянній творчості. Зауважимо, що перші баяністи здебільшого виконували обробки народних пісень, причому часто самі створювали їх. Як зазначає Л. Понікарова, «… жанр обробки для баяна створювали в основному самі виконавці, тому в них переважала демонстрація віртуозних здібностей в одноголосних варіаційних пасажах, орнаментально-фігураційне варіювання мелодичної лінії, її виклад паралельними терціями, бурдонне звучання як в мелодії, так і в супроводі, метричні зміни, ладовий контраст» [124, с. 91].

С. Пташенко зазначає, що в поява обробок народних пісень: «…свідчить про переосмислення композиторами відношення до пісенного жанру, який тривалий час сприймався як виключно розважальний. В обробках <...> відбулося суттєве збагачення ритмоінтонаційних структур і тембрової палітри інструменту, що обумовило надзвичайну популярність серед виконавців та слухачів творів, що демонструють взаємодію академічного мистецтва і жанрів…» [128, с. 78].

С. Карась та О. Катрич визначають специфіку та генезу жанру обробки народної пісні, стверджуючи, що він є затребуваний і сьогодні: «На час формування самого інструмента фольклорно-пісенні та інструментальні жанри слугували атрибутом у заповненні музичного побуту. Тому не дивно, що характерні для українського народного мелосу кантиленність – з одного боку, та танцювальність – з іншого, отримали моментальний резонанс, органічно відтворюючи первинну сутність народно-інтонаційної сфери як

найприйнятнішу і найзручнішу для специфіки баяна. Зазначимо також, що жанр обробки народної пісні в наш час демонструє суттєве переосмислення підходів до інтерпретації фольклорного першоджерела. Відійшовши від його варіативного типу розвитку, композитори трактують народну тему як привід до «широкоамплітудних» імпровізацій (В. Подгорний, В. Власов, Я. Олексів)» [69, с. 278].

Отже, провідні жанри баянного мистецтва знайшли своє місце в дослідженнях українських музикознавців і демонструють постійний інтерес до їх проблематики.

## 1.2. Аспекти теорії стилю в проєкції на баянну творчість

Як складова музично-стильової системи, інструментальний стиль має її основні риси, одночасно проявляючи свою власну сутність, що обумовлена особливістю інструмента та його виражальними можливостями, які індивідуально інтерпретуються композитором або виконавцем. Отже, розглянемо поняття «музичний стиль» та визначимо аспекти теорії стилю, які також поширюється на його інструментальне (баянне) відгалуження.

Теорія стилю бере свій початок ще з античних часів, де вона спочатку була пов’язана з риторикою, а згодом знайшла застосування і в образотворчому мистецтві. Будь-який стиль базується на визнанні існування спільних характеристик та індивідуальних особливостей окремих явищ. Існують спеціалізовані наукові дисципліни, такі як стилістика, що є частиною мовознавства та теорії літератури, а також теорія стилів вимови в межах фонетики. Слово «стиль» часто використовують у переносному значенні для опису явищ повсякденного життя або морального характеру, наприклад, «стиль поведінки». Визначальною ознакою стилю є критерій повторюваності, який допомагає встановити спільні риси між різними явищами в музичному мистецтві. Однак стиль визначається характером і природою цих спільних ознак.

Музичний стиль – це сукупність характерних ознак, які є типовими для конкретного історичного періоду, національної школи, музичного напрямку або творчості певного композитора. Це визначення відбиває ключовий аспект терміну «стиль». Загальна еволюція музичного мистецтва, історичні умови та процеси, пов'язані з національними, індивідуальними або колективними напрямками розвитку, знаходять свій вираз у стильових проказниках музичного твору. Стиль є відображенням органічної єдності ідейно-художнього задуму та його втілення, що залежить від цілісності творчої особистості митця. Відсутність такої єдності розглядається в музиці як естетична неповноцінність.

Досліджуючи категорію композиторського стилю, О. Александрова робить наголос на значенні світоспоглядання митця і образу людини: «Теорія стилю в межах академічного музикознавства останньої третини XX – початку XXI століть сформувалась як міждисциплінарний напрям, предметом якого є образ людини: її соціо-культурні та художньо-мистецькі функції, національні ідеали та світоспоглядання, що розкриваються на різних рівнях художнього узагальнення дійсності (відповідно стиль історичної доби, національний стиль, композиторський стиль)» [1].

Як одна з форм мислення, єдность стилю аналізується на різних рівнях: *національному, історичної епохи, індивідуальному тощо*. У психологічному аспекті стиль є органічно цілісним уявленням, що формується на основі досвіду сприйняття певної кількості музичних творів, у яких свідомість інтуїтивно виділяє та узагальнює повторювані риси. Стійкі елементи стильової системи, що повторюються, тобто стильові ознаки, є проявом єдності. Зміна цих ознак у часі відображає історичну еволюцію музичного мислення, що, зрештою, зумовлена загально-історичними процесами. З цього випливає, що стиль є *історичною* категорією.

Аналіз кожного стилю має синтезуючий характер, що охоплює всі його компоненти в їхній взаємодії. Поняттю стиль властивим є поєднання традиційності та новаторства. Вирішення проблематики стилю неможливе без

її співставлення з питаннями форми та змісту. Окремі елементи певного стилю можуть переходити в інший стиль, оскільки вони мають відносну самостійність і можуть відігравати активну роль у різних стилях. В окремих випадках з генетично різнорідних елементів може виникнути нова, самостійна стильова якість. Перенесення стильових елементів відіграє важливу роль у формуванні та закріпленні інтонаційної семантики, слугуючи вказівкою на значущість музично-образного змісту.

Згідно з критеріями генетичної спорідненості, до різновидів стилю можна включити й інші, менш поширені у музикознавстві, такі як ранній, зрілий та пізній стилі, а також фортепіанний, вокальний, оркестровий, хоровий, оперний стиль тощо. Низка дослідників, серед яких В. Москаленко і О. Лігус, вважають, що для чіткого визначення терміна необхідно звузити його обсяг, зосереджуючись лише на одному типі стильових об'єктів, **зазвичай історичних стилях.** Для інших рівнів стилю пропонуються терміни, як-от *індивідуальна манера* або *стиль*.

Стиль включає як індивідуальні, так і загальні ознаки. В індивідуальних явищах останні можуть бути так завуальовані, що іноді виникають сумніви щодо їх присутності взагалі. Навпаки, у випадках, коли творча особистість митця слабко виражена, спостерігається помітна залежність від стильової системи, властивої певному напрямку, та стилів інших композиторів.

Якщо індивідуальні стильові риси поєднуються різними стильовими ознаками та виражені неоднозначно, це може бути ознакою *еклектизму*. Таким чином, творчість композитора може бути позбавленою єдності стилю, проте вона не може існувати поза стилем взагалі.

Використання терміна «стиль» передбачає певні вимоги. Щоб він мав сенс, за необхідним є охоплення явища з чітко визначеними традиційними ознаками та представляти їх у достатній кількості. У найвужчому значенні цей термін застосовується в якості *індивідуального стилю* конкретного композитора, який може змінюватися протягом його творчого шляху.

У музикознавстві поняття «національний стиль» є актуальним лише у співвідношенні з конкретним історичним періодом розвитку національної культури, з конкретним творчим напрямком в межах даної культури.

Категорія національного стилю має свої специфічні особливості. Приміром, використання композиторами інтонацій, ладової структури та інших елементів, характерних для народної пісенної традиції певної національності, дозволяє розглядати їх творчість як частину єдиного національного стилю. Можна аналізувати стильові тенденції певного історичного періоду розвитку культури в музиці конкретної національності, такі як класицизм чи романтизм. Стиль може бути диференційований (наприклад, класицизм) як за історичними етапами (ранній, зрілий, пізній), так і за національними ознаками (французький, італійський, німецький, віденський, австрійський). Аналогічно, можна узагальнити стильові ознаки романтизму по окремих періодах та його національному вираженню в різних країнах, або досліджувати різновиди національного перетворення імпресіонізму у Франції, Італії, Англії.

Отже, *поняття національного стилю* має застосовуватися лише у конкретно-історичному контексті, в іншому випадку воно стає надто загальним і виходить за межі категорії стилю.

У всіх різновидах стилю, будь то а*вторський, виконавський, фортепіанний, жанровий стиль, стиль епохи або національний стиль,* передбачається єдине походження. Музичні явища, такі як інструментальні твори та виконавські інтерпретації, обов'язково співвідносяться з єдиним джерелом, яке їх породило, – творчістю конкретного композитора, епохи, культури, нації або жанру. Якщо два музичні тексти мають єдність стилю, це свідчить про їхнє спільне творче або історико-культурне походження.

На думку І. Ляшенка, стиль формується через взаємодію індивідуального та загального, де «художньо-індивідуальне, відчувши на собі вплив загальнолюдського, стає національним надбанням» [97]. Формування певного стилю (індивідуального, національного, історичного) залежить від

діалектично взаємопов'язаних інтегративних і диференційних процесів, основою яких є взаємодія парних діалектичних категорій: одиничне – особливе – загальне. У контексті формування стилю ця категоріальна тріада співвідноситься з поняттями: індивід (композитор) – стиль – суспільство, де суспільство включає множину чинників, що впливають на стиль композитора, зокрема естетичні та культурні ситуації або парадигми творчості певного періоду.

Для детального аналізу стилю важливим є часовий аспект. Найповніше розуміння стилю досягається через його розгляд у історико-процесуальному контексті. Хронологічний підхід також важливий для вивчення взаємозв'язків між стилями, оскільки він допомагає виявити спільні ознаки та відмінності між ними.

Взаємовідношення між стилем і жанром є складним. Специфіка жанру певною мірою визначає умови для композитора, що впливають і на стильові елементи. Однак сам жанр, при тривалому існуванні, переживає зміни і відображає еволюцію стилів у музиці.

З часом зменшується тенденція розгляду музичного стилю як єдності, що визначається факторами часу, місця та індивідуальності композиторів. Такий підхід трактує термін «стиль» як історичну категорію. Традиційність визначається ознаками, що базуються на історичному процесі розвитку музичного мислення. Часто-густо виникає плутанина між поняттями стилю і жанру, що призводить до використання термінів, таких як «баянний стиль», в контексті, що виходить за межі конкретного історичного вираження. Таке словосполучення зазвичай розглядається як жанрово-типологічний елемент, а не як стильовий. Аналогічно, ряд понять, таких як драматичний, героїчний, ліричний, епічний, академічний, салонний стилі тощо, формуються за жанрово-змістовими ознаками, і часто є прикладами позаісторичної типології.

У історії вивчення музичного стилю виокремлюються теоретичні праці видатних вчених XX століття, таких як Н. Горюхіна, поряд з сучасними дослідженнями І. Коханик, В. Москаленко і О. Лігус. Кожна з їх робіт являє

собою авторську концепцію стилю в музиці, в якій різноманітні аспекти, характеристики та функції стилю розглядаються в складній взаємодії.

Музичний стиль корегує з поняттям «музичне мислення». І. Коханик поєнує останнє зі світоглядом митця, підкреслюючи, що «… стиль – це пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, що стає втіленням ідейно-художніх концепцій, котрі виростають на соціально-історичному та національному ґрунті» [84, с. 105].

В. Москаленко пропонує розуміти стиль музичної творчості як «… специфічність музичного мислення, яка увиразнена відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування і виконання музичного твору» [107, с. 68]. Дослідник вважає важливим для визначення стилю зазначати суб'єктів, які створюють, інтерпретують і виконують музичні твори. В його концепціїї музичної інтерпретації поняття «музичне мислення» поширюється не лише на творчість композиторів, але й на виконавців. Хоча ця точка зору завжди привертала увагу науковців, у 90-ті роки вони почали більше підкреслювати роль виконавців як співтворців у системі музичної комунікації.

Якщо В. Москаленко виокремлює *музичне мислення* в стилевому контексті, то А. Верхогляд-Канібор підкреслює *системність ознак* цього поняття: «Стиль у музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях <…>, перехід їх смислових полів у конкретні *системи* (виокремлено нами – *М.М.*) музично-виразних засобів» [14].

О. Лігус також розглядає стиль як систему споріднених якостей і виділяє наявність відмінних ознак навколо нього. На думку дослідниці, музичний стиль – це «…відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи і т.н.д.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики,

що сприймається, об’єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак» [94, с. 130].

Проблему сучасного стилеутворення в музиці розглядає І. Коханик в аспекті взаємодії різновекторних тенденцій. «У річищі однієї з них, – відзначає авторка, – множинність стилістичних витоків перероджується у єдність стилістики, що охоплює і концепційний рівень, і внутрішні процеси інтонаційно-стилістичного становлення. В інших випадках полістилістика як метод композиторської роботи виявляє тяжіння до виходу на більш масштабний стильовий рівень, що дозволяє говорити про метастиль» [83, с. 115] .

І. Коханик зазначає, що стиль є «історично і соціально детермінованою, динамічною системою діалектичних відносин», підкреслюючи зміщення акцентів у сучасній авангардній стилістиці на характер звуковидобування, динаміку та агогіку як основні композиторські засоби. Це свідчить про нову якість стилю, пов’язану з особливим типом композиторського мислення, і сприяє появі різних підходів до вивчення стилю та численних його визначень.

Зазначимо, що загалом поняття «інструментальний стиль» не перевищує рамки визначень стилю, які були наведені, але все ж таки має свої особливості. Пропонуємо наступне визначення, віддзеркалююче специфіку композиторської і виконавської творчості:

- інструментальний стиль – це специфічна *підсистема* музичного стилю композитора, що демонструє: 1) особливості трактування митцем музичного інструмента у поєднанні з його *мовним комплексом* та 2) характер використання *інструментально-виразових ресурсів, що узгоджуються з системою композиторського мислення*.
- інструментальний стиль – *це синтез узагальнених та індивідуальних рис, що віддзеркалюють сталу взаємодію традиційного та новаторського у сфері музичної мови, складовою якої є виконавсько-виразовий комплекс*.

Інструментальний стиль охоплює також все розмаїття фактурно-інструментальних засобів, які включають специфічні техніки гри на інструментах і загальні музичні форми викладу, що є невід'ємними частинами «оформлення» тематизму твору.

Приміром може бути новаторство оркестральності лістівського піанізму з новими фактурними та виконавськими виразововими прийомами, які доповнили загальну стилістичну палітру видатного композитора, включаючи ударно-акцентний, безпедальний стиль С. Прокоф'єва і І. Стравінського, інструментальний стиль Б. Бартока, що ґрунтується на фольклорних джерелах, і «імпресіоністичний піанізм» К. Дебюссі та М. Равеля.

В сучасному українському музикознавстві окреслилось коло ключових питань *інструменталізму в баянному музикознавстві*. У працях І. Єргієва («Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва»), А. Сташевського («Нариси з історії української музики для баяна») і Д. Кужелева («Творчість українських композиторів для баяна») висвітлюється актуальна тема баянно-інструментального стилю, який зазнав суттєвих змін у розвитку баянної творчості. Це демонструє як *авторські* досягнення в баянно-виразовій семантиці, так і *новий звуковий образ* сучасного баяна в музиці XX і XXI століть.

Як підкреслює відомий сучасний український композитор В. Рунчак: «Співпраця композитора і виконавця дуже важлива, бо тільки тоді виникає "попадання в десятку", коли виконавець готовий до виконання цієї музики, а автор може щось таке підказати, що виконавець просто не може знати, тому що він не автор музики» [23]. Таким чином, виконавський стиль постійно взаємодіє та є нерозривно пов'язаним з композиторським, що обумовлює отримання художнього результату – озвучення музичного твору.

Виконавський стиль представляє собою *всесвіт музичних значень*, який у процесі виконання активізує всі аспекти людської природи – фізичний та психічний (інтелектуальний, емоційно-вольовий, духовний). Він визначається сукупністю виражальних і технічних засобів, індивідуальним характером

фразування і неповторною манерою виконання. У ньому проявляються світогляд, інтелект і психологічні особливості виконавця. Зазначимо, виконавець накладає на всі твори, які виконує, незалежно від їхнього стилю, відбиток своєї *художньої індивідуальності*. Таким чином, виконавський стиль є відображенням історичних і культурних аспектів духовної реальності через систему художніх засобів.

Слушна думка О. Сокола репрезентує один із аспектів розуміння стилю як варіантної множинності трактування одного музичного твору різними виконавцями: «... **виконавськiй стиль** слугує різним інтерпретаціям у виконанні одного і того ж твору, не порушуючи стилю композитора в цілому – в його межах потенційної варіації» [146, с 9]. Тобто під виконавським стилем автор передбачає набір характерних музично-виконавських засобів виразності, які відповідають композиторькому мисленню в конкретному творі, а також його власному темпераменту і характеру виконання.

В. Заєць висловлює наступні міркування стосовно виконавця як творця:

1) «ставлення музиканта-виконавця до всього сприйнятого, як до особистісно-творчого обґрунтування створеного майбутнього, визначає ознаки творчо-стильової спрямованості особистості виконавця»;

2) «висококваліфікований виконавець не може бути просто окремою людиною; інакше він залишиться там. Природний талант, у поєднанні з високою професійною підготовкою дає йому можливість стати виконавцем-творцем, який несе (не зовсім свідомо, чи – на спорідненості) власний виконавський стиль» [60, с. 315].

Виконавський стиль визначається тим, що він завжди передбачає єдність і цілісність художніх прийомів у будь-якому трактуванні. Окрім цього, важливою є відповідність виконавських засобів авторському стилю, тобто «стильність» виконання, що проявляється у точному відтворенні авторських ремарок, у знаходженні правильної міри і ступеня виконання нюансів, а також у вірній метроритмічній і тембровій характеристиці твору.

Виконавський стиль, як і стиль композитора, формуються під впливом багатьох факторів, таких як час, в якому живе виконавець, його інтелект, темперамент, характер, ерудиція, смак та інші чинники, які можуть вплинути на його індивідуальність. Основний зміст виконавського стилю полягає у поєднанні різних стильових пластів (епохального, національного, композиторського) через призму мислення виконавця. Використання стильового підходу до інтерпретації музичного матеріалу відіграє важливу роль у формуванні виконавського стилю музиканта.

У дослідженні О. Катрич запропоновано класифікацію музично-виконавських явищ за стильовим критерієм, виходячи із співставлення понять «музичне виконання» та «музично-виконавська інтерпретація» [71].

**Висновки до Розділу 1**

У контексті дослідження жанрів баянного мистецтва розглянуто праці, що стосуються загальних проблем теорії жанру на сучасному етапі: жанрова класифікація (С. Шип), жанр як фундаментальна умова існування музики (Г. Дауноравічене).

Жанр і стиль є складними фундаментальними категоріями, які постійно взаємодіють між собою. Вони утворюють єдність і знаходять своє відображення у композиторському творі. Якщо жанр зберігає свої стабільні характеристики протягом століть, то стиль прагне перевершити ці межі та внести значні зміни, які відображаються у композиторській мові.

Останнє десятиліття в українському музикознавстві ознаменувалося значним збільшенням досліджень, присвячених сучасному баянному мистецтву. Ці дослідження охоплюють різні аспекти жанрово-стильової еволюції творів для баяна від фольклорних джерел до академічної традиції. Основні жанри баянного мистецтва, такі як соната, сюїта, партита, концерт та інші, стали об’єктом детального вивчення.

Аналіз жанрового розвитку баянної сонати та сюїти, проведений А. Сташевським і В. Тищиком, показує важливі тенденції, такі як

симфонізація, програмність, камернізація, а також розширення жанрового діапазону.

Жанр сюїти, досліджений Я. Олексівим та А. Сташевським демонструє виняткову різноманітність жанрово-стильових інтерпретацій, включаючи неокласичні, романтичні та імпресіоністичні трактування. Важливу роль в українському баянному мистецтві відіграє також жанр транскрипції, що стає предметом глибокого аналізу у працях В. Кравчука, М. Борисенко та інших дослідників.

Жанр обробки народних пісень для баяна є важливим і традиційним елементом баянної творчості, який виник завдяки першим баяністам, що створювали та виконували власні обробки. З часом цей жанр еволюціонував, збагачуючи ритмо-інтонаційні структури та темброву палітру інструменту, що сприяло його популярності. Сьогодні жанр обробки народних пісень залишається актуальним, демонструючи нові підходи до інтерпретації фольклорного матеріалу, де народна тема стає основою для імпровізацій.

На основі дослідження питань теорії стилю можна зробити висновок, що вивчення музичних стилів у творчості українських композиторів для баяна вимагає врахування співвідношення та взаємозв’язків між елементами і носіями певної стильової системи, щоб ідентифікувати конкретний стиль і визначити його характерні ознаки.

Визначення музичного стилю майже не містять чіткої дефініції «спеціалізованого» поняття музично-інструментального стилю. Його згадування можна зустріти лише в контексті досліджень інструментальної музики, де розглядаються можливі значення стилю, що залишає місце для їх проєкції на музично-інструментальний стиль.

Виконавський стиль музиканта базується на єдності художніх прийомів та відповідності авторському стилю, що проявляється у точності відтворення ремарок, нюансів, метроритмічних і темброві характеристик твору. Він формується під впливом багатьох факторів, зокрема епохи, інтелекту, темпераменту, та індивідуальних якостей виконавця. Основною суттю

виконавського стилю є інтеграція різних стильових пластів через особисте мислення музиканта.

# РОЗДІЛ 2 ПРОЯВ «СТИХІЙНОСТІ» У СУЧАСНОМУ БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ

У баянному мистецтві останньої третини XX – початку XXI ст. поняття «стихія» може слугувати метафорою, яка допомагає глибше зрозуміти якість мислення та музикування сучасного виконавця, новітні процеси музичної творчості. Метафора «стихія» сучасного баяна характеризує і втілює звуковий образ інструмента цього періоду.

Становлення «стихії» пов'язане з безпосередньою реакцією на зовнішні подразники, які не підлягають контролю. Це може бути як фізична, так і емоційна «стихійність», яка проявляється в різних сферах людської діяльності, в тому числі в мистецтві. У музиці «стихійність» проявляється у вільному та необмеженому творенні музики, без стандартних обмежень та правил.

В давньогрецькій філософії «стихії» *землі*, *вогню*, *повітря* і *води* символізують фундаментальні принципи буття. «Стихії» можуть також бути розглянуті як символи різних аспектів людського досвіду і життя. *Земля* представляє стабільність і постійність, *вогонь* – пристрасність і життєву силу, *вода* – гнучкість і адаптивність, а *повітря* – свободу і безмежність. У музиці ці символи можуть відображати не лише технічні аспекти виконання, але й глибокі філософські ідеї про природу творчості, життя і мистецтва. Екстраполюючи принципи стихій на баянне мистецтво, визначимо його специфіку на сучасному етапі.

