

Андрій Сумарук, творчий аспірант кафедри народних інструментів
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

БАЧЕНА ПРОЄКЦІЯ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

У статті висвітлено специфіку неофольклоризму як одного з провідних художньо-стильових напрямків у баянній творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Проаналізовано циклічні твори та п'єси, позначені неофольклорною стилістикою у творчому доробку В. Зубицького, А. Білошицького, І. Тараненка, А. Сташевського, В. Рунчака. Виявлено особливості перетворення національно-образних моделей крізь призму власного композиторського стилю.

Ключові слова: українська музична культура; баянне мистецтво; неофольклоризм; фольклорні мотиви, індивідуальний композиторський стиль; баянно-інструментальна мова, етно-авангардний синтез.

Лім. 15.

Andriy Sumaruk, Creative Postgraduate Student of the
Folk Instrument Department,
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy

PROJECTION SEEN OF NEO-FOLKLORISM IN UKRAINIAN COMPOSERS' BAYAN ART IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES

The article considers specific of neo-folklorism as one of the leading art-style directions in the Ukrainian composers' bayan creativity in the late twentieth century and early twenty-first centuries. It established a broad style range for modification of folk models, including neo-classicism, neo-romanticism, impressionism elements and avant-garde music features. Neo-folklore-stylized cycles and pieces in the creative work of Volodymyr Zubytsky, Anatoly Biloshytsky, Ivan Taranenko, Andriy Stashevsky, Volodymyr Runchak are analyzed to prove unique neo-folkloristic trends in bayan music art. These composers' bayan creativity demonstrates the departure from a simplified form of work with folk material, that was common in the early and middle of the twentieth century. Thus, they implement folkloristic sources based on individualized thematic searches and appropriate art ideological plans.

It revealed features of the transformation national models world through the lens of the unique composer's style. The examination of V. Zubytsky's music cycles ("Carpathian suite", "Childhood suite", "Bulgarian book") indicates the original synthesis of ethnic characteristic models and modern music elements. The study of A. Biloshytsky's suites ("Spain suite", "Seasons", "From the depths of the centuries") permit to position of folk authentic as a base of art images and a music-expressive dictionary, thus it is necessary to keep neo-romanticism as the main style direction in composer creativity. A characteristic feature of I. Taranenko's neo-folkloristic piece "Prychynna" is ethno-avant-garde synthesis. The exploring of A. Stashevsky's suite "Ancient Kyiv murals" resumes the application different of form of music's archaic to create picturesque art images. V. Runchak's creativity demonstrates the innovative fusion of folk music archaic and avant-garde styles ("Ukrainian suite", "Portraits of composers").

Keywords: Ukrainian music culture; bayan creativity; neo-folklorism; folk motifs; composer's unique style; bayan instrumental language; ethno-avant-garde synthesis.

Постановка проблеми. Баянна творчість українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. відображає оригінальні традиційно-новаційні стильові тенденції музичного мислення. Неофольклорна парадигма постає однією з найбільш питомих, тонко кристалізованих у системі творчого світогляду авторів – її вагомість підкріплюють численні звернення композиторів до різних національно-образних моделей, широкої палітри народно-жанрових елементів та їхнього синтезу у системі власних музично-лексичних орієнтирів. Це зумовлює необхідність комплексного дослідження неофольклорних мотивів у світлі мовностильової характеристики, формування магістральних жанрово-стильових засад баянної творчості та їх впливу на загальні художньо-мис-

тецькі вектори розвитку української музичної культури.

