

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАНЬКІВ МАР'ЯН ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 780.647.2:78.071.1(477):781.24(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНИХ ПРИЙОМІВ
КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА В УКРАЇНСЬКІЙ АКОРДЕОННІЙ
МУЗИЦІ В. ЗУБИЦЬКОГО, В. РУНЧАКА, Я. ОЛЕКСИВА**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **М.В.Паньків**

**Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ірина Мстиславівна Матійчин**

Дрогобич – 2025

АНОТАЦІЯ

Паньків М. В. Трансформація сучасних прийомів композиторського письма в українській акордеонній музиці В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво). Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України, Дрогобич, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню трансформацій композиторського письма в акордеонній музиці В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. В роботі здійснено комплексний аналіз індивідуальної стилістики митців, досліджено мовностилістичні й образно-семантичні особливості їх дитячої музики, виявлено специфіку композиторської мови в різножанрових концертних опусах, з'ясовано способи адаптації фольклору в обраних для аналітичного розбору творах.

Мета дослідження – виявити трансформації композиторського письма в акордеонній музиці В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва.

Наукова новизна отриманих результатів. Дослідження є першим досвідом системного осмислення композиторського письма сучасних українських композиторів В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва та його мовностилістичних трансформацій в музиці для акордеона. В дисертації *вперше:*

- узагальнено сучасні теоретичні концепції функціонування композиторської творчості;
- проаналізовано дитячу музику В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва в аспекті особливостей композиторської лексики та жанрових форм;
- охарактеризовано індивідуальну авторську стилістику у концертних творах митців;
- на базі здійсненого аналітичного студіювання виявлено музично-мовні

й образно-семантичні трансформації в різножанрових творах В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва;

– введено до наукового обігу твори українських композиторів, що не досліджувалися раніше з позицій композиторського письма, зокрема «Імпресії», «Три п'єси в народному стилі», «Сюїта в трьох частинах», «Українські танці», «Ліричний вальс», «Я люблю тебе, Пезаро» В. Зубицького; «У настрої джазу», «Ніч на полонині» Я. Олексіва.

Набули подальшого розвитку наукові положення про композиторську творчість.

У **Розділі 1 «Композиторська творчість як об'єкт сучасного музикознавчого дискурсу»** узагальнено актуальні вектори дослідження композиторської творчості (підрозділ 1.1.), музична діяльність В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва розглянута крізь призму наукових досліджень (підрозділ 1.2.). Виявлено, що феномен композиторської творчості в сучасному науковому дискурсі становить один із стрижневих напрямів дослідження. В центрі уваги науковців незмінно постає індивідуальність митця як універсальна творча особистість. Актуальне музикознавство досліджує композиторську діяльність також у контексті інтерпретології, жанрово-стильових параметрів музики, новітніх технік письма, національного чинника тощо. Наголошено, що специфіка композиторської стилістики розкривається в індивідуальності митця, духовних константах його особистісного «Я», сприйнятті ним оточуючої дійсності, що реалізується у звукових рефлексіях.

Композиторська і виконавська діяльність В. Зубицького, В. Рунчака і Я. Олексіва активно досліджується українським музикознавством. Кожний із цих митців має авторитет на міжнародній музичній арені та значний доробок в галузі баянного/акордеонного мистецтва, що засвідчує високий рівень національної школи та її визнання у світовому музичному просторі. Універсальні творчі особистості репрезентують різні генерації українських композиторів, що сьогодні плідно працюють в різних стилях і жанрах, разом

із тим їхня музика актуалізує сучасні тенденції розвитку мистецтва: трансформації у царині композиторського письма, експериментування з жанровими моделями, застосування новітніх засобів звукоутворення, розширення тембрових горизонтів усталених академічних інструментів, що впливає на виконавсько-інтерпретаційний процес, підіймаючи його на новий рівень майстерності.

У **Розділі 2 «Дитяча музика як модель актуалізації сучасних прийомів композиторського письма»** висвітлено роль музики для дітей в сучасній композиторській практиці (підрозділ 2.1.), досліджено дитячу музику В. Зубицького як мовностилістичний феномен (підрозділ 2.2), проаналізовано «Альбом для дітей та юнацтва» В. Рунчака з погляду жанрової образності і звукової реалізації (підрозділ 2.3), осмислено дитячі сюїти Я. Олексіва в аспекті новацій композиторського письма (підрозділ 2.4).

З'ясовано, що дитячі опуси В. Зубицького репрезентують яскраву образність і широкий спектр сучасних засобів письма. В лаконічних формах композитор поєднує модерну стилістику, український пісенний фольклор і конкретні педагогічні цілі для розвитку виконавської майстерності юних баяністів. Як знавець технології баянного виконавства і його звукових можливостей В. Зубицький розміщує фактуру дитячих творів максимально зручно, разом із тим створює повноту і насиченість тембральних барв.

«Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах» В. Рунчака – постає як цікавий модерний твір, опанування якого в цілому може свідчити про володіння молодим виконавцем усім спектром базових навичок сучасного баяніста. Цикл нагадує геніальний високохудожній етюд трансцендентного рівня на різні види техніки для талановитих дітей ХХІ століття. У ньому актуалізовано сучасні засоби письма, модерні прийоми гри, а також жанрова стилізація (прелюдія, марш, етюд, вальс, токато, інвенція).

Дитячі сюїти Я. Олексіва охоплюють широке коло яскравої образності, семантика якої окреслюється як світом дитячих фантазій і мрій, так і національними архетипами та індивідуальним художньо-філософським

сприйняттям дійсності. Застосований композитором комплекс засобів виводить його твори на сучасну музичну орбіту та відбиває еволюціонування дитячого баянного/акордеонного виконавства у XXI столітті.

У **Розділі 3 «Індивідуальна композиторська стилістика в концертних творах для акордеона»** досліджено стилістичні новації в сольній та камерній музиці В. Зубицького (підрозділ 3.1.), осмислено специфіку концертності в творчості В. Рунчака (підрозділ 3.2.), висвітлено жанрово-стилістичну палітру концертних опусів Я. Олексіва (підрозділ 3.3.).

Відзначено, що концертність становить визначальну рису композиторської стилістики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Автори-виконавці, які мають значний сценічний досвід, створюють яскраві твори, що вирізняються віртуозною ефектністю, імпровізаційністю, театральністю, сучасними засобами письма та модерними прийомами баянної гри. Діалог зі слухачем є однією з основоположних констант художнього мислення митців. Стрижневі ознаки їх композиторського письма у концертних творах постають в ускладнених варіантах фактури, широкому арсеналі різноманітних засобів виразності, комплексі прийомів гри, що забезпечує реалізацію певного художнього задуму (використання звукових можливостей баяна/акордеона, віртуозна оснащеність, широкий спектр штрихової техніки, новітні позамузичні засоби звукоутворення тощо).

У **Висновках** узагальнено результати дослідження, констатовано, що цілісність композиторського світогляду формує його унікальний індивідуальний стиль письма, зумовлює здатність створювати неперевершені взірці, що становлять надбання світового мистецтва. Перманентний процес самовдосконалення особистості незмінно відбивається на творчості, зокрема мовностилістичних компонентах композиторського письма, реалізуючись у певних модифікаціях і трансформаціях фактурно-звукових рішень. Жанрово-стильові аспекти композиторської творчості віддзеркалюють світобачення митця, а також національні і загальнокультурні параметри епохи, проте

індивідуальний авторський стиль завжди унікальний й становить сукупність неповторних ознак, що дозволяють виявляти його серед інших.

Дитяча музика посідає вагоме місце у творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Композитори звертаються переважно до жанрів сюїти й альбому у втіленні яскравої образності. Світ дитячої музики митців різноманітний: вони відтворюють швидкоплинні дитячі настрої й емоційні стани, вдаються до близької і зрозумілої дітям «мультиплікаційної» ілюстративності, казкових і фантазійних персонажів, апелюють до подій перебігу дня дитини, де природно перемишуються спілкування з дорослими і друзями, розваги й навчання. Актуалізація жанру дитячої музики в творчості митців зумовлена як реалізацією художніх завдань, так і потребою засвоєння юними виконавцями сучасної композиторської мови, новітніх засобів і прийомів гри. У нескладних дитячих мініатюрах композитори активно використовують модерні техніки письма, широкий арсенал артикуляційно-штрихових засобів і прийомів звуковидобування. Твори для дітей В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва мають значну художню цінність і виражену дидактичну спрямованість. Переважно вони орієнтовані на досить підготовлених учнів.

Концертність становить стрижневу ознаку композиторської стилістики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Яскраво-ефектні, емоційно насичені твори митців вирізняються імпровізаційністю, вираженням ігровим чинником, дієвістю драматургічного розгортання, театралізацією, що виявляється не лише на зовнішньому рівні, а й у становленні форми, творенні концепції цілого і його складників. Діалогічність як принцип стильового мислення, модель комунікації з виконавцем і слухачем притаманна індивідуальній авторській манері всіх трьох музикантів. Композиторське письмо концертних творів В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва постає в ускладнених варіантах фактури, задіянні широкого арсеналу засобів виразності й прийомів гри, що забезпечують реалізацію художнього задуму. Автори максимально використовують темброво-звукові можливості інструмента,

експериментують з жанровою сферою, ритмічними формулами, штриховими й артикуляційними прийомами, позамузичними звуковими ефектами тощо.

Виявляючи певні спільні риси, композиторська стилістика В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва становить певний індивідуальний комплекс засобів, притаманних кожному окремому автору. У В. Зубицького це ускладнена ритміка, синтез різних складників музичної композиції, темброве мислення, оркестровість баянного/акордеонного звучання, майстерне використання акустичних властивостей інструмента, варіаційно-імпровізаційний принцип розгортання музичного матеріалу, емоційно-експресивна виконавська подача тощо. Перманентне «вдосконалення» власних творів, що породжує їх різні інструментальні версії, відкриває можливості для виконавських експериментів, що становить феномен музики митця.

Індивідуальна стилістика В. Рунчака виявляється у підкресленій авангардності його творчого методу, експериментуванні зі сценічною реалізацією власних опусів, зокрема введенні у «нотний сценарій» елементів видовищності. Особливу роль композитор відводить постаті виконавця, який в одній особі є віртуозом солістом (ансамблістом), інтерпретатором й артистом-актором – комунікатором зі слухачем, що виводить його діяльність на новий творчий рівень.

Індивідуальний стилістичний вимір Я. Олексіва постає у поетичному світогляді й художньо-філософському погляді на життя. Його музично-мовний словник характеризується технікою мінімалізму, поліфонічністю мислення, імпровізаційністю розгортання музичного матеріалу, діалогічністю фактурних ліній і «стереофонічністю» баянного звучання, емоційною насиченістю й ефектністю виконавських прийомів гри.

Національний семантично-мовний код притаманний музиці В. Зубицького, В. Рунчака й Я. Олексіва і кожний із них майстерно вписує елементи української інтонаційності у палітру сучасних гармоній, ритмів, засобів виразності та прийомів гри. Композитори по-різному адаптують

фольклор у власних творах, іноді це пряме цитування, але здебільшого – стилізація. Зв'язок із національним у музиці митців виявляється також на жанрово-семантичному рівні – використанні жанрів народно-пісенного і танцювального фольклору, обрядової символіки, тембрової семантики традиційного музичного інструментарію. Впровадження українських фольклорних елементів становить феномен композиторського стилю В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва, виявляє їх духовно-ціннісні орієнтири і ментальні витoki творчості.

Трансформації композиторського письма митців відбуваються на різних рівнях. Це не лише ускладнення музичної лексики: від дитячих творів, де апробуються індивідуальні мовно-стилістичні прийоми та виконавські засоби баянної гри до надскладних філософських композицій, що репрезентують широкий спектр сучасних технік. Модифікації музичної мови митців відбуваються на рівні стилістики, жанрового синтезу, образної семантики, виконавських прийомів гри на інструменті. Композитори експериментують з формою, актуалізують нові підходи до сценічного акту, реалізуючи новий рівень діалогу зі слухачем. Музична мова В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва набуває трансформацій також залежно від образних перетворень, тому в одному опусі сполучаються різні стилістичні прийоми, що є відзнакою і стилеутворюючою домінантою їх композиторського «Я».

Ключові слова: українська музика, сучасна музика, баян, акордеон, акордеонно-баянне мистецтво, баянно-акордеонне виконавство, композиторське письмо, композиторська творчість, композиційні інновації, нотний текст, сучасні тенденції, стилістика, жанр, тембр, імпровізація, дитяча музика, репертуар, концертне виконавство, музичне мистецтво, трансформації, творча діяльність, універсалізм творчої особистості, В. Зубицький, В. Рунчак, Я. Олексів.

ANNOTATION

Pankiv M. V. Transformation of Modern Composer Writing Techniques in Ukrainian Accordion Music by V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv. Qualification scientific work in manuscript form.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Music Art (02 – Culture and Arts). Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Drohobych, 2025.

This dissertation is dedicated to the study of the transformations of composer writing in the accordion music of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv. The work provides a comprehensive analysis of the individual stylistics of these artists, investigates the linguistic-stylistic and image-semantic features of their children's music, identifies the specifics of the composers' language in multi-genre concert works, and explores methods of folklore adaptation in the selected analytical pieces.

The aim of the study is to identify the transformations in composer writing in the accordion music of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv.

Scientific novelty of the results. This research is the first systematic attempt to understand the composer writing of contemporary Ukrainian composers V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv, and their linguistic-stylistic transformations in accordion music. The dissertation presents the following *for the first time*:

- modern theoretical concepts of composer creativity are generalized;
- the children's music of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv is analyzed in terms of compositional vocabulary and genre forms;
- the individual author's stylistics in the concert works of these artists is characterized;
- based on the analytical study, musical-linguistic and image-semantic transformations in the diverse works of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv are revealed;

– works by Ukrainian composers that have not been previously analyzed from the perspective of composer writing are introduced into scientific circulation, including «Impressions», «Three Pieces in Folk Style», «Suite in Three Parts», «Ukrainian Dances», «Lyrical Waltz», «I Love You, Pesaro» by V. Zubytskyi; «In the Mood of Jazz», «Night on the Mountain» by Ya. Oleksiv.

Further development of scientific ideas on composer creativity has occurred.

In Chapter 1 «Composer Creativity as an Object of Modern Musicological Discourse», current vectors for researching composer creativity are summarized (section 1.1.), and the musical activity of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv is examined through the prism of scientific research (section 1.2.). The phenomenon of composer creativity in modern scientific discourse is identified as one of the key areas of study. Scholars consistently focus on the individuality of the artist as a universal creative personality. Contemporary musicology studies composer activity in the context of interpretology, genre-stylistic parameters, new writing techniques, national factors, etc. It is emphasized that the specificity of composer stylistics reveals itself in the individuality of the artist, the spiritual constants of their «self» and how they perceive the surrounding reality, reflected in sound.

The composer and performance activities of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv are actively studied in Ukrainian musicology. Each of these artists is highly regarded on the international music scene and has a significant contribution to the field of bayan/accordion art, which attests to the high level of the national school and its recognition in the global musical space. These universal creative personalities represent different generations of Ukrainian composers who today work in various styles and genres, with their music reflecting modern trends in the development of art: transformations in the realm of composer writing, experimentation with genre models, the application of new sound creation techniques, and the expansion of timbral horizons of established academic instruments. These innovations influence the performance and interpretative process, raising it to a new level of skill.

In Chapter 2 «Children’s Music as a Model for Actualizing Modern Composer Writing Techniques», the role of children’s music in contemporary composer practice is highlighted (section 2.1.), the children’s music of V. Zubytskyi is studied as a linguistic-stylistic phenomenon (section 2.2.), V. Runchak’s «Album for Children and Youth» is analyzed in terms of its genre imagery and sound realization (section 2.3.), and the children’s suites by Ya. Oleksiv are explored in terms of innovations in composer writing (section 2.4.).

It is revealed that the children’s works of V. Zubytskyi represent vivid imagery and a wide range of modern writing techniques. In concise forms, the composer combines modern stylistics, Ukrainian song folklore, and specific pedagogical goals for developing the performance skills of young bayanists. As an expert in the technology of bayan performance and its sound possibilities, V. Zubytskyi arranges the textures of his children’s works in a way that maximizes convenience, while also creating fullness and richness in timbral colors.

V. Runchak’s «Album for Children and Youth in Eight Parts» is presented as an interesting modern work that, when mastered as a whole, demonstrates a young performer’s mastery of the full spectrum of basic bayanist skills. The cycle resembles a brilliant, highly artistic etude of a transcendent level, demonstrating various techniques for talented children of the 21st century. It incorporates modern writing techniques, contemporary playing methods, and genre stylization (prelude, march, etude, waltz, toccata, invention).

Ya. Oleksiv’s children’s suites encompass a broad range of vivid imagery, which can be interpreted as a world of children’s fantasies and dreams, as well as national archetypes and the individual artistic-philosophical perception of reality. The composer’s use of a range of techniques places his works in a contemporary musical orbit and reflects the evolution of children’s bayan/accordion performance in the 21st century.

In Chapter 3 «Individual Composer Stylistics in Concert Works for Accordion», stylistic innovations in the solo and chamber music of V. Zubytskyi

are studied (section 3.1.), the specificity of concert music in the works of V. Runchak is analyzed (section 3.2.), and the genre-stylistic palette of concert works by Ya. Oleksiv is explored (section 3.3.).

It is noted that concert music is a defining feature of the composer stylistics of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv. These composer-performers, with substantial stage experience, create vivid works distinguished by virtuosic effect, improvisational character, theatricality, contemporary writing techniques, and modern bayan playing methods. The dialogue with the listener is one of the fundamental constants of the artists' creative thinking. The core features of their composer writing in concert works are evident in complex texture variations, a broad arsenal of expressive techniques, and a range of performance methods that realize specific artistic intentions (using the sound possibilities of the bayan/accordion, virtuosic skill, a wide range of articulation techniques, and the incorporation of extra-musical sound creation methods).

Conclusions summarize the results of the research, stating that the integrity of a composer's worldview forms their unique individual writing style, which determines the ability to create unparalleled masterpieces that constitute the heritage of world art. The permanent process of personal self-improvement consistently reflects in the composer's work, especially in the language-stylistic components of the composition, realized in specific modifications and transformations of textural-sound decisions. The genre-stylistic aspects of a composer's work reflect the artist's worldview, as well as the national and cultural parameters of the era. However, the individual author's style is always unique and consists of a combination of distinctive features that allow it to be recognized among others.

Children's music occupies an important place in the work of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv. The composers primarily turn to the genres of suites and albums to embody vivid imagery. The world of children's music by these artists is diverse: they reproduce fleeting children's moods and emotional states, resort to "cartoonish" illustrative elements familiar and understandable to children,

fairy-tale and fantasy characters, and appeal to the events of a child's daily life, where communication with adults and friends, entertainment, and learning naturally alternate. The emphasis on the genre of children's music in the works of these artists is determined both by the realization of artistic tasks and the need for young performers to master the modern composer's language, contemporary techniques, and methods of play. In simple children's miniatures, the composers actively use modern writing techniques, a wide range of articulation and stroke tools, and sound production techniques. The works for children by V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv are of significant artistic value and have an evident didactic orientation. They are mostly aimed at well-prepared students.

Concert works are a central feature of the compositional style of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv. Bright and emotional pieces by the composers are characterized by improvisation, a pronounced playful factor, dynamic dramaturgical development, and theatricality, which are expressed not only on the external level but also in the formation of form, the creation of the concept of the whole and its components. Dialogism, as a principle of stylistic thinking, a model of communication with the performer and listener, is inherent in the individual authorial manner of all three musicians. The compositional writing of concert works by V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv appears in more complex versions of texture, using a wide range of means of expression and playing techniques that ensure the realization of the artistic concept. The authors maximize the use of the timbral-sound possibilities of the instrument, experiment with the genre sphere, rhythmic formulas, strokes and articulation techniques, non-musical sound effects, and so on.

While displaying certain common features, the compositional style of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv forms a specific individual set of techniques that are characteristic of each individual composer. For V. Zubytskyi, this includes complex rhythms, the synthesis of various components of musical composition, timbral thinking, orchestral use of the bayan/accordion sound, expert use of the instrument's acoustic properties, a variation-improvisational principle in

the development of musical material, emotionally-expressive performance techniques, and more. The permanent «improvement» of one's works, which gives rise to different instrumental versions, opens possibilities for performance experiments, which constitutes a phenomenon in the composer's music.

V. Runchak's individual style is revealed in the marked avant-garde nature of his creative method, his experimentation with the stage realization of his works, particularly through the introduction of spectacle elements into the «musical score». The composer places particular importance on the figure of the performer, who, in one person, is both a virtuoso soloist (or ensemble performer), an interpreter, and an actor-artist – a communicator with the listener, which elevates his activity to a new creative level.

Y. Oleksiv's individual stylistic dimension is expressed through his poetic worldview and philosophical outlook on life. His musical language is characterized by minimalist techniques, polyphonic thinking, improvisational unfolding of musical material, dialogism in textural lines, and «stereophonic» bayan sound, as well as emotional intensity and effective performance techniques.

The national semantic-language code is inherent in the music of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv, and each of them masterfully incorporates elements of Ukrainian intonation into the palette of modern harmonies, rhythms, means of expression, and playing techniques. The composers adapt folklore differently in their works, sometimes using direct quotations, but more often employing stylization. The connection to the national element in their music is also reflected at the genre-semantic level – through the use of genres of folk song and dance folklore, ritual symbolism, and the timbral semantics of traditional musical instruments. The introduction of Ukrainian folkloric elements is a phenomenon of the composers' styles and reveals their spiritual and value orientations as well as the mental roots of their creative work.

Transformations in the composers' writing occur on various levels. This includes not only the complexity of musical vocabulary, from children's works that test individual language-stylistic techniques and performance tools of the bayan to

extremely complex philosophical compositions representing a broad range of modern techniques. The modifications in the musical language of the artists take place at the level of stylistics, genre synthesis, figurative semantics, and performance techniques on the instrument. The composers experiment with form, emphasize new approaches to the stage act, and realize a new level of dialogue with the listener. The musical language of V. Zubytskyi, V. Runchak, and Ya. Oleksiv undergoes transformations depending on figurative changes, so different stylistic techniques are combined in one opus, which is a hallmark and the style-forming dominant of their compositional «self».

Key words: Ukrainian music, contemporary music, bayan, accordion, accordion-bayan art, bayan-accordion performance, compositional writing, compositional creativity, compositional innovations, sheet music, contemporary trends, stylistics, genre, timbre, improvisation, children's music, repertoire, concert performance, musical art, transformations, creative activity, the universalism of the creative personality, V. Zubytskyi, V. Runchak, Ya. Oleksiv.

ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Паньків, М. (2024). Камерно-інструментальні жанри у баянній творчості Ярослава Олексіва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 74/2, 79–85 doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-12>
2. Паньків, М. (2024). Композиторська творчість в сучасному музикознавчому дискурсі: вектори дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 47–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7>
3. Паньків, М. (2025). «Альбом для дітей та юнацтва» Володимира Рунчака: образність та жанрово-стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 122–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-17>

Наукові праці апробаційного характеру:

4. Паньків, М. (2024). Дитяча музика Я. Олексіва в аспекті новаторства композиторських рішень. *Зб. матер. та тез IX міжнародної науково-практичної конференції «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика»*, 10 травня 2024, Дрогобич, 112–115.

5. Паньків, М. (2024). Баянна творчість Володимира Рунчака крізь призму наукового пошуку. *The III rd International scientific and practical conference «Science in the modern world: innovations and challenges»*, November 21–23, 2024, Toronto, Canada, 725–729, https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/11/SCIENCE-IN-THE-MODERN-WORLD-INNOVATIONS-AND-CHALLENGES-21-23.nov_.24.pdf

6. Паньків, М. (2025). Образ національного у баянній творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. *The XV International scientific and practical conference «Modern problems of science development: scope and causes»*, April 14–16, 2025, Bergen, Norway, 12–14, <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2025/03/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-DEVELOPMENT-SCOPE-AND-CAUSES.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ’ЄКТ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ.....	27
1.1 Актуальні вектори дослідження композиторської творчості.....	27
1.2 Музична діяльність В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва як об’єкт наукового дослідження.....	44
Висновки до Розділу 1.	70
РОЗДІЛ 2. ДИТЯЧА МУЗИКА ЯК МОДЕЛЬ АКТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ ПРИЙОМІВ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА.....	73
2.1 Музика для дітей в сучасній композиторській практиці.....	73
2.2 Дитяча музика В. Зубицького як мовностилістичний феномен.....	84
2.3 «Альбом для дітей та юнацтва» В. Рунчака: жанрова образність і звукова реалізація.....	95
2.4. Дитячі сюїти Я. Олексіва в аспекті новацій композиторського письма.....	113
Висновки до Розділу 2.....	131
РОЗДІЛ 3. ІНДИВІДУАЛЬНА КОМПОЗИТОРСЬКА СТИЛІСТИКА В КОНЦЕРТНИХ ТВОРАХ ДЛЯ АКОРДЕОНА.....	133
3.1. Стилiстичнi новацiї в сольнiй та камернiй музицi В. Зубицького.....	133
3.2. Специфика концертности в творчості В. Рунчака.....	157
3.3. Жанрово-стилістична палітра концертних опусів Я. Олексіва....	172
Висновки до Розділу 3.....	185
ВИСНОВКИ.....	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	195
ДОДАТОК.....	226

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Баянно-акордеонне мистецтво становить одну з актуальних тем сучасного українського музикознавчого дискурсу. Історія становлення баяна/акордеона як академічного інструмента докладно висвітлена в працях Р. Безуглої (2004), Г. Голяки (2008), М. Давидова (2005), І. Єргієва (2006), Є. Іванова (1995), Б. Кисляка (2019), В. Марченка (2017). Окремі аспекти специфіки баянно-акордеонного виконавства постали предметом досліджень М. Давидова (1997), В. Князева (2005), А. Семешка (2003), А. Сташевського (2013), В. Тищик (2028), А. Черноіваненко (2001). Жанрово-стильові особливості баянного/акордеонного репертуару розглянуто в наукових розвідках С. Карася (2006), М. Плющенко (2017), Ю. Радка (2019), Г. Олексів (2021), Я. Олексіва (2011), А. Сташевського (2004, 2007), О. Лузан і В. Самолюк (2020), О. Мовчан (2023). Камерно-ансамблеві форми баянно-акордеонної гри осмислено в статтях Андрія і Наталії Єрмоєнко (2022), дисертації Б. Кисляка (2019). Значна частина досліджень присвячена новаціям у баянно-акордеонному виконавстві наприкінці ХХ–початку ХХІ століть (Безугла, 2004; Єргієв, 2016; Кужелев, 2002), зокрема естрадно-джазовому напрямку у цьому різновиді народно-інструментального мистецтва (Булда, 2007; Дяченко, 2017). Окрім загальних питань історії і практики баянно-акордеонної гри, науковці дедалі більше звертаються до творчості сучасних композиторів-баяністів, аналізуючи їх доробок у різних проєкціях. Так із позиції індивідуального втілення жанрової стилістики осмислено баянні твори В. Рунчака (Сташевський, 2004) і А. Гайдєнка (Єрмоєнко, 2019). Феномен творчості В. Зубицького досліджено в контексті розвитку сучасного баянного репертуару (Голяка, 2008) і неофольклористичних тенденцій (Гончаров, 2006). В осягненні постаті В. Власова увагу науковців привернули вектори композиторського стилю та виконавської школи митця (Черепанин, 2021), інтерпретаційні

аспекти його баянних композицій (Боженський, 2011), зокрема дитячої музики (Булда, 2012), включаючи питання формування системи професійних навичок баяніста (Тищик, 2018), а також роль митця у становленні української баянно-акордеонної музики (Чумак, 2014). У баянних творах А. Сташевського проаналізовано структурно-композиційні та ладово-гармонічні засоби втілення програмності (Тищик, 2019; Яценко, Синяньська, 2006; Цибульник, 2012). Творча діяльність О. Назаренка узагальнена крізь призму універсалізму та ціннісно-сміслові координати особистості (Литвищенко, 2023). Роль В. Підгорного означена у формуванні харківської баянно-акордеонної школи (Плющенко, 2021; Єременко, 2019; Светов, 2009) тощо.

З наведеного стислого переліку наукових розробок, здійснених протягом найближчих двадцяти років, виявляється, що українське баянно-акордеонне мистецтво має досить широкий ракурс досліджень, проте узагальненого погляду на процеси композиторської творчості, зокрема модернізацію прийомів і засобів письма найвідоміших композиторів-баяністів – В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва, які сьогодні становлять гордість української баянно-акордеонної школи, не здійснено, проте їх доробок віддзеркалює сучасні тенденції у композиторській творчості. Це засвідчує **актуальність** теми дослідження.

Термін «акордеонна музика» у дисертації використаний як узагальнююче поняття щодо сучасної баянно-акордеонної творчості, що об'єднує різні типи інструментів під загальноприйнятою у світі назвою «Accordion».

Традиційно в українському науковому обігу використовується словосполучення «баянно-акордеонне/акордеонно-баянне) мистецтво», або «баянно-акордеонна музика» (М. Булда, М. Давидов, Ю. Дяченко, С. Карась, О. Резнік, А. Семешко, Ю. Чумак), проте інструменти групи «язичкові клавішно/кнопково-пневматичні» зазвичай диференціюють на «баян» (кнопковий інструмент) і «акордеон» (клавішний інструмент). Автори

досліджень максимально точно формулюють це у назвах робіт, маючи на увазі специфіку і звукові особливості того чи іншого інструмента, а також історичні аспекти їх органологічних трансформацій. Зокрема А. Мірек у відомій методологічній роботі, присвяченій основам постановки акордеоніста, наголошував, що «інструмент з фортепіанною клавіатурою, що у нас називається акордеоном, на відміну від кнопкового акордеона, який прийнято називати баяном, <...> має власний шлях розвитку» (Мірек, 1974: 4). Цієї ж думки дотримується й В. Марченко, який пропонує розглядати акордеонне мистецтво окремо від баянного, оскільки це явище має власну еволюцію в музичній культурі України (Марченко, 2017: 31), а також «має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових: інструмента, композиторської творчості, виконавства регіональних шкіл, мистецтвознавства, професійної освіти...» (Марченко, 2017: 2).

На питанні термінології компактних вільноязичкових аерофонів акцентує увагу Д. Мотузок. Автор слушно зауважує, що «на території колишнього СРСР група інструментів цього типу називалась сімейством гармонік <...>, в радянському (і пострадянському) музичному просторі під назвою “акордеон“ мали на увазі не групу, а конкретний музичний інструмент <...>, який у світі знають як “клавішний акордеон“», а кнопковий інструмент отримав назву «баян» (як різновиди клавішної і кнопкової хроматичної гармоніки), в той час як «у країнах Америки та Західної Європи на позначення компактних вільно-язичкових аерофонів уживали термін “акордеон“» (Мотузок, 2021: 67), іноді button accordion (кнопковий акордеон).

Сучасні композитори, зокрема В. Зубицький, В. Рунчак, Я. Олексів, дотримуючись світових традицій, у нотних виданнях і переліках власних творів зазвичай вказують інструментальне призначення «баян/акордеон», маючи на увазі переважно не різні інструменти (оскільки деякі композиції технічно неможливо виконати на акордеоні), а європейську назву кнопкового інструмента. Тому, слідуючи світовим практикам і сучасним українським

тенденціям у композиторській творчості, в дослідженні використано термін «акордеонна музика» як універсальний для інструментів групи язичкових клавішно/кнопково-пневматичних, що становить *актуальний* погляд на новітнє баянно-акордеонне мистецтво.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Її зміст відповідає комплексній темі «Вокально-інструментальне мистецтво в контексті української академічної школи» (протокол вченої ради № 19 від 29 грудня 2020 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол вченої ради № 12 від 19 жовтня 2023 року) та затверджено в новій редакції (протокол вченої ради № 11 від 25 вересня 2025 року).

Мета дослідження – виявити трансформації композиторського письма в акордеонній музиці В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання**:

- з'ясувати актуальні напрями наукових досліджень композиторської творчості;
- дослідити мовностилістичні й образно-семантичні особливості дитячої музики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва, окреслити коло виконавських завдань у творах для дітей;
- виявити специфіку композиторської мови в різножанрових концертних опусах В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва; розкрити деякі аспекти їх виконавської реалізації;
- узагальнити риси індивідуальної стилістики митців;
- висвітлити способи адаптації фольклорної стилістики у музиці композиторів;
- простежити трансформації композиторського письма в обраних для аналітичного розбору творах.

Об'єкт дослідження – сучасне акордеонне мистецтво України.

Предмет – композиторське письмо В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва.

Аналітичний матеріал дослідження становлять твори, що відбивають новації у композиторській стилістиці В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва, зокрема *дитячі цикли*: «Імпресії», «Три п'єси в народному стилі», «Сюїта в трьох частинах» В. Зубицького; Альбом для дітей та юнацтва» В. Рунчака; «Подорож Фрикадельки», «Бабай» Я. Олексіва; *концертні сольні опуси*: «Ліричний вальс» «Я люблю тебе, Пезаро» В. Зубицького; «Інь і ян, гармонія протилежностей» В. Рунчака; «Соната-балада «Інтермецо», «Елегія» «Romance for You», «Одкровення», «У настрої джазу» Я. Олексіва; *камерно-ансамблеві композиції*: «Українські танці» В. Зубицького, «Гуцульська мозаїка» В. Рунчака; *музичні ілюстрації* до драматичної поеми О. Олеся «Ніч на полонині» Я. Олексіва.

Методологія дослідження є комплексною і становить сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів:

- *системно-структурний* – необхідний для створення логічної концепції дисертаційної роботи, послідовно викладеної в її розділах і підрозділах, чіткої аргументації мети і завдань дослідження, його наукової новизни і практичної значущості;
- *компаративний* – застосований з метою виявлення відмінностей у композиторському письмі декількох представників українського баянно-акордеонного мистецтва;
- *типізація* – важливий для виявлення новітніх тенденцій у сучасній композиторській творчості;
- *жанрово-стильовий* – призначений для здійснення аналізу музичних творів крізь призму жанрових ознак й індивідуального стилю митця, зокрема типових рис його авторського письма;
- *образно-семантичного аналізу* – використаний задля розкриття художнього потенціалу досліджуваних музичних творів;

– *текстологічного аналізу* – покликаний для детального вивчення нотного тексту, зокрема, фактурних прийомів і виразових засобів, що у повній мірі розкривають індивідуальну стилістику композиторського письма.

– *інтерпретаційний* – спрямований на виявлення виконавських особливостей музичних творів, представлених у дослідженні.

Теоретичну базу дисертації становлять наукові праці вітчизняних і зарубіжних дослідників присвячені:

- *композиторській творчості* – Белікова (2019), Берегова (2017, 2018), Бодіна-Дячок (2021), Булда (2006), Загайкевич (2003), Зінків (2009), Каширцев (2020), Кияновська (2024), Коменда (2006), Коновалова (2015, 2019), Максименко (2009), Мимрик (2022), Соловйов (2024), Сулим (2017), Фізер (2019), Savchuk (2019);

- *феноменології композиторської індивідуальності* – Гусарчук (2018), Даценко (2021), Драч (2004), Коменда (2020), Кумеда (2006), Литвищенко (2023);

- *деяким аспектам композиторської техніки і сучасних музичних технологій* – Білозуб (2013), Вірясова (2017), Гайденко (2005), Малий (2021), Мужчиль (2012), Сташевський (2015), Тукова (2021), Шурдак (2015), Xenakis (1992);

- *жанрово-стильовим параметрам композиторської і виконавської творчості* – Александрова (2008), Біла (2009), Варданян (2021), Грекул (2016), Гуркова (2016), Іванова (2025), Калашник (1991), Коменда (2009), Овсяннікова-Трель (2021), Олексів (2011), Олексів (2021), Радько (2019), Сліпченко (2023), Сун Мейсюань (2024), Danylets (2020), Moore (2001);

- *українському баянно-акордеонному мистецтву* – Безугла (2004), Булда (2007), Гафич (2024), Дяченко (2017), Єргієв (2006), Іванов (1995), Карась (2006), Кисляк (2019), Марченко (2017), Тищик (2021), Улич (Савчин) (2021), Черноіваненко (2001);

- *композиторській баянній творчості* – Гейченко (2012),

Голяка (2008), Гончаров (2006), Дяченко (2021), Єрмоєнко (2019), Куртий (2011), Плющенко (2017, 2021), Пташенко (2014), Савчин (2013), Сташевський (2004, 2014), Цибульник (2012), Черепанін (2021), Чумак (2014);

- *баянно-акордеонному виконавству* – Боженський (2011), Власов (2010), Гончаров (2011), Давидов (1997, 2005), Дорохін (2013), Єргієв (2016), Кисляк (2025), Князєв (2005), Кужелєв (2002), Мельниченко (2024), Мірек (1974), Семешко (2003), Сташевський (2015), Тарновецький (2019), Тищик (2018), Черноіваненко (2021), *зокрема проблемам інтерпретування* – Александрова, Шаповалова (2020), Москаленко (2013) і *баянним школам* – Булда (2021), Душний (2013), Кундис (2019), Савчин (2020), Свєтов (2009);

- *дитячій музиці* – Булда (2012), Булкін (2005), Бучок (2018), Голяка (2013), Данілішина (2016), Душний (2015), Кметі (2014), Мозгальова (2014), Новосядла (2011), Палійчук (2012), Фрайт (2010);

- *загальним проблемам музикознавства* – Козаренко (2001); Маркова (2017), Мерхель (2015), Хай (2008).

Наукова новизна отриманих результатів. Дослідження є першим досвідом системного осмислення композиторського письма сучасних українських композиторів В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва та його мовностилістичних трансформацій в музиці для акордеона. Також *вперше*:

- узагальнено сучасні теоретичні концепції функціонування композиторської творчості;

- проаналізовано дитячу музику В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва в аспекті особливостей композиторської лексики та жанрових форм;

- охарактеризовано індивідуальну авторську стилістику у концертних творах митців;

- на базі здійсненого аналітичного студіювання виявлено музично-мовні й образно-семантичні трансформації в різножанрових творах

В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва;

– введено до наукового обігу твори українських композиторів, що не досліджувалися раніше з позицій композиторського письма, зокрема «Імпресії», «Три п'єси в народному стилі», «Сюїта в трьох частинах», «Українські танці», «Ліричний вальс», «Я люблю тебе, Пезаро» В. Зубицького; «У настрої джазу», «Ніч на полонині» Я. Олексіва.

Набули подальшого розвитку наукові положення про композиторську творчість, індивідуальне композиторське письмо, українське акордеонне мистецтво.

Практичне значення дисертації полягає у використанні її основних положень і результатів у подальшому вивченні українського акордеонного мистецтва і композиторської творчості. Робота має значну практичну цінність для концертуючих виконавців і здобувачів освіти, що опановують гру на інструменті, вона також може використовуватись в навчальних курсах з історії баянно-акордеонного виконавства, музичної інтерпретації, методики у музичних коледжах і закладах вищої музичної освіти.

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Основні положення роботи презентовано на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2024), «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2024), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Science in the modern world: innovations and challenges» (Торонто, Канада, 2024), «Глобальні виміри музично-виконавського мистецтва: діалог епох, культур і стилів» (Київ, 2024), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2025), «Modern problems of science development: scope and causes» (Берген, Норвегія, 2025), «Музична педагогіка у ХХІ столітті: традиції та інноваційний розвиток» (Львів, 2025).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано три статті у спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України та три наукові праці апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається зі, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (293 найменування), додатку. Загальний обсяг наукової праці становить 227 сторінок, з них основного тексту – 173 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ

1.1. Актуальні вектори дослідження композиторської творчості

Дослідження композиторської творчості межі ХХ–ХХІ століть актуалізують низку специфічних проблем, що виникли внаслідок зміни парадигми творчого мислення й зумовили численні стильові напрями, багатовимірні концепції, розмаїття технік письма тощо. Гранична індивідуалізація творчості, орієнтація на радикальне оновлення системи музичних засобів втілилась у створенні «індивідуальних проєктів», де композитор виступає не лише в ролі автора, а й режисера і, певною мірою, виконавця, що кардинально змінює принципи організації музичного твору і його функціонування в системі музичної комунікації. Новітні тенденції візуалізації музичного мистецтва, театралізації як саме музичного процесу, так і його інструментального складника (інструментальний театр), реалізація ідеї синтезу мистецтв на рівні самовираження митця і художнього процесу в цілому віддзеркалюють трансформації сучасної композиторської творчості, а також виконання і сприйняття, які завжди перебувають у фокусі авторської уваги. Всі ці аспекти визрівання «нового типу мислення в сучасній музичній свідомості» (Берегова, 2017: 81) привертають пильну увагу музикознавців, які, перебуваючи у діалозі з композиторською і виконавською практикою, активно її досліджують, оновлюють підходи до усвідомлення новітніх творчих процесів, формують теоретичні моделі вивчення індивідуальної траєкторії митця в контексті соціокультурних координат його часу.

Феномен композиторської творчості є надскладним і багатоаспектним, що зумовлює комплексний підхід у дослідженні як самого художньо-творчого процесу, так і особистості митця, яка тісно пов'язана з соціальним контекстом певної історичної доби, витончено реагує на оточуючу дійсність, відображаючи її у своїй звуковій картині світу. Саме тому надважливим

аспектом осмислення композиторської творчості є індивідуальність митця, яка, на слушну думку І. Драч, усвідомлюється як цілісність його художнього світу, яка передусім «має принциповий характер як загальноструктурний принцип нового підходу, який спирається на феноменологічне “бачення” предмету...» (Драч, 2004: 351). Акцентуючи на цілісності, як особливій якості творчої індивідуальності, науковиця наголошує, що саме цілісність «у конкретному мовному матеріалі та системі образів» утворює індивідуальний авторський стиль (Драч, 2004: 350). Цій тезі суголосна думка Т. Гусарчук про те, що особистісні детермінанти композитора проявляються передусім в музичній творчості на рівні індивідуалізації музичного стилю, який і є визначником його творчої індивідуальності (Гусарчук, 2018: 37). Водночас, «виступаючи інтонаційним суб'єктом стилю», композиторська індивідуальність становить «складність, що еволюціонує» (Драч, 2004: 350). Динамічний сценарій розвитку особистості є «специфічним інтегральним утворенням, що здатне спричиняти та корегувати мету, життєві плани, проекти, хоч і відрізняється від них більшою мірою несвідомості. Разом з тим, всі останні імпліцитно включаються у структуру сценарію індивідуалізації в потенційних і несвідомих формах» (Драч, 2004: 103).

Художня індивідуальність, крім того, «може усвідомлюватись і пізнаватись <...> в аспекті загальних смислів, а також як унікальна у своїй неповторності даність, що реалізує свій власний потенціал» (Драч, 2004: 113). Т. Гусарчук вважає, що композиторська індивідуальність виявляється і через «індивідуально-особистісний креатокомплекс, основними компонентами якого є ментальні та вітальні аспекти структури особистості, а саме: специфіка світовідчуття, світоглядні позиції, спрямованість особистості, іманентні пізнавальні та психологічні властивості, а також загальнолюдський та професійний досвід, що включає вплив усіх зовнішніх чинників – виховання у родині, освіти, соціоісторичних умов, безпосереднього кола спілкування, культурного середовища, змісту та умов

професійної діяльності, стильових та жанрових детермінант стилю тощо» (Гусарчук, 2018: 37).

Феномену композиторської особистості присвячено також дослідження Н. Савицької. Замислюючись над сутністю цього поняття авторка визначає, що «на відміну від індивідуальності, що фіксує комплекс незмінних рис характеру на різних етапах творчого становлення, особистість є динамічною реалізацією генетично зумовленої унікальності індивідууму, однак при усіх змінах її вирізняє вища єдність свідомості. Це духовна субстанція, для якої діяльне начало є визначальним чинником буття. Індивідуумом народжуються – особистістю стають; <...> індивідуальність – міра своєрідності вияву творчих здібностей, особистість – міра глибинності їх втілення» (Савицька, 2010: 9). Індивідуально-особистісні параметри митця зумовлені як об'єктивними чинниками історичного часу, так і його суб'єктивними рефлексіями на оточуючу дійсність.

Проблемою особистісних аспектів композиторської творчості займалася й І. Коновалова. Дослідниця спрямувала увагу на тісний зв'язок категорій «індивідуальність» і «особистість» з поняттям суб'єктивного і наголосила на їхній семантичній спорідненості¹. Проте сутнісно, на думку музикологині, універсалії «особистість» і «індивідуальність» є нетотожними і виявляють певну ієрархічність. «Особистість – системне поняття, що у змістовлює духовно-сміслову наповненість і аксіологічну сутність людини, обіймає цілісність усіх діяльних творчих актів, інтелектуально-духовних, етико-естетичних, художніх, соціокультурних, онтологічних і психологічних вимірів Я-буття митця у культурі. Індивідуальність конкретизує, персоніфікує неповторну особистість, стверджуючи свою світоглядну й художницьку позицію, розкриває природний і соціальний світ митця, його своєрідність, маркує самотність як суб'єктивної і унікальної одиниці буття» (Коновалова, 2019: 209). Відповідно «концентуально значущим є

¹ А. Муха – автор дослідження процесів композиторської творчості також вважав поняття «творча особистість» і «творча індивідуальність» синонімічними в контексті осмислення постаті митця (Муха, 1979).

розуміння особистості вищим рівнем буття індивідуальності» (Коновалова, 2019: 2010). У цьому твердженні думка І. Коновалової збігається з позицією Т. Кумеди, яка трактує особистість як вищий рівень індивідуальності (Кумеда, 2006: 9). Водночас дослідниця відзначає: «чим яскравішою є ця індивідуальність, тим неповторнішим стає творчий почерк майстра, своєріднішими – його стиль та колорит» (Кумеда, 2006: 10). Разом із тим обидві музикологині поділяють думку І. Драч, що індивідуальність є «особливим виміром екзистенції митця (зокрема композитора) та його креативно-діяльного простору, надає творчому процесові та його результатам унікальний сенс» (Коновалова, 2019: 195), становить квінтесенцію цілісності композиторської особистості (Драч, 2005), його «самості», здатної «піднятися над буденними обставинами буття до справжніх вершин майстерності, створити шедеври такої сили і значущості, які залишаться неперевершеним взірцем для наступних поколінь» (Кумеда, 2006: 10).

Важливе значення у розумінні індивідуальності митця належить діалогічності творчості, яка завжди має адресний характер. «Формою такого діалогічного буття <...> є твір» (Драч, 2004: 73). Чеський композитор й музикознавець Л. Яначек зазначав: «Закони музичних творів не є винятковими, вони збігаються із законами людського мислення» (Janáček, 1958: 170). Техніка письма композиторів також «є продуктом мисленнєвої парадигми, зумовленої художньою свідомістю. Взаємозумовленість світогляду й техніки композиції полягає в способі композиторського мислення» (Александрова, Шаповалова, 2020: 4). Таким чином, композиторська індивідуальність безпосередньо впливає на стилістику письма – авторський стиль митця. О. Александрова і Л. Шаповалова зазначають, що у процесі композиторського мислення «відбувається мислення не просто музикою, а й оперування всіма компонентами музичної мови (мелодикою, ладо-гармонічними комплексами, метро-ритмом, фактурою)», які «реалізуються в кінцевий продукт розумово-світоглядної

діяльності композитора – музичний твір», який «стає суб'єктом нової духовної реальності» (Александрова, Шаповалова, 2020: 4–5).

Розмірковуючи про музичний твір І. Драч зазначає, що «духовний світ автора, трансльований у твір <...> існує і після фізичної смерті творця у житті людей наступних епох» (Драч, 2004: 73). Наведені узагальнення, вбачаються важливими в контексті визначення основоположного чинника музичної творчості, який становлять унікальні індивідуально-особистісні модули митця – «носія трансцендентного начала і креативно-духовних енергій» (Коновалова, 2019: 40).

До індивідуальних якостей особистості належить і багатоаспектна творча діяльність. Переважна більшість сучасних композиторів є не лише авторами музичних творів, вони охоплюють широку палітру творчості: виконавство, педагогіку, диригентську практику, наукове студіювання, громадську роботу тощо. Універсалізм творчої особистості, як особливе соціокультурне явище, є прикметою нашого часу (варто згадати імена українських митців: В. Зубицького, О. Козаренка, Я. Олексіва, В. Рунчака, І. Тараненка та інші). Наукове осмислення цього феномену становить дисертація О. Коменди, де запропоновано дефініцію поняття «універсальна творча особистість», а також розроблено типологію універсальної творчої особистості музиканта (Коменда, 2020). За напрацьованою в роботі концепцією діяльнісного універсалізму, універсальна творча особистість, як структурно-типологічне, культурно-історичне та системно-інтегративне явище характеризується поєднанням «не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коменда, 2020: 94). Провідною діяльністю, за О. Комендою, є «діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків...» (Коменда, 2020: 381), вона «може визначатися як стосовно того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих здобутків в

цілому» (Коменда, 2020: 94–95). Саме провідна діяльність, за твердженням О. Коменди, виступає головним критерієм визначення типу універсальної творчої особистості. Науковиця наголошує на існуванні шести типів універсальної творчої особистості, п'ять з яких визначаються саме «шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця»: «універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог». Шостий тип – «класичний універсал – утворений рівновагою всіх видів діяльності» (Коменда, 2020: 95).

Дисертаційна робота О. Коменди на сучасному етапі є найбільш ґрунтовним науковим дослідженням, що узагальнює напрацювання українських музикознавців із персонології і репрезентує новий погляд на типологію універсальної творчої особистості музиканта. Вона, безумовно, створює вагомий базис для вивчення композиторської творчості й розуміння мистецьких процесів.

Новітні наукові розвідки в царині композиторської творчості, спрямовані на осмислення цілісного звукотворчого процесу, певним чином ламають стереотипне уявлення про композиторську діяльність, включаючи її у русло інтерпретології, яка за сталими канонами вважалась територією виконавства. Зокрема з погляду музикознавців О. Александрової і Л. Шаповалової, «за класичною формулою “композитор – творець, суб’єкт першого роду; виконавець – суб’єкт вторинний, медіатор інформації для інших”» (Александрова, Шаповалова, 2020: 1). Проте сучасна виконавська практика активно трансформує «класичну» формулу музичної комунікації – поширений акціонізм в мистецтві зміщує акценти з результату творчості на сам процес творення, де суб’єктом і об’єктом часто виступає сам митець (приклад становлять концерти І. Тараненка, де композитор особисто виконує свої фортепіанні твори, імпровізує, залучає елементи акторської гри у спілкування зі слухацькою аудиторією; включення публіки у музичне дійство також є важливим елементом творів В. Рунчака, які композитор-диригент, як координатор процесу, часто виконує в акціоністській манері). Розмірковуючи

про композиторські новації, В. Рунчак зазначає: «Естетика сучасного мистецтва і музики зокрема дозволяє робити усе, як музичне так і немусичне, як звукове, так і не-звукове, театралізацію, поєднання різних видів мистецтва тощо. Головне, щоб це було зроблено талановито і майстерно» (Чеботар, 2024).

Переакцентування у складниках комунікаційної тріади відзначає й П. Кордовська, дослідниця «індивідуальних проєктів» С. Шарріно. Зокрема вона констатує, що «наполегливе бажання коментувати свою музику видає у С. Шарріно інтерпретатора власної творчості, для якого автопрезентація стає важливим елементом комунікації із виконавцями та слухачами» (Кордовська, 2022: 42). Також музикознавиця зауважує на зміщенні акцентів «з раніше визначальної волі творця на посередницьку»: сьогодні композитор часто «виступає посередником-комунікатором між виконавцем та слухачем» (Кордовська, 2022: 73), разом із тим роль останніх залишається не менш важливою в комунікативному процесі.