Дефініція «стихія» в сучасному баянному мистецтві характеризує не лише метафоричне відображення природних елементів, таких як *земля*, *вода*, *вогонь* і *повітря*, але й їхню роль у формуванні музичної інтерпретації, стилю та виконання. «Стихії» в цьому контексті символізують різні принципи музичного мислення і створюють нову його якість – стихійну ***(стихійність як якість музичного мислення)***:

- ***Земля*** символізує стабільність і основу, що у музиці відображено в *константних* параметрах тексту, таких як звуковисотність, гармонія, метроритм. Ці елементи є «ґрунтом», на якому будується музичний твір.

Вони визначають структуру композиції, її організацію в часі та просторі, створюючи стійку основу для інтерпретації;

- ***Вогонь*** уособлює енергію, емоційний заряд і психологічний вплив на виконання. Це *неконстантні* параметри музичного тексту, які залежать від психотипу виконавця і його здатності втілювати енергію твору. Артикуляція, темп, динаміка – це ті інструменти, за допомогою яких виконавець передає «вогонь» музики, її «температуру» та емоційну напругу;
- ***Повітря*** символізує свободу і легкість, що в музичному мистецтві проявляється через *темпоритм* та ауріальне «дихання» музики. Це процес розгортання музичного твору у часі і просторі, здатність музики *«дихати» разом з виконавцем та слухачем*. Дихання виконавця-інтерпретатора, його вміння керувати часовими параметрами, створює просторову глибину і відчуття безперервності музичного потоку. Повітря представляє той невидимий зміст, який об'єднує музику і аудиторію, дозволяючи відчути емоційний стан і задум виконавця;
- ***Вода*** – це те, що живить і підтримує Землю. У музичному мистецтві вона представляє *традиції* академічної композиторської творчості та виконавства, творчий задум, а також сучасні досягнення музичного мистецтва. Вода є символом зв'язку з минулим і майбутнім, який наповнює музику новим змістом і дозволяє виконавцю адаптувати твір до сучасних умов, зберігаючи при цьому його автентичність.

Стратегічно іншим рівенем є *взаємодія* «стихій», їх взаємозв'язок. У музиці, як і в природі, баланс між елементами є ключовим. Якщо *Земля* представляє структурну основу твору, то *Вода* доповнює її, привносячи глибину через історичний та культурний контекст. *Вогонь* додає динаміки та емоційної насиченості, а *Повітря* дозволяє музиці дихати і розгортатися у часі. Ідеальне музичне виконання досягається лише тоді, коли всі ці елементи знаходяться у гармонії, створюючи інтегральний мистецький досвід, де кожна «стихія» доповнює і збагачує іншу.

В даному дослідження *стихії* складають поняття та зміст *стихійності* у сучасному баянному мистецтві. Екстраполюючи їх принципи на баянне мистецтво, визначимо чотири ключові характеристики ***стихійності як якості музикування***:

1) *Імпровізація та спонтанність*: стихійний аспект гри на баяні проявляється через здатність музиканта до імпровізації та миттєвого прийняття рішень під час виконання. Це включає варіювання музичного матеріалу, створення нових інтерпретацій та миттєву реакцію на емоційний стан під час гри. Виконавець вільно виражає себе і збагачує музичний твір новими елементами. Ця характеристика властива якості *повітря*, що символізує свободу і легкість, поєднаній із *вогнем*, підсилюючи спонтанність і динамізм у виконанні.

2) *Емоційна насиченість та експресія*: стихійність у баянному мистецтві часто пов’язана з виразністю та емоційною глибиною виконання. Виконавець здатний передавати через музику інтенсивні почуття та настрої, що робить його гру живою та динамічною. Цей аспект вимагає від музиканта вміння глибоко відчувати твір і вільно передавати свої емоції через інструмент. Це особливо виражено в стихії *вогню*, яка символізує силу, енергію та емоційний запал, що відчувається в кожній ноті та ритмічному імпульсі.

3) *Технічна гнучкість і винахідливість*: стихійність передбачає високу технічну майстерність, яка дозволяє музиканту адаптуватися до різних ситуацій під час виконання, знаходити нові технічні рішення та використовувати нестандартні виконавські прийоми. Це може включати експерименти з тембром, артикуляцією та динамікою, що розширюють можливості інструменту. Поєднуються якості *землі*, що символізує стабільність і силу тембру, з *вогнем*, що додає енергії та інноваційного підходу, дозволяючи музиканту створювати яскраві та технічно складні інтерпретації.

4) *Інтерактивність та комунікація з аудиторією*: стихійність у баянному мистецтві також проявляється через взаємодію виконавця з

аудиторією. Музикант здатен уловлювати настрій слухачів, відповідати на їхню реакцію та створювати атмосферу співучасті в музичному процесі. Це аспект підкреслює важливість живої, енергетичної взаємодії між виконавцем і слухачами, що додає глибинного змісту виконанню. Характеристика пов'язана зі стихією *повітря*, що символізує комунікацію, яка дозволяють виконавцю створювати емоційний зв'язок із слухачами.

Музика – має величезний потенціал для вияву «стихійності». Вона може бути створена без будь-яких зобов'язань, згідно з власними відчуттями та настроєм композитора. Загалом, «стихійність» – це важлива складова творчості композиторів та виконавців-баяністів, яка дозволяє їм емоційно висловлювати свої ідеї та почуття, передавати настрій та зміст музики. Завдяки їй, творчість стає живою, щирою та щедрою на емоції.

Проте, варто зазначити, що «стихійність» не є єдиним важливим фактором. Для успішної творчої діяльності необхідні також вміння та знання у галузі музики, розуміння її структури та правил композиції. Тому, поряд зі «стихійністю», високої значущості має професійна музична підготовка.

Важливою складовою «стихії» сучасного баяна є емоційність у виконанні, музиканти відчувають велику свободу та можуть виразити свої емоції без будь-яких обмежень. Це може створювати враження імпровізації та неочікуваності. Також вона може включати в себе елементи звукового пейзажу. Це можуть бути звуки природи, вуличні шуми, голоси людей, шуми вітру, води, дерев тощо, які використовуються для створення атмосфери та настрою в музичному творі. Іноді «стихія» в музиці використовується для створення специфічного настрою чи емоції, наприклад, для створення напруження в фільмовій сцені. У цьому випадку музика може бути зведена до мінімуму, складатися з одного або кількох звуків, або зовсім не мати мелодії, зберігаючи при цьому емоційну інтенсивність.

Словосполучення *«стихія» сучасного баяна* вказує на потужну силу та виразність цього інструменту, який здатен адаптуватись до різних музичних жанрів та стилів, ніби стихія природи, яка змінює свої форми та напрямки в

залежності від умов та обставин. Також, метафора «стихія» вказує на те, що сучасний баян проявляє себе як потужний засіб виразності, який може «непередбачено» *яскраво* передати художню ідею твору та виконавські складові композиторського експерименту.

*«Стихія» сучасного баяна* має значення також для розуміння еволюції та новітніх тенденцій, які характеризують баянне виконавство сьогодення. Воно вміщує в собі інноваційні техніки та підходи до гри, дозволяючи баяністу експериментувати зі звучанням та аранжуванням, розширювати межі традиційної композиторської та виконавської інтерпретацій. Це підкреслює природну гармонію між баяном та сучасним мистецтвом, де інструмент стає його невід'ємною частиною та виражає його дух. Можна стверджувати, що «стихія» сучасного баяна є еквівалентом терміна «сучасна баянна музика», зміст якого увиразнює новітні тенденції у використанні цього інструменту в пошуку авторських ідей та експериментів зі звуком.

Жанрово-стильова трансформація в творах для баяна останньої третини XX – початку XXI ст. демонструє «стихійність»: експерименти з музичними формами, нетиповими звуковими рішеннями, виконавськими прийомами, несподіваними ритмічними структурами і гармонічними поєднаннями.

«Стихія» у творчості композиторів-баяністів є важливою якістю, яка дозволяє створювати унікальні твори, надаючи їм особливий колорит та атмосферу. «Стихійні» елементи можуть бути використані у будь-якому жанрі музики та бути однією з ключових характеристик створення новаторської музики. У багатьох випадках музиканти використовують «стихійність» як засіб відмовитися від стандартних музичних форматів та створити щось оригінальне та неповторне.

Розуміння «стихії» сучасного баяна як його органічної природи дозволяє розглядати баянне мистецтво як поле для інтеграції інтуїтивного та емоційного самовираження виконавця, що має вільно слідувати за своїми внутрішніми імпульсами. «Стихійне» мислення виконавця-баяніста

забезпечує йому можливість демонструвати індивідуальність, трансформуючи музичний текст через призму власних емоцій та натхнення.

Отже, «стихії» в сучасному баянному мистецтві слугують ключовими концептами, які формують звуковий образ інструмента, особливості виконання і відкривають перед баяністом широкі можливості для творчого самовираження.

## 2.1 Сучасна баянна творчість як мистецька платформа жанрово-стильових трансформацій

В останній третині XX – початку XXI століття народно-інструментальне мистецтво почало розвиватися в новому напрямі – художнього вираження *авторських* концепцій. Ця тенденція знаходить особливо яскравий прояв у баянному мистецтві. Спостерігається активний пошук художніх форм та засобів вираження, що виходять за межі традиційних уявлень про баян як інструмент, зосереджений виключно на виконанні народної музики.

В жанровій сфері баянного репертуару А. Сташевський вбачає наступні зміни:

1) камернізація монументальних жанрів (концерт);

2) актуалізація великих жанрів для баяна-соло (сонати, сюїти, партити) та їх розвиток у двох напрямках – симфонізація або камерне музикування;

3) становлення нових жанрових різновидів, поліжанрових і синтезованих утворень;

4) розосередження жанрових ознак і значна трансформація типових жанрів;

5) створення оригінальної музики для камерно-інструментальних ансамблів за участю баяна [154].

Виконавець і композитор В. Рунчак працює у різних музичних жанрах для баяна, використовуючи творчі методи, що розширюють стильову палітру його творів. Для втілення найнеймовірніших ідей він формує власну експериментальну платформу, що відображує максимальні можливості

сучасного баяна. Стилістика його творів характеризується індивідуальним авторським підходом до музичної мови і виражальних засобів, оригінальною внутрішньою будовою.

В. Рунчак створив цілу низку творів для баяна або за його участю, серед яких: «Kyrie eleison», три фольклорні п'єси (сюїта № 2 «Українська»), «Музика про життя, спроба самоаналізу» (Quasi sonata № 2), «Passione» (соната № 1), «Пристрасті за Владиславом», сюїта № 1 «Портрети композиторів», «Messa da requiem». У трактуванні баяна композитор робить акцент на *quasi*-оркестровому звучанні, на кшталт органу чи фортепіано. Невипадково його органні твори (наприклад, диптих «Дві сповіді») виконуються також і у перекладі для баяна.

У творчості В. Рунчака представлено у складному синтезі такі тенденції української сучасної музики, як неофольклоризм, неокласицизм, авангардна техніка письма, стилізація під різні епохи та жанри. Серед нововведень привертає увагу феномен «розширення звукової зони баяна» (за А. Сташевським), який базується на використанні сучасних баянно-ігрових прийомів. В партитуру баянних творів композитор вводить елементи театралізації та неінструментальне висловлювання: наспівування – спів («Страсті за Владіславом»), свист виконавця під час гри (або його імітація) («Жлоб-арт»), розповідь вірша («Messa da requiem») [154].

Отже, баянна творчість В. Рунчака є яскравим прикладом пошуку нових оригінальних стилістичних прийомів і розхитуванням усталених канонів традиційної жанрової системи.

У сучасній баянній творчості помітний акцент на інтеграцію різних музичних культур та традицій, що дозволяє створювати *мета*культурні композиції, які поєднують елементи фольклору різних народів, класичної та сучасної музики. Це сприяє глобалізації баянного мистецтва, утвердженню баяна як універсального інструменту, здатного відображати різноманітні культурні і стилістичні впливи.

Творчість В. Власова є яскравим прикладом звернення до *фольклорних* джерел. У твірі «Веснянка» інтонації стародавніх українських веснянкових пісень переплітаються із сучасними мотивними утвореннями, які складаються з дисонуючих інтервалів і джазових акордів. Швидкі інтервальні пасажі надають твору віртуозного блиску та концертного характеру, створюють образну картину весняно-календарного дійства. Своєрідне поєднання архаїчного фольклорного тематизму з ускладненою, хроматизованою гармонічною мовою зумовлює синтез діатоніки і хроматики; звернення до різноманітних артикуляційних засобів сприяє імітації співомовних інтонацій, інструментально виражених вигуків з асоціативним зв’язком.

Характерними рисами неофольклоризму в цій композиції є: використання діатоніки для створення тематичного матеріалу, де елементи звучать в еолійському, дорійському та міксолідійському ладах; унікальне поєднання архаїчних музичних тем з ускладненою гармонічною мовою, що комбінує діатоніку і хроматику; застосування різноманітних артикуляційних засобів (*sforzando, glissando*, акценти, «подвійний рикошет»), що демонструє детальну роботу композитора з інтонаційно-конструктивними одиницями (наспівами, мотивами) фольклорного типу. Активна роль ритму як носія і виразника музичної образності формує *поліжанровий* тематизм, поєднуючи кантиленність (в яскраво виражених фольклорних інтонаціях) з речитативом для створення образів архаїчної культури.

Для творчості В. Власова характерне вміння поєднувати традиційні елементи українського фольклору із сучасними музичними техніками і стилями. Це проявляється у використанні поліфонічних прийомів та складних гармонічних структур, що додають його композиціям багатошаровості і глибини. Здатність митця синтезувати різні музичні стилі і жанри дозволяє створювати унікальні твори, які одночасно зберігають дух народної музики та демонструють новаторський підхід до її обробки.

В. Власов активно експериментує з формою, поєднуючи в одному творі різні типові структури (тричастинність, варіації), долучає імпровізаційність,

що дозволяє досягти динамічності й непередбачуваності музичного розвитку. Крім того, композитор активно використовує оркестрові засоби виразності для підкреслення національного колориту своїх творів. Залучення тембрів різних інструментів дозволяє створювати багатобарвні музичні картини, що відображають багатоманітні явища української культури. Інструментальні комбінації, нетипові для традиційної музики, допомагають відобразити нові темброві відтінки та розширити палітру звучання. У своїх композиціях він часто звертається до історичних та міфологічних тем, що дозволяє йому не тільки збагачувати музичну образність творів, але й звертати увагу слухачів на історичні корені музичної України. Такий підхід робить музику В. Власова актуальною і в сучасному контексті, сприяє збереженню та популяризації національного музичного спадку.

Композиторський стиль В. Власова активно взаємодіє з традиціями української та світової музики, заснований на гармонічних і інтонаційних джазових витоках та оригінальному одеському фольклорі. Композитор «переплавляє» ці елементи з сучасними техніками баянно-акордеонного виконавства.

В. Власов вміло застосовує досягнення джазової класики у баянно-акордеонному виконавстві. Поява джазово-академічного напрямку в музиці для баяна нерозривно пов’язана з його жанрово-тематичними творами, які характеризуються високою художньою якістю, оригінальністю мелосу, ритмічною винахідливістю, віртуозністю та новизною фактури.

Стиль естрадно-джазових творів В. Власова побудований на кількох основних принципах. По-перше, – це системне впровадження джазових напрямків відповідно до їх історичного розвитку, що дає можливість вільного використання стильових моделей. По-друге, – суворе дотримання ритмічної структури кожного стилю, що стає основою для розвитку специфічних звукових ефектів і технік. По-третє, – формування баянно-акордеонної школи як носія професійних музичних традицій, що забезпечує їх практичну

реалізацію через створення моделей і критеріїв естрадно-джазового виконання [177].

У творчості В. Власова можна також простежити вплив стихійних елементів, які надають його музиці особливого колориту й виразності. *Земля* виявляється в поєднанні традиційної музичної форми з інноваційними підходами, в результаті чого створюються фундаментальні, багатошарові композиції. *Вогонь*, джерело енергії та пристрасті, особливо відчувається у використанні джазових елементів, які додають його творам динамічності та експресії. *Вода* проявляється в його здатності органічно інтегрувати різні музичні стилі. *Повітря* відображається у використанні імпровізаційних прийомів та інноваційних інструментальних комбінацій, що надають творам В. Власова особливої невимушеності та відкритості до нових ідей. Стихійні елементи не тільки підсилюють музичну образність, але й роблять його музику особливо яскравою та сучасною, тісно пов'язаною з національним і світовим музичним контекстом.

В. Зубицький поєднує традиційні елементи з сучасними інноваціями. Такі твори, як «Карпатська сюїта», «Соната № 1», «Концертна партита № 1 у стилі джазової імпровізації», Соната № 2 «Слав'янська», «Болгарський зошит», «Дитяча сюїта № 3 "Українська"» «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» не лише відображають музичну традицію, але й відкривають нові шляхи для передачі ідей та емоцій за допомогою сучасного баяна.

У творчості В. Зубицького можна відзначити використання складних поліфонічних структур та експериментальних гармонічних рішень, що підкреслюють новаторський характер його музики. Крім того, митець застосовує техніку алеаторики, де деякі елементи твору залишаються на розсуд виконавця, що додає композиціям елементу непередбачуваності та імпровізаційності.

Як виконавець, В. Зубицький захоплює аудиторію своєю експресивною грою на баяні. Його артистизм відкриває нові горизонти у розвитку

виконавської майстерності. В індивідуальності В. Зубицького можна побачити яскравий вплив «стихії» *вогню*, яка проявляється через його енергійність, пристрасність і динаміку виконання. *Вогонь* насичує його гру невгамовною ритмічною силою, що додає виступам відчуття живого пульсу. Водночас, «стихія» *повітря* розкриває специфіку виконавського стилю митця – вільно інтерпретувати твори, втілюючи в них унікальну емоційну сферу та багатозначність. Ця гармонійна взаємодія *вогню* і *повітря* робить В. Зубицького не тільки майстром техніки, але й митцем, здатним передавати через музику найглибші емоційні стани. Водночас залучення слухачів здійснюється через продуману репертуарну політику. Уникаючи обробок народних мелодій, В. Зубицький просуває оригінальні твори для баяна, зосереджуючи увагу переважно на виконанні своїх власних творів, які відзначаються блискучими концертними характеристиками та включають комплекс засобів впливу на слухача. Цей вплив проявляється у зовнішніх факторах – використанні знайомого тематизму та виразної назви, а також у музичних властивостях твору – поєднанні сучасних баянних прийомів із ритмічною енергією, динамічними контрастами, колористичною регістровкою.

Композиторські комунікативні аспекти творчості В. Зубицького проявляються у яскравій концертності, театральності як частини музично-ігрового процесу, багатоваріантності авторських версій одного твору та включенні елементів джазової імпровізації [23].

Композитор, значно розширюючи аудиторію поціновувачив баяна, працює в різних жанрах, таких як концерт, сюїта, партита, мініатюра та медитації, одночасно підвищуючи академічний статус інструмента, який у сучасній музиці стає все більш елітарним (за словами митця), і створює музику, яка приваблює як професіоналів, так і широку аудиторію. Новаторство творів В. Зубицького полягає у синтезі цих різних підходів, розрахованих на те, щоб зацікавити всі групи слухачів: академічну, елітарну та масову. Крім

того, композитор розширює горизонти виконавської практики, адресуючи свої твори як початківцям, так і високопрофесійним майстрам баянного мистецтва.

Отже, творчості В. Зубицького «стихійні» принципи знаходять свій вираз у композиціях для баяна і символізують різні аспекти музикування, створюючи унікальний звуковий образ. Синтез різних «стихій» робить його музику багатогранною і цікавою для широкого кола слухачів, від аматорів до професіоналів.

### 2.1.1. Жанр сучасної баянної сюїти: типологія, програмність

На етапі становлення жанр баянної сюїти був у вигляді транскрипції класичних сюїтних творів, переважно фортепіанних, що представлено у творчості різних майстрів, переважно виконавців-баяністів, які створювали власні версії цих творів для баяна.

Сюїта з різнохарактерних п’єс – один із провідних жанрів професійного баянного мистецтва. У ній поєднуються як народні витоки (на фольклорному баяні широко практикувалися пісенні та танцювальні «вінки» п’єс на народні теми), так і академічні європейські. Танцювально-пісенна основа баянного мистецтва цілком узгоджується з різними видами сюїти, а розширення можливостей інструменту в його готово-виборному варіанті дає можливість використовувати тип програмної романтичної сюїти віртуозно-концертного плану.

А. Сташевський дав характеристику двох типів жанру баянної сюїти на сучасному етапі: *симфонізованої* («Сюїта-симфонія» В. Власова, «Карпатська сюїта» В. Зубицького) та *камерної* (В. Власов «П’ять поглядів на країну ГУЛАГ»). Окрема увага дослідника присвячена *дитячий сюїті*, яка, на його думку, розвивається у двох напрямах: 1) невеликі цикли, аналог концертної сюїти з мінімальною кількістю частин (Ю. Шамо, А. Білошицький, В. Зубицький); 2) багаточастинні цикли у формі дитячого альбому (В. Подгорний, В. Власов) [154].

Для мистецтва гри на баяні як інструменті народно-академічного типу, сюїта грала і продовжує відігравати важливу роль у двох стилістичних напрямках:

1) в освоєнні матеріалу, на основі якого створюються сюїти-вінки з пісень та танців;

2) у створенні баянних втілень академічних сюїтних зразків, де на «готові» жанрові схеми накладаються специфічні особливості баянного тембру та фактури, що впливають на композиційну форму.

Пропонуємо типологію стилістичних різновидів баянної сюїти, що утвердилися в практиці, починаючи з 60-х років минулого століття:

- танцювальна сюїта у старовинному дусі (це – сюїта-стилізація);
- сюїта на народно-жанровій основі, іноді близька варіаціям на одну або кілька тем (це – сюїти-«вінки» чи сюїти-варіації);
- програмна сюїта вільної структурі, де можуть об’єднуватись різні жанрові прототипи – від танців і пісень до академічних жанрів типу каприччіо, токкати, інтермеццо і т.н.д. (це – програмна сюїта змішаного чи синтетичного типу);
- меморіальна сюїта, присвячена пам’яті та творчості одного чи кількох композиторів, у тому числі, і сюїта-портрет (це – особливий жанр меморіальної сюїти, що стала популярною у баянному мистецтві після сюїти-стилізації, неофольклорної сюїти, романтичного програмного зразку сюїтного жанру);
- сюїта на основі популярних пісень або музики з кінофільмів (це – сюїта-попурі, що має зв’язок із сюїтою-фантазією, прообразом якої є старовинний дивіртисмент та серенада);
- сюїта на матеріалі джазової музики, яка стала освоюватися в баянному мистецтві в останніх десятиліттях ХХ століття і є особливо популярною насьогодні – сюїта-імпровізація, де в основі лежить тема-стандарт, або авторська джазова тема, що розробляється на кшталт джазових імпровізацій, найчастіше, «виписаних»).