Аналіз основних досліджень та публікацій засвідчує помітну зацікавленість вітчизняних дослідників проблемами української баянної творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У сучасній музикознавчій думці представлені посібники та монографічні дослідження з історії баянного мистецтва, зокрема, А. Сташевського [10], Д. Кужелева [7], статті, що висвітлюють жанрово-стильові засади та музично-виразовий почерк у творах В. Зубицького [2], А. Білошицького ([11]), А. Сташевського ([15]) та ін. Серед праць, присвячених неофольклорним орієнтирам у музичному мистецтві та баянній творчості зокрема, варто виділити дисертації О. Дерев'янченко [4], А. Шамігова [14],

дослідження особливостей перетворення фольклорних джерел у творчості окремих композиторів цього періоду – статті та матеріали М. Гейченка [2], Н. Остапчук [9], Н. Чабаненко [13] та ін. Перспективними напрямками залишаються питання художньо-виконавських можливостей інструмента у творах неофольклорного напрямку, дослідження національно-музичної поетики як бази інтерпретаційного мислення баяніста.

Мега дослідження полягає у висвітленні особливостей неофольклорних тенденцій у баянному доробку композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. як важливої музично-стильової домінанти.

Виклад основного матеріалу. У строкатій музично-стильовій панорамі другої половини ХХ ст. неофольклоризм постає у світлі зростаючої уваги до автентичного початка та національного мелосу, що займають провідні позиції у системі художнього мислення сучасних українських композиторів. У середині минулого століття хвилі неофольклорного “буму” торкнулися творчості композиторів багатьох генерацій, породжуючи оригінальні форми адаптації фольклорних джерел. Українська баянна творчість останньої третини минулого століття демонструє якісний стрибок в адаптації фольклорних джерел у системі музичного мислення композиторів. Представники баянного фольклоризму 1950–1960-х рр. М. Різол, С. Юцевич, С. Чапкій, А. Муха демонстрували ще порівняно спрощений підхід, (орієнтований на цитування народного матеріалу, варіаційність як основний принцип тематичної модифікації, найпростіші народнопісенні моделі). У творчості adeptів баянного мистецтва наступних двох десятиліть (К. Мяскова, В. Подгорного та інших сучасників) сформувався більш рафінований підхід до роботи з фольклорним матеріалом, відтак художньо-стилістичні засади баянної творчості остаточно відійшли від етноцентричної орбіти як єдиного підґрунтя художнього мислення. Творчість В. Зубицького, А. Білошицького, І. Тараненка, А. Сташевського, В. Рунчака демонструє нову свіжість музично-стильових проявів, нову систему музично-лексичних орієнтирів, у якій звернення до музичної архаїки постають здебільшого в рамках інтегрованого стилю.

Одним із провідних adeptів розвитку баянного музичного мистецтва останньої третини ХХ ст. є **Володимир Зубицький**. Творчий доробок композитора вміщує об’ємний пласт музичних полотен, що якісно збагачують сучасний комплекс мовно-стильових засобів, розширюють художньо-виконавський потенціал інструмента та продовжують магістральні шляхи розвитку баянної традиції на найвищому художньо-мистецькому рівні. У широкому музично-стильовому діапазоні композиторського мислення неофольклорні прояви можна виок-

ремити як одну із ключових, найважливіших домінант сучасної музики. А. Сташевський позиціонує твори неофольклорного напрямку В. Зубицького як основну частину творчого активу композитора та відзначає майстерність відтворення української народно-музичної традиції сучасними виразовими засобами [10, 86]. Суголосною є думка Д. Кужелева: “особливо близькою Зубицькому є неофольклорна модель, у якій сфокусовано глибинні засади його композиторського мислення, породжені сплетінням етно-національних елементів з модерною музичною мовою” [7, 142]. М. Гейченко зазначає, що “саме на фольклорному ґрунті В. Зубицький виробив індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в “новій” музиці” [2, 117].

У “*Карпатській сюїті*” композитор демонструє опосередкований підхід до використання фольклорних джерел, поєднуючи етно-характерні моделі із засобами новітнього музичного мовлення. У перших двох частинах циклу автор звертається до картин народного музикування, розкриваючи традицію імпровізування шляхом варіювання тематичних мотивів та повторення ритмічних комплексів. У фіналі такий імпровізаційний розвиток відбувається на матеріалі коломийкової поспівки з характерними для цього жанру ладогармонічними забарвленнями. Виразним фольклорним колоритом відрізняється промовиста тема третьої частини, наближена до тужливих наспівів і голосінь.