Новий погляд на композиторську творчість як інтерпретацію запропоновано Р. Каширцевим. Дослідницька концепція автора ґрунтується на твердженні, що «творча індивідуальність митця та об'єктивні передумови написання твору виступають у якості внутрішнього та зовнішнього чинників композиторської інтерпретації» (Каширцев, 2020: 194). Науковець переконливо доводить, що погляди музикознавців на композиторську інтерпретацію як переробку нотного тексту (перекладення, транскрибування), за аналогією з виконавством, де композитор виконує роль посередника «між першоджерелом та виконавцем <...> продукує нову версію чужого твору або власний твір на чужому матеріалі <...> “знижують” потенціал композиторської інтерпретації» (Каширцев, 2020: 202). Композитор-дослідник стверджує, що інтерпретація «пронизує весь творчий процес від самого початку, тобто від зародження ідеї» (Каширцев, 2020: 193), яка також «потребує інтерпретаційного процесу <...>, щоб бути втіленою в тексті твору» (Каширцев, 2020: 203). Композиторський процес, на думку

Р. Каширцева, передбачає особисте інтерпретування (тлумачення) «художньо-образного потенціалу, змістовного значення та відповідності творчому завданню того музичного тексту, який продукує та синтезує композитор» (Каширцев, 2020: 203). Його авторська інтерпретація обумовлюється внутрішніми та зовнішніми чинниками, де внутрішній чинник становить «творча індивідуальність митця», а зовнішній – «об’єктивні передумови написання твору» (Каширцев, 2020: 204). Думці Р. Каширцева співзвучні погляди й композитора М. Ковалінаса, який вважає «моделлю композиторської інтерпретації художній задум, а саме інтерпретацію тлумачить як нотне вираження художнього задуму, його графічну фіксацію» (Біла, 2009: 109–110). Отже, запропонована Р. Каширцевим теоретична концепція відкриває нові горизонти осмислення композиторської творчості загалом, а також творчих сценаріїв окремих особистостей, зокрема індивідуальної стилістики композиторського письма.

Жанрово-стильові аспекти композиторської творчості зазвичай становлять проблематику персоніфікованих наукових досліджень, адже, як слушно зазначає О. Овсяннікова-Трель: «Сучасна композиторська творчість представлена широкою палітрою жанрових і стильових концепцій, які втілюють найрізноманітніші індивідуально авторські інтерпретації...» (Овсяннікова-Трель, 2021: 5). Водночас поняття стилістики належить як до творчості митця, так і будь-якого музичного твору, адже кожна окрема композиторська версія репрезентує особистісну рефлексію автора на світ, його власні почуття, втілені у певній стилістиці, зумовленій історичними, соціальними, національно-культурними чинниками. Відомою є теза Є. Назайкинського, що стилістика належить творчій індивідуальності – майстру, який оперує жанрами і стилями у своїх творах, проте у індивідуальній манері композитора завжди виявляються риси стилю певної школи, епохи, національної культури тощо.

У визначенні стилю Н. Савицька акцентує увагу на особистісних характеристиках митця та хронотопічних властивостях цієї категорії, зокрема

зазначає, що стилю, як художній універсалії, «підвладне відображення своєрідних рис мистецької особистості, її темпераменту, характеру, зовнішньої поведінки, способу життя», водночас стиль є «формою світоглядної позиції та способу художнього мислення у певному часовому та національно-культурному просторі» (Савицька, 2011: 327). Уточнюючий характер мають міркування А. Калениченка, який вважає, що «одним з найважливіших атрибутів стилю є наявність незмінної сукупності значної кількості самобутніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати, позаяк менша їх кількість засвідчує тільки творчу манеру чи почерк» (Калениченко, 2006: 107). В цьому аспекті вартим уваги вважаємо філософські судження О. Коннова, які доповнюють вищенаведену дефініцію: науковець зауважує, що термін «стиль» вбирає в себе такі властивості як «відмітні особливості», «закономірність», «вираження», «завершеність, не надмірність», які є його предметним значенням. «Перші три атрибути стилю присутні у будь-якій речі автоматично. Вони сполучені й нероздільні. За їхньою присутністю маємо рівень стильової єдності, що називається манерою. Стиль з'являється, коли вдається досягнути довершеності <...>, цей рівень стильової єдності» можна вважати «досконалим стилем» (Коннов, 2015: 67). Узагальнюючи автор наголошує, що річ, що має стиль, є бездоганно цілісною і виразною індивідуальністю (Коннов, 2015: 67).

Розмірковуючи про індивідуальний композиторський стиль, М. Северинова висловлює думку, що він «нерідко перевищує стиль епохи й історичний стиль», адже справжній майстер, вбираючи національні й загальнокультурні традиції свого часу, нерідко виходить «поза межі» «традиційної стильової матриці і постає один на один із своїми екзистенціональними інтенціями, що націлені у внестильовий семантичний космос... Створюючи свій індивідуальний стиль, композитор вибирає ті стильові матриці у вигляді інтонацій, що відповідають його художньо-світоглядним уявленням для створення свого оригінального світу» (Северинова, 2002: 21–22).

Категорії жанру і стилю тісно пов'язані і перебувають у нерозривній взаємодії. Так, англійський дослідник А. Мур зазначає, що музичний твір виникає на перетині жанру та стилю (Moore, 2001: 434), а К. Біла наголошує: «жанр не існує поза стилем.... Поняття “жанрово-стильова модель” представляє сам зв'язок конкретного жанру зі стилем... Жанрово-стильова модель характерна для творів будь-якого стилю, напрямку, історичного часу тощо» (Біла, 2009: 107–108). Стосовно співвідношення стилю та жанру в композиторській творчості Б. Кисляк зауважує, що воно є паритетним: «Якщо жанр зумовлює задум композитора стосовно виконавського складу, інструментарію та місця комунікації, то стиль відповідає за внутрішнє “наповнення” типових жанрових форм (моделей) індивідуально-неповторним, оригінальним змістом» (Кисляк, 2025: 131).

У сучасних мистецьких реаліях, які характеризуються активним пошуком нових жанрових інваріантів, трансформаціями усталених жанрових моделей, важливим є усвідомлення генетичних основ жанру, що стане підґрунтям музикознавчого аналізу, який, за рекомендаціями В. Москаленка, має спиратися на розуміння особливостей жанру та стилю, до яких належить творчість композитора, визначення типових рис творчого почерку автора; розуміння деталей нотного тексту, визначення виразових засобів твору у їх відповідності жанровим та стильовим втіленням (Москаленко, 2013: 71). Отже, жанрово-стильова модель, як історично сформований феномен, становить універсальну аналітичну систему комплексного дослідження музичного твору і творчості митця.

Сучасні техніки письма, які активно включаються в мовний словник новітньої композиторської стилістики, становлять один із дискурсів українського музикознавства. Безпосередньо пов'язані із музичною мовою (системою засобів виразності, якими оперує автор: лад, гармонія, мелодика, метроритм, темп, тембр, динаміка тощо), техніки письма є виразником певної стилістики, увиразненій у комплексі типових для конкретної історико-культурної доби музичних прийомів. Композитор Д. Малий відзначає:

«Соціокультурна парадигма ХХ ст. породила нові типи композиторського мислення. Гра смислами стає своєрідною фабулою композиційного процесу, яка реалізується у техніках та синтетичних музичних формах <...>: полістилістиці, мінімалізмі, перформансі, конкретній (електронній) та інструментальній конкретній музиці» (Малий, 2021: 118), у другій половині ХХ– на початку ХХІ століття – у пуантилізмі, алеаторно-сонористичних комплексах, алгоритмічній композиції. Дослідник наголошує, що композиційний процес у другій половині ХХ–ХХІ ст. «у багатьох випадках є результатом інтелектуалізації творчості», проте техніка письма, як об'єктивізація звукових форм, метод творення композиції «є фактом свідомої діяльності композитора, складовою його світогляду, наслідком історико-культурної еволюції музичної мови» (Малий, 2021: 126). Вона насамперед є виразником ідеї-концепції твору і саме «створення нових смислів і ідей» є поштовхом до розвитку «новаторської та професійної музики» (Малий, 2021: 126).

На думку О. Злотника, «на початку ХХІ століття авторську індивідуальність багато в чому характеризують периферійні елементи стилю», до яких, за гіпотезою автора, «з точки зору класичного знання стилів» належать: динаміка, щільність, інтенсивність (енергетика), штрихи, артикуляція, вибір сонорності й елементів інтертексту. У зв'язку з чим «розуміння індивідуальності авторського стилю зміщається з компонентів музичної мови на компоненти її “текстуального оформлення”» (Злотник, 2018: 156–157). Проте таке припущення, на наш погляд, не відповідає сучасним тенденціям. Новітні техніки композиторського письма (музичної мови) надають широкі можливості для формування найрізноманітніших систем, однак індивідуальність автора завжди виявляється у реалізації художньо-творчого задуму свідомо обраним комплексом музичних засобів. Як підкреслює Р. Каширцев, «кожний написаний твір є унікальним <...>, кожен акт дійсно творчого самовираження є цінним для автора, оскільки піднімає його на новий професіональний і особистісний рівень» (Каширцев,

2020: 212). Водночас «становлення смислу складає онтологічний чинник реалізації авторської індивідуальності, адже її головна мета полягає у самопізнанні, самоствердженні, самореалізації» (Коновалова, 2019, 128).

Застосування комп'ютерних технологій у творчому процесі значно збагачує музично-звукову палітру, сприяє оновленню технік письма, стимулює формування нової музичної жанровості, активізує самореалізацію музиканта-композитора. П. Булез зазначав, що технічні засоби одночасно підпорядковують композитора, й розкріпачують його (Boulez, 1986). «Універсальні програмні комплекси, – за висловом І. Гайденка, – поєднують у собі всі можливості роботи над музичним твором», що дозволяє досягти «нового рівня музичної якості» (Гайденко, 2005: 10). Такий рівень музичної якості, на думку Л. Білозуб, «супроводжується пошуком нових інтелектуальних смислів у музиці» (Білозуб, 2014: 182), адже комп'ютерна методологія, розширюючи можливості роботи композитора зі звуком, насамперед, є засобом втілення думок митця. Відзначаючи свободу композиторського вибору, Я. Ксенакіс підкреслював: «Теорія і обчислення визначають тенденції звукового організму, але вони не передбачають рабства. Математичні формули приборкуються і підкоряються музичній думці» (Xenakis, 1992: 34).

Засоби комп'ютерного письма, передусім, є носіями художнього змісту, що засвідчує творчість сучасних українських композиторів (І. Гайденка, А. Загайкевич, А. Кобзаря, М. Коломійця, О. Мануляка, В. Рунчака, І. Тараненка, М. Хшановського, О. Щетинського та багатьох інших). «Інноваційні композиторські технології в контексті національної культури є тим важливим чинником, який допомагає композиторам вирішувати складні завдання» художнього плану (Білозуб, 2013: 280).

Поряд із новітніми засобами письма українські композитори широко використовують сучасні прийоми звукоутворення, розширюючи темброві можливості інструментів і прийоми гри на них. Такі практики базуються на зміні сталих уявлень про звуковий потенціал всім відомих інструментів і

використанні новітніх акустичних прийомів, не притаманних їх «генетичним» властивостям. Як зазначає В. Мужчиль, стабільність параметрів звукоутворення «прийшла сьогодні в рух, перетворившись на мобільний фактор композиційного процесу» (Мужчиль, 2012: 210). На думку дослідника, головним трансформаціям піддалися три співвідлеглі параметри, які саме й утворюють музичний звук: артикулятор (збудник звуку, засіб звукоутворення), вібратор (струна, стовп повітря, пластина, мембрана) і резонатор (корпус інструмента) (Мужчиль, 2012: 204). У баянному мистецтві це втілюється у різних виконавських прийомах, як-от використанні корпусу в якості ударного інструменту, різноманітних вібраторів, зокрема міхом, застосуванні новітніх артикуляційних прийомів гри. Розмірковуючи про новаційні техніки баянного звукоутворення М. Давидов наголошував: «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»² (Давидов, 1997: 14). Звертаючи увагу на прийом тремоло Д. Єргієв відзначає, що міхове тремоло «у новій музиці <...> набуває різноманітних модифікацій завдяки композиторсько-виконавським пошукам сонорних засобів для виразу нових сфер у музиці – ірреальних, фантастичних, віртуальних...», актуальним є комбінування тремоло зі «специфічними баянно-акордеонними тембрами <...> (“пікколо”, “фагот”, “кларнет”, “гобой”, “концертино” та їх комбінацій)»; застосування складних акордових комплексів; кластерних співзвуч у низькій і високій теситурах тощо (Єргієв, 2006: 85–86). Поділяючи цю думку, А. Сташевський наголошує на колористичних аспектах сучасних прийомів гри міхом, що утворюють «яскравий <...> темброво-сонорний комплекс, який своїм самотутнім звучанням значно збагачує систему виражальних засобів сучасного баянного мовлення» (Сташевський, 2015:

² Експерименти з вдосконалення органології баяна тривають і сьогодні, зокрема вони пов'язані зі зменшенням ваги інструмента, яка іноді сягає понад 15 кг. В цьому аспекті робляться спроби використання більш легких, але міцних сучасних матеріалів у конструкції інструмента як сплави з додаванням титана тощо.

111). В цьому аспекті науковець акцентує також на кластерній техніці як композиційному й звуковому методі сучасних українських композиторів у творах для баяна. Систематизуючи широкий діапазон різновидів звукових кластерів, він наголошує, що цей прийом звукоутворення «сприяє подальшому розширенню мовностильових кордонів сучасної баянної творчості» (Сташевський. 2015: 89).

Важлива роль у звуковому образі баяна належить й артикуляційному чиннику. М. Мельниченко вважає, що він належить до мобільних елементів композиторського тексту, який може змінюватись залежно від виконавського задуму і є виразом «“стихійного” розгортання», складником індивідуального прочитання авторського тексту (Мельниченко, 2024: 82). Спираючись на думку Є. Назайкинського, український баяніст В. Дорохін відзначає, що типи артикуляції «в художньому виконанні дають можливість управляти багатьма процесами музичного звуковедення – інтонаційними відтінками, ступенем гостроти атаки в різних штрихах, тембровими характеристиками звуку і динамікою» тощо (Дорохін, 2013: 14). До специфічних сучасних способів артикулювання на баяні, на думку дослідника, належать: перемикання регістрів на витриманому звуці – темброворегістрове варіювання; шумові прийоми: стукіт клапанів без руху міха, гра на регістрах – швидке ритмічне перемикання останніх без натискання клавіш, ковзання і удари по міху, по корпусу баяна, «барабанний дріб» – ритмічні поштовхи міхом при натиснутих на лівій клавіатурі кількох септакордах, імітація кроків – швидкий ковзний рух по вертикальних рядах униз без руху міха, натискання повітряного клапана тощо. В. Дорохін зазначає: «Безперервний процес творчих пошуків у сфері нових виразних засобів (як у виконавців-баяністів, так і композиторів) свідчить про постійний розвиток цих прийомів гри» (Дорохін, 2013: 28).

Варто відзначати, що новітні засоби звукоутворення сприяли оновленню нотної графіки. «Сьогодні нотація стає індивідуалізованою, аж до винайдення типу запису лише в окремому творі», – зауважує Д. Малий.

Дослідник пропонує використовувати дефініцію «відкрита (вільна) нотація» «для позначення різноманітних способів фіксації музики, що втілює сучасні індивідуальні композиторські концепції, які виходять за межі ustalених орієнтирів» (Малий, 2022: 26). Він відзначає, що застосування «відкритої нотації» зумовлене «освоєнням нового музичного матеріалу через нестандартні прийоми гри на інструментах, а також через логіку його розвитку, що втілює авторську концепцію» (Малий, 2022: 28). Саме «відкрита нотація», на думку Д. Малого, «є ключем, що дає доступ до альтернативного шляху створення сучасної музики <...> це вихід за межі традиційної парадигми мислення <...> до нових форм вираження ідеї-концепції автора» (Малий, 2022: 48, 49).

Водночас сучасна нотація фіксує не лише суто текстові структури, а й виконавські аспекти. Зокрема А Кравченко відзначає, що в процесі історичного розвитку «методи фіксації музичної думки значно еволюціонували і натеper щонайпершою виконавською здатністю є вміння безпомилкового розкодування авторської нотації» (Кравченко, 2020: 120), оскільки сам «спосіб фіксації музичної думки композитора як “застиглої” у нотній графіці, спонукає включення творчої ініціативи музиканта-інтерпретатора. Нотний запис стає гарною можливістю для формування сплаву мислення композитора з мисленням виконавця та інших інтерпретаторів музичного твору», – підкреслює В. Москаленко (Москаленко, 2013: 50). Розмірковуючи про новітні засоби музичного письма, Н. Миронова вказує, що вони висувають перед виконавцями «все нові й нові, інколи надто складні завдання» (Миронова, 2014: 95), які передбачають значну «технологічну оснащеність» виконавців, володіння потужним арсеналом прийомів гри, широкий світогляд, розвинений інтелект, яскраве образно-художнє мислення тощо. Таким чином, новітні композиторські знахідки безпосередньо стимулюють розвиток виконавської майстерності, розширюють горизонти інтерпретаційних рішень.

Значна увага сучасного музикознавства прикута до регіональної проблематики. Вивчення свого історичного коріння, культурних витоків вкрай важливе для самоідентифікації нації і кожного окремого її представника. Початок ХХІ століття увінчався цілою низкою музично-регіональних досліджень, широкий спектр яких «спрямований на вибудову “живої історії” на основі мемуарної літератури й архівних джерел» (Литвиненко, 2012: 13). У контексті регіоналістики нерідко вивчаються й виконавські школи, зокрема дослідниці І. Гринчук і О. Спольська пропонують розглядати це явище як динамічний історико-культурний та особисто ціннісний феномен (Гринчук, Спольська, 2020), оскільки поняття школи завжди пов'язане з ім'ям особистості. Саме тому окремі дослідження баянної школи присвячені видатним постатям, що в універсумі своєї діяльності поєднують композиторську, диригентську, педагогічну, наукову творчість тощо. Зокрема досягнення А. Гайденка і О. Назаренка проаналізовано у контексті Харківської баянної школи (Єрмоменко, 2019; Литвищенко, 2023); в ракурсі виконавських традицій баянно-акордеонного мистецтва Одеси висвітлено постать В. Власова (Кундис, Душний, 2020); багатовекторна діяльність Я. Олексіва відзначена у взаємозв'язках із Львівською баянною школою (Кундис, 2012, 2013; Олексюк, 2019) тощо. Проте в сучасному українському музичному мистецтві є видатні особистості – композитори-баяністи, які «вийшли за обрії» регіонального локусу, репрезентуючи українське мистецтво у світі, вони набули міжнародного визнання. Стосовно таких композиторів І. Коновалова справедливо відзначає, що це унікальний тип «екстраординарного індивідууму, наділеного виключними здібностями та якостями, володіючого оригінальним світобаченням та світовідчуттям, оригінальним стилем або характером творчого вираження» (Коновалова, 2019: 42). До таких митців належать В. Зубицький і В. Рунчак – музиканти, які випереджають час, відкривають нові шляхи розвитку баянного мистецтва, сприяють визнанню української національної школи у світі.

Актуальною в сучасній українській композиторській практиці постає тема національного. Як ментальне коріння вона проростає в творчості кожного українського митця, що виявляється на рівні жанрів (оперті на пісенно-танцювальні фольклорні національні витоки), стилістики (інтонаційно-мовні компоненти музичного висловлювання), художньо-образного наповнення творів. Національні риси творчості становлять об'єкт дослідження багатьох наукових розвідок українського музикознавчого дискурсу: в аспекті фольклоризму і неофольклоризму досліджено творчість В. Власова, В. Губаренка, А. Загайкевич В. Зубицького, Л. Колодуба, Б. Котюка, Я. Олексіва, В. Рунчака, М. Скорика, Є. Станковича та інших митців. Науковці, зазвичай, виявляють інтегрування фольклорних інтонаційних елементів і жанрів у тканину музичного твору, етнофонізм, стилізацію як засіб відтворення українського крізь призму індивідуальності митця, що природно поєднується з сучасними прийомами композиторського письма. Міркування про національне в українській музиці вважаємо за доцільне завершити думкою видатного українського композитора М. Скорика: «Ми поступово стираємо межу між “чужим” і “своїм”, між національними і глобальними цінностями на всіх рівнях, і це особливо виразно відчувається в сучасному мистецтві, а в музиці – зокрема. Бути переконаним національним митцем сьогодні – це прояв великої мужності.... Я переконаний, що жоден видатний український композитор не оминув усвідомлення свого зв'язку з національним корінням і впливу тисячолітньої традиції <...>, чим своєрідніше він (це) усвідомлює і перевтілює в творчості, чим різноманітніше поєднує з усіма сучасними світовими художніми тенденціями митецького пошуку, не порушуючи при тім природності першоджерела, не боїться експериментувати, сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення, і здатний це зробити талановито і оригінально – тим більше він має право називатись національним митцем» (Кияновська).

1.2. Музична діяльність В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва як об'єкт наукового дослідження

Творчість сучасних композиторів-баяністів В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва становить національний феномен. Їх музика відома в Україні й за кордоном, вони активно концертують, беруть участь у фестивальних і конкурсних заходах, репрезентуючи українське мистецтво у світі. Ці митці належать до різних поколінь українських композиторів, що працюють сьогодні в царині баянного/акордеонного мистецтва, кожен із них має індивідуальний авторський стиль, проте об'єднуючим чинником є популярність їх творчого доробку в концертній і педагогічній практиці, кожний новий опус викликає зацікавлення не лише професіоналів, а й поціновувачів академічного народно-інструментального виконавства. Разом із тим музика названих авторів актуалізує сучасні світові тенденції розвитку баянного/акордеонного мистецтва й досягнення української школи як лідера в цій галузі.

Творчість В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва постійно перебуває у фокусі уваги сучасного музикознавства. Різноманітні грані їх діяльності знайшли висвітлення у наукових розвідках, музично-критичних оглядах, публіцистичних статтях й ґрунтовних дисертаційних дослідженнях. Найбільш різнобічне осмислення отримала багатоаспектна діяльність В. Зубицького (1953 р.н.) – креативного композитора, харизматичного виконавця, диригента, музично-громадського діяча – яскравого феномена сучасного українського мистецтва (Луніна, 2015). Композиторська творчість митця охоплює різні жанри, проте особливе місце в ній належить баянній музиці, адже саме цей інструмент посів провідне місце в його житті.

В. Зубицький є беззаперечним майстром баянного виконавства, він першим з українських музикантів підкорив конкурсний Олімп престижного міжнародного змагання баяністів/акордеоністів «Кубок світу» («World

Accordion Championship», I премія, Гельсінкі, 1975)³⁴, де також заявив про себе як талановитого композитора, і з того часу не полишає концертної сцени, збираючи повні зали поціновувачів свого мистецтва. «Він “харизмат”, популярний не лише в колі музичної еліти, а й серед пересічних меломанів, – зазначає А. Луніна, – його знають, люблять: хто за музику, хто за майстерну гру на баяні. Ім’я його не потребує зайвої реклами, а цим можуть похвалитися лише одиниці серед вітчизняних представників високого музичного мистецтва» (Луніна, 2015).

Композиторська творчість В. Зубицького досліджена науковцями в різних аспектах, зокрема об’єктом уваги українського музикознавства стала його хорова музика (Скопцова, 2022; Черкас, 2021), включаючи хорові мініатюри (Варакута, 2011); риси його композиторського письма в симфонічній музиці (Зінькевич, 2023; Іванченко, 2004); менш дослідженими є оперні твори композитора (Зінькевич, 2009); на жаль, зовсім не отримав наукового осмислення балетний доробок автора.

Найбільш вивченою, безумовно, є баянна/акордеонна музика В. Зубицького. Серед ґрунтовних праць з цієї проблематики дисертація А. Гончарова, де музичний доробок митця осмислений в контексті продовження фольклорних традицій українських композиторів 1920–1930 років (В. Барвінського, Б. Лятошинського, З. Лиська, С. Туркевич-Лісовської, А. Рудницького, М. Колесси) і представників «нової фольклорної хвилі» (Л. Колодуба, Л. Грабовського, М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабиця та інших). Автор відзначає, що випускник класу М. Скорика,

³ В. Зубицький став першим українським баяністом, який пройшов «вибіркові тенети Москви» і отримав допуск до участі в міжнародному конкурсі «Кубок світу» (1975), де дістав переконливу перемогу – I премію і золоту медаль.

⁴ Сімдесяті роки минулого століття стали визначними для української баянно-акордеонної школи. Як зазначає Г. Голяка, вони «відкрили вікно у Європу» для українських баяністів-виконавців (Голяка, 2008: 5), четверо з яких вибороли найвищі нагороди міжнародних конкурсних змагань В. Чухрай (X Всесвітній фестиваль молоді і студентів, Берлін, 1973, I премія) В. Зубицький («Кубок світу», Гельсінкі, 1975, I премія), В. Булавко («Дні гармоніки», Клінгенталь 1975, I премія), Ф. Геруе («Дні гармоніки» (конкурс юніорів), Клінгенталь; 1976, I премія; «Кубок світу», Вашингтон, 1976, I премія; «Дні гармоніки», Клінгенталь 1977, I премія; «Кубок світу», Ейндховен, 1977 II премія).

В. Зубицький⁵ оновив засоби «неофольклористичного стилю (вглиб і вишир)... Максимально використовуючи можливості баяна, він включив саме цей народний інструмент у русло своїх оригінальних творчих пошуків. Звертаючись до давньофольклорних джерел <...>, до джазових традицій, сміливо синтезуючи їх з алеаторною, сонористичною, пуантилістичною композиторською технікою, В. Зубицький “проакцентував” нову грань музичної естетики в оригінальній творчості» (Гончаров, 2006: 2). На фольклорному підґрунті він «створив власний індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в “новій” музиці» (Гончаров, 2006: 13). Важливим здобутком роботи є спроба виявити основи творчого методу композитора, що, на думку А. Гончарова, полягають у багатогранному синтезі різних епох, культур, стилістичних напрямків, композиційних систем (Гончаров, 2006: 3).

Зв'язок із українськими фольклорними жанрами у творчості В. Зубицького, ще на зорі його композиторської кар'єри, відзначала провідна українська музикологиня О. Зінькевич, яка, вгледіла витoki енергійної, ораторської музичної мови митця в українській думі «з типовими для цього жанру експресивно-патетичною декламацією, вільним метричним розгортанням, нерівномірністю музичних “рядків” і мінливістю ритміки» (Зінькевич, 1986: 41). «Щирий мелодизм» В. Зубицького, вважає І. Сікорська, «спирається на українські фольклорні джерела в поєднанні з найсучаснішими засобами музичного мислення та оригінальною інструментовкою, вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох, тяжіння до театралізації...» (Сікорська, 2003: 16).

Про вплив «нової фольклорної хвилі» на творчість В. Зубицького писав і один з перших дослідників творчості митця В. Князев: у творчості митця «відбувається органічне поєднання сучасних специфічно-баянних

⁵ Володимир Зубицький закінчив Київську державну консерваторію імені П. І. Чайковського з трьох спеціальностей: баян (клас проф. В. Безфамільнова, 1976), композиція (клас проф. М. Скорика, 1977), оперно-симфонічне диригування (клас проф. В. Гнедаша, 1979).

виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії зі своєрідним фольклорним колоритом та національною забарвленістю музичного мовлення» (Князєв, 2005: 11). Риси неофольклоризму в музиці В. Зубицького відзначав також І. Єргієв, характеризуючи митця як сучасного композитора, «який працює у стилістиці “неофолку”» (Єргієв, 2006: 31).

Найбільш яскраво виражена опора на фольклор у сонатах В. Зубицького, вважає А. Сташевський (Сташевський, 2004: 12). Цю думку поділяє і Б. Кисляк, який відзначає, що в сонаті «Fatum» (для тріо баянів), а також «Трьох народних піснях» (для двох баянів), «Українських танцях» та «Чардаші» (для двох баянів) в якості теми для подальшого розвитку використані народні мелодії (Кисляк, 2019: 141). Загалом автор резонно стверджує, що творчість В. Зубицького «важко вкласти в річище однієї чи декількох стильових тенденцій», проте схиляється до того, що «все ж переважають <...> твори нефольклорного напрямку, що переосмислені та донесені сучасною мовою з ознаками модерна.... Творчий підхід до фольклорних джерел зумовив незвичайний фонізм: в творах композитора безліч ефектів звуконаслідування народних українських інструментів та прийомів, які автор запозичив у народних музикантів» (Кисляк, 2019: 148). В. Марченко звертає увагу на фольклорну програмність В. Зубицького, наводячи як приклад восьмичастинний цикл «Болгарський зошит» (Марченко, 2017: 133), а М. Гейченко, характеризуючи В. Зубицького як одного з яскравих представників неофольклоризму в Україні, відзначає в його творчості синтез «фольклорних джерел з найсучаснішою композиторською технікою (разом з осучасненою технікою баянного мистецтва)». Науковець стверджує, що «фольклор, вразивши його творчу фантазію, став стимулом породження нових ідей. Саме на фольклорному підґрунті В. Зубицький створив власний індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в “новій” музиці, примноживши це віртуозним, багатогранним баянним

інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі» (Гейченко, 2012: 129).

Розмірковуючи про таке наполегливе пов'язування композиторської стилістики В. Зубицького з неофольклоризмом, можемо висунути думку, що не варто екстраполювати окремі риси музики митця на всю його творчість. В цьому контексті вважаємо справедливим вислів А. Гайденка, що не слід втискати «будь-яку творчість до якого-небудь» одного напрямку. «Творчість може бути настільки неоднорідною, що ознаки різних стилів можна побачити в будь-якому творі» (Єрьоменко, 2019: 46–47).

Інший погляд на творчість В. Зубицького репрезентовано в дисертаційному дослідженні Г. Голяки, де композиторський доробок митця проаналізовано в контексті становлення сучасного баянного репертуару (Голяка, 2008). Автор ретельно аналізує етапи формування оригінальної літератури для баяна і відзначає, що 1970-ті роки стали ключовими в оновленні конкурсного репертуару, саме в цей час «конкурсні програми починають включати твори “нового покоління”. Так, на міжнародному конкурсі “Кубок світу” (1975) В. Зубицький вперше виконує свою нещодавно написану “Карпатську сюїту”»⁶ (Голяка, 2008: 52). Цієї думки дотримується й А. Сташевський: за визначеною ним періодизацією саме друга половина сімдесятих років ХХ століття відкриває «сучасний період» в історії вітчизняної оригінальної літератури для баяна і найвагомішим внеском у її оновленні, серед інших українських композиторів, становить творчість В. Зубицького (Сташевський, 2004: 11).

У дослідженні Г. Голяки докладно проаналізовано: жанрові новації в найвідомішому творі В. Зубицького «*Omaggio ad Astor Piazzolla* (фрагменти з концерту для баяна соло)»; особливості модерних за задумом (введення в

⁶ Відомо, що цей твір на конкурсі прозвучав як «Сонатина М. Скорика, оскільки, як пригадує сам композитор, «молодим музикантам виносити на широку аудиторію власні твори вважалося вкрай непристойним і просто неприпустимим» (Зубицький, Семешко, 2003: 27).

музичний ряд віршованого тексту⁷), тембровим поєднанням (баян-флейта) і музичною мовою (алеаторичними техніками письма, специфічними баянними прийомами гри) інтелектуальних «Шести медитацій по Ш. Бодлеру»; експериментування з камерно-ансамблевими мікстами у творах «Flumen» (фортепіано-баян), «Salute, Castelfidardo!», «Чардаш» (скрипка-баян, віолончель-баян), «Елегія», «Музика на кінець тисячоліття» (флейта – віолончель – баян – фортепіано); образність і виконавські завдання в дитячій музиці митця. Узагальнюючи науковець відзначає, що В. Зубицький «працює в різних репертуарних площинах. Він створює конкурсні, концертні, педагогічні твори, музику для масового слухача. Гранично розширюючи баянну аудиторію, композитор працює в різних <...> жанрах (концерт, сюїта, партита, мініатюра, медитації)» (Голяка, 2008: 161). «На сьогоднішній день творчість В. Зубицького в галузі баянної музики можна констатувати як найбільш репертуарну», – писав А. Сташевський у 2004 році, і ця тенденція спостерігається й на теперішній час – «В. Зубицький один з небагатьох українських композиторів, чиї твори користуються особливою популярністю на Заході <...> часто виконуються на міжнародних конкурсах як обов'язкові» (Сташевський, 2004: 77).

Сучасний модерний індивідуальний композиторський стиль В. Зубицького відзначено майже в кожній дисертації, присвяченій баянно-акордеонному мистецтву загалом і безпосередньо творчості митця. Значну увагу індивідуальній манері майстра приділено Г. Голякою, зокрема науковець наголошує, що композитор «активно збагачує баянну музичну мову. У його опусах мелодизм поєднується з алеаторичними та сонористичними прийомами письма, такими, як кластерні плями, нетемпероване гліссандо, тремоло, вібрато, різноманітними шумовими ефектами (удари по корпусу баяна, клацання язиком та пальцями, тупання ногою тощо), введенням співу в інструментальну палітру твору» (Голяка,

⁷ На думку Б. Сютя, поєднання звукового й поетичного рядів становить одним із чинників оновлення музичної мови українських композиторів 1970–1980-х років (Сютя, 1991).

2008: 162). Схожу думку обстоює й А. Гончаров, який вважає, що поряд із естетикою архаїки в музичній мові митця постають «сонорно-алеаторні, сонорно-шумові та пуантилістичні прийоми, які приводять до нових засобів у звуковидобуванні та нових фонічних якостей. Із творчістю В. Зубицького починається адаптація до модальних та полімодальних систем, до асиметричності перемінних розмірів, до поліфактурних конструкцій та конструктивної логіки звукових утворень» (Гончаров, 2006: 13–14). А. Сташевський переконаний, що феномен баянної творчості В. Зубицького «полягає, насамперед, у використанні оновленого комплексу композиторських засобів, починаючи від музичної мови, фактури, образної сфери й драматургії та закінчуючи формоутворенням і жанрово-стильовим аспектом» (Сташевський, 2004: 77). В. Князев наголошує на значній ролі В. Зубицького у розширенні засобів баянної техніки, зокрема використанні можливостей п'ятирядного готово-виборного інструмента (Князев, 2005: 10). Я. Олексів акцентує на ознаках неокласицизму, а також джазовій стилістиці в творчості митця (Олексів, 2011: 11), яка, на переконання М. Булди, є відзнакою оригінальної музики В. Зубицького: стилізація «елементів ладогармонічної основи, ритму, фактури, тематизму, різноманітних виконавських прийомів, у взаємопроникненні напрямків (фольклорний – естрадно-джазовий – камерно-академічний)» стали основою «нового джазово-академічного напрямку музики», – стверджує науковиця (Булда, 2007: 12). А. Сташевський вважає В. Зубицького творцем цього напрямку в баянній літературі (Сташевський, 2004: 77), а дві його Концертні партити – вершиною джазово-академічного напрямку сучасного репертуару (Булда, 2007: 80).

Безумовно дослідники не обходять увагою й майстерність В. Зубицького-баяніста, відзначаючи концертну, театральну, плакатну виконавську манеру, що вирізняє його поміж інших виконавців. Зокрема Ю. Дяченко відзначає: «виконавській творчості В. Зубицького притаманні якості темпераментності, видовищності, у його виконавському стилі

оригінально переосмислена академічність та естрадність. Сценічній презентації В. Зубицького притаманна якість театралізації, візуалізація, експресія, навіть, незначна екзальтація, <...> залучення власного вокального співу під час виконання» (Дяченко, 2017: 141). «Витончена віртуозність, артистизм, технічна довершеність» виявляють «стабільний комунікативний ресурс професійної майстерності, пов'язаний з особливою притягуваністю цих виконавських компонентів для широкої аудиторії», – стверджує М. Булда (Булда, 2007: 14). Д. Кужелев же характеризує В. Зубицького як виконавця «суб'єктивного» стилю, звертаючи увагу, що його артистична манера – це стан «високої душевної напруги, що спричиняє насичення гри динамічними нюансами, структурно подрібненим фразуванням, дещо перебільшеною агогікою». Його виконанню властивий «підвищений комунікативний ресурс», – відзначає науковець (Кужелев, 2002: 14–15). Особливу виконавську енергетику митця, яка цілком захоплює залу, підкреслює також Г. Голяка. Дослідник відзначає «віртуозне, художньо довершене, експресивне, яскраво емоційне, артистично-концертне виконання» (Голяка, 2008: 88), театральну природу його гри, яка, на думку А. Черноіваненко, становить «органічну цілісність творчої особистості виконавця, що синкретично поєднує у собі міцну технічну базу, музичний інтелект та акторську майстерність міміки і жесту як виразу психічних переживань» (Черноіваненко, 2000: 8). На цілісність інтерпретацій В. Зубицького вказує й В. Дорохін, відзначаючи архітектонічну будову його виконавських концепцій (Дорохін, 2010: 17).

Універсалізм особистості В. Зубицького виражений у багатогранній музичній діяльності, що охоплює композиторську творчість⁸, концертне

⁸ В. Зубицький працює майже у всіх жанрах музичного мистецтва. Його композиторська палітра є широкою і розмаїтою: «музично-драматичні, симфонічні, оркестрові, хорові, камерні твори для різних інструментальних складів і окремих інструментів (баяна, маримби, бандури, флейти, фортепіано тощо); транскрипції для баяна та для баяна і оркестру (симфонічного або камерного) власних творів і творів інших композиторів, обробки українських народних пісень), камерно-інструментальному, симфонічному, хоровому, оперному, а також у джазовій стилістиці» (Луніна Зубицький, Володимир Данилович).

виконавство⁹, диригентську і педагогічну практику¹⁰, організаторську роботу з проведення музичних проєктів, конкурсів і фестивалів, а також активній громадянській позиції, спрямованій на пропагування українського мистецтва у світі, підтримці молодих талантів спонсорською допомогою, організації гастролей тощо. Згідно діяльнісної теорії універсальної творчої особистості О. Коменди, феномен творчості В. Зубицького становить найвищий рівень, адже поєднує понад п'ять різновидів музичної діяльності (Коменда, 2020). На думку І. Єргієва, саме універсалізм особистості В. Зубицького – першого подвижника ідеї камерного баяна в Україні, «сприяв здійсненню переходу від суто баянного етапу в композиторській творчості до баянно-симфонічного» (Єргієв, 2006: 114-115).

Феномен універсальної творчої діяльності В. Зубицького для багатьох українських баяністів став певним орієнтиром у мистецькій площині, зокрема й для одного з найвідоміших українських музикантів В. Рунчака. Митець відзначає: «Зубицький був феєрверком різних талантів: і як баяніста, і як композитора, і як диригента. В буквальному сенсі він був вулкан енергії та ідей. Я перебував під його неймовірним впливом, що послужило для мене великим плюсом у розвитку моєї творчої долі. В принципі на українському композиторському небосхилі для мене тоді було дві “зірки” – Євген Станкович і Володимир Зубицький» (Луніна, бесіда: 2–3).

Творча діяльність В. Рунчака (1960 р.н.) – одного з найепатажніших українських композиторів, знакової постаті сучасного музичного мистецтва привертає увагу музикознавців і поціновувачів його таланту самобутнім, індивідуальним світобаченням, оригінальністю художніх концепцій, модерною мовою висловлювання. Влучно характеризуючи музиканта, В. Коскен пише: «це неймовірно цікавий митець: не просто епатажний, неординарний, а глибокий, своєрідний – по-справжньому талановитий. Так,

⁹ Музикант активно концертує в Україні і за кордоном як баяніст і диригент.

¹⁰ На початку своєї творчої кар'єри В. Зубицький викладав в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, сьогодні він проводить майстеркласи в рамках міжнародних музичних форумів баяністів-акордеоністів.

він один із найбільш авангардних наших композиторів, але <...> його твори несуть гармонію. Їх характеризує поєднання емоційності, точності форми, високої духовності, гумору та сучасних засобів виразності. Це портрети сучасного буття, які до того ж збирають наші розхристані душі до купи» (Коскін, 2010).

Музичний доробок В. Рунчака висвітлений у численних наукових розвідках, газетних й інтернет публікаціях, неодноразових інтерв'ю з митцем, а також ґрунтовних наукових працях з баянно-акордеонного мистецтва. Його творчість зацікавила не лише українських, а й іноземних дослідників, зокрема китайська науковиця Лю Веньшу, відзначаючи досягнення митця (як композитора, диригента, громадського діяча, палкого пропагандиста сучасної музики), надає їм найвищу оцінку. Надану нею розлогу характеристику багатогранної діяльності В. Рунчака вважаємо за доцільне процитувати, оскільки вона має узагальнюючий характер: «композитор своєю творчістю уособлює передові позиції українського сучасного музичного мистецтва. Підтвердженням цієї думки є широке визнання творчих доробків митця як в Україні, так і в багатьох країнах світу; системне виконання його творів на найвідоміших фестивалях сучасної музики та проведення авторських концертів у престижних концертних залах багатьох країн у виконанні найвідоміших музикантів і колективів. Музика В. Рунчака привертає увагу дослідників не лише своїми новизною й оригінальністю, пов'язаними з використанням найсучасніших композиторських технік і засобів, напруженою емоційністю, а й численними сміливими експериментами в галузі музичної форми, жанрової складової, стилістики тощо» (Лю Веньшу, 2020: 108–109). Саме жанрово-стильові аспекти камерно-вокальної музики В. Рунчака й стали об'єктом дисертаційного дослідження Лю Веньшу (Лю Веньшу, 2020). Питання жанрового синтезу у хорових творах митця висвітлено також у науковій розвідці О. Коменди, де наголошено на поєднанні неофольклорних рис із жанровими системами «християнського Богослужіння та язичницького

дійства» (Коменда 2005: 32). Новації в хоровій музиці В. Рунчака привернули увагу і Н. Кречко. Авторка висловлює думку, що основним джерелом творчих експериментів митця стала авангардна музика: «У центрі його уваги – складна дисонантна мова, експресія музичного висловлювання, новаторські прийоми, пов'язані зі звукотворчістю, нетиповими просторово-акустичними і темброво-колеристичними засобами. Крім того, творчість композитора відрізняється алеаторичними та сонорно-кластерними комплексами. Майстер залучає до виконання творів і позамузичні елементи, зокрема: сценічні засоби, візуалізацію та вербалізацію музичних образів, провокативність тощо» (Кречко, 2018: 42).

Низка музикознавчих праць присвячено творам В. Рунчака для духових інструментів, зокрема І. Палійчук здійснила аналітичний огляд жанрово-стильових та виконавських особливостей музики композитора для духових інструментів загалом (Палійчук, 2022), а М. Мимрик заглибився у виражальний потенціал саксофона у камерно-інструментальній творчості митця (Мимрик, 2010, 2014, 2022).

Міфопоетична складова камерної музики В. Рунчака висвітлена у науковій розвідці І. Савчука. Автором наголошено на включенні в композиторські опуси «так званих принципів ритуальної парадигми», які спостерігаються не лише в міфопоетиці авторського задуму, але й в організації зовнішньої структури музичного твору: «На основі ритуалу та обрядових дійств В. Рунчаком написана низка творів на покайну тематику» (Savchuk, 2019: 52). Створені інноваційні жанрові моделі, на думку науковця, є «безпосередньою вказівкою щодо тих чи інших дій виконавця стосовно цілісності інтерпретації музичного полотна» (Savchuk, 2019: 56).

Найбільш дослідженою є баянна творчість В. Рунчака. Ґрунтовною працею з жанрової стилістики баянних опусів митця є дисертація А. Сташевського (Сташевський, 2004), де прикуто увагу до превалювання в композиторській творчості жанрів барокової музики та їх прототипів, як-от пасіон (страждання), меса (реквієм), сюїта, цілої низки «менш уживаних, але

досить актуальних жанрів (пасакалія, токато, речитатив тощо)», а також сонатної і симфонічної форм¹¹ (що належать до жанрових пріоритетів класичного стилю) (Сташевський, 2004: 200, 208). Автор наголошує, що кожен із цих жанрів «не є абсолютизованим кліше <...>, а лише натяк на ту систему образів і методів їх втілення, що історично закріпилися за цими жанрами. Саме в переосмисленні цих історичних жанрових стереотипів або в їх переакцентації» А. Сташевський вбачає «новаторський підхід В. Рунчака...» (Сташевський, 2004: 200). Також науковець у загальних рисах окреслює деякі аспекти баянної мови композитора, зокрема її збагачення «завдяки використанню широкої палітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, барокових жанрових прототипів та найсучасніших новітніх технологій» (Сташевський, 2004: 201).

У наступних наукових розвідках «композиторських технологій» у баянній творчості В. Рунчака А. Сташевський виявляє особливості його художніх рішень у площині полістилістики як творчого методу та способу «організації художньої цілісності музичного твору» (Сташевський 2014). Зокрема науковець зазначає, що ряд «масштабних баянних творів композитора, зокрема – симфонія для баяна, читця, рок-гурту, відеоряду й симфонічного оркестру “Страсті за Владиславом”, концерт-пікколо “Messe da Requiem”, й особливо – сюїта “Портрети композиторів” демонструють яскраві й досконалі зразки компонування музичного цілого з використанням сегментності різностильових музично-мовних систем» (Сташевський 2014).

Осмислюючи стилістику музичної мови В. Рунчака у творах для баяна І. Єргієв відзначає протилежні риси: неокласичні тенденції в творчості митця (Єргієв, 2006: 146, 156), а також інноваційні властивості, стверджуючи, що композитор «дотримується найчастіше одного напрямку, наприклад *нової*¹²

¹¹ Твір «Страсті за Владиславом» (1982–1988) позначений автором як симфонія для баяна соло, симфонічного оркестру, рок-групи та відеоряду.

¹² Курсив авторський (І. Є.).

музики»¹³ (Єргієв, 2016: 71). Г. Олексів характеризувала В. Рунчака як яскравого представника постмодернізму, зважаючи на те, що його музика «демонструє оригінальне бачення митця в плані образного трактування, архітектоніки, композиційної драматургії у поєднанні з новаторськими техніками письма – сонористика, алеаторика тощо» (Олексів, 2021: 169). Авторка також відзначала властиву композиторові звуко-виражальну «пошуковість та багатство процесів творчих метаморфоз» (Олексів, 2021: 154).

Синтез фольклорних витоків із джазовими ритмами, що, на думку М. Булди, становить підґрунтя появи «неофольклоризму», за її спостереженням яскраво представлений в акордеонно-баянній творчості В. Рунчака (Булда, 2007: 12). Вплив так званої «нової фольклорної хвилі» і «тенденції неофольклоризму» в його музиці відзначають також В. Князєв (Князєв, 2005: 11), А. Гончаров (Гончаров, 2006: 8) і В. Марченко, який суголосно М. Булді наголошує, що неофольклоризм яскраво представлений у творчості В. Рунчака (Марченко, 2017: 129). Водночас автор вбачає у композиторському методі митця і «постмодерністську тенденцію гібридизації», яка виявляється у поєднанні «різностильових напрямків – мовних мікстів музики минулих епох і сучасності, жанрів розважальної музики та авангарду» (Марченко, 2017: 132), зв'язки з «українською музикою в плані образності та мовного колориту. Втілення на баяні глибинних пластів народно-музичної творчості...» виявляє в опусах митця Д. Кужелев (Кужелев, 2002: 15).

Узагальнюючи музикознавчий дискурс стосовно стилістики музичної мови В. Рунчака, вважаємо за доцільне навести характеристику, надану

¹³ У тлумаченні поняття «нова музика» І. Єргієв посилається на визначення Б. Шеффера, де цей термін пояснюється як «найбільш радикальний період модернізму – “нео-авангард” або “нова музика”... З усіх характерних жанрово-стильових ознак такої музики виділяються перш за все пошуки неоавангардистів у сфері нового “тембро-сонору”» (Єргієв, 2006: 31). О. Маркова вважає, що «цінність музичного мистецтва на рівні “нової музики” для Шеффера визначається не змістовною насиченістю виразу, але винахідливістю у конструюванні нових звуко- та відеосполучень художнього матеріалу музичного мистецтва» (Маркова, Фам, 1995: 22).

оглядачем відомого німецького видання «Frankfurter Allgemeine Zeitung», оскільки визнаємо її найбільш влучною: «Володимир Рунчак знайшов свій особистий баланс між стилістичними, технологічними обмеженнями і новою свободою. У його творах можна почути мужність авторського висловлювання, яка виходить далеко за межі приналежності до якоїсь окремо взятої композиторської школи. Чисто авангардні прийоми є для нього лише засобами» (цит. за Голинська, 2020). Погоджуємось також із тезою Н. Кречко, що В. Рунчак «належить до покоління музичних діячів, які сформували індивідуальний стиль, між тим демонструючи жанровий універсалізм» (Кречко, 2018: .43). У портфелі композитора значний перелік творів для оркестру, для інструментів соло з оркестром, вокально-симфонічних і хорових опусів, композицій для різних камерних складів і окремих інструментів (фортепіано, ударні, духові, баян) жанрова палітра яких досить широка. Сам В. Рунчак зізнається, що завжди прагнув вийти «за межі» усталених жанрів і форм, зокрема він зазначає: «якщо ти пишеш авторський твір (взяти навіть бахівські фуґи), то там присутнє «порушення на порушенні», бо це є художній витвір... Ну чому, якщо пишеш сонату, вона має бути в трьох частинах? ... і там має бути сонатне allegro...» (Антонова, 2022). «Втиснути нову ідею в стару форму неможливо, нова ідея “розриває” стару форму» (Ніколаєвська, 2012). Розмірковуючи про творчість сучасних композиторів, зокрема В. Рунчака, Г. Лук’янчук зауважує, що в реаліях сьогодення «багато традиційних жанрів, як от сонати, симфонії, втратили класичну ортодоксальність, відійшли від композиційних схем, що формувалися віками... Чимало жанрових моделей мутували, перетворившись у жанрові міксти. Тому автори, котрі розуміють, що в старі академічні жанрові різновиди неможливо влити своє “музичне слово”, в кожному новому опусі намагаються віднайти власну індивідуальну структуру <...> через пошук якоїсь особливої моделі під кожний твір пробують знайти засоби для самоідентифікації... Саме до таких і належить композитор Володимир Рунчак. Митець знайшов баланс між стилістичними

обмеженнями і новою творчою свободою» (Лук'янчук, 2015). Тяжіння до індивідуалізації жанрів в сучасному музичному мистецтві відзначає також О. Коменда. На думку музикознавці, саме це зумовлює появу антижанрів у творчості В. Рунчака (антисоната, неконцерт, несимфонія) і квазіжанрів (фольк-кантата, фолк-концерт), або «щось на зразок квартету»¹⁴, «щось на зразок тріо»¹⁵, «щось на зразок квінтету»¹⁶ (Коменда, 2006).

Вихід у нову вербальну площину в творчості В. Рунчака виявляється також на рівні екстравагантних назв його композицій, значна частина з яких має гумористичний підтекст¹⁷. Це підкреслено у багатьох публікаціях (Коменда, 2006; Сjuta, 2006; Приходько, 2013; Антонова, 2022; Чеботар, 2024), зокрема відомому інтерв'ю музиканта з А. Луніною, де він зізнається, що нестандартні назви спрямовані на привернення уваги слухача: «назва – це важлива супутня складова. Вона має зацікавлювати, інтригувати <...>, вона має бути сучасною» (Луніна, бесіда: 43). Проте назва, зазвичай, не має «принципового зв'язку із самим музичним матеріалом, який має бути високоякісним <...> назва лише допомагає втворювати шлях до слухача або знайти виконавця» (Луніна, бесіда: 44). В. Рунчак наголошує: «в сучасну епоху, щоб твір відбувся, такі аспекти у творчості як назви – теж важливі... Сьогодні неможливо подати глобальну думку, яка б сприймалася слухачами з цікавістю, вмістивши її в стару форму <...> назва, як і музична мова твору, має бути адекватною своєму часу, своїй історичній епосі» (Луніна, бесіда: 45, 48). Цю позицію В. Рунчака піддає критиці композитор В. Степурко, який вважає, що «свідомо сформований авторський наратив баламучення і стьобу», наявний у багатьох творах композитора, «зовсім не сприяє серйозному ставленню до них, а висловлений як насмішка над несмаком,

¹⁴ «Мистецтво німих звуків» для 4-х саксофонів.