Загалом зазначимо, що композиторські інтерпретації сюїтного жанру не виключають змішаних форм гібридного типу. У цьому полягає художній сенс сюитного жанру, у якому можуть гнучко поєднуватися різні жанрово-інтонаційні та стильомовні риси. Поставангардні тенденції в музиці межі XX–XXI ст. роблять особливо актуальним жанр сюїти, в якому через різноманітність у структурній організації, можна втілити будь-які, найоригінальніші авторські задуми. Цим і відрізняється сучасна українська баянна сюїта, що увійшла на рівень професійного академічного концертування та має тісний зв'язок зі своїми народними витоками (сюїти-вінки та сюїти-варіації на українські народні теми) та класичними зразками (сюїти-стилізації та програмні сюїти, а також естрадно-джазові їх різновиди).

Починаючи з кінця 70-х років минулого століття, у сюїтно-партитному жанрі українського баянного мистецтва виділяються два провідні напрямки, пов'язані з *комунікативною* спрямованістю творів, розрахованих на:

1) певні вікові та інтелектуально-музичні можливості;

2) уподобання масової аудиторії.

За цим критерієм можна виділити три наступні типи баянних сюїт:

1) естрадно-джазові сюїти (Концертна партита № 3 А. Білошицького);

2) академічний, в основному, необарочний або неоромантичний (Сюїти №1 та № 2 А. Білошицького, твори в цьому жанрі Ю. Шамо та В. Підвали);

3) сюїти-поппурі (або сюїти-фантазії), що примикають до естрадно-джазової групи але мають особливу специфіку (подібні баянно-сюїтні твори характерні для творчості В. Подгорного) .

Я. Олексів запропонував типологію баянної сюїти в українському музичному мистецтві за ***стильовими напрямами***. Він виявляє виняткове *стильове різноманіття* трактувань циклічності, що включає: неокласичну та необарокову сюїти, романтичну сюїту-дивертисмент, імпресіоністично-живописну сюїту-триптих, неофольклорну сюїту-в'язанку, фольклорну пару типу думи-шумки, естрадно-джазову сюїту, а також сюїти, що мають ознаки

сонати, концерту, партити, поеми тощо [118]. Класифікація баянних сюїт за жанрово-стильовими моделями:

- старовинна сюїта;
- дивертисмент;
- вільна романтична програмна сюїта;
- парний цикл, який трансформує необарокове поєднання імпровізаційного і строго регламентованого інтелектуального змісту (як у думі-шумці з її національними різновидами);
- триптих, що характеризується тричастинною циклічністю поза сонатними закономірностями;
- сюїта-зошит, що займає проміжну позицію між сюїтою і програмним циклом мініатюр;
- дидактичні форми;
- сюїти-поеми з наскрізним тематичним розвитком, монотематизмом, інтонаційними арками та іншими ознаками, що наближаються до жанру партити;
- сюїти з елементами сонатності; ф'южн, джазові [118].

Типологія баянних сюїт, що сформувалася в українській музичній практиці з 1960-х років, включає кілька стилістичних різновидів, кожен з яких має свої особливості. У цей період виділялися танцювальні сюїти у старовинному дусі, сюїти на народно-жанровій основі, програмні сюїти змішаного типу, меморіальні сюїти, сюїти на основі популярних пісень або музики з кінофільмів, а також сюїти на матеріалі джазової музики. Кожен із цих типів характеризується специфічними рисами, такими як стилізація під старовину, поєднання народних мотивів з варіаціями, а також елементи програмності та імпровізації. На основі цієї типології, Я. Олексів пропонує ще детальніший підхід, виділяючи, наприклад, неокласичні та необарокові сюїти, романтичні дивертисменти, імпресіоністичні триптихи, неофольклорні сюїти та інші форми, що показують еволюцію жанру в бік складніших,

індивідуалізованих моделей. Відмінності полягають у більшій деталізації жанрових і стильових ознак у класифікації Я. Олексіва, який вводить жанрові уточнення, такі як: триптих, сюїти-зошити, дидактичні форми, ф'южн, підкреслюючи різноманітність циклічності в баянній музиці.

Важливе місце серед програмних назв та підзаголовків баянних сюїт посідають *національно-етнічні* (у назвах усієї композиції) та *фольклорно-жанрові* орієнтири (у частинах циклу). Наголошуючи на цьому факті, Я. Олексів вказує на те, що ці формулювання були визначальними з погляду формоутворення, композиції, фактури, ладовості, мелодики, ритмічної природи у творах групи 1950 – 1960-х років. Дослідник звертає також увагу на той факт, що сюжетна програмність у баянних сюїтах цієї групи базується на певному жанровому прототипі (навіяному часто конкретними фольклорними зразками), а у наступні десятиліття (1970-і роки) цитати та «квазі-цитати», як носії сюжетності, поступаються місцем у баянних сюїтах українських авторів узагальненим або більш докладним літературним програмам [118].

Як відомо, програмність може реалізовуватися у вигляді назв частин сюїти, що моделює уявлення про центральний образ і може супроводжуватись підзаголовками та епіграфами. На основі типів програмності Я. Олексів запропонував відповідну *класифікацію проявів програмності в українських баянних сюїтах*:

1) національно-етнічні та фольклорно жанрові орієнтири;

2) літературна програмність (представлена підзаголовками, поетичними епіграфами, фольклорними пісенно-текстовими цитатами);

3) сюжетно-програмний тип, де номери сюїти поступово розкривають етапи оповідання [118 с. 118].

Пропонуючи цю основну класифікацію, Я. Олексів враховує і можливість синтетичних типів баянно-сюїтної програмності, що виражається в наступному переліку:

1) мальовнича програмність разом із інтелектуальної символікою.

2) програма у вигляді сюжетно-образного ряду, доповнена текстовими строфами з обраної під заголовок народної пісні.

3) подвійна назва частин циклу, які не уточнюють, а узагальнюють, утворюючи певні рівні – жанрово-стильовий та образний [118].

За думкою Я. Олексіва, виняткова популярність сюїтних циклів в українській професійній музиці тісно пов'язана з традиціями народно-інструментального виконавства, зокрема з багатотемними танцювальними в'язанками: «У нашій культурі, – зазначає дослідник, – переважає романтичний підхід до інтерпретації барокових зразків, що сприяло виникненню унікального жанрово-стильового синтезу сюїти з національною тематикою, програмністю, орієнтованою на жанрово-побутові образи, а також пісенно-танцювальним ритмо-інтонаційним комплексом» [118].

Іншим важливим прикладом жанрово-стильових трансформацій є взаємодія фольклору і джазу, яка пролягає шляхом переходу від національного до міжнародного впливу і згодом – від міжнародного впливу до створення національного стилю. Як відзначає Н. Остапчук, «… вплив фольклорних витоків у поєднанні з джазовими ритмами породжує виникнення нових художніх напрямків в розвитку жанрових і стильових систем» [119, 446–447].

Сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака є зразком творчого перетворення архаїчних та сучасних жанрів. Три складові сюїти – «Речитативи», «Токата» і «Веснянка» – втілюють авторську концепцію: монологічна стриманість, динамічна експресія і танцювально-драматичний фінал поєднані в художню цілісність. «Веснянка» базується на ладовій системі з використанням хроматизованих ладів зі змінними підвищеними IV та VI щаблями, притаманними гуцульській гамі. Важливими рисами є багатооктавні унісони, постійні паралелізми квінт, глибоко вкорінена у фольклорі бурдонна техніка голосів та імпровізаційна природа, що надає інструментальності відтінку розкішної орнаментики.

В. Рунчак працює в різних жанрах, поєднуючи такі напрями, як неофольклоризм, авангард, неокласицизм, полістилістика. Митець

відрізняється особливим ставленням до фольклору. На відміну від численних обробок народних пісень, його авторське сприйняття фольклору не полягає в прямому цитуванні народної теми – *quasi*-фольклорному звучанні.

Для В. Рунчака створення музики є своєрідною демонстрацією власної філософії життя: у такий спосіб він намагається передати не тільки звук, але й емоції, відчуття і духовний світ людини. Звідси різноманітні прийоми гри на баяні, такі як кластер, глісандо, вібрації, ефекти регістрового тембру, що дозволяє йому знаходити нові звукові ефекти. Його творчість відрізняється жанрово-стильовими трансформаціями, чим він змушує аудиторію переосмислювати своє уявлення про музику та сприймати її у новому світлі.

Представник молодої генерації композиторів Я. Олексів працює з етнохарактерним комплексом. Твір «Ніч на полонині» є музичною ілюстрацією до однойменної драматичної поеми О. Олеся. Циклічна композиція складається з чотирьох частин, упорядкованих відповідно до літературного аналога. Перед кожною музичною ілюстрацією є поетичний епіграф, що спрямовує виконавця і слухача на конкретний художній образ.

Пануючими образами твору є картини фольклорної архаїки, природні пейзажі та містика народних переказів. Наслідування народної пісенності і танцювальності втілюють обрядовість, конкретизовану картинною програмністю. Музична мова збагачується засобами імітації колоритних тембрів сопілки, трембіти і флояри, що асоціюються з награваннями горян. Домінуючою у драматургії циклу є лірико-драматична лінія, що розширює патетику мовно-виражальних засобів. Мелодико-гармонічні засади тематизму, варіантні прийоми його розвитку сягають глибин народного мелосу, слугують основою неофольклорного напряму творчості композитора. Втілення танцювальних тем та ритмоформул, лейтмотивів, тональної багатоплановості і специфічних інструментальних прийомів відтворює програмний підтекст твору.

Розглядаючи структурні особливості цього твору, варто звернути увагу на композиторську майстерність поліфонічної техніки Я. Олексіва.

Композитор не обмежується традиційними гармоніями, активно використовує нестандартні ходи, надачи твору особливої виразності і глибини. Ці засоби дозволяють передати як лірико-психологічні відтінки, так і драматичні, що притаманні сюжетній лінії поеми О. Олеся. Ритмічна організація підкреслює зміну семантику: від спокійної лірики до енергійного драматизму.

Отже, «Ніч на полонині» Я. Олексіва демонструє глибоке розуміння композитором української музичної традиції, зокрема, багатого мелосу карпатського регіону. Виявлення різних стихій – тембральних можливостей баяна, віртуозних технічних прийомів, таких як глісандо, трелі та арпеджіо – допомагають створити неповторну звукову ауру, що додає твору оригінальності. Інтеграція елементів народної музики із сучасними техніками свідчить, що композитор прагне об’єднати минуле і сучасне, створюючи новий образ сучасного баяна.

Естрадно-джазова стилістика в творчості українських композиторів представляє собою унікальне явище, що відзначається в рамках нового руху у розвитку баянного мистецтва. Популярність такого музичного напрямку серед виконавців та аудиторії відкрила перед композиторами нові можливості. Стилістичні, жанрові та образно-змістовні експерименти композиторів вплинули на сучасні тенденції у розвитку баянного мистецтва в Україні. Популярність їх творів серед виконавців створила підґрунтя для наукового аналізу цього феномену в контексті сучасного виконавського баянного мистецтва. Серед українських композиторів, які творять у стилі естрадно-джазової музики, що відрізняється своєю стихійністю та енергією, особливу увагу слід приділити творчості В. Зубицького, В. Власова, Я. Олексіва.

«Джаз-партита № 1» В. Зубицького є прикладом синтезу джазової стилістики з нормами академічного мистецтва (на основі барокової моделі циклу – співвідношення частин за принципом «контраст–зіставлення»).

В. Зубицький, досліджуючи різні жанри, такі як опери, балети, симфонії, кантати, концерти, квартети та камерно-інструментальні твори, на початку 80-х років розпочав справжню революцію в баянному мистецтві. Він створив

новий підхід до інструмента, поєднуючи класичні та сучасні елементи, що значно розширило можливості баяна як концертного інструмента. В. Зубицький один із тих композиторів, які підняли баян на новий академічний рівень, зробивши його важливим інструментом у сучасній музичній культурі.

Повною мірою розкриваючи потенціал баяна, він інтегрував цей народний інструмент у свої унікальні творчі експерименти. Його «Джаз-партити» стали ще одним важливим кроком у дослідженні нових жанрів і стилів у баянному мистецтві, представляючи новаторський синтез класичних джазових традицій з національним фольклором і сучасними досягненнями в композиторській техніці.

«Джаз-партита № 1» В. Зубицького складається з п’яти частин: I. «Інтрада», II. «Токката-Бурлетта», III. «Арія», IV. «Perpetuum mobile», V. «Епілог». Зсередини її можна поділити на два мініцикли: I, II та III, IV, V частини. Це підкреслюється тематичними зв’язками III та V частин: «Епілог» є зміненим варіантом «Арії», скороченим, із більш стриманим темпом та незначними ритмічними відхиленнями.

Для композицій В. Зубицького притаманні вільне варіантне розгортання, неочікувані переходи, ритмічні зсуви та незвичні гармонії. Композитор спирається на «інтонаційний словник» джазу, створюючи глибокі за змістом та масштабні за формою композиції, які вимагають від виконавця володінням віртуозних якостей. Висхідні інтонаційні мотиви, що вказують на джазовий стиль, присутні в *первинному інтонаційно-конструктивному утворенні* (за О. Вербою): майже всі тематичні, ритмічні та фонові мотиви першої частини знаходять подальше становлення в циклі. «Інтрада» вражає «передмовним» настроєм, який додає привабливості подій, що розгортаються.

Четверта частина, *«Perpetuum mobile»*, є ключовою в драматургії цієї партити. Завдання, які вона ставить перед виконавцем є надзвичайно складними та різноманітними. Тут об’єднується майже весь тематичний матеріал партити: складні метроритмічні структури, змінні ритми та

різноманітні нотаційні групування, а також технічні прийоми, які створюють враження багатошаровості та різноманітності.

Чергуючі імпровізаційні розділи, тримають напругу завдяки використанню елементів попередніх частин зі змінами текстури, регістрів, тематичних мотивів. Це розширює звукові можливості та додає нові асоціації до музичного образу, формуючи яскравий інструментальний пейзаж.

В цілому, «Джаз-партита № 1» В. Зубицького являє собою приклад трансформації автентичних стилів джазу в межах класичних норм партити, що збагачує музичний діалог і відкриває нові можливості для інтерпретації.

Варто відзначити характерний підхід до викладання основного тематичного матеріалу. Експозиція є розгорнутим розділом, який вже містить розробничі елементи. Автор максимально використовує всі природні звукові можливості багатоголосного баяна – від тембрально-колористичних до сонористичних, текстурних і динамічних. Ладотональність e-dur/moll підкреслює глибину та динамічну перспективу розвитку музики. У епізоді trionfale, використовуючи багату акордову текстуру, баян звучить як потужний оркестр. Кульмінація експозиції відзначається політоновими нашаруваннями та квінтовими інтервалами в басі, що створює ефект кластерів і кластерного глісандо, підсилюючи експресивність музичного виразу.

Цікавим моментом є розділ, де перший епізод (*Quasi presto*) починається з пульсуючого звуку «а». Коротка, нервова фраза розгортається у серію стрімких імпровізацій, включаючи імітацію східнослов'янських народних ігор (наприклад, яскравий фрагмент на основі зменшеного тризвуку локрійського ладу).

У контексті цього, у Джаз-партиті зустрічаються поліритмічні епізоди різної тривалості, які присутні у *«Perpetuum mobile»*. Одним із найяскравіших є імпровізаційний фрагмент *Presto strepitoso (quasi improvisazione)*: голоси розташовані в прозорій фапктурі на максимально віддалених тесітурних зонах, створюючи жваві басові «кроки» в лівій клавіатурі та капризний рух тонкої музичної лінії у верхніх октавах – у правій.

Дотримання академічних норм у формотворенні відображається у виборі жанру, методах і принципах побудови драматургії, а також у поєднанні комплексу музичних засобів виразності, таких як карпатські народні мотиви, гармонічна та інтонаційна мова джазу, прийоми імпровізації. Композитор майстерно використовує стилістичні елементи для імітації звучання джазового оркестру та його окремих інструментів, таких як труба, саксофон, бас-гітара, ударні інструменти. За допомогою баяна він наслідує джазову вокальну манеру інтонування.

Сучасна баянна репертуарна практика базується на фольклорних основах із залученням сучасних музичних прийомів та інтерпретації. Це проявляється через стилізацію ладо-гармонічних елементів, ритму, фактури, тематики та різних виконавських технік, а також через інтеграцію різних напрямів, таких як фольклорний, естрадно-джазовий та камерно-академічний, що сприяє формуванню нового джазово-академічного напряму в музиці. Пошук нетрадиційних засобів музичного вираження через використання постмодерністських композиційних технік відображає нове світосприйняття та глибинне філософське підґрунтя, роблячи це явище *феноменом* у світовій музичній культурі.

Незважаючи на імпровізаційний тип викладення матеріалу, композитор рідко використовує характерні для джазової музики поліритмічні та фактурні поєднання. Імовірно, це пов’язано з тим, що на баяні, важко створити акустично об’ємні звучання, що могли б приховати можливі ритмічні неврівноваженості. Такий підхід дозволяє використовувати поліритмію дозовано, особливо в помірних і рухливих темпах, зберігаючи внутрішню організованість і виразність музичного образу. Цей твір не лише збагачує репертуар сучасних виконавців, але й сприяє формуванню нових виконавських технік та інтерпретаційних підходів. В. Зубицький створює музику, яка вимагає від баяністів не тільки технічної майстерності, але й глибокого розуміння стилістичних особливостей джазу та вміння імпровізувати. Цей синтез класичних форм і джазової експресії робить його

«Джаз-партиту № 1» унікальним твором, що символізує сучасний етап розвитку баянного мистецтва і його потенціал для майбутніх інновацій.

### 2.1.2. Концерти Р. ді Маріно та А. П'яццоли для баяна і фортепіано: сучасні перекладення

Перекладення творів для баяна на сучасному етапі вимагають врахування нових принципів та тенденцій. Це особливо помітно на прикладі *перекладень* відомих творів для бандонеону, таких як «Аконкагуа» А. П'яццоли та «Концерт для бандонеону» Р. ді Маріно.

Г. Олексів окреслила *базові принципи*, які мають бути дотримані у процесі перекладення творів для баяна:

- збереження інтонаційно-ритмічної сутності голосоведіння оригіналу;
- дотримання основного мелодично-гармонічного змісту усіх фактурних компонентів матеріалу;
- збереження основи темпометроритмічної організації музичного твору;
- переосмислення окремих виражальних засобів у проекції на специфіку баянного звучання;
- спрощення викладу окремих фактурних фрагментів з метою досягнення фізіологічної зручності виконання на баяні;
- прагнення до створення у баянній версії твору звучності, акустично відповідної темброво-фонічним характеристикам інтрументів-оригіналів; фонічної перспективи співвідношення фактурних компонентів, характеристики артикуляційно-штрихових аспектів, концепції розкриття ритмодинаміки мелодичних побудов у контексті мікро- та макроінтонування тощо» [115].

Відповідно до них автор вказує *технічно-виконавські прийоми*, які, на наш погляд, є сферою використання саме *баяніста*:

- застосування специфічних прийомів баянного виконавства для створення ефекту масштабної оркестрової звучності;
- переосмислення семантики артикуляційно-штрихової палітри з проекцією на органічні задатки баяна;
- використання принципів мікро- та макроінтонування як способу розкриття раціональності вертикальних та мелодичних структур при перекладені творів;
- детальне коригування низки нюансів, зокрема штрихів, аплікатури та специфічних виконавських прийомів з урахуванням природи звукоутворення на баяні» [115].

Г. Олексів, дослідивши жанр перекладення в баянному мистецтві наводить головні *параметри-рекомендації* до цього жанру, а саме:

1) збереження художнього композиторського задуму;

2) важливість творчої інтерпретації першоджерела при створенні перекладення;

3) врахування тембрової специфіки;

4) ступінь спорідненості звукоутворення інструмента-оригіналу та інструмента-реципієнта;

5) конструктивні технічні та виражальні можливості інструментів – регістрові, темброві, динамічні, фактурні, агогічні, штрихові, теситурні, тощо;

6) підбір виконавських прийомів, що компенсували би принципи звукоутворення інструмента-оригіналу [115].

О. Жарков розглядає жанр перекладення з точки зору його відношення до оригінального тексту. У художньому перекладі ключовим аспектом є, на його думку, дихотомічний зв’язок між оригіналом і перекладом, що, в свою чергу, відображається у жанрово-стильовій взаємодії між мисленням автора та перекладача. Відповідно до позиції О. Жаркова, процес перекладу проходить дві основні стадії: спочатку відбувається дешифрування, тобто осмислення оригінального твору, а потім перекодування, тобто його нове втілення. Автор також розрізняє два основні типи перекладення: технічний і художній. До

першого, основна увага приділяється рівню виконавської майстерності. Другий, художній тип, вимагає більш глибокого підходу, де особливу роль відіграє темброве переінтонування, що супроводжується зміною інструментів.

Розглянемо два перекладення для баяна – концерти для банденеону з оркестром А. П'яццоли і Р. ді Маріно, визначимо їх тип перекладення (за О. Жарковим) та проаналізуємо, як представлені *базові принципи* перекладення та головні *параметри-рекомендації* до цього жанру.

Концерт для бандонеона з оркестром «Аконкагуа» А. П'яццоли сповнений глибоких людських почуттів, емоцій і пристрастей. Водночас, цей широкий спектр емоцій органічно поєднується з суворим академізмом класичної форми та гармонії. Творчість композитора заснована на симбіозі аргентинських, європейських і американських (джазових) традицій. Музична мова А. П'яццоли – проста та зрозуміла для слухача, витончена, завдяки професійному підходу до вирішення музичних ідей.

Унікальність стилю А. П'яццоли полягає не в окремих музичних елементах, а в гармонійному поєднанні всіх виразних засобів. Його музика вирізняється нерозривною взаємодією всіх компонентів: гармонії, мелодії, фактури, тембру, динаміки та ритму, базується на ритмо-інтонаційних особливостях танго, яке стало затребуваним в європейській музиці ХХ ст.

Концерт відображає класичну концепцію протистояння соліста та оркестру, які разом утворюють діалогічне звучання. Сольні віртуозні епізоди органічно вплітаються в оркестрову партію. Піднесена епічність і драматизм підкоряються домінуючій ліричній основі твору, яка виражається через багатство відтінків, що варіюються від задумливої елегійності до рішучого протесту та піднесеного самоствердження. Композитор майстерно розробляє основні теми, використовуючи різноманітні тональні зміни, метроритмічну та темброво-регістрову варіантність.