Цікавими неофольклорними орієнтирами позначений ще один чотири-частинний цикл композитора – “*Дитяча сюїта*” (“*Українська*”). Мовно-стильова палітра твору, що адаптований до дитячого сприйняття, вирізняється прозорістю та лаконічністю виразальних засобів, окремі народно-жанрові моделі постають уже в назвах частин (“Пісня”, “Жартівлива”, “Турецький танець”, “Коломийка”). У першій частині цікаво стилізовані невеликий інструментальний вступ з імітацією сопілкових награвань, наближена до народної ліричної пісні тема першого розділу (діатонічна мелодія монологічно-стриманого характеру розвивається у вузькому діапазоні). Оригінальне вплетання інтонаційних контурів пісні “Ой ходила дівчина бережком” у другій частині проєктує незвичний жартівливий образ, а “Турецький танець” у третій – вражає яскравим східним колоритом (у вигляді мелодичної лінії вільного розвитку, що насичена характерним ладовим варіюванням та орнаментикою). Особливим звукописом виокреслюється образ трембіти, створений з допомогою звукозображальних елементів, а також запальна коломийкова стихія фіналу з активною ритмічною пульсацією та характерними ладовими відтінками мелодії. Таким чином, навіть найпростіший музично-виразовий арсенал дає композиторові можли-

вість поживати та цікаво наповнити жанрово-образну палітру на основі обраних фольклорних моделей.

З-поміж наявних неофольклорних моделей сучасної музики варто виділити риси болгарської фольклорної стихії та карпатської пісенної традиції у *“Болгарському зошиті”* композитора. Кожна з шести частин циклу відкриває цікаву низку образів, вплетених у ширшу фольклорну галерею. У першій частині (*“Веселі бокораші”*) – це картина народно-імпровізаційного музикування з характерними сопілковими награваннями та звукообразальними мотивами гри на скрипці. У другій частині (*“Сині гори”*) композитор створює просторо-пейзажну замальовку карпатських гір (на тлі бурдонних квінт виростає сувора монологічна мелодія, побудована на сплетіннях інтонацій чистої квінти), з імітаційними вплетеннями фонізму трембіти. Контрастний *“Кривий танець”* вражає імпульсивними нерегулярними ритмами, *“Легенди про опришків”* – динамічністю епізодів (від стримано-епічної розповіді до експресивної драматичної кульмінації). У центрі п'ятої частини – знову сцена народно-інструментального музикування (виконавську традицію троїстих музик відтворює звуконаслідування бубна, дуди та скрипки з характерними для кожного інструмента музично-фонічними ознаками). У *“Флоярі”* нефольклорним маркером стає стилізація народної манери інтонування, у фіналі повертається стихія танцювальних ритмів болгарських танців.

Багатогранність неофольклорних орієнтирів творчості В. Зубицького підкреслює його звернення до болгарського, тюркського, молдавського, румунського фольклору, а також синтезу стилістичних пластів в оригінальній системі музичного мислення. Особлива увага композитора до національного жанрово-образного тематизму підкреслює важливість фольклорного підґрунтя як істотного та природно інтегрованого чинника індивідуального стилю митця.

Не менш важливий внесок у розвиток традицій українського баянного мистецтва здійснив *Анатолій Білошицький*. У творчості митця досить виразно кристалізуються тенденції кількох музично-стильових напрямів. А. Сташевський виділяє неоромантизм як магістральну стильову тенденцію баянної творчості композитора, укладену з оригінальної джазової стилістики, неофольклорних тенденцій та модерних мовностильових атрибутів [11]. Фольклорна стихія та національний колорит знайшли відображення у сюїтах композитора, зокрема *“Іспанській”*, *“Пори року”*, *“З глибини віків”*, у концертному триптиху *“В іспанському стилі”*, обробках українських пісень.