¹⁵ «Пошепки... вслухаючись» для скрипки, альту і фортепіано.

¹⁶ «Tuba mirum» для п'яти мідних духових інструментів.

¹⁷ Серед таких: «Осанна музикантам, яких немає з нами,... вже і ще» для двох саксофонів, перкусії і фортепіано (1997), «Анекдот для дорослих» – маленьке концертно для дитячого ансамблю перкусії (1996), «Гра звуків» матч з музики у п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом (2001), «Фольк-концерт № 2, або Про те, як запорожці султанові лист писали» для квартету перкусії та читця (2019).

зрештою, призводить до розуміння його творчості в цьому напрямі як несмаку, кітчу в чистому вигляді» (Степурко, 2021: 140).

Репрезентований плюралізм думок віддзеркалює активні дослідницькі процеси в українському музикознавстві, глибинне осмислення світових тенденцій у музичному мистецтві. У полеміці стосовно використання сучасними композиторами паратекстуальних взаємодій слушною вважаємо думку Б. Сютя, який вбачає в цьому «виразне наслідування західних зразків музичної творчості» (Сютя, 2006: 34). Науковець наголошує, що «давня традиція залучення до музичних творів позамузичних чинників їх організації як зразків художньої цілісності (а одним із її різновидів є включення до тексту твору оригінальної назви), переживає від середини ХХ століття черговий період розквіту» (Сютя, 2006: 35). Зокрема «блискуча концертна п'єса В. Рунчака для кларнета in В соло під назвою V.RUNCHAK.ES_CLARI@NET@» становить приклад «повного прийняття національною культурою здобутків сучасного інформаційного суспільства й глобалізації, одним із головних символів якої власне і є інтернет. Назва абсолютно не вплинула на якість музичного тексту п'єси: вона з'явилася цілком спонтанно на стадії прикінцевого редагування твору, коли музичну частину тексту вже було в основному закінчено» (Сютя, 2006: 35). Написаний на високому професійному рівні твір, що репрезентує яскраві темброві й звукові можливості кларнета у поєднанні з елементами театралізації мав усі передумови успіху у виконавців і слухачів, але «автор знаходить іще один завершальний штрих, що довершує організацію цілого, саме як зразка сучасної музичної культури: дає йому вищенаведену назву» (Сютя, 2006: 35). Музикознавець наголошує, що саме додаткові смислові інтеракції значно збагачують сприймання твору, пробуджують у свідомості слухача «абсолютно відмінні смислові ряди (часом екстрамузичної природи)... Таким чином твір сприймається абсолютно по-іншому, аніж у випадку виконання п'єси аналогічної ігрової природи із

цілком нейтральною назвою. Сьогодні назва однозначно трактується частиною художнього тексту твору» (Сюта, 2006: 35–36).

У неординарних назвах творів і антижанровості закладена протестність, як певний маркер творчості В. Рунчака, що виявляється на різних рівнях: проти традиційності в мистецтві, класичних форм і жанрів, чиновників у мистецтві і корумпованості у мистецьких структурах, «проти засилля жлобства в українському суспільстві» (Чеботар, 2024) тощо. Намагання протиставити себе іншим є характерною рисою творчості митця, зазначає М. Антонова (Антонова, 2022). Сам же композитор визнає, що по життю є «протестний», зокрема в інтерв'ю газеті «День» висловлює думку, що художник «має бути опозиційним» (Рунчак, 2011).

Досліджуючи особливості композиторського методу В. Рунчака, деякі дослідники вважають його акціоністом в музиці, зокрема А. Мерхель зазначає, що «серед українських композиторів покоління 1980–1990-х років, які експериментували у своїх опусах не тільки зі звуком, а й із візуальними ефектами, у полі прикордонних жанрів і міждисциплінарних практик найяскравіше проявили себе кілька авторів, яких з упевненістю можна назвати композиторами-акціоністами» (Мерхель, 2015: 54–55). Серед таких В. Рунчак, який «різноманітний не тільки в багатожанровості своїх опусів, а й не економить на їхньому кількісному показнику, внаслідок чого перелік його творів досить великий. У ньому, крім драматичних творів із назвами, що не залишають можливості для іронії, ми бачимо цілу низку різних опусів, які вже інтригують слухача за своїми позначеннями. Власне, гра слів і смислів у назвах, подвійні підтексти – це один із головних прийомів впливу композитора на публіку. Для Рунчака включення публіки у гру – важливий елемент твору. Власне, гра – з увагою, реакцією, очікуваннями публіки – і стає головним методом роботи з глядачем в акціоністських творах композитора» (Мерхель, 2015: 58–59). На прагненні композитора «захопити публіку» своєю музичною композицією наголошує й Н. Семененко. Авторка відзначає, що В. Рунчак намагається «повністю заволодіти слуховою

свідомістю публіки, помістити її у своєрідний звуковібраційний “кокон”» (Семенко, 2009). Як приклад науковиця наводить інструментальні композиції Квадромузика № 1 «Via dolorosa» для 10-ти інструментів, Квадромузика № 3 «Дуелі» для духових інструментів та інших музикантів оркестру (або як варіант для 12-ти саксофонів), де розташування музикантів відбувається по периметру зали, що створює «умовний квадрат, в середині якого знаходиться “сектор” публіки, а у фокусі останнього – постать диригента (функцію якого блискуче, неодноразово виконував сам композитор) – координатора процесу, хаотичного на перший погляд, та, насправді, досконально вивіреного “вмикання” влучним диригентським жестом інструментальних голосів. Незвичний ефект поринання слухачького сприйняття у звукову стихію цього цілісного звукорезонансного утворення “музиканти – слухачі” примушує публіку відчувати себе безпосередньо причетною до процесу музичного виконавства» (Семенко, 2009).

Особливу комунікативність музики В. Рунчака, її орієнтацію на «естетичні потреби та особливості сприйняття слухачької аудиторії» відзначає також І. Коновалова. Авторка звертає увагу на типові психологічні маркери сучасного слухача як «короткометражність мислення», «жага до видовищ, активного сценічного руху», які знайшли віддзеркалення в музиці митця у яскравих образах, нестандартних музично-сценічних ситуаціях, ефектних виражальних засобах та виконавсько-технічних прийомах: «мозаїка ексцентрично-пародійних образів та ігрових сенсів, втілення скерцозно-іронічного начала, перформансу» (Коновалова, 2015: 56) – все це притаманно музиці В. Рунчака.

Ідею акціонізму у творчості В. Рунчака підтримує також Н. Кречко. Науковиця вважає, що композитор-експериментатор «залучає до процесу виконання музичних творів елементи театральності, провокації, звертається до синтезу мистецтв, інструментального театру, а також віднаходить для української культури музичний акціонізм» (Кречко, 2018: 43). У концепції інструментального театру композитора дослідниця вважає слушною думку

С. Горохівської, яка стверджує, що «інструментальний театр В. Рунчака є продовженням традиції засновників жанру – Дж. Кейджа, М. Кагеля, Л. Беріо, в яких український композитор переймає певні ідеї, поєднує їх з своїми й отримує цікавий музичний симбіоз» (Горохівська, 2011: 191). Відзнакою інструментального театру митця С. Горохівська вважає соціальну спрямованість, адже основний його компонент «полягає часом у невідповідності звучання й зображення <...>, що є викликом традиційно усталеному “суспільному смаку”» (Горохівська, 2011: 193–194).

Інструментальний театр, як невід’ємну рису композиторської творчості В. Рунчака відзначають також О. Берегова і А. Приходько. В контексті аналізу української музики кінця ХХ – початку ХХІ століть дослідники вказують на активний розвиток цього жанру, наголошуючи насамперед на творах В. Рунчака (Берегова, 2018; Приходько, 2013). Зокрема А. Приходько відзначає: «Особливо активно в жанрі інструментального театру працює в Україні композитор і диригент Володимир Рунчак. Творчість митця має соціальний підтекст», що підтверджують деякі його висловлювання стосовно слухачів, яким «важливо впізнати улюблену арію, а не познайомитися з новим твором» (Приходько, 2013: 99). Музикознавиця напевно має на увазі тези митця: «Нове завжди нелегке для пересічного слухача» (Пилипенко, 2017), «публіка хоче не пізнавати, а впізнавати» (Найдюк, 2010). Проте щодо акціонізму у своїй творчості, композитор вважає це «специфічне слівце» вигадкою музикознавців (Рунчак, 2017), проте в інтерв’ю з А. Луніною зізнається, що через назви своїх творів він адресує «певний акціонізм – якісь мімічні рухи сучасному інтелектуальному слухачеві, який зможе вловити авторську інтригу і правильно її дешифрувати» (Луніна, бесіда: 49). Можливо саме цей вислів митця і спрямував музикознавчу думку до певних теоретичних узагальнень стосовно творчого методу В. Рунчака.

Універсалізм творчої особистості В. Рунчака виявляється у багатогранній діяльності митця¹⁸: композиторській, диригентській¹⁹, викладацькій²⁰, організаторській²¹, музично-громадській²², зокрема авторка теорії «діяльнісного універсалізму особистості» О. Коенда наводить творчість В. Рунчака як яскравий приклад творчого феномену в сучасній українській музичній культурі (Коенда, 2020: 21). Широка амплітуда видів музичної діяльності митця сьогодні не охоплює лише баянне виконавство, якому музикант присвятив значний період життя – навчання в музичній школі, музичному училищі, консерваторії: «Я <...> практично півжиття відсидів за баяном», – зазначає музикант, в консерваторії, – «щодня “по 25 годин” підготовки біля “мартенівського верстата”» (Луїна, бесіда: 1, 3) і витратив чимало емоційних і творчих зусиль. Результатом цього стала перша премія Республіканського конкурсу баяністів (1984), проте пройти сумнівні

¹⁸ В. Рунчак, як і В. Зубицький, закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського з трьох спеціальностей: баян (кл. проф. М. Різоля), диригент народного оркестру (кл. проф. М. Гозулова), композитор.

¹⁹ З 1988 року В. Рунчак художній керівник і диригент створеного ним камерного оркестру/ансамблю «Нова музика в Україні». Колектив активно пропагує українську і світову сучасну музику, разом з рекординговою компанією «Atlantic» він записав 10 дисків з творами сучасних композиторів. В. Рунчак концертує з численними симфонічними і камерними оркестрами різних країн світу (Франції, Німеччини, Болгарії, Ізраїлю, Польщі, Казахстану, Азербайджану (зокрема у 2007–2008, 2010–2011 роках був головним запрошеним диригентом Державного камерного оркестру країни). Як запрошений диригент виступає також з Національним симфонічним оркестром України, Заслуженим симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України, Національним одеським філармонійним оркестром, з симфонічними та камерними оркестрами Запорізької, Львівської, Одеської, Рівненської, Харківської, філармоній тощо.

²⁰ У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського В. Рунчак викладає навчальну дисципліну «Ансамбль сучасної музики», в рамках міжнародних музичних конкурсних і фестивальних заходів проводить майстер-класи.

²¹ В. Рунчак є організатором проведення міжнародних і всеукраїнських фестивалів, зокрема Всеукраїнського міжнародного фестивалю «День українського баяна і акордеона» (2013), Міжнародного фестивалю сучасної музики «Kharkiv contemporary» (2013), автором масштабного мистецького проекту «Нова музика в Україні» (1988–1989), в рамках якого відбулося вже понад 400 концертів в різних містах України де звучала сучасна світова і українська музика.

²² В. Рунчак активно пропагує українську музику в країні і за кордоном, впродовж багатьох років на каналі «Культура» Національної радіокомпанії України веде передачу «Нова музика в Україні», проводить творчі зустрічі з мистецькою молоддю, є членом журі багатьох міжнародних музичних конкурсів, тривалий час виконував обов'язки відповідального секретаря Київської міської організації Національної спілки композиторів України.

критерії радянських всесоюзних відбіркових прослуховувань до міжнародних баянних змагань музиканту не вдалося, адже там всіляко «притримувались» виконавці з республік і перевагу мали «столичні зірки» (Москва і Ленінград). Чотири спроби, які не увінчалися успіхом, принесли розчарування, невпевненість в собі і небажання досягати найвищих результатів у грі на баяні. З того часу, як пригадує сам В. Рунчак, він практично перестав займатися, хоча були пропозиції продовжити навчання в асистентурі-стажуванні (Луніна, бесіда: 3). Сьогодні, розмірковуючи про власну творчість, композитор зазначає, що за виконавством трохи шкодує, «але в житті треба щось вибирати», тому що в музичних професіях «не можна бути скрізь на високому рівні» (Парай, 2024). Разом із тим митець зізнається, що баян – це його любов, у його авторському кейсі 26 творів для цього інструмента і першим була «Бахіана» медитації на тему ВАСН для баяна²³, проте останнім часом пише для нього мало. Певним поворотом у ставленні до баянної музики був період 1990–2000, коли виконавці майже не грали новітні опуси українських композиторів, віддаючи перевагу обробкам і транскрипціям. Про це композитор згадує в одному зі своїх інтерв'ю, наголошуючи, що саме це послугувало причиною охолодження інтересу до баянної творчості (Рунчак, 2012). Зазначений період у творчості митця так коментує І. Єргієв: «В. Рунчак після виступу з критичною промовою стосовно “народного” статусу українського баяна на відомому першому і останньому міжнародному фестивалі баяністів у Києві (1992 р.) за принциповими позиціями не написав жодного твору для баяна впродовж 1991–2000 років» (Єргієв, 2006: 74, 77). Проте, після тривалого «баянного простою», вже на початку XXI століття він повернувся до цього виду творчості в опусах: «Музика про життя – спроба самоаналізу» (quasi-соната № 2) (2000), «ACCORD Is ON – ACCORDION» (2005)²⁴, «Дві сповіді» (2012),

²³ На переконання В. Рунчака «Бахіана» є найбільш виконуваною з його творів.

²⁴ Г. Олексів відзначає, що твір: «“ACCORD Is ON – ACCORDION” демонструє новаторські трактування виражальних можливостей інструмента і поповнює баянний репертуар зразком українського музичного постмодерну... відображає найрізноманітніші

«Жлоб-арт, Мистецтво; кожному своє» для двох баянів/акордеонів (2014), «Інь і Ян, гармонія протилежностей» (2014), «До виступу допускаються діти до 16 років» (2016) та декілька ансамблевих творів для баяна з іншими інструментами.

Окрім численних наукових досліджень творчості В. Рунчака, його відкрита публічна позиція, відверті думки, висловлені в інтерв'ю й публікаціях у пресі дають можливість прочинити двері творчої лабораторії митця, довідатись «з перших вуст» про його діяльність і плани на майбутнє.

Зовсім інша джерельна база становить підґрунтя дослідження творчості Я. Олексіва, її основу складають наукові розвідки, присвячені окремим аспектам діяльності митця, також дослідницька практика самого музиканта, яка реалізована у дисертаційній праці (Олексів, 2011) й численних статтях із баянного мистецтва.

Творча діяльність Я. Олексіва (1984 р.н.) – представника «молодої генерації» українських композиторів – лише на початковому етапі осмислення вітчизняним музикознавством. Не зважаючи на значну популярність його баянного/акордеонного доробку серед виконавців, теоретичне обґрунтування авторського стилю митця дотепер не отримало ґрунтовного наукового вивчення. У дисертаційних працях і статтях прізвище митця згадується переважно в оглядових фрагментах тексту, зокрема переліках: сучасних композиторів, чий музичний доробок «є вагомою складовою скарбниці української баянної музики» (Єрмоменко, 2019; Олексюк, 2019); виконавців, що сприяли розвитку «світового баянно-акордеонного концертного виконавства» (Плющенко, 2021; Тищик, 2021); представників естрадно-джазового напрямку світового баянно-акордеонного мистецтва (Дяченко, 2017); авторів репертуарних збірок для баяна (Кундис, 2019), зокрема дитячої музики (Тищик, 2021); представників неофольклорного напрямку українського баянного мистецтва (Марченко,

людські емоції, є калейдоскопом іронічно-гротескних образів, демонстрацією зіткнення темних та світлих сил» (Олексів, 2019: 66).

2017; Олексюк, 2019); вихованців Львівської баянної школи (Сергієнко, 2011; Кундис, 2019); талановитих педагогів-баяністів (Кундис, 2019); музикантів-універсалів, «котрі вправно поєднують “творчість – виконавство – науку”» (Суворов, Назар, 2021) тощо.

У роботах дослідників баянного мистецтва здебільшого акцентовано на науковому доробку Я. Олексіва (Тищик, 2021), а саме його дисертаційному дослідженні «Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття» (Олексів, 2021) і численних статтях²⁵, що становлять вагомий внесок в українську баянологію, і є часто цитованими в наукових публікаціях з окресленої проблематики. Зокрема В. Суворов і Я. Назар наголошують, що творча і наукова діяльність Я. Олексіва є яскравим прикладом «синтезу понять “творчість – виконавство – наука”» (Суворов, Назар, 2021: 167). Дослідники також акцентують на просвітницькій діяльності митця, котрий на авторських концертах спілкується з аудиторією, розкриває мотивацію написання виконаних творів, особливості їх стилістики, висвітлює причини «затребуваності такого продукту мистецькою спільнотою сьогодення» (Суворов, Назар, 2021: 168).

Музичні досягнення Я. Олексіва, як правило, розглядаються в контексті осягнення здобутків Львівської баянної школи²⁶, зокрема Р. Кундис, репрезентуючи Я. Олексіва як наймолодшого представника «баянної династії Львівської школи», вважає його виразником неофольклорних традицій в баянній музиці України (Кундис, 2011: 45). І. Куртий також вбачає в діяльності Я. Олексіва гідне продовження кращих

²⁵ У науковому доробку Я. Олексіва біля 30 фахових статей у спеціалізованих музикознавчих виданнях України.

²⁶ Я. Олексів – баяніст (лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів), диригент, композитор. Закінчив Львівську національну музичну академію імені М. В. Лисенка (2008, клас баяна Я. Ковальчука, С. Карася; диригування – Ю. Балухи; по композиції навчався у М. Скорика 2011–2014). Кандидат мистецтвознавства, декан факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, доцент кафедр народних інструментів та оркестрового диригування, керівник та диригент оркестру українських народних інструментів ЛНМА імені М. В. Лисенка (Олексів Ярослав Володимирович), автор науково-мистецького проекту «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» (2008), що проходить в рамках, започаткованого А. Душним, проекту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2005).

виконавських традицій Львівської школи, зокрема наголошує на «сучасному баченні» композитором-виконавцем баянного мистецтва, що пов'язане з концертністю інструмента, залученням джазової стилістики, використанням сучасних прийомів гри (Куртий, 2011: 50). Як композитор, Я. Олексів активно пропагує свою творчість «через перше авторське виконання», – зазначає І. Куртий, що сприяє поширенню його доробку у концертній і педагогічній практиці.

Варто зазначити, що опуси Я. Олексіва апробовані не лише у авторському виконанні, а й у його баянному класі Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вихованці митця демонструють високий рівень виконавської майстерності, вони отримали визнання як солісти на титулованих світових форумах та в Україні. Зокрема віртуозну гру Романа Пунейко²⁷ транслювала «низка радіостанцій світу, зокрема BBC Британії», відзначав А. Душний (Душний, 2019: 1), а переконливі перемоги Миколи Синягівського²⁸, відзначені дипломами різного рівня музичних змагань, ще раз засвідчують активну й плідну педагогічну реалізацію митця.

У композиторській стилістиці Я. Олексіва І. Куртий вбачає синтез народного мелосу й неоромантичних традицій, техніки мінімалізму і джазових прийомів письма. Він вперше робить спробу створити періодизацію творчості Я. Олексіва, спираючись на основні життєві етапи музиканта – «навчання в училищі (“училищний”); навчання в

²⁷ Роман Пунейко є лауреатом міжнародних конкурсів: «Perpetuum mobile» (2019, Дрогобич, Гран-прі, володар спеціального призу – студійний запис у Фонді Українського радіо); «Trophée Mondial de L'Accordéon» (2020, Франція, II премія), «Anniversary Festival and National Graded Solo Comprtition» (2021, British college of accordianist, I премія); «Кубок світу» (2021, Мюнхен, III премія). «International Accordion Competition» (2021, Вільнюс IV премія); «Accordéons-nous 2021» (Бельгія, Монс, II премія); «Trophée Mondial de L'Accordéon» (2021, II премія).

²⁸ Микола Синягівський став переможцем всеукраїнських конкурсів виконавців на народних інструментах «Провесінь» (2020, Кропивницький, I премія); «Відлуння Митуси» (2021, Львів II премія) та міжнародних музичних змагань: «Trophée Mondial de L'Accordéon» (2020, Франція, III премія); «Anniversary Festival and National Graded Solo Comprtition» (2021, British college of accordianist, I премія); «International Accordion Competition» (2021, Вільнюс III премія); «Perpetuum mobile» (2021, Дрогобич, I премія); «Кубок Світу» (2021, Мюнхен, II премія); «Trophée Mondial de L'Accordéon» (2021, Сербія, I премія).

академії (“консерваторський”); педагогічно-виконавський (“професійний”)» і твори, написані у відповідний час: перший період – “найбільш ранні опуси композитора”, другий – переважно робота над композиціями для баяна соло; третій – «розкриває новий напрям творчого “єго” композитора», який починає активно писати твори для оркестру народних інструментів (Куртий, 2011: 50). На наш погляд такий підхід є дещо узагальненим, адже не виявляє становлення композиторської стилістики митця, до того ж, вважаємо, що назва «професійний» стосується також першого і другого періодів, коли відбувалося формування професійної майстерності баяніста, адже і училище, і консерваторія є закладами, що плекають професійних музикантів. У своїй науковій розвідці І. Куртий обмежується лише переліком творів Я. Олексіва, написаних у певний відтинок часу, не розкриваючи їх сутнісних музичних характеристик, проте зроблена періодизація творчого доробку митця є здобутком цієї праці.

Риси неоромантизму і неофольклоризму вбачають в музиці Я. Олексіва також О. Лузан і В. Самолюк. Аналізуючи його «Сонату-баладу» (2008), науковці відзначають, що композитор трактує «баян як інструмент, що добре передає ліричні образи», разом із тим твору притаманне стильове різноманіття: «коломиївкові елементи», «органний хорал», «естрадний мелос та гармонії», «поліфонічні принципи розгортання» тощо. Автори наголошують, що такий жанровий синтез в сонаті «подається не як упорядкована строкатість, а як своєрідний голос оповідача, де представлені як спогади так і сучасність» (Лузан, Самолюк, 2020: 87).

А. Олексюк звертає увагу на діяльність Я. Олексіва як перекладача власних творів, написаних для баяна соло, на оркестр народних інструментів, наголошуючи, що такі інструментування переважають у доробку митця (Куртий, 2019: 104). Напрацювання Я. Олексіва для колективного музикування відзначає й Г. Савчин. Авторка наголошує: «Саме подвійне усвідомлення композиторського письма щодо баянної фактури й одночасне сприйняття оригінальної баянної музики в оркестровому виконавстві

(оркестром народних інструментів та українських народних інструментів) сприяє розкриттю барв насиченості фактури та її оркестрової палітри. Твори «Токата», «Соната-балада», «Let's run in jass», «У настрої джазу», які здобули велику популярність у сольному виконанні баяністами-акордеоністами світу, стрімко увірвалися у репертуар творчих колективів України та зарубіжжя...» (Савчин, 2020: 182).

У контексті авторських перекладень досліджувала творчість Я. Олексіва й Г. Олексів. Дослідниця обрала до розгляду конкретне перекладення для акордеона «Концерту» для баяна з оркестром Ярослава Олексіва. Акцентуючи на спорідненості інструментів, «що мають схожу конструкцію, ідентичний принцип звукоутворення та темброве забарвлення» (Олексів, 2018: 84–85), вона осмислює застосовані композитором фактурні рішення адаптування баянного нотного тексту до акордеонної клавіатури й узагальнює, що «найбільших трансформацій при перекладенні зазнає фактура твору», оскільки «головна відмінність інструментів полягає у конструкції правої клавіатури», тож фактура «органічно перерозподіляється між двома клавіатурами», що саме і вирізняє «творчий підхід до вирішення цього питання та застосування досить нестандартних» рішень (Олексів, 2018: 89).

У деяких публікаціях відзначається викладацька, диригентська і музично-громадська діяльність Я. Олексіва, зокрема у проведенні майстер-класів із студентами навчальних закладів України (Кафедра народних інструментів, 2022), як члена журі всеукраїнських і міжнародних конкурсів («Баянне коло на Запоріжжі», «Візерунки Прикарпаття», «Провесінь», «PERPETUUM MOBILE», «Трофей світу», «InterSvitiaz accomusic», «Арт-Домінанта» тощо), автора проєкту «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» (Душний, 2012-2013).

Висновки до Розділу 1.

Феномен композиторської творчості незмінно привертає увагу музикознавців і в сучасному науковому дискурсі становить один із стрижневих напрямів дослідження. Це надскладне, багатогранне явище охоплює широкий спектр загальних (культурно-історичних, філософських, соціальних, психологічних) і особистісних (процеси творчості, індивідуальної свідомості, художнього мислення, стилістики тощо) аспектів й осмислюється в різних площинах. Проте в центрі уваги науковців незмінно постає особистість митця – індивідуальність як універсум, що продукує «нові духовні смисли, відкриває нові звукові світи і художні структури, жанрово-стильові простори, техніки і системи звукоорганізації» (Коновалова, 2019, с. 43). Індивідуально-особистісні риси митця, обумовлені об'єктивними (хронотопічними факторами), й суб'єктивними чинниками втілюються в композиторській творчості на рівні стилістики, що саме і є визначальним маркером індивідуальності митця, унікальності його духовного універсуму в неосяжному всесвіті буття.

Універсалізм особистості становить одну з найсуттєвіших ознак сучасного композитора. Синтез різних видів творчої діяльності (композиторська, виконавська, педагогічна, диригентська, науково-дослідницька, музично-громадська тощо) виявляють різні грані таланту, багатовимірність художньої свідомості митця, що втілюються в індивідуально-особистісних модусах його самореалізації. Актуальне музикознавство досліджує композиторську діяльність також у контексті інтерпретології, як втілення художнього задуму мовою звуків і відповідність продюкованого нотного тексту творчим намірам автора.

Жанрово-стильові параметри композиторської творчості становлять специфіку персоніфікованих досліджень, що репрезентують найрізноманітніші індивідуально-авторські концепції. Широка палітра жанрових і стильових різновидів сьогодення віддзеркалює багатовимірність сучасного музичного мистецтва, різноспрямованість творчих пошуків його

представників, креативність у реалізації оригінальних ідей. Жанрово-стильова модель, як історично сформована універсальна конструкція, становить аналітичну основу комплексного дослідження як музичного твору, так і творчості митця.

Тезаурус сучасної композиторської стилістики охоплює різні рівні звукоутворення й конструювання твору: застосування новітніх технік письма, розширення тембрових можливостей інструментів, впровадження синтетичних музичних форм, оновлення нотної графіки тощо, що відбиває трансформації у процесах композиторського мислення, де гра смислами набуває першочергового значення.

Тема національного, що втілюється на рівні образності та музичної мови (інтегрування фольклорних елементів і жанрів у тканину музичного твору, етнофонізм, стилізація як засіб відтворення українського) також становить стилістику сучасних творів українських композиторів. Як тисячолітня традиція, генетичний код вона міститься у творчості кожного митця й ретранслюється крізь призму його індивідуальності.

Отже, специфіка композиторської стилістики криється в індивідуальності митця, духовних константах його особистісного «Я», сприйнятті ним оточуючої дійсності, що реалізується у звукових рефлексіях. Її трансформації відбуваються в контексті динаміки творчого процесу, під впливом кореляції домінант у авторській свідомості та об'єктивних чинників культурно-історичного руху, що саме становить парадигму сучасного музичного мистецтва й обумовлює його подальший розвиток.

Композиторська і виконавська діяльність В. Зубицького, В. Рунчака і Я. Олексіва активно досліджується українським музикознавством. Кожний із цих митців має авторитет на міжнародній музичній арені та значний доробок в галузі баянного/акордеонного мистецтва, що засвідчує високий рівень національної школи та її визнання у світовому музичному просторі.

Названі універсальні творчі особистості репрезентують різні генерації українських композиторів, що сьогодні плідно працюють в різних стилях і

жанрах, разом із тим їх музика актуалізує сучасні тенденції розвитку мистецтва: трансформації у царині композиторського письма, експериментування з жанровими моделями, застосування новітніх засобів звукоутворення, розширення тембрових горизонтів усталених академічних інструментів, що впливає на виконавсько-інтерпретаційний процес, підіймаючи його на новий рівень майстерності.

Різноманітні дослідницькі стратегії осмислення творчості В. Зубицького, В. Рунчака і Я. Олексіва розкривають певні аспекти їх багатогранного таланту і множинність підходів до пізнання сутності композиторського процесу. В даній роботі увага звертається на окремі аспекти індивідуальної авторської стилістики, а саме трансформацію сучасних прийомів композиторської техніки в музиці визнаних майстрів баянного/акордеонного мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ДИТЯЧА МУЗИКА ЯК МОДЕЛЬ АКТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ ПРИЙОМІВ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА

2.1. Музика для дітей в сучасній композиторській практиці

Проблема дитячої музики неодноразово досліджувалася українськими музикознавцями. Усталеним є її розмежування на музику для дітей (дитячого виконання та сприйняття, виконання дорослими для дитячої аудиторії, а також музика написана самими дітьми) і музику про дітей (що відтворюється професійними музикантами і відображує світ дитинства, його архетипові символи). Зокрема Р. Сулім відзначає, що феномен дитячої музики має багато складників, вона містить «твори, написані спеціально для дітей і призначені для їхнього сприйняття чи виконання...» (Сулім, 1995: 30), а також існує як «особлива мистецька тема – світ дитини, образи дитинства <...> феномен дитинства...» (Сулім, 1995: 31). Ця музика про дітей адресована дорослим, і образність тут не пов'язана з простотою та доступністю засобів, наголошує А. Булкін (Булкін, 2005: 5). Науковий дискурс з цього питання підтримує й Г. Голяка, зокрема він вважає, що між творами «для дітей» і «про дітей» «не існує чіткого розмежування, оскільки незалежно від мети створення дитячої музики в ній розкривається світ дитинства. Проте відмінності можуть визначатися рівнем її опанування та комплексом професійних завдань, які виникають при розучуванні того чи іншого твору» (Голяка, 2013, с. 36–37).

Дитяча музика становить особливий феномен композиторської творчості, проте не всі автори звертаються до цього жанру, водночас Л. Шегда вказує, що українська музика для дітей ХХ ст. «представлена іменами фактично всіх провідних українських митців і позначена низкою важливих жанрово-стилістичних досягнень», наголошуючи на вагомому доробку насамперед пісенно-хорового мистецтва, яке, на думку дослідниці,

переважає через особливе значення «цього виду творчості загалом в українській художній культурі» (Шегда, 2009: 167).

Найбільш значний діапазон досліджень присвячено українській фортепіанній музиці для дітей. В таких наукових розвідках зазвичай аналізуються дитячі цикли, збірники п'єс, окремі твори (Ковальська-Фрайт, 2008; Фрайт, 2010; Гаран, 2014; Белікова, 2019), розкривається образно-художній світ дитячої музики (Тимощук, 2011), осмислюються сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (Новосядла, 2011) та його виховний потенціал (Мозгальова, 2014; Данілішина, 2016), виявляється роль українських піаністів-педагогів у становленні української фортепіанної музики (Юзюк, 2012), узагальнюється доробок вітчизняних митців у цій жанровій сфері (Кияновська, 1997; Загайкевич, 2003; Сулім, 2017) тощо.

Дитяча музика широко представлена у творчості українських композиторів-баяністів. До цього жанру зверталися К. Мясков (два дитячі альбоми 1960, 1971; дитячі сюїти 1967, 1968, 1977, 1999), В. Зубицький (три дитячі сюїти 1970, 1987, 1987), В. Підгорний «Альбом для дітей та юнацтва», 1978), А. Білошицький (українська дитяча сюїта «Пори року», 1985), Л. Козельчук (дві українські сюїти 1990, 1993) М. Чембержі («Музичні картинки», 1999) В. Власов («Альбом для дітей та юнацтва, 1999, «Дитячий альбом», 2012) тощо. Сучасні баяністи-педагоги також активно збагачують дитячий репертуар, зокрема А. Марценюк («Легкі обробки народних мелодій», 2017; етюди для баяна та акордеона, 2017; сюїта «Гуцулочка», 2023), В. Сорока («Сходинки до майстерності»: дитячий альбом і п'ятнадцять етюдів, 2007), Микола Головчак («Педагогічний репертуар баяніста», 2019), Ернест Мантулев (дитячий альбом «Прикарпатські візерунки», 2000), Володимир Салій («Дитячий альбом баяніста» у 2-х частинах, 2011, 2017), Я. Олексів (дитяча сюїта для баяна, акордеона «Подорож Фрикадельки», 2018; Дитяча сюїта № 2 для баяна, акордеона «Бабай», 2018) та інші. Як слушно зазначає В. Тищик, українська дитяча баянна/акордеонна музика,

«являє собою багатожанрову сферу творчості: як феномен вона тісно пов'язана з усією виконавською інструментальною традицією. Українська баянна музика не має своєї багаті історії в порівнянні з фортепіанною, але при цьому вона є об'єктом особливої уваги вітчизняних композиторів та педагогів. Українські звичаї, традиції, притаманні українському менталітету, мають безпосередній вплив на дитячі твори для баяна» (Тищик, 2021: 64).

Дитяча музика, як актуальний жанр, отримала висвітлення в низці музикознавчих досліджень. Переважна більшість з них має педагогічно-методичний нахил і спрямована на формування базових принципів виконавської майстерності. Важливий чинник в цьому процесі становить репертуар. Так стильові тенденції в українській дитячій музиці для баяна/акордеона останнього десятиліття ХХ–початку ХХІ століть з опертям на актуальну нотну літературу аналізує І. Палійчук. Авторка звертає увагу на навчально-методичні посібники і репертуарні збірки для початкового навчання й визначає серед основних стилістичних засад формування дитячого репертуару: активне використання композиторами фольклорних джерел (більшість новітньої літератури об'єднує інтонаційне опертя на пісенні й танцювальні жанри народної творчості); модернізацію музичної мови, залучення складних технічних виконавських прийомів; тенденцію до зближення серйозної і легкої музики (формування прошарку творів естрадно-джазового напрямку). В контексті репертуарного оновлення І. Палійчук слушно вбачає зміни у виконавській практиці, зокрема розвиток артистично-творчих задатків юних музикантів, залучення елементів театралізації до концертного виступу тощо (Палійчук, 2012).

Проблеми сучасного репертуару українських композиторів для дітей порушує і А. Душний. Науковець резонно наголошує, що створення якісно нового педагогічного репертуару для професійного росту музикантів є вкрай актуальним на всіх етапах його підготовки, це стосується не лише оригінальної нотної літератури, а й перекладень і транскрипцій, використання яких забезпечує розширення кругозору учнів, засвоєння нових

інтонацій, ритмів, ладів, гармоній. Дослідник детально аналізує композиторський доробок представників Львівської баянно-акордеонної школи А. Онуфрієнка, Е. Мантулева, В. Шлюбика, А. Никифорука, О. Колосовської, В. Салія, Б. Гивеля, Я. Олексіва, О. Личенка, А. Марценюка, й переконливо доводить, що творчість цих митців заповнює існуючі репертуарні лакуни та віддзеркалює сучасні тренди з пошуку нових виразових засобів на баяні (Душний, 2015).

Репертуарні тенденції в початковій баянно-акордеонній освіті сьогодення простежує також О. Кметі. Авторка справедливо відзначає, що оновлення цього ресурсу обумовлено як творчими пошуками талановитих композиторів-баяністів, так й активною педагогічною практикою, яка охоплює не лише роботу в класі, а й активне концертування, стрімкий розвиток фестивального і конкурсного руху. В цьому аспекті новітні напрацювання українських композиторів становлять вагомий дидактичний матеріал, значно розширюють й урізноманітнюють національний доробок баянної (акордеонної) музики для дітей.

Дослідниця фокусується на нотних збірниках, що відбивають розмаїту жанрову палітру дитячої музики: обробках українських народних пісень, творах великої форми, поліфонічних п'єсах, мініатюрах, етюдах, сюїтних циклах, («Дитячих альбомах», «Сюїтах для юних баяністів»), джазових творах, переконливо доводячи, що «репертуарна політика баянно-акордеонної ланки початкових мистецьких навчальних закладів <...> є досить широкою» (Кметі, 2014: 127). Суголосно іншим музикознавцям, О. Кметі акцентує увагу на величезному значенні створюваних митцями оригінальних творів для готово-виборного баяна (акордеона), які формують у юних музикантів потужну професійну базу оволодіння сучасними прийомами гри, регістровими тембрами, артикуляційно-технічними навичками тощо.

Методичні аспекти діяльності відомого педагога-баяніста В. Бесфамільнова узагальнено у науковій розвідці В. Князева. Автором взято

до розгляду численні репертуарні збірники та методичні публікації митця, які «є в постійному практичному вжитку у педагогів та учнів-баяністів музичних шкіл, студентів середніх та вищих мистецьких навчальних закладів» (Князєв, 2017: 48). Особливу увагу прикуто до діяльності музиканта як вдумливого упорядника збірок серії «Альбом баяніста», де у повній мірі виявився його педагогічний досвід і професійний підхід. Дослідником також акцентовано на провідних позиціях В. Бесфамільнова-педагога у впровадженні «новітньої оригінальної музики у педагогічну та виконавську практику початкової ланки навчання», а саме введенні навчання на готовому і готово-виборному баяні вже у музичній школі, а також забезпеченні цього процесу збірниками для юних баяністів. Підкріплюючи свої ідеї практикою, В. Бесфамільнов видав програму «для 7-річного навчання на готово-виборному баяні» і, у співавторстві з А. Семешком навчальний посібник «Виховання баяніста. Питання теорії і практики» (1989), який і сьогодні є актуальним, оскільки у систематизованому вигляді містить практичний досвід провідного педагога-методиста, що реалізувався у підготовці плеяди «зіркових» баяністів, які сьогодні посідають найвищі щаблі виконавства на цьому інструменті²⁹.

Методичні аспекти опанування специфічних і сонорних прийомів на баяні (кнопковому акордеоні), які використовують сучасні композитори в оригінальних творах і обробках пісень, висвітлено в науковій розвідці В. Вірясової. Авторка зокрема зауважує, що сонорні прийоми значною мірою розкривають колористичні можливості цього інструменту, що пов'язано зі специфікою його звукоутворення. Композитори, за допомогою залучення таких засобів, втілюють свої художні ідеї й водночас розширюють

²⁹ Протягом педагогічної діяльності В. Бесфамільнов виховав понад 60 баяністів. «Серед них 21 вибороли 52 лауреатські звання на міжнародних конкурсах. Ось деякі з них: В. Зубицький (Італія), Ф. Геруе, М. Брюно (Франція), Т. Лукич (Австралія), С. Маркович (Чорногорія), Д. Модрушан і Н. Янков (Хорватія), Дан Дермот (Ірландія), С. Нешич (Німеччина), Й. Джорджевич (Австрія), Г. Тирнанич (Сербія), В. Хаврун (США), Є. Фролов (Росія), О. Бесфамільнов, Л. Падій, С. Чумак, О. Хрустевич, О. Голоднюк, Д. Царко, В. Барзіон, М. Шалигін (Україна) та багато інших. Крім того, в класі В. Бесфамільнова проходили курс консультацій К. Бернедет (Австралія), Лефре де Бург (Ірландія), Ярослав Левків (Польща), сестри Серотюки (Україна), які вибороли 19 лауреатських звань на міжнародних конкурсах» (Грінченко, 2002).

виконавський арсенал юних баяністів, готуючи їх до подальшого творчого зростання. Саме тому, на думку дослідниці, «осмислення специфічних і сонорних прийомів гри виконавцем-баяністом або виконавцем-акордеоністом необхідне на методичних засадах», оскільки це «сприятиме більшій зацікавленості учнів <...> у навчанні гри на баяні (кнопковому акордеоні)» (Вірясова, 2017: 117).

Серед сучасних українських композиторів В. Вірясова, безумовно обґрунтовано, виокремлює творчий доробок В. Власова, В. Зубицького, Б. Мирончука, В. Рунчака, як такий, що істотно збагатив репертуар виконавців на баяні (кнопковому акордеоні) оригінальними творами, де використовуються специфічні і сонорні прийоми гри. Вона розподіляє такі прийоми на групи: прийоми гри міхом (тремоло, рикошет), вібрато, глісандо, «сонорні прийоми, які служать в якості шумових ефектів», ретельно описуючи кожний, і у підсумку аргументовано стверджує, що їх роль «у процесі формування виконавських навичок учня-баяніста не можна недооцінювати, адже вони зв'язані з ритмоутворюючою стороною виконання, звуковидобуванням, звуковеденням, міховеденням, розвитком музичної пам'яті, музичного слуху. Оволодіння специфічними і сонорними прийомами є запорукою професійного росту майстерності учня-баяніста» (Вірясова, 2017: 121).

На розвитку технічних навичок баяністів (акордеоністів) на початковому етапі навчання акцентують О. Гончаров і С. Подгорна. О. Гончаров спрямовує увагу на етюди, як основу формування технічно-виконавських навичок учнів – базис «постановки виконавського апарату баяністів та акордеоністів», слушно наголошуючи, що «початковий період навчання на музичному інструменті – це складний процес засвоєння та вдосконалення навичок і технічних прийомів – як необхідних складових набуття музичного професіоналізму» (Гончаров, 2011). Автор також надає методичні поради щодо посадки музикантів, положення інструмента під час виконання різноманітного за складністю репертуару, взаємодії інструмента і

корпусу виконавця, положення правої та лівої рук на клавіатурі, підбору зручної аплікатури, опанування необхідних засобів звуковидобування тощо. З педагогічною метою О. Гончаров також видав навчальний посібник із етюдів для готово-виборного баяна/акордеона на різні види виконавської техніки (у двох частинах: 2021, 2022)³⁰, що містить 148 творів (відповідно 55 і 93) й рекомендації до їх опанування баяністами, які «тільки починають знайомство з готово-виборним баяном/акордеоном і потребують відповідного технічного репертуару для набуття певних навичок володіння готово-виборною клавіатурою, їх закріплення і подальшого розвитку з урахуванням поступового ускладнення музичного матеріалу» (Гончаров, 2022).

У науковій розвідці С. Подгорної наголошено на ефективності використанні не лише етюдів, а й технічних вправ (гам, арпеджіо) у розвитку виконавської майстерності юних баяністів та акордеоністів. Спираючись на наукові дослідження відомих методистів, авторка доводить значущість комплексного використання технічного матеріалу у навчальному процесі початківців (Подгорна, 2024).

Комплексний підхід до формування виконавських навичок в учнів мистецьких шкіл з фаху баяна/акордеон пропонує й С. Передрій. До системи виховання юних музикантів вона включає: постановку виконавського апарату, аплікатуру, артикуляцію, туше, штрихи, базові елементи пальцевої баянної техніки, міховедення тощо. Авторка слушно наголошує на початковому, як одному з «найважливіших <...> у навчанні з фаху баяна та акордеона <...>, у якому закладається подальший розвиток усіх виконавських компетентностей учнів (Передрій, 2023: 2). Серед основних напрямів роботи з молодшими учнями методист виокремлює роботу над

³⁰ Етюди: навчальний посібник для учнів класу баяна/акордеона мистецьких шкіл / уклад О.І. Гончаров. Ч. 1. Харків: ОНМЦПК, 2021. 77 с.
Етюди: навчальний посібник для учнів класу баяна/акордеона мистецьких шкіл / уклад О.І. Гончаров. Ч. 2. Харків: ОНМЦПК, 2022. 88 с.

розвитком технічних навичок і поліфонічного мислення як першорядних у вирішенні виконавських завдань.

Дитяча музика перебуває у колі уваги також виконавського музикознавства, хоча вивченню доробку окремих митців, або певним дитячим творам присвячено порівняно невелика кількість досліджень.

Побіжний огляд баянної музики українських композиторів для дітей, починаючи з 1960-х років, надано в дисертаційному дослідженні А. Сташевського. Саме цей період автор визначає початком формування українського дитячого баянного репертуару, засновником якого вважає К. Мяскова. В контексті становлення банного мистецтва, дослідник згадує композиторів, що долучилися до написання дитячої музики (І. Яшкевича, В. Власова, Ю. Шамо, А. Білошицького, В. Підгорного, В. Зубицького, А. Гайденка, М. Чемберджі), виявляє їх жанрові пріоритети і робить важливе узагальнення, що у 60-ті – на початку 70-х років зразки дитячої музики становили зазвичай «цикли п'єс з великою кількістю частин (від 6–7 і до 15-ти і більше), об'єднаних загальною ідеєю»; в 70–80-ті роки музика для дітей переважно створювалася в жанрі дитячої сюїти, а в «наступні роки дитяча сюїта за принципами побудови циклу наближається до жанру концертної сюїти. Головними чинниками цих змін стають: зменшення кількості частин (4-5 частин); драматургічна цільність усього циклу, іноді за рахунок використання монотематизму; підвищення ролі динамізації драматургічного розвитку» (Сташевський, 2004: 110). Простежуючи етапи становлення дитячої сюїти, А. Сташевський виявляє подальші її трансформації й засвідчує, що модель багаточастинного циклу знайшла продовження у формі дитячого альбому в творчості В. Підгорного, В. Дикусарова, В. Власова, а сюїта з мінімальною кількістю частин набула рис концертності у музиці В. Зубицького, А. Білошицького, Ю. Шамо (Сташевський, 2004: 113). Сьогодні можемо з впевненістю констатувати, що концертність закріпилася як провідний принцип музичного мислення, зокрема в музиці для дітей і спостерігається в дитячих творах для баяна багатьох авторів.

Дитяча баянна сюїта, як дидактична форма, отримала висвітлення в дисертаційному дослідженні Я. Олексіва. Автор зосередив увагу на циклах українських композиторів другої половини ХХ століття (В. Власова, Л. Козельчука, В. Зубицького, Е. Мантулева, Ю. Шамо, А. Онуфрієнка та ін.) й відзначив концептуальні трансформації в цьому жанрі: «від багаторівневого контрасту окремих частин у масштабних циклах у бік зменшення їхньої кількості та посилення внутрішніх циклічних зв'язків, тяжіння до конкретизованого характеру програмності та образності, зумовлених особливостями дитячого виконавського рівня, опанування арсеналу складних технічних прийомів» (Олексів, 2011: 10). Дослідник наголосив на народнопісенних витоках багатьох українських творів для дітей, зокрема оперті на «календарний, родинний і танцювальний фольклор та етноінструментальні звуконаслідування» (Олексів, 2011: 69), а також виявив засадничі принципи об'єднання дитячих п'єс українських композиторів для баяна/акордеона у сюїтні цикли: жанрова або стильова спільність; конкретна фольклорно-національна орієнтованість; образно-сюжетні замальовки, об'єднані картинами з дитячого життя; образна спорідненість, зумовлена загальним програмним задумом; наявність наскрізного сюжетного ряду, викладеного контрастними п'єсами-епізодами, монотематичні зв'язки, інтонаційні арки та ремінісценції, структурування збірок-альбомів на цикли чи підзбірки за дидактичним призначенням (Олексів, 2011: 72–73). Окрему увагу Я. Олексів приділив програмності в дитячій музиці, вважаючи, що особливого поширення вона набула в сюїтах: переважно це образи дитинства і дитячого світу, які в уяві малечі викликають стійкі асоціації.

Дитяча музика в контексті програмного складника також постала у колі завдань дисертаційного дослідження В. Тищика. Автор долучився також до періодизації дитячого баянного мистецтва, схематично розподіливши його на «чотири стадії розвитку, що співпадають з загальними процесами вітчизняного народно-інструментального виконавства <...>: напівпрофесійний етап (перша половина ХІХ ст. – на межі 1920–1930 роки);

зародження професіоналізму (1940-роки ХХ століття); завершення професіоналізації (1950–1960 роки); академізація баянного мистецтва новітнього рівня музичного мислення (відповідно, і мови) (70–90 роки ХХ століття)» (Тищик, 2021: 66). Не зважаючи на вказані часові рамки дослідження (1960–2010), В. Тищик ніяк не означив період межі століть, проте, на наш погляд він значно різниться з 1990 роками, маркований динамізацією творчих процесів, активізацією дитячого концертування й особливо конкурсного і фестивального руху, новаціями в композиторській стилістиці, виразових можливостях інструмента тощо. Конкретизація теоретичних міркувань отримала втілення у аналітичному розгляді «Альбому дітей та юнацтва» В. Власова. Зокрема докладно дослідивши музику всіх п'яти зошитів циклу, автор дійшов висновку, що особливістю стилю композитора є поєднання «професійних здобутків європейської музики з невичерпним інтонаційним багатством українського мелосу. Найголовнішим досягненням <...> в «Альбомі для дітей та юнацтва» є системне (і послідовне) обґрунтування всього комплексу професійних музично-слухових уявлень та навичок, завдяки чому його можна вважати школою баянної майстерності» (Тищик, 2021: 97).

Виховний вплив естрадно-джазової музики для дітей В. Власова на початкових етапах музичного розвитку відзначає також М. Булда. Дослідниця вважає дитячу творчість митця одним з основних векторів його стилю й справедливо наголошує, що «композитор вперше у вітчизняній баянній літературі створив цикли дитячих п'єс із використанням джазової стилістики» (Булда, 2021: 175).

Баянні дитячі цикли А. Гайденка в аспекті художніх та дидактичних завдань аналізував А. Єрмоєнко. Взявши до розгляду три цикли для баяна соло «Прелюдії-картини», «Дванадцять п'єс для дітей», «та «Три концертні етюди», науковець висвітлив різні грані осмислення музики митця: відповідність програмних назв образному змісту творів, драматургічні особливості циклів, їх технічно-виразова сфера тощо. Апелюючи до єдності

«на образному рівні та рівні музичного тематизму, основою якого є чітко окреслені жанрові начала», поступового ускладнення технічних завдань, дослідник пропонує розглядати названу тріаду як «своєрідну тричастинну “Школу гри на баяні”, де чіткість технічних завдань поєднана зі спрямованістю музичних образів на дитяче сприйняття» (Єрмоєнко, 2018: 74).

Дитячі сюїти В. Зубицького в аспекті виконавських завдань постали предметом осмислення в дисертаційному дослідженні Г. Голяки. Науковець зосередився переважно на циклах № 1 і № 3, відзначаючи проблемні моменти у опануванні їх частин. Зокрема в Першій сюїті він наголосив на штрихових й технічних характеристиках, динамічній строкатості п'єс, констатує, що кожна з них становить «певні завдання перед музикантом, що спрямовані на розвиток визначених навичок і прийомів гри» (Голяка, 2006: 144).

Сюїта № 3 «Українська», на думку музикознавця вирізняється ритмічним різнобарв'ям: «елементи тематизму фольклорних першоджерел розгортаються тут в перемінних розмірах, синкопованих формулах, фактурному розмаїтті» (Голяка, 2006: 145). Узагальнюючи він відзначає: «У цілому, “Українська сюїта” розрахована вже на досить підготовленого виконавця. Разом із задачами технічного і звукового плану вона висуває досить складне художнє завдання – відтворення національного у різних його проявах: від далекого минулого <...> до сьогодення (Голяка, 2006: 149–150). Розроблений теоретичний матеріал з Третьої сюїти Г. Голяка залучив до виданих згодом методичних рекомендацій, спрямованих для практичної і самостійної роботи студентів музичних спеціалізацій факультетів мистецтв педагогічних ЗВО, музичних коледжів та ліцеїв (Голяка, 2011).

Узагальнюючи відзначимо, що дитяча музика для баяна /акордеона становить актуальний і важливий напрям композиторської творчості і українського музикознавчого дискурсу. Водночас, коло дослідницьких питань акумулюється переважно навколо методико-педагогічних і виконавських завдань. Проте, на наш погляд, аналіз композиторської

стилістики в дитячих творах є важливим як в аспекті втілення авторського задуму, так і проєкції модернових прийомів письма на «серйозні» жанри, зокрема в творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Дитяча музика цих митців також є важливим щаблем у опануванні виконавської майстерності юними музикантами.