Перекладення «Аконкагуа» А. П'яццоли, виконане М. Феррарині, зберігає ключові елементи оригінальної композиції, водночас адаптуючи їх до специфіки інструментів. У цій версії твору, партія баяна зберігає всі

інтонаційно-ритмічні та мелодико-гармонічні аспекти оригіналу. Фортепіанна партія адаптована таким чином, щоб компенсувати втрату оркестрової фактури й водночас створити акустично насичену основу для соло баяна: включає в себе складні гармонічні структури та ритмічні акценти, що підкреслюють драматургію твору. Фортепіано забезпечує динамічну підтримку, зберігаючи темпометроритмічну організацію оригіналу, водночас його фактура, більш компактна та інтегрована у порівнянні з оркестровою, дозволяє досягти необхідної рівноваги між інструментами.

Бандонеон, із своїм менш інтенсивним звуком і специфічною артикуляцією, надає музиці м'якість і легкість, яку важко відтворити на баяні, що має більш потужний та об'ємний звук. Проте, М. Феррариніповністю переніс штрихи і динаміку А. П'яццоли та зберіг характерні для бандонеона тонкі нюанси і легкість звучання.

Оскільки баян має свої власні звукові особливості, деякі елементи, такі як артикуляція, може потребувати адаптації. М. Феррариніпереосмислює окремі виражальні засоби у проєкції на специфіку баянного звучання. Приміром, для збереження характерного тембру оригіналу він використовує саме ті регістри баяна, що відповідають звучанню бандонеону.

У процесі перекладення М. Ферраринізберігає загальну ритмічну структуру та характер інтонування, що надають твору оригінальної для А. П'яццоли емоційності. Оскільки бандонеон і баян мають схожі інтонаційні можливості, особлива увага звертається на передачу акцентів, зокрема в танго-ритмах та синкопованих фразах.

Перекладення оркестрових партій в фортепіанній фактурі передає повну палітру гармонічного та мелодичного матеріалу. Зокрема, зберегаються оригінальні гармонічні співвідношення, характерні для А. П'яццоли, що використовують джазові акорди, а також складну поліфонію, властиву його музиці.

Отже, перекладення «Аконкагуа» для баяна та фортепіано демонструє тонкий підхід до збереження своєрідності твору, з урахуванням можливостей

баяна та фортепіано, переосмислення деяких виражальних засобів для досягнення максимальної відповідності оригіналу. Це включає в себе зміни в фразуванні, динаміці та використанні різних регістрів для зміни тембру, що дозволило відтворити глибину і драматизм партитури.

Зазначимо, що перекладення для фортепіано та баяна концерту «Аконкагуа» А. П'яццоли є показовим для сучасного репертуару баяніста. Цей твір є цінним доповненням як до навчального, так і до концертного репертуару баяніста, оскільки він поєднує можливості розвитку музично-технічних навичок із формуванням естетичного смаку виконавця.

Твір вирізняється своєю структурною складністю та багатошаровістю, де кожна частина відображає певний емоційний стан, що передається через засоби виразності – мелодію, ритм, фактурну організацію. Використання багатих гармонічних структур, що включають як традиційні, так і сучасні елементи, додає твору глибини та змістовності.

Однією з особливостей цього концерту є його ритмічна різноманітність, що виявляється через інтенсивне синкопування та несподівані зміни ритмічного малюнка. Це надає звучанню динаміки та енергії, які підкреслюють драматургічну напругу твору.

Партія бандонеона в цьому концерті є не просто технічно складною, але й вимагає від виконавця високої майстерності у передачі найтонших нюансів звукових барв. Р. ді Маріно використовує специфічні артикуляційні та динамічні прийоми, щоб розкрити унікальний тембр бандонеона, який стає центральним елементом всього твору.

Перекладення оркестрової партії для фортепіано виконує подвійну функцію: з одного боку, вона забезпечує гармонічну підтримку та ритмічну основу для бандонеона, з іншого – створює автономну музичну лінію, яка інтегрується у загальну структуру концерту. Це перекладення вимагає глибокого розуміння оркестрової фактури та вміння передати її на фортепіано без втрати оригінальної виразності.

Перекладення концерту для баяна та фортепіано (зроблено автором), як і у випадку з твором А. П’яццоли, вимагає глибокого переосмислення оригінальних музичних елементів для максимальної відповідності можливостям сучасного баяна. Це стосується як нюансів аплікатури, так і вибору регістрів.

Відмітимо, як задіяні параметри Концерта для бандонеона Р. ді Маріно в процесі перекладення:

1) зберігається інтонаційно-ритмічна сутність голосоведіння оригіналу, мелодія часто-густо рухається в тісному зв’язку з ритмом, що створює унікальний музичний контекст;

2) залишається без змін основний мелодико-гармонічний зміст усіх фактурних компонентів твору. Гармонічна мова Р. ді Маріно насичена і складна, містить багато сучасних гармонічних зворотів та поліфонічних переплетень.

3) зберігається основа темпометроритмічної організації музичного твору. Темпометроритмічна структура в творі Р. ді Маріно є одним із ключових елементів, що створюють її динаміку і напругу. Перекладення зберігає цю організацію, зокрема, чітко передано ритмічні акценти і зміни темпу, що є невід’ємною частиною загального драматичного розвитку твору;

4) переосмислюються окремі виражальні засоби у проекції на специфіку баяна: змінюється артикуляція, вибір відповідних регістрів, що дозволє максимально наблизити звучання баяна до оригінального тембру бандонеона, водночас використовуючи особливості баяна для підсилення виразності;

Отже, перекладення концерту Р. ді Маріно для баяна і фортепіано враховує всі ключові паметри оригіналу, завдяки чому твір не втрачає своєї емоційної насиченості та виразної сили.

Таким чином, можна визначити, що перекладення концертів для бандонеону «Аконкагуа» А. П’яццоли та Р. ді Маріно для баяна та фортепіано демонструють *художній тип* перекладу – *темброве переінтонування*. Ці

перекладення зберігають оригінальний музичний задум, водночас пристосовуючи його до нових інструментальних можливостей; стають значущим доповненням до репертуару сучасних баяністів, сприяючи розвитку технічних та музичних навичок виконавців.

### 2.1.3. Стильовий синтез в концертних п'єсах для баяна

В основі стильового синтезу лежить ідея інтеграції різноманітних музичних стилів, від класичних і народних до джазу та авангарду. Це може бути досягнуто шляхом використання елементів різних жанрів у межах одного твору. Композитори збагачують традиційні форми класичної музики мелодико-ритмічними компонентами народної музики, або ж додають до академічної структури імпровізаційні риси, притаманні джазу.

У концертних п'єсах для баяна стильовий синтез відіграє особливу роль і найбільш часто складається з академічних і фольклорних елементів.

Синтез, що відзначається у творчості баянних композиторів України, таких як В. Власов, В. Зубицький, В. Подгорний, А. Гайденко, Я. Олексів, В. Рунчак, Ю. Шамо, А. Сташевський, є ключовим фактором створення неофольклоризму як стильового напряму у музиці другої половини XX ст. У їхніх творах можна відзначити вплив фольклору на кількох рівнях: 1) початкове використання фольклорних мотивів («Веснянка» В. Власова); 2) креативне переосмислення фольклору (прикладом може бути «Поліська рапсодія» А. Тимошенка); 3) поєднання національних музичних елементів зі стилістикою джазової музики (як у «Джаз-партиті № 1» В. Зубицького).

*Систематизуємо різновиди стильового синтезу в концертних п'єсах для баяну.*

1. ***Фольклорно-академічний***. Композитори поєднують елементи народної музики з академічними формами та принципами композиції. Наприклад, один із найбільш яскравих сучасних авторів в українській баянній музиці, який успішно опрацьовує фольклорні традиції, є В. Власов. Упродовж останньої чверті XX століття композитор створив низку творів, що базуються

на народних мотивах і представляють новаторський підхід до фольклорного матеріалу. Серед цих творів – «Парафраз на народну тему» (1977), «Веснянка» (1984), «Колядка» (1987), «Гаївка» (1987) та «Свято на Молдаванці» (1998).

2. ***Жанрово-стильовий*** – передбачає інтеграцію різних музичних жанрів та стилів в одному творі. Наприклад, у «Джаз-партиті № 1» В. Зубицького поєднуються джазові елементи з класичною формою, створюючи жанрово-стильовий синтез. Такий підхід дозволяє розширити звукові можливості традиційної музики, додаючи нові елементи експресії та динаміки.

3. ***Експериментальний*** – характеризується інтеграцією нетрадиційних елементів або технік в академічний контекст. Приміром, у творі В. Рунчака «Жлоб-арт» використовуються елементи експериментальної музики, алеаторика та інші нестандартні прийоми, які взаємодіють із більш традиційними формами.

4. ***Полістилістичний*** – включає одночасне використання кількох музичних стилів, які можуть бути як гармонійно поєднані, так і контрастно протиставлені в одному творі. У концертних п’єсах для баяна полістилістичний синтез часто виражається через чергування різних стилів у різних частинах твору або навіть у межах однієї частини, створюючи багатошарову музичну структуру. *Поєднання стилів різних композиторів у контексті програмних творів або транскрипцій* – це інтеграція стилістичних рис, властивих різним композиторським школам або епохам, в одному музичному творі. Такий підхід може використовуватися для створення нових інтерпретацій відомих творів або для адаптації музичного матеріалу до сучасних виконавських вимог («Присвята Астору П’яццолі» В. Зубицького).

5. ***Неофольклорний*** – характерний для останньої третині ХХ – початку ХХІ століття, поєднує елементи традиційного фольклору з новітніми музичними тенденціями. А. Гайденко є одним із визначних представників неофольклоризму в українській баянній музиці. Він створив низку одночастинних творів різного обсягу, що базуються на музично-лінгвістичних

основах фольклору різних народів, таких як українці, грузини, хорвати, болгари, серби, угорці, молдавани, румуни та інші.

Серед його робіт варто відзначити твори: «Вечір у горах» (1978), «Палехські замальовки» (1979), фантазія на хорватські теми «Коло» (1979), «Здравейте, другарі» (1985), «Нєвєстіно коло» (1987), «Вербунк» (1987), «Весняна хора» (1987), «Плетениця» (1990), «Балканський триптих» (1992), «Коломийка» (2003).

6. ***Міжкультурний*** – у цьому типі синтезу композитори інтегрують музичні елементи з різних культурних традицій, створюючи нові, міжкультурні музичні форми. Наприклад, поєднання західноєвропейської академічної традиції з елементами східної музики може бути застосовано в баянних концертах, щоб створити оригінальні та багаті за змістом музичні твори. Б. Мирончук в п'єсі «Циганський король» поєднуються джазову традицію з циганським колоритом, що створює оригінальний та багатий за змістом музичний твір. В «Ретро-фантазії» В. Подгорного майстерно поєднуютьсяч мотиви народних пісень з елементами джазу і естрадної музики.

В баянному мистецтві стильовий синтез часто включає поєднання народної музики, джазу, класики та сучасних музичних течій. Приміром, творчість В. Подгорного стала важливим етапом у формуванні українського естрадно-джазового напрямку в баянному мистецтві. Його твори відрізняються багатством музично-виражальних засобів баяна та поліфонізацією фактури. Митець був одним з перших в адаптації відомих пісень у естрадно-джазовій манері, надавши приклад стилізації цього жанру в «Ретро-фантазії». В. Власов, у свою чергу, демонструє стильовий синтез у поєднанні академічних форм і джазу (новоорлеанський джаз, свінг, бі-боп, кул, та ін.). Важливою віхою української баянної музики стала також «Концертна партита в стилі джазової імпровізації» В. Зубицького та А. Білошицького. Принципи стилізації та синтезу стилів (зокрема, інтеграція академічного в джазове і навпаки) є центральними в творчості

А. Сташевського, як це яскраво знайло прояв в його «Капріччіо у джазовому стилі».

Яскрава образність творів Б. Мирончука у сучасному естрадно-джазовому стилі відображає різноманітні настрої, такі як сум, радість, ностальгія та багато інших, що робить її більш експресивною та живою. На особливу увагу заслуговують концертні мініатюри композитора в естрадно-джазовому стилі: це «Концертна самба» (1995), «Циганський Король» (1996), «Румба» (2000), «Босса-нова» (2000).

Б. Мирончук поєднує елементи естрадної та джазової музики. Його твори вирізняються багатством музичних засобів виразності, завдяки чому кожна композиція набуває унікальних рис. Це досягається через вдало підібрані ритмічні структури, гармонічні інновації та виразні мелодичні лінії, які роблять його музику привабливою для виконавців та слухачів.

Він приділяє велику увагу експериментам з тембровими можливостями баяна. У його творах інтегруються нетрадиційні звуки і техніки, які підкреслюють емоційний зміст композицій. Такий підхід не тільки збагачує музичну мову композитора, але й розширює технічний арсенал виконавців, спонукаючи їх до подальших творчих пошуків і самовираження. Завдяки цьому його музика стає віддзеркаленням сучасного стану баянного мистецтва в Україні, засвідчуючи його потенціал та здатність до нових відкриттів і інновацій.

Виконання таких творів вимагає від баяністів не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння специфіки музичних стилів і здатності до їхньої інтеграції в єдину музичну композицію. Сучасні баянні концертні твори часто-густо стають *платформою для експериментів* із синтезом стилів, що дозволяє створювати унікальні композиції, які відображають багатогранність «стихії» сучасного баяна.

Інший важливий аспект стильового синтезу в концертних п’єсах для баяна полягає в адаптації музичного матеріалу для інструменту, що включає перекладення творів, написаних для інших інструментів або ансамблів. Такі

підходи дозволяють збагачувати репертуар баяністів і відкривати нові горизонти для інтерпретації музичних творів, підвищуючи рівень виконавської культури та розширюючи межі можливого для цього інструменту.

Досліджуючи взаємозв'язок між оригіналом та його варіантом у творчості композиторів останньої третині XX – початку XXI ст., слід відзначити, як вони відрізняються від естетичних і мистецьких принципів попередніх епох і які основні аспекти транскрипції в сучасній музиці. Коли композитор створює транскрипцію твору з минулих епох і працює над його тематичним «ядром», він сприймає його через власну ідейно-образну призму. У процесі такої трансформації відбувається ідейно-інтонаційне «переродження» початкового музичного матеріалу, який інтегрується в мовно-виражальний арсенал композитора. Аналізуючи тенденції, важливо акцентувати вплив естетичних уподобань і потреб соціуму різних епох на формування мистецьких координат. Таким чином, можна виокремити важливу динаміку жанрової еволюції, зокрема, її формотворчі, культурно-мистецькі та мовно-виразові аспекти.

Крім того, стильовий синтез може включати використання *сучасних технік композиції*, таких як серійність, алеаторика або мінімалізм. Це дозволяє композиторам підкреслювати контраст між традиційним і інноваційним, що є важливим елементом сучасного музичного мислення.

Отже, стильовий синтез у концертних п'єсах для баяна є не тільки засобом збагачення музичної мови, але й важливим інструментом для вираження сучасної культурної ідентичності. Він відображає складний і багатогранний світ сучасної музики, де різні традиції та стилі взаємодіють, створюючи нові оригінальні форми та звучання.

## 2.2. Виконавські прийоми гри як прояв «стихії» сучасного баяна

В останній третині XX – початку XXI ст. у баянному мистецтві з'явилось багато творів, які відрізняються *розмаїттям нових виражальних засобів* та відповідають загальним тенденціям *сучасного музичного простору*. Це транскрипції – В. Василенка та А. Акулова (В. Зубицький «Присвята Астору П'яццолі»), М. Мельниченка та П. Архипенка (М. Скорик «Іспанський танець»); оригінальні твори – «Хорал-сюїта» Є. Мондравського, «Токата». Б. Преча.

Розглянемо виконавські прийоми, які характеризують якість *«стихії»* сучасного баяна.

М. Давидов підкреслював перспективи баянного мистецтва: «Сучасний баян має значний потенціал тембрових засобів і акустичних можливостей, котрі повною мірою ще не розкриті ні в композиторській, ні у виконавській, ні в інженерно-конструкторській винахідницькій практиці» [34, с.14]. Але митці шукають нові способи використання інструмента, створюючи музику, яка відображає дух нашого часу. Вони впроваджують сучасні техніки звуковидобування, щоб створити унікальні та захоплюючі твори, які відображають «стихію» сучасного баяна і її роль у музичній панорамі сьогодення.

Сучасний баян проявляє себе як потужний засіб виразності, який може «непередбачено» *яскраво* передати художню ідею твору та виконавські складові композиторських рішень. Він вміщує в собі інноваційні техніки та підходи до гри, дозволяючи баяністу експериментувати зі звучанням та аранжуванням, розширювати межі традиційної композиторської та виконавської інтерпретацій. Це підкреслює природну гармонію між баяном і сучасним мистецтвом: інструмент стає його невід'ємною частиною та виражає його дух. Можна стверджувати, що сучасне баянне мистецтво увиразнює новітні тенденції у використанні цього інструмента в пошуку авторських ідей та звукових експериментів.

На сьогодні розвиток музичного мистецтва є стимулом для подальшого вдосконалення художніх показників виконавської баянної техніки: композитори залучають у свої твори нові прийоми, розширюючи оригінальну баянну літературу та інтегруючи інноваційні авторські рішення в музичні композиції.

Серед наукових розвідок, присвячених сучасним виконавським прийомам гри на баяні, – праці І. Єргієва [54], А. Сташевського [161, 165].

Виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль, прийоми гри міхом, специфічні темброво-динамічні ефекти, художній прийом «гра повітрям» у сучасному баянному мистецтві аналізував А. Сташевський [161, 165].

Для кращого розуміння сутності сучасного баянного мистецтва та його розвитку важливо враховувати вплив прийомів гри на баяні та методи управління його звукоутворювальними механізмами, що генетично склалися в процесі їх ототожнення з прийомами гри на скрипці, клавірі, органі, духових інструментах. На сьогодні яскраві та незвичні (з погляду візуального сприйняття) граючі рухи, акцентовані акустичні, темброві, шумові або ударно-шумові ефекти почали включатися в систему *сучасних* баянних прийомів гри.

Можливостям сучасного баяна присвячено дисертаційне дослідження І. Єргієва «Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва», у якому автор детально висвітлює сучасне баянне мистецтво, сформоване в контексті української та зарубіжної творчості, підкреслюючи його феноменологічні засади і наголошуючи на тому, що «… концепція мистецтва “модерн-баяна” <…> полягає в *єдності виконавсько-композиторської ініціативи* (підкреслено нами – *М. М.*) у створенні оригінальних високохудожніх композицій для баяна як “музики для слухання” з включенням тембрально-сонорних ефектів у функції конкретно-графічних показників – носіїв архетипових смислів музики поставангардного стилю» [55, с. 295]. Автор підкреслює значення тембрально-сонорних ефектів як основних

виражальних засобів сучасного баяна, навколо яких складається цілісний художній образ.

І. Єргієв визначив виконавські прийоми, трансформувавши їх у систему «модерн-інтонування», яка характеризує новий оригінальний баянний «тембро-сонор» (Табл. 1).

Таблиця № 1. Виконавські прийоми гри на баяні у системі «модерн-інтонування» (за І. Єргієвим) [54]

| | |
|---|---|
| Вібрато (італ. *vibrato*) – коливання | засіб художньої виразності, який видобувається швидкими або повільними пульсуючими мікродинамічними коливаннями звука |
| Тремоло (італ. *tremolo)* – тремтячий, (англ. *bellows – shake*) – буквально танок міха, трясіння міха | різноспрямовані рухи міха в повільному, помірному або швидкому темпі |
| Рикошет (фр. *ricochet)* – відбиток, відскок | рівномірне чергування ударів верхньої і нижньої частин міха |
| Пульсація | рівномірна ритмізація витриманого тону, що виникає завдяки поштовхам лівої руки (ремінь, корпус) або правої (гриф) чи лівої ноги |
| Стереопульсація | репетиції з почерговим виконанням одного і того ж тону на двох різнотембрових та акустично різноспрямованих клавіатурах |
| Кластер (англ. *cluster)* – скупчення | натискання на клавіатуру кулаком, долонею, ліктем |
| Нетемпероване глісандо | низхідне глісандо, коли основний тон знижується до півтону і більше вниз, і висхідне – *«в'їзд»* в основний тон, як правило, у діапазоні, не меншому за півтону |
| Роздвоєння унісону | сонорний ефект, забезпечується бездоганним виконанням нетемперованого глісандо одного тону з унісону, який спочатку звучить на двох клавіатурах |
| Гра повітрям | кожен міх разом з виконавцем «дихає» по-своєму: на розтиск і стиск; тому на різних інструментах виникає особливий *подих*. Крім того, *гра повітрям* комбінується з різними штрихами міха: *деташе*, *тремоло*, *рикошет*. Усі вони одухотворюються динамічно-логічним нюансуванням |
| Ефекти перкусії | в алеаторичному аспекті як шумове продовження віртуозного пасажу з тридцять других (беззвучні удари кінчиками пальців по клавішах в темпі *prestissimo*), перенесенням ударів на темброві регістри (клацання регістрами), що згодом сприяло проростанню цієї ідеї до використання всіх частин інструмента в тембрально-шумовій площині. У сучасній баянній музиці для цих ефектів дуже часто використовується міх, лівий півкорпус, решітка правого півкорпуса т. ін. |

| | |
|---|---|
| Ефекти мікродинаміки | включають весь процес виконання, куди входять: вимовлення окремих звуків, інтонацій, фраз, речень, а також цілісне охоплення всього музичного твору |
| Гра регістрами | звуковий ефект зміни тембрових фарб шляхом переключання тембрових регістрів на витриманому звучанні тону, акорду |

Саме в новому мистецькому просторі баян демонструє унікальний академічний *тембро-сонор* (за визначенням І. Єргієва). Це виводить інструмент на світовий академічний рівень завдяки його виразному потенціалу.

Над систематизацією сучасних прийомів гри на баяні працював і А. Сташевський, який називає їх – «специфічні акустичні ефекти сучасного банного мовлення»; це – вібрато, дрібнопульсивне вібрато, крупна ритмізована пульсація, темброво-регістрові ефекти, гра регістрами, нетемпероване гліссандо, препарований звук, темброва мутація, детонація звуку [165].