Основою неофольклорної парадигми в *“Іспанській сюїті”* та концертному триптиху стає стилізація національно-музичної традиції у яскра-

вих музично-поетичних образах. Символічного значення набувають поетичні рядки Ф.Г. Лорки, що інспірували звукові образи та оригінально підкреслили національно-образне звучання твору. *“Іспанська сюїта”* складається із семи частин з програмними назвами. Естетику неофольклоризму забезпечує насамперед обране музично-виразове коло – поєднання мело-інтонаційних, метро-ритмічних, ладо-гармонічних елементів народної музики на основі творчої асиміляції. Найяскравішими сторінками твору постають картини народного музикування (бурдонно-волинкове звучання у першій частині, народно-імпровізаційна речитація, що супроводжує образ кантаора-співака – у четвертій), споглядальний пейзажний нарис стародавньої фортеці у другій частині, колоритний образ танцівниці фламенко (*“Байлаора”*). Фольклорна панорама у концертному триптиху *“В іспанському стилі”* формується на основі стилізації елементів іспанського мелосу, конкретизації образів поетичними рядками епіграфів. Особливу фольклорно-музичну ауру створюють рельєфні інтонаційно-ритмічні формули (*“Андалузія”*), танцювально-пластичні ритми та імітація звучання скрипки і гітари (картини народно-святкової процесії у другій частині), пристрасно-драматична ритмічна стихія іспанської кориди (*“Переполюх у Тріані”*).

Україно-музична автентика відображена у сюїті *“Пори року”* (*“Українській”*), що відкриває галерею звукописних образів-пейзажів у чотиричастинному циклі. У першій частині (*“Весна”*) композитор використовує жанрову модель веснянки (основна тема побудована на характерній поспівці у вузькому діапазоні, що розгортається у неквадратній метриці). У третій частині (*“Осінь”*) автор створює лірико-елегічну мелодію на зразок української протяжної пісні та розвиває її у традиційних народно-виконавській манери. І отже, фольклорні моделі стають основою мовно-стильового комплексу та інспірують формування звукоідей у цих частинах циклу.

У сюїті *“З глибини віків”* композитор звертається до музично-інтонаційних моделей стародавнього епосу. Кожна з шести картин характеризується яскравою ілюстративністю, досконалою точністю відтворення образів історичного минулого. Яскравою фольклорною замальовкою постає картина награвань скоморохів (друга частина), де традиції музикування відтворені з допомогою пружних танцювальних ритмів, бурдонних співзвуч, звуконаслідувального фонізму волинки, імітації брязкання домри. А. Сташевський виділяє елементи розспівно-билинної архаїки у частинах *“Київ столійний”*, *“Слава Володимирі й Добрині Малкитичу”* як характерні неофольклористичні прояви музичного мислення композитора [11, 154].

У творчості *Івана Тараненка* неофольклорні тенденції розкриваються у світлі постмодерної

традиції. Національне-образне мислення автора розкривається у взаємодії з іншими стилістичними напрямками у цікавих сучасно-експериментальних формах. Синтез художньо-стильових доміант творчого світогляду засвідчує сам композитор – “я живу трьома життями: в академічній сфері, джазовій та співочій” [6]. Захоплення фольклором відбилося у багатьох творах та спеціалізованих музичних проєктах, у яких композитор відстоює важливість “відчути в собі резонанс зі споконвічними цінностями власного народу через його музичну ДНК – автентичний фольклор, переосмислений завдяки інструментальним можливостям...” [3].

У баянному доробку композитора фігурує сольний твір “*Причинна*” – оригінальне музично-інструментальне прочитання однойменної поеми Т. Шевченка. Основу музично-стилістичного комплексу твору формують насамперед неофольклорні та неоромантичні компоненти, що розкриваються у розмаїтті традиційних та сучасних мовно-інтонаційних засобів. У зв’язку з цим Д. Кужелев виділяє поняття етно-авангардного канону, що “сполучає традиційну музичну лексику з сонористичними та алеаторичними епізодами, жорстку атональність з благозвучними, майже класичними зворотами гармонії” [7, 266].