2.2. Дитяча музика В. Зубицького як мовностилістичний феномен

У композиторському доробку В. Зубицького окреме місце посідає дитяча музика. Ним створено збірки п'єс «Портрети композиторів» (1988), «Impressions» (1988), «Три п'єси у народному стилі» (1994), «Українські танці» (1995), «Сюїту в трьох частинах» (1994), а також три цикли «Дитячих сюїт» (1972, 1987, 1987). Безперечно звернення до цього жанру зумовлене як реалізацією певних художніх завдань, так і важливістю освоєння юними баяністами сучасної композиторської мови, новітніх засобів і прийомів гри, необхідністю розвитку їх музичного й образно-асоціативного мислення. Водночас дитяча музика митця лише частково висвітлена у музикознавчих наукових розвідках. Найбільш дослідженими є «Дитячі сюїти» В. Зубицького, які отримали детальний теоретично-виконавський аналіз в дисертації Г. Голяки (Голяка, 2006), побіжний розгляд у статтях М. Гейченка (Гейченко, 2012), Г. Савчин (Савчин, 2013), А. Душного (Душний, 2018). Разом із тим дитяча музика В. Зубицького становить важливий складник композиторської творчості. Вона віддзеркалює світобачення митця, а також мовностилістичні засоби його авторської мови і в цьому аспекті потребує наукового осмислення. Долучені до аналітичного розгляду твори досліджуються вперше.

Цикл «Імпресії» (1988) для баяна (акордеона) соло призначений для репертуару дитячих музичних шкіл³¹. Його назва відсилає до імпресіоністичної образності (імпресії – враження, відчуття), яка втілює миттеві враження, швидкоплинні настрої й емоційні стани. Саме такі

³¹ На це вказує автор в рукописі.

імпресіоністичні замальовки, але на сучасному мовностилістичному ґрунті репрезентують мініатюри циклу. П'ять п'єс переважно віртуозного характеру актуалізують музичні жанри: прелюдії, медитації, *perpetuum mobile*, танцю (болгарський танець), токати. Всі вони лаконічні по формі й ґрунтуються на певних прийомах гри, що виявляє їх педагогічну спрямованість. У рукописі виписано хронометраж кожної з п'єс, а також відзначено що перші дві – звучать *attacca*. Нотна збірка за якою здійснено аналіз музики видана в Німеччині, тож всі твори містять німецькі назви.

Мініатюра «*Reflexe (Tetrachorde)*» – «*Рефлексія*» (*Allegretto e ritmato sempre*), що розпочинає цикл, втілює активну дієвість сьогодення, відображення сучасного світу у свідомості дитини. П'єса містить ряд типових рис лексики баянного письма В. Зубицького. Її інтонаційна сфера базується на двох елементах: енергійних, імпульсивних тетра хордах, що рухаються на стакато поступенево або скачкоподібно, переважно по інтервалах тризвуку та акордовому акцентованому остинато, що виконується на тремоло. Принципом розгортання музичного матеріалу є чергування цих фактурних комплексів, що подаються у змінному метрі (4/4; 3/4; 1/8; 5/4; 2/8; 3/8; 2/4), створюючи враження нестійкості, мінливості навколишньої дійсності. Діалогічність розвитку виявляється у поліритмії, динамічних контрастах, різноманітності акцентувань, а також політональності – зіставленні у двох мануалах баяна тональностей з різними ключовими знаками³². Такий композиторський прийом «розширює» межі тонального чуття та сприйняття музики, створює нову палітру баянного звучання, нову парадигму висловлювання сучасної музичної мови з багатогранними колористичними барвами, що природно і з захопленням сприймається юними виконавцями, відкриває нові горизонти їх художнього висловлювання та є проявом сучасного композиторського мислення.

Споглядальна «*Träumerei (Imitation)*» – «*Мрійливість*» (*Lento cantabile*) єдина повільна частина циклу. Її назва відповідає стану

³² Нотоносці правої руки містять три дієзи, а лівої – три бемолі.

задумливості й спокою, характерному дитячій свідомості. Розмірений темп та зосереджений медитативний характер врівноважують стрімкий енергійний потік розгортання суміжних мініатюр. Поліфонічно-імітаційного плану фактура будується на інтонаційно простій темі (авторська ремарка виконання *semplicemente*), що обертається в обсязі сексти по ступенях висхідного до мажорного, низхідного ре мажорного тризвуків, з поверненням до терції до мажору. В структурі теми можна виокремити пасторальні елементи – прозорість фактури, плавне голосоведення, гру мажорними барвами, терцово-секстові інтонаційні співвідношення, поступовість розгортання, неголосну динаміку (вся п'єса витримана в нюансуванні «*mp*», «*p*», «*ppp*»).

Почергово проводячись в мелодичному та басовому голосах, тема огортається підголосками (трель у високому регістрі, *dolce*), що увиразнюють її плинне звучання, подається у поліфонічному зіставленні з протискладенням, інтонаційно ідентичним темі, але викладеним збільшеними тривалостями. Застосований композитором прийом імітації тут створює ефект відлуння, зокрема розлогі вібруючі (*vibrato*) арпеджовані акорди наприкінці твору асоціюються з віддаленим дзвоном (авторська ремарка *quasi campane*), який поступово затихає (*diminuendo*).

У виконавському плані п'єса становить завдання на плавне ведення міху, досягнення максимально співучого *legato*, що є важливим у формуванні професійних навичок баяніста.

Наступна «*Nervosität*» – «*Нервозність*» (*Allegro robusto*) відтворює мінливість дитячої природи: прояви вередування, що миттєво змінюються на стан веселощів, гри, проте всі ці емоції поряд. П'єса написана в тричастинній формі. Її крайні розділи, що асоціюються з дитячим коверзуванням, викладені етюдною фактурою на дрібну техніку: стрімкий хвилеподібний рух шістнадцятими, що охоплює різні інтервальні чергування, маркований акцентуванням (*robusto*) на кожні півтакту, або на кожну долю такту почергово в різних руках. Саме такий прийом і створює враження нервозності.

Середній розділ (*Marciale*) контрастує за характером звучання – це жартівливий марш, стійкість ритмічної структури якого порушена міжтактовими синкопами, зміщенням акцентування на слабку долю такту, штриховими співставленнями (дві легато, дві стакато). Водночас пульсуючий ритм, настирливий характер інтонаційно споріднених співзвуч, остинатність акомпанементу, поліритмія (3/4), голосна динаміка («*f*»–«*ff*»), штрих *marcato*, перехід з шістнадцятих на восьмі тривалості створюють енергію жвавої дитячої гри.

Складністю п'єси є фактурні і ритмічні переключення, дотримання єдиного швидкого темпу, оволодіння сучасною композиторською мовою і арсеналом штрихових засобів.

Мініатюра «*Tanz (im bulgarischen Rhythmus)*» продовжує лінію написаного роком раніше «Болгарського зошиту» (1987). «*Танець у болгарському ритмі*» (*Allegro giocoso*) репрезентує характерну стилізацію балканського фольклору – складна перемінна ритміка, розвинена мелізматика з оспівуванням певних тонів, гострі настирливі акцентування становлять основу твору. Композитор застосував багату палітру виконавських засобів: кластерні акордові нашарування, удари по зовнішньому краю правої клавіатури (*Au die Außenkante der rechten Tastatur schlagen*), артикульовані міхові прийоми гри, виконання акцентів ритмічними рухами лівої ноги (*Die Betonungen durch rhythmische Bewegungen des linken Fußes ausführen*), динамічні градації від «*p*» до «*ff*», що засвідчує яскраві концертні характеристики цього номера баянного циклу.

Ритмічна структура п'єси становить найбільшу складність для виконання. Загалом різноманітна ритміка є однією з константних рис композиторського письма В. Зубицького. Вона виступає стилеутворюючим фактором його музики. Поряд із простими мелодичними й інтервальними формулами (часто остинатними), В. Зубицький застосовує надскладні ритмічні комбінації, «перехресні ритми» (П. Щур), які переважно і являють виконавську проблему. «Ритмічний аспект є одним з головних і фігурує серед

центральных елементів, що відрізняють музику В. Зубицького від інших авторів баянної літератури, – зазначає М. Гафич. На слушну думку дослідника, ритмічна організація у творах митця «функціонує як логічно-вибудована, упорядкована і відшліфована система» (Гафич, 2024: 133–134).

Написаний у жанрі токати запальний фінал «*Perpetum mobile*» (*Presto strepitoso*) – найбільш об’ємна і складна п’єса циклу. В ньому поєднано найсучасніші засоби письма: перемінні та синкоповані джазові ритми, остинатні формули, кластерні нашарування, артикульоване акцентування (*energico, giocoso, sereno, molto articolato, strepitoso, marcatissimo*), глісандо, тремоло міхом тощо. Поряд із означеним комплексом музичних засобів важливу роль відіграє динамічний чинник: миттєві зміни звучності («*f*» – «*sub.mp*»), поступові наростання і спади («*mp*»–«*ff*»–«*mp*»), потужний кульмінаційний злет наприкінці п’єси («*mp*»–«*fff*») і розчинення у фактурі витриманого кластерного акорду («*p*»), що розв’язується у світлий домажорний тризвук («*morendo lungo, vibrare delicatamente*») репрезентують майже увесь спектр баянного звучання.

Отже, цикл «Імпресії» вводить юних баяністів у світ модернової музики, активізує їх виконавський апарат і музичне мислення. Кожна п’єса має певну методичну спрямованість: опанування сучасними фактурними комплексами (*Reflexe*), кантиленим звуковидобуванням (*Träumerei*), етюдною технікою («*Nervosität*»), ритмічними складнощами (*Tanz im bulgarischen Rhythmus*), виконавською витримкою (*Perpetum mobile*). Разом із тим, концертні мініатюри містять широкий спектр сучасних засобів письма і прийомів гри (*vibrato*, тремоло міхом, глісандо, поліметрія, удари по клавіатурі, акценти рухами лівої ноги, кластери тощо), що є важливим в аспекті формування техніки баяніста.

Окрім творів для сольного виконання В. Зубицький звертається до дитячої ансамблевої музики, розуміючи що цей вид діяльності розвиває творчий потенціал і формує інші професійні навички. Зокрема І. Бермес зазначає, що складний і багатогранний процес гри в ансамблі «вимагає від

музикантів специфічних ансамблевих виконавських рис, які розвиваються тільки в умовах спільного музикування». Ансамблеве виконавство «є важливим засобом формування особистості музиканта і розвитку його творчих здібностей» (Бермес, 2024: 186).

Дитяча музика В. Зубицького для двох баянів (акордеонів) представлена трьома циклами «Три п'єси в народному стилі» (1994), «Сюїту в трьох частинах» (1995), «Українські танці» (1995), призначеними для музичних шкіл.

«Три п'єси в народному стилі» (1994) – «*Ostinato*», «*Колускова*», «*Гармошка*» – колоритні замальовки фактурно доступні для найменших баяністів. Відзначимо, що звернення до фольклору є однією з визначальних рис індивідуальної композиторської стилістики митця. Окрім українського, болгарського і загалом слов'янського, він звертається до тюркського, молдавського, румунського та інших національних джерел. Як зазначає А. Гончаров, «фольклор, вразивши його творчу фантазію, став стимулом породження нових ідей. Саме на фольклорному підґрунті В. Зубицький створив власний індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в “новій” музиці, примноживши це віртуозним, багатогранним баянним інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі» (Гончаров, 2006: 13).

«*Ostinato*» (*Allegro attivo*) апелює до жанру веснянки. В ньому автор взяв за основу відому обрядову пісню «Вийди-вийди Іванку», проте не у вигляді цитування. В. Охманюк слушно зазначає, що В. Зубицький «не прагне до використання народних мелодій, а застосовує метод стилізації пісенного фольклору з урахуванням його основних інтонаційних, метро-ритмічних, ладових, фактурних і тембрових особливостей» (Охманюк, 2017: 162). Веснянка у п'єсі ритмічно й інтонаційно змінена й за стилістикою та емоційною енергетикою наближена до теми джазової композиції. Переінтонована, ритмічно ускладнена, вона становить основу мелодичного

остинато, що проходить в середньому регістрі, в унісонному викладі партії другого баяна. Як зазначає Каплієнко-Ілюк «переінтонування не є переробкою всіх елементів фольклору <...> композитори в основному використовують ті основи фольклорного матеріалу, що відповідають авторському задуму, видозмінюючи які-небудь прийоми, компоненти за допомогою досконалого переінтонування і так досягають творчої мети» (Каплієнко-Ілюк, 2013: 122).

Партія першого баяна виконує акомпануючу функцію. Вона базується на октавному остинато у верхньому голосі, що створює ефект дзвоників, й наспівній темі в басу (*cantabile*), що становить протискладення веснянки. Таким засобом композитор ніби огортає основну тему регістровими барвами, створюючи ефект стереофонічного звучання.

Окремо інтонаційно нескладні партії баянів становлять трудність в ансамблевому виконанні, оскільки у творі поєднано три різні ритмічні прошарки, що у комплексі з використаною регістровкою утворюють багатопланову баянну партитуру. Дотримання темпової і ритмічної єдності є непростим завданням для юних виконавців.

У «*Колисковій*» («*Wiegenlied*») (*Andante tranquillo*) композитор застосував прийом поліфонічного варіювання³³. Тут він вдався до цитування найвідомішої української колискової «Котику сіренький, котику біленький», яка асоціюється зі світом дитинства. А. Ткач зазначає, що «колискові пісні виступають формою трансляції досвіду багатьох поколінь. Встановлено подібність музичних характеристик цього фольклорного жанру, які стосуються різних етнічних культур – це невеликий амбітус, низхідний рух, повторення одного інтонаційного звороту та вибір ритмічних малюнків, що відтворюють специфіку гойдання» (Ткач, 2020: 185).

На відміну від попередньої мініатюри, виклад теми тут композитор доручив першому баяну, другому довіривши гармонічну основу твору.

³³ Варіантно-варіаційний принцип розвитку «властивий народнопісенній традиції й безпосередньо походить від неї» (Охманюк, 2017: 162).

Розспівна мінорна мелодія колискової (*con calore dolcissimo*) щоразу звучить у ритмічному трансформуванні з новим вишуканим, іноді дисонантно-терпким гармонічним оздобленням, поступово набуваючи більш рухливого характеру (*Andante tranquillo – Andante con moto – Andante mosso – Poco con moto*). Починаючи з другої варіації в партії другого баяна з'являється мелодичне протискладення, інтонаційно пов'язане з основною темою. Партії обох інструментів переплітаються, створюючи прозоре поліфонічне звучання. Наприкінці твору колискова «засинає», розчиняючись у довготривалих вібруючих акордах (*diminuendo, morendo*), що поступово набувають світлого, мажорного колориту. Лише інтонаційно незавершені відголоски нагадують про її пісню, що лунала.

Виразне інтонування, прослуховування кожної гармонічної зміни, підголосковий розвиток у партіях обох інструментів, досягнення переважно тихої звучності (майже увесь твір звучить на «р») становлять ансамблеві складності виконання. Твір розвиває вміння слухати ансамбліста, розвиває прийоми легатного голосоведення.

«Гармошка» (*Garmoschka*) (*Allegro ritmico scherzando*) – колоритна стилізована мініатюра, що імітує звучання віденської гармоніки, тон звучання якої залежав від напрямку руху міха. Окрім міхового тремоло автором тут використано удари руками по міху, а також вигуки голосом – (*stimme*) «Wa!». Відзначимо, що спів чи вигуки в процесі гри на баяні є ефектним засобом виразності, який використовують сучасні композитори як спробу донести «живу емоцію» до публіки, вийти поза межі звучання інструмента, розширити художні рамки музичного твору³⁴. Зокрема В. Москаленко вказує, що мова тіла є специфічним засобом «художнього спілкування, вираження і передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-тимчасового руху в його звучній (людський голос <...>) і зоровій (жест, міміка, пантоміміка) формі» (Москаленко, 2012: 40).

³⁴ В. Зубицький використовує цей прийом й у інших творах, зокрема «Присвячення А. Пяцоллі».

П'єса має тричастинну форму. Її крайні розділи імітують голосні гармошкові награти на народних святах. Середній – базується на частівковому фольклорі, що є атрибутом багатолюдних гулянь³⁵. Музика сповнена енергії, веселощів, скерцозного колориту, що досягається швидким темпом, максимальною звуковою наповненістю (переважає нюанс «*f*»), синкопованим ритмом, стакатними і маркатними штрихами, застосуванням перкусійних прийомів звукоутворення, динамічними контрастами.

Феєричний фінал циклу є складним в ансамблевому відношенні. Застосування різноманітної шкали баянних прийомів гри у поєднанні зі швидким темпом і фактурними переключеннями під силу вже достатньо підготованим учням, або студентам музичних ліцеїв і коледжів.

Кожна мініатюра циклу «Три п'єси в народному стилі» репрезентує яскраві музичні образи, втілені сучасною баянною мовою. В них чітко проявляються стилістичні риси композиторського письма В. Зубицького, його принципи роботи з фольклором. Проведений аналіз засвідчує, що до дитячої музики маєстро підходить відповідально, впроваджуючи в практику новітні мовні елементи, модерні засоби і прийоми гри, готуючи юних музикантів до більш складних зразків баянної творчості сучасних авторів.

«Сюїта в трьох частинах» (1995) виявляє інші риси композиторського письма В. Зубицького – тут актуалізовано естрадно-джазову стилістику, яка становить парадигму сучасної музичної мови.

В першій частині **«Гра терцій та секст»** (*Allegro marcato*) В. Зубицький актуалізує жанр естрадного етюд на техніку виконання терцієво-секстових сполучень. Варто зазначити, що для розвитку гри на баяні саме терції і сексти становлять основу крупної техніки і композитор у естрадно-джазовій манері розвиває ці здібності. Нагадаємо, що в українському фольклорі терції і сексти є найбільш часто використовуваними у мелодиці і гармонійних послідовностях, вони створюють особливий національний колорит музики, а терцієвий голос – втора є ключовим у

³⁵ За інтонаційністю цей розділ асоціюється з фортепіанною п'єсою «На гулянці» І. Шамо.

гуртовому співі та інструментальному музикуванні не лише українців, але і загалом слов'ян. Дослідник фольклору А. Іваницький, співставляючи регіональну специфіку української музичної лірики Подніпров'я (від півдня Київщини) та Закарпаття, вказує, що на Закарпатті «у багатоголосі майже виключно вживається втора (терцієвий паралелізм)». Він також дійшов висновку що «принцип втори є не що інше, як двоголосий кант (без басового голосу)» (Іваницький, 2004: 226).

Опанування твору забезпечує засвоєння прийомів гри терцієвих і секстових співзвуч, що становить значну складність не лише у сольному, а й ансамблевому музикуванні. Етюд орієнтований на розвиток естрадно-джазової манери виконання. Разом із тим терцієво-секстові формули є поширеними в музиці академічної традиції, тож п'єса має універсальну художньо-педагогічну спрямованість.

Ще одним викликом для юних музикантів є «*Laghetto*» (*Lento, molto cantabile*), яке репрезентує поліфонічну фактуру у ансамблевому викладі. Стосовно поліфонічного мислення В. Власов наголошує, що «особливого значення тут набуває поєднання різних стоп і їх варіантів, їх неоднакова протяжність, різна метрична спрямованість і різна мотивна організація наголошених та ненаголошених звуків. Нерівномірність, незбіг ритмічного дихання різних голосів фактури, самостійність, незалежність їх розгортання в часі вимагають метричної свободи і «багатоканальної» уваги й слуху виконавця» (Власов, 2010 : 17–18). В «*Laghetto*» В. Зубицькому вдалося у лаконічній формі одного музичного періоду поєднати відразу два музичні стилі – академічне багатоголосся та повільний джаз-вальс. Розлога мелодична лінія у партії другого баяна нашаровується на інші фактурні прошарки, утворюючи традиційне поліфонічне триголосся. Водночас варіювання, «кружіння» восьмих тривалостей в партії правої руки першого баяна виявляє характерну вальсовість французького акордеонного звучання як архетипу світової інструментальної музики і створює певний стереофонічний ефект. Композитор тут використовує як фігураційний рух,

так і остинатні формули, притаманні стилістиці його письма. Водночас застосоване в творі експериментування з фактурою апелює до творчості знаменитого аргентинця А. П'яццолли, у якого поліфонізація голосів постала важливим чинником ідеостилію і вивела танго нуево на рівень звучання академічної музики. Загалом в деяких фрагментах п'єса нагадує «Oblivion», особливо фактурним прийомом огортання теми повільними фігураціями, проте вирізняється характерною для В. Зубицького дисонантністю звучання.

Ефектна розгорнута п'єса «Вальс» (*Allegretto scherzoso*) завершує цикл. Написаний в тричастинній формі твір є алюзією на популярні вальси ХХ століття. Крайні частини є стилізацією на вальс А. Петрова з кінофільму «Бережись автомобіля». У притаманній йому манері В. Зубицький переінтонує тематизм, обволікає його численними підголосками. Разом із тим фактура досить прозора і базується на бас-акордовому акомпанементі та варіаційному мелодичному розгортанні, що створює ефект легкості, невимушеності звучання.

В середньому розділі (*Andante*) використано контрастний музичний матеріал ліричного вальсу. Перехідною зв'язкою є акордове тремоловання міхом, що передує появі теми. На відміну від першого розділу, де тема проходила переважно у високому регістрі, тут композитор переміщує її у середній діапазон звучання, що надає їй оксамитово відтінку. Також тут застосовано ефект діалогічного мовлення, що досягнуто засобами підголоскових реплік-відповідей темі, почергового переміщення мелодичного матеріалу в партії інструментів, регістрового співставлення тощо.

Твір має коду (*con moto*), яка будується на секвенційному висхідному русі фігурацій у партіях обох баянів у квінтовому співвідношенні, що крокують інтервалом малої секунди. Такий прийом обумовлює поступовість інтонаційного підйому, що разом із динамічним зростанням (*росо а росо crescendo*) забезпечує кульмінаційну ефектність фіналу. Акордова

консонантність (Т-D7-Т), голосна динаміка («ff»), синхронність звучання інструментів є типовими засобами завершення концертних творів.

«Сюїта в трьох частинах» репрезентує різні підходи композитора у роботі з музичним матеріалом: академічний і естрадно-джазовий. П'єси циклу контрастують не лише за характером образності, а й засобами її втілення. Тут застосовано широкий спектр виконавських прийомів, зокрема міхових й артикуляційних, що є важливим в опануванні сучасної стилістики композиторської мови.

2.3. «Альбом для дітей та юнацтва» В. Рунчака: жанрова образність і звукова реалізація

Дитячий альбом є одним з найпоширеніших різновидів сюїтного циклу. Досліджуючи баянні сюїти в українській музиці другої половини ХХ століття, Я. Олексів вказує, що період 1940–1960-х років «знаменується <...> зародженням жанру дитячого альбому – циклу мініатюр або програмної збірки п'єс з сюїтним принципом чергування яскравих картинно-сюжетних композицій (образи дитинства, гри, казки, картин природи, сюжетні сценки-замальовки, марші, пісні), серед яких вагоме місце займають танцювальні з фольклорними орієнтирами» (Олексів, 2011: 34). Проте в європейській професійній музиці жанр дитячого альбому сформувався в ХІХ столітті і отримав особливу прихильність композиторів-романтиків. У музикознавчій літературі активний розвиток дитячої музики (про дітей і для дітей) зазвичай пов'язують з творчістю Р. Шумана, а саме його «Альбомом для юнацтва» (1848), в п'єсах якого знайшли втілення почуття дитини, її рефлексії на навколишній світ. Однак витоки дитячого альбому можемо віднайти в музиці Й. С. Баха, зокрема його «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» та «Інвенції» можна вважати провісниками цього жанру. Про це свідчить як поєднання різних п'єс в один цикл, так і їх педагогічна спрямованість.

Романтичний дитячий альбом відбиває естетичні й жанрові пріоритети тієї доби з акцентуацією на дитяче уявлення і сприйняття, це, зокрема, підвищена емоційність, різні психологічні стани, особистісні переживання, характеристичність і загостреність у відтворенні образів, виразна звукозображальність тощо. Жанровими моделями такої музики зазвичай є марш, пісня (пісні без слів), танець, втілені у мініатюрних формах і пов'язані з дитячою образністю (родиною, природою, тваринним світом, іграшками, грою, героями казок, емоційним сприйняттям навколишньої дійсності тощо), здебільшого зафіксованою у програмних назвах. Нерідко інтонаційно дитячі твори пов'язані з фольклорними джерелами, як ментальним кодом (інтонаційною музичною системою: мелодикою, ладом, ритмікою тощо), тобто «специфічним національним музичним мисленням, що й на узагальненому рівні відображає спосіб мислення тієї чи іншої нації» (Самострокова, 2021: 50). Т. Гарасимюк і В. Драганчук зокрема зазначають: «Як в інтонації згорнуто сутність культури, так у творах національної традиції закладено те сутнісно-характерне, національно-ментальне, яке вже на підсвідомому рівні впливає на наші мислення, порухи душі, уявлення про Світ та формує подальший розвиток духовної культури кожного народу» (Гарасимюк, Драганчук, 2012: 131).

Дитячий альбом «як специфічний жанровий різновид циклу мініатюр» (Тимощук, 2011: 14), відрізняється особливістю komponування п'єс. Якщо в сюїті всі номери пов'язані загальною художньою концепцією, образним змістом, драматургічним розвитком, іноді тональною канвою, то альбом це низка часто не пов'язаних між собою мініатюр, що як аркуші з альбому відтворюють миттєвості мінливого, сповненого нових відкриттів дитячого життя, палітру почуттів і образів дитинства. Л. Бучок називає такий принцип поєднання послідовним нанизуванням «щоразу нових, але рівнозначних за образно-сисловою місткістю п'єс» (Бучок, 2018: 76), а Я. Олексів наголошує, що «внутрішня організація альбому передбачає великий рівень індивідуалізації не лише окремих частин (як у збірнику), але

й наявність самостійних підциклів, що можуть виконуватися окремо і мають власну драматургію та принципи єдності» (Олексів, 2011: 68), альбоми також групуються «за спільними ознаками чи дидактичним призначенням» (Олексів, 2011: 69).

У процесі становлення жанр дитячого альбому, як слушно відзначає А. Булкін, «зберіг особливості своєї поетики – низку стійких образів і жанрових рішень в своїх мініатюрах-розділах, що дозволяє ідентифікувати авторський <...> дитячий альбом як самобутнє явище музичної культури» (Булкін, 2005: 14). Водночас він набув і нових рис.

В українській баянній/акордеонній музиці дитячий альбом посів одне з провідних місць. До цього жанру зверталися майже всі композитори: К. Мясков, В. Підгорний, В. Власов, В. Дікусаров, А. Онуфрієнко, В. Зубицький, Е. Мантулев, О. Тимошенко, В. Салій, О. Шмиков та інші. Як зазначає Я. Олексів, «у нових зразках жанру початку ХХІ століття відбуваються <...> формотворчі процеси у принципах циклізації», зокрема «тяжіння до дивертисментної моделі (серії контрастних п'єс об'єднаних спільним жанровим або програмним началом, що веде до розростання циклу...))» (Олексів, 2011: 35). З новітніх явищ дослідник також відзначає глибинну внутрішню архітектоніку цих масштабних (до десятків частин) композицій, яка іноді підкреслена «наскрізними інтонаційними зв'язками чи арками», або можливістю «членування на мікроцикли» (Олексів, 2011: 39, 102).

Жанрова образність (жанрова семантика), за визначенням Чжоу Дапін, становить «складний комплекс образних вражень, уявлень і оцінок, зумовлених типовими функціональними, морфологічними і екзистенційними властивостями сприйняття музики». Вона «дозволяє композиторам використовувати в своїх творах формальні ознаки музичного жанру як загальнозрозумілого художнього знака», водночас «можливість з'єднання в одному творі властивостей-ознак різних жанрів створює умови для феномена поліжанровості» (Чжоу Дапін, 2019: 183). Жанрова образність є одним із

найважливіших компонентів циклічних творів, оскільки може бути об'єднуючим компонентом художнього цілого й водночас виявляти характерні риси кожного окремого його складника. Дитячі твори зазвичай мають програмні назви, які містять посилання на жанр (марш, пісня, колискова, танець, вальс, полька, менует тощо), проте переважна більшість програмних п'єс не має прямих вказівок на жанрову форму, втім використаний автором набір прийомів і засобів надає можливість виявити жанрову природу твору і її обумовленість образним змістом, що становить важливий аспект в усвідомленні композиторської концепції як окремої мініатюри, так і циклу загалом. Таким чином жанрова образність тісно пов'язана з композиторським письмом, що саме і засвідчує «Альбом для дітей та юнацтва» Володимира Рунчака. У студіюванні циклу використано різні методологічні підходи: структурно-функціональний (для здійснення композиційно-драматургічного аналізу твору та його образності), жанрово-стильовий (для виявлення специфіки композиторського письма), феноменологічний (для осмислення унікальності творчого методу В. Рунчака), аналізу та синтезу (для детального та комплексного осмислення музичного твору).

Варто відзначити, що в багатожанровому композиторському доробку В. Рунчака (хорові та вокально-симфонічні опуси, оркестрова, ансамблева, інструментальна музика) особливе місце належить баянним та камерним творам за участі баяна, в яких митець репрезентує індивідуальну авторську стилістику, новаторські прийоми письма у роботі зі звуком, нетипові просторово-акустичні й темброво-колеристичні засоби (Кречко, 2018: 42). Як слушно наголошує, А. Сташевський: «В. Рунчак трансформує традиційне уявлення про систему жанрів баянної музики, вносить дуже багато нових стильових атрибутів, змінює образно-сміслову наповненість й підносить баянну літературу на якісно новий, професійний рівень» (Сташевський, 2004, с. 6). Він є одним з провідних українських композиторів, чия творчість «полягає в унікальності індивідуального композиторського стилю митця,

одним з формуючих чинників якого є поєднання композиторської та виконавської освіти» (Сташевський, 2004: 125).

Характерною авторською рисою В. Рунчака є циклічність баянних творів – поміж численних опусів композитора сюїти та сонати, семичастинна «Messa da Requiem» (1982), диптихи (два китайські диптихи «Інь і Ян, гармонія протилежностей» для баяна/акордеона соло, «Про Сізіфа і Прометея, два повчальних міфи» диптих для двох акордеонів), концертно («Три сторони однієї медалі» в трьох частинах для баянного оркестру) тощо. А. Сташевський зокрема відзначає, що «циклічні твори є головною ознакою на шляху до академізації будь-якої інструментальної культури» (Сташевський, 2004: 89). До циклічних творів автора належить і «Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах», що вирізняється звуковими знахідками, новаціями композиторського письма у втіленні жанрової образності.

Маємо зауважити, що в композиторському портфелі В. Рунчака для дитячого виконання на баяні призначено лише два твори, це вищеназваний цикл і українська народна пісня «Тихо над річкою» на 2 голоси для дітей (або дитячого хору) та оркестру баяністів. Не зважаючи на значну увагу музикознавців до баянної творчості композитора, обидва опуси дотепер залишалися поза увагою дослідників.

Згідно переліку творів на сайті композитора **«Альбом для дітей та юнацтва»** був створений 2016 року і присвячений юному, а сьогодні вже відомому молодому українському баяністу Мар'яну Гушті (2006 р.н.)³⁶ та його батькам Григорію і Оксані. Прем'єра відбулася на V Всеукраїнському фестивалі «День українського баяна і акордеона» у Києві (березень 2017), де талановитий адресат його успішно виконав.

Написаний для багатотембрового готово-виборного баяна твір має ексцентричний програмний підзаголовок (в стилі В. Рунчака) «Дітям до 16-ти

³⁶ М. Гушта навчався в Черкаській дитячій школі № 3, переможець міжнародних та всеукраїнських конкурсів, стипендіат Президента України як молодий митець у сфері музичного мистецтва (2018), нині студент Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

років виконувати дозволяється», який відразу привертає увагу і викликає зацікавленість, разом із тим акцентує, що ця музика призначена для дитячого виконання. Щодо назв творів Я. Олексів наголошує: «стилістика композицій зумовлюється трактуванням програмного заголовка <... >, від неї залежить вибір жанрових орієнтирів, способів розвитку та виразових засобів» (Олексів, 2012: 119). Саме це репрезентовано в циклі В. Рунчака.

Принцип розташування п'єс в альбомі «має таку ж життєво виправдану логіку – фазового перебігу епізодів дня і, що вельми важливо, втілюється у властивому лише дитині світовідчутті та сприйманні себе» (Бучок, 2018: 76).

У циклі моделюється простір дитячого світу: атмосфера в якій дитина спілкується, розважається, навчається, осягаючи надскладні виконавські завдання, граючись опановує значні мистецькі феномени. В чергуваннях частин альбому можна вгледіти різні стани дитячого буття, які природно перемежуються у плині подій повсякдення – стан гри, або відпочинку і стан навчання, або пізнання нового, у даному випадку – оволодіння секретами музичного мистецтва, навичками гри на баяні. Такий підхід репрезентує глибоке розуміння композитором не лише дитячої психології: зацікавленість (ігри, розваги), спілкування (стосунки з дорослими, друзями, сім'єю), навчання, що зафіксовано в програмних назвах п'єс, а й унікальність вирішення важливих виконавських завдань, пов'язаних з дитячою уявою, сприйняттям, активізацією невичерпної фантазії юних музикантів. Важливим видається, що блоків-сюжетів з темою «навчання» два, а з образами відпочинку три, що видає тонке відчуття композитором складних когнітивних та емоційних процесів психіки дитини, де неприйнятне «перевантаження», натомість органічними є розваги, споглядання, мислення, що відбиває природні пріоритети людини у дихотомії «праця-відпочинок». Яскраві, позитивні, гумористичні назви частин відтворюють цілком зрозумілу образність, разом із тим, модерна музична мова циклу, обумовлює складність виконавських завдань.

№ 1 «Прогулянка» – це відпочинок, активне пізнання навколишнього світу, властиве характеру дитячій непосидючості, енергійна своєрідна увертюра циклу, що актуалізує жанр маршу. Композитор не випадково взяв за основу цей жанр. По-перше, прогулянка асоціюється з активним відпочинком, пізнанням навколишнього світу в процесі ходьби (крокування), що в дитячому ігровому варіанті може набувати форми маршування. По-друге, структурно простий жанр, що характеризується чітким регулярним ритмом (4/4), швидким темпом (*Allegro*), простою інтонаційною будовою з фанфарними зворотами, забезпечує ефектний початок циклу.

В лаконічній за розмірами п'єсі (23 такти) використано різноманітні ритмоформули (пунктир, тріолі, рух рівними тривалостями) і штрихові засоби (легато, стакато, тенуто, тремоло міхом), які стрімко змінюють один одного, зображуючи дитячу рухливість і невгамовність. На створення зазначеної образності спрямовані й інші прийоми композиторського письма, зокрема базова інтонаційна формула п'єси, якою вона й розпочинається, завдяки пунктиру на першій долі, що підхоплюється висхідною хроматичною гамою (стакато) з октавним стрибком наприкінці («*sf*»), доповненим форшлагом по щаблях тризвуку, дещо розмиває маршову основу, викликаючи асоціації з бігом і підскакуваннями. Це інтонаційне ядро отримує варіантно-поліфонічний розвиток прийомами ракоходу, тріольного оспівування, стретного і перемінного проведення в партіях обох голосів, ритмічного суміщення основної і тріольної версій, виявляючи неабияку композиторську винахідливість. Наприкінці (*Poco meno mosso*) тема нарешті набуває маршової стійкості й акордового викладу. Ущільнена багатозвучними комплексами вона впевнено крокує вгору, зростаючи від «*p sub.*» до «*sff*».

№ 2 і № 3 – диптих «навчального» спрямування, тут актуалізовано два популярні музичні жанри: етюд («*Технічний залік*») і вальс («*Перший вальс*»).

Вивчення етюдів є обов'язковим елементом в системі навчання музиканта. Робота над етюдами не лише вдосконалює технічні навички гри на інструменті, але й розвиває слух, моторику, виконавську стабільність, вміння досягнути форму твору, вибудувати цільну інтерпретацію. Опанування значної кількості етюдів є передумовою виконавської оснащеності, майстерного володіння інструментом, звукової реалізації художньо-образного змісту. Програмна назва «Технічний залік» відсилає до обов'язкової форми звітності музиканта в процесі навчання, де він виявляє свої технічні досягнення і отримує їх оцінку.

На відміну від першої мініатюри, «Технічний залік» є розгорнутою п'єсою, в якій композитор об'єднав різноманітні прийоми гри, що становить значну трудність для виконання. У дидактичних збірниках, тим більше для початківців, етюди зазвичай спрямовані на розвиток одного виду техніки. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови визначено: етюд – «невеликий музичний твір віртуозного характеру. П'єса навчального характеру, в якій застосовується певний технічний прийом гри» (Етюд). Мініатюра В. Рунчака репрезентує антологію баянних прийомів: арпеджіо, акорди, дрібна хроматична техніка, стрибки (бас-акорд), репетиції, тремоло міхом, глісандо, потрійний рикошет тощо. Їх безперервні чергування у швидкому темпі (*Allegro*) становлять для музиканта справжнє випробування на вправність, ритмічну стабільність, вміння переключати увагу, вибудувати цілісну форму.

В етюді композитор також застосував сучасні звукові прийоми письма – поліладовість (мажор-мінор), гострі дисонансні комплекси і темброво-кolorистичні можливості інструмента. Увагу привертає експериментування метро-ритмічною організацією твору, що етюдам зазвичай не притаманно. Використання різноманітної ритміки (тріолі, синкопи, рух шістнадцятими тощо), що у поєднанні з перемінним метром (3/4; 2/4; 4/4) становить ще одну складність виконання. Водночас комплекс застосованих інтонаційних, темброво-гармонічних, ритмічних, артикуляційно-штрихових засобів у

поєднанні з виразною динамічною палітрою виводять «Технічний залік» на концертний рівень.

Назва «Перший вальс» акцентує увагу на опануванні дитиною танцювальних рухів в практичному сенсі, а також знайомстві зі стилістикою музичного жанру, що базується на плавному русі кружляння з ритмічною основою на 3/4. Засвоєння характерних рис цього танцю з одного боку розширює кругозір малечі, з іншого – забезпечує опанування виконавською специфікою вальсу, що передбачає ліричну образність, помірний темп, поступовість інтонаційного розгортання, тридольність з «опорою» на бас – тобто сталі канони жанрової стилістики.

Мініатюра «Перший вальс» становить сучасний зразок жанру. Формально автор дотримався загальноприйнятих стандартів: розмір 3/4, темп *andantino*, «обертальний» тип мелодичного руху, проте навряд чи цей вальс можна назвати ліричним у романтичному розумінні. Зароджуючись з поетичної інтонації подиху, він поступово огортається хроматичними підголосками, що надають хвилювання й емоційного напруження, отримує фактурне ущільнення й ритмічні відхилення (перехід з тріольного руху на дуолі). Як і в першій мініатюрі, автор використовує тут імітаційно-поліфонічний принцип розвитку, терпкі акордові сполучення, тональну нестійкість. Л. Садова зокрема зауважує, що «жанр вальсу переважно передбачає використання гомофонно-гармонічної фактури з частковим вкрапленням підголоскової поліфонії» (Садова, 2018: 72–73), що саме і здійснює автор.

Починаючи з домінантового тону ля мінору, який ще згадується в першому такті, вальс весь час «кружляє у пошуках» тонічної основи, яка проступає лише наприкінці твору. Загалом же всі п'єси циклу не мають певного тонального центру, що обумовлює їх динамічний розвиток. Стосовно атональної музики С. Романенко зазначає, що в ній «ладофункціональні зв'язки гранично затемнені або зовсім відсутні. Атональність часто використовується як виразний засіб музичної

драматургії» (Романенко, 2010). Науковець також наголошує, що «цей принцип, очевидно, можна використовувати і при створенні п'єс навчального репертуару. Необхідними умовами використання атональності мають бути збереження прозорості музичної тканини, чіткий розподіл функцій інших елементів музичної фактури, тривала витриманість одного принципу викладу – тобто все, що сприяє досягненню інтонаційної та формальної єдності, полегшує музично-слухове сприйняття» (Романенко, 2010). Визначені науковцем параметри чітко дотримані В. Рунчаком: мініатюри циклу відзначаються логікою інтонаційного розвитку, гармонічною і фактурною ясністю, штриховою і динамічною вивіреністю, зрозумілою образністю.

№ 4 і № 5 повертають тему відпочинку, який безумовно необхідний після зосередження на навчальних завданнях. Тут зіставлено дві контрастні за характером замальовки: «*Прогулянка з друзями*» (*Allegro*) та «*Дідусева казка*» (*lento*), які окреслюють найближче коло дитини: друзі та родина.

Назва «Прогулянка з друзями» акцентує на особистих взаєминах дитини, формуванні соціальних навичок, емпатії та вміння спілкуватися з однолітками. Рухливий темп віддзеркалює активність дитячого відпочинку, що включає захоплюючі ігри, розваги, мандрування як в реальному часі, так і у фантастичний уявний казковий світ, який створюється невичерпною дитячою фантазією з елементів реального оточення, природного ландшафту тощо.

Композитор не лише частково запозичує назву першої мініатюри («Прогулянка»), встановлюючи певний образний зв'язок між п'єсами, а й використовує ідентичний інтонаційний і ритмічний маркер веселої ходи – висхідну хроматичну гаму (стакато) з пунктирним ритмом на початку і октавним стрибком наприкінці. На відміну від попередньої «Прогулянки», ця мініатюра більш розлога і технічно ускладнена. Стійка ритмічна маршова основа на початку твору зазнає певних метричних зрушень (4/4; 2/4; 5/4; 4/4), лише згодом набуваючи непохитної чотиридольності. Особливо рельєфно вона проступає у заключних тактах п'єси, де після атонального блукання і

гармонічних співставленнях «мажор-мінор» впевнено перемагає мужній (за семантикою тональностей Ф. Огюста) фа мажор³⁷. Енергійна ритмоформула прикінцевих акордів випромінює невгамовну життєлюбність, радість і оптимізм.

Різні форми руху: хроматичні ланцюги, тризвуки, репетиції, терцієві коливання, секвенції тощо яскраво відтворюють динаміку жвавих, активних ігрових дій. Часте використання остинато в мелодичному голосі як «композиційно-драматургічний та формотворчий принцип побудови музичного твору» (Онищенко, 2019: 77) у даному контексті має семантику трубною сигнальності, асоціативно пов'язаної з походами дівчорі. П'єса містить притаманну композитору гостру дисонантність, штрихову чіткість, динамічну контрастність, що є засобами відтворення грайливого, веселого настрою мандруючої компанії.

У наступній мініатюрі казкарем обрано дідуся не випадково, адже особливо теплі відносини у дітей складаються часто зі старшим поколінням родини. Бабусі й дідусі це світ необмеженої любові і чуйного ставлення, яке діти підсвідомо відчують, тому дуже полюбляють проводити з ними час. Щирі почуття між малечою і дідусем відтворено в багатьох народних казках і літературних творах, зокрема в оповіданні «Олеся» Б. Грінченка: «Дід був щасливий з дітьми, а діти були щасливі з ним. Діти так любили, як дід розмовляв з ними...» (Грінченко). Разом із тим дідусева казка це не лише родинні взаємини, це ментальне коріння, зв'язок з традицією, певний генетичний код, «дідусева казка..., – як писав В. Скуратівський, – це наша родовідна пам'ять, наші непересічні символи, наша історія» (Українська родина).

Образ старенького і його неспішну оповідь композитором вдало відтворено через повільний темп і хроматичний рух мелодичного голосу,

³⁷ Своє бачення семантики музичних тональностей бельгійський музикознавець і композитор Франсуа Огюст Геварт (1828–1908) запропонував в книзі «Загальний трактат з інструментування» (1885). Сучасна наука дотримується думки, що тональність містить багатозначне поле смислів.

подвоєного в терцію (тема діда). Поступово пересуваючись секундовим кроком, інтонаційне зерно постійно повертається до вихідного тону, з кожним новим зворотом опановуючи більш широкий інтервал. Такий прийом яскраво змальовує постать дідуса, який повільно розгортає свою розповідь, похитуючись з боку на бік і неквапливо зупиняючись на кожній фразі (довгі тривалості наприкінці кожного інтонаційного звороту).

З шостого такту додається інший образ – дитини (мелодія переміщується у високий регістр), яка вступає в діалог із дідусем. Інтонаційно це майстерно зроблено засобом застосування неточного канону. Створюється враження розмови двох давніх друзів, які добре розуміють один одного. Саме таке спілкування з дідусем описує музикознавець Н. Завісько: «Дідусь <...> звичайно, розповідав різні історії-казки. Причому особливістю цих розповідей було те, що ми їх створювали разом: дідусь починав оповідку, я її продовжувала, і так тривало, поки казка не доходила до якогось логічного і, що найголовніше, щасливого фіналу» (Завісько, 2021: 67).

Судячи з подальшого, сповненого дисонансами, фактурно ущільненого розділу, позначеного композитором ремаркою «*In metrum*», це казка про чудовиська, страхи і тривоги, які в процесі боротьби перемагаються світлими силами. Образ зла композитором вдало відтворено хроматичними пасажами в низькому регістрі, які контрастують з темою діда, що емоційно («*f sempre*») викладає хід подій.

Апофеоз добра над злом затверджується в останніх тактах фантазійного твору, де до-дієз мінорний акорд в партії верхнього голосу поступово заповнюється мажорними гармоніями в баса (до мажор – фа мажор – мі-бемоль мажор – до-дієз мажор) на максимально голосній звучності («*ff*»).

Назва п'єси **№ 6 «Інвенція»** (*Andantino*) містить посилання на поліфонічний жанр, який асоціюється зі специфікою музичного навчання. Інвенції, а також інші багатоголосі твори з імітаційним принципом розвитку, становлять важливу частину репертуару юних музикантів, оскільки

виховують слух, музичне мислення, пам'ять, координацію рухів, вміння збалансувати різні фактурні прошарки, вибудовувати форму в цілому. О. Гончаров слушно зазначає: «досить складно уявити учня, в репертуарі якого не було б жодного поліфонічного твору або, навіть, твору з елементами поліфонії. Робота над поліфонічними творами, без перебільшення, є надважливою частиною в навчанні баяніста/акордеоніста – вона корисна та вкрай необхідна, бо сприяє не тільки накопиченню та розширенню відповідних засобів звуковидобування, але й впливає на подальший розвиток та формування певних слухових навичок, розвиток музичної пам'яті, мелодичного та гармонічного слуху, відчуття ладу та багатоплановості поліфонічної музики» (Поліфонічні твори, 2024: 5). На дидактичних аспектах вивчення поліфонії юними музикантами наголошує також О. Спіліотті, зокрема композиторка відзначає: «Формування поліфонічного мислення в процесі навчання відіграє важливу роль у вихованні музичної культури учня, яке включає вміння слухати поліфонічну тканину, усвідомлювати самостійність розвитку голосів, вміння керувати виконавським апаратом, відтворюючи складну палітру багатоголосся» (Спіліотті, 2022, с. 79–80). Цю складну і важливу в навчальному процесі поліфонічну форму В. Рунчак розміщує у точці золотого перетину циклу, тим самим підкреслюючи її визначну роль у гармонічному і збалансованому розвитку музиканта.

Інтонаційною основою п'єси є українська пісенність. Композитор не вдається до прямого цитування, хоча окремі мелодичні звороти нагадують відомому «Ой, на горі, та й жінці жнуть». Узагальнений образ українського автор змальовує сучасними засобами письма: імітаційні й підголоскові прийоми розвитку в п'єсі поєднані з атональними хроматичними фігураціями, гострими гармонічними барвами, нерегулярним метро-ритмічним пульсом (3/4, 4/4, 5/4). Постаючи з двоголосного викладу, інвенція набуває фактурного і динамічного ущільнення, наприкінці зростаючи до потужних акордових звучань, підсилених гучним «*fff*».

Тут В. Рунчак застосовує також різноманітні артикуляційно-штрихові засоби: легато, стакато, трелі, морденти, стакато, акценти, глісандо, тенуто, портато, бездоганне досягнення яких під силу лише вправним баяністам.

№ 7 «*Я і моя тінь*» і № 8 «*Змагання з ходьби "задом-наперед"*», завершують цикл, повертаючи стан дитячої грайливості. Передостання п'єса (*Andante mosso*) відтворює образ загадкового явища, що в дитячій свідомості асоціюється з чимсь неясним, незрозумілим, що викликає страх і зацікавлення. Тінь в музиці зазвичай пов'язують з семантикою природних явищ, або душевним станом чи настроєм. Також її образ часто використовують як контраст світлу – полярне зіставлення таємничого, темного, сумного й радісного, позитивного. Відтворення образу тіні має усталений набір музичних засобів: повільний темп, мінорний лад, низький регістр, тиха звучність, нерухливе розгортання мелодії тощо.

Для дитини тінь це сфера фантазій, джерело певного пізнання навколишнього світу. Такий образ знайшов втілення в багатьох зразках дитячої поезії, зокрема сучасного українського поета А. Валевського:

Тінь за мною ходить

Із ранку до темна.

Все, що я не зроблю,

Повторює вона (Валевський)

Саме цю властивість тіні відтворено В. Рунчаком. З'являючись як щось химерне й ілюзорне, як світлова вібрація (чотири такти вступу «р», «*vibr.*»), що рухається невпевненими мінорними, зменшеними тризвуками, хроматичними інтервалами, що напливають один на одного і завдяки затриманню звуків утворюють сонорні звучання³⁸, надалі тінь набуває тематичної визначеності і притаманної їй якості незмінно слідувати за об'єктом. Композитор це вдало відображує засобом точного канону зі зміщенням на такт, згодом (т. 15) – на пів такту.

³⁸ Згідно І. Тукової «сонорна лінія», що становить певний звуковий комплекс, репрезентує новітній спосіб композитора «роботи зі звуком при одноголоссі» (Тукова, 2021: 72).

Поступово тема спускається у втаємничений низький регістр великої октави (т. 20). Огортаючись стрімкими висхідними і низхідними пасажами у голосній звучності («*f*»), вона набуває загрозливого характеру, який досягає свого найвищого рівня, коли первинний сонорний комплекс тіні, доповнюючись подовженими вібруючими басовими акордами звучить на «*ff*», (тт. 23–26). Створюється враження, що це вже не тінь, а якась чудовисько, величезна страхітлива істота, що несе небезпеку.

Наприкінці тематичний матеріал тіні в стретному проведенні проходить в усіх голосах й розчиняється у стрімкому висхідному пасажі (*Accelerando*) як примарне видіння, що безслідно зникло, проте останні кластерні звучання («*sf*», «*in p*», «*vibr.*»), як спогад, залишають відчуття неспокою і тривоги.

Образний ряд ефектного фіналу «Змагання з ходьби "задом-наперед"» (*Andantino*) знову пов'язаний із семантикою крокування, що засвідчує ставлення композитора до руху як маркеру дитячих веселощів, активної взаємодії зі світом і між собою. Саме тому ця мініатюра розпочинається темою «Прогулянки», інтонаційно єднаючи цикл і створюючи певні смислові арки.

Яскраво-концертний твір написано в колажній техніці: поєднуючи фрагменти інших частин циклу з новим музичним матеріалом, композитор з витонченим гумором підкреслює формулу програмного заголовку – «задом-наперед». П'єса іскриться позитивом, нестримною енергією, бурхливими дитячими емоціями, обумовленими новою ігровою ситуацією. Для створення музичного образу В. Рунчак використав широкий спектр інтонаційних, гармонічних, фактурних, ритмічних, динамічних, штрихових засобів, які, наче в калейдоскопі, стрімко змінюють один одного.