Таблиця № 2. «Специфічні акустичні ефекти сучасного банного мовлення» (за А. Сташевським) [165]

| | |
|---|---|
| Вібрато | Вібрато (вібрація) – з італійської мови (*vibrato*) коливання Як відомо, прийом звукової вібрації широко поширений у виконавстві на струнно-смичкових інструментах. Але на відміну від звуковисотної вібрації, характерної саме для цих інструментів, баянне вібрато є звукодинамічним, тобто для його здійснення необхідно дрібними товчками, впливаючи на міх, домогтися перемінності інтенсивності подачі повітря в резонаторні отвори. У результаті при неперервному русі міху звучать нібито пульсуючі акценти Залежно від художньої ситуації частота коливань вібрато на баяні може бути крупною (пульсація), або дрібною (дрож), перемінною або змішаною. Технологія виконання вібрато також може бути різною і залежить як від власне характеру вібрації, так і від функціональності рук у момент виконання певного фрагмента.<br>Мілкопульсивне вібрато. У ситуації, коли права рука задіяна до виконання на клавіатурі, вібрато може виконуватися кількома способами: а) не відриваючи пальців від клавіш здійснюються дрібні коливання кисті, що також дає змогу регулювати частоту коливань; б) вібрація відбувається за рахунок міцного напруження ліктьової частини правої руки, що в результаті дає найдрібнішу пульсацію вібрато (так зване вібратисимо); в) здійснення вібрації коливанням кисті лівої руки, опертої зап'ястям на край грифу. |

| | |
|---|---|
| | Комбінування перших двох способів вібрації у грі є найбільш поширеною технікою баянного вібрато і спрямоване здебільшого на відтворення виразного експресивного вимовлення мелодичної лінії, апелюючи до струнно-смичкової чи вокальної манери виконавства. |
| Пульсація | Крупна ритмізована пульсація за технікою виконання відрізняється від дрібнопульсивного вібрато, хоча способів її виконання значно більше. Принципова відмінність пульсації від вібрації здійснення товчків (поштовхів) а не коливань, що дає змогу не лише контролювати кількість пульсуючих акцентів, а й отримати їх інший звуковий характер.<br>Один з найбільш розповсюджених способів пульсації – товчки основою долоні правої руки по грифу правого півкорпусу. Особливої виразності виконання пульсації цим прийомом набуває в тих випадках, коли музичний матеріал сконцентрований у партії лівої руки, а права рука вільна (В. Зубицький Соната № 2, «Слов'янська», І ч.). Хоча зустрічаються ситуації використання пульсації зап'ястям правої руки по грифу і під час здійснення нею гри на клавіатурі (А. Білошицький Концертна партита № 3, ІІІ ч.).<br>Інший різновид пульсації – ривки міхом, що здійснюють лівою рукою в напрямі руху міху. Для цієї пульсації характерна надмірна акцентність, навіть сфорцандність (В. Зубицький «Концертна партина» № 2, ІІІ ч.). Ще один популярний прийом пульсації, який часто використовують композитори в баянних опусах, виконується шляхом підштовхування коліном лівого півкорпусу інструмента, що прямо впливає на коливання повітря в міховій камері. Цей прийом успішно застосовували В. Зубицький (Соната № 2 «Слов'янська», І ч.), А. Білошицький («Концертна партита» № 2, ч.) та ін. |
| Ковзне Глісандо | Глісандо – з італійської (*glissando*) – «ковзати», є прийомом гри, що полягає, в ковзанні одного або кількох пальців по клавішам. Виділяємо декілька різновидів: поздовжнє, поперечне, змішано-хаотичне, а також коротке форшлагове та кластерне. У художній практиці баяністів ковзне гліссандо здебільшого використовується на правій клавіатурі. Ковзне гліссандо на баяні може мати відправний звук (співзвуччя) і кінцевий, а також тільки відправний, або тільки кінцевий (так зване в'їздне глиссандо).<br>Поздовжнє гліссандо виконується увздовж клавіатури, як знизу вверх, Поздовжне одноголосне гліссандо є найбільш так і зверху вниз. розповсюдженим видом, виконується по одному з рядів: уверх клавіатури нігтем першого пальця, униз клавіатури – нігтем третього, рідше другого або четвертого пальців.<br>Поперечне глиссандо може виконуватися у двох діагональних напрямах з використанням допоміжних рядів правої клавіатури, але завжди від останнього ряду біля регістрів до крайнього на початку клавіатури. Тобто, по діагоналі вниз та по діагоналі вверх.<br>До змішано-хаотичного виду можемо віднести гліссандові рухи, які не підпорядковуються строгій рядності, а виконуються досить вільно, через різні ряди з великою часткою випадковості звукового результату.<br>Коротке форшлагове гліссандо (одноголосне й багатоголосне) становить виконання форшлагів сковзанням пальців з клавіш, розташованих на більш піднятому ряді. |

| | |
|---|---|
| | Кластерне глісандо як окремий синтезований прийом можна розглянути й такий рідкий різновид, за якого кластер виконується накладанням на клавіші розведених у сторони пальців за принципом віяла, які потім поступово стягуються (глісандують) у фіксований акорд. |
| Кластер | З англійської (*cluster*) «гроно, скупчення» – співзвуччя, утворене малими й великими секундами. Систематизувати кластерні вияви в баянній літературі можемо за кількома параметрами: а) за діапазоном вузькі кластери (до кварти); середні (до септими); широкі (від октави й ширше); б) за тривалістю – короткі й довгі (кластерні смуги); за внутрішньою структурою – цілотонові, діатонічні, хроматичні. Кластерні плями також можуть бути утворені шляхом нарощування, тобто поступового додавання окремих тонів й утримання їх в єдиному скупченні (так зване кластерне «крещендо») як у послідовному русі (за принципом арпеджіато), так і в хаотично-розосередженому. |
| Нетемпероване глісандо | Детонація звуку на баяні успішно використовується в сучасній композиторській практиці як особливий художній прийом, який закріпився в баянному виконавстві під назвою нетемпероване глісандо. Цей прийом виконують переважно на одноголосих регістрах у низьких теситурах. Техніка його виконання потребує особливої вправності, оскільки для досягнення необхідного звукового результату має працювати ще й слуховий контроль. Ефект поступового зниження тону досягається повільним відпусканням клавіші з одночасним збільшенням натягу міху. Тим самим суттєво і зменшується зазор між клапаном і голосовою планкою і, разом з тим, значно підвищується тиск повітря на голос, який змушений детонувати. Нетемпероване глісандо може бути звичайним (низхідним) і зворотнім (вхідним). Техніка виконання останнього становить зворотній процес: на форсовано-натягнутому міху досить повільно натискується клавіша з поступовим послабленням напруги на міх, завдяки чому відбувається, так би мовити, в'їзд у тон. |
| Гра регістрами | Багаторазове часте чергування теморо-регістрів на одному звуці (чи співзвуччі), що надає йому сфекту швидкої й багатократної зміни тембру. Цей прийом виконується пальцями правої руки, не задіяними в грі на клавідтурі. Над нотою виписується послідовність та умовна ритміка включення обраних тембро-регістрів. Прийом може виконуватися ї на ручних перемикачах регістрової машинки, і на перемикачах- підборідниках |
| Темброва мутація | Повільно-поступово (упродовж кількох секуна) натискання одного з тембро-регістів на витриманому звуці чи співавуччі. Таким чином відбувається плавний перехід (мутація) звучання з одного темброового забарвлення в інше. Ефект темброового. перетікання. посилюється під час використання гнучкості звукової динаміки (крещендо). |
| Препарований звук | Прийом, результатом якого стає досягнення. характерного, дещо фальшивого тембру з перебільшеним «розливом». Технологія його видобування криється в частковому додаванні в процесі звучання до одного з одноголосих регістрів темброової фарби іншого |

| | |
|---|---|
| | одноголосного. Таке додавання досягається неповним включенням нового регістру (приблизно на третину), глибина його натиснення контролюється саме появою такого особливого. |
| Тремоло міхом | Прийом гри з використанням періодичної зміни міху на одному звуці чи співзвуччі, який виконується різноспрямованими рухами міху в повільному, помірному чи швидкому темпі. Традиційно прийом міхового тремоло виконується рухом лівого півкорпусу, тобто лівою рукою. Хоча останнім часом усе ширше знаходить використання техніка тремолювання й правою рукою. Такий прийом пропонують в епізодах з довготривалим міховим тремоло з метою раціонального розподілення м'язової роботи, необхідної для його виконання, між обома руками.<br>Найбільш поширеними видами міхового тремоло, що використовуються в сучасній баянній літературі, є звичайне (дводольне й тридольне) та комбіноване (дводольне й тридольне) тремоло міхом. Разом з тим, слід відзначити й появу нових різновидів і модифікацій цього прийому, заснованих на поєднанні окремих елементів звичайного та комбінованого тремоло.<br>Звичайне тремоло міхом - виконують почерговим різноспрямованим рухом міху з утриманням пальцями натиснутих клавіш. |
| Рикошет | Звуковий ефект, що виникає в результаті тремолювання міхом та легких ударів однією з частин міху по правому півкорпусу баяна, завдяки чому виникає характерна атака звуку. З французької мови слово *ricochet* означає «відскок». У цьому випадку власне рикошетом (тобто відскоком) стає невеличкий самостійний рух нижньої частини лівого півкорпусу на стиск відразу ж після легкого удару його верхньої частини об верхню частину правого півкорпусу в умовах незначно розведеного міху. Саме цей рух нижнього півкорпусу і виробляє ще одну додаткову атаку звуку на вже натиснутій клавіші.<br>Дводольний рикошет є фрагментом основного рикошету, в якому використовується лише рикоширувальна його частина, тобто удар верхньої частини лівого півкорпусу (стиск міху) з наступним ходом нижньої. Таким чином з'являється дубль-звук, тобто дві долі на одній утриманій пальцем ноті. Такий прийом використовують і в поодиноких випадках у вигляді цього окремого сегмента, й одночасно в комбінації з тридольним рикошетом.<br>Тридольний рикошет – найбільш поширений і не складний щодо виконавського опанування, існує у двох варіантах: прямий та зворотний. Прямий тридольний рикошет розпочинається на розтиск міху (перша доля), далі на стиск виконується друга і третя долі (удар-відскок). Зворотний тридольний рикошет, навпаки, розпочинається на стиск міху, тобто удар-відскок відповідають першій і другій долі, а третя звучить уже за рахунок подальшого розтиску міху. Обидва варіанти тридольного рикошету можуть виконуватися і без знімання пальців з клавіш (на звучанні одного звуку чи співзвуччя), і зі зніманням на стику груп, особливо в ситуації, коли звуковий матеріал змінюється на кожну окрему ланку рикошету. В плані ритміки тридольному рикошету підвласне відтворення різнорідних ритмічних малюнків на основі трьох елементів від рівномірних тріолей і до дроб- пунктиру.<br>Чотиридольний рикошет також є широко поширеним різновидом гри міхом. |

На основі власного досвіду використання цих прийомів зазначу, що вони суттєво змінюють підхід до інтерпретації музичних творів. Їх застосування дозволяє створювати особливий колорит звуку, що додає нових відтінків у звичайні мелодії. Ці прийоми вимагають від виконавця глибокого розуміння специфіки відтворення їх в творі, що, в свою чергу, підвищує ефектність виконання.

Освоєння сучасних прийомів гри на баяні стало необхідним елементом підготовки баяністів у рамках академічної музичної практики. Вимоги до виконавців зросли, і тепер вони повинні бути не лише технічно підкованими, але й готовими до використання новаторських підходів у своїй грі. Такі прийоми стимулюють виконавців до постійного розвитку і пошуку нових виражальних засобів.

Розглянемо *прийоми гри на баяні, спрямовані на створення звукового образу сучасного баяна,* на прикладі транскрипції В. Василенка та А. Акулова, М. Мельниченка та П. Архипенка, а також оригінальних творів Є. Мондравського та Б. Преча.

«Присвята Астору П’яццолі» В. Зубицького в транскрипції для дуету баяністів В. Василенка й А. Акулова містить такі виконавські прийоми: тремоло, рикошет, вібрато, кластер, пульсація, глісандо, ефекти перкусії, позаінструментальні шумові ефекти. В композиції також використовуються сучасні композиторські техніки, багата регістровка та інтеграція голосу виконавців в музичну тканину твору, які збагачують звукову палітру та додають більшого ефекту музичному висловлюванню.

В. Зубицький майстерно розвиває концепцію ритмічної структури, характерної для А. П’яццоли, що полягає в поєднанні синкопованих ритмів із чіткою метричною організацією, яка, на відміну від мелодії, розвиває власну лінію.

Твір починається з позаінструментальних шумових ефектів, таких як *клацання пальців та язика*, що вже на початку інтригують слухача. Наступний прийом – це глісандо, яке переходить в акорд. Сполучна тема твору

починається з тридольного тремоло (ц. 2); «… гра тридольних (тріольних) структур прийомом звичайного тремоло передбачає виконання першої долі кожної наступної групи почергово в різних напрямах руху міха, тобто розтиск – стиск» [161, с.109]. В. Зубицький в ц. 6 змінює його на дводольне, тим самим створюючи гармонійне тремолювання на фоні теми П'яццолли. Напруга зберігається в наступному епізоді на тридольному тремоло (ц. 9 ). На тлі цього у другого баяна йде імпровізація, яка завершується кластерним глісандо (ц. 16).

Середній розділ дивує слухача своєю оригінальністю. Автор додає *спів з ритмічною пульсацією рівномірно витриманого тону*, що виникає завдяки поштовхам правої руки по грифу. Завершується твір розділом з використанням тремоло та глісандо (ц. 24).

Виконання твору М. Скорика «Іспанський танець» у транскрипції М. Мельниченка та П. Архипенка вимагає адаптації виконавських прийомів до оригінального звучання смичкових інструментів. На особливу увагу заслуговує середній розділ «Іспанського танцю». Для імітації на баяні кастаньєт використовується прийом *рикошету*, звукового ефекту, який досягається шляхом тремолювання міхом та легкими ударами однією з частин міху по правій частині корпусу баяна, створюючи характерну атаку звуку.

«Токата» Б. Преча є яскравим прикладом сучасної музики для баяна, що демонструє багатство технічних та художніх можливостей інструмента. Музично-художній вислів, підкріплений відповідними *мімічно-пластичними рухами*, відображає складні духовно-емоційні процеси людської свідомості, та виконує самостійну художньо-зображальну функцію. *Міміка, жести і форми рухів* виконавця в цьому контексті набувають особливого значення, стають виразними і несуть багатогранний зміст.

«Токата» має традиційну для цього жанру форму, яка характеризується імпровізаційністю, швидким темпом, ритмічною чіткістю й віртуозністю. Композиція побудована на чергуванні різних тематичних елементів, що створює ефект безперервного розвитку та динамічної напруги. Такі прийоми,

як *тремоло, перкусійні ефекти* та *ковзне глісандо,* відіграють важливу роль у створенні віртуозного характеру твору.

*Ефекти перкусії,* з яких і починається твір, включають удари по корпусу та міху інструмента або використання нетрадиційних способів видобування звуку, ударно-шумові прийоми нагадують ударні інструменти. Перкусійні ефекти надають твору ритмічної виразності і створюють додатковий шар звукової текстури. Вони також допомагають підкреслити ритмічний пульс та додати драматичності.

*Тремоло* допомагає підкреслити віртуозний характер «Токати», роблячи його більш насиченим та інтенсивним. У цьому випадку під час тремоло міхом виконавцю необхідно постійно контролювати відчуття свободи, розкутості лівої руки та знімати статичне напруження – тільки тоді буде можливе чітке і тривале тремолювання. Цей прийом використовується як на окремих нотах, так і на акордах, що додає глибини й насиченості музичній тембро-сонорній фактурі.

*Ковзне глісандо* у «Токаті» використовується для досягнення особливого звучання і створення відчуття руху, допомагаючи розширити виразові можливості інструмента та додати музичному полотну різноманітності.

Отже, застосування тремоло, перкусійних ефектів і ковзного глісандо у «Токаті» Б. Преча робить твір віртуозним і експресивним. *Тремоло* наповнює музику рухом і безперервністю, *перкусійні ефекти* підкреслюють ритмічний пульс, а *ковзне глісандо* забезпечує плавні переходи між звуками.

Сучасний твір «Хорал сюїта» (2022) Є. Мондравського, у якому одним із ключових прийомів, що додає музиці динамічності й експресії, підсилюючи віртуозний характер твору, є *тремоло міхом*. Цей прийом сприяє досягненню енергійного і напруженого звучання, вимагаючи технічної майстерності баяніста.

Удари по корпусу інструмента (ефекти перкусії), рикошет, тремоло, нетемперované глісандо, кластери характеризують віртуозне володіння баяном Б. Мирончука, що дозволяє композитору майстерно передавати свої авторські

ідеї через використання різних виконавських прийомів («Концертна самба», «Циганський Король», «Румба», «Босса-нова»).

### 2.3. «Стихійність» як якість мислення і музикування

Важливим аспектом сучасного баянного мистецтва є «стихійне» мислення виконавця, що означає його здатність діяти інтуїтивно, слідуючи внутрішньому емоційному імпульсу та музичному натхненню. «Стихійне» мислення баяніста дозволяє йому вільно інтерпретувати музичний текст, додаючи власну індивідуальність і художню виразність, що особливо важливо у виконавському процесі, де моментальний емоційний відгук на музику є ключовим для створення живого та динамічного виконання.

До питань технічних особливостей сучасного баяна-акордеона зверталися С. Карась і О. Катрич [69]. Формування професійних якостей баяністів із використанням текстологічних засобів музичної виразності досліджував С. Димченко [42]. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) характеризує О. Катрич [71], виконавську майстерність баяніста – А. Семешко [138]. Ці праці поряд з іншими склали теоретичне подґрунтя даного підрозділу.

«Стихійність» баянного музикування проявдяється у використанні специфічних виражальних засобів. В. Князєв відмічає: «Характерною рисою сучасного баянного виконавства (зокрема українського) є акцент на відтворенні загальної звукової ідеї твору в перекладеннях і транскрипціях за рахунок широкого застосування специфічних виражальних засобів: міхових штрихів, міхо-пальцевої артикуляції, сонористичних ефектів тощо» [73].

Крім створення нового баянного репертуару, сучасне баянне мистецтво характеризується розширенням діапазону *інтерпретаційної парадигми*. Це включає санкціоновані авангардом зміни в художній позиції виконавця, що наближають його функцію до рівня *співавторства* з композитором. Творча особистість виконавця є ключовою у відтворенні будь-якого музичного твору. В. Крицький стверджує, що засоби виконавської виразності визначаються не

нотним текстом, а задумом інтерпретатора, оскільки нотний текст є лише базою для розуміння, а не кінцевою метою об'єктивації [90, с. 31].

Сучасне баянне мистецтво вимагає більш глибокого аналізу композиторського тексту, виокремлення *стабільних* та *мобільних* елементів. Саме виконавська інтерпретація мобільних елементів характеризує якість «стихійного» мислення сучасного баяніста.

*Стабільні елементи композиторського тексту* залишаються незмінними незалежно від виконання, визначають основну структуру та характер твору: звуковисотність, гармонія, метроритм, ладотональність, форма, мелодія, контрапункт, фактура, тембр.

*Мобільні елементи композиторського тексту* можуть змінюватися залежно від інтерпретації виконавця і складають враження «стихійного» розгортання, додаючи індивідуальності кожному виконанню: темп, динаміка, штрихи, артикуляція, агогіка, інтерпретація фразування (особисте бачення виконавця щодо поділу музики на фрази), імпровізація (у творах естрадно-джазового напряму, де виконавець може додавати власні імпровізовані елементи), орнаментація (використання додаткових прикрас, трелей, форшлагів та інших елементів, що прикрашають основну мелодію).

Дослідження стабільних та мобільних компонентів композиторського тексту допомагає виконавцю зрозуміти, як композитор створює музику, що може залишатися стабільним у своїй основі, а що може варіативно змінюватись. Як зазначає О. Щербініна, «інформативна багатозначність (що відбивається в симультанному сприйманні стильових ознак різних рівнів стильової системи), діалогічна природа музичного твору в сполученні зі суб'єктивністю виконавської інтерпретації, з одного боку, надзвичайно посилює індивідуально-особистісний аспект у процесі вибору засобів виразності, з іншого – вибір засобів виразності обмежений даними, зафіксованими реально та потенційно в нотному тексті музичного твору, зумовлений його "стильовою ясністю" та контекстом сучасного культурного середовища» [186].

Музичний твір існує в численних варіантах виконання і сприйняття. Розвиток феномена співтворчості між виконавцем і композитором створює різноманіття інтерпретацій музичного твору, що є ключовим фактором у формуванні виконавського стилю.

Для визначення поняття «індивідуальний виконавський стиль» важливим є теоретичне обґрунтування виконавського стилю В. Москаленка, яке базується на *музичній творчості* та *унікальній манері виконання*, що визначається його особистим *музичним мисленням*.

Розуміння виконавського стилю музиканта є ключовим для аналізу специфіки його мислення і підходу до музикування. Стиль, як виразник творчої особистості, відображає не лише технічні навички, але й світогляд, емоційну чутливість, і здатність до імпровізації. За О. Катрич, «… індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це система виразових засобів, що відповідає специфічності його *світогляду* (підкреслено нами – *М.М.*), яка зберігає цілісність та функціонує у якості опорного фактору переінтонування різноманітних композиторських стилів» [71, с. 9].

Стиль виконання проявляється у характері взаємодії з інструментом, де митець не тільки йде за нотним текстом, а й додає власний штрих до музичного твору, формуючи неповторний *виконавський текст*. *Творчість як концепція* полягає в створенні *нового*, яке відповідає художнім намірам, закладеним у понятті «виконавський стиль».

Отже, *індивідуальний виконавський стиль – це особлива комбінація виразних виконавських засобів і технік, що характеризує конкретного виконавця. Він формується в контексті його пізнавальної, емоційної та духовної активності, відображаючи властивості його темпераменту і проявляється в унікальному способі виконання, що відображає особисте мислення виконавця.*

Щоб зрозуміти виконавський стиль, важливо розглядати інтерпретацію як невід'ємну частину мистецтва. Виконавська інтерпретація – це процес, під час якого музикант проникає в сутність музичного твору, виявляє його

внутрішню структуру та наповнює його власними емоціями та відчуттями. «Стихійні» якості виконавської інтерпретації проявляються через вміння музиканта миттєво реагувати на імпульси, що виникають у процесі гри, здатність до імпровізації та емоційної виразності. Цей процес вимагає наявності комплексу складових майстерності сучасного баяніста, який включає не лише технічну досконалість, але й глибоке розуміння художнього задуму твору. Наприклад, виконавський стиль Я. Олексіва характеризується артистизмом, що втілюється у потужній енергії та «чоловічій» творчій ініціативності. Багаті темброві та динамічні можливості баяна створюють міцну основу для цього стилю. Ритмодинаміка виконання, яка підтримується регулярними метроритмічними секціями, доповнюється короткими динамічними імпульсами та рухливими нюансами, а також стрімким і пластичним «згортанням» гучності на завершення фраз і мотивів.

Такий мистецький синтез посилює вплив сучасної музики на слухача завдяки новим підходам до виконавської інтерпретації та її виразності. Розвиток комунікативної функції виконання дозволяє більш ефективно передавати емоційний заряд та зміст музичних творів. Як було зазначено Н. Семененком: «Сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпулювання всіма музичними елементами й відповідно як універсальний інструмент безпосереднього впливу на слухача» [135, с. 96].