У першому розділі п’єси національно-образний колорит навіює виразна лірична мелодія – основний образ дівчини за поемою. Аналізуючи яскраво пісенний характер музично-інтонаційної канви, доцільно згадати, що сам композитор апелював до української пісні як “потужного підґрунтя, якому понад 2000 років, яке збереглося попри всі впливи, що з’являлися на наших теренах [...] Українська пісенна культура йде з народу, і в цих словах немає ані децимі пафосу” [1].

У другому розділі “*Причинної*” сцена танцю казкових істот розгортається у яскравій фольклорній стихії. Гротескний наспів русалій переплітається з інструментальними мотивами у дусі сопілкових награвань, переростаючи у конфлікт між лірико-елегійним образом дівчини та зловісно-нестримним танцем фантастичних істот. Таке національно-образне підґрунтя поєднується із сучасними композиційно-технічними та виразовими рішеннями – сонористичними прийомами, що створюють особливі фонічні ефекти, політональними комплексами, насиченою хроматизацією музичної тканини.

Творчість *Андрія Сташевського* цікаво доповнює ключові віхи розвитку сучасного баянного мистецтва. Багатогранна діяльність митця – виконавська, композиторська, педагогічна, наукова, сприяла досконалому розумінню тембрального потенціалу інструмента, технічно-виразових та художньо-інтерпретаційних можливостей, дозволяє вільно синтезувати музично-стилістичні тенденції

залежно від обраних ідейних задумів. Оригінальним полотном неофольклорного спрямування є сюїта-зошит “*Давньокиївські фрески*”, що відкриває перед слухачем музично-живописні картини давнини. І. Яценко та Г. Синявська вбачають у цьому творі продовження неофольклорного напрямку розвитку української акордеонно-баянної музики [15], В. Тищик позиціонує сюїту “яскравим свідоцтвом мистецького пошуку, увиразненням філософсько-історичного та поетичного мислення митця” [12, 29–130].

В основі сюїти – дев’ять розділів з програмними назвами. Вибір музично-виразових засобів підпорядкований картинам багатолікої художньо-образної панорами – від численних пейзажних замальовок до батальних картин. Важливу роль при цьому відіграють засоби створення колористичного звукопису, що дають змогу композиторові з візуальною достеменністю та кінематографічною наочністю зобразити епічні картини в музиці [7, 301–302].

Фольклористичний вектор композиторського мислення розкривається шляхом використання різних моделей музичної архаїки. Так, у першій частині (“*Похмурий світанок*”) композитор створює просту виразну тему в автентичному фольклорному дусі: накреслює її у вступному розділі (низхідні гамоподібні мотиви у вузькому кварттовому діапазоні звучать на тлі витриманих октав) та розвиває зі збереженням метро-ритмічного пульсу шістнадцятих і діатонічного викладу. У цій частині сюїти автор експонує нову оригінальну тему, що тонко розкриває жанрово-епічну модель биліни та за своїм інтонаційним складом близька народній пісні. У розробці тема отримує нові варіантні проведень в характері фольклорної речитації. У четвертій частині (“*Хороводи*”) композитор стилізує картину фольклорного хороводного дійства. Образ хороводного руху забезпечує гнучка взаємодія голосів протягом усього розвитку музичної канви, діатонічний склад мелодичних ліній.