Здається автор поставив за мету об'єднати в одному творі всі сучасні прийоми письма й модерні засоби баянної гри. Виконання п'єси потребує володіння складними фактурними баянними комплексами, стійким темпоритмом, різноманітною штриховою палітрою, артикуляційною ясністю тощо.

Застосовані композитором складники музичної виразності: акордові послідовності, вітійоватий тріольний рух, поліметрія (три на чотири), міхове тремоло, перемінний розмір (3/4, 5/4, 4/4, 2/4), рикошет, форшлаги надають мініатюрі не лише виразної ефектності і театральності, а й відтворюють повноту звучання сучасного світу. Різномарв'я ритмів та співзвуч, нерівномірність та нелінійність розгортання репрезентують модерний композиторський підхід до музики, спрямованої молодому поколінню баяністів.

Отже, «Альбом для дітей та юнацтва» В. Рунчака вирізняється яскравою жанровою образністю, віртуозністю й концертною спрямованістю.

У втіленні художнього задуму – змоделювати світ дитинства – автор звертається до основних музичних жанрів: маршу (№ 1 «Прогулянка», № 4 «Прогулянка з друзями», № 8 «Змагання з ходьби "задом-наперед"»), танцю (№ 3 «Перший вальс»), пісні (№ 6 «Інвенція»), а також до специфічних навчальних жанрів етюд (№ 2 «Технічний залік»), інвенції (№ 6 «Інвенція»), форм імітаційної поліфонії, зокрема канону (№ 5 «Дідусева казка», № 7 «Я і моя тінь»). Таким чином жанр, як «музичний знак» (Коменда, 2009), в циклі є важливим інструментом створення образності. Разом із тим композитор не використовує жанри у «чистому вигляді», поєднуючи елементи різних жанрових моделей в одному творі, що є знаковою прикметою «сучасної музичної культури» і «виявляється у стремлінні інтегрувати декілька жанрових координат у єдину макроструктуру» (Павленко, 2012: 14).

«Альбом для дітей та юнацтва» задуманий як антологія сучасного виконавського потенціалу юних баяністів. Детально виписані композитором динаміка, регістрова складова правої та лівої клавіатур, вказівки щодо темпів та характеру звучання дозволяють досягти максимальної виразності у реалізації художнього задуму. У технічно складних місцях автором дбайливо виставлено зручну для виконання аплікатуру, що свідчить про професійний підхід і передбачення можливих труднощів при розучуванні. Лаконічно

використані баянні регістри («баян», «баян з пікколо», «тутті» та «орган») виявляють основну темброву палітру сучасного концертного інструмента.

У циклі задіяно весь спектр баянних штрихів, використано численні специфічні баянні прийоми як то тремоло міхом, тріольний рикошет, глісандо, зокрема акордове глісандо вгору та вниз, репетиції, *vibrato* тощо. Насичена мелізматика виявляється у достатку трелей, форшлагів, що потребує неабиякої майстерності баяніста. Значним є технічне навантаження для партії лівої руки: окрім форшлагів, можна відзначити рух шістнадцятими і терціями, чотириголосі акордові співзвуччя, акордовий рикошет. Багатство фактурних засобів виявляється у застосуванні акордової та дрібної техніки, арпеджованих та форшлагових звучностей, подвійних нот тощо.

Відзнакою твору є різноспрямований рух шістнадцятими у двох мануалах інструмента одночасно, що становить значну технічну складність, подолання якої забезпечує слухова активність. Такий прийом також розвиває навичку орієнтування у клавіатурах баяна, зважаючи на те, що вони мають дзеркальне відображення.

Цілий розмаї ефектних ритмічних поєднань реалізовано у дитячому альбомі: синкопи, пунктир, тріолі, чергування шістнадцятих та четвертих, поліритмія, використання дрібних тривалостей одночасно в обох клавіатурах тощо. Варто відзначити також артикульованість композитором акцентів які реалізуються на матеріалі активних патернів ритмічних, фактурних фігур та певним чином організованих виразних мелодій, що значно увиразнює музичну тканину твору.

Поряд зі знахідками технічного і ритмічного плану, мелодика та гармонічна палітра виявляють риси сучасної музичної мови. Повільним частинам сюїти притаманні здебільшого мотивні побудови в обсягу квінти, що сприяє швидкому технічному опануванню мелодики та є природнім для осягнення дітьми певних музичних форм руху, проте періодично композитор використовує й розгорнуті лінії розвитку, які сягають понад півтори октави, що активізує розвиток лінійного мислення виконавця.

Важливим є застосування певних мотивних кліше (як то «тема прогулянки», яка періодично виникає в різних частинах циклу), що дає змогу юному баяністу досягнути структуру цілого, виявити її ключові елементи і образні константи.

«Роль специфічних і сонорних прийомів гри на баяні (кнопковому акордеоні) у процесі формування виконавських навичок учня-баяніста не можна недооцінювати, – відзначає В. Вірясова, – адже вони зв'язані з ритмоутворюючою стороною виконання, звуковидобуванням, звуковеденням, міховеденням, розвитком музичної пам'яті, музичного слуху» (Вірясова, 2017: 121). У циклі В. Рунчак використовує темброво-колеристичні засоби переважно з метою відтворення яскравої образності, разом із тим, сонорні прийоми значною мірою розкривають колеристичні можливості інструменту, що пов'язано зі специфікою його звукоутворення.

Загалом партитура «Альбому для дітей та юнацтва» має максимально зрозуміле, чітке та логічне розгортання, її частини постають як лаконічні живописні музичні фрески дитячих образів, що вводять юного виконавця до світу сучасної музики. Чотирнадцятихвилинний цикл активізує віртуозний і слуховий потенціал баяніста, передбачає опанування модерними прийомами гри на інструменті.

Виконання твору в цілому під силу лише добре підготовленим учням музичних шкіл, або здобувачам освіти музичних коледжів і ліцеїв, оскільки вимагає володінням значним арсеналом професійних вмінь. Як відзначає Г. Голяка, в музиці для дітей важливим є рівень її «доступності» навичкам і вмінням виконавців (Голяка, 2013: 36–37). У залежності від поставлених педагогічних завдань можливе виконання окремих частин «Альбому для дітей та юнацтва», або компанування їх у диптих, триптих тощо.

2.4. Дитячі сюїти Я. Олексіва в аспекті новацій композиторського письма

Дитяча музика знаного представника львівської баянної школи Ярослава Олексіва сьогодні добре відома у світі баянного мистецтва. Образно-яскраві, насичені національним тематизмом, сучасними засобами письма і виразною колористикою тембрів готово-виборного баяна дитячі твори композитора активно включаються у педагогічний і виконавський репертуар, є затребуваними на конкурсних і фестивальних заходах. Різні за рівнем складності, вони репрезентують новітні підходи до використання музичних мовних засобів і баянних прийомів гри.

Жанр дитячої сюїти в творчому доробку Я. Олексіва представлено двома циклами: «Подорож Фрикадельки» (2016) і «Бабай» (2018). Написані нещодавно, вони вже встигли привернути увагу юних виконавців, набули значної популярності й посіли певне місце у баянній педагогічній і виконавській практиці.

Варто зазначити, що жанр програмної сюїти, що виник в епоху романтизму, особливого поширення набув в дитячій музиці, зокрема й сучасній. Різноманітні програмні мініатюри, об'єднані яскравою загальною назвою незмінно викликають в уяві юних музикантів певні образи й асоціації пов'язані з їхнім оточенням, враженнями від навколишнього світу, іграшково-казковими фантазіями буття. На слушне переконання Я. Олексіва, особливістю дитячої сюїти «є поєднання дидактичної мети та художніх завдань, спрямованість на створення музики, призначеної для дитячого виконання і, водночас, музики, яка відображає світ очима дитини... Сюїтність у дитячому дидактичному репертуарі допускає велику свободу у виборі відповідних характеру і смаку учня мініатюр, що відповідає завданням індивідуального педагогічного підходу (Олексів, 2011: 68). Дидактична спрямованість дитячої сюїти, зазначає композитор, «істотно впливає на вибір засобів виразовості» (Олексів, 2011: 10).

Розмірковуючи про жанрову специфіку програмної сюїти М. Калашник відзначає: «Основою сюїти є відображення різноманіття реальності, висловлене багаточисленним, послідовним перенесенням (переведенням) у контрастні, відносно самодостатні одиничні даності, що втілюються за допомогою естетизованих первинних жанрових моделей, або узагальнених музичних лексем, конкретизованих словесними (програмними) визначеннями, організовані у цикл-ряд, внаслідок чого формується динамічний, семантично диференційований художній простір, який розгортається в однорідному лінійному часі» (Калашник, 1991: 6). Музикознавиця також наголошує на образній характеристичності сюїти, як «можливості пізнати світ не просто як суму різних явищ, а як схему реальних вражень. Звідси – характерна для сюїти система переключень у різні жанрові простори» (Калашник, 1994: 15). Науковиця також звертає увагу на контрастну природу побудови циклічної форми, яка зберігається в багатьох сучасних жанрових інваріантах: «за всієї нормативної незакріпленості кількості та характеру номерів у сюїті, як правило, виявляються частини споглядального, жанрово-ігрового, дієвого, узагальнено-моторного плану» (Калашник, 1994: 17). У навчальній практиці зазвичай цикли не виконуються цілком, переважно обирають одну або декілька частин, поєднаних за принципом контрасту.

Яскраві назви п'єс, зрозумілі образно-асоціативні ряди, спрямовані на сприйняття музикування як захопливого заняття, вирізняють дитячі сюїти Я. Олексіва, адже саме колоритні програмні заголовки зазвичай викликають в дітей бажання ознайомитись з музикою, знайти в ній співзвучність власним уявленням, опанувати нові прийоми гри задля створення художнього образу.

Слід також наголосити, що написання творів для дітей передбачає особливий композиторський підхід, оскільки це не є «спрощеною дорослою музикою», а високохудожніми музичними зразками з дитячою образністю й чітко визначеними завданнями технічного і виконавського характеру. Саме таку «планку» вдалося взяти Я. Олексіву: емоційно насичена музика його

дитячих циклів передбачає активацію певних виконавських прийомів – чіткої артикуляції, відповідних штрихових засобів і динамічних градацій, ритмічної ясності, що у комплексі формують професійний базис юного баяніста.

Сюїта «**Бабай**» – сюжетна оповідь про яскравий дитячий всесвіт із його казковими персонажами, тваринами, іграми, моральними цінностями. Назва циклу викликає в уяві вигаданий образ діда, що забирає вередливих дітей – це «нічний дух, уявна істота, згадування якої використовують батьки, щоб залякати неслухняних дітей; бабай описується як “маленький дідусь з бородою і з торбинкою або великим мішком”; іноді бабай не описується взагалі; в цьому випадку діти уявляють його самі» (Бабай). Образ Бабая пов’язують зі слов’янською міфологією і фольклором. Водночас він не вважається страхітливим і злим, оскільки по-перше це не якесь чудовисько, а дід, що асоціюється з його людським походженням, а друге – вчинки бабая в жодному разі не містять прямої дії, адже його ім’я згадується як погроза. Часто воно використовується у зменшувально-пестливому варіанті «Бабайка», що значно пом’якшує і зменшує його лячні властивості.

Назву «Бабай» (або нереальні пригоди) також має український музичний анімаційний фільм-фентезі (режисер М. Медвідь, композитор Т. Болгак), який вийшов у прокат у 2014 році. Його герої і події: Бабай (вирячає чудовисько схоже на кабана, з двома іклами, й вухами як крила летючої миші) Змій Горинич, Полярні кури, Світланка-Зорянка, Кіт, Перегони співпадають з персонажами і сюжетним рядом сюїти Я. Олексіва. Звертаючи на те, що музичний твір був написаний чотирма роками пізніше, маємо думку, що дитячий серіал мав безпосередній вплив на програмну фабулу й образний ряд циклу. Акцентуючи увагу на постаті самого Бабая варто зауважити, що в серіалі страховисько має цілком людське бажання – щоб його любили. Як зазначає актор Б. Георгієвський, який озвучував казкового персонажа, його Бабай не такий вже й страшний і має привабливі риси. Загалом «Бабаями становляться від недостатчі любові» (Мультфільм «Бабай», 2014).

Під казково-колеритною назвою «Бабай» композитор об'єднав дев'ять п'єс, кожна з яких є яскравою образною замальовкою. Назва першої мініатюри «*По той бік світу*» віддзеркалює характерні для дитини властивості – допитливість і зацікавленість, що є необхідною умовою пізнання світу. П'єса викладена хоральною фактурою мадригального типу. Це своєрідний пролог, пов'язаний із архаїчним минулим. На зразок казки, яка часто розпочинається словами «Колись давно-давно, не за нашої пам'яті...», композитор вводить у світ давнини, передуючи появі інших персонажів. Проводячи паралелі з однойменним мультфільмом маємо вказати, що саме з оповіді старого казкаря «По той бік світу, де від людей ховаються усякі чарівні створіння...» й починається вигадане дійство.

П'єса написана в простій тричастинній формі і вирізняється лаконічністю (22 такти) і ясністю побудови. Викладена в акордовій фактурі, вона пов'язана з національними народнопісенними традиціями, що виявляється в широкому мелодичному розгортанні тематичного матеріалу, а також підголосково-поліфонічних елементах в середньому розділі, притаманних українському багатоголоссю. Величний характер твору (*Maestoso*) підкреслено розміреним темпом, стійким чотиридольним ритмом, рухом паралельними акордовими комплексами. У виконавському аспекті автором використано переважно незв'язне звучання (*non legato, portato*), що дозволяє досягти піднесеного стану. Майже ідентичний повтор першого і третього розділів видає непохитність і впевненість створюваного образу, водночас цей прийом значно спрощує запам'ятовування, обумовлюючи виконання юного музиканта.

У другій мініатюрі «*Перегони*», що репрезентує сферу дитячих розваг, актуалізовано жанр токати: пунктирний ритм, інтерваліка та акорди в правій клавіатурі, акценти, *marcato, tenuto* формують основну штрихову палітру твору і становлять неабияке завдання для баяніста-початківця. Перегони, за мультиплікаційним сценарієм, також є елементом дійства, в якому беруть участь казкові герої.

Виразна дія розпочинається фанфарним вступом (*Moderato, molto preciso*), що закликає до змагань. Ефект звукової сигнальності створено за допомогою використання типових «кличних засобів»: рух квінтовими і квартовими інтервалами в басу, октавне подвоєння в партії правої руки, прийом остинато, характерний ритм (відсутність сильної долі з подальшою формулою дві шістнадцяті і четвертна), перегукування середнього і високого регістрів, голосна динаміка («*f*»), точна атака звуку (*risoluto*).

Енергію самих перегонів (перший розділ три частинної форми, *Allegro*) відтворено безперервним токатним рухом шістнадцятими: спочатку квінтовим остинато (рикошет), згодом вігуюватими фігураціями. Складність цього розділу полягає не лише у досягненні рівномірної штрихової пульсації, а й у метро-ритмічній варіативності (дві тріолі – дуоль) та синкопованому акомпанементі. Стакатний штрих, стрімкий рух, секвентне переміщення тематичного матеріалу на терцію вгору, створюють враження бігу з перешкодами, особливо яскраво це виявляється в епізодах із висхідним і низхідним глісандо і дублюванням теми у другій октаві (тт.12–15). Композиційно-драматургічні прийоми повтору й остинато, на думку А. Гадишко, значно «увиразнюють колорит твору» і в українській музиці є «важливим чинником <...> втілення національних архетипів». Ідентичної думки дотримувався й О. Козаренко, який вказував, що повторні форми «розгортання музичної думки (остинато, варіаційність, секвентність)» належать до «поля національно-своєрідної семантики» (Козаренко, 2000: 210). У «магічній повторюваності остинатних формул» музикознавець вбачав «алюзії до архаїчних обрядових дійств» (Козаренко, 2000: 239).

Середній розділ – на тлі квінтового остинато в басовій партії, яке оздоблене пунктирним ритмом і синкопами, з'являється наспівна мелодія, що проходить у основному і варійованому викладі. Її імпровізаційність у поєднанні з примхливим акомпанементом створює джазовий колорит. Акцентуючи увагу на естрадно-джазовій стилістиці, варто відзначити, що вона притаманна творчості багатьох сучасних українських композиторів-

баяністів. Зокрема М. Мельниченко вважає, що вона становить «унікальне явище, що відзначається в рамках нового руху у розвитку баянного мистецтва», особливо дослідник наголошує на творчості В. Зубицького, В. Власова і Я. Олексіва (Мельниченко, 2024: 56).

Реприза скорочена: музичні фрагменти першого розділу (останнє проведення) і вступу тут подано в зворотному порядку, що створює ефект повернення до стартової позиції, скликання задля оголошення переможця.

Неочікуваним композиторським рішенням є лаконічна кода (7 тактів), яка становить темповий (*Lento*) і фактурний контраст попереднім розділам твору. Повільний рух, поліфонічно-підголосковий виклад асоціюються з розмовою-діалогом після складних перегонів, відпочинком після напружених змагань.

У виконавському плані застосування різноманітної штрихової палітри (стакато, тенуто, акценти, *glissando*, рикошет) вимагає володіння арсеналом різних прийомів гри. Реалізація октавних подвоєнь передбачає значну кистьову розтяжку. Разом з тим всі застосовані засоби сприяють розвитку звукового багажу і техніки баяніста.

Третя мініатюра з жартівливою назвою «**Змій Горинич або Паління однієї голови шкодить здоров'ю всього змія**» повертає до казкових персонажів. Змій-Горинич є дієвою особою багатьох дитячих казок. Вогнедихаючий дракон, який зазвичай є уособленням сил зла, а його багатоголова істота має жахливу здатність відновлюватись, у назві мініатюри не викликає жодного страху, адже тут він постає як кумедний персонаж, здоров'ю якого можна зашкодити. За анімаційною версією, Змій Горинич мріє про окреме тіло для кожної зі своїх голів, адже одна з його голів курить і, як зазначається у підтекстовці до відео, паління однієї голови шкодить здоров'ю всього змія.

П'єса становить *perpetuum mobile* на басо-остинато і має віртуозний характер (*Allegro*). Загрозливий колорит створюваного образу підкреслено ремаркою *minaccioso*, а також формулою басового остинато, яку складають

три висхідні квінтові ходи по звуках зменшеного тризвуку. Саме ця конструкція, що у незмінному вигляді проходить крізь увесь твір, і характеризує головного героя.

Відповідно до канонів *perpetuum mobile* мініатюра не має чітко визначеної форми, проте її мелодичну основу складають два елементи: паралельний рух ритмічно синкопованих акордових послідовностей, заснованих на зменшеному септакорді та вітійовата хроматична гама, що звиваючись сповзає по півтонах секвенційними ланцюгами у три низхідних малих секунди. Ці мелодичні компоненти іноді перериваються глісандуючими акордовими злетами від малої до третьої октави. Такі звукові прийоми додають колористичності музичному образу, який має властивість літати. Композитор їх використовує як всередині твору, так і вкінці створюючи ефектно-театральне завершення мініатюри асоціацією, що дракон зникає вдалині.

Драматургія п'єси базується на варіюванні її основних компонентів. Елемент з септакордів іноді, трансформується у квінти (тт. 23–34, 27–28), або ритмічно змінюється і перетворюється на розгорнуті тризвуки (тт. 29–32). В останньому своєму проведенні він скандується («*f*») у партіях обох рук і луною відгукується октавою нижче (тт. 37–40), створюючи враження, що тварина зачала. Хроматичний елемент набуває висхідної спрямованості (тт. 33–34), або змінюється на секвенцію з неповних (без терцієвого тону) довгих низхідних арпеджіо (тт. 35–36).

Відтворення безперервного руху потребує значної мобілізації артикуляційного апарату виконавця, адже побудована на контрастному співставленні крупної акордової техніки (октавні будови, довгі арпеджіо) та дрібної моторики (*leggiere* шістнадцятими) п'єса передбачає швидкі переключення і миттєві зміни туше. Синкопований ритм надають дієвості картині-казці, а ефектні *glissando* та рикошет доповнюють палітру виконавських вимог цього твору.

Застосування джазових ритмічних, мелодичних елементів, певна імпровізаційність висловлювання створюють сучасний колорит звучання, що безумовно приваблює юних баяністів. За використання таких музичних засобів композитор також створює образ не страхітливого стародавнього дракона, а незлобного чудовиська з сучасних мультфільмів, який тільки ззовні жахливий, а насправді веселий і смішний.

Ліричним центром циклу є четверта мініатюра *«Втрачені мрії» (Moderato)*. Її виразна триголоса підголоскова фактура постає контрастом до межуючих частин і являє оазу поетичного настрою, що вводить у світ поліфонії. Мрії в дитинстві є одним з найулюбленіших занять. Зазвичай вони різні: безкраї, несяжні, сповнені фантазіями, минають в уяві, змінюючи одна одну. Ймовірно саме такі асоціації обумовили вибір композитором багатоголосної фактури і застосування змінного метру майже в кожному такті (3/4, 4/4, 2/4, 3/4). Можливо «Втрачені мрії» апелюють й до образу Змія Горинича, який журиться з приводу неможливості отримати омріяне окреме тіло для кожної зі своїх голів, проте завершення до мінорного твору на мажорній домінанті є надією на майбутнє.

За стилістикою п'єса співзвучна маленьким прелюдіям Й. С. Баха й вирізняється ясністю музичної думки, прозорістю фактури, вивіреністю голосоведення. Лаконічна двочастинна форма (19 т.) становить майстерно написаний твір, що має художню і дидактичну спрямованість. Розвиток поліфонічного мислення є одним з надважливих елементів виховання музиканта й саме на таких нескладних, але високохудожніх зразках юні баяністи знайомляться з поліфонічними жанрами.

Колористично-зображальна п'ята п'єса циклу *«Полярні кури»* – ефектна мініатюрна багатель для готово-виборного баяна в якій застосовано цілий арсенал сучасних прийомів гри: удари пальцями по корпусу, *glissando*, кластери тощо.

Кури зазвичай сприймаються як свійські птахи, які не мають нічого казкового, а от Полярні кури це вже надзвичайні, вигадані створіння зі світу

дитячих фантазій. У мультиплікаційному серіалі вони схожі на сов і не мають вербального тексту. Сковані льодом, статичні Полярні кури лише хитають головами. На відміну їхній музичний образ є досить дієвим і активним. Він вдало відтворений засобом імітування істотної особливості курей – кудахкання.

Чотиритактний вступ п'єси (*Rubato*) викликає алузію з відомим музичним жартом на теми естонських мелодій «На колгоспній птахофермі» (використаному в дитячому мультфільмі «Ну, стривай» (серія № 6, 1973). Використання акордових і інтервальних побудов секундного співвідношення в партіях обох рук яскраво змальовує картинку подвір'я сповненого цими норавливими й водночас наївними тваринами.

Основна частина (*Moderato, festivo*) побудована на мелодичних елементах вступу (використаних в різних звукових теситурах) й фрагментах інших мотивних й ритмічних побудов (синкопованої акордової формули на тонічному секстакорді (*C-dur*, тт. 7–10); ефекту перкусії, створюваному ударами по корпусу баяна (тт. 19–22), а також невимушеній, легко запам'ятовуваній мелодії, що вимальовується з повторюваних паралельних квартсекстакордів (тт. 23–24), акордових співзвуч (тт. 27–29), які повним кадансом впевнено крокують до тоніки, створюючи веселий святковий настрій.

Об'єднуючим компонентом п'єси є тоніко-домінантовий басовий органний пункт, який проходить майже крізь увесь твір. З одного боку, він створює гармонічну стійкість, з іншого – зручність для виконання, адже гармонічні зміни завжди потребують окремої уваги. Застосовані композитором акордові глісандо (тт. 6, 12, 13, 14, 37) осучаснюють звучання й додають грайливості жвавому характеру мініатюри.

У дидактичному аспекті твір важливий в аспекті опанування штрихів і виконавських прийомів: чіткого артикулювання, синкоп, акордової техніки, *staccato*, переключення виборної системи в процесі гри.

Шоста мініатюра «*Світланка-Зорянка та веселі вареники*» (*Moderato, festivo*) репрезентує джазовий напрям баянного звучання – енергійної непосидючості й жвавості. Світланка-Зорянка – центральний персонаж мультиплікаційного фільму-фентезі, саме вона перемагає в до кінцевому рахунку Бабая і є носієм світла, добра і позитивних емоцій. Вареники є емблемою українського, зокрема один з їх різновидів (кременецькі гречані вареники) внесено Національного переліку нематеріальної культурної спадщини. Процес приготування цієї страви Світланкою-Зорянкою в серіалі перетворюється на веселу забаву, оздоблену піснями, танками вареників й життєдайним гумором.

Імпровізаційного характеру мініатюра має в основі одну тему, яка варіюється (змінюється інтонаційно, набуває підголоскових доповнень, подвоюється в терцію, трансформується у тризвуки й інші акордові сполучення), відбиваючи рухливий і дієвий характер дівчинки. Активний рух мелодії (переважно поступеневий, або тупцювання на одному місці) базується на пунктирному ритмі й міжтактових синкопах, які у динаміці розвитку відтворюють нестримну дитячу енергію, яка б'є ключем, охоплюючи всіх навколо.

Використана композитором бас-акордова формула є типовою для джазового акомпанементу, зокрема О. Павленко підкреслює, що до «більш уживаних моделей традиційного джазу» належить «бас-акорд» (Павленко, 2017: 121). До того ж такий тип акомпанементу створює чітку пульсацію й підкреслює гармонічні устої, переважно тоніко-домінантового співвідношення. Отже всі застосовані композитором засоби спрямовані на створення світлого радісного настрою, що панує в п'єсі.

У виконавському плані мініатюра актуалізує відпрацювання пунктирного ритму, синкоп, терцій та акордових побудов. Важливим є осягнення форми в цілому, збереження енергійного характеру й оптимістичного настрою протягом всього твору.

Повернення у світ поліфонічної фактури відбувається у сьомій мініатюрі *«Котяче кохання або Самолікування від нещасливого кохання шкочить Вашому здоров'ю»* (*Andante, molto tranquillo*) де застосовано чотириголосний виклад.

Кіт зазвичай є дитячим улюбленцем, джерелом радості, розваг позитивних емоцій. У мультиплікаційному серіалі Скрипун викликає емпатію, оскільки страждає від закоханості у Відьму, яка не відповідає взаємністю і для заспокоєння самолікується зловживаючи валеріаною.

П'єса медитативного плану містить риси романсу (наспівну мелодію довгого розгортання у середньому голосі, розмір 4/4) і пасакалії (повільний темп, поліфонічний виклад, незмінно повторювану басову тему, що рухається ступенями до-мінорної гами від тоніки до домінанти, органний пункт у верхньому голосі). Разом із тим музиці притаманна джазова імпровізаційність: спокійна романсова тема, яка з'являється на початку твору, у другому проведенні (*Agitato, rubato*) становить рухливу варіацію (шістнадцятими тривалостями), а у третьому – октавне транспонування. Водночас вона не втрачає своєї протяжності, оскільки кожний епізод вдало з'єднується з іншим, утворюючи єдину лінію розвитку. Кластерний акорд наприкінці твору залишає щемливе відчуття.

В аспекті виконавства мініатюра є яскравим прикладом поліфонічного письма, де проведення лінії кожного голосу потребує уваги й слухової роботи, проте лаконічність форми, текстові дублювання в різних регістрах, повторюваність басової партії дають змогу опанувати її юним баяністам.

Свінговий настрій втілено у восьмій мініатюрі *«Об'єкт під охороною або Як миша, курка і коза до лісу ходили»* (*Moderato, ritmato*). Миша, курка і коза в дитячих казках зазвичай є позитивними персонажами, дружніми до головних героїв. Так само і в мультфільмі «Бабай» ці тварини є групою підтримки Світланки-Зорянки, її рятівниками, здатними вступити в боротьбу із страшним чудовиськом.

Вільного розгортання п'єса становить варіації на одну тему. Композитор застосовує широкий спектр прийомів джазового письма: імпровізацію (*Quasi improvisato*), варіювання, синкопований ритм в партіях обох рук, акордові глісандо, удари пальцями по корпусу баяна, чергування акордових і фігураційних побудов, подвійні ноти, форшлаги, контрастну динаміку тощо. Створити джазовий настрій призначені й ретельно виписані автором штрихи: стакато, тенуто, акценти.

Веселий, невимушений характер твору, досягається й контрастними фактурними переключеннями в партії правої руки, які відбуваються на тлі незмінної ритмоформули в басу, яка об'єднує твір, створюючи цілісність форми. Раптові зміни різних музичних елементів яскраво відтворюють різнохарактерних, смішних, наївних, легко впізнаваних персонажів з дитячих казок.

У виконавському плані, саме зміни фактури, за стійкої ритмічної пульсації й становлять певну складність. Застосована широка палітра сучасних виконавських засобів готує юних музикантів до більш складних виконавських прийомів у модерних творах для баяна/акордеона.

Ефектна джазова токато «*Добро перемагає зло*» (*Moderato, molto preciso*) завершує цикл – це оптимістичний фінал казки, що саме й відтворено в музиці п'єси. Енергійній токаті передує вступ, побудований на джазових гармоніях і синкопованому ритмі. Його активну дієвість підкреслено контрастними динамічними зіставленнями в кожному такті («*f*», «*p*»); тупцюванням мотивних елементів на місці (засобом триразових ідентичних повторів) у єднанні з гармонічним остинато (що збільшує напругу); різноманіттям штрихів (акценти, стакато, тенуто), які миттєво змінюють один одного.

Акордове глісандо (один з улюблених прийомів композитора, судячи з музики циклу) є з'єднуючою ланкою до безпосередньо токатного розділу (*Vivace*), основу якого становлять рухливі фігурації мелодичного голосу (*molto energico*) на тлі настирного басового остинато (*molto tenuto*,

quasi legato). Застосовані ритмо-інтонаційні й гармонічні засоби: синкопований квінтовий остинатний акомпанемент (який асоціативно перегукується з волинковим бурдоном, тт. 9–28), повторюваність простої мелодичної формули, що базується на низхідному трихордовому русі, ладова перемінність (гра барвами гармонічного й натурального мінору) утворюють іскристу танцювальну коломийку, яка своєю енергією охоплює всіх навкруги. Її інтонаційна ритмоформула нагадує відому жартівливу «Ой, заграйте дударики», яка має різні інваріанти. Введення такої яскравої жанрової характеристики маркує музичний текст як український, адже коломийка вважається одним із надстійких компонентів національної духовної культури, зокрема В. Данилець відзначає, що вона є «універсальним давнім архетипом українського фольклору» й «характеризується пристрасним темпом, імпровізаційністю, синкопованим і пунктирним ритмом, яскравою грацією мелодійного малюнку, швидким темпом... Специфічна природа коломийки відрізняє її від інших українських танцювальних жанрів... Особливої уваги заслуговує здатність її стилістичних елементів до найрізноманітніших трансформацій у рамках композиторського переосмислення» (Danylets, 2020: 83). Саме цю її рису відзначав і дослідник української національної музичної мови О. Козаренко. Розмірковуючи про новітні композиторські підходи він зауважував, що «жанр коломийки дає свободу для втілення власних ідей, нав'язаних впливом сучасних мистецьких тенденцій» (Козаренко, 2008: 148).

Надалі безперевність токатного руху доповнюється органічним пунктом у верхньому (тт. 21–26) і басовому (тт. 29–42) голосах, що утворюють окрему лінію розвитку, сприяючи поліфонічності звучання.

Добігаючи завершення твору фактура ущільнюється, тематичний матеріал подвоюється в терцію, сексту, варіюється перетворюючись на суцільну джазову імпровізацію. Останнє октавне унісонне проведення теми і терпка гармонія дисонуючого кластерного акорду завершують цей ефектний, образно-яскравий твір.

Заклучна п'єса циклу найбільш складна, вона потребує значної технічної вправності, розтяжки правої руки для гри арпеджіо й акордів у широкому розташуванні. Терцієві, секстові, октавні комплекси тут перемежуються з одноголосними фігураціями, що у швидкому темпі передбачає миттєве реагування. Твір становить випробування для юного баяніста на технічну стабільність, виконавську витримку, вміння вибудувати форму в цілому.

Отже, в сюїті «Бабай» Я. Олексів відтворив образний світ казкових героїв, а також різноманітні настрої і почуття крізь жанрову специфіку мадригалу, токати, *regretium mobile* на басо-остинато, багателі, бугі-вугі, свінгу, джазової токати, коломийки. Автор вдало поєднав стилістику сучасної баянної музичної мови з національним колоритом й джазовими елементами, зокрема імпровізацією. Як зазначає Б. Кисляк: «у баянно-акордеонних творах українських композиторів сучасні техніки композиції органічно поєднуються із фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського мислення. Створенню різнобарвної гама образів сприяє специфіка звукобарв баяна-акордеона – оркестровість інструмента, можливість багатотембрової реалізації творчого задуму. Специфічно баянні прийоми звуковидобування (різні варіанти рикошетів, міхового тремоло, нетемпероване глісандування та вібрато, стуки по клавішах та міху), трансформуючись в індивідуальному композиторському мисленні, підпорядковані розкриттю музичного твору та його фольклорної семантики. Елементи сучасних стилів, технік, прийомів звуковидобування <...> насичують баянний інструменталізм новою виразовою палітрою» (Кисляк, 2024: 23–24).

Конгломерат різних стилістичних компонентів, штрихових засобів і прийомів гри, разом з виразною, мелодикою п'єс, що легко запам'ятовується, запальною ритмікою й виконавською доступністю для юних музикантів сприяли значній популярності сюїти Я. Олексіва «Бабай» серед баяністів.

Незважаючи на те, що цикл із чотирьох мініатюр «Подорож Фрикадельки» був написаний двома роками раніше за сюїту «Бабай», він є значно складнішим за музичною мовою, виконавськими засобами й образним рядом і передбачає переважно доросле виконання.

Перша частина, яка має жартівливу назву «Хмарно» (*Можливі опади у вигляді фрикадельок*) (*Moderato, poco misterioso*), є певним прологом циклу. Її зосереджений, філософсько-роздумливий стан нагадує прелюдію-медитацію, де спокій й умиротворення досягаються через емоційну рівновагу й внутрішню гармонію. Відтворення такого настрою на початку п'єси відбувається засобом застосування одного з поширених сучасних прийомів баянної гри – поштовхів долонею правої руки по грифу (як вказує авторська ремарка). Заснований на тріольній ритмічній формулі, яка становить основу всієї мініатюри, прийом створює містичну звукову вібрацію («р–«тр») розспівного, вільно інтонованого (*rubato*) басового секундового остинатного органного пункту (фа–соль–бемоль), який незмінно супроводжує увесь твір (*legatissimo sempre*), іноді змінюючи інтервал кроку (фа—соль–бекар), або звуковисотність, пересуваючись на терцію вгору (ля–сі–бемоль).

Партія мелодичного голосу, яка з'являється в 9 такті (*agitato*), підхоплює заданий вступом характер і рух. Тріольні остинатні формули в оточенні мелодичного тонічного органного пункту сприймаються як омелодизований ритм. Надалі звукова конструкція набуває більш вираженого інтонування, перетворюючись на багаторазові повторювані низхідні хроматичні гами і довгі тризвучні арпеджіо, що коливаючись в амплітуді від малої до третьої октави охоплюють значний акустичний діапазон. Завершується п'єса поверненням до первісної тріольної звукової формули, що створює певну смислову арку й сприяє образній цілісності мініатюри.

Використання «застиглих» остинатних звучань, багаторазових повторів музичного матеріалу, неголосної динаміки й застосованих вібраційних ефектів дало змогу композиторові вдало відтворити втаємничений, загадковий стан, визначений ним як *misterioso*, який *attacca* переходить до

активної за контрастом частини **«Гроза» (Полім Фрикадельки над парканом)** (*Allegro, molto energico*).

В ефектній токаті Я. Олексів використав широкий спектр музично-виразових засобів і технічно-виконавських прийомів, створивши яскраво-концертний твір. Серед таких: пунктирний і синкопований ритм, перемінний розмір (4/4; 2/4; 3/8; 7/16), тремоло міхом (*Bellow Shake*), акордове глісандо, квартольний і тріольний рикошети, кластери, стакато, тенуто (*molto tenuto, quasi legato*), акценти, чітке артикулювання (*articolato*) тощо. Фактурно мініатюра становить синтез взаємодіючих складників як: остинатне тупцювання акордових і секстових співзвуч, органний пункт у верхньому голосі, мелодичні фігурації, хроматичні й гамоподібні пасажі, октавне подвоєння мелодії, елементи поліфонічного письма тощо. Безперервне чергування цих контрастних музичних компонентів, чітка ритмічна пульсація, швидкий темп, імпровізаційність висловлювання вимагають неабиякої віртуозності виконавця (технічної вправності, точної координації рухів, чіткої артикуляції, володіння сучасними прийомами баянної гри). Використані композитором квінтові басові остинато, характерна синкопована ритміка, повторювані мелодичні і гармонічні елементи, що асоціюються з кружлянням по колу, безумовно мають витoki в українському гуцульському фольклорі, зокрема танцювальних жанрах коломийки й аркану.

Наступна мініатюра **«Хода» (Переможна хода фрикадельок містом)** актуалізує жанр маршу (4/4, *Tempo di marcia*). Композитор дібрав всі можливі засоби, щоб підкреслити гумористичні риси маленьких крокуючих персонажів. Ритм кроку вдало відтворено остинатним рухом ланки з двох кварт в басу, що пересуваються низхідним секундовим інтервалом. Кожна пара четвертних виконується різними штрихами (дві – під лігою і дві – стакато), що створює ефект підскакування і веселого настрою. Енергійні дисонуючі акордові сполучення, що з'являються у верхньому регістрі (*risoluto*), підтримують заданий ритм і характер звучання, а глісандо наприкінці фраз додають кумедності жартівливому дійству.

В подальшому стійка ритмоформула кроку набуває змін, перетворюючись на синкоповані фігури на тлі яких в партії правої руки композитор застосовує один з улюблених прийомів – «удари пальцями руки по корпусу», що цілком вписується у створювану образність. Активність зростає завдяки поступовому введенню тріольного ритму: спочатку на другу і четверту долю такту, а згодом безперервного тріольного тремоло міхом, що переходить у легкі стакатні мелодичні фігурації, супровід яких повертає ритмічну формулу кроку із підстрибуванням. Всі застосовані композитором музично-мовні засоби і прийоми гри яскраво змальовують забавних фантастичних істот.

Перед фактурно насиченою театральною кодою переможна хода фрикадельок нагадує відомий марш олов'яних солдатиків з балету П. Чайковського «Лускунчик», що створює певні паралелі між казковими персонажами. Стрімкий низхідний рух кластерних співзвуч, що сповзають хроматичним ланцюгом, барабанний ефект ударів пальцями по корпусу баяна й заключний унісонний акцентований хроматичний трихорд, що розчиняється у висхідному глісандо, створюють враження, що всі уявні дійові особи розбіглися врзнобіч.

Прикінцева п'єса циклу «*Роздуми*» (*Перетворення Фрикадельки у Н2О*) за своїм меланхолійним станом перегукується з танго «Oblivion» А. Пьяццолли. Мініатюра має невеликий вступ, що вводить в характер застиглому смутку (*con tristezza*). Мінорна тональність (*gis-moll*); тонічний басовий органний пункт, доповнений поліфонічною остинатною формулою, що з висхідної квінти секундовим стогоном сповзає до низу, зависаючи на нестійкому другому ступені; повільне розгортання мелодичного голосу (*Andante, molto tranquillo*), який рухається в амплітуді середнього регістру звучання (фа-дієз малої – соль-дієз першої октави) повторюваними мотивами, або поступовим низхідним ковзанням ступенями натурального мінору; мінливий метро-ритм (внутрішньо тактові й міжтактові синкопи, поліритмія), тиха звучність – всі ці засоби залучені композитором задля

досягнення задумливо-тужливого настрою. Наприкінці вступу рух мелодії гальмується, завмираючи на тоніці (4 такти) і лише басовий органний пункт і остинато заповнюють душевну порожнечу.

В подальшому імпровізаційного характеру мініатюра вільно розгортається у джазовій манері, базуючись на ритмо-інтонаційних фігурах вступу: басова формула залишається майже незмінною; мелодичний голос, що виростає з гамоподібного елементу, набуває ширшого діапазону й фактурних трансформацій (пересувається секвенційним рухом, дістає секстового подвоєння тощо). На думку Ю. Ніколаєвської, саме «часта зміна ритмо-інтонаційних фігур, <...> яскравіше реалізує імпровізаційну природу» музики (Ніколаєвська, 2020: 212). Вкінці твору мелодія самотньо і тихо лунає у високому регістрі, сягаючи «сі» третьої октави. Перетворюючись у кластери, вона повільними хвилями сповзає вниз, завмираючи (*morendo*) і розчиняючись у тоніко-домінантових вібраціях. Щодо таких барвних звукових плям М. Шурдак зазначає, що у сонористиці «на перший план виступає фарбовість, краса звучання. Звуковий комплекс відчувається як цілий, неділимий на слух, гармонія якого набуває тембрового значення» (Шурдак, 2015: 239).

Цикл «Подорож фрикадельки» репрезентує поєднання дитячої образності з філософськими роздумами про життя. Можливо, за музично-мовними засобами він не є надто складним, проте глибинне осягнення його змісту можливе вже більш дорослими виконавцями (студентами музичних коледжів і закладів вищої освіти). До речі, якщо прибрати надані автором пояснення у дужках, назви мініатюр («Хмарно», «Гроза», «Хо́да», «Роздуми») не містять нічого дитячого і скоріше нагадують стани душі людини, де хо́да асоціюється із процесом зростання. Разом із тим п'єси випромінюють світлий гумор і безпосередність висловлювання. Їх музична мова насичена сучасними баянними прийомами письма, українськими фольклорними витоками, джазовою стилістикою. Сповнені яскравого мелодизму, колоритних фактурних та ритмічних знахідок, мініатюри циклу

синтезують жанрові риси академічного і джазового мистецтва: перше виявляється у використанні усталених жанрів прелюдії, токати, маршу, танго, друге – в імпровізаційності висловлювання, використанні сонорних ефектів, джазових звукових комплексів.

Висновки до Розділу 2.

Дитячі опуси В. Зубицького репрезентують яскраву образність і широкий спектр сучасних засобів письма. В лаконічних формах композитор поєднує модерну стилістику, український пісенний фольклор й конкретні педагогічні цілі для розвитку виконавської майстерності юних виконавців. Мовностилістичні особливості його письма виявляються у синтезуванні академічної, модерної й естрадно-джазової лексики, специфічній ритмо-інтонаційній організації, багат шаровості музичної тканини, зокрема її поліфонізації, виразній, динамічній подачі матеріалу тощо. Разом із тим, як знавець технології баянно-акордеонного виконавства і його звукових можливостей, В. Зубицький розміщує фактуру дитячих творів максимально зручно. В ансамблевих циклах він охоплює увесь регістровий діапазон, створюючи повноту і насиченість звучання, тембральну багат шаровість. Всі його дитячі цикли вирізняються яскравою образністю і життєвою енергією, що приваблює юних музикантів. Водночас вони формують не лише певний комплекс виконавських прийомів гри, а й музичну свідомість юних музикантів, готуючи їх до досягнення сучасної композиторської творчості.

«Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах» В. Рунчака – постає як цікавий модерний твір, опанування якого в цілому може свідчити про володіння молодим виконавцем усім спектром базових навичок сучасного виконавця, а саме: фактурної, штрихової, артикуляційної, динамічної палітри. Риси сюїтності тут виявляються у образній єдності частин, а також їх контрастному зіставленні за характером і темпом (рухливо-спокійно).

Загалом цикл нагадує геніальний високохудожній етюд трансцендентної складності на різні види техніки для талановитих дітей XXI століття. Таким чином композитор вводить молодого музиканта у світ сучасної баянної/акордеонної музики у тісному взаємозв'язку з образами дитинства. Він апелює до важливих дитячих цінностей таких як родина, дружба, радість спілкування, гра, яка до того ж символізує триєдність: гра-споглядання-пізнання; гра як розвиток музичних уявлень та музичного мислення; практична гра на інструменті як набуття певних виконавських навичок. У циклі В. Рунчака також актуалізовано антологію виконавських жанрів, це своєрідні алюзії на прелюдію та марш (№ 1 «Прогулянка»), етюд (№ 2 «Технічний залік»), вальс (№ 3), токату (№ 4 Прогулянка з друзями), інвенцію (№ 6), як слушно стверджує Н. Кречко, композитор «належить до покоління музичних діячів, які сформували індивідуальний стиль, між тим демонструючи жанровий універсалізм» (Кречко, 2018: .43).

Дитяча музика Я. Олексіва – це сучасне слово у розвитку баянно-акордеонного виконавства. Його сюїти охоплюють широке коло яскравої образності семантика якої окреслюється як світом дитячих фантазій і мрій, так й національними архетипами та індивідуальним художньо-філософським сприйняттям дійсності. Творчість Я. Олексіва становить синтез сучасних музично-мовних засобів та виконавських прийомів гри. Композитор поєднує усталені жанрові моделі (мадригалу, токати, *perpetuum mobile*, багателі, токати, прелюдії, маршу, танго) з рисами українського танцювального фольклору (коломийка, аркан) й джазовою стилістикою (бугі-вугі, свінг, імпровізація тощо). Його фактурно нескладні, написані модерною мовою твори, що мають виразні програмні назви, доступні як юним музикантам, так і молоді, що навчається, оскільки виконання сюїт в цілому, або у деяких образних поєднаннях передбачає певну навченість і технічну майстерність. Загалом, застосований композитором комплекс засобів виводить його дитячі цикли на сучасну музичну орбіту й відбиває еволюціонування дитячого баянно-акордеонного виконавства у XXI столітті.

РОЗДІЛ 3

ІНДИВІДУАЛЬНА КОМПОЗИТОРСЬКА СТИЛІСТИКА В КОНЦЕРТНИХ ТВОРАХ ДЛЯ АКОРДЕОНА

3.1. Стилiстичнi новациi в сольнiй та камернiй музицi В. Зубицького

В парадигмi сучасноi композиторсько-виконавськоi творчостi концертнiсть становить одну з базових констант, адже увесь процес створення й iнтерпретування музичних творiв спрямований на концертне виконання, що є результатом складноi i багатоаспектноi дiяльностi. Концертнiсть як принцип музичного мислення є атрибутом не лише концертного жанру, а й одним iз параметрiв «музичного iнтонування, що i породжує її глобальну розповсюдженiсть на iншi жанри» (Успенська, 2020: 179).

До того ж концертнiсть може розглядатися в рiзних ракурсах: як специфiчна ситуацiя комунiкацiї зi слухачем (концертна зала), комплекс певних виконавських засобiв i прийомiв (вiртуознiсть, iмпровiзацiйнiсть, емоцiйнiсть, харизматичнiсть тощо), властивiсть iндивiдуального композиторського стилю, що виявляється в творчостi багатьох українських сучасних митцiв. В аспектi «iндивiдуального творчого стилю як прояву специфiки мислення та свiтовiдчуття творчої особистостi» О. Варданян розглядає концертнiсть як модус «композиторського мислення, що передбачає у музичнiй реалiзацiї манiфестацiю виконавської майстерностi, iгровий драматургiчний принцип, дiалогiчнiсть, <...> посилену комунiкативнiсть (риторичнiсть)» (Варданян, 2021: 5). Виникаючи на основi традицiйних жанрiв, концертнiсть виходить за їх межi та «доростає до рiвня творчого методу – способу мислення та iнтерпретативного самоздiйснення. Вона продукує iмпровiзацiйнi практики та iндивiдуальнi авторськi композицiйнi проєкти» (Іванова, 2025: 5–6). Ю. Іванова резонно вважає, що в сучаснiй музичнiй реальностi концертнiсть «вже не тiльки характерна

жанрова та виконавська риса, характер та місце виконання, а й спосіб організації простору, часу, пам'яті <...> впроваджуючи ідею розвитку <...> мислення та мовлення на основі діалогу та контрасту, набуваючи стильової трансгресивної значущості <...> у творах сучасних авторів концертність постає не як форма зовнішньої демонстрації, а як специфічний простір презентації концептуальної ідеї» (Іванова, 2025: 58, 109).

Незмінною супутницею концертності є програмність. А. Брендель вважає програмність емоційно-смісловим ядром інтерпретації, що забезпечує монолітність концепції і її логічність (Brendel, 2001). Програмність у сучасній композиторській творчості трактується вже не просто як традиційна картинна або сюжетна канва твору, а «особливий синкретичний спосіб музичного мислення, який являє собою складну систему розпізнавання символів та знаків, закодованих композитором у звуковій тканині твору» (Корнєєва, 2022: 57). В. Тищик вважає, що від «програмної концепції твору залежить не тільки його жанровий статус ..., але й визнання оригінальності стилю композитора (Тищик, 2021: 170). Науковець слушно зауважує: «На теперішній день чисельність програмних творів в музиці для баяна (як і для інших народних інструментів) набагато більша, ніж в музиці для скрипки, фортепіано та інших інструментів» (Тищик, 2021: 15). Програмність у баянній творчості дослідник трактує «як різновид музичної семантики, що втілена композитором іманентно-музичними засобами через вербальне позначення авторського повідомлення для виконавців та слухачів» (Тищик, 2021: 37).

З поняттям «концертність» пов'язана й театралізація інструментального жанру в композиторсько-виконавській практиці, адже саме елементи театралізації перетворюють виконання на «дійство», в якому важливими є як фактор самого виконання, так і зовнішні атрибути гри. Театральність надає концертності додаткової ефектності й видовищності. О. Берегова відзначає, що у сучасному просторі культури «на зміну старій вербальній культурі йде культура нова – візуальна. Візуалізація

повсякденного буття неминуче призводить до посилення візуального чинника в художньому, зокрема музичному мисленні сучасних митців» (Берегова, 2018: 102). Театралізація активно впроваджується в творчості українських композиторів-баяністів, можливо найбільш сміливо за інші інструментальні жанри. Використання модерних прийомів гри, зафіксоване в авторському тексті, спрямоване на ефектність, концертність виконання застосовується майже в усіх сучасних творах для баяна/акордеона, включаючи й педагогічний репертуар. Широкий спектр штрихових і фактурних засобів, як-то глісандо (нетемпероване, акордове тощо), різновиди рикошетів, шумові та перкусійні прийоми (удари пальцями по корпусу, поштовхи долоні по грифу тощо), тремоло міхом (стерео тремоло, реверс тремоло тощо), сонорна техніка письма, а також включення голосових ефектів – все це широко застосовується в творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Зокрема І. Тарновецький, аргументовано вважаючи сучасну баянну/акордеонну музику новим інструментально-тембровим проектом відзначає, що «привнесення в партитуру епатажних прийомів театралізації та “не інструментального вислову”: рецитації, наспіву, насвистування виконавця під час гри (або її імітація) тощо значно розширюють «звукову зону» баяна. «Вони виступають атрибутами “нової концертності”, що реалізується в межах взаємодії різних знакових систем і створюють додатковий ресурс естетичної дії» (Тарновецький, 2019: 20–21). Дослідник наголошує на новому трактуванні «баяна/акордеона як ударного інструмента з широким розвитком гострих штрихів та використанням ударів по корпусу, клавіатурі, міху для досягнення певного художнього задуму» і акцентує, що «композитори-модерністи відкривають нові сонорні параметри, технічно-виразові засоби, естетику, тембральне багатство баянного інструменталізму» (Тарновецький, 2019: 37). На слушну думку науковця, «модерну тенденцію сучасного баянного/акордеонного репертуару очолили такі відомі українські композитори – В. Зубицький, В. Рунчак...» (Тарновецький, 2019: 18).