Комплекс виконавських якостей, який об’єднує техніку, артистизм та емоційну чутливість, є основою для створення унікального виконавського стилю. Артистизм як частина цього комплексу відіграє важливу роль, адже він дозволяє виконавцю не лише точно передати композиторський задум, а й внести власний вклад у його інтерпретацію. Артистизм підсилює стихійність виконавської манери, створюючи простір для самовираження і творчого експерименту.

Досконале володіння виконавськими прийомами є важливим аспектом професійної діяльності баяніста. Сучасний баян пропонує безмежні

можливості для експериментів з тембром, динамікою та артикуляцією, що дозволяє виконавцю втілювати найсміливіші творчі ідеї. Технічна майстерність у поєднанні з артистизмом та індивідуальним стилем, формує основу для створення неповторного звукового образу в кожному творі.

Виконавська інтерпретація сучасних творів для баяна демонструє значні трансформації у підходах до інструмента. Ці трансформації стосуються не лише технічних аспектів гри, але й звукового образу, який створює виконавець. Звуковий образ баяна у сучасних творах постає не лише як віддзеркалення композиторського задуму, але й як результат синтезу техніки, емоційного змісту та індивідуальної інтерпретації музиканта.

Звуковий образ баяна – це не просто набір звуків, які створює виконавець, а й цілісне уявлення про світ, передане через музику. Звуковий образ інструменту формується з багатьох компонентів, включаючи тембр, динаміку, ритм та мелодичні лінії. Кожен виконавець створює власний звуковий образ баяна, який відображає його індивідуальний підхід до музики та бачення світу.

Якість «стихійного» мислення виконавця є важливою характеристикою сучасного баянного мистецтва, яка включає шість ключових характеристик:

1) ***інтуїтивність*** як здатність моментально реагувати на зміни в музичному тексті, додаючи нові елементи без попередньої підготовки;

2) ***імпровізаційність*** – здатність створювати нові музичні фрази та варіації в реальному часі, спираючись на своє відчуття музики і досвід. Імпровізація дозволяє виконавцю виражати свої емоції та ідеї без обмежень, що додає виступам особливої живості й динамічності;

3) ***спонтанність*** – здатність приймати непередбачувані рішення під час гри;

4) ***експресивна емоційна виразність*** – вміння глибоко передавати свої емоції; майстерно варіювати динаміку, темп та артикуляцію для створення багатого емоційного спектра. Це створює сильний емоційний зв’язок з аудиторією, роблячи виконання більш переконливим;

5) ***креативність*** – здатність до вільного експерименту з різними техніками та прийомами, створення нових музичних структур і звуків.

6) ***інтерактивність*** – здатність до взаємодії з іншими музикантами та аудиторією. Баяніст може інтегрувати елементи імпровізації в ансамблеву гру або навіть у відповідь на реакції слухачів [101, с. 206–207].

Якість «стихійного» мислення допомагає баяністу бути більш гнучким і творчим, вільно експериментуючи з різними художніми завданнями. Уміння виконавця інтерпретувати твори, багаті на різноманітні засоби виразності, правильно розшифровувати й використовувати *музичні позначення* демонструють високий рівень його музичної зрілості, професійної майстерності та тонке відчуття стилю.

Поняття виконавської техніки є досить широким, у подальшому ми певною мірою ототожнюємо його з поняттям виконавської майстерності, яке за визначенням М. Давидова полягає у «вільному володінні інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-смислове, інтерпретоване, одухотворене, емоційно яскраве, артистичне, співтворче утілення музичного твору в реальному звучанні» [34, с. 227]. Виконавська майстерність передбачає наявність високого рівня художньої інтерпретації творів.

Різні аспекти виконавської техніки баяніста були розглянуті в роботах таких науковців, як Ю. Бай, який досліджував внутрішню структуру музично-ігрових дій баяніста, і М. Давидов, що зосередився на питаннях культури звуковидобування та базових навичок звуковимовлення.

Професійний підхід до формування виконавської майстерності баяніста передбачає певний рівень технічної вправності, який також включено до поняття виконавської техніки з методичного погляду. Цей аспект досить докладно розкрито в методичному посібнику І. Яшкевича і М. Різоля «Школа подвійних нот для баяна». Особливістю цієї праці є її поділ на два розділи: теоретичний і практичний. У першому розділі висвітлюються шляхи розвитку та особливості техніки подвійних нот, конструктивні можливості окремих клавіатур (лівої та правої), аплікатура гам і арпеджіо, а також деякі

рекомендації щодо освоєння подвійних нот. Автори надають особливе значення новим формам викладення гам, бачачи в них великий потенціал для досягнення віртуозної техніки. Другий, практичний розділ містить вправи та етюди трьох рівнів складності, що робить його універсальним інструментом для використання в системі музичної освіти.

На сьогодні найбільш довершеною з точки зору систематизації вважається методична концепція М. Давидова [34, с. 107], в якій автор досяг органічного поєднання рухово-пристосовних і виражально-реалізуючих навичок. Це здійснено на основі цілеспрямованої слухо-моторної уваги та енергії емоційно-логічного інтонування музичного змісту виконуваного твору. Концепцію художньої майстерності М. Давидова можна розглядати у двох основних аспектах: мануально-руховому та виражальному.

*Мануально-руховий* аспект охоплює фізичні слухо-моторні навички орієнтування на клавіатурі, різноманітні форми рухів, прийоми контакту з клавіатурою, що сприяють оптимальності та скоординованості музично-ігрових рухів, психомоторні відчуття як своєрідну «технічну домінанту», а також артикуляційно-штрихові прийоми, техніку міховедення, акордову техніку і координацію.

*Виражальний* аспект включає такі елементи, як динамічний розвиток, тембровість, агогіка, тонічність, характерне звучання артикуляції та штрихів, художню доцільність і міру використання виразових засобів, які безпосередньо пов'язані з індивідуальною творчою інтерпретацією.

Саме ці два напрямки є ключовими для розгляду всього комплексу технологічних проблем, методів і підходів у формуванні майстерності музиканта-інтерпретатора.

Усі ці методики є дещо універсалізованими, тобто спрямованими на вдосконалення виконавської техніки професійного кола музикантів.

У діяльності музиканта-баяніста переважає наглядно-образна форма мислення, що включає ідейно-образні, асоціативні, темброві, динамічні,

артикуляційні, агогічні, моторні та тактильні елементи. Ці елементи формують специфічне виконавське мислення з слухомоторною природою.

Воля є основною психологічною передумовою успішної виконавської діяльності, яка поєднує цілеспрямованість і мислення. В розвитку вольових якостей важливу роль відіграють стимул, бажання, ясність мети і мотивація, а також зосередження на певному об'єкті.

Актуальність уваги для будь-якої цілеспрямованої діяльності, зокрема музично-виконавської, полягає в її концентрованій формі при розборі твору і розподілені форми для координації рук при виконанні.

Для ефективного відтворення і інтерпретації музичного твору важливу роль відіграють слухові та рухові уявлення, які формуються на основі відчуттів. Основними для баяніста є слухові, дотикові, рухові та зорові відчуття.

Сприйняття музики формуються на основі відчуттів. У баяніста домінує слухо-музичне сприйняття, проте зорове сприйняття також активне при читанні нот, а відчуття та сприйняття безперервного контакту пальців з клавіатурою є критичними для надійності гри.

Пам'ять є ключовим фактором у формуванні виконавської майстерності. Механізм запам'ятовування базується на усвідомленні послідовності музично-ігрових рухів і динаміки розвитку твору.

Комплекс виконавської майстерності за М. Давидовим [34]:

1. Психологічна основа для розвитку виконавської майстерності включає попереджувальні та корегуючі уявлення про музично-ігрові дії. Попереджувальне слухання поєднується з уявленнями про мануально-міхові рухи, що є специфічним аспектом виконавського уявлення, відмінним від композиторського та слухацького.

2. Добре розвинена навичка комплексного слухового попереджування музично-ігрового процесу сприяє формуванню техніки, яка повністю відповідає інтерпретаційним намірам виконавця.

3. Техніка гри баяніста тісно пов'язана зі смисловим інтонуванням.

4. Сольфеджування повинно бути доповнене навичками виконавського слухання, що включають інтонаційно-темброве, процесуально-динамічне, артикуляційно-штрихове, агогічне та характеристичне слухання.

Отже, виконавська майстерність як прояв справжньої творчості, вимагає здатності сформувати захоплюючу, унікальну та винятково індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

Артистизм, як важливий аспект виконавської майстерності, дозволяє баяністу створювати яскраві музичні образи, викликати у слухачів глибокі емоції та залишати незабутнє враження. Це вміння відчувати і передавати настрій твору, працювати з динамікою, тембром, агогікою та іншими виражальними засобами, що робить виконання не просто точним, а по-справжньому живим і виразним.

Баяніст-артист здатен створити справжнє музичне шоу, в якому кожен звук, кожен рух є частиною цілісної художньої картини. Успіх виконавця значною мірою залежить від його вміння поєднувати технічні можливості інструмента з власним творчим баченням, додаючи до виконання елемент неповторності та індивідуальності.

І. Єргієв запропонував концепцію артистизму, яка стосується сутності музичного виконавства як мистецтва і способу комунікації. Вона передбачає розробку універсального наукового підходу до вивчення та оцінки музично-артистичної творчості. Науковець розглядає музику як важливу частину загального цілого, яке об'єднує соціум, природу і Всесвіт, і втілює в собі гармонію Духу, Розуму і Матерії.

За цією концепцією артистизм допомагає виконавцю-інструменталісту втілювати макрокосмос через свій мікрокосмос. І. Єргієв наводить обов'язкові компоненти артистичної майстерності даного типу музиканта – *виконавця-творця-універсала*, серед яких: натхнення, щиросердність, осяяння, новаторство, авторська творчість, обізнаність в інших видах мистецтва [52, с. 164].

Підкреслимо важливість концепції артистизму І. Єргієва, що не лише розширює розуміння виконавського мистецтва, але й глибоко занурює в світ музиканта-інструменталіста. Вона розглядає виконавця не лише як віртуоза, що відтворює ноти, але як художника, що втілює в музиці свої емоції, думки і особистий досвід.

Концепція артистизму, яку розробив І. Єргієв, наголошує на важливості художньої свідомості, емоційного виразу та індивідуальності виконавця. Він вчить нас розглядати музику як форму спілкування, яка може впливати на наши почуття, думки та навіть душу. Кожен музикант-інструменталіст стає артистом, що створює власний унікальний світ через звуки і ноти. Це дає можливість краще розуміти та оцінювати вагомий внесок виконавців у мистецтво. Вона заохочує нас шукати в музиці більше, ніж лише звуки, і дозволяє музиці виходити за межі раціонального і дістатися до наших сердець та душ.

Отже, концепція артистизму І. Єргієва є надзвичайно важливою для подальшого розвитку музичного мистецтва та поглибленого розуміння його впливу на нас як на індивідів і суспільство в цілому. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста – це складний і місткий концепт, що об’єднує в собі багато аспектів та вимагає від виконавця високого рівня майстерності, виразності та індивідуальності. Сучасний музикант-інструменталіст має можливість розкрити свій творчий потенціал та здійснити власний внесок у світ музики завдяки розвитку артистичного універсуму та вдосконаленню свого власного артистичного стилю.

Артистизм підкреслює, що музика – це не лише звуки, але й мова емоцій, і виконавці – це артисти, які мають важливу місію в транслюванні глибоких почуттів та духовної різноманітності через мистецтво.

Таким чином, виконавська майстерність баяніста, яка включає в себе і артистизм, є ключовим чинником, що визначає його здатність перетворювати музичний твір на справжній мистецький шедевр.

Отже, зважаючи на вищевикладене, можна підвести до висновку, що звуковий образ сучасного баяна входить до сфери музичного мистецтва як глибоко індивідуалізований та багатогранний виразний засіб. Сучасний баян не лише виконує функцію інструменту, але й втілює в собі комплексний звуковий образ, який здатен передавати широку палітру емоцій та настроїв, від найтонших ліричних до потужних драматичних.

Звуковий образ сучасного баяна формується завдяки декільком ключовим факторам. Перш за все, це розширений діапазон тембральних можливостей, що дозволяє інструменту відтворювати як ніжні й легкі звучання, так і глибокі й насичені тембри. Це досягається через застосування різноманітних виконавських прийомів, таких як тремоло, глісандо, різні типи атаки звуку, а також динамічні переходи між регістрами. Крім того, сучасний баян втілює складні різновиди музичної драматургії, що відкривають нові горизонти для композиторів і виконавців.

Ю. Ніколаєвська зазначає, что звукообраз (звуковий образ) інструмента базується на «свідомих комунікативних стратегіях виконавців» і дає наступне визначення: «… звуковий образ інструмента – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (фізичний когнітивний рівень) та топонів, пов’язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер й темпоральні характеристики звучного твору (художній когнітивний рівень)» [114, с. 185].

Виконавська майстерність баяніста, у свою чергу, стає вирішальним фактором у формуванні звукового образу сучасного баяна. Вона включає в себе не тільки технічну досконаліть, але й здатність до інтерпретації та передачі складних музичних ідей. В руках майстра баян перетворюється на інструмент, що передає не лише музичний текст, а й глибокий емоційний і смисловий контент.

У підсумку, звуковий образ сучасного баяна можна охарактеризувати як інтеграцію традиційних і новаторських підходів, що виводить інструмент на новий рівень виразності та значущості в сучасній музичній культурі. Він

відображає як еволюцію інструменту, так і розвиток музичного мислення митців, що постійно розширює межі можливостей баяна, роблячи його невід'ємною частиною сучасного музичного ландшафту.

**Висновки до Розділу 2**

Поняття «стихія» в сучасному баянному мистецтві відіграє важливу роль у формуванні музичного мислення і виконавських практик. Ці стихії, екстрапольовані з давньогрецької філософії, символізують різні аспекти музичної творчості: земля – стабільність і основа, вогон – енергія і емоційний заряд, повітря – свобода і темпоритм, вода – гнучкість і зв'язок з традицією. Разом вони створюють гармонію і багатогранність виконання, де кожна стихія збагачує іншу, дозволяючи музикантам розширювати межі традиційної інтерпретації та надавати музиці нових відтінків.

Відродження старовинних жанрових моделей є типовою рисою європейської музичної практики другої половини XX століття, оскільки воно прагне до нового осмислення зв'язку між минулим і сучасністю. Ця жага до нового розуміння традицій демонструє ступінь творчої свободи, з якою сучасні митці працюють з історичним матеріалом, що стає невід'ємною частиною художнього мислення XX ст. Діалог між традиційним і модерним породжує широкий спектр мистецьких явищ, які відображають розвиток класицизму, бароко, романтизму, підкреслюючи важливість міжкультурних взаємодій.

Жанр партити відображає тенденції його розвитку у наступних аспектах:

– відокремлення партити як самостійного жанру, похідного від сюїти, та закріплення її ключових характеристик. Виділяються два основні різновиди партити: концертний або симфонізований (партити №1, №2 А. Білошицького, партити В. Зубицького) та камерний (Концертна партита №3 А. Білошицького, Партита-пікколо Ю. Шамо).

– побудова напрямків: академічного (Концертні партити №1 та №2 А. Білошицького) та джазово-академічного (партити В. Зубицького).

– використання окремих жанрових форм у структурі партити діляться на три категорії: необарокові (речитатив, хорал, токата, фуга); неокласичні, неоромантичні (інтермецо, елегія, вічний рух, остинато); змішані (інтрада, токата-бурлета, арія, вічний рух, епілог).

– розширення жанрового спектру у формуванні частин циклів, що включає: використання жанрів з інших видів мистецтва (епілог); синтезовані жанри та поліжанрові явища (аріета-ретро, токата-бурлета); авторські або індивідуалізовані жанрові назви (Malinconia in tempo rigoroso, Malinconia in tempo rubato).

– застосування сучасних прийомів гри на баяні та звуковидобування, націлених на імітацію звучання різних музичних інструментів (партити В. Зубицького).

Стильова палітра баянного мистецтва збагатилась завдяки впровадженню колористичності, складної метроритміки, полістилістики, поліпластивості та поліфонізації фактури. Сучасні українські композиторибаяністи активно опрацьовують фольклорні джерела, глибинні архаїчні шари народного музикування. Жанрово-стильова трансформація у проаналізованих творах («Веснянка» В. Власова, «Ніч на полонині» Я. Олексіва, Сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака, «Джаз-партита № 1» В. Зубицького) виявлена на рівні неофольклорного та естрадного напрямів з урахуванням таких параметрів композиторського мислення: 1) мелодика, що є характерною для автентично-національного інструментального музикування та естрадно-джазового стилю; 2) особливості ладової структури; 3) гармонія; 4) жанрові особливості; 5) способи тематичного розвитку.

Введення естрадно-джазової стилістики у твори для баяна є унікальним явищем у розвитку баянного мистецтва. Популярність такої музики серед виконавців та слухачів відкрила перед композиторами нові перспективи. Образно-стильові та жанрово-стилістичні пошуки митців значно вплинули на сучасні тенденції розвитку баянного мистецтва в Україні. Популярність їхніх

творів серед виконавців створила основу для наукового аналізу цього явища в сучасному баянному мистецтві.

Композитори, експериментуючи із сучасним баяном, розвивають баянний репертуар, додаючи *нові техніки, виконавські прийоми та ефекти* до своїх композицій. Водночас вони усвідомлюють важливість передачі наступним поколінням *академічного стилю* гри на баяні. Композитори збагачують оригінальну баянну літературу, інтегруючи інноваційні техніки в свої композиції, що сприяє розвитку сучасної музичної мови в баянному мистецтві.

Багато відомих композиторів та баяністів України експериментують зі звуком та музичною формою, створюють нові, унікальні твори, у яких часто зустрічаються нетипові звукові рішення і виконавські прийоми, несподівані ритмічні групування і гармонічні поєднання.

Жанрово-стильові трансформації є важливою якістю мислення композиторів-баяністів, що дозволяє їм створювати унікальні твори, надаючи їм особливого колориту й атмосфери. Цю тенденцію сучасного баянного мистецтва було розглянуто на прикладі *жанрових моделей* академічної музики європейської традиції, які є *ключовими механізмами створення нової музики*.

У багатьох випадках митці використовують жанрово-стильові трансформації як засіб відмовитися від стандартних музичних форматів і створити щось оригінальне та неповторне. Отже, звуковий світ композицій для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. свідчить про їх потужний потенціал щодо реалізації потенціалу сучасного баянного мистецтва.

Стильовий синтез у концертних п’єсах для баяна є важливим аспектом сучасної музики, що дозволяє композиторам експериментувати з поєднанням різних жанрів, технік та музичних традицій. Цей підхід не тільки збагачує музичний твір, а й надає йому унікального характеру, який відображає складність і багатогранність сучасної культури.

Одним з яскравих прикладів стильового синтезу є поєднання класичних елементів з елементами джазу, народної музики та сучасних авангардних течій. Це дозволяє композиторам створювати багатошарові музичні твори, що містять не лише традиційні мелодичні та гармонічні структури, але й новітні засоби музичної виразності, такі як поліфонія пластів, ритмічна варіантність, а також інноваційні звуко-тембральні рішення.

Виконавська академічно-інструментальна культура баянного мистецтва займає помітне місце завдяки своїй універсальній значущості. Репертуар цього інструменту на сьогоднішній день є величезним. Ансамблеві твори та перекладення для баяна суттєво розширюють цей перелік, підкреслюючи універсалізм сучасного інструменту. Баянна література досягає високого професійного рівня у другій половині XX ст., з появою нових філософсько-естетичних ідей, художньо-творчих концепцій та композиторських технік. Концертний баян став важливим інструментом у сучасній композиторській і виконавсько-інтерпретаторській творчості, завдяки своїй мовностильовій основі. Подальше життя баянної літератури в XXI столітті пов’язане з пошуком нових жанрово-стильових аспектів, які сприяють трансформаціям баянного мистецтва від фольклорних джерел до академічної інтерпретаційної традиції.

Таким чином, вищерозглянуті жанрово-стильові трансформацій сучасної баянної музики відбуваються в контексті тенденцій розвитку музичного мистецтва сьогодення.

Проведено систематизацію та надано характеристику основних прийомів гри на баяні, які були детально розглянуті та представлені у вигляді таблиці. Особливу увагу приділено прийомам, що можуть бути використані для характеристики якості *стихійного музикування*, таким чиномустворюючи зв’язок між виконавськими техніками та концепцією чотирьох природніх елементів. Ця систематизація не тільки розширює розуміння виконавських можливостей баяна, але й відкриває нові перспективи для дослідження зв’язку

між музичною виразністю та природними стихіями в інтерпретації сучасних творів для баяна.

Перекладення – це складний процес, що вимагає збереження інтонаційного, ритмічного, гармонічного переметрів оригіналу та адаптації їх до специфіки нових інструментів. Аналізуючи Концерт для бандонеону з оркестром «Аконкагуа» А. П'яццоли та Концерт для бандонеону Р. ді Маріно, можна відзначити декілька ключових аспектів, які визначають успішне перекладення цих творів на баян і фортепіано.

По-перше, перекладення концертів А. П'яццоли та Р. ді Маріно для баяна та фортепіано зберігає основні інтонаційно-ритмічні та мелодично-гармонічні елементи оригіналу. Наприклад, у перекладенні «Аконкагуа» М. Феррарині вдалося зберегти інтонаційну сутність і ритмічну структуру оригіналу, що є критичним для передачі емоційності музики П'яццоли. Водночас, у перекладенні концерту Р. ді Маріно також збережено ключові ритмічні та гармонічні особливості, що дозволяє передати складний і багатошаровий музичний образ оригіналу.

По-друге, переосмислення виражальних засобів і адаптація їх до специфіки баяна є важливим аспектом у процесі перекладення. Баян має свої особливості звучання, відмінні від бандонеону, що вимагає певних змін у артикуляції, регістрах. Це дозволяє зберегти темброво-фонічні характеристики оригіналу, водночас використовуючи сильні сторони баяна для підсилення виразності музики.

По-третє, перекладення оркестрових партій для фортепіано виконує важливу функцію забезпечення гармонічної підтримки та ритмічної основи для соло баяна. У випадку з творами А. П'яццоли та Р. ді Маріно, фортепіанна партія зберігає оригінальні гармонічні співвідношення та складні поліфонічні структури, водночас інтегруючись у загальну структуру твору. Це дозволяє досягти рівноваги між інструментами та забезпечити багатство музичного образу.

Нарешті, спрощення викладу окремих фактурних фрагментів з метою досягнення фізіологічної зручності виконання на баяні також є необхідним кроком у процесі перекладення. Важливо, щоб ці зміни не вплинули на загальний музичний задум і характер твору.