У “*Награваннях*” та “*Розвагах скоморохів*” композитор зображає стихію фольклорного музикування: використовує звукообразальні ефекти волинкового награвання (на тлі бурдону розвивається стрімка грайливо-танцювальна тема), колористику брязкання домри (“*Награвання*”), створює образ народного музикування на основі характерної жартиливої теми (колоритна запальна мелодія з притаманними гри народних музик метро-ритмічних формул, звертається до імітації гри на бубні шляхом застосування специфічних технічно-виконавських прийомів, вводить сцену імпровізаційного обігрування мелодії учасниками гурту (“*Розваги скоморохів*”). Усе це підкреслює багатомірний творчий підхід композитора до перетворення фольклорних жанрово-стильових моделей в оригінальному музичному полотні.

Неофольклорні мотиви рельєфно простежуються у творчості *Володимира Рунчака* – композитора з яскравою авангардною харизмою. У його баянному доробку представлені кілька творів з неофольклорними ознаками: “Українська сюїта”, сюїта “Портрети композиторів” (“Присвячення Стравінському”), обробка народної пісні “Тихо над річкою”. Один із ранніх творів В. Рунчака – сюїта “Портрети композиторів” – присвячений чотирьом найвідомішим в історії музичної культури постатям (Й. Бах, Н. Паганіні, І. Стравінський, Д. Шостакович). Створення музичних портретів композиторів відбувається на основі модифікацій власного музично-лексичного комплексу цих митців у системі авторських координат В. Рунчака. Для відтворення образу Ігоря Стравінського він обирає неофольклорні мотиви ранньої творчості митця як основну мовно-стилістичну ідею. У першому розділі стилістичні алюзії викликає звучання діатонічних наспівів з характерним для почерку портретованого композитора ритмічним розвитком матеріалу. У наступному епізоді складно не помітити імітацію брязкання балалайки, що супроводжує картину колоритних народних награвань (ряд синкопованих акордових комплексів у перемінному розмірі). Ще один маркер неофольклорної стилістики – використання т. з. гармошкового типу фактури, що часто зустрічається у сценах народного гуляння у творах І. Стравінського. Зокрема, у танцювальному розділі сюїти В. Рунчак застосовує зіставлення співзвуч тоніко-домінантової групи (тризвуки D-dur – терції A-dur). Варто зазначити, що на фольклорний характер матеріалу вказують також авторські позначки композитора (Andantino, in modo folk, in molto di folklore та ін.).

Цікавою сторінкою баянного доробку Володимира Рунчака є його “Українська сюїта”. Цей твір постає у композиторській творчості як зразок оригінального перетворення фольклорних джерел у циклічній композиційній формі. Народно-жанрові моделі постають досить виразно, що можна помітити уже в назвах частин: народно-імпровізаційна речитатія у першій частині (“Речитативи”) та веселі веснянкові наспіви у третій (“Веснянка”). Значну роль відіграє також стилістично орієнтований музично-виразовий словник та засоби композиційно-драматургічного розвитку: гуцульське ладове забарвлення та хроматизовані шаблі ладу, активне використання паралелізмів та бурдонів, інтенсивна орнаментация, характерні фактурні прийоми розвитку тематичного матеріалу.

У монологічно-стриманих “Речитативах” композитор експонує образ народної речитатії. Мінлива образно-емоційна палітра розкривається у чергуванні мелодекламаційних та лірико-елегійних сторінок, розмірених споглядальних епізодів, жалібно-експресивних спалахів і драматичних

вкраплень. Мелодична канва розгортається у типовій імпровізаційній манері (“блукання” тематичних мотивів, вільний ритмічний розвиток, “пошукове” дублювання тонів та інші). Виконавську стилістику плачів та голосінь втілюють гліссандні мотиви без окреслення точного звуковисотного положення, а також характерні спадні інтонації, що імітують людський стогін.