У творчості В. Зубицького всі твори є концертними. Як віртуозний, харизматичний виконавець, він виконує власні композиції у різних музичних заходах, незмінно викликаючи захоплення слухачів. Також опуси композитора активно звучать в інтерпретації різних виконавців в Україні і за кордоном. Найбільш виконуваними є «Присвячення Астору П'яццоллі», «Россініана», «Дитяча сюїта № 3 “Українська“», «Концертна партита № 1» (у стилі джазової імпровізації), Джаз-вальс, «Карпатська сюїта» «Болгарський зошит» тощо. Всі вони знайшли певне осмислення в наукових розвідках музикознавців. Серед творів, що В. Зубицький часто репрезентує публіці, «Ліричний вальс» і джаз-вальс «Я люблю тебе, Пезаро». Зокрема в циклі концертів «За Україну помолюсь», з нагоди свого 70-річчя (2023³⁹), композитор виконував елегійний «Ліричний вальс» для баяна соло всередині концертної програми, – як справжнє одкровення, як оаза мрій та надій на світле майбутнє (Голяка, 28: 108). Ці концертні твори привертають увагу також в аспекті специфіки композиторського письма.

Варто зазначити, що в музичному мистецтві баянний вальс набув певних жанрових характеристик. Окрім загальних рис як ліричність, плавність руху, тридольний розмір у баянній традиції він поєднує віртуозну технічність та максимальне залучання усього потенціалу темброво-фактурних можливостей інструмента, які в своїй історичній тяглоті набували модифікацій і видозмін.

Баянні вальси активно включаються до концертного репертуару, актуалізуються у навчальній практиці. Вони охоплюють як оригінальні авторські композиції, так і перекладення / транскрипції відомих взірців цього жанру, а також обробки народних танцювальних мелодій. У світовому виконавстві ствердився французький вальс-мюзет – жанр акордеонного вальсу, який вирізняється тричастинною формою, наспівною мелодикою і

³⁹ «За підтримки Українського культурного фонду та Пристоличної сільської ради Київської області з нагоди 70-річчя композитора в Україні реалізовано проєкт «За Україну помолюсь» з циклу концертів в Одесі (6.10.23), Тернополі (14.10.23) та Івано-Франківську (15.10.23)» (Голяка, 28: 108).

специфічною мелізматикою. «Характерною ознакою виконання даних творів є використання інструментів з “французьким розливом”» (Дяченко, 2021: 126).

Інший різновид баянного вальсу становить концертний вальс, який вирізняється значною віртуозністю та вимагає від виконавця володіння складними технічними прийомами гри, що дозволяють передати широку палітру образності – від ніжності та меланхолії до святковості і драматизму. Баянні вальси мають значну популярність у слухачів завдяки своїй мелодичності, інтонаційній «доступності», а також яскравому звучанню інструмента.

До жанру концертного вальсу зверталися відомі композитори-баяністи, зокрема М. Чайкін⁴⁰, В. Підгорний⁴¹, А. Гайденко⁴², П. Гільченко⁴³. Значну популярність набули віртуозні концертні транскрипції для баяна відомих вальсів «Весняні голоси» Й. Штрауса (1966) та «Прекрасний розмарин» Ф. Крейсlera (1973) І. Яшкевича⁴⁴. Ці яскраві віртуозні твори увійшли у золотий фонд банного репертуару, а їх автора В. Бесфамільнов називав «баянним Лістом». Стосовно вальсу «Весняні голоси» С. Пташенко зазначає, що тема Й. Штрауса «набуває особливої чарівності, коли звучить на фоні утриманих трелей, або в оточенні віртуозного орнаменту дрібних тривалостей. Цей прийом є новаторським для баяна, після І. Яшкевича він активно став застосовуватися у творчості українських митців» (Пташенко, 2014: 90).

Поміж баянних вальсів особливо вирізняються композиції В. Зубицького – ці оригінальні розгорнуті концертні опуси мають виразну

⁴⁰ «Ліричний вальс» (1959) включав до свого репертуару В. Бесфамільнов. У творі превалює підголосковий тип фактури, велика техніка (терції, сексти октави). Середній розділ має спокійний, світлий колорит, на відміну від ностальгічного характеру крайніх розділів.

⁴¹ «Концертний вальс» (1968).

⁴² «Паризькі таємниці. 5 вальсів-мюзетів» (1999).

⁴³ Вальс «Спогад» (2018), твір присвячений батьку композитора.

⁴⁴ Серед відомих транскрипцій автора «Чардаш» В. Монті та «Угорський танець № 5» Й. Брамса.

вальсову стилістику, визначаються значною технічною складністю та віртуозністю, проте є зручними для виконання, оскільки в процесі їх багаторазової сценічної актуалізації автор змінював і модифікував фактурні рішення, знаходячи максимально зручний варіант.

«*Ліричний вальс*» (1973) (перша версія) В. Зубицький написав коли був студентом першого курсу Київської консерваторії. Він був опублікований у видавництві «Музична Україна» (1989) під назвою «Наслідуючи Йогана Штрауса» з присвяченням В. Бесфамільнову. На відміну від вальсових транскрипцій І. Яшкевича, «Ліричний вальс» В. Зубицького вирізняється вишуканою лірикою, ностальгічним характером. Сам композитор у своїх численних концертних виступах акцентує увагу на програмному характері твору, зокрема він посиляється на дитячі спомини про свого батька, відомого фітотерапевта Д. Зубицького який згадував, що у перші роки після Другої світової війни у місті Знам'янка, де проживала родина композитора, «у парку, збиралося дуже багато людей в суботу та неділю увечері поспілкуватися, потанцювати, послухати духовий оркестр, який грав повільні вальси. Люди мріяли забути страшну війну і лихо яке переніс наш народ, мріяли про світле, мирне життя, що Україна процвітатиме і ніколи більше не буде такої страшної війни. У вальсі я передав почуття моїх батьків, які мріяли про мир, мріяли про щастя на землі, про нашу рідну Україну»⁴⁵.

Твір має тричастинну форму з розгорнутою кодою (A–B–A1–Coda). Він розпочинається коротким фанфарним акордовим вступом (*rompeso*), що переходить безпосередньо у тоніко-домінантовий бас-акордовий супровід на тлі якого з'являється мелодична легатна одноголоса тема в стилі Й. Штрауса (*tempo di valse*). За традицією жанру, після першого проведення, вона огортається інтонаційно спорідненими підголосками, які становлять з темою

⁴⁵ «За Україну помолюсь» авторський концерт Володимира Зубицького. 1 відділ. 14.10.2023. Тернопіль. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=nd3tWvy10g0&list=RDnd3tWvy10g0&start_radio=1&t=2807s

природну єдність. За другим разом вона набуває більшої експресивності (*poco agitato*): варіюючись тема фактурно насичується, підголоски, що набувають значення другого голосу, який композитор розмежує з тематичним матеріалом стакатним штрихом, створюють два незалежні звукові прошарки. Подальша динамізація розвитку відбувається засобами ритмічного варіювання – другий голос з восьми тривалостей переходить у рух тріолями, а згодом – шістнадцятими, асоціюючись з вальсовим кружлянням. Таким чином, відбувається темпове прискорення, доповнене авторською вказівкою *poco a poco agitato*. Підсилюючи ефект емоційного піднесення, В. Зубицький застосовує також динамічне наростання (*poco a poco cresc.*), яке спрямовується до акорду (*<sf>*), що визначає межу з наступним розділом.

Середня частина контрастує за темпом (*molto tranquillo*), проте інтонаційно, за характером і фактурним викладом музичного матеріалу вона споріднена з основною темою вальсу (*cantabile, legato*). За проведенням наспівної теми, слідує рухлива варіація (*con moto*), в якій підголосковий фактурний прийом змінюється на інтервальний рух голосів.

Реприза репрезентує повернення до ліричного стану (*lirico*). Підголоски поступово підіймаються у високий регістр, надаючи витонченості звучанню. Варіація на тему (*poco agitato*), на відміну від першого розділу, є більш енергійною і віртуозною.

Кода становить узагальнення твору. Тут задумливо звучить основна тема вальсу (*dolce, poco capriccioso*), як приємний спогад, що залишив ніжні почуття. Повільний пасаж підіймається у високий регістр і обрушується стрімкими бравурними пасажами (*con bravura, bruscamente*), засвідчуючи апофеозне завершення концертної п'єси. Заключні акорди (*marcatissimo*) затверджують цей стан.

Впродовж п'ятдесяти років твір набув певних трансформацій у виконавських версіях автора, зокрема на відміну від нотного видання

1989 року, у інтерпретаціях 2023–2025 років⁴⁶ він зазнав текстових доповнень і темпових відмінностей, зокрема повільне, ностальгійно-замрійливе звучання *vibrato* баяна на початку вальсу з поступовою темповою «розкачкою» і сплеск-кульмінацію на його завершення, які автор вибудовує динамічно і концепційно. Середній розділ у сучасному виконанні В. Зубицького набуває стриманого, зосередженого трактування, а епізод *Con moto* – підкреслено *rubat'noi* вимови, акцентованої маркатним штрихом. У фіналі композитор досягає стрімкого загострено-напруженого звучання, об'єднуючи усі розділи твору в єдине ціле і завершуючи чітку лінію драматургічного розгортання.

У новітніх виконавських версіях В. Зубицького «Ліричного вальсу» також з'явилися нові епізоди – замість варіації шістнадцятими у репризі твору (*poco a poco stringendo*), автор виконує розгорнуту імпровізацію у джазовому стилі. Сучасні дисонансні гармонії, і прийоми гри міхового тремоло додають ефектності концертній п'єсі та вдало контрастують з романтично-ліричним характером вальсу. Таким чином, композитор постійно удосконалює твір, привносячи в нього нові стилістичні елементи.

Впродовж півстоліття «Ліричний вальс» став репертуарним у середовищі баяністів, він також звучить у виконанні автора у великих концертних проектах з симфонічним оркестром⁴⁷ і в камерних залах⁴⁸. Цей яскравий віртуозний твір доступний для виконання баяністам зі значною професійною підготовкою, які володіють акордовою і дрібною технікою, прийомами гри міхом тощо.

⁴⁶ Ювілейний концерт В. Зубицького в Національній Музичній Академії України. Частина 2. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=mauMSH4RJmo&list=RDmauMSH4RJmo&start_radio=1; концерт з нагоди 70-річчя В. Зубицького «За Україну помолось. Частина 1» 15 жовтня 2023 року в Івано-Франківській філармонії. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=KCvk_nu6UX0&t=2153s

⁴⁷ Серія авторських концертів В. Зубицького «За Україну помолось» з нагоди 70-річчя композитора (2023, Київ, Одеса, Івано-Франківськ, Тернопіль).

⁴⁸ Сольний ювілейний концерт з авторських творів В. Зубицького (НМАУ, Київ, 2023).

До жанру вальсу В. Зубицький повторно звернувся у італійський період творчості на межі тисячоліть. Його вальс «*Я люблю тебе, Пезаро*» (1998) у баяністів дістав назву «джаз-вальс». Тут композитор ефектно поєднав виразну вальсову мелодику з джазовими гармоніями та ритмами. Баян постав як повноцінний джазовий оркестр: впродовж усього твору прослідковується виразне проведення мелодії, розвиненої басової лінії, що виконує гармонічну функцію та «ритм секції».

Твір має тричастинну форму з невеликим вступом, що інтонаційно асоціюється з французьким мюзетом. У власних інтерпретаціях В. Зубицький починає вступ повільно і поступово «розганяє» темп від спокійного, споглядального (що асоціюється з сонячним ранком мешканця італійського міста Пезаро, який, як усі італійці, дотримується розміреного, неспішного ритму життя, встигаючи насолоджуватися всіма його позитивними миттєвостями) до рухливого стрімкого, запального, імпульсивного ритму крайніх розділів, що написані в стилі джазової імпровізації. Композитор тут використав увесь спектр сучасних прийомів баянного письма і засобів звукоутворення, що вирізняють його індивідуальну стилістику письма: джазові гармонічні комплекси, примхливу ритміку з синкопами, пунктирами, суміщенням тріольного і дуольного груп у такті; шумові ефекти (кляцання пальцями, удари в торець корпусу баяна, голосові вигуки); рикошети, глісандо, кластерне тремоло, маркато, акценти тощо. Головною відзнакою музики В. Зубицького є імпровізаційність висловлювання, вона зафіксована (наскільки це можливо) в графічних засобах нотного письма, авторських позначках (*rimato, fingers, beat in keyboard*), а також «вловлюється» у примхливій ритмо-інтонаційності, мінливості гармонічних структур, штрихів, динаміки, в емоційній насиченості й енергетиці, притаманній стилістиці митця. Відзначаючи імпровізаційність як одну з основоположних рис джазової музики А. Соловйов вказує, що «імпровізація це не тільки важливий спосіб «втілення звучання» у процесі організації музичної тканини твору, вона є фактором стильової ідентифікації <...> джазу. В джазі вона

виступає головним носієм семантики і синтаксичної структури, охоплюючи усі формотворчі та звукові параметри...» (Соловйов, 2022: 96).

Середній розділ (*cantabile*) написаний у стилі французького мюзету, якому характерна легкість, вишуканість звучання, невимушеність розгортання тріольної мелодичної лінії, оздобленої мелізматикою, бас-акордовий акомпанемент. Одним із новаторів жанру джазового вальс-мюзету вважається Р. Гальяно «який у композиторському та виконавському векторі зумів поєднати танго та мюзет з імпровізаційним та класичним джазом» (Гафич, 2024: 39). У В. Зубицького, розпочинаючись у традиційному стилі, мюзет поступово перетворюється на концертну джазову імпровізацію з усіма звуковими ефектами й модерними прийомами гри на інструменті.

Загалом твір вирізняється технічною насиченістю, фактурною багатшаровістю. Акордові сполуки та ритми набувають значної тембрової виразності та поліплановості у виконанні самого маестро баянної гри. Віртуозний, енергійний, «сонячний», характер вальсу досягається засобами використання численних сучасних прийомів: тремоло міхом, довгих та коротких глісандо, кластерних звучань, виразної та детальної реєстровки у правій клавіатурі (використано 6 тембрових реєстрів), ефектних ритмових ударів долонею в торець правої клавіатури, які утворюють акцентовану, гостру атаку звуку, схожу на звучання «міхового» характеру. Також у творі застосовано ефектні голосові вигуки – прийом часто практикований В. Зубицьким у сольних та ансамблевих виступах і вписаний у текстовий варіант його баянних опусів.

Отже, вальси в творчості В. Зубицького віддзеркалюють трансформації композиторського письма: від лірико-романтичної стилістики з включенням сучасних гармоній у процесі авторського переосмислення і виконавського досвіду до модерного письма, з застосуванням джазової лексики та новітніх баянних прийомів гри.

У творчості В. Зубицького значне місце посідає також камерно-ансамблева музика з баяном/акордеоном. Композитор вважає інструмент

перспективним у цьому жанрі. Зокрема Г. Улич (Савчин) наголошує, що композитори-баяністи В. Зубицький, В. Рунчак, Я. Олексів сприяли «камернізації інструменту у напрямі розмаїття творчого експерименту щодо репертуару та залучення баяна-акордеона до найрізноманітнішого колективного музикування» (Улич, 2021: 398). «В ансамблевому сполученні і в сольному виконавстві, тембрально та технічно потужний, з вираженими рисами камерності, баян/акордеон набув неповторної «опредметненої символіки звучання», яка «утворює і певний “алгоритм” свого буття», – зазначає А. Черноіваненко (Черноіваненко, 2021: 604). Поєднання тембрів баяна/акордеона зі скрипкою, флейтою, віолончеллю, фортепіано, камерним оркестром у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть виявляють свою актуалізацію у численних композиторських опусах В. Зубицького, В. Рунчака, Л. Самодаєвої, В. Самофалова, а також у концертному виконавстві (В. Зубицький, І. Саєнко, В. Самофалов, І. Єргієв та інші). Разом із ансамблевими мікстами, іншу грань камерності виявляє і мова композиторського висловлювання, яка вирізняється новаторством засобів письма, а також експериментуванням у сфері звукових ефектів.

У процесі долучення баяна/акордеона до рангу академічного мистецтва, сформувалася й палітра певних камерно-інструментальних жанрів, що сьогодні вже є сталими в практиці баянно-акордеонного виконавства. Серед таких соната, партита, сюїта, інструментальна мініатюра тощо.

У виконавському і науковому обігу відомими є різнотемброві ансамблеві твори В. Зубицького: «Шість медитацій по Ш. Бодлеру» (для баяна/акордеона і флейти, 1988), «Lacrimosa» (для двох баянів і флейти, 1989), «Від Фанчеллі до Гальяно» (для баяна/акордеона і фортепіано, 1996), «Flumen» (для баяна/акордеона і фортепіано, 1997), «Salute, Castelfidardo» (для скрипки (віолончелі) – баяна/акордеона, 1990), «Музика на кінець тисячоліття» (для флейти – віолончелі – баяна/акордеона – фортепіано, 1999) тощо. Феномен творчості митця виявляється в тому, що його ансамблеві твори, написані в оригіналі для однотембрового ансамблю,

набувають у виконавській творчості різномісних мікстів, а також транскрибування, що виводить музику В. Зубицького на новий рівень концертності, характерний новітнім стильовим тенденціям. Як визначає Ю. Іванова, «транскрипція постає формою інтерпретаційного <...> виконавсько-композиторського мислення, водночас новим повноцінним концертним жанром, затребуваним сучасним інформаційно-комунікативним контекстом» (Іванова, 2025: 182). Транскриптори ХХІ століття, «створюючи авторську композицію на основі вже існуючої музики», намагаються «здолати межу між виконанням і композиторством, представляють новий музичний образ як власний розширений та поглиблений авторський коментар до відомої музичної концепції, підіймаючись на рівень мета-стильового мислення» (Іванова, 2025: 182). Разом із тим, такий спосіб виконавської ретрансляції постає новітнім прийомом концертності й комунікації зі слухачем. «Концертність виходить за кордони музичних жанрів та форм, впроваджуючи ідею розвитку» музичного «мислення та мовлення на основі діалогу» (Іванова, 2025: 58), синтезування різних творчих ідей, що обумовлює створення нового підходу до прочитання вже існуючих текстів, модерних виконавських інтерпретацій.

У цьому аспекті увагу привертає сюїта В. Зубицького «**Українські танці**» для двох баянів/акордеонів (1995), яка первісно була створена як дитячий репертуар, але в практиці виконання досягнула концертних характеристик і нових транскрипторських інваріантів, набуваючи значення метатексту. Це викликає асоціації з відомим «Лібертанго» А. П'яццолли, яке стало джерелом численних транскрипцій та аранжувань для різних виконавських складів.

Цикл із п'яти частин становить авторську транскрипцію українського пісенно-танцювального фольклору. Варто зазначити, що в українській народній традиції танцювальні пісні є невід'ємним атрибутом. Зазвичай вони мають жартівливий характер. «Своїм найглибшим корінням танцювальна пісня веде до календарно-обрядової лірики (веснянок), обрядових хороводів,

які з часом набувають переважно ігрового характеру», – зазначає О. Остап'юк. Танцювальні пісні це «гумористичні твори невеликого об'єму, співвідношення яких з танцем засноване на ритмомелодійній спільності й має характер взаємосупроводу» (Остап'юк, 2008: 104).

Композитором використано зразки відомого народного мелосу, що набули значення українських хітів. Це найбільш об'ємний та технічно складний твір із поміж інших дитячих дуетних баянних опусів, що певним чином виводить його за межі суто дитячої музики. Яскравий мелодизм і захоплююча енергетика циклу становлять простір для «дорослих» інтерпретацій та виходу «поза межі» композиторського тексту.

Всі мініатюри написані в формі варіацій на «задану» тему. Така структурна організація, яка йде від імпровізаційності виконання, є традиційною для української народної творчості. Вона характеризується трансформуванням основної теми, додаванням нових музично-мовних елементів, як-от підголоски, остинатні формули, орнаментика тощо, а також ритмічними й гармонічними перетвореннями. Музикознавці вважають варіаційний метод найдавнішим «прийомам розвитку тематичного матеріалу. Варіюванню підлягає мотив, фраза, речення» тощо (Фіськова, Нечепуренко, 2022: 41). Разом із тим імпровізаційність, властива усній комунікації, є «вищою формою варіативності (змінності). Це творчий процес композиції, що здійснюється за законами усного мислення. Він нерозривно пов'язаний з самими творчими механізмами народної музики і йде на базі і в межах можливостей і особливостей жанру» (Мазуріна, 2019: 848).

«Західноукраїнський танець» (*Allegro*, 2/4), що розпочинає цикл, будується на інтонаціях пісні «Шуміла ліщина». Ля мінорний лад твору має виразний гуцульський колорит (підвищений IV щабель характерний для двічі-гармонічного мінору й високий VI, що йде від дорійського ладу). Прозора гомофонно-гармонічна фактура п'єси будується на двох прошарках: проведенні теми в партії одного з баянів і фігураційному варіюванні в партії іншого. Протягом твору функції мелодії і акомпанементу переходять від

першого баяна до другого, врівноважуючи їх у значущості виконавських позицій.

Енергійна запальна тема у своєму експонуванні визначається штриховою ясністю (*poco marcato*), синкопованою структурою, підкресленими акцентуваннями і tenuto, що надають їй пружності та грайливості. Постаючи в партії другого баяна з мінімальним гармонічним акомпанементом, у процесі розвитку вона обростає підголосками й ущільнюється в звучанні, набуває різного емоційного забарвлення.

У першій варіації тема обвивається фігураційними пасажами першого баяна (*mf, faceto*), що надає їй жартівливої жвавості. Наступна варіація дещо змінює настрій: тема переміщується у мі-мінорний ладовий колорит й набуває тихого звучання (*mp*), співучої вимови (*tenuto, poco legato*) та орнаментального оздоблення, її відтіняє лише одноголосний non legat'ний супровід і підголоски у партії першого баяна. Третя варіація, незважаючи на ту саму тональність, має просвітлений колорит, що досягається динамічним контрастом (*mf*), а також переміщенням підголоскового орнаменту у регістр другої октави, що створює ефект об'ємності звучання. В четвертій варіації тема повертається у свою основну тональність, переходить до партії першого баяна і проводиться у тембрально-насиченому регістрі малої октави (*mf, cantabile*). Акомпанемент, що дотепер мав фігураційний склад, перетворюється на остинатні квінтово-секстові інтервальні співзвуччя, що рухаються стакато, створюючи штриховий контраст темі. Гра підвищеним і натуральним четвертим щаблем надає неповторного закарпатського колориту. Динамічною (*f sub.*) і драматургічною (*energico*) кульмінацією твору є п'ята варіація – найбільш фактурно ущільнена і розміщена в точці золотого перетину. Тут тематичний матеріал супроводжується і мелодизованими фігураціями і остинато. Поєднання звукових прошарків, що мають неоднорідну штрихову атаку, дозволяє досягти ефекту різноплановості й масштабності. Наприкінці твору композитор повертається до мінімалізації музичних засобів: остання варіація створює враження

поступового затихання і звукового розчинення. Тема, що повертається до свого первісного вигляду і динамічної площини (*mp sub.*) має облегшений стакатний акомпанемент, де канвою проступає її втора. Остинатна репетиція на тоніці у високому регістрі додає музиці дещо сумного відтінку. Синкопований автентичний каданс (*D-T*), що раптово постає на «*ff sub.*» є виразно-театральним завершенням танцю.

«**Вальс-Скерцо**» (*Andantino scherzoso, 3/4*) має в інтонаційній основі дві українські пісні «Ой, є в лісі калина» та «Горіла сосна палала», проте, якщо в інших частинах композитор використовує фольклорні мелодії, то тут їх обриси ледве вбачаються. На основі схожих мелодичних зворотів В. Зубицький створює стилізацію української танцювальної теми і подає її в нехарактерному для народної хореографії тридольності.

Вступом до «Вальсу-Скерцо» є квінтові перегукування в партіях обох інструментів. Такий звуконаслідувальний прийом вдало відтворює гру скрипки по відкритих струнах (*quasi violin*), притаманний народному музикуванню. Неспішне розгортання танцю (*mf pesante*) супроводжується акомпанементом троїстих музик. Тоніко-домінантові співвідношення баса та цимбальні перебори зумовлюють примітивний супровід, доступний непрофесійним музикам. Характерні акцентовані «тупцювання», що чергуються з переважно поступеним рухом мелодії, надають жартівливої незграбності вальсу. Кожен куплет має двічі повторюваний приспів, що дозволяє говорити про куплетно-варіаційну форму твору.

Перша варіація становить мелодизоване фігураційне оспівування основної теми у високому регістрі в секстовому співвідношенні партій правої руки обох інструментів. Водночас тема у первісному вигляді (ліва рука другого баяна) й інтервальному викладі (ліва рука першого баяна) проводиться у своєму наспівному варіанті (*tenuto*), охоплюючи діапазон від першої до малої октави. Таке звукове розшарування дозволяє відчутти всі фактурні лінії. Ліричного настрою цій частині надає тональний зсув із

основної тональності (мі мінор) у сі-бемоль мінор і обертальний вальсовий рух верхнього голосу.

Друга варіація, за принципом контрасту, який В. Зубицький часто застосовує в своїх творах, є фактурно й динамічно ущільненою (*mf-f, bruscamente pesante*). Означена композитором «важкість» досягається застосуванням акордового тремоло у партії першого баяна, яке базується на тонічному остинатному басу. На противагу акомпанемент є фактурно-облегшеним і становить форшлаговані терції, квінти й октави, що «тримають» тридольний ритм. У приспіві тема набуває ще більш масивного і голосного звучання. Вона проводиться в дециму (*pesante*) й октавному подвоєнні всіх голосів (*pesantissimo*) на тлі октавного тупцювання супроводу, асоціюючись з чоловічими танцювальною лексикою.

Ре мінорна «**Веснянка**» (*Allegro molto, 2/4*) має в своїй основі інтонаційно споріднені календарно-обрядові пісні «А ми просо сіяли» та «Вийди-вийди Іванку». Прості, дещо примітивні теми в процесі варіативного розвитку набувають концертного звучання, що обумовлено майстерною роботою композитора з музичним матеріалом, зокрема застосуванням різнометрових ансамблевих поєднань, фактурних прошарків, кожний із яких має виразний мелодичний і ритмічний малюнок.

Первісне проведення теми «А ми просо сіяли» подано у терцієвому двоголосі. Зазначимо, що паралельний рух голосів є одним із основних атрибутів українського народного співу, надає йому характерної м'якості і наспівності. Водночас двоголосся є «дуже зручним для масового гуртового співу і має значні виражальні можливості» (Яценко, 1958: 122). У народнопісенній творчості гомофонно-гармонічне двоголосся часто трапляється у рухливих піснях. Викладена восьмими тривалостями (*marcato*) у швидкому темпі тема має грайливий характер.

На початку твору тема звучить на тлі тонічного октавного органного пункту в усіх інших голосах, що також є ознакою українського фольклорного мистецтва. Органний пункт (або бурдон) є поширеним в інструментальній

музиці. Як зазначає В. Шульгіна, у танцювальних мелодіях він «виявляє народний інструментальний колорит троїстих музик» (Шульгіна, 2008: 180). Саме такий ефект досягнуто В. Зубицьким у презентації теми.

Друга тема подається відразу у вигляді варіації: вона набуває співучості через використання більш довгих тривалостей (восьмі змінюються четвертними) і легатної вимови. Неголосна звучність (*p sub.*, *mp*) також пом'якшує загальний звуковий колорит. Контрастом до неї виступає протискладення, яке подано у високому регістрі у вигляді швидких остинатних фігурацій шістнадцятими, що відтворюють жіночий танцювальний образ (кружляння по колу). Третій розділ форми становить точне повторення теми «А ми просо сіяли» у голосній звучності (*f*).

Четверта варіація (*mp*) заснована на проведенні одночасно обох тем: «Вийди-вийди Іванку» звучить в басовому регістрі (другий баян), її терцієвий легатний виклад акцентує на чоловічому складнику весняного ігрового дійства; «А ми просо сіяли» (перший баян) подано у незмінному вигляді. Кульмінація припадає на п'яту варіацію, яка становить точку золотого перетину. Тут композитор об'єднує всі фактурні прошарки використані у попередніх варіаціях: тему «А ми просо сіяли», басовий варіант «Вийди-вийди Іванку» (з терцієвою второю) й остинатні фігурації «кружляння» у високій теситурі. Таким засобом В. Зубицький досягає повноти звучання всієї палітри баяна/акордеона й водночас індивідуалізації її окремих ліній. Композитор використовує також поступове посилення звучності (*mp – poco a poco cresc. – f*), характерне для кульмінаційних розділів форми.

Звукова насиченість раптово змінюється на тихе нюансування (*p sub.*) у шостій варіації. Тут акомпануючий голос у вигляді фігурацій поринає у ще не задіяний у п'єсі регістр великої октави. На його тлі самотньо звучить уривок теми «Вийди-вийди Іванку» (6 тактів), надалі його змінює активна тема «А ми просо сіяли» (*f sub.*) у своєму первісному фактурному викладі з октавним органним пунктом. Короткі мотивні перегукування у партіях обох інструментів, що стрімко підносяться до третьої октави готують фінальні

тонічні акорди (*ff*), які через двотактову паузну зупинку, у характерному пружному ритмі завершують твір.

Останні дві п'єси сюїти йдуть *attacca* й утворюють мініцикл із двох контрастних за характером і темпом мініатюр, що відтворюють образ українського весілля.

«*Марш-Скерцо*» (*Marciale, quasi allegro, 3/4*) будується на інтонаціях закарпатського танцю «Березнянка». Це найбільш лаконічна мініатюра циклу, яка містить проведення теми (куплет і приспів) та одну варіацію. Первісне побутування танцю пов'язане з «підтанцюванням» під час весільної ходи на Закарпатті. Зокрема В. Ріс вбачає в ньому національну символіку цього регіону українських Карпат (Ріс, 2010). Він зазначає, що в «українських традиціях живий танець звичайно не має детально вираженої хореографії» (Ріс, 2010: 327). Учасники гуртового танцю виконували рухи, схожі на «трясучку», які «були виплодом імпровізації» (Ріс, 2010 : 326). Дводольний музичний супровід у фольклорному варіанті награвала група, здебільше з трьох музик. Деякі дослідники вважають, що «Березнянка» натхненна весільними традиціями Лемківщини, етнографічної групи, що має певні культурні особливості, зокрема фольклорні. Танець характеризується швидким темпом, енергійними динамічними рухами.

У варіанті В. Зубицького танець випереджає стисла двотактова преамбула, яка вводить у святковий стан. Тут задіяні обидва інструменти, що грають в унісонному й октавному подвоєнні з акцентуванням кожної долі. Щільне звучання, яке ніби розростається за рахунок збільшення інтервальної амплітуди акордів, доповнюється треллю у верхньому голосі, що асоціюється з театральним ефектом підняття завіси.

Безпосередньо сам танець розпочинається з басового вступу другого баяна, що відтворює чоловічі тупцювання. Соль мінорне тоніко-домінантове крокування, підкреслене рівністю ритмічної пульсації та гострим звуковидобуванням (*marcato*) готує появу теми (перший баян), яка підхоплює заданий енергійний стан. Її поступове неспішне розгортання, з характерними

підстрибуваннями і «присіданнями» на кожен третю долю (у розмірі 4/4), пунктирними формулами, що увиразнені акцентуацією вимови, вдало відтворює рухи танцюристів. Серед таких: «нахиляння (балансе); закарпатська дрібушка; бокова присядка; припадання (з правої та лівої ноги); кроки з підстрибуванням і поворотами; припадання в оберті; перемінний крок; переступання з підскоком» (Толкач, 2024 :121) тощо. Тут, як і у всьому творі, задіяні обидва ансамблісти, що спрямоване на досягнення щільного й виразного звучання. Переходом до варіації є витриманий модулюючий D7, що змінює основну тональність на ля мінор.

У варіації фактура насичується акордовими співзвуччями. На відміну від теми, яка проводилась одноголосно, тут вона набуває тризвучного викладу і проводиться у середньому голосі партії другого баяна. Всі інші музичні елементи, разом із акомпанементом (перший баян) становлять акордове остинато. У наступному проведенні цей фактурний комплекс переміщується у регістр другої октави. Настирливе повторення фраз, що мають інтонаційні повтори, голосна звучність (*f*) створюють зоровий ефект наближення танцюристів.

«*Східноукраїнський танець*» (*Allegro faceto*, 2/4) становить парафраз відразу на дві українські пісні – весільну польку «Ой, Марічко, чичері» і найвідомішу «Ой на горі два дубки». Складно сказати чому композитор взяв до східноукраїнського танцю «Ой, Марічко, чичері», адже саме слово «чичері» належить до діалектизмів Буковини, Гуцульщини, Прикарпаття і означає за однією версією пронизливий холодний вітер з дощем, в іншому – жінку, що має фанний вигляд⁴⁹. Проте ці дві пісні гарно поєднуються як в музичному плані, так і за жвавим жартівливим настроєм. Дослідниця українського фольклору І. Клименко зазначає, що «У весільному <...> та інших циклах певна частка творів має танцювальний характер, їх мелодії

⁴⁹ Згідно словника закарпатської говірки «чіча» – «що-небудь дуже гарне, «чічка» – «квітка, жінка, що дуже любить чепуритися, наряджатися, часто змінювати наряди» (Словник, 2008 : 416).

швидкі (чотиридольні, рідше – тридольні)... Зазвичай такі твори мають розважальну функцію» (Клименко, 2020: 20).

Мініатюра побудована у формі вільних варіацій із імпровізаційним розгортанням і поступовим виходом до кульмінаційного завершення циклу. Це справжній феєрверк колоритної мелодики, ритміки, штрихів, тональностей, засобів виразності, динамічних контрастів тощо.

Запальна, енергійна «Ой, Марічко, чичері» (*veloce*, мі мінор), яка розпочинає твір і проводиться в партії другого баяна, оздоблюється швидкими пасажами в партії іншого. Композитором вдало створене ансамблеве поєднання: інструменти доповнюють один одного, створюючи цілісність звучання. Варто відзначити, що В. Зубицький добре відчуває ансамблеву фактуру. В усіх його творах для різних інструментальних складів досягнуто максимального звукового балансу. Також, як прекрасний соліст і ансамбліст, він тонко відчуває палітру баянних тембрів, а також його органічність властивості, тому розташовує віртуозні пасажі ергономічно.

В першій варіації композитор міняє тональність на фа мінор вже застосовуваним прийомом модулюючого D7. Тут тема поступає крізь вихор стрімкого фігураційного потоку (*giocoso*). Ця мелодична варіація є яскравою за технічними засобами, а також штриховими прийомами: стакато, легато, акценти.

Чотиритактова зв'язка до наступної варіації написана в ре мінорі. Вона будується на інтонаціях приспіву, який подано подвійними нотами (терціями і секстами) у високому регістрі.

Друга варіація повертає основну тональність і фактурний виклад первісно поданої теми, таким чином утворюючи певну тричастинність у межах варіаційної форми (A-B-A1). В цьому розділі композитор наче перемішує задані з початку лінії розвитку, змінюючи регістри, елементи фактури, додаючи октавний підголосок, що урізноманітнює звучання. Вже знайома тема тут звучить по-іншому, що виявляє досконале володіння композитора прийомами роботи з фольклорними джерелами.

Домінантсептакордовий пасаж, що зринає вгору, охоплюючи дві октави, змінює тональний колорит на мажор.

У третій варіації (Ре-бемоль мажор) вводиться пісня «Ой на горі два дубки», проте в ній відсутній «показ» теми, як було в усіх попередніх п'єсах. В. Зубицький відразу подає її у варійованому вигляді, природно продовжуючи попередній розділ. Музика не змінює свого запального характеру: тема проводиться в середньому регістрі в партії другого баяна у терцієво-секстовому викладі. Віртуозні пасажі першого баяна, що рухаються хвилями (вгору/вниз) створюють враження швидкого гуртового танцю по колу. Створення такої образності обумовлене також задіянням обох інструментів із граничним насиченням фактурою. Апробованим прийомом модулюючого септакорду композитор повертає основну тональність.

У наступній найбільш розгорнутій й звуково насиченій варіації (мі мінор, *marcato e brillante*) В. Зубицький поєднує відразу дві пісні, кожна з яких доручена окремому баяну: «Ой, Марічко, чичері» – першому, «Ой на горі два дубки» – другому. Обидва інструменти мають тоніко-домінантовий унісонний акомпанемент. Композитор подає теми у варійованому вигляді, оздоблюючи мелодичними фігураціями й орнаментикою. В середньому розділі варіації несподівано з'являється тема пісні «Шуміла ліщина», яка звучить одноголосно на тлі облегшеного терцієвого акомпанементу і самотнього підголоску в партії другого баяна. Її поява змінює стрімкий енергійний розвиток на оазу тихого і ліричного звучання (*mp, dolce, cantabile, tento*). Це тиха кульмінація проте вона швидко минає (16 тактів), як згадка про минуле. Разом із тим, таким прийомом тематичної арки В. Зубицький композиційно об'єднує твір, створюючи завершену драматургічну концепцію. Наприкінці варіації повертається сповнений життєвих сил (*energico*) дует тем «Ой, Марічко, чичері» і «Ой на горі два дубки», де композитор знов модифікує фактурні прошарки, переміщуючи в інші регістри, трансформуючи інтервальний склад. Це феєричне завершення твору. Обидва інструменти мають різні мелодичні лінії, які у поєднанні

створюють багатство баянних барв. Швидкий темп, голосна динаміка (*ff*, *fff*), прикінцевий гамоподібний злет на три октави й тонічний акорд завершують твір. Безумовно останні дві частини становлять значну складність як у фактурному, ансамблевому планах, так і драматургії форми в цілому. Вони можуть виконуватись вже досвідченими музикантами.

Цикл «Українські танці» репрезентує унікальне композиторське чуття щодо підбору тематичного матеріалу, а також індивідуальні риси його стилістики: вміння поєднувати виразну мелодику з сучасними засобами письма, зокрема естрадною манерою; усвідомлення звучання всієї тембральної палітри баяна/акордеона й талановите втілення її в ансамблевій партитурі; максимальна зручність для виконання, концертна ефектність твору. Ю. Дяченко відзначає, що на сучасному етапі розвитку баянно-акордеонного мистецтва музика естрадного спрямування (легка, розважальна, з багатством жанрів) відіграє важливу роль. «Бурхливий розвиток даного стилю привернув увагу відомих виконавців та композиторів» (Дяченко, 2014: 582). Серед останніх він виокремлює творчість В. Зубицького, стилістиці якого притаманна естрадно-джазова манера письма.

«Українські танці» посіли певне місце у концертній практиці багатьох сучасних професійних колективів України. Зазвичай вони виконуються як цілісний твір – віртуозний парафраз на відомі народні хіти, втілені в модерній техніці письма в ансамблевому жанрі. Разом із тим, сучасною тенденцією у виконавстві є вихід «поза межі» суто авторського тексту, реалізація унікальних творчих ідей із залученням транскрибування.

На платформі YouTube розміщено декілька варіантів виконання «Українських танців». Музиканти експериментують як із ансамблевими мікстами, так і оригінальним нотним текстом. Зокрема тріо «Contemp»⁵⁰ (Київ) (домра – Тетяна Козицька, баян – Віталій Козицький,

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mBr0tekHpo4> виступ на XVI фестивалі «Поліська рапсодія» (Шостка 06.04.2016).

домра-бас – Наталія Гері), створюючи аранжування для іншого інструментального складу в деяких місцях ущільнюють звучання засобом фактурного подвоєння, задля ефектності виконання додають тамбурин у «Березнянці», а на завершення циклу – вигуки (притаманні виконавському стилю самого В. Зубицького). Водночас музиканти вдаються і до певних текстових змін: в останній частині твору, в зоні тихої кульмінації, замість виписаної В. Зубицьким теми «Шуміла ліщина», ансамблісти вставляють «Ой на горі два дубки». Загалом різнотембровий ансамблевий склад значно збагачує звучання твору, додає концертності у його трактування.

Домровий квартет «Коло» (Київ, керівник Л. Шорошева) виконує сюїту в перекладенні Олексія Шевченка⁵¹. Авторський оригінал у їхньому варіанті отримує певні видозміни, зокрема перерозподіл фактури, з переносом в інші регістри, що обумовлено тембральними особливостями інструментів. Також перед кожною частиною твору (II, III, IV) вводяться лаконічні сольні імпровізації першої домри у стилі награвань, що притаманні народній українській традиції. Зокрема Б. Стецюк вважає, що «імпровізація на основі певних мелодичних і ритмічних структур <...> зустрічається у традиційному фольклорі різних народів (Стецюк, 2020: 189). Такі, думного характеру, речитації надають картинності художньому сприйняттю, привертають увагу до кожного епізоду танцювальної картини-циклу.

У версії ансамблю «Коло» з тексту твору вилучено IV частину і замість неї подано розгорнуту імпровізацію в якій поєднано інтонаційні елементи тем III частини («Веснянка») і II частини («Вальс-Скерцо»). Такий композиційний прийом, що «збирає» вже знайомі теми, узагальнює попередній розвиток і готує кульмінаційне завершення сюїти. Задля підсилення звукового ефекту, виконавиці застосовують шумові прийоми гри (удари по деках інструментів, маракаси). Ця імпровізація подана не в народній, а джазовій манері, наближеної до стилістики останньої частини

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZB0a95xwIIo>. Національна музична академія України імені П.І.Чайковського (Київ, 31.03.2017).

циклу. Як зазначає Б. Стецюк, «у джазовій імпровізації можуть виникати різного роду стилістичні “накладення”», також вільне джазове імпровізування часто представлене «“неакомпонованими” формами імпровізації в стилістиці free-jazz») (Стецюк, 2020: 189). Аналогічно гурту «Contemp», виконавці замінюють у фінальній частині твору тему «Шуміла ліщина» на «Ой на горі два дубки», можливо, судячи з терміну концертних заходів, цю ідею вони запозичили у своїх колег. Незважаючи на зроблені трансформації, у звучанні однотембрового складу домр, який за барвною палітрою значно відрізняється від баянного багатозвуччя, цикл втрачає свою яскравість і образну колоритність.

Деякі дитячі і дорослі колективи виконують окремі частини циклу, зокрема «Західноукраїнський танець», записаний у виконанні тріо талановитих львівських юних баяністів (І. Сумарук, П. Гільченко, Р. Пунейко⁵², клас викладача Я. Олексіва)⁵³. Родзинкою цього аранжування є введення перед останньою варіацією імпровізації в гуцульському стилі. Причому її поява театральна обставлена: на тлі ритмізованого, акцентованого акордового остинато в партіях двох баянів, третій виконавець змінює інструмент на акордеон і на триваючому ритмо-інтонаційному супроводі виконує віртуозну, оздоблену пасажами й орнаментикою імпровізацію, в якій задіяні всі реєстри інструмента. На її завершення в партіях обох баянів звучить основна тема твору «Шуміла ліщина» і лише після цього ансамблісти переходять до композиторського тексту шостої варіації. Застосований прийом відповідає художній концепції мініатюри і цілком природно сприймається в динаміці розвитку. Гуцульський колорит імпровізації вдало поєднується з основним мелодичним матеріалом і додає твору ефектної концертності звучання.

Тріо «Duo FINKpositiv & Kurylenko» (два акордеони, баян) також включили «Західноукраїнський танець» і «Веснянку» у свій концертний

⁵² Р. Пунейко, як зазначалося раніше, є лауреатом численних міжнародних конкурсів.

⁵³ https://www.youtube.com/watch?v=AlhmtWsAggw&list=RDAIhmtWsAggw&start_radio=1
Записано 03.11.2014.

репертуар⁵⁴. Його виконання відповідає авторському тексту. Аранжування стосується лише перерозподілу фактури на три інструменти.

Отже, «Українські танці» є ефектним твором, що часто звучить у концертних програмах і неодмінно з великим успіхом сприймається публікою. Увага виконавців до циклу обумовлена, з одного боку, його яскравою інтонаційністю, впізнаваним тематизмом, майстерно втіленим в ансамблевому жанрі, з іншого – простором для реалізації сучасних інтерпретаційних концепцій. Це викликає паралелі з творами легендарного А. П'яццолли, які у практиці академічної традиції ХХ–ХХІ століть багаторазово переінструментувалися і мали значний успіх у слухачів. Лише у творчому доробку В. Зубицького біля десяти інваріантів «Libertango» для різного виконавського складу.

«Українські танці», що мають численні цитування народних джерел, у синтезуванні з сучасною композиторською стилістикою постають у зовсім іншій художній парадигмі, ніж матеріал першоджерела, і становлять творчий простір для нових інтерпретаційних трансформацій. Виконавці відчули в них можливість для експериментування, створення власних «доповнень» в стилі В. Зубицького, що становить прецедент в сучасній українській композиторській творчості і виводить музику митця на новий рівень комунікації зі слухачем і виконавцем.

3.2. Специфіка концертності в творчості В. Рунчака

Ознаки концертності виявляються в індивідуальній стилістиці музики В. Рунчака: віртуозність, сучасне мовлення, «застосування приголомшливого арсеналу виразних засобів» (Юсипей), драматургічна вибудованість, емоційність, ефектність, епатажність назв – всі ці риси привертають увагу виконавців і слухачів до творів митця. І. Коновалова зауважує, що «модуси і грані концертності розкриваються в спрямованості опусів композитора на відкриту “репрезентативність”, виявляються в опорі на принципи

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PRPGZ4yDVnI>. Запис зроблено 05.12.2018.

концертування, драматургію контрастів. Театральність міститься у програмних назвах творів, авторських ремарках та виявляється через засоби персоніфікації музичних інструментів...» (Коновалова, 2015: 56). Науковиця також відзначає важливість ролі інтерпретатора в концепції концертності В. Рунчака. Вона зокрема підкреслює: «Концертно-театральні виміри творчості майстра значною мірою відбиваються у скерованості на фігуру виконавця – “людини граючої”, яка одночасно виступає в амплуа музиканта-віртуоза, інтерпретатора та соліста-актора» (Коновалова, 2015: 57).

Одним із показових в цьому сенсі творів є концертний диптих «Інь і ян, гармонія протилежностей» («**阴 阳 对 立面的和 谐**», 2014) присвячений китайському колезі Xiaoping Cao (Cao Xiao-Qing) – віце-президенту Китайського товариства акордеоністів, президенту Товариства акордеоністів Пекіна, професору, науковому керівнику Центральної консерваторії музики, почесному професору Тяньцзінської консерваторії. Він був першим акордеоністом, якого Міністерство культури Китаю відправило на навчання до Університету музики і драматичного мистецтва в Ганновері (1992, Німеччина), після завершення якого, завдяки артистизму й віртуозній майстерній грі Xiaoping Cao посів перші місця на престижних міжнародних змаганнях акордеоністів («VII Гран-прі акордеоністів» (1997, Баден-Баден, Німеччина) та «XX Міжнародному конкурсі солістів-акордеоністів Città di Castelfidardo» (1997, Італія). Він став першим китайцем, який як віртуоз-акордеоніст отримав такі високі нагороди (золоті медалі/перші місця) на престижних міжнародному конкурсах. 2001 року він став першим китайцем, який отримав «Диплом майстра-соліста» за видатні досягнення в музичному виконавстві і був запрошений викладачем Університету музики і драматичного мистецтва в Ганновері (2001–2004). В подальшому Xiaoping Cao заснував бакалаврський курс для студентів, які навчаються гри на акордеоні в Центральній консерваторії музики Китаю, де його високо цінують як викладача. Його студенти мають значні успіхи на провідних

міжнародних та китайських конкурсах акордеоністів (301 золота медаль та 131 перше місце)⁵⁵.

Професор Xiaoqing Cao активно виступає з сольними концертами, а також читає лекції і проводить майстер-класи в багатьох країнах Європи⁵⁶. Він є постійним членом журі міжнародних музичних конкурсів, дослідником розвитку світового і китайського акордеонного мистецтва⁵⁷, організатором міжнародних заходів, що підвищують авторитет Центральної консерваторії музики та репутацію китайських акордеоністів на міжнародній арені, зокрема він є засновником Фестивалю акордеонної музики в Пекіні, який проводиться раз на три роки і репрезентує прем'єри творів західних композиторів, написаних на замовлення Xiaoqing Cao.

Акордеонний диптих **«Інь і ян, гармонія протилежностей»** своєю назвою свідчить про звернення композитора до традиційної китайської філософії, де Інь і Ян становлять фундаментальні категорії. Як зазначає О. Козаренко, Інь-Янь це єдність порядку і хаосу у світобудові, гармонійна взаємодоповнюваність протилежних начал (Козаренко, 2000: 246). Символічно ці константи буття позначаються у вигляді кола існування («Тай ши»), розділеного на дві частини. «У центрі кожної частини – маленьке коло протилежного кольору, для позначення, що Інь завжди має зародок Ян, а Ян – зародок Інь» (Манжара, 2018: 151). Китаєзнавці зазначають, що «Ян, досягнувши піку свого розвитку, відступає перед обличчям Інь; Інь, досягнувши піку свого розвитку, відступає перед обличчям Ян» (Капра, 2008: 43). Таким чином, «внутрішні кола означають, що на піці розвитку одне з

⁵⁵ У звіті міжнародного відомого фестивалю «Akkordeon Grenzenlos» (2025), організованого консерваторією Hohner у Троссінгені (Німеччина) зазначається, що «особливо виділяються виступи китайських акордеоністів з класу професора Cao Xiaoqing з Центральної академії музики в Пекіні» (Report: Akkordeon Grenzenlos 2025 – Germany).

⁵⁶ У липні 2025 року він брав участь у міжнародних майстер-класах з різних інструментів у Ріва-дель-Гарда (Італія), представляючи акордеон <https://www.musicariva.org/en/altoperfezionamento>

⁵⁷ Xiaoqing Cao є автором історії акордеонного мистецтва Китаю (Xiaoqing Cao «Classical Accordion in China»).

першопочатків готове відступити і у цей момент містить у собі зародок протилежної субстанції» (Манжара, 2018: 151).

Теорію універсального дуалізму композитор вдало втілює у формі диптиху, де образно відобразив ідею мінливості життя і світової гармонії. Водночас частини твору не асоціюються з якоюсь однією категорією, в них тісно переплетені «світло і тінь», «чоловіче й жіноче», «добро і зло», «земне і небесне».

Втілюючи протилежні образні сфери композитор обрав полярні засоби виразності, динамічні контрасти, гострі ритмічні зміни, метричні зсуви і все це він об'єднав сучасною мовою й модерними прийомами гри на інструменті. Твір надскладний для виконання, можливо тому він не часто включається у програми акордеоністів. Його першою інтерпретаторкою стала відома українська акордеоністка Ірина Серотюк⁵⁸.

Перша частина розпочинається прозорим терцієвим мі-мажорним тремоло у високому регістрі, яке створює світлий колорит звучання, проте відразу (другий такт) на нього нашаровується мі-мінорне терцієве тремоло в іншому мануалі інструмента, що переходить у сонорну кластеру звучність, вносячи тривогу й занепокоєння. Формування змінної образності досягається також поступовим нарощуванням звучності від «*pp*» до «*mf*» («*pp-p-mp-mf*»), нерівномірністю метричної пульсації (4/4; 3/4; 6/4; 9/4), застосуванням прийому поліритмії. Ефект подовженого звучання створюється засобом збільшення долей в такті (3/4; 6/4; 9/4). Лаконічний чотиритактовий вступ поволі переходить у пентатонічний пасаж, що підноситься у кришталевий регістр 3–4 октав, готуючи появу теми ($\text{♩}=70/\text{adagio}$).

Інтонаційно тема досить проста, вона будується на поспівці в обсязі малої септими і має в основі терцієво-секундові співвідношення. Характерною її відзнакою є поступове розширення діапазону (кварта – квінта – секста), що створює враження плинності й вільного розгортання та

⁵⁸ Твір у виконанні І. Серотюк розміщений на платформі You Tube за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=28Rivs--IyI>

пентатонічне ладове забарвлення, яке асоціюється з народними китайськими пісенними мотивами. Тема викладена одноголосом в середньому регістрі на тлі віртуозних фігурацій, що охоплюють верхній діапазон звучання. Незважаючи на дисонансні хроматичні акомпануючі гармонії, вона має пасторальний колорит, що зумовлений прозорою гомофонно-гармонічною фактурою, рівністю метро-ритмічної пульсації, а також наспівним ліричним характером теми. Дослідники китайської музики зазначають, що традиційна «народна пісня переважно одноголоса» (Чен Менгжао, 2025: 60) і ґрунтується на пентатоніці. Зокрема Хуан Тайлун зазначає, що відзнакою національної традиції є «звучання мелодії в унісон (переважно одноголосом, що стало рідкістю для європейської музики) <...> китайська традиційна музика має особливу ладову організацію: замість звичних мажору і мінору використовується пентатоніка без пів-тонів», проте «китайські композитори, прагнучи до більшої плавності в пентатонічній музиці, зазвичай використовують велику секунду і малу терцію як основні інтервальні співвідношення» (Тайлун, 2024: 96–97). Всі ці національні риси В. Рунчак вдало втілює у темі.