Сучасні перекладення концертів Р. ді Маріно та А. П'яццолли для баяна і фортепіано презентують тонке мистецтво адаптації музичних творів для іншого інструмента. Перекладення, як процес перенесення твору, створеного для одного інструмента (або групи інструментів), на інший, зберігає майже незмінним нотно-звуковий текст. Основними викликами цього процесу є правильний розподіл фактури, відтворення тембрів, штрихів та музичних прийомів, властивих оригінальним інструментам, у нових тембрових та фактурних умовах баяна.

Розглянуто два перекладення, що демонструють художній тип – *темброве переінтонування*. Проаналізовано, як представлені *базові принципи* перекладення та головні *параметри-рекомендації* до цього жанру в перекладеннях концертів для банденеону з оркестром А. П'яццоли і Р. ді Маріно для баяна з фортепіано.

Аналіз сучасних баянних творів, таких як транскрипції «Присвята Астору П'яццолі» В. Зубицького та «Іспанський танець» М. Скорика, а також оригінальних композицій «Токата» Б. Преча та «Хорал сюїта» Є. Мондравського, продемонстрував багатство і різноманітність виконавських прийомів, спрямованих на створення звукового образу сучасного баяна. Використання таких технік, як тремоло, рикошет, перкусійні ефекти, кластер, глісандо та інтеграція позаінструментальних елементів, не лише розширює виразові можливості інструмента, але й дозволяє композиторам передати складні художні ідеї та емоційні стани. Ці прийоми створюють динамічну звукову палітру, що відображає сучасні тенденції баянного мистецтва та підкреслює віртуозний характер виконання.

«Стихійна» якість музикування сучасного виконавця-баяніста віддзеркалює *повний спектр* художньо-виражальних можливостей цього

інструменту. Сучасна музична мова є стимулом для подальшого вдосконалення художніх показників виконавської баянної техніки.

Отже, для характеристики якості «стихійного» мислення баяніста в процесі утворення звукового образу сучасного баяна було розглянуто два ключових аспекти: сучасні виконавські прийоми гри на баяні та інтерпретацію мобільних складових композиторського тексту. У сучасній баянній творчості використовують різноманітні виконавські прийоми та ефекти, які розкривають багатогранність інструмента і значно збагачують музичний зміст творів. Композитори та виконавці, застосовуючи такі прийоми гри на баяні, як вібрато, тремоло, рикошет, кластер, нетемпероване глісандо, гра повітрям, ефекти перкусії, гра регістрами та позаінструментальні шумові ефекти, створюють унікальні і виразні звуки, що підвищують емоційну та художню виразність музики.

Сучасний виконавець не просто відтворює нотний текст, але й бере активну участь у його творенні. Виконавський текст формується не лише з нотного запису, але й з особистих інтерпретаційних рішень, динамічних відтінків, агогіки і тембрових нюансів, що додають виконанню індивідуальності й характеру. Це процес постійного творення та перетворення, де виконавець є співавтором музичного твору.

Стабільні складові композиторського тексту включають елементи, чітко визначені композитором, які забезпечують структурну цілісність твору. Натомість мобільні складові дозволяють виконавцю робити власний творчий внесок у виконання, що включає темброві відтінки, нюанси динаміки та варіативність фразування.

Якість «стихійного» мислення виконавця-баяніста, яка проявляється через імпровізацію та свободу інтерпретації, є важливою характеристикою сучасного баянного мистецтва. Виконавці, які здатні органічно поєднувати технічну майстерність з творчою інтуїцією, досягають високих результатів у створенні унікальних музичних образів.

Таким чином, якість «стихійного» мислення баяніста формується через здатність інтегрувати сучасні виконавські прийоми і творчу інтерпретацію композиторського тексту, утворюючи власний виконавський текст. Це характеризує звуковий образ сучасного баяна, який повною мірою відповідає вимогам часу.

# ВИСНОВКИ

Баянне мистецтво в сучасних умовах стає відкритою платформою для безмежних жанрово-стильових експериментів, що дозволяють митцям не тільки зберігати, але й трансформувати традиції, адаптуючи їх до вимог часу та вписуючи в контекст сучасної музичної культури.

Проаналізовано ступінь дослідженості провідних жанрів сучасного баянного мистецтва, що відіграють важливе значення у формуванні оригінальних творів для академічного баяна. Ці роботи зосереджуються на формуванні та еволюції жанрової системи, починаючи від фольклорних джерел до композиторської творчості, а також від імпровізаційної культури до академічних традицій професійного виконавства.

Окреслено основні аспекти теорії стилю у світлі їх актуалізації в баянному мистецтві, зокрема, виявлено, що поняття стилю є результатом поєднання традицій і новаторства. Розв’язання проблеми стилю неможливе без врахування взаємозв’язку між формою та змістом. Елементи одного стилю можуть переходити в інший завдяки їх відносній самостійності, граючи активну роль у різних стилях. У певних випадках, поєднання генетично різних елементів призводить до виникнення нових, самостійних стильових якостей. Перенесення стильових елементів має значну роль у формуванні і закріпленні інтонаційної семантики, вказуючи на значущість музично-образного змісту.

Запропоновано визначення інструментального стилю, яке відображає специфіку композиторської та виконавської творчості. Інструментальний стиль є синтезом узагальнених і індивідуальних рис, що відображають сталу взаємодію традиційного та новаторського в музичній мові. Це також включає виконавсько-виразовий комплекс, що охоплює розмаїття фактурно-інструментальних засобів, специфічних технік гри на інструментах та загальних музичних форм викладу, які є невід’ємними частинами «оформлення» тематизму твору.

Виявлено жанрово-стильові трансформації в творах В. Рунчака, В. Власова, В. Зубицького останньої третини XX – початку XXI століть. Цей

процес мистецтва сприяє розширенню виконавського репертуару та відкриттю нових творчих можливостей. Сьогодні баян все частіше використовують не лише для вираження у класичних жанрах, але й як інструмент, який активно сприяє розвитку нових музичних течій. Творчість В. Рунчака, В. Власова та В. Зубицького в галузі баяна є наглядним прикладом пошуку інноваційних стилістичних підходів та переосмислення традиційних жанрових канонів. Ці композитори активно досліджують нові оригінальні техніки та концепції, що демонструє їх прагнення до розширення меж жанру та його адаптації до сучасних вимог. Це дозволяє стати важливим елементом у формуванні унікальних жанрово-стильових трансформацій.

Проаналізовано твори в жанрі сюїти В. Рунчака, Я. Олексіва В. Зубицького та перекладення концертів для баяна з фортепіано Р. ді Маріно та А. П'яццоли, що відбивають тенденції сучасного баянного мистецтва. Розглядаючи структурні особливості цих творів, особливу увагу слід звернути на майстерність композиторів у використанні поліфонічної техніки, яка надає музичним композиціям особливу виразність та глибину. Застосування цих технік дозволяє виразити як ніжні лірико-психологічні нюанси, так і сильні драматичні елементи, що є характерними для сюжетних ліній. Ритмічна організація творів підкреслює зміни у семантиці, переходячи від спокійної лірики до енергійного драматизму.

Узагальнено *основні тенденції жанрово-стильової трансформації* у сучасних баянних творах:

– формування великих жанрів в баянній музиці за такими напрямками: симфонізація і камернізація;

– збагачення жанрової сфери в баянному мистецтві за рахунок розвитку нових великих жанрів і трансформації їх жанрових прототипів, використанню поліжанрових, синтезованих утворень, введенню нових жанрів і малих форм у несюїтні цикли, а також розосередженню жанрових ознак через більш вільне формоутворення;

– розширення стильової палітри у використанні полістилістики, цитатного матеріалу, залученні нових засобів, характерних для інших видів мистецтва (мультимедійність, вербальність), а також застосуванні сучасних композиційних технік і технологій (атональність, модальність, сонористика, серійність, пуантилізм, мінімалізм, елементи алеаторики та тотальної імпровізації, кластерна техніка);

– впровадження і широке застосування нових прийомів гри, звуковидобування та спеціальних ефектів, таких як вібрато, різні види глісандо, комбінованих міхових прийомів, використання душнику, тембро-кластери, стуків по корпусу, міху та клавіатурі, імітація звучання інших інструментів тощо;

– поява та розвиток джазово-академічного напрямку в баянній літературі, що охоплює практично всі основні жанри;

– поглиблення психологізму, розширення образної сфери, драматизм та конфліктність.

Досліджено виконавські прийоми як прояв «стихії» сучасного баяна. Сьогодні в систему сучасних баянних прийомів гри стали входити яскраві та незвичайні з візуальної точки зору виконавські рухи, а також акцентовані акустичні, темброві, шумові та ударно-шумові ефекти. Оволодіння сучасними техніками гри на баяні стало ключовою складовою підготовки баяністів в академічній музичній освіті. Зрослі вимоги до виконавців передбачають не лише високу технічну майстерність, а й готовність застосовувати інноваційні методи у своїй грі. Такі прийоми мотивують виконавців до безперервного розвитку та пошуку нових засобів виразності, що підвищує універсальність баяна як інструмента. Він здатний адаптуватися до актуальних музичних напрямків і успішно відповідати на виклики сучасної музики.

Надана характеристика якості «стихійного» мислення баяніста під час формування звукового образу сучасного баяна, було розглянуто два ключових аспекти: сучасні виконавські техніки гри на баяні та стабільні і мобільні складові композиторського тексту. У сучасній баянній музиці

використовуються різноманітні технічні прийоми та ефекти, які розкривають багатогранність інструменту та значно збагачують музичний зміст творів. Композитори та виконавці, застосовуючи такі прийоми, як вібрато, тремоло, рикошет, кластер, нетемперованe глісандо, гра повітрям, перкусійні ефекти, гра регістрами та позаінструментальні шумові ефекти, створюють неповторні звукові текстури, що посилюють емоційне та художнє наповнення музики.

Охарактеризована якість «стихійного» мислення баяніста в процесі утворення звукового образу сучасного баяна, яка є одним із важливих елементів сучасного баянного мистецтва, символізуюча його здатність інтуїтивно діяти, керуючись внутрішнім емоційним поривом та музичним натхненням. Таке мислення дозволяє баяністу вільно інтерпретувати музичний текст в процесі виконання, де моментальний емоційний відгук на музику відіграє ключову роль.

В результаті дослідження було визначено ключові компоненти виконавської майстерності сучасного баяніста, які охоплюють технічну підготовку, власну інтерпретацію музичних творів, знання різних стилів, а також здатність до імпровізації та інтеграції «стихійного» мислення у виконання. Ці компоненти формують основу для створення високоякісного і виразного виконання, що відображає складність і багатогранність сучасної музики.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Вокально-хоровий стиль Г. Свиридова: взаємодія світського та релігійного аспектів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 40 с.

2. Алжнєв Ю., Осадча В. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народно-інструментальному виконавстві (на прикладі «Кахтир-Концерту» Ю. Б. Алжнєва для Національного оркестру народних інструментів України). *Культура України. Серія «Мистецтвознавство».* Харків : ХДАК, 2015. Вип. 51. С. 14–25.

3. Антонова М. Бесіда з минулого життя: Володимир Рунчак. URL: https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/?fbclid=IwAR2BcjB-XJfcbUmwCp4icOih1mCmqGE54lg6MkP79QMJdkAzq-UGC_HWf58 (дата звернення: 18.02.2024).

4. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.

5. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Серія : Виконавське музикознавство*, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239–245.

6. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.

7. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 КНУКіМ. Київ, 2004. 20 с.

8. Бондарчук Т. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Львів, 2009. 20 с.

9. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 17 с.

10. Борисенко М. Транскрипції і транспозиції: метод компаративного розгляду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 71–88.

11. Бродський Г., Шевченко І. Формування виконавської майстерності учасників студентських музичних колективів. *Наукові записки КДПУ. Серія : Педагогічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ імені В. Винниченка, 2011. Вип. 101. С. 64–69.

12. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2007. 21 с.

13. Булда М. Теоретичні аспекти стильових напрямів естрадно-джазової музики для акордеона (баяна). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Серія : Виконавське музикознавство:* зб. ст. НМАУ імені І. П. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 47. Кн. 11. С. 207–215.

14. Верхогляд-Канібор А. Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів : кваліфікац. робота на здобуття освіт. ступ. магістра : 014. Кривий Ріг, 2018. 111 с.

15. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.

16. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.

17. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 18 с.

18. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковького. Серія : Виконавське музикознавство.* Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 113–119.

19. Воропаєва О. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.

20. Гайденко А. Інструментознавство та основи теорії інструментування : підручник. Харків : Майдан, 2010. 153 с.

21. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Київ : Міленіум, 2015. Випуск II (5). С. 113–139.

22. Годіна І. Типологія сонорного інтонування в стильовій поетиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : Одеса, 2017. 16 с.

23. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.

24. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.

25. Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. *Культура України* : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2013. Вип 43. С. 271–278.

26. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з XX у XXI століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–31.

27. Грібінєнко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

28. Громченко В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. II(5), С.140–144.

29. Ґоломб М. Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена. *Фридерик Шопен*: зб. ст. Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 201–222.

30. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. 420 с.

31. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. 420 с.

32. Давидов М. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України : зб. ст. НМАУ імені І. П. Чайковського. Київ, Луцьк : «ВАТ Волинська обласна друкарня». 2008. Вид. 2, 404 с.

33. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музична Україна, 1977. 120 с.

34. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 300 с.

35. Давидов М. Українське академічне струнно-щипкове мистецтво : функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2006. Вип. 58. С. 22–31.

36. Давидов М. Художньо-виражальні можливості баяну. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 1998. Вип. 6. С. 16–32.

37. Давидов С. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.

38. Дауноравічене Г. Проблема жанру та жанрової взаємодії в сучасній музиці (на матеріалі творчості литовських композиторів 1975-1985 років) : автореф. дис .... канд. мистецтв. Вільнюс, 1990. 24 с.

39. Дейнега В. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Одеса, 2006. 24 с.

40. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 19 с.

41. Димченко С. Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 264–278.

42. Димченко С. Роль творчості Володимира Подгорного в жанровій еволюції української баянної школи. *Кам'янець-Подільський держ. Університету. Серія Педагогіка :* зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2001. Вип. 4. С. 182–189.

43. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА імені А. Нєжданової, 2000. Вип. 1. С. 186–190.

44. Дорофєєва В. Теоретичні аспекти сучасної української музики : монографія. Ліра–Київ, 2017. 188 с.

45. Дорохін В. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 18 с.

46. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора : навчальний посібник. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.

47. Дрозда П. Феномен колективного народно-інструментального музикування західно-українського регіону : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 20 с.

48. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобицький держ. пед. ун-тет імені Івана Франка, 2012. Вип. 3. С. 73–82.

49. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : «С.А.М.», 2012. Вип. 36. С. 368–380.

50. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 17 с.

51. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри: дис. …канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 208 с.

52. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2016. 454 с.

53. Єргієв І. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2014. Вип. 110. С. 160–170.

54. Єргієв І. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва : монографія. Одеса, 2008. 168 с.

55. Єргієв І. Творча артистично-театральна концепція сучасного мистецтва «Модерн-баяна». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА імені А. Нєжданової, 2014. Вип. 20. С. 295–304. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-295-304.

56. Єрьоменко А. Сонати А. Гайденка для баяна соло в контексті тенденцій розвитку жанру в Україні. *Мистецтвознавчі записки. Театр, кіно та хореографічне мистецтво*. 2018. Т. 33. С. 296–305. URL: http://journals.uran.ua/mz/article/view/149904/149165 (дата звернення: 06.05.2024).

57. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 19 с.

58. Жила Є. Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 2 (05). С.20–24.

59. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА імені А. Нєжданової, 2005. Вип. 6. Кн. 2. С. 245–256.

60. Заєць В. Стиль музиканта-виконавця: діалектика і полілектика виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавство.* 2019. Вип. 1. С. 313–316. https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/167016

61. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.

62. Зеленюк В. Подгорний Володимир Якович. *Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа)* / уклад. : М. А. Давидов. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2005. С. 87–90.

63. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

64. Іваницький А. Український музичний фольклор : підруч. для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

65. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво України (історичний аспект) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 1995. 17 с.

66. Івко А. Подієві аспекти музичної форми XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

67. Калашник М., Калашник П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів. *Музична харківщина :* зб. наук. пр. Харків : ХІМ імені І. П. Котляревського, 1992. С. 6–19.

68. Калмиков С. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. 17 с.

69. Карась С., Катрич О. До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. №4. С. 276–280.

70. Карнак А. Специфіка інтонаційних властивостей музичного матеріалу як джерело нових композиційних рішень на прикладі творів американських композиторів XX століття. *Українське музикознавство*. Київ, 2000. Вип. 29. С. 195–203.

71. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.

72. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 115–122.

73. Князєв В. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 2005. 20 с.

74. Князєв В. Перекладення та транскрипції у становленні та розвитку виконавської техніки баяніста. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С. 148–157.

75. Князєв, В. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста : навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ, 2011 с. 215.

76. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 2000. 286 с.

77. Коновалова І. Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб’єктивно-особистісні проекції. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 51–58.

78. Концертні твори для українських композиторів для готово-виборного баяна / упор. А. Семешко: нот. зб. Київ : Музична Україна, 1986. Вип. 2. 71 с.

79. Конькова Г. Прикмети жанрових взаємозв'язків. *Музика*. 1980. №6. С. 13–15.

80. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.

81. Коханик І. «Стильова гра» у проекціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство.* Київ, 2005. Вип. 47. Кн. 11. С. 137–145.

82. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.

83. Коханик І. Між полістилістикою і метастилем: про стильові пошуках українських композиторів на межі XX-XXI століть. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі* : зб. ст. Київ/Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102–115.

84. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.

85. Коханик І. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу XX–XXI століть. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 13. С. 30–37.

86. Коханик І. Проблема музичного стиля і стилеутворення в контексті постмодернізма. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.

87. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв’язків : наук. дослідження. Київ : Музична Україна, 1984. 83 с.

88. Кравчук В. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства *Музичне мистецтво і культура.* Одеса, 2023. Вип. 37 с. 293–304

89. Кремешна Т. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема. УДПУ імені П. Тичини 2013. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/ bitstream/6789/1166/1/Vikonavska%20maisternist.pdf.

90. Крицький В. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: дис. … канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 1999. 180 с

91. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.

92. Кузьменко Л. Леонід Миронович Горенко. *Музична Харківщина : зб. наук. пр. кол. авторів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків : ХІМ імені І. П. Котляревського, 1992. С. 151–158.

93. Кумеда Т. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства :17.00.01. Київ, 2006. 22 с.

94. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2016. Вип. 35. С. 129–137.

95. Лошков Ю. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття) : дис. … канд. мистецтвознавства. 17.00.01 Харків, 2000. 205 с.

96. Лузан О., Самолюк В. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні: український контекст. *Імідж сучасного педагога :* електрон. наук. фах. журнал Полтав. обл. ін-т післядипл. пед. освіти імені М. В. Остроградського; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. 2018. № 6 (183).

С. 89–92. URL : http://isp.poippo.pl.ua/article/view/147576/149401 (дата звернення: 20.03.2023).

97. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

98. Маринін І. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (1). С. 208–212.

99. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. Музичне виконавство. С. 223–232.

100. Мельниченко М. Жанрово-стильові трансформації у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства :* зб. наук. ст. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. XXXV (35). С. 70–84.

101. Мельниченко М. Якість «стихійного» мислення баяніста: виконавський текст і звуковий образ сучасного баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. 71. С. 198–213.

102. Мимрик М. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna» для двох саксофонів, ударних та фортепіано. URL : http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/346-sonorni-osoblivosti-intonuvannja-u-kamerno-instrumentalnij-tvorchosti-volodimira-runchaka-na-prikladi-hosianna-dlja-dvoh-saksofoniv-udarnih-ta-fortepiano.html (дата звернення: 11.07.2024).

103. Мимрик М. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII С. 315–324.

104. Міхєєв Б., Снєдков І. Кафедра народних інструментів. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017.*

*До 100-річчя від дня заснування* : мала енциклопедія. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 653–654.

105. Міщенко О. Перекладення музичних творів для дуету баянів: навч.-метод. посіб. Харків : Крок, 2000. 38 с.

106. Міщенко О. Регістрування в ансамблі багатотембрових баянів. URL : http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/096/pdf/25.pdf. (дата звернення: 05.05.2024).

107. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ 2013. 134 с.

108. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

109. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство :* зб. ст. Київ. ін-т муз. імені Р. М. Глієра. Київ, 1999. С. 4–15.

110. Мурза В. Джазова ритміка в практиці баяніста (акордеоніста). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 91. С. 263–274.

111. Назаренко О. Віртуозні транскрипції для баяна (акордеона) : нот. зб. Харків : Крок. 2003. 125 с.

112. Назаренко О., Кононова О., Володимир Подгорний. Київ : Музична Україна, 1992. 53 с.

113. Найда Ю. Формування власного стилю викладання музики у студентів вищих педагогічних заходів : дис. … канд. пед. наук. : 13.00.02. Київ, 2012. 233 с.

114. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–початку XXI ст.) : дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2020. 517 с.

115. Олексів Г. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти. : дис. … д-ра філософії. : 025. Львів, 2021. 205 с.

116. Олексів Г. Перекладення баянних творів для акордеона: «Концерт» для баяна з оркестром Ярослава Олексіва. *Українська музика*. 2018. № 2. С. 83–90.

117. Олексів Я. Жанрові модифікації сюїти і партити в музичному просторі ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук:* зб. наук. пр. Дрогобич, 2012 С.121–131.

118. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознав : 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.

119. Остапчук Н. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки* : зб. ст. Київ, 2018. Вип. 33. С. 442–448.

120. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав : 17.00.03. Харків, 2013. 18 с.

121. Плющенко М. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 124–144.

122. Плющенко М. Специфіка композиторської інтерпретації фортепіанних творів на баяні. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : матер. ХХ міжнар. наук.-твор. конф. студентів та аспірантів, учасників П’ятого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова, ХНУМ імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. : Ю. П. Величко. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2020. С. 15–16.

123. Покулита І. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук. : 09.00.08. Київ, 2004. 16 с.

124. Понікарова Л. Становлення харківської академічної школи виконавства на баяні. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX–XXI століть* : матер. міжнар. наук.-практ. конф., 23–28 березня 2003 р. М-во культури і мистец. України, Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського, Нац. всеукр. муз. спілка. Київ, 2003. С. 75–77.

125. Понікарова Л. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК (1959–2004 роки) : навч. посіб. Харків : ВД «ІНЖЕК», 2005. 76 с.

126. Пташенко С. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 255 с.

127. Пташенко С. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 20 с.