У третій частині композитор звертається до жанрової моделі веснянки: запозичує традиційну шестискладову основу, використовує типову для веснянок ритмічну пульсацію (у змінному метрі), принципи композиційного розвитку мелодії на основі повторюваних мотивів. В епізодах рондоподібної форми вдається до інтенсивних тематичних перетворень початкової теми на основі дисонансних гармонічних рядів, ладових нашарувань, фонізму кластерних мотивів. У заключному розділі фольклорний колорит стає більш прозорим – автор створює плетиво запальних коломийок з імітацією сопілкових награвань, що відрізняються простим і виразним народно-інструментальним забарвленням. Отже, як можемо пересвідчитись, відштовхуючись від типово фольклорних координат, В. Рунчак демонструє ознаки авангардного музичного мислення, переплітаючи фольклорну архаїку із сучасними маркерами “радикального” авторського стилю.

Висновки. На прикладі загального огляду принципів неофольклорної стилістики у баянному доробку композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна засвідчити активне використання авторами фольклорних джерел. Для кожного з композиторів фольклорний вимір став питомою частиною мистецького мислення, що дало поштовх до творчого перетворення базових етнічних моделей крізь призму індивідуалізованого підходу до них. Розмаїття неофольклорних проявів, що накладаються на асимілятивне поєднання з іншими музично-стильовими моделями, підкреслюють плідну пошуковість українських митців, які активно формують нове “обличчя” сучасного баянного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вороніна Т. Іван Тараненко: Музика української землі має потужне підґрунтя, якому понад 2000 років. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/22/254825/> (дата звернення: 10.12.2024).

2. Гейченко М. Фольклорні джерела в баянній творчості Володимира Зубицького. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Кропивницький, 2012. Вип. 107 (1). С. 111–117.

3. Голинська О. Іван Тараненко. “У снах різдвяних ночей”. *Музика: український інтернет-журнал*. URL: <https://mus.art.co.ua/ivan-taranenko-u-snah-rizdvyanyh-nochej/> (дата звернення: 12.12.2024).

4. Дерев’янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій поло-

**БАЧЕНА ПРОСКІЯ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ У БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

вині ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 175 с.

5. Карась С. Технічні можливості сучасного баяна (акордеона). *Молодь і ринок*, 2011. № 7. С. 58–62.

6. Коскін В. Іван Тараненко: кому потрібні українські композитори? URL: <http://uajazz.com/2008/10/ivan-taratenko-interview/> (дата звернення: 10.12.2024).

7. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2023. 408 с.

8. Нефедов С. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 257 с.

9. Остапчук Н. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць*. 2019. Вип. 36. С. 231–234.

10. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Луганськ, 2006. 152 с.

11. Сташевський А. Творчість для баяна композитора Анатолія Білошицького (стильова систематизація та композиційно-технологічні новації). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2016. № 2. С. 151–158.

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

13. Чабаненко Н. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність : альманах*. Київ, 2019. Вип. 2. С. 137–141.

14. Шамігов А. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2011. 219 с.

15. Ященко І., Синявська Г. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти зошити “Давньокиївські фрески” для баяна Андрія Сташевського. *Творчість композиторів для народних інструментів : збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 107–111.

REFERENCES

1. Voronina, T. Ivan Taranenko: Muzyka ukrainскоi zemli maie potuzhne pidgruntia, yakomu ponad 2000 rokiv [Ukrainian music has a strong basis, that is more than 2000 years]. Available at: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/22/254825/> (Accessed 10 Dec. 2024). [in Ukrainian].

2. Heichenko, M. (2012). Folklorini dzherela v baiannii tvorchosti Volodymyra Zubyt'skoho [Folkloristic Sources of the Volodymyr Zubyt'sky's bayan creativity]. *Scientists notes of Volodymyr Vynnychenko Kirovograd State Pedagogical University*. Kropyvnytskyi, Vol. 107 (1), pp. 111–117. [in Ukrainian].

3. Holynska, O. Ivan Taranenko. “U snakh rizdvianykh nochei” [Ivan Taranenko. In dreams of christmas nights]. “Music”: *Ukrainian online-journal*. Available at: <https://mus.art.co.ua/ivan-taranenko-u-snah-rizdvianykh-nochej/> (Accessed 12 Dec. 2024). [in Ukrainian].