В подальшому фактура поліфонізується: тема у стретному вигляді проходить у басовому і середньому голосах, огортаючись фігураціями, які змінюють свій стрімкий біг тридцять другими на тріолі шістнадцятих, що привносить певний неспокій. У наступному проведенні вона набуває зловісного звучання. Кардинальна трансформація відбувається засобом застосування дисонуючих акордів, які спочатку звучать у високому регістрі, як протиставлення басовому тематичному голосу, а згодом перетворюються на саму тему, яка у фактурному варіанті кластерних звучань наче у викривленому дзеркалі постає темним відбитком того, що було світлом, як символізація тіньового (Інь) і сонячного (Ян) і схилів гори, що становить етимологічне значення цих категорій⁵⁹. Тематичний розвиток зупиняється на

⁵⁹ У вірші відомого танського поета Ду ФУ категорії Інь і Ян знайшли образне втілення у таких рядках:

акордовому остинато, що у синкопованому ритмі акцентує дисонансну звучність, створюючи певне емоційне напруження. Подальше варіювання теми відбувається прийомом «перегукування» її інтонацій переважно в регістрі великої октави. Контрастність тут виявляється як у теситурі розташування фактурних прошарків (тема – басовий регістр: акомпанемент – високий), так і у протиставленні цілком діатонічної одноголосної теми дисонуючому акордовому супроводу, що помірно коливається в одноманітному ритмі.

Несподівано характер звучності кардинально змінюється: на кластерному тремоло міхом, «координати» якого умовно окреслені в нотах (*tremolando, cluater ad lib.*), з'являється енергійна джазова тема, яка за характером різниться з попереднім музичним матеріалом. З основною темою її споріднює лише терцієво-секундовий інтервальний склад, проте інтонаційний рух, на відміну від китайської мелодії, є переважно висхідним, що обумовлює позитивний настрій. Активний, жвавий темперамент (швидкий темп ($\text{♩}=120/\text{allegro}$), змінний метр (5/4; 6/4; 5/4; 3/4; 5/4; 7/4; 4/4), обривчасті інтонаційні звороти, синкопований ритм, акцентовані штрихи) створюють динаміку руху і певну легкість звучання. Розпочинаючись у високому регістрі, тема і акомпанемент, наче граючись, міняються місцями: тематичний матеріал з'являється то у високому регістрі, то у тембровому забарвленні малої октави в той час як тремоло переміщується у прозорий колорит третьої октави. Композитор застосовує сучасні прийоми гри «правою рукою на лівій клавіатурі баяна-акордеона», «постукування 3-4 та 2-м пальцями правої руки по зовнішній стороні лівої частини корпусу баяна-акордеона», «постукування 3-4 та 2-м пальцями правої руки по зовнішній стороні міху баяна-акордеона», потрійний рикошет (*triple ricochet.*) Всі ці

О Тай-гора велично-грізна й нескінченна!
 Від царства Лу й до Ці у зелені буя вона.
 Природа тут зібралась найпрекрасніша,
 На схилі з півночі ще сутінки, а з півдня – сонячний світанок вирина. (переклад Я. Шекери) (Шекера, 2005: 104).

вказівки автор ретельно виписав в умовних позначках, що передують нотному тексту і подані на чотирьох мовах (українською, англійською, російською і китайською).

Рух дещо сповільнюється ($\text{♩}=83/$ andantino) і на стакатному остинатному тлі знов звучить китайська тема, проте, незважаючи на легатний поліфонічний виклад, її характер тут трансформується у активно-дієвий. Це відбувається методом штрихової і ритмічної інтенсифікації акомпанементу: застосуванням стакатного прийому гри і чергування регулярного коливання шістнадцятих та пасажів тридцять другими. П'ятизвучні акордові глісандо, які за позначкою автора виконуються «з додаткового на основний ряд баяна-акордеона», підводять до кульмінації. А. Сташевський зазначає, що В. Рунчак застосовує широке розмаїття прийомів «глісандової гри», зокрема «(три-, чотири- та п'ятизвучні) глісандові ковзання поперечного і повздожного зразків, а також рідкісний для баяністів вид – поперечне і повздожне глісандування акордів на виборному мануалі лівої клавіатури» (Сташевський, 2015).

У найвищій точці драматургічного розвитку звучить тема, що експонувалася на початку твору як зловісна, проте тут вона кардинально змінює свої властивості, набуваючи величного апофеозного («*ff*») радісного характеру. Багатозвучні акорди, якими вона викладена, вибудовуються у наспівну мелодію широкого дихання і здається, що добро перемагає, однак до свого завершення тема спотворюється кластерними плямами, що повертають їй зловісну барву. Темрява активно наступає, намагаючись повернути втрачені на мить позиції: карколомні висхідні і низхідні пасажі, що поєднують хроматизми зі зменшеними тризвуками й охоплюють широкий діапазон звучання (від великої до другої октави), щораз «наштовхуються» на кластерні акорди, які з'являються на вершині віртуозного руху (< *molto sff*, < *molto fff*). Несподівано остання хвиля напружено-драматичного звучання приводить до чистої барви фа-дієзного унісону в усіх фактурних лініях, що асоціюється із завершенням твору: рух

сповільнюється, гучність згасає (*diminuendo, meno molto rit.*), відбувається зупинка розвитку (фермата). Проте після люфтпаузи композитор поміщає післямову.

Стан світлої ідилії на початку епілогу досягається повільним темпом ($\text{♩}=45/ \text{largo}$), варіаційно-імпровізаційним викладом теми в середньому регістрі, нерегулярним метром (4/4; 6/4; 5/4; 3/4; 2/4), застосуванням численних мелізмів у супроводі (переважно трелей і перекреслених довгих форшлагів), які асоціюються зі співом птахів. Всі ці засоби створюють спокій і гармонію з оточуючим світом, пасторальний стан єднання з природою й Всесвітом. Проте все у світобудові має бути збалансованим: поступово, наче насування тіні, стан умиротворення перетворюється на його протилежність. Благозвучність гармоній змінюється дисонансністю, тема і її супровід пересуваються у віддалені регістри (тема – велика октава, супровід – друга-треті октави), опонуючи і водночас доповнюючи один одного. Повільний темп посилює трансформування образності, яке відбувається наче наочно. Полярність світу підкреслює хроматичний розбіжний пасаж, що спрямовує свій рух до протилежних вершин (третьої і великої октав). Після нього, як нагадування, в оксамитовому регістрі великої октави втаємничено («*p*») одноголосо звучить перший елемент китайської теми, який завмирає не завершуючись (*ritenuto*, фермати). У заключних тактах частини на мі-бемольному басовому органному пункті звучить, як звукова вібрація, тривале чергування мажоро-мінорних співзвуч (сі мінор – мі-бемоль мажор), яке, наче подих вітру, динамізується (*accelerando, piu accelerando, <*) й уповільнюється (*poco a poco ritenuto*), відтворюючи гру світла й тіні – протилежностей, що перебувають у незмінному русі, взаємозв'язку і балансі.

Друга частина диптиху має в основі танцювально-маршову тему. Дослідниця китайської музики Чень Юньцзя вказує на існування такого синтетичного жанру в національній творчості, зокрема у симфонічній п'єсі «Блага звістка з Пекіна до села» композитори Чжен Лу і Ма Хонг'є зображують картину народного танцю, використовуючи «своєрідний

танцювальний марш <...>, що створює світлий і святковий настрій» (Чень Юньцзя, 2020: 56). Саме такий настрій панує на початку частини твору В. Рунчака. Риси маршовості виявляються у ритмічній чотиридольній пульсації; пунктирах; енергійному русі мелодики, початок якої фанфарно спрямовується вгору по щаблях мі-мажорного секстакорду; барабанних остинатних формулах; переважно тенутному звукоутворенні. Танцювальність ніби нашаровується на пружний хід теми, вона виражається у мелізматичності, яка оздоблює мелодичну лінію: це передусім довгі і короткі, переважно хроматичні, перекреслені форшлаги і трелі, які перманентно з'являються у верхньому і нижньому голосах, значно пом'якшуючи прямолінійний рух теми. Також фігураційне проведення нижнього голосу збалансовує марширування четвертних і восьмих м'яким витіюватим малюнком легатних шістнадцятих, що мають більш складну ритмічну структуру (синкопи, чергування шістнадцятих і тридцять других, пунктири тощо). Фактура виявляє риси поліфонізації: тема і протискладення розташовані в одному регістрі, переважно першої октави, мають самостійне значення та інтонаційно-ритмічний розвиток, водночас протискладення, огортаючи тему дрібними візерунками, доповнює й контрастує їй за викладом і засобами виразності як контрапунктичний елемент. Поступово композитор «розводить» ці звукові прошарки у протилежні регістри, що надає кожному з них певного тембрового забарвлення. Таким чином основна тема частини становить єдність протилежностей: чоловічого і жіночого (маршовості і танцювальності, простоти і витонченості), зв'язного і окремого, високого і низького, втілюючи в собі два начала – Інь і Ян.

Тема розвивається як вільна імпровізація на задану тему. Китайська дослідниця Сун Мейсюань зазначає, що імпровізаційність і варіаційність становлять відзнаку китайської народної музики. Варіації як музична форма цілком «у руслі національних тенденцій фольклорного та традиційного музичного мистецтва, заснованого на імпровізаційності, і, як наслідок, на варіаційному способі розвитку музичного матеріалу» (Сун Мейсюань, 2024:

163). На завершення свого бадьорого поступу тема трансформується застосовуваним у першій частині прийомом переходу від благозвучного одноголосся і прозорих секстових послідовностей на витриманому органному пункті до дисонуючих кластерних плям, що підкреслюються уповільненням теми (*poco a poco ritenuto*), привертаючи особливу увагу.

У наступній варіації тема отримає легкий (*sub.p, leggiro*) скерцозний характер. Її гострота підкреслена відсутністю сильних долей, жартівливим норомом – стакатним штрихом і мордентами. Одноголосі фрагменти тематичного матеріалу, як швидкоплинні миттєвості, безтурботно проносяться у прискореному темпі ($\text{♩}=102$ / *moderato*), не передбачаючи подальших перетворень, проте деформації відбуваються дуже стрімко: тему переривають ланцюги дисонуючих гармоній, низхідні глісандо. Синкоповані кластери в басовій партії асоціюються з риком злих сил, що лякають і загрожують своєю присутністю. Поодинокі тремолуючі звуки, що залишились від теми, становлять контраст настирливому, активному руху баса, проте вони занадто слабкі, щоб впоратись із такою силою. Зрештою скерцозна тема перетворюється на власну «гримасу», яка вражає своєю бездушністю і холодом. Це досягається засобом модифікації одноголосої теми в акордові дисонуючі й кластерні співзвуччя, доповнені трелями, що створює ще більш зловісне відчуття. Звучання інтенсифікується, підводячи до кульмінації («*ff*»), де основна тема частини з'являється в своєму маршовому темпі, але докорінно змінена за образністю: це вже не світла і святкова музика, а морок і темрява, тріумф царства тіней.

Раптово все змінюється і тема маршу знов набуває свого первинного вигляду: вона звучить у консонансному інтервальному викладі в середньому регістрі на тлі швидких стакатних фігурацій (тридцять другими) і репетицій у високому регістрі баяна пікколо. Тема знов отримує світлий колорит і нагадує прогулянку на природу, де співають пташки і життя здається радісним і гармонійним. «Концепція прекрасного Китаю нерозривно пов'язана з “єдністю природи та людини”, – зазначає член Української

асоціації китаєзнавців О. Стрижак. – Основне призначення людини <...> повернутися до природи, досягти межі “все суще і я (людина) – одне ціле“» (Стрижак, 2018). Поступово різні елементи поєднуються в суцільному звуковому потоці: маршовість і танцювальність, джазові гармонії та дисонуючі-кластерні комплекси, одноголоса й акордова фактура, високий і низький регістри, рівномірний рух шістнадцятих і синкоповані ритми, легато і стакато, глісандо й акценти. Синтез цих контрастних і взаємодоповнюючих музичних засобів поєднує метрична нестійкість, що репрезентує широкий спектр розмірів ($1/8$; $3/4$ $2/4$; $4/4$; $6/4$; $5/4$), які змінюються майже щотактово.

Поступовий рух до основної кульмінації твору розпочинається з втаємниченого руху басового потрійного рикошету, що виникає ніби здалеку («р»), поволі набираючи динамічного й фактурного ущільнення: на тлі пульсуючого баса з'являються фігураційні пасажі, а згодом акорди, які перегукуються в різних регістрах баянного звучання. В подальшому дрібна вібрація у вигляді остинатних репетицій становить супровід теми, що у збільшеному варіанті (цілими тривалостями) апофеозно звучить в багатозвучному акордовому викладі. Вона поєднує елементи тем першої і другої частин диптиху, доводячи, що все у світі перебуває в динамічній взаємодії.

До завершення твору рух пришвидшується засобом застосування дрібних (тридцять других) тривалостей у фоновому елементі. Маршова тема набуває стабільного ритму ($4/4$), що створює враження впевненого руху. Вона викладається акордовими послідовностями в широкому розташуванні, разом із стрімкими фігураціями супроводу охоплює весь діапазон звучання інструмента. Задля автономізації звукових прошарків, композитор застосовує не лише різні фактурні комплекси, а й контрастні штрихові засоби: тема – *non legato*, супровід – залізоване *staccato*, яке вважається засобом втілення повітряного простору. Зокрема І. Довжинець зазначає, що «такий артикуляційний прийом створює особливий ефект звучання: музика ніби насичується повітрям, втрачає свою матеріальність і невагома плине у

просторі» (Довжинець, 2006: 62). Поступово тема насичується кластерними гронами, які затверджуються в повторюваності остинатної конструкції. Заклучний пасаж, що охоплює широкий звуковий діапазон (від малої до третьої октави), стрімко підноситься у високий регістр тріумфально завершуючись на життєстверджуючій джазовій гармонії («*fff*»).

Отже у диптиху В. Рунчак втілив засобами сучасної композиторської мови китайську світоглядну концепцію про єдність і гармонію Всесвіту. Автор вдало поєднав традиційні національні мотиви й пентатонічну ладову систему з модерними прийомами звукоутворення на баяні та новітніми техніками письма, зокрема активно використовуючи сонорні звукові ефекти, а також різного роду глісандо, рикошети, шумові засоби ударів по корпусу інструмента тощо. Композитор вдумливо працює з темброво-колеристичними можливостями інструмента, спрямовуючи їх на відтворення художнього образу. «Мова тембрів» у баянному диптиху отримує певні образні значення, викликаючи яскраві асоціації. Влучна характеристика творчості В. Рунчака, надана І. Тарновецьким, цілком відповідає його творчому методу, репрезентованому у диптиху «Інь і Ян, гармонія протилежностей»: «Музика композитора представлена широким спектром темобразів, де традиційні для сучасної музики образи гротеску і загостреної експресії зосереджені на філософських роздумах. Творчості В. Рунчака властива активна звуко-виражальна пошуковість та багатство процесів творчих метаморфоз. Новаторські тенденції виявляє модерна музична мова композитора, що базується на використанні новітніх баянно-інструментальних прийомів» (Тарновецький, 2019: 24).

В. Рунчак, як і інші українські митці, плідно працює в галузі камерно-інструментальної музики. Зокрема І. Коновалова слушно відзначає, що камерно-інструментальна творчість автора постає «справжньою мистецькою лабораторією темброво-акустичних пошуків та експериментів у сфері інструментального театру», вона «відзначена тематичною багатогранністю, розмаїттям образно-емоційного висловлювання та неординарністю

трактування виконавського потенціалу... В камерних опусах концентрується виконавська віртуозність, сюжетність та відбиваються такі риси стильової атрибуції композитора, як концертність і театральність, що синтезує музичне прочитання зі сценічними елементами» (Коновалова, 2015: 56). В. Антошевська зауважує, що «як композитор Рунчак здобув міжнародне визнання за свої <...> камерно-інструментальні композиції, які часто звучать на провідних музичних фестивалях та конкурсах, демонструючи широкі виконавські можливості музикантів» (Антошевська, 2018).

Поряд із модерними опусами, що репрезентують «вільне оперування композиційними техніками, елементами творчих практик» (Максименко, 2009: 104), в камерно-інструментальній музиці В. Рунчак звертається й до національних фольклорних джерел, вводячи українську інтонаційність у поле своїх творчих експериментів. Як зазначає І. Коновалова, композитор «зберігає свою національну ідентичність та семантичні зв'язки з традиціями вітчизняної культури в її найважливіших духовних джерелах – культовому і фольклорному» (Коновалова, 2015: 54). Саме це репрезентує твір «**Гуцульська мозаїка**» (1987) для народного ансамблю, який існує у авторських версіях для скрипки і акордеону та кларнета і акордеону⁶⁰. Він є одним із часто виконуваних ансамблевих опусів В. Рунчака. Серед відомих інтерпретаторів – камерний оркестр домристів «Лик домер»⁶¹, інструментальне тріо «Contemp»⁶², ансамблю «Рідні наспіви»⁶³,

⁶⁰ Запис «Гуцульської мозаїки» для кларнета і акордеона розміщений на платформі YouTube у виконанні Домініка Домінчака – кларнет та Олександра Стаховського – акордеон. (VII Всеукраїнський фестиваль «День українського баяна і акордеона», Київ, 16–17.03.2019). Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=B11m11K-u-0&list=PLK_wavDu2bgDeT9IXvRdJP_w1vC7B-zib&index=7; у виконанні дуету «Coloriage» (Марія Хосе Фернандес – кларнет, Андрій Фесенко – акордеон. Академія музики Дармштадта (Німеччина), 28.08.2024).

⁶¹ Керівник В. Івко. Концертна програма «Домра. Сучасний погляд» (НМАУ імені П. І. Чайковського, 02.10.2019).

⁶² Керівник В. Козицький. Запис розміщений на платформі YouTube. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=QpgBu00Mpsc>

⁶³ Керівник Ю. Карнаух. Концертна програма в Національній філармонії України 25.05.2024. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=cPVcPv0tDeo>

інструментальний ансамбль «Експромт» (Луцьк)⁶⁴, дует домра-баян Е. Джамаладінова–П. Фенюк⁶⁵.

Твір вирізняється віртуозністю партій, багатством мелізматики, яскравістю закарпатських інтонацій, що подані як стилізація народного мелосу⁶⁶. У партіях дуету інструментів спостерігаються множинні імітації та «перегукування», що наслідують вівчарські «заклички», використано також коломийкові награвання та ритміку. Науковці вказують на певну мозаїчність композиції «Гуцульської мозаїки» й «наближення» її форми «до тричастинної нерепризної», а також відзначають стилістичні й виконавські особливості твору, зокрема «калейдоскопічність тематизму та переплетення між собою тематичних елементів», використання елементів «фольклору у поєднанні з віртуозністю та шумовими ефектами в партіях обох інструментів⁶⁷, quasi-каденцію та імітацією «солов'їних» трелей в партії домри, що надає твору особливої ефектності» (Сліпченко, 2023: 134).

На нашу думку, п'єса написана у вільній варіаційній формі зі вступом. Енергійний вступний розділ, викладено в манері традиційного народного музикування, відразу вводить в стан народного свята, де танці становлять важливий атрибут фольклорного дійства. Дослідники танцювальної культури гуцулів Ю. Кархут і О. Кузик відзначають, що «у Карпатському регіоні сформувалася своєрідна культурно-звичаєва практика проведення основних свят» (Кархут, Кузик, 2020: 352). Народні танки – «коломийка, гуцулка, аркан – стали улюбленими <...> на всіх вечірках і всенародних забавах» (Верховинець, 1990: 25). Саме настрій народних веселощів відтворено у вступі, що побудований на інтонаціях танцювального коломийкового

⁶⁴ Керівник професор СНУ імені Лесі Українки П. Шиманський. Режим доступу :

https://www.youtube.com/watch?v=6_SRr_fbr58

⁶⁵ Запис з концерту від 26.11 2010 розміщений на платформі YouTube. Режим доступу :

<https://www.youtube.com/watch?v=edHhCRzEs3U>

⁶⁶ Звернення до інтонаційних зворотів, ритміки карпатського краю є важливим засобом національної ідентифікації. Українські Карпати, з їх мальовничою природою, унікальним культурним середовищем, становлять той особливий духовний простір, що віками дбайливо зберігається представниками самотутніх субетносів – гуцулами, бойками, лемками.

⁶⁷ Мається на увазі перекладення для акордеона і домри.

фольклору. Запальний, жартівливий характер композитор створює засобом використання в'язанки гуцульських танців, що стрімко змінюють один одного. І. Зінків зазначає, що принцип в'язанки є «широко розповсюдженим у народно-інструментальних “гуцулках”⁶⁸» (Зінків, 2009: 101). Важливим у фольклорному музикуванні є також тембральний склад інструментів. На це спрямовує увагу В. Рунчак: його п'еса вдало відтворює автентичний темброво-звуковий колорит традиційного зразка: етномузичний стиль виявляється у сукупності «специфічних засобів музичної виразності (тонально-ладових, мелодичних, гармонічних, ритмічних особливостей) <...>, що втілюють культурну ідентичність Гуцульщини...» (Стовп'юк, Фабрика-Процька, 102).

Середній розділ розпочинається з повільної танцювальної «розкачки», яка є характерною для гуртових різновидів, зокрема гуцулки й аркана. Описуючи гуцулку Р. Кайндль відзначав, що танець «має вигляд хороводу, який утворюють чоловіки і жінки, хлопці і дівчата... Танцюристи <...> плавно кружляють під звуки музики то вліво, то вправо, спочатку повільно, потім все швидше» (Кайндль, 2000: 66–67). Саме таке поступове пришвидшення темпу демонструє музика твору. Характер образності змінюється: на перший план виходять то чоловіки, то жінки, що вдало відтворено у притупуваннях на першу долю (притаманних аркану) й ліричних переграваннях, які водночас часто передують початку загального танцю. За канонами жанру В. Рунчак вибудовує основний танець від повільного до жваво-запального, енергійного руху. На народних святах гуцульські танці виконуються переважно в обрядовому варіанті, де основним елементом є «рух по колу». Такий тип хореографії в музиці відтворено варіюванням одних і тих самих інтонаційних зворотів. Підскоки й притупи втілені у акцентах, а також ударах по корпусу інструмента.

Поряд із традиційними фольклорними мотивами композитор у цій частині використав сучасні засоби письма та прийоми гри, а також елементи

⁶⁸ Народний танець «Гуцулка» є варіантом коломийки.

театралізації, притаманні його стилістиці. Завзятий гірський темперамент відтворено віртуозними пасажами, дисонансними акордами, глісандо, тремоло міхом, ударами правої руки по міху і корпусу баяна, акцентами тощо. Театральні прийоми – тупання ногами по підлозі, вставання музикантів під час гри, спів разом із інструментальним супроводом – створюють враження включення слухача у народне дійство, безпосереднього перебування його на обрядовому святі. Симбіоз фольклорних витоків, сучасної музичної мови та модерних прийомів баянної гри обумовив створення яскраво-концертного, ефектного твору, який активно включається у виконавську практику.

Твір потребує значної технічної вправності, майстерного володіння баяністом широким арсеналом модерних прийомів гри, а також імпровізаційності висловлювання, що наслідує манеру фольклорного музикування. Створити яскравий образ допоможе емоційність, харизматичність виконавського подання, вміле використання візуальних та вербальних ефектів. Водночас поєднання всіх цих складників музично-театрального дійства є викликом сучасному музиканту і вимагає активізації різних навичок і вмінь.

3.3. Жанрово-стилістична палітра концертних опусів Я. Олексіва

Значну частину композиторського доробку Я. Олексіва становлять концертні твори: «Інтермецо», «Токата», «Соната-балада», «Елегія», «У настрої джазу», «Romance for You», «Одкровення» тощо. Він часто їх репрезентує на власних концертах, також ці твори активно звучать на сучасних баянних/акордеонних форумах у виконанні молодих музикантів.

Підкреслюючи саме концертну спрямованість своїх опусів, композитор ще в студентські роки видав збірку «Концертні твори для баяна (акордеона)» (2007), в яку увійшли «Інтермецо» «Токата», «Соната-балада».

У передмові зазначається⁶⁹, що саме розширення концертного репертуару стимулює баяністів-виконавців до створення власних композицій. «Твори Ярослава Олексіва володіють виразними ознаками власної, індивідуальної манери композиторського письма» (Передмова, 2007: 8). Висловлюючи сподівання, що ця музика зацікавить «концертуючих виконавців, студентів музичних навчальних закладів, музикознавців та шанувальників баянного мистецтва», автор і видавці не помилилися. Сьогодні композиції Я. Олексіва стійко закріпилися в навчальному та концертному репертуарі.

2012 року вийшла друком збірка «Концертні твори для баяна» (Вип.1)⁷⁰, яка включає: «Елегію», «Одкровення», «Токату», «Сонату-баладу», «Let's run in jazz», «У настрої джазу». В анотації зазначається, що автор музики – Я. Олексів є кандидатом мистецтвознавства, заслуженим діячем естрадного мистецтва України, доцентом кафедри народних інструментів та оркестрового диригування, заступником декана оркестрового факультету з навчально-виховної роботи, художнім керівником та диригентом оркестру українських народних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. Наведені у нотних виданнях дані про композитора засвідчують його величезні творчі та наукові досягнення, здійснені протягом лише п'яти років, що виявляє не лише талант музиканта, а й його надзвичайну працездатність, прагнення до самореалізації у різних напрямках діяльності.

Індивідуальною рисою композитора є створення опусів-присвят, творів «in memoriam», а також застосування власних поетичних епіграфів. І. Коновалова вважає, що «програмні твори з подвійно-семантичним авторським кодом (вербальним і музичним), в яких літературно-поетичним фундаментом є вербальні тексти композитора» є виразом його «креативних

⁶⁹ Автор передмови невідомий. Судячи з тексту, це співробітники видавництва «ПП Арал», де збірка була надрукована.

⁷⁰ Олексів Я. Концертні твори для баяна. Випуск 1. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2012. 40 с.

інтенцій... Зазначений тип лінгво-музичного співавторства сприяє подвоєнню авторського коду у просторі творів» (Коновалова, 2019: 390).

Музична присвята як жанровий феномен постає з ідеї творчого діалогу автора-адресата. Переважно присвяти Я. Олексіва адресовані колегам, дружині. П'єси «in memoriam» – викладачам, знаним музикантам. Дослідниця авторських присвят В. Бодіна-Дячок трактує їх «як авторський надпис біля заголовку музичного твору, який містить ім'я адресата та виражає намір автора вшанувати цим твором певну особу». Також науковиця слушно вказує, що музичний твір з присвятою є своєрідним музичним закодованим текстом, «який важливо розкодувати, щоб зрозуміти творчі наміри композитора, розширити контекстне поле твору, уточнити культурні та біографічні деталі» (Бодіна-Дячок, 2021: 43). Присвята також є особливим родом програмності, вона «створює додаткові смислові обертони», – зазначає К. Фізер (Фізер, 2019: 12).

Композиторську манеру Я. Олексіва також вирізняють пошуки в жанровій сфері. Автор майже не повторюється у жанрових формах, випробовує різні жанрові поєднання, експериментує зі стилістикою. Зокрема жанрову модель сонати він сполучає з баладою, привносячи лірико-епічні риси і поемність одночастинного висловлювання. «*Соната-балада*»⁷¹ має присвяту викладачу Я. Олексіва по класу баяна у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка Ярославу Мефодійовичу Ковальчуку – знаному виконавцю, композитору, аранжувальнику, педагогу. Епіграф розкриває філософський погляд митця на життя, осмислення фундаментальних цінностей і сутності буття: «У кожного в житті своя дорога, яка веде до пізнання себе...». Твір характеризується думним розгортанням, речитативністю, діалогічністю побудов мелодичних ліній. Часта зміна ритмічної пульсації, використання примхливих синкопованих малюнків, а також темпових градацій від *Grave* до *Presto* створює ефект невпинного розлогого руху музичної думки. Ця глибока філософська лірико-

⁷¹ Твір вийшов друком 2012 року.

поетична концертна фреска вирізняється ефектним колоритом звучання багатотембрового готово-виборного баяна: детальною реєстровкою, активним використанням прийомів рикошету і тремоло міхом. Дослідники баянного сонатного жанру відзначають в «Сонаті-баладі» «певні елементи естрадного мелосу та гармонії <...>, поліфонічні принципи розгортання фактури та розвитку музичного матеріалу» (Лузан, Самолюк 2020: 87), а також риси «неоромантизму із впливом нефольклорних тенденцій, техніки мінімалізму» (Куртий, 2011: 50). Втілюючи художню концепцію композитор також вдався до детального означення характеру звучання, ретельно виписавши ремарки у гранично ясних формулюваннях: *disperamento*, *addolorato*, *acuto*, *molto acuto*, *sonorissimo*, *parlando*, *nervoso*, *con calore*, *intimo*, *con tristezza*, *quasi eho*, *sospiro* тощо.

Виконання цього яскраво-концертного твору вимагає належної фактурної акордової розтяжки правої руки, а також вправності баяніста при грі примхливої за ритмом акордової фактури, володіння витонченим нюансуванням, належною моторикою та артикуляцією у виконанні шістнадцятих у партіях обох рук. Численні тональні зсуви, багатство агогічних відтінків, що виявляє належність твору до жанру балади, передбачають глибину драматичного висловлювання, вільне розгортання музичного матеріалу, притаманне романтичній стилістиці.

Жанр мініатюри у творчості Я. Олексіва представлено колоритною інструментальною замальовкою *«Інтермецо»*, романтичною *«Елегією»*⁷² та ліричними музичними картинами *«Romance for You»*⁷³ та *«Одкровення»*⁷⁴, що апелюють до поетичних сторінок баянної творчості Віктора Дікусарова та

⁷² Пам'яті Ярослава Володимировича Мозіля, директора Львівського музичного училища ім. С. Людкевича 2003-2010 років. Епіграф п'єси розкриває ставлення Я. Олексіва до музики: «Музика – безумовна, абсолютна істина, оскільки впливає з душі людини, саме з глибини світу її почуттів». Існує версія твору для симфонічного оркестру.

⁷³ Присвячена дружині Галині.

⁷⁴ Пам'яті Анатолія Кусякова. Як вказує композитор, «маніфестацією основної ідеї твору є епіграф, (авторський вірш “Одкровення”), перші рядки якого звучать перед початком виконання» і який апелює до потаємних думок і почуттів митця: «Бувають у житті хвилини, коли весь світ стає чужим, коли не радують години, прожиті в нім ...».

творів Володимира Підгорного. П'єсам характерні агогічні відхилення, щедре використання складних акордових сполучень, джазових комплексів. У творі «Одкровення» актуалізовано жанр мадригалу, а у ліричній мініатюрі з рисами поемності «Елегії» яскраво проявилися кордоцентричні риси композиторського висловлювання. Загалом романтично-елегійне камерне звучання притаманне семи мініатюрам композитора.

Джазова стилістика репрезентована у п'єсах *«Lets run in jazz»*⁷⁵, *«У настрої джазу»*⁷⁶, які Б. Кисляк відносить до «естрадного спрямування» (Кисляк, 2025: 59). *«У настрої джазу»* написана у стилі фьюжн для баяна з готовими акордами лівої клавіатури. Полістилістичний твір містить низку патернів та шаблонів деяких напрямків джазу, а також виявляє риси романтичної лірики. Крайні частини тричастинної мініатюри (*Tempo improvisato*) містять широкий спектр баянних прийомів гри: віртуозні технічно складні пасажі, тремоло міхом, удари рукою по міху, глісандо, акордове маркато, на які нашаровується драйвова джазова тема. Середній розділ (*Andante, tranquillo ma sensibile*) контрастний: плинна тема широкого дихання спочатку поєднується з елементами тангової ритміки, а надалі розгортається, захоплюючи ліричною глибиною і ширістю почуттів. Віртуозне, ефектне завершення п'єси дозволяє визначити її приналежність до творів «на біс».

Національні риси, втілені сучасними техніками письма, яскраво представлені композитором у колоритних *музичних ілюстраціях до драматичної поеми О. Олесь*⁷⁷ *«Ніч на полонині»* (2013)⁷⁸, де автор

⁷⁵ Присвячено колезі Андрію Душному, кандидату педагогічних наук, професору, завідувачу кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

⁷⁶ Присвячено колезі Віталію Зайцю, кандидату мистецтвознавства, доценту кафедри баяна і акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

⁷⁷ Олександр Олесь – псевдонім відомого українського поета, драматурга, прозаїка, перекладача, представника українського літературного символізму Олександра Івановича Кандиби (1878–1944).

⁷⁸ Перше авторське виконання сюїти «Ніч на полонині» відбулося на Міжнародному конкурсі «Perpetuum mobile» у номінації «автор-виконавець» (2012, Дрогобич), де Я. Олексів посів I місце.

синтезував поетичне слово з музикою й елементами театрального дійства. Яскраві образи відтворюють містичний дух Карпатських гір, який зберігає казкові дива й легенди давнини. Музика, сповнена української інтонаційності, поєднує жанрові елементи думного епосу, ліричної протяжної пісні, запальних танцювальних ритмів. Як зазначає сам композитор, у цьому творі «риси неоромантизму поєднуються із впливом неофольклорних тенденцій, техніки мінімалізму та певних естрадних течій музичного мистецтва ХХ століття» (Олексів, 2019: 3). Таємничі образи мавки та інших потойбічних сил відтворено через примхливі ритмові групування, вигадливу мелізматику, синкоповані остинатні вкраплення, пружну танцювальну жанрову основу.

Поєднання у музичному творі поетичного тексту, що відтворюється виконавцем, або читцем, підтекстовка інструментальної партії асоціюються з «Шістьма медитаціями по Ш. Бодлеру» В. Зубицького, де в останній частині використано читання вірша солістом-флейтистом або читцем. Застосоване композиторами синтезування звукового і поетичного рядів, із одного боку, є атрибутом театральності, пошуком нових форм втілення художнього образу, з іншого, на думку Б. Сюти, – «одним з чинників оновлення музичної мови сучасних українських композиторів» (Сюта, 1991: 112).

Масштабна яскраво-образна драматична фреска в чотирьох частинах розпочинається колоритною сценою вечірнього пейзажу на карпатській полонині, де батько неспішно розповідає сину байки про нечисту силу, що зустрічається в горах «І варт вночі лиш не заснути – Все будеш бачити і чути».

Перша частина має три розділи. Музика першого досить виразно відтворює містичний настрій, передчуття чогось невідомого і незбагненого (*misterioso*). Цьому сприяють фа-дієз мінорне ладове забарвлення, повільний темп (*lento*). Відчуття неосяжного гірського простору композитор вдало створює засобом витриманого органного пункту, на тлі якого повільно (*rubato*) розгортається архаїчна тема: октавно подвоєна, вона обертається

навколо квартового тону, настирливо повертаючись до субдомінантового устою. Це «голос Карпатських гір», їх прадавнього минулого, що зберігається у легендах, живе в неосяжних могутніх ландшафтах і полонинах. Надалі тема варіаційно розвивається, огортаючись підголосками і змінюючи октавний виклад на секстовий. Короткі підголоскові репліки, що мають в основі секундову інтонацію, асоціюються з тупцюванням злої сили, що причаїлася у вечірній тиші і чекає на свій час, лише миттєвими рухами виказуючи про своє існування. У фактурному викладі композитор задіює одночасно готову і виборну системи інструмента, створюючи об'ємне, оркестрове звучання баянної партії.

Контрастом до неосяжного образу гір і їх втаємничених мешканців звучить «голос храму» – другий розділ («Здалека чути дзвони і приглушене відлуння церковного співу», *Religioso, lontanissimo*). На басовому остинато з'являється грецький православний піснеспів славлення Матері Божої «Агні Парфене» («Радуйся, Невісто неневісна»), написаний святим Нектарієм Егінським (в нотах дана повна підтекстовка). Таке зіставлення полярних світів: язичництва з його культом природи, вірою в духів і потойбічне та християнства, заснованого на духовному очищенні, символах світла, любові і добра справляє сильне емоційне враження.

Тема нелітургійного церковного гімну, що чутний вдалині («*pp*»), витримана в стилістиці візантійського співу: її одноголосий монодійний виклад, підтриманий остинато в басовій партії, виконує функцію гармонічної основи. Варто зазначити, що візантійська церковна співацька традиція була перейнята християнською церквою разом з прийняттям цієї релігії. Як зазначає М. Волосюк, «прийнявши візантійський варіант християнства, русичі запозичили канонічний ритуал церковного співу, гімнографічні тексти й жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також характерний спосіб їх фіксації (безлінійну нотацію невматичного типу)» (Волосюк, 2018). Тож включення в твір саме цього гімну апелює до стародавніх традицій, духовних витоків українців.

Спокійний, піднесений стан змінюють дзвони, які вриваються повнозвучними, широко розташованими акордами в усій могутності свого звучання (*quasi campana*, «*f*»). Поєднуючись з басовим остинато (фактурно пов'язаним з попереднім розділом), вони створюють ефект величезного просторового об'єму. І. Довжинець вважає, що «голос дзвону, який прорізає великий простір <...> є символом одного з самих голосних звуків» (Довжинець, 2006: 91). У творчості сучасних українських композиторів «дзвін є важливим символом сакрального...», – зауважує О. Крамаренко (Крамаренко, 2011: 90).

Удари великого дзвону поступово огортаються переливами маленьких дзвоників, що стрімкими пасажами збігають вниз і підносяться вгору. На цьому тлі у верхньому регістрі лунає тема церковного піснеспіву. Таке поєднання різних фактурних прошарків у єдиному звуковому потоці створює ефект стереофонії. Задля охоплення всіх діапазонів інструмента композитор використовує запис на трьох нотоносцях, що навіть візуально асоціюється з симфонічною партитурою. Технічно виконання цього епізоду є складним, оскільки в пасажах використано різні форми руху: арпеджіо терцієвої і квартової структури, секвенції, хроматичні елементи, остинатні формули тощо. У швидкому темпі, що виникає за рахунок застосування дрібних тривалостей (тридцять другі, тріолі шістнадцятих), поєднання віртуозних елементів і тематичного матеріалу вимагає майстерного володіння різними прийомами гри, осягнення всієї палітри багатоголосого звучання.

У третьому розділі Степан (батько головного героя) продовжує розповідь про його особисту зустріч з нечистою силою. В музиці образна сфера міфічного відображена остинатним басовим рухом, стрімкими пасажами, дисонансною акордиком, контрастними змінами динаміки, фактурних формул і прийомів гри. Також композитор вдається до тональних модуляцій: починаючись зі стану темряви – до мінору, музика мігрує у втаємничений ля мінор, наприкінці повертаючись до основного фа-дієз мінору.

Розділ розпочинається стрімкими бурхливими пасажами хроматичної будови, які перемежуються з ланцюгами синкопованих акордів. Стрімкі зміни фактури і динаміки в кожному такті («*f-p-f-p-f*») створюють враження нічного шабашу лісових істот, що миттєво проносяться в танці, змінюючи один одного. Водночас у специфічній ритміці, квадратній ритмічній структурі та своєрідній інтонаційності вчувається гуцульський колорит, що дає розуміння територіальної локації дійства, що відбувається.

В середньому епізоді (ля мінор) загальні форми руху невимушено перетворюються на тему танцювального характеру, яка проходить спочатку одноголосо («*ppp*» *secco*), а потім в акордовому викладі. Поступово вона уповільнюється засобом збільшення тривалостей і темповим «*ritenuto*». Її переміщення у високий регістр, оспівування секундовими інтонаціями «подиху» і подвійне проведення «готують» завершення частини. Здається, що все затихає і зникає, проте тонічний акорд на пришвидшеному остинатному супроводі («*f*» *accelerando*) і акцентований трихорд, спрямований до тоніки, віщують про зворотне.

Друга частина твору, що репрезентує жіночу образну сферу, також умовно розподіляється на три розділи. Дві дівчини – Марійка і Мавка, які кохають Івана, в музиці отримують протилежні характеристики.

Перший розділ присвячений страждаючій, засмученій Марійці, серце якої рветься від болю від зради Івана. Її плач (*Lento cantabile*) композитор геніально відтворив за допомогою застосування комплексу музичних засобів. Її стогін на початку розділу втілено прийомом поступового введення тонічного тризвуку з секундою (ля мінор) і довгим утриманням цієї звучності. Лейтмотив Марійки (*motivo conduttore*) – пісенна, ліричного складу тема у високому регістрі, що з'являється з четвертого такту, подана в поліфонічному викладі. Вона базується на тонічному органному пункті і доповнюється двома середніми голосами, що вдало поєднуються у плинному русі розвитку. Поступово ці «стогнучі» інтонації переходять у плач: ефект сліз, що ллються з очей, композитор створює низхідними пасажами, що

повільними хвилями спадають донизу, щоразу починаючись з вищого тону. Надалі це переростає в «справжні ридання», які втілюються у стрімких пасажах, що охоплюють великий діапазон звучання.

На противагу, Мавка (другий розділ, до мінор) подана танцювальною інтонаційністю, що свідчить про її легкий норів і неглибокі душевні якості. Тріольний рух (*leggeramente*), гомофонно-гармонічна фактура, відсутність виразного тематизму характеризують лісову німфу. Фактура заснована на терцієвих послідовностях і стрімких пасажах, що невимушено ковзають в діапазоні першої-другої октав. Розділ завершується лейтмотивом Марійки, яка ніби невидимо присутня і спостерігає за Мавкою.

Останній розділ, який розпочинається закличними інтонаціями квінтового «зазивання», що «зависають» на субдомінантовій трелі, поєднує різний тематичний матеріал. Танцювальність тут втілена в коломиївкових награшах: інтонації теми Мавки, поєднуючись з фольклорними елементами, започатковують образ стрімкого запального гуцульського танцю у парі з Іваном. Бурдонний супровід, жвавий рух, життєрадісний характер вдало змальовують стан веселощів, проте наприкінці розділу в цей несамовитий вир починають проникати інтонації плачу Марійки. Завершується розділ її лейтмотивом, який завмирає, закріплюючи стан суму і туги.

Частина є складною за емоційними переключеннями, а також поєднанням різних засобів виразності. Композитор застосовує поліфонічне, гомофонно-гармонічне письмо, сучасні дисонансні звучності, що втілюються у кантиленному голосоведенні, технічно-віртуозних епізодах, характерній національно-зabarвленій танцювальності.

Третя частина – образ Івана – не поділяється на розділи. Об'ємний музичний моноліт відтворює різні думки і душевні стани головного героя: журні спогади про Марійку, зачарування Мавкою, мрії про можливі веселі розваги з обома красунями. Задля втілення художньої ідеї, композитор почергово подає різні тематичні фрагменти, що як плинні думки змінюють один одного.

Розпочинають частину згадки про Марійку: звучить початковий елемент її лейтмотиву плачу (*Andante affanato*, «*p*») з якого «виростає» задумлива тема (*pensieroso*), інтонаційно наближена до «голосу Карпатських гір» з першої частини. Починаючись у високому регістрі, вона варіюючись поступово спускається до малої октави, переходить в інший баянний мануал й, огортаючись підголосками, знов підноситься до третьої октави, набуваючи проникливості ліричного висловлювання. Поліфонічна структура теми асоціативно відповідає розміреному розгортанню помислів героя про життя і кохання.

Контрастом до кантиленної мелодії виступають тупцювання баса (*Allegro severamente*), які відбуваються на тлі витриманих акордів у верхньому регістрі. Починаючись здалеку (*lontanissimo*), хода наближається і трансформується у танцювальне дійство: у швидкому темпі, один за одним звучать мелодії відомих закарпатських танців аркану, гуцулки, коломийки, утворюючи розгорнуту танцювальну сцену. Яскравий національний колорит, втілений у фольклорних елементах мелодики і запальній ритміці, становить відзнаку цієї частини твору. Переважно голосна динаміка, чергування щільних акордових сполучень (*minaccevolmente*) з вітійоватими віртуозними пасажами на тлі бурдонного баса відтворюють феєрію гуцульського свята. Барвіста звичаєва культура Карпатського регіону, зазначають Ю. Кархут і О. Кузик, здавна мала «архаїчний, магічний характер <...> в хореографічному мистецтві Гуцульщини зберігається великий потенціал традицій, що притаманні для території цього гірського краю» (Кархут, Кузик, 2020: 352, 353).

Наприкінці, як післямова, звучить задумлива тема початку частини, яка повертає стан заглиблення в архаїчне минуле, майже візуально відтворює дзвінку тишу Карпатських гір (*mp, p*), що зберігають давні обряди, унікальні старовинні легенди про втаємничені невідомі сили, міфічних істот, що ховаються у туманних схилах і полонинах.

Остання частина вступає *attacca*. Вона також має цільну концепційну структуру і синтезує мелос різних частин циклу. Розпочинається четверта частина лаконічним вступом (8 тактів), де велична «тема Карпатських гір» (*Maestoso*) звучить одноголосом і в акордовому ущільненні, набуваючи ще більшої могутності.

Основна частина становить танцювальне дійство («На галявині перед лісом танцюють і співають мавки. Їх оточують різні лісові духи, часом беручи участь у танку»). Вінок гуцульських танців, у іскрометно-швидкому темпі (*Vivo*) становить ефектний фінал сюїти. Композитор використав відомі коломийкові мотиви, варіюючи їх і доповнюючи фактурними ускладненнями, мелізматиною, акцентами, динамічними контрастами, тональними модуляціями тощо. Протискладенням до танцювального елемента в басовому регістрі звучить «тема Карпатських гір», нагадуючи про місце події.

Дослідник музично-інструментальної культури українців М. Хай, зазначає, що «коломийка була і є одним із найхарактерніших і найактивніших жанрів пісенно-інструментально-танцювальної традиції в Карпатському регіоні» (Хай, 2008: 304). Це «традиційний український двочастковий танок з приспівками, поширений, головним чином, в зоні українських Карпат та прилеглих до них під- і закарпатських регіонів: на лемківському бойківському Підгір'ї, Покутті, Буковині, гірських і долинних теренах Закарпаття <...> На генетично архаїчну природу коломийки вказують і яскраво виражені ознаки первісного синкретизму, виявлені у поєднанні співочого, інструментального й танцювального її компонентів. У структурі сучасного коломийкового мелосу подібне явище можна розглядати як архаїчні наверхства, що зберігають давні ознаки стилю <...> так і новіші й цілком новітні, позначені найсучаснішими рисами ... (Хай, 2008: 303, 304).

Відповідно до національної стилістики, використані композитором різні форми руху, ритмічні формули та прийоми гри у поєднанні зі складними віртуозними фігураціями становлять випробування на

майстерність баяніста. Своєрідна концертно-танцювальна токато вимагає темпової єдності, ритмічної ясності, енергійного швидкого руху, імпровізаційності висловлювання, віртуозного володіння сучасними прийомами баянної гри. «Тема Карпатських гір», що звучить наприкінці, втрачає свій велично-спокійний характер. Прискорення в русі (*accelerando, con impazienza*) й секундові дисонансні звучання, що додаються у витриманому органному пункті середніх голосів, наче розмивають ясність зображення, створюють кінематографічний ефект «напливання» кадру на кадр. Драматизм підсилюється голосною звучністю («*ff*») і прикінцевим акордовим глісандо (*lento*), створюючи враження, що вся нечисть поринає у преісподню.

Як післямова, наприкінці, здалеку («*p*»), у високому регістрі лунає лейтмотив Марійки (*Come da lontano, teneramente rilevando*), поступово розчиняючись у вібруючій сонорній звучності (*vibr., lento*). Заключний ре-мінорний тризвук являє пробудження від сонного марева і розуміння, що все це наснилося, на противагу трагічному фіналу поетичного джерела.

«Ніч на полонині» – драматична фреска з елементами імпровізаційності і джазової стилістики втілює українську національну пейзажність, що виявляється у колоритних мотивах і ритмах коломийкових поспівок. Твір визначається стрімким розвитком драматургії. За своєю картинністю й драматизмом, насиченою образністю він апелює до відомих романтичних шедеврів «Лісовий цар» Ф. Шуберта–Ф. Ліста, «Фауст-симфонія» Ф. Ліста, «Танок смерті» К. Сен-Санса, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза тощо. Засобами баянної фактури композитору вдалося майстерно відтворити ефекти просторовості – дзвоновість, пасторальність, що природно сприймаються у створенні зорових образів гір і полонин, вечірнього присмерку, нічної темряви й ранкової зорі. Поряд із національною інтонаційністю і традиційними засобами втілення українського фольклору Я. Олексів використовує сучасні гармонічні комплекси, сонорні звучності,

модерні прийоми баянного звукоутворення, майстерно влітаючи їх у звукову партитуру твору.

Написані для баяна соло «музичні ілюстрації» Я. Олексів переклав також для симфонічного оркестру та баяна (акордеона). Відзначаючи такі експериментування композитора з музичним матеріалом Г. Савчин зауважує, що за допомогою інструментарію й симфонічної тканини митець розширює діапазон звучання (Савчин, 2020: 182), відшукує нові колористичні засоби втілення образності.

Отже, концертні твори Я. Олексіва репрезентують широкий спектр жанрів і стилістичних новацій. Композитор-виконавець добре розуміється на баянній фактурі і прийомах гри на інструменті. Він сміливо застосовує сучасні техніки письма, вдало поєднуючи їх з національною мелодикою, елементами фольклорного музикування. Музичні ілюстрації до драматичної поеми О. Олеся «Ніч на полонині» є надскладним твором у виконавському і драматургічному сенсах. У ньому композитор синтезував власні стилістичні прийоми, напрацьовані у попередній практиці, звукові можливості багатотембрового готово-виборного інструмента, елементи театралізації та концертні засоби втілення художнього образу.

Висновки до Розділу 3.

Концертність становить визначальну рису композиторської стилістики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Автори-виконавці, які мають значний сценічний досвід, створюють яскраві твори, що відзначаються віртуозною ефектністю, імпровізаційністю, театральністю, сучасними засобами письма та модерними прийомами баянної гри. Діалог із слухачем є однією з основоположних констант їх художнього мислення.

Стрижневі ознаки їх композиторського письма у концертних творах постають в ускладнених варіантах фактури, широкому арсеналі різноманітних засобів виразності, комплексі прийомів гри, що забезпечує

реалізацію певного художнього задуму (використання звукових можливостей баяна/акордеона, віртуозна оснащеність, широкий спектр штрихової техніки, новітні позамузичні засоби звукоутворення тощо).

Стилістичні новації В. Зубицького виявляються у синтезуванні традиційних прийомів письма з модерними композиторськими техніками й новітніми прийомами гри на інструменті. Він вдало поєднує ладові й інтонаційні особливості народної музики, наслідування фольклорного музикування з дисонансними, джазовими гармоніями, сучасними засобами гри міхом, застосуванням шумових і голосових ефектів. Відзнакою індивідуального письма В. Зубицького є ускладнена ритміка, що постає головним рушієм становлення форми і композиції в цілому. До індивідуальних його рис також належать: темброве мислення, що обумовлює специфіку драматургічного розвитку, оркестральність баянного/акордеонного звучання, використання темброво-акустичних властивостей інструмента у створенні яскравої образності, варіаційно-імпровізаційний принцип розгортання музичного матеріалу, емоційно-експресивна виконавська подача тощо. Унікальною властивістю стилістики митця є відкритість його творів до подальших музичних експериментів, що зокрема, репрезентує сам автор перманентним оновленням раніше створених композицій, а також множинність трансформацій його музики у сучасних виконавських інтерпретаціях.