128. Пташенко С. Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяну композиторів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені і. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2021. Вип. 59 С. 67–88

129. Радко Ю. Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини XX – початку XXI століть: дис. …. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ІваноФранківськ, 2019. 273 с.

130. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ : ІМФЕ імені Рильського НАНУ, 2008. С. 50–62.

131. Рунчак В. «Страсті за Владиславом» симфонія для баяна, читця, відеоряду, рок-гурту та симфонічного оркестру. Партитура. Рукопис. 1988.

132. Рябуха Н. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України* : зб. наук. пр. М-во культури України, Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2012. Вип 39. С. 234–242.

133. Саїк Г. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційноестетичного переживання музики: автореф. дис. … канд. пед. наук. : 13.00.02. Київ, 2000. 19 с.

134. Свєтов А. Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :* зб. наук. пр. ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 90–99.

135. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор-виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. ст. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ. Вип. 3, 2009. С. 94–104.

136. Семешко А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Київ : Acco-opus, 2004. 52 с.

137. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2009. 244 с.

138. Семешко А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів). В. Власов. Київ : Acco-opus, 2004. 112 с.

139. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : монографія. URL : http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/MONOGRAFII_2009/SERDYK_2002.htm (дата звернення: 20.12.2023).

140. Сідлецька Т. Формування методики викладання гри на акордеоні Україні. URL: https://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13695/Формування_методики_акордеоністів.PDF?sequence=1&isAllowed=y. (дата звернення: 25.12.2023).

141. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття. Київ : Музична Україна, 1983. 156 с.

142. Снєдков І. Професійне народно-інструментальне виконавство: сучасний аспект. *Зоряний час : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. С. 94–127.

143. Снєдков І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: ґенеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В., 2015. 93 с.

144. Снєдкова Л. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. ХНУМ. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 41. С. 380–390.

145. Снєдкова Л. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині XX–XXI століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2013. 20 с.

146. Сокол О. Виконавські ремарки, образ та музичний стиль. Одеса: Моряк, 2007. 276 с.

147. Сподаренко В. Стильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.

148. Сташевский А. «Музика про життя», – спроба самоаналізу. Квазі-соната №2 для баяна В. Рунчака. *Музичне мистецтво: наука і освіта*. Астана, 2004. С. 221–229.

149. Сташевський А. «Messe da Requiem» для баяна Володимира Рунчака. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Кн. 10. Музичне виконавство. С. 101–109.

150. Сташевський А. «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як приклад втілення концертно-симфонічного жанру баянної музики. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 252–269.

151. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у

творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 237 с.

152. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 25 с.

153. Сташевський А. Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. Вип. IX. Ч. II. С. 238–243.

154. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI століть) : монографія. Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 159 с.

155. Сташевський А. Володимир Рунчак Сюїта №1 для баяна «Портрети композиторів». *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. *Музичне виконавство*. Київ : НМАУ, 2003. Вип. 26. Кн. 9. С. 185–192.

156. Сташевський А. Володимир Рунчак. «Музика про життя…» Аналітичні есе баянної творчості : монографія. Луцьк, 2004. 199 с.

157. Сташевський А. До аналізу особливостей творчого методу композитора Володимира Рунчака (на прикладі баянних творів). *Мистецька освіта* : матер. III Всеукр. наук.-практ. конфер. «Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на початку третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи». Луганськ : ЛККМ. 2005. С. 171–174.

158. Сташевський А. Жанрова система сучасної музики для баяна українських композиторів: тенденції еволюції та інновації. *Актуальні проблени історії, теорії та практики художньої культури*. Луганськ, 2015. Вип. 34. С. 278–285.

159. Сташевський А. Інструменти рок-гурту в образній драматургії симфонії «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як показник діалогізму часу

(минуле – сучасне). *Міфологічний простір і час у сучасній культурі.* Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2003. Ч. 3. С. 45–46.

160. Сташевський А. Класифікація жанрових та стильових ознак в баянних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2003. Вип. XI. Ч. II. С. 67–73.

161. Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві : навч. посіб. для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» ВНЗ I-IV рівня акредитації. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 121 с.

162. Сташевський А. Неофольклоризм у творчості Володимира Рунчака (на прикладі циклу «Три фольклорні п'єси» (сюїта №2 «Українська») для баяна). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* Київ : ДАКККіМ, 2004. Вип. №1. С. 65–71.

163. Сташевський А. Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна. Інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : ЛНПУ імені Т. Шевченка, 2006. Вип. 2. С. 159–165.

164. Сташевський А. Соната «Passione» для баяна В. Рунчака як приклад втілення барокових жанрових прототипів у сучасній камерно-інструментальній музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : ДАКККіМ, 2004. Вип. XII. С. 153–158.

165. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

166. Сташевський А. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів. *Українське музикознавство*. Київ 2002. Вип. 31. С. 147–159.

167. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : Знання. 2006. Вип. 2. С. 115–122.

168. Сташевський А. Художньо-виражальні можливості концертного баяна на тлі музичного інструментарію. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка*. *Серія: Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 1. С. 85–90.

169. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські приорітети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. Вип. 49. С. 141–156.

170. Суворов В. Українська баянна школа як чинник національної культури на зламі ХХ – ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 4. С. 100–109.

171. Сюта Б. Проблема формотворення та драматургії у мистецьких творах українських та польських авторів 1970-90-х р.р. (на матеріалі музичної творчості). *Слов'янський світ* : щорічник. Київ, 1998. Вип. 2. С. 185–192.

172. Тищик В. Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 200 с.

173. Трубнікова Л. Підголосковість у системі композиторського стилю. *Музична Харківщина* : зб. наук. пр. кол. авторів ХІМ імені І. П. Котляревського. Харків : ХІМ імені І. П. Котляревського, 1992. С. 296–305.

174. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 16 с.

175. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 16 с.

176. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.

177. Черепанін М., Булда М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова (з нагоди 85-ї річниці народження композитора). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 38. с. 174–181

178. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

179. Черноіваненко А. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва.*: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики. С. 355–364.

180. Черноіваненко А. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини XX століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Київ, 2000. Вип. 5, С. 146–156.

181. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2007. 17 с.

182. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : дис. ... д-ра мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 2008. 392 с.

183. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.

184. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

185. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті*

*академіка І. Ф. Ляшенка): Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154−177.

186. Щербініна О. Пізнання музичного стилю: теорія, методика, практика : електр. навч. посіб. Ніжин : НДУ імені М. Гоголя, 2014. URL: http://musicstyle. meximas.com/mon.htm (дата звертання: 17.08.2024)

187. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (музичні форми) : підруч. Тернопіль : СМП «Астон», 1999. Ч. 1. 208 с.

188. Якубяк Я. Про сучасну українську музику. *Музикознавство України* : зб. наук. пр. Київ : Спалах, 2000. Вип.1. с.190–200.

189. Doktorski H. The Classical Squeezebox: A Short History of the Accordion in Classical Music. *Reprint of article originally published in Musical performance*. Vol. 3. Parts 2–4. London : Harwood Academic Publishers. 2002. 83 p.

190. Monichon P. L'Accordéon. Van de Velde-Payot. Paris-Lausanne. 1985. 144 p.

191. Baker D. Arranging & Composing: for the Small Ensemble, Jazz, R&B, Jazz-Rock. Chicago: Maher Publications, 1970. 176 p.

192. Blair G. Techniques for Arranging Contemporary Music. Greensborough, VIC: NMIT Performing Arts Department, 2011. 180 p.

193. Boulez P. Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*. 2:1, 1987. P. 161–171.

194. Buchmann B. The Techniques of Accordion Playing. Kassel. Bärenreiter-Verlag. 2010. 121 p.

195. Erickson R. Sound structure in music / University of California Press. Berkeley Los Angeles. London. 1975, 205 p.

196. Giordano B. L. Sound source perception in impact sounds : doctoral dissertation / University of Padova. Italy, 2005. 185 p.

197. Holmes P. A. An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer’s perspective. *Psychology of Music*. 40 (3), 2012. P. 301–323.

198. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : «Основи», 1994. 250 с.

199. Jacomucci C. Modern accordion perspectives. Graffica metelliana edizioni. 2013. 89 p.

200. Kwan Yin Yee. The Transformation of the Accordion in Twentieth-Century China*The World of Music*. Vol. 50, no. 3. 2008. P. 81–99. Accessed January 16, 2021.

201. Lindroth J. T. The Impact of Arranging Music for the Large Ensemble on the Teacher : A Phenomenological Exploration. URL: https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5323&context=etd (дата звернення: 15.04.2024).

202. Macerollo J. Accordion Resource Manual. Willowdale : Avondale Press, 1980. 141 p.

203. Maire Ni Chaoimh Journey into Tradition: a social history of the Irish Buttton Accordion. PhD. Tesic / University of Limerick. 2010. 348 p.

204. Pliuschenko Maksym Yu. Genre of transcription in aspect of composer's style (On the example of Oleksandr Nazarenko's creativity). *International Journal of Scientific Research and Management*. Vol. 09. no. 1, Jan. 2021. P. 504–507. doi:10.18535/ijsrm/v9i1.sh01.

205. Stephen D. Transcription, Authenticity and Performance / In The British Journal of Aesthetics. Vol. 28. N. 3. 1988. P. 216–227.

206. Wieczorek J. Managing the Accordionist's Identity in America: a Labeling / Interactionist Perspective / Olin Colledge of Engineering, 2006. 26 p.

207. Young-Hwan Yeo, Mohd Nasir Hashim Arranging and Composition Techniques: Song Construction and Arrangement : Research Paper (undergraduate) / University of Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia, 2005. 12 p.

208. Zaverukha O. Concert-Chant «Glorifying the Birth of Christ» by V.Runchak: logos in the composing process. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, №1 (54). 2022. С. 103–107.

# ДОДАТКИ

## *ДОДАТОК А*

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС

**СУЧАСНЕ БАЯННЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА**

**Методична розробка за тематикою творчого мистецького проекту**

**«СТИХІЯ» СУЧАСНОГО БАЯНА ЯК МИСТЕЦЬКА ПЛАТФОРМА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ**

***Мельниченка Максима Вікторовича***

Творчий керівник:
***А. П. Гайденко***
заслужений діяч мистецтв України, професор
Науковий консультант:
***О. О. Александрова***
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

## Анотація

Спеціальний курс «Сучасне баянне мистецтво в музикознавчому дискурсі» має надати здобувачеві системні знання світового баянного мистецтва, націлені на формування комплексу практичних навичок та ґрунтовних теоретичних знань щодо втілення різних творчих пошуків в виконавській та викладацькій діяльності здобувачів вищої мистецької освіти України.

Курс розрахований на здобувачів І-ІІ освітньо-професійного рівня вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Тривалість курсу – 1 семестр.

**Мета спецкурсу** – надати здобувачам вищої мистецької освіти розуміння специфіки сучасного баянного мистецтва, що включає аналіз жанрово-стильових процесів у сучасній баянній музиці, а також систематизацію теоретичних засад провідних жанрів: баянної сюїти, концерту у перекладенні для баяна, концертної п’єси; розглянути сучасні прийоми гри на баяні для розвинення практичних навичок застосування їх у виконавській діяльності.

Курс спрямований на формування якості мислення сучасного баяніста, комплексного підходу до інтерпретації баянних творів, а також на розширення професійних горизонтів здобувачів освіти у контексті сучасних музичних тенденцій.

Після проходження курсу здобувачі повинні **знати**:

- жанрову розмаїтість сучасного баянного мистецтва;
- динаміку жанрово-стильових трансформації в баянному мистецтві;
- аспекти теорії стилю в проєкції на баянну творчість;
- особливості інструментального стилю, що віддзеркалюють специфіку композиторської і виконавської творчості;
- принципи музичного мислення;
- характеристики «стихійності» як якості музикування;

- типологію стилістичних різновидів баянної сюїти;
- класифікацію проявів програмності в українських баянних сюїтах;
- базові принципи перекладення творів для баяна;
- типологію стильового синтезу в концертних п’єсах для баяна;
- специфіку сучасних виконавських прийомів гри на баяні;
- стабільні та мобільні елементи композиторського тексту;
- виконавський комплекс сучасного баяніста;
- характеристику якості «стихійного» мислення виконавця;
- фактори формування звукового образу сучасного баяна.

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти:**

- визначати та аналізувати жанр баянних творів;
- розрізняти стильові напрями баянного мистецтва та виявляти їхні особливості;
- характеризувати якості музикування сучасного баяніста;
- здійснювати перекладення музичних творів для баяна, враховуючи специфіку інструменту;
- розрізняти техніки гри на баяні та застосовувати їх відповідно до жанру та стилістики твору;
- використовувати сучасні виконавські прийоми гри на баяні;
- розробляти власні інтерпретації та аранжування музичних творів для баяна;
- оцінювати якість музичного мислення у виконанні та композиторській діяльності;
- ідентифікувати та використовувати стабільні та мобільні елементи композиторського тексту в залежності від їх функції у виконавській практиці;
- формувати звуковий образ сучасного баяна з урахуванням специфіки інструменту та виконавських прийомів;
- використовувати виконавський комплекс для досягнення високого рівня музичної інтерпретації;

– впроваджувати креативні підходи до інтерпретації сучасних творів для баяна.

**Зміст спецкурсу**

**ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА**

1. Провідні жанри баянного мистецтва в музикознавчих дослідженнях
2. Стильова еволюція жанру баянної сонати та концерту в баянному мистецтві останньої тритини XX – початку XXI ст.
3. Жанр сюїти (партити) в сучасній баянній творчості
4. Жанри транскрипції, перекладення та обробки народних пісень в сучасному баянному мистецтві
5. Аспекти теорії стилю в проєкції на баянну творчість

**ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. ПРОЯВ «СТИХІЙНОСТІ» У СУЧАСНОМУ БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ**

1. «Стихія» в контексті сучасного баянного мистецтва
2. Сучасна баянна творчість як мистецька платформа жанрово-стильових трансформацій
3. Жанр сучасної баянної сюїти: типологія, програмність
4. Сучасні перекладення для баяна і фортепіано (на прикладі Концертів Р. ді Маріно та А. П’яццоли)
5. Стильовий синтез в концертних п’єсах для баяна

**ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3. СУЧАСНЕ БАЯННЕ ВИКОНАВСТВО**

1. Виконавські прийоми гри як прояв «стихії» сучасного баяна
2. «Стихійність» як якість мислення і музикування
3. Звуковий образ інструмента як результат виконавської діяльності баяніста

4. Якість «стихійного» мислення виконавця

5. Артистизм баяніста в сучасній академічній інструментально-виконавській традиції

**Форми навчання**

У процесі вивчення спецкурсу здобувачі вищої освіти відвідують аудиторні заняття (лекції та практичні/семінарські заняття). У самостійній роботі здобувачі поглиблено вивчають матеріал навчальної дисципліни, виконують запропоновані завдання.

**Тематика семінарських занять**

1. Методологія дослідження сучасного баянного мистецтва.
2. Прояв «стихійності» у сучасному баянному мистецтві.
3. Сучасне баянне виконавство.

**Питання для самостійної роботи**

1. Провідні жанри сучасного баянного мистецтва.
2. Жанрово-стильові трансформації в сучасному баянному мистецтві.
3. Прийоми гри на баяні та їх особливості.
4. Транскрипції та перекладення в сучасному баянному мистецтві.
5. Сучасний стан баянного виконавства на теренах України та світу.

**Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю**

1. Охарактеризуйте жанри сучасного баянного мистецтва.
2. Дайте визначення музичного стилю. Назвіть видатних вчених, хто присвятив свої праці його вивченню.
3. Які ви знаєте характеристики «стихійності» як якості музикування? Наведіть свої приклади.
4. Класифікуйте типи баянних сюїт за жанрово-стильовими ознаками.
5. Окресліть базові принципи, які мають бути дотримані у процесі перекладення творів для баяна.
6. Типологія стильового синтезу в концертних п’єсах для баяна.

7. Назвіть ударно-шумові прийоми гри на баяні. Які особливості їх виконання?

8. Назвіть різновиди рикошету. Який з них найпоширеніший?

9. З якими інструментами порівнюють сучасний баян? Назвіть музичні жанри, в яких баян поєднується з іншими інструментами.

10. Роль баяна у народній та академічній музиці. Які відомі композитори створювали музику для баяна?

11. Перерахуйте прийоми гри на баяні та визначить особливості їх виконання.

12. Окресліть перспективи розвитку баянного мистецтва.

13. Що таке техніка гри на баяні? Які види техніки ви знаєте?

14. Як ви оцінюєте роль баяну в українській культурі? Які музичні традиції пов’язані з баяном в Україні?

15. Назвіть складові поняття «звуковий образ сучасного баяна»

16. Розкрийте зв’язок між артистизмом та комунікацією музиканта-баяніста.

## Рекомендована література

1. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.

2. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства :17.00.01. Київ, 2004. 20 с.

3. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковького. Серія : Виконавське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 58, Кн. 12, С. 113–119.

4. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–31.

5. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків XX ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА імені А. Нєжданової, 2000. Вип. 1. С. 186–190.

6. Дорофєєва В. Ю. Теоретичні аспекти сучасної української музики. Ліра-Київ, 2017. 188 с.

7. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА імені А. Нєжданової, 2005. Вип. 6, Кн. 2. С. 245–256.

8. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

9. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.

10. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.

11. Коханик І. «Стильова гра» у проекціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство.* Київ, 2005. Кн. 11, Вип. 47. С. 137–145.

12. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.

13. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.

14. Коханик І. М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу XX–XXI століть. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 13. С. 30–37.

15. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2016. Вип. 35. С. 129–137.

16. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. *Музична Україна*, Київ. 1973. 326 с.

17. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. *Музичне виконавство*. Київ, 2004. Вип. 40, Кн. 10. С. 223–232.

18. Мельниченко М. Жанрово-стильові трансформації у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства :* зб. наук. ст. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. XXXV (35). С. 70–84.

19. Мельниченко М. Якість «стихійного» мислення баяніста: виконавський текст і звуковий образ сучасного баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. 71. С. 198–213.

20. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

21. Покулита І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2004. 16 с.

22. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ : ІМФЕ імені М. Рильського НАНУ, 2008. С. 50–62.

23. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. С. 94–104.

24. Сташевський А. Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики*

*художньої культури*. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. Вип. IX. Ч. II. С. 238–243.

25. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 237 с.

26. Сташевський А. Я. До аналізу особливостей творчого методу композитора Володимира Рунчака (на прикладі баянних творів). *Мистецька освіта* : матер. III Всеукр. наук.-практ. конфер. «Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на початку третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи». Луганськ : ЛККМ. 2005. С. 171–174.

27. Сташевський А. Я. Класифікація жанрових та стильових ознак в баянних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2003. Вип. XI. Ч. II. С. 67–73.

28. Сташевський А. Я. Неофольклоризм у творчості Володимира Рунчака (на прикладі циклу «Три фольклорні п'єси» (сюїта №2 «Українська») для баяна). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* Київ : ДАКККіМ, 2004. Вип. №1. С. 65–71.

29. Сташевський А. Я. Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна. Інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : ЛНПУ імені Т. Шевченка, 2006. Вип. 2. С. 159–165.

30. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. … дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2009. 16 с.

31. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 16 с.

32. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 20 с.

33. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. ... докт. Мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2016. 454 с.

34. Єргієв І. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2014. Вип. 110. С. 160–170.

***ДОДАТОК Б***

# АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

## І. КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ

***Концерт №1***

***«Українські обрії»***

30.08.2023

Програма:

- Рунчак В. Сюїта № 2 «Українська»
- Олексів Я. Музична ілюстрація до однойменної драматичної поеми О. Олеся «Ніч на полонині»
- Власов В. «Веснянка»
- Зубицький В. Джаз-партита № 1 «Perpetum mobile», 4 частина
- Мирончук Б. «Циганський король»

***Концерт №2***

***«Стихія баяна»***

26.03.2024

Програма:

- Roberto Di Marino - Bandoneon Concerto
- Астор П’яццолла. «Аконкагуа»

***Концерт №3***

***«Сучасний баян: експресія звуків та технік»***

09.07.2024

- Мондравський Є. Хорал-сюїта в трьох частинах: медитація, хорал-прелюдія, токата
- Преч Б. «Токата»
- Скорик М. «Іспанський танець»
- Вільямс Д. «Список Шиндлера»

- П’яццола А. «Смерть янгола»
- Зубицький В. «Присвята Астору П’яццолі»
- Монті В., Яшкевич І. «Чардаш»

## ІІ. АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

**ПУБЛІКАЦІЇ** (ORCID 0000-0002-2017-9461)

1. Мельниченко М. Жанрово-стильові трансформації у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства :* зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. XXXV (35). С. 70–84.

2. Мельниченко М. Якість «стихійного» мислення баяніста: виконавський текст і звуковий образ сучасного баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. 71. С. 198–213.

## ВИСТУП НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. XVI Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть» (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 01.12.2022). Доповідь: «Жанрово-стильові трансформації баянного мистецтва на зламі ХХ – ХХІ століть (на прикладі творчості В. Рунчака)».

2. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво. Наука і критика». (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 13–14.02.2023). Доповідь: «Сучасні виконавські прийоми гри на баяні».

3. Перший Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк. Диплом Лауреата ІІІ премії в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 25-26.06.2023).

## ІІІ. АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО

1. Презентація майбутнього творчого мистецького проєкту. Zoom-стартапи творчих мистецьких проєктів ХНУМ імені І.П. Котляревського, 04.01.2023).

2. Проведення воркшопу «Прийоми гри на баяні» в межах навчальної дисципліни в межах навчальної дисципліни «Історія виконавства» для здобувачів Харківського музичного фахового коледжу імені Б.М. Лятошинського (04.03.2023).

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
09.07
15:00
Сучасний баян: Експресія звуків та технік
МАКСИМА МЕЛЬНИЧЕНКА
АНАТОЛІЙ ГАЙДЕНКО
ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВА
ПАВЛО АРХИПЕНКО
ЮЛІЯ БАБИНІНА

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
26.08
16:00
СТИХІЯ БАЯНА
МАКСИМА МЕЛЬНИЧЕНКА
ІГОР СНЄДКОВ
ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВА
ОЛЬГА КАЛАШНІКОВА
ЮЛІЯ БАБИНІНА

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
30.08 | 17:00
СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ОБРІЇ
ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА
«СТИХІЯ СУЧАСНОГО БАЯНА ЯК МИСТЕЦЬКА ПЛАТФОРМА ЖАНРОВО СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ»
КОНЦЕРТ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ
МАКСИМА МЕЛЬНИЧЕНКА
ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР
ІГОР СНЄДКОВ
НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ ДОКТОРКА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПРОФЕСОРКА
ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВА
ВОДИЧКА КОНЦЕРТУ
АННА ЛУЛОВА
ХАРКІВ 2023