4. Derevianchenko, O. (2005). Neo-folklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni ХХ stolittia [Neo-folklorism in the musical art:

statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century]. *Candidate's thesis*. Kyiv, 175 p. [in Ukrainian].

5. Karas, S. (2011). Tekhnichni mozhlyvosti suchasnoho baiana (akordeona). [Technical abilities of the modern bayan (accordion)]. *Youth & market*. No. 7, pp. 58–62. [in Ukrainian].

6. Koskin, V. Ivan Taranenko: komu potribni ukrainski kompozytory? [Ivan Taranenko: who need Ukrainian composers?]. Available at: <http://uajazz.com/2008/10/ivan-taratenko-interview/> (Accessed 10 Dec. 2024). [in Ukrainian].

7. Kuzhelev, D. (2003). Baianna tvorchoist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny ХХ – pochatku ХХІ stolittia [Ukrainian composers' of the second half of the twentieth and the beginning of the XXI centuries bayan creativity]. *Monograph*. Lviv, 408 p. [in Ukrainian].

8. Nefedov, S. (2018). Baianno-ansambleve mystetstvo v muzychnii kulturi Ukrainy ХХ – pochatku ХХІ stolittia: teoriia, istoriia ta praktyka [Bayan-ensemble art in the music culture of Ukraine of the XX and early XXI centuries: theory, history and practice]. *Candidate's thesis*. Kyiv, 257 p. [in Ukrainian].

9. Ostapchuk, N. (2019). Neo-folklorystychni tendentsii u tvorchosti baianistiv-akordeonistiv ХХ st. [Neo-folkloristic trends in the creativity of bayanists and accordionists XX century]. “Notes of art criticism”: *scientific journal*. Vol. 36, pp. 231–234. [in Ukrainian].

10. Stashevskiy, A. (2006). Narysy z istorii ukrainskoi muzyky dlia baiana. [Essays on the history of Ukrainian music for bayan]. Textbook for university students. Luhansk, 152 p. [in Ukrainian].

11. Stashevskiy, A. (2016). Tvorchoist dlia baiana kompozytora Anatoliia Biloshytskoho (styleva systematyzatsiia ta kompozytsiino-tekhnologichni novatsii) [Composer Anatoly Biloshytsky's bayan creativity: style systematize and composition technological innovations]. *Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University*. No. 2, pp. 151–158. [in Ukrainian].

12. Tyshchey, V. (2021). Prohramnist v ukrainskii baiannii muzytsi (1960–2010). [Programmity in ukrainian bayan music (1960–2010 years)]. *Candidate's thesis*. Kharkiv, 200 p. [in Ukrainian].

13. Chabanenko, N. (2019). Neo-folklorizm yak stylevyi napriam v kompozytorskii tvorchosti ХХ st. [Neo-folklorism as style direction in composer creativity of the twentieth century]. *Culture and modernity: almanac*. Kyiv, Vol. 2, pp. 137–141. [in Ukrainian].

14. Shamihov A. (2011). Osoblyvosti oposeredkuvannia folkloru v oryhinalnii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv dlia baiana solo (folklornyi neo-romantyzm, neo-folklorizm, nova folklorna khvylia). [Features of the mediacy of folklore in Ukrainian composers' original music for solo-bayan (folk neo-romanticism, neo-folklorism, new folk wave)]. *Candidate's thesis*. Kyiv, 219 p. [in Ukrainian].

15. Yashchenko, I. & Syniavska, H. (2006). Obraznyi zmist ta osoblyvosti kompozytsiinoi pobudovy siuity zoshytu “Davnokiyivski fresky” dlia baiana Andriia Stashevskoho [Figurative content and features of the compositional structure of Andriy Stashevsky's suite “Ancient Kyiv murals” for bayan]. *Composer creativity for folk instruments: proceedings of the International Scientific and Practical Conference*. Drohobych, pp. 107–111. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.02.2025