Специфіка концертності в акордеонній творчості В. Рунчака виявляється у синтезуванні інноваційних мовних елементів, складних ритмічних комплексів, виразних темброво-кolorистичних рішень (зокрема сонорних ефектів), експресивного тону висловлювання, підкресленої ефектності, театральності сценічного втілення. Композитор репрезентує різні підходи у відтворенні образності: поєднання контрастних змістовних і мовних елементів; сучасних дисонансних звукових комплексів і фольклорної інтонаційності; модерних прийомів звукоутворення і традиційної музично-мовної лексики; кантилени і віртуозної техніки; інструментального театру і

академічного виконавства тощо. Емоційно загострена музична мова, оригінальність художнього мислення, зовнішня ефектність, яскрава образність вирізняють його індивідуальний стиль у річищі сучасної композиторської творчості.

Концертні твори Я. Олексіва вирізняються широким спектром образності: філософським осмисленням життя, глибиною драматичного висловлювання, романтичною елегійністю, поемністю, витонченою інтимною лірикою, емоційністю та експресивністю сприйняття сучасного світу. Вони відбивають жанрові експерименти (соната-балада, музичні ілюстрації) й стилістичні новації (музично-мовні, виконавські) автора. Відзнакою композиторського почерку Я. Олексіва є створення присвят і поетичних епіграфів до власних творів, а також синтезування вербального і невербального текстів в одній композиції, які постають формами творчого діалогу між автором і адресатом, композитором-виконавцем-слухачем, де елементи театралізації (читання тексту) створюють особливу комунікативну ситуацію, зорієнтовану на сприйняття сучасної аудиторії.

Музикант оперує комплексом музичних засобів, що поєднує різні стилістично-мовні засоби і виконавські прийоми: поліфонічні принципи розвитку музичного матеріалу, остинатність, органні пункти, дисонансні гармонії й сонорні звучання, елементи естрадного мелосу та фольклорну інтонаційність, складні ритмічні конструкції і специфічно національні метричні структури, модерні засоби баянного звукоутворення, віртуозно-ефектні виконавські формули, імпровізаційність висловлювання тощо. Його виразна музична мова становить індивідуальний авторський стиль.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, відповідно до мети та завдань роботи зроблено наступні теоретичні узагальнення та висновки.

1. Композиторська творчість становить один з провідних напрямів сучасного музикознавчого дискурсу. В центрі уваги дослідників незмінно перебуває постать митця – індивідуальна творча особистість, світоглядні константи якої зумовлені об'єктивними чинниками історичного часу й суб'єктивними рефлексіями на оточуючу дійсність. Цілісність композиторського світогляду формує його унікальний індивідуальний стиль письма, зумовлює здатність створювати неперевершені взірці, що становлять надбання світового мистецтва. Перманентний процес самовдосконалення особистості незмінно відбивається на творчості, зокрема мовностилістичних компонентах композиторського письма, реалізуючись у певних модифікаціях і трансформаціях фактурно-звукових рішень.

Універсалізм творчої особистості є прикметою нашого часу. Модуси художньої діяльності сучасного митця охоплюють широкий діапазон сфер самореалізації, зокрема, композиторську, виконавську, диригентську, педагогічну, наукову, громадську тощо. Композиторська діяльність виходить «поза межі» суто творення музики й включається у русло інтерпретології, оскільки являє процес втілення художнього задуму від зародження ідеї до графічної фіксації нотного тексту.

Жанрово-стильові аспекти композиторської творчості віддзеркалюють світобачення митця, а також національні й загальнокультурні параметри епохи, проте індивідуальний авторський стиль завжди унікальний і становить сукупність неповторних ознак, що дозволяють виявляти його серед інших. Сучасні мистецькі реалії характеризуються трансформаціями усталених жанрових форм, пошуком нових стилістичних моделей і технік письма, які формують словник новітньої музичної мови. Гра смислами стає своєрідною фабулою інтелектуального композиційного процесу. Водночас

індивідуальність автора завжди виявляється у реалізації художньо-творчого задуму свідомо обраним комплексом засобів, чи то усталена система музичної виразності, чи алеаторно-сонористичні комплекси, алгоритмічні композиції, застосування комп'ютерних технологій. Головним завжди є втілення унікальної ідеї-концепції митця.

2. Дитяча музика посідає вагомe місце у творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Композитори звертаються переважно до жанрів своєї й альбому у втіленні яскравої образності, що є традиційним для творів дитячого репертуару, оскільки п'єси циклів можуть виконуватися окремо, компонуватися за принципом контрасту, або спільною художньою концепцією. Образний світ дитячої музики митців різноманітний. Вони відтворюють швидкоплинні дитячі настрої й емоційні стани, вдаються до близької і зрозумілої дітям «мультиплікаційної» ілюстративності, казкових і фантазійних персонажів, апелюють до подій перебігу дня дитини, де природно перемишуються спілкування з дорослими і друзями, розваги і навчання.

Звернення композиторів до жанру дитячої музики зумовлене як реалізацією художніх завдань, так і потребою засвоєння юними виконавцями сучасної композиторської мови, новітніх засобів і прийомів гри, необхідністю розвитку їх музичного й образно-асоціативного мислення. У нескладних дитячих мініатюрах композитори активно використовують фактурно-ущільнені дисонансні гармонії, кластерні і сонорні звучності, атональність, поліладовість, колажну техніку, ускладнену ритміку (синкопування, поліметрію, нерегулярний метр), джазові ритмо- і звуко-комплекси тощо. Різноманітна штрихова палітра дитячої музики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва репрезентує широкий арсенал артикуляційно-штрихових засобів і модерних прийомів звуковидобування: легато, стакато, акценти, тенуто, портато, глісандо, рикошет, вібрато і тремоло міхом, удари по клавіатурі та корпусу інструмента тощо.

Художнє моделювання світу дитинства композитори підкріплюють

семантикою сталих жанрових форм: маршу, пісні (веснянка, колискова, коломийка, мадригал), танцю (вальс, аркан, бугі-вугі, свінг, танго), а також використанням специфічних «навчальних жанрів» – етюдів, інвенції, канону, прелюдії, токати, багателі, які майже не використовують у «чистому вигляді», синтезуючи елементи різних жанрових моделей, що віддзеркалює сучасні тенденції композиторського письма.

Твори для дітей В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва мають значну художню цінність і виражену дидактичну спрямованість, що обумовлює вибір засобів виразності. Не всі вони доступні для виконання юним музикантам і переважно орієнтовані на досить підготовлених учнів. Водночас опанування навіть окремих п'єс забезпечує оволодіння сучасною композиторською мовою, модерними прийомами гри, розвиває художнє мислення баяністів/акордеоністів.

3. Концертність становить стрижневу ознаку композиторської стилістики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. Яскраво-ефектні, емоційно насичені твори митців вирізняються модерною музичною мовою, сучасними прийомами інструментальної гри, імпровізаційністю, вираженим ігровим чинником, дієвістю драматургічного розгортання, театралізацією, що виявляється не лише на зовнішньому рівні, а й у становленні форми, творенні концепції цілого і його складників. Діалогічність як принцип стильового мислення, модель комунікації з виконавцем і слухачем притаманна індивідуальній авторській манері всіх трьох музикантів.

Композиторське письмо концертних творів В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва постає в ускладнених варіантах фактури, задіянні широкого арсеналу засобів виразності та прийомів гри, що забезпечують реалізацію художнього задуму. Автори максимально використовують темброво-звукові можливості інструмента, експериментують з жанровою сферою, ритмічними формулами, штриховими й артикуляційними прийомами, позамузичними звуковими ефектами тощо.

Унікальною рисою концертних творів В. Зубицького є «відкритість» до подальших музичних експериментів і трансформацій у процесі виконавської реалізації. Екстравагантність концертної стилістики В. Рунчака виявляється у підвищеному емоційному тонусі, символізмі музично-мовних рішень, образній контрастності та загостреній експресивності її звукового втілення. Композиторська індивідуальність у концертних творах Я. Олексіва постає крізь специфіку жанрового синтезу, застосування присвят і поетичних епіграфів, використання авторського комплексу музично-мовних і виконавських засобів сучасної баянної/акордеонної стилістики.

Концертні твори митців передбачають високий рівень майстерності виконавця, оскільки поєднують віртуозність, імпровізаційність висловлювання, широкий спектр сучасних прийомів гри, вміння вибудувати форму, досягти музично-образної цілісності й емоційності сценічного втілення. Вони звучать переважно в концертних програмах, на фестивальних і конкурсних заходах як твори підвищеної складності.

4. Композиторська стилістика В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва, виявляючи певні спільні риси (використання сучасних музично-мовних засобів, нерегулярної ритміки, модерних виконавських прийомів тощо), становить виразний індивідуальний комплекс засобів, притаманних кожному окремому автору. У В. Зубицького це є *ускладнена ритміка*, що постає стилеутворюючим фактором його музики, головним рушієм становлення форми і композиції в цілому. Надскладні ритмічні конструкції надають музиці митця активної життєвої енергії, що захоплює своєю невичерпною силою, динамізмом спрямованим назовні, являючи певну форму діалогу композитора з аудиторією. *Синтез різних складників музичної композиції*: новітньої музичної лексики, стилів, жанрів, прийомів гри, музичних і позамузичних елементів становить визначальну рису творчого методу В. Зубицького. Композитор вдало сполучає традиційні прийоми письма з модерними техніками, джазовою стилістикою, ладовими й інтонаційними особливостями народної музики. До спектру індивідуальної

авторської палітри належать також *темброве мислення*, що зумовлює специфіку драматургічного розвитку; *оркестровість* баянного/акордеонного звучання, що виводить інструмент на рівень концертності, майстерне використання *акустичних особливостей інструмента* у створенні яскравої образності, *варіаційно-імпровізаційний принцип розгортання* музичного матеріалу, *емоційно-експресивну виконавську подачу* тощо. Перманентне «вдосконалення» власних творів, що породжує їх різні інструментальні версії, відкриває можливості для виконавських експериментів, що становить феномен музики митця.

Індивідуальна стилістика В. Рунчака виявляється у підкресленій *авангадності його творчого методу*: пошуку нових форм і засобів образного вираження, вільному оперуванні композиційними техніками, широкому застосуванню звукових ефектів (сонорних і кластерних звучань), розширенні тональних меж, поліладовості, полістилістиці, використанні перемінних метрів, епатажній ефектності творів, театральності їх сценічного втілення. Композитор експериментує зі сценічною реалізацією власних опусів, вводячи у «нотний сценарій» *елементи видовищності* (рухи музикантів під час гри, вигуки, тупцювання тощо). Водночас всі художні засоби і концертно-театральні параметри творчості В. Рунчака спрямовані насамперед на розкриття авторського задуму, де особлива роль належить виконавцю, який в одній особі є віртуозом солістом (ансамблістом), інтерпретатором й артистом актором — комунікатором зі слухачем, що виводить його постать на новий творчий рівень.

Індивідуальний стилістичний вимір Я. Олексіва постає у поетичному світогляді й художньо-філософському погляді на життя. Композитор звертається до вічних тем кохання і зради, світла і темряви, реального і примарного (містичного, казкового), людських почуттів і природних явищ тощо. Його стилістичний словник характеризується *технікою мінімалізму*, *поліфонічністю мислення*, *імпровізаційністю розгортання музичного матеріалу*, *діалогічністю фактурних ліній* і *«стереофонічністю» баянного*

звучання, полістилістикою, тональним модулюванням, використанням органних пунктів і остинато як засобів будови музичної форми, емоційною насиченістю й ефектністю виконавських прийомів гри.

5. Співзвучність поглядів В. Зубицького, В. Рунчака й Я. Олексіва виявляється у особливому ставленні до фольклорних джерел. Національний семантично-мовний код притаманний музиці всіх трьох композиторів і кожний із них, послідовно звертаючись до образної символіки та фольклорної стилістики, майстерно вписує елементи української інтонаційності й народного музикування у палітру сучасних гармоній, ритмів, засобів виразності та прийомів гри. Композитори по-різному адаптують фольклор у власних творах, іноді це пряме цитування, але, переважно, – стилізація, створення музичних зразків на кшталт народних (здебільшого в етностилі західного регіону, як найбільш виразного у відтворенні українського колориту).

Зв'язок із національним у музиці митців виявляється також на жанрово-семантичному рівні – використанні жанрів народно-пісенного і танцювального фольклору, обрядової символіки, тембрової семантики традиційного музичного інструментарію тощо. Сміливе впровадження українських фольклорних елементів в модерні системи художнього мислення, синтезування різних стилістичних моделей із національним музично-мовним тезаурусом становить феномен композиторського стилю В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва, виявляє їх духовно-ціннісні орієнтири і ментальні витoki творчості.

6. Трансформації композиторського письма митців відбуваються на різних рівнях. Це не лише ускладнення музичної лексики: від дитячих творів, де апробуються індивідуальні мовно-стилістичні прийоми та виконавські засоби баянної гри, до надскладних філософських композицій, що репрезентують широкий спектр сучасних технік. Модифікації музичної мови митців відбуваються на рівні стилістики, жанрового синтезу, образної семантики, виконавських прийомів гри на інструменті. Композитори

експериментують з формою, застосовуючи нові структури для втілення художнього задуму, актуалізують нові підходи до сценічного акту, концертної репрезентації творів, реалізуючи новий рівень діалогу зі слухачем. Музична мова В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва набуває трансформацій також залежно від образних перетворень, тому в одному опусі сполучаються різні стилістичні прийоми, що є відзнакою і стилеутворюючою домінантою їх композиторського «Я».

Перспективним вбачається подальше дослідження композиторської стилістики В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва у камерно-інструментальній музиці та масштабних оркестрових творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова, Н. (2008). Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ–початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 16 с.
2. Александрова, О., Шаповалова, Л. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Baltija Publishing. P.1 –20.
3. Антонова, М. (2022). Бесіда з минулого життя: Володимир Рунчак. *Kyiv daily*. 12 травня. URL : <https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/>
4. Антошевська, В. (2018). Твори для оркестру Володимир Рунчак. URL : <https://ukrainianlive.org/runchak-orchestral-pieces>
5. Бабай. *Тлумчний словник української мови*. URL : <https://slovyk.ua/index.php?sword=%D0%B1%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%B9>
6. Безугла, Р. (2004). Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ. 16 с.
7. Берегова, О. (2018). Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. № 14. С. 102–108.
8. Берегова, О. (2017). Трансформація сучасного музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька. *Українське музикознавство*. Вип. 43. С. 81–93.
9. Бермес І. (2024). Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. С. 186–190.

10. Белікова, В. (2019). Музична мова творів Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. *Наукові записки*. Вип. 176. С. 72–76.
11. Біла, К. (2009). Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. № 2 (26). С. 107–111.
12. Білозуб, Л. (2013). Іноваційні композиторські технології в національному контексті. *Культура України*. Вип. 40. С. 274–280.
13. Білозуб, Л. (2014). Музичні комп'ютерні технології у творчості сучасних українських композиторів. *Вісник Запорізького національного університету*. № 1 (22). С. 181–187.
14. Бодіна-Дячок, В. (2021). Творча біографія композитора у світлі авторських присвят. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 41. Т. 1. С. 43–47.
15. Боженський, А. (2011). До питання виконавської інтерпретації баянних композицій Віктора Власова. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 2. С. 8–11.
16. Бордашевська, Я., Середюк, І. (2023). Естетико-стильові пошуки українських композиторів ХХ століття у жанрах перекладу для альту. *Грааль науки*. № 25. С. 557–561.
17. Булда, М. (2021). Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова (з нагоди 85-ї річниці народження композитора). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 38. С. 174–181.
18. Булда, М. (2007). Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ–початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 19 с.
19. Булда, М. (2007). Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ–початку ХХІ століття:

композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківськ. 270 с.

20. Булда, М. (2012). Особливості формування дитячого репертуару баяніста-акордеоніста (на матеріалі творів В. Власова). *Вісник КНУКіМ*. Вип. 27. С. 40–45.

21. Булда, М. (2006). Сильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів міжн. наук-практ. конф. 10 квітня. Львів. С. 12–17.

22. Булкін, А. (2005). Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 163 с.

23. Булкін, А. (2005). Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 20 с.

24. Бучок, Л. (2018). «Дитячий альбом» В. Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Вип. 49. С. 70–84.

25. Валевський, А. Тінь. *Онлайн бібліотека для дітей та дорослих*. URL : <https://tales.org.ua/tin/>

26. Варакута, М. (2011). Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 16 с.

27. Варданян, О. (2021). Жанрово-сильова природа концертності творчості Арама Хачатуряна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 17 с.

28. Верховинець, В. (1990). Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна. 150 с.

29. Вірясова, В. (2017). Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів. *Актуальні*

проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність. С. 116–122.

30. Власов, В. (2010). *Методика роботи баяніста над поліфонічними творами: Навчальний посібник*. Тернопіль : Навчальна книга Богдан. 116 с.

31. Волосюк, М. (2018). Церковний спів, як жанр сакрального мистецтва. *Сучасність, наука, час. Взаємодія та взаємовплив*. URL : <https://www.int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/596-volosyuk-m-tserkovnij-spiv-yak-zhanr-sakralnogo-mistetstva>

32. Гайденко, І. (2005). Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 19 с.

33. Гаран, К. (2014). Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 30. С. 24–31.

34. Гарасимюк, Т., Драганчук, В. (2012). Музична ментальність та її роль у вихованні молодших школярів. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 9. С. 128–137.

35. Гафич, М. (2024). *Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна* : дис. ... д-ра мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Київ. 179 с.

36. Гейченко, М. (2012). Народна тематика в баянній творчості видатного композитора, виконавця і педагога Володимира Зубицького. *Наукові записки*. Вип. 112. С. 123–130.

37. Гладішко, А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології URL : https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_31-43.pdf

38. Голинська, О. (2020). Композитор Володимир Рунчак відзначив ювілей. *Музика*. 19 липня. URL : <https://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-vidznachyv-iuviley/>
39. Голяка, Г. (2013). Дитяча музика та музика для дітей Володимира Зубицького. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка*. Вип. 23. С. 36–41.
40. Голяка, Г. (2011). «Дитяча сюїта № 3 “Українська”» для баяна Володимира Зубицького: методичні рекомендації до вивчення в класі спеціального музичного інструмента (баян, акордеон). Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 28 с.
41. Голяка, Г. (2008). Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 245 с.
42. Гончаров, А. (2006). Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 17 с.
43. Гончаров, О. (2011). Розвиток виконавської техніки баяністів та акордеоністів у початковий період навчання. *Культура України*. Вип. 34. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura34/31.pdf
44. Горохівська, С. (2011). Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова). *Українське музикознавство*. Вип. 37. С. 189–204.
45. Грекул, С. (2016). Жанрово-стильові аспекти творчості Вадима Ніколаєва: традиційне та інноваційне. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. № 2. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/Grekul.pdf (дата звернення : 23.10.2024).
46. Гринчук, І., Спольська, О. (2020). Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітлогічному дискурсі*. № 5. С. 24–31.

47. Грінченко, Б. Олесья : онлайн оповідання. URL : <https://osvita.ua/school/literature/g/68276/>
48. Грінченко, С. (2002). Роздуми про майстра. *Українська музична газета*. № 1. С. 50.
49. Гуркова, О. (2016). Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 18 с.
50. Гусарчук, Т. (2018). Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 533 с.
51. Давидов, М. (2005). Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 418 с.
52. Давидов, М. (1997). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : Музична Україна. 240 с.
53. Давидов, М. (1998). Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ : Музична Україна. 112 с.
54. Данилець, В. (2021). Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ–початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 220 с.
55. Данілішина, М. (2016). Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Вип. 15. С. 21–25.
56. Даценко, В. (2021). Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. С. 173–179.
57. Дорохін, В. (2013). Методологічні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні) : навчальний посібник. Ніжин. 86 с.

58. Дорохін, В. (2010). Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 21 с.
59. Драч, І. (2005). Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 34 с.
60. Драч, І. (2004). Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Суми. 439 с.
61. Дробиш, А. (2022). Леонід Лісовський: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти творчості : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ. 371 с.
62. Душний, А. (2013). До питання проекту «Львівські народно-інструментальні традиції» як одного із аспектів пропаганди національної школи гри на народних інструментів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 4. С. 75–83.
63. Душний, А. (2012–2013). «Львівські народно-інструментальні традиції» як чинник пропаганди музичного мистецтва ХХІ століття. *Вісник Прикарпатського університету*. Вип. 26–27. С. 173–177.
64. Душний, А., Пиц, Б. (2019). XII Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile – 2019». «*Франківець*» № 5 (270). *Часопис дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. С. 1.
65. Душний, А. (2015). Сегменти творчості для дітей композиторів Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 13. С. 103–110.
66. Душний, А., Собіль, І. (2018). Постаць Володимира Зубицького у мистецькій культурі ХХІ століття (баянно-акордеонний аспект). *Наукові записки*. Вип. 170. С. 60–65.

67. Дяченко, Ю. (2014). Естрадність в системі композиторського стилю Є. Дербенка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Вип. 40. С. 578–590.
68. Дяченко, Ю. (2017). Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ–початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 208 с.
69. Дяченко, Ю. (2021). Французький мюзет у творчості А. Гайденка. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 22. С. 121–134.
70. Етюд. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. URL : <https://1531.slovaronline.com/47399%D0%B5%D1%82%D1%8E%D0%B4>
71. Етюди : навчальний посібник для учнів класу баяна/акордеона мистецьких шкіл (2022). / уклад. О. І. Гончаров. Харків : ОНМЦПК. Ч. 2. 88 с.
72. Єргієв, І. (2016). Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ–початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 453 с.
73. Єргієв, І. (2006). Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 193 с.
74. Єрмоменко, А., Єрмоменко, Н. (2022). Баян у камерному ансамблі : особливості виконавської інтерпретації інструмента. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* (23). С. 137–147.
75. Єрмоменко, А. (2019). Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми. 210 с.
76. Єрмоменко, А. (2018). Дитяча музика А. Гайденка: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. *Культура України*. Вип. 61. С. 74–85.

77. Завісько, Н. (2021). Людина-мислитель: спогади про Михайла Михайловича Лемішка: *тези та статті ювілейної міжнародної науково-практичної конференції «Кафедра теорії музики у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка: історія, постаті, здобутки»*. 18 листопада. 92 с.
78. Загайкевич, М. (2003). Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ; Тернопіль : Астон. 144 с.
79. Зінків, І. (2009). Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 9. С. 99–106.
80. Зінькевич, О. (1986). Вогонь молодості. *Радянська музика*. № 1. С. 40–44.
81. Зінькевич, О. (2009). Про «Палату № 6» В. Зубицького (побіжні замітки). *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Вип. 3. С. 198–205.
82. Зінькевич, О. (2023). Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ ім П. І. Чайковського, Ніжин : Лисенко М.М. 223 с.
83. Злотник, О. (2018). Музичний стиль як естетична категорія. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 27. Кн. 1. С. 150–159.
84. Зубицький, В., Семешко, А. (2003). Діалог про час і майстерність. Київ : Асо-орpus Publishers. 40 с.
85. Іваницький, А. (2004). Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : Нова книга. 320 с.
86. Іванова, Ю. (2025). Специфіка жанроутворення та явище концертності у сучасній піаністичній творчості : дис. ... д-ра філософ. : 025 «Музичне мистецтво». Одеса. 203 с.
87. Іванов, Є. (1995). Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 277 с.

88. Іванченко, В. (2004). Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладі українських симфоній) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 35 с.
89. Кайндль, Р. (2000). Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці : Молодий буковинець. 208 с.
90. Калашник, М. (1991). Інтерпретація жанрів сюїти і партити у творчій практиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 15 с.
91. Калашник, М. (1994). Сюїта і партита у фортепіанній творчості українських композиторів ХХ століття : монографія. Харків: Форт ЛТД. 187 с.
92. Каленіченко, А. (2006). Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. С. 106–113.
93. Каплієнко-Люк, Ю. (2013). Українська професійна музика в контексті міжкультурних зав'язків XVII–XVIII століть : монографія. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т. 280 с.
94. Капра, Ф. (2008). Дао фізики. Загальні корені сучасної фізики і східного містицизму. Київ. 416 с.
95. Карась, С. (2006). Тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Формування репертуару. *Музикознавчі студії*. Вип. 11. С. 69–76.
96. Кархут, Ю., Кузик, О. (2020). Роль танцю в гуцульських обрядах та звичаях. *Молодий вчений*. № 11 (87). С. 351–354.
97. Катрич, О. (1996). Національна специфіка української музики. *Український світ*. № 4. С. 4–36.
98. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу спільно з центром післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки провели курси підвищення кваліфікації зі спеціальності «музичне мистецтво» (2022). Сайт Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 21 червня. URL : <https://dspu.edu.ua/news/zakinchylys-kursy->

[pidvyshhennya-kvalifikaciyi-zi-specialnosti-muzychne-mystectvo-na-kafedri-narodnyx-muzychnyx-instrumentiv-ta-vokalu/](#)

99. Каширцев, Р. (2021). Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків. 298 с.

100. Каширцев, Р. (2020). Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. ХХІ. С. 193–217.

101. Кисляк, Б. (2019). Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів : історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 245 с.

102. Кисляк, Б. (2025). Мистецтво акордеоніста як складова народно-інструментального виконавства в європейському просторі (системно-діяльнісний підхід) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 501 с.

103. Кисляк, Б. (2024). Сонорний параметр сучасної баянно-акордеонної музики як новий інструментально-тембровий проект. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 1. С. 21–27.

104. Кияновська, Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Діалоги Мирослав Скорик – Любов Кияновська. *Бібліотека І*. URL : <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm>

105. Кияновська, Л. (1997). Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів. 206 с.

106. Клименко, І. (2020). Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, Т. 1. 360 с.

107. Кметі, О. (2014). Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінці ХХ початку ХХІ століття: баянно-акордеонний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 8. С. 122–128.

108. Князєв, В. (2017). Відображення художньо-виконавських та педагогічних поглядів В. Безфамільнова у його науково-методичних працях. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. С. 47–56.

109. Князєв, В. (2005). Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 21 с.

110. Ковальська-Фрайт, О. (2008). Сучасний композитор і фольклор (фортепіанні п'єси Миколи Ластовецького для молоді). *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Вип. 2 (22). С. 116–121.

111. Козаренко, О. (2001). Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 36 с.

112. Козаренко, О. (2000). Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка. 265 с.

113. Коменда, О. (2005). Неофольклоризація культового жанру у «Нагірній проповіді» В. Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І. Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти. *Студії мистецтвознавчі*. Чис. 4 (12). С. 24–32.

114. Коменда, О. (2009). Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 3. URL : <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11-Komenda.pdf?sequence=1>

115. Коменда, О. (2006). Українська музика межі ХХ–ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. Стан розвитку та перспективи. *Проблеми педагогічних технологій*. Вип. 2–4 (31–33). С. 38–43. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12440/1/ukr_muzik.pdf

116. Коменда, О. (2020). Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 519 с.

117. Коннов, О. (2015). Історична динаміка художнього стилю : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова. 187 с.
118. Коновалова, І. (2015). Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 28. С. 51–58.
119. Коновалова, І. (2019). Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків. 630 с.
120. Кордовська, П. (2022). Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно) : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків. 244 с.
121. Корнеєва, В. (2022). Використання програмних музичних творів сучасних українських композиторів у розвитку творчої уяви учнів-піаністів дитячих мистецьких шкіл. *SWorldJournal*. Issue 11. Part 6. P. 57–60.
122. Коскін, В. (2010). Володимир Рунчак: «Я маю творити, а не займатися холуйством», URL : https://bedusenko.com/volodimir_runchak_ya_mayu_tvoriti_a_ne_zajmatisya_holujstvom.html
123. Кравченко, А. (2020). Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ–початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ. 300 с.
124. Крамаренко, О. (2011). Семантика дзвоновості в хорівій творчості Є. Станковича в контексті історичних музичних традицій. *Культурологічна думка*. № 3. С. 90–93.
125. Кречко, Н. (2018). Жанрові метаморфози та українське хорове мистецтво у контексті творчості Володимира Рунчака. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. № 2 (Вип. 39). С. 39–45.

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

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

128. Кундис, Р. (2019). Діяльність львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми. 18 с.

129. Кундис, Р. (2013). Домінуючі вектори Львівської баянної школи в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 7. С. 119–127.

130. Кундис, Р., Душний, А. (2020). Провідні авторські баянні школи України як визначальний складник регіональної інструментальної традиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 30, Т. 1. С. 148–154.

131. Кундис, Р. (2012). Львівська баянна школа в контексті національної академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 3. 99–108.

132. Кундис, Р. (2011). Творчість композиторів-баяністів як чинник пропаганди Львівської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 2. С. 43–46.

133. Куртий, І. (2011). До питання стильових особливостей композиторського доробку А. Онуфрієнка, В. Балика, Я. Олексіва у еволюційному просторі Львівської баянної школи : збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : матеріали II-ї Всеукр. наук.-практ. конф. «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова. Дрогобич : Ред.-видав. відділ Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, Вип. 2. С. 47–51.

134. Кушнірук, О. (2009). Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. 2. С. 226–231.
135. Литвиненко, А. (2012). Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві. *Студії мистецтвознавчі*. № 3 (39). С. 7–14.
136. Литвищенко, О. (2023). Універсалізм творчої особистості О. І. Назаренка: ціннісно-смысловий підхід : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків. 248 с.
137. Лузан, О., Самолюк, В. (2020). Соната для баяну в творчості українських композиторів. *Імідж сучасного педагога*. № 3 (192). С. 85–88.
138. Лук'янчук, Г. (2015). Володимир Рунчак: композитор і сучасність. *Музика*. 8 липня. URL : <https://mus.art.co.ua/volodymyr-runchak-kompozytor-i-suchasnist/>
139. Луніна, А. Бесіда з Рунчаком. URL : <https://vrunchak.wixsite.com/runchak/blank-gqjnm>
140. Луніна, А. (2015). Володимир Зубицький: формула успіху. *Музика*. URL : <https://mus.art.co.ua/volodymyr-zubytskyj-formula-uspihu/>
141. Луніна, А. Зубицький, Володимир Данилович. *Велика українська енциклопедія*. URL : ua/Зубицький, Володимир Данилович <https://vue.gov>
142. Лю Веньшу (2023). Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків. 264 с.
143. Лю, Веньшу (2020). Композиторська творчість Володимира Рунчака: історіографічний аналіз. *Культура України*. Вип. 67. С. 107–117.
144. Ляшенко, І. (1991). Національне та інтернаціональне в музиці : монографія. Київ : Наукова думка. 269 с.
145. Мазуріна, Н. (2018). Система чинників варіантності в пісенному фольклорі. *Народознавчі зошити*. № 4 (148). С. 842–849.

146. Максименко, М. (2009). До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів). *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Вип. 10. С. 98–109.

147. Малий, Д. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 63. С. 26–51.

148. Малий, Д. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 59. С. 117–130.

149. Манжара, С. (2018). Динаміка семантики символу Інь-Ян у глибинно-корекційній підготовці майбутнього психолога. *Теорія і практика сучасної психології*. № 2. С. 150–157.

150. Маркова, О. (2007). Концепція національного в музиці І. Ляшенка в умовах сучасного виконавського музикознавства. *Педагогіка вищої та середньої школи*. № 18. Ч. 1. С. 258–267.

151. Маркова, О., Фам, Л. (1995). Нариси історії зарубіжної музики 1950–1970 років. Одеса : ОДК ім. А. В. Нежданової. 104 с.

152. Марченко, В. (2017). Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : дис.. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ. 211 с.

153. Мельниченко, М. (2024). «Стихія» сучасного баяна як мистецька платформа жанрово-стильових трансформацій : дис.. ... д-ра мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Харків. 139 с.

154. Мерхель, А. (2015). Акціонізм та його різновиди в контексті української музичної культури на межі ХХ–ХХІ століть. *Сучасна музика в сучасному світі*. Житомир : вид-во ЖДУ ім. І. Франка. Вип. 4. С. 54–63.

155. Мимрик, М. (2022). Саксофон у творчості В. Рунчака: темброво-виражальні та технічно-виконавські аспекти. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 2 (55). С. 84–97.

156. Мимрик, М. (2010). Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna» для двох саксофонів, ударних та фортепіано). *Культура і сучасність*. № 1. С. 195–198.

157. Мимрик, М. (2014). Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. 32. С. 315–323.

158. Миронова, Н. (2014). Система «композитор – виконавець» у контексті проблеми художньої комунікації. *Українське музикознавство*. Вип. 40. С. 88–100.

159. Мірек, А. (1974). Основи постановки акордеоніста. Київ : Музична Україна. 35 с.

160. Мовчан, О. (2023). Стильові тенденції в сучасному акордеонному мистецтві Франції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 2. С. 72–78.

161. Мозгальова, Н. (2014). Виховні можливості фортепіанної музики для дітей. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Вип. 17. С. 294–298.

162. Молчко, У., Бойчук, М. (2008). Художньо-естетичне значення фортепіанних збірок «Різнобарвна веселка нот», «Музичний дивосвіт» Яни Бобалік. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання: матеріали II-го всеукраїнського науково-практичного семінару*. Дрогобич : Посвіт. С. 127–138.

163. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського. 134 с.

164. Москаленко, В. (2012). Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ. 272 с.

165. Мотузок, Д. (2021). Типи компактних вільно-язичкових аерофонів у ХХІ столітті. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 44. Т. 2. С. 66–72.
166. Мужчиль, В. (2012). Модифікація параметрів звукоутворення в музиці ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 34. С. 202–211.
167. Мультфільм «Бабай» (2014). Сюжет 24 Канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gKDvPH9K0II>
168. Муха, А. (1979). Процес композиторської творчості (проблеми й шляхи дослідження) : монографія. Київ : Музична Україна. 268 с.
169. Найдюк, О. (2010). Володимир Рунчак: «Сучасна академічна музика не має сучасного слухача». *Хрещатик*, 4 березня. № 31 (3662). С. 14.
170. Ніколаєвська, Ю. (2012). Володимир Рунчак: «Для української музики зараз благодатний час». *День*. № 158. URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/volodymyr-runchak-dlya-ukrayinskoyi-muzyky-zaraz-blahodatnyy-chas>
171. Ніколаєвська, Ю. (2020). Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків :Факт. 576 с.
172. Новосядла, І. (2011). Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 20 с.
173. Овсяннікова-Трель, О. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному мистецтві : монографія. Одеса : вид. дім «Гельветика». 448 с.
174. Олексів, Г. (2021). Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві : історичний та аналітичний аспекти : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Львів. 205 с.
175. Олексів, Г. (2018). Перекладення баянних творів для акордеона: концерт для баяна з оркестром Ярослава Олексіва. *Українська музика*. Вип. 2 (28). С. 83–90.

176. Олексів, Г. (2019). Специфіка перекладення баянних творів для акордеона на прикладі «ACCORD Is ON – ACCORDION» Володимира Рунчака. *Українська музика*. № 2 (32). С. 64–71.

177. Олексів, Я. (2011). Баянна сюїта й партита: розмаїття авторських інтерпретацій. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* : матеріали II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 2. С. 57–62.

178. Олексів, Я. (2018). Дитяча сюїта № 2 для баяна, акордеона «Бабай». Львів : ТеРус, 56 с.

179. Олексів, Я. (2019). Музичні ілюстрації до драматичної поеми Олександра Олеся «Ніч на полонині» : навчальний посібник. Львів: ФОП Т. Тетюх. 124 с.

180. Олексів, Я. (2013). Музичні ілюстрації до драматичної поеми Олександра Олеся «Ніч на полонині». Тернопіль : Навчальна книга Богдан. 32 с.

181. Олексів, Я. (2011). Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. 20 с.

182. Олексів, Я. (2011). Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. 159 с.

183. Олексів Ярослав Володимирович офіц. сайт ЛНМА імені М. В. Лисенка. URL : https://lnma.edu.ua/about-us/kerivnytstvo/jaroslav_oleksiv/

184. Олексюк, А. (2019). Оригінальна народна творчість західної України рубежу ХХ–ХХІ ст.: центри, проекти, тенденції, імена. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 32. С. 99–107.
185. Онищенко, К. (2019). Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03.Київ. 199 с.
186. Остап'юк, О. (2008). Танечні пісні: до питання жанру. *Фольклористичні зошити*. Вип. 11. С. 103–112.
187. Охманюк, В. (2017). Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 24. С. 161–164.
188. Павленко, О. (2012). Украинский флейтовый концерт: генезис и тенденции развития : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. 19 с.
189. Павленко, О. (2017). Формування вмінь джазового акомпанементу майбутнього вчителя музики у процесі фортепіанного навчання. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 2. С. 118–122.
190. Палійчук, І. (2022). Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. С. 159–163.
191. Палійчук, І. (2012). Стилістичні тенденції розвитку української дитячої музики для акордеона та баяна останнього двадцятиліття ХХ–початку ХХІ століть. *Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи*. С. 36–41.
192. Пальцевич, Ю. (2008). Формування національного стилю словацької композиторської школи у першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 21 с.
193. Паньків, М. (2025). «Альбом для дітей та юнацтва» Володимира Рунчака: образність та жанрово-стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*. № 2. С. 122–128 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-17>
194. Паньків, М. (2024). Баянна творчість Володимира Рунчака крізь

призму наукового пошуку. *The III rd International scientific and practical conference «Science in the modern world: innovations and challenges»*, November 21–23. Toronto, Canada. С. 725–729, https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/11/SCIENCE-IN-THE-MODERN-WORLD-INNOVATIONS-AND-CHALLENGES-21-23.nov_24.pdf

195. Паньків, М. (2024). Дитяча музика Я. Олексіва в аспекті новаторства композиторських рішень : зб. матер. та тез IX міжнародної науково-практичної конференції «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика», 10 травня. Дрогобич, 112–115.

196. Паньків, М. (2024). Камерно-інструментальні жанри у баянній творчості Ярослава Олексіва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 74. Т. 2. С. 79–85 doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-12>

197. Паньків, М. (2024). Композиторська творчість в сучасному музикознавчому дискурсі: вектори дослідження. *Fine Art and Culture Studies*. № 5. С. 47–57 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7>

198. Паньків, М. (2025). Образ національного у баянній творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. *The XV International scientific and practical conference «Modern problems of science development: scope and causes»*, April 14–16. Bergen, Norway. С. 12–14, <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2025/03/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-DEVELOPMENT-SCOPE-AND-CAUSES.pdf>

199. Парай, О. (2024). «Потрібно бути чесним перед музикою»: творчий шлях композитора і диригента з Луцька Володимира Рунчака. Суспільне Луцьк. 31 березня. URL : <https://suspilne.media/lutsk/714862-potribno-buti-cesnim-pered-muzikou-tvorcij-slah-kompozitora-i-dirigenta-z-lucka-volodimira-runcaka/>

200. Передмова (2007). Ярослав Олексів. Концертні твори для баяна (акордеона). Львів : ПП Арал. 35 с.

201. Передрій, С. (2023). Розвиток виконавських навичок у учнів мистецьких шкіл з фаху баяна/акордеона. *Матеріали навчально-методичного кабінету закладів спеціалізованої мистецької освіти комунальної установи «Обласний методичний центр культури і мистецтва» Запорізької обласної ради*. 32 с. Взято з: <http://zomc.org.ua/vidannya>

202. Пилипенко, Г.-Г. (2017). Володимир Рунчак: «У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь». *Урядовий кур'єр*. 21 січня. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevdo/>

203. Плющенко, М. (2017). Вектори творчості Олександра Назаренка : від виконавства до композиторської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 47. С. 138–150.

204. Плющенко, М. (2021). Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ–початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 290 с.

205. Подгорна, С. (2024). Розвиток виконавської техніки баяністів та акордеоністів у музичній школі. *Актуалітети формальної та неформальної освіти : збірник матеріалів наукового практикуму «Теоретико-методичні основи мистецького розвитку особистості в контексті педагогічної інноватики» (29.03.2024–05.04.2024)*. Полтава. Вип. 3. Ч. 2. С. 255–258.

206. Поліфонічні твори : репертуарний посібник для роботи в класі баяна/акордеона (2024) / укладач О. Гончаров. Серія «Педагогічний репертуар мистецьких шкіл Слобожанщини». Харків : ОНМЦПК. 72 с.

207. Приходько, А. (2013). Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*. Вип. 13. С. 95–102.

208. Пташенко, С. (2014). Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 253 с.

209. Радко, Ю. (2019). Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. 273 с.
210. Ріс, В. (2010). «Березнянка»: на шляху до символізації. *Народознавчі зошити*. Вип. 3–4. С. 325–331.
211. Романенко, С. (2010). Виконання сучасної музики в скрипковому мистецтві. *Культура України*. Вип. 31. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura31/25.pdf
212. Рунчак, В. (2012). Для української музики зараз благодатний час. *День*. № 158.
213. Рунчак, В. (2011). Митець має бути опозиційним. *День*. № 84.
214. Рунчак, В. (2017). У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь. *Урядовий кур'єр*. 21 січня, URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevdo/>
215. Савицька, Н. (2010). Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 39 с.
216. Савицька, Н. (2011). Пізній композиторський стиль – досвід дефеніції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 98. С. 325–339.
217. Савчин, Г. (2020). Ансамблево-оркестрова творчість у доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 28, Т. 5. С. 179–184.
218. Савчин, Г. (2013). До питання деяких аспектів осмислення баянної творчості Володимира Зубицького. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 5. С. 120–126.
219. Садова, Л. (2018). Особливості роботи над творами Миколи Ластовецького у класі спеціального фортепіано. *Музична Україніка*

(композитори України у парадигмі світової музичної культури : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. 15 лютого. Дрогобич. Львів : «Растр-7». 144 с.

220. Салдан, С. (2005). Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Луцьк. 190 с.

221. Самострокова, Н. (2021). Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. 290 с.

222. Свєтов, А. (2009). Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 25. С. 90–99.

223. Семенко, Н. (2009). Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу “композитор – виконавець – музичний простір”. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 3. С. 94–104. URL : <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39409/09-Semenko.pdf?sequence=1>

224. Семешко, А. (2003). Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посіб. Київ : ДМЦМЗКМ. 144 с.

225. Сергієнко, О. (2011). До питання конкурсно-фестивального руху народників Львівщини (кінець ХХ початок ХХІ століття). *Творчість композиторів України для народних інструментів: матеріали II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Дрогобич : редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 2. С. 63–67.

226. Сікорська, І. (2003). Іронічний співець кнопкового акордеону. *Слово просвіти*. № 16 (184). С. 16.

227. Скопцова, О. (2022). Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ*. Вип. 47. С. 88–93.

228. Сліпченко, К. (2023). Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Харків. 279 с.

229. Словник закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району (2008). Ужгород : Ліра. 480 с.

230. Соловійов, А. (2022). Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ–початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Суми. 231 с.

231. Спіліотті, О. (2022). Інвенція як дидактична модель формування поліфонічного мислення. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. № 4. С. 79–85.

232. Сташевський А. (2004). 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. 20 с.

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

234. Сташевський, А. (2007). Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія. Луганськ : Поліграф ресурс. 159 с.

235. Сташевський, А. (2015). Кластерна техніка в сучасній баянній музиці українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. С. 86–89.

236. Сташевський, А. (2015). Ковзне глісандо як художній прийом в сучасній музиці для баяна (на прикладі творів українських композиторів). *Науковий вісник Донбасу*. № 3. Взято з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2015_3_12 (дата звернення 01.09.2025).

237. Сташевський, А. (2015). Прийоми гри міхом у баянному мистецтві (на прикладі творів сучасних українських композиторів). *Культура і сучасність*, 2015. № 1. С. 108–112.

238. Сташевський, А. (2013). Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ–перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 Київ. 473 с.

239. Сташевський, А. (2014). Сюїта «Портрети композиторів» Володимира Рунчака як приклад втілення полістилістики в сучасній баянній творчості. *Науковий вісник Донбасу*. № 4. URL : <https://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/15.pdf>

240. Степурко, В. (2021). Наративна сутність мовного контенту у висловленні композитором оцінки власної творчості. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. № 2. С. 136–142.

241. Стецюк, Б. (2020). Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 57. С. 178–196.

242. Стовп'юк, А., Фабрика-Процька, О. (2025). Гуцульські цимбали: етнорегіональна специфіка виконавської традиції та її трансформації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 86. Т. 3. С. 99–103.

243. Стрижак, О. (2018). Прекрасний Китай як драйвер побудови глобальної екологічної цивілізації. *Україна – Китай*. URL : <https://sinologist.com.ua/stryzhak-o-o-prekrasnyj-kytaj-yak-drajver-pobudovy-globalnoyi-ekologichnoyi-tsyvilizatsiyi/>

244. Стрижиборода, В. (2020). Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 42. С. 141–147.

245. Суворов, В., Назар, Я. (2021). Синтез поняття «творчість – виконавство – наука» у баянно-акордеонному мистецтві України у ХХІ столітті. *Horizons of Art*. № 8. С. 166–172.

246. Сулім, Р. (2017). Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості. Суми : Видавничий будинок «Еллада». 619 с.

247. Сулім, Р. (1995). Становлення дитячої музики у Західноєвропейській культурі ХVIII–ХІХ століть (постановка проблеми).

Музична культура Європи у міжнаціональних контактах. Суми : СумДПІ ім. А. С. Макаренка. С. 30–39.

248. Сун Мейсюань (2024). Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Харків. 206 с.

249. Сюта, Б. (1991). Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970–1980-х рр. (на матеріалі камерно-вокальної творчості). *Українське музикознавство*. Вип. 26. С. 103–113.

250. Сюта, Б. (2006). Процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Київ : УБСП «Комора». 65 с.

251. Тайлун Хуан (2024). Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, Вип. 5. С. 93–99.

252. Тарновецький, І. (2019). Інтонаційно-виражальні можливості сучасного баяну : методична розробка. Мукачево. 39 с.

253. Тимошук, О. (2011). Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 18 с.

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

255. Тищик, В. (2019). Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 55. С. 33–49.

256. Тищик, В. (2018). Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова) : *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 49. С. 172–187.

257. Ткач, А. (2020). Колискові пісні та їх роль у контексті традиційної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Вип. 3 (2). С.181–188.

258. Толкач, С. (2024). Сімейно-побутова обрядовість у постановках видатних хореографів України. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : мат-ли ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 06–07 червня. Київ : НАКККіМ. С. 118–122.
259. Тукова, І. (2021). Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 132. С. 66–77.
260. Українська родина. Народознавство. Ukrsinian Youth Association. URL : http://archive.cym.org/MO/vykhovnyky/content/ukrainska_rodyna.asp
261. Улич (Савчин), Г. (2021). Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції. *Modern ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». Р. 396–413.
262. Успенська, І. (2020). Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 56. С. 169–188.
263. Фізер, К. (2019). Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : автореф. дис. .. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 17 с.
264. Фіськова, Н., Нечепуренко, О. (2022). Аналіз музичних творів : навч. посіб. Вінниця : ТОВ «Вінницька міська друкарня». 108 с.
265. Фрайт, О. (2010). Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 94 с.
266. Хай, М. (2008). Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 619 с.

267. Цибульник, З. (2012). Деякі риси ладо-гармонічної системи у творах українського композитора А. Я. Сташевського. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип. 4. С. 148–153.

268. Чеботар, О. (2024). Володимир Рунчак – композитор-анатагоніст. Інтерв'ю з В. Рунчаком. 18 червня. URL : <https://theclaquers.com/posts/13318>

269. Чен Менгжао (2025). Передумови появи та видозміни формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів 1939–1966-х років : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Львів. 221 с.

270. Чень Юньцзя (2020). Китайська нотація зянь-пу (jianpu, 简谱) у симфонічній музиці 1950–1970-х років: історичний, музикознавчий та виконавський аспекти. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 8 (36). Vol. 2. P. 51–58.

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

272. Черкас, Ю. (2021). Хорова творчість В. Зубицького: жанрово-стильові засади. Харків. 72 с.

273. Черноіваненко, А. (2021). Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика». 704 с.

274. Черноіваненко, А. (2001). Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 16 с.

275. Черноіваненко, А. (2001). Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 193 с.

276. Черноіваненко, А. (2000). Фактура у визначенні музичної речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості.

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 14. Кн. 6. С. 199–207.

277. Чжоу Дапін. (2019). Жанрова образність у фортепіанній музиці ХХ століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 218 с.

278. Чумак, Ю. (2014). Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 20 с.

279. Шегда, Л. (2009). Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини ХХ столі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 9. С. 161–169.

280. Шекера, Я. (2005). Сутність та витoki художньої образності китайської поезії. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*: Київ. С. 100–105.

281. Шульгіна, В. (2008). Українська музична педагогіка : підручник. Київ : ДАКККіМ. 263 с.

282. Шурдак, М. (2015). Сонорна техніка композиції та її значення в музичній мові Д. Лігеті (на прикладі циклу «Десять п'єс для духового квінтету»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 36. С. 238–252.

283. Юзюк, З. (2012). Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. 16 с.

284. Ященко, І., Синяньська, Г. (2006). Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошиту «Давньокиївські фрески» для баяна Андрія Сташевського. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. С. 107–111.

285. Ященко, Л. (1958). Основні структурно-стилістичні типи українського народного багатоголосся. *Народна творчість та етнографія*. № 2. С. 109–124.
286. Alfred. (2001). *On Music*. Collected essays. Published by A Cappella Books, 436 p.
287. Boulez, P. (1986). *Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez*. Ed. by Jean-Jacques Nattiez. Tr. by Martin Cooper. Cambridge : Harvard University Press. 541 p.
288. Danylets, V. (2020). Stylistic and genre elements of hutsul and gural folklore in the works of ukrainian and polish composers. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 43. С. 82–87.
289. Janáček, L. (1958). *Fejetony z «Lidovych novin»*. Brně : Krajském nakladatelství. vyd. 1. 413 s.
290. Moore, A. (2001). Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music and Letters*. Vol. 82. Issue 38. P. 432–442.
291. Report: Akkordeon Grenzenlos 2025 – Germany. URL : <https://accordions.news/report-akkordeon-grenzenlos-2025-germany/>
292. Savchuk, I. (2019). Intencje mitologiczne we współczesnej ukraińskiej kulturze muzycznej (na przykładzie muzyki kameralnej Włodzimierza Runczaka i Olega Bezborodki). *Artistic Culture. Topical issues*. Vol. 15. No. 1. С. 50–56.
293. Xenakis, I. (1992). *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*. Tr. by C. Butchers, G. Hopkins, J. Challifour, S. Kanach. Bloomington : Pendragon Press. 387 p.

ДОДАТОК ПУБЛІКАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Паньків, М. (2024). Камерно-інструментальні жанри у баянній творчості Ярослава Олексіва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 74/2, 79–85 doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-12>
2. Паньків, М. (2024). Композиторська творчість в сучасному музикознавчому дискурсі: вектори дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 47–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7>
3. Паньків, М. (2025). «Альбом для дітей та юнацтва» Володимира Рунчака: образність та жанрово-стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 122–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-17>

Наукові праці апробаційного характеру:

4. Паньків, М. (2024). Дитяча музика Я. Олексіва в аспекті новаторства композиторських рішень. *Зб. матер. та тез IX міжнародної науково-практичної конференції «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика»*, 10 травня 2024, Дрогобич, 112–115.
5. Паньків, М. (2024). Баянна творчість Володимира Рунчака крізь призму наукового пошуку. *The III rd International scientific and practical conference «Science in the modern world: innovations and challenges»*, November 21–23, 2024, Toronto, Canada, 725–729, https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/11/SCIENCE-IN-THE-MODERN-WORLD-INNOVATIONS-AND-CHALLENGES-21-23.nov_24.pdf

6. Паньків, М. (2025). Образ національного у баянній творчості В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. *The XV International scientific and practical conference «Modern problems of science development: scope and causes»*, April 14–16, 2025, Bergen, Norway, 12–14, <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2025/03/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-DEVELOPMENT-SCOPE-AND-CAUSES.pdf>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Основні положення роботи презентовано на 8 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2024); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2024); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024); «Science in the modern world: innovations and challenges» (Торонто, Канада, 2024); «Глобальні виміри музично-виконавського мистецтва: діалог епох, культур і стилів» (Київ, 2024); «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2025); «Modern problems of science development: scope and causes» (Берген, Норвегія, 2025); «Музична педагогіка у ХХІ столітті: традиції та інноваційний розвиток» (Львів, 2025).