

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ



*65-річчю
кафедри народних інструментів ХДАК
присвячується*

**НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО СЛОБОЖАНЩИНИ
В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ:
ІСТОРІЯ, ТРАДИЦІЇ, СЬОГОДЕННЯ**

**МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(5–6 листопада 2025 р.)**

Харків, ХДАК, 2026

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 5 від 26.12.2025 р.)

Редакційна колегія:

Рябуха Н. О., д-р мистецтвозн., доц., в.о. ректора ХДАК, голова оргкомітету;

Соляник А. А., д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК;

Сташевська І. О., засл. діяч мистецтв України, д-р пед. наук, проф., проректор з навчальної роботи ХДАК;

Сташевський А. Я., засл. діяч мистецтв України, д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. народних інструментів ХДАК;

Лошков Ю. І., д-р мистецтвозн., проф., проф. каф. народних інструментів ХДАК;

Трянов М. А., д-р філософії, ст. викл. каф. народних інструментів ХДАК;

Василенко О. С., аспірант, голова наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК).

- Н28 Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (5–6 листоп. 2025 р.) / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; [редкол.: Н. О. Рябуха та ін.]. Харків : ХДАК, 2026. 100 с.

СЕКЦІЯ:
ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК
У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА СЛОБОЖАНЩИНИ І УКРАЇНИ

А. Сташевський, І. Сташевська

**КАФЕДРА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ
В РІЧНИЦЮ СВОГО 65-РІЧЧЯ:
ОСВІТНІ, НАУКОВІ Й МИСТЕЦЬКІ ВЕКТОРИ ДІЯЛЬНОСТІ**

A. Stashevskiy, I. Stashevska

**DEPARTMENT OF FOLK INSTRUMENTS
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE
ON ITS 65th ANNIVERSARY:
EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND ARTISTIC VECTORS OF ACTIVITY**

У далекому 1959 р. на кафедрі хорового диригування факультету культурно-освітньої роботи Харківського державного бібліотечного інституту було створено секцію народних інструментів, яку вже за рік, тобто в 1960 р., реорганізовано в окрему спеціалізовану кафедру. Багато десятиліть кафедра народних інструментів тодішнього інституту культури плідно працювала в напрямі підготовки висококваліфікованих керівників самодіяльних оркестрів народних інструментів для клубів і будинків культури, а також викладачів для культурно-освітніх училищ, чим здійснила значний внесок у формування широкої мережі самодіяльних оркестрів народних інструментів на теренах України та колишніх республік Радянського Союзу, а також у розвиток харківської школи народно-інструментального виконавства.

Серед завідувачів кафедри, які в перші десятиліття існування кафедри активно сприяли її становленню і творчому сходженню, слід відзначити: Володи-мира Кончича, доцента Віктора Заболотного, заслуженого працівника культури України, професора Євгена Бортника, доцента Валерія Лігутіна, заслуженого діяча мистецтв України, доцента Віталія Куриська, доцента Олександра Дроботая, старшого викладача Віталія Петрова тощо. В останні роки ХХ та на початку нового ХХІ ст. 18 років кафедру очолювала заслужений діяч мистецтв України, професор Тетяна Большакова. У другій же половині 2010-х рр. керівництво кафедрою здійснювали доктор мистецтвознавства, професор Юрій Лошков, а за ним — кандидат педагогічних наук, доцент Лариса Шемет.

У різні роки на кафедрі працювали провідні діячі народно-інструментального жанру України, серед яких: професори, заслужені діячі мистецтв України Микола Лисенко, Борис Міхеев, Анатолій Гайденко, Яків Скибінський, Дмитро Остапенко, Юрій Алжнев, Ольга Бенч, Любов Мандзюк; народний артист України, композитор Володимир Золотухін; професори Костянтин Дорошенко, Микола Михальченко; доценти Алла Відуліна, Микола Лінник; заслужений артист України, доцент Віктор Цицирев; заслужений працівник культури України

Петро Васюра; старші викладачі Борис Шопен, Микола Чекмарьов, Павло Потапов, Анатолій Гребенніков, Галина Дуднікова, Лілія Кузьменко, Ольга Шевченко, Лариса Понікарова, Олександр Гончаров, Ірина Кононова та ін.

Наприкінці минулого століття, після реорганізації факультету культурно-освітньої роботи у факультет музичного мистецтва кафедра завершила свою історичну місію щодо підготовки спеціалістів у сфері художньої самодіяльності та розпочала (з 1998 р.) випуск фахівців з народно-інструментального виконавства в галузі академічного музичного мистецтва.

Протягом багатьох років викладачі кафедри народних інструментів Харківського інституту культури активно сприяли розвитку народно-інструментального виконавства в різних його формах. Так, помітний спадок на цій ниві залишили педагогічні кафедральні ансамблі: «Балалайка», «Український сувенір», «Хоткевичі» тощо. Найбільш яскраву сторінку в історії кафедри залишив ансамбль викладачів під керівництвом В. Заболотного, що діяв протягом 20 років у середині другої половини ХХ ст. Ансамбль проводив активну концертну діяльність, у тому числі й з багатьма відомими солістами-вокалістами Харкова.

На початку нового століття кафедра народних інструментів розгортає низку власних музичних проєктів, серед яких помітно виділяється масштабний двотуровий Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах «Слобожанський вернісаж», який протягом багатьох років збирав широкі кола учасників з музичних училищ, коледжів і мистецьких вишів зі всієї України.

Сьогодні одним з найважливіших напрямків діяльності кафедри є активна виконавська творчість її студентів, яка здебільшого концентрується в жанрах колективного музикування. Творчі колективи кафедри постійно концертують, беруть участь в урочистих заходах міста й області, звітують на сценах Харківської філармонії й оперного театру міста. Серед таких колективів своє почесне місце займає Оркестр народних інструментів кафедри, який неодноразово ставав лауреатом обласних, всеукраїнських і міжнародних конкурсів і фестивалів, активно пропагуючи у своїх концертних програмах творчість українських, у тому числі й харківських композиторів.

Народно-інструментальну ансамблеву творчість студентів кафедри презентує ціла низка камерних формацій, які також є учасниками і переможцями багатьох всеукраїнських і міжнародних музичних конкурсів та фестивалів. Так, уже майже 20 років під керівництвом старшого викладача Олександри Савицької в стінах кафедри функціонує відомий далеко за межами Харкова студентський ансамбль «Стожари», який у різні роки з успіхом виступав за кордоном, зокрема в Польщі, Грузії, Туреччині тощо. Активну концертну діяльність протягом тривалого часу здійснювали й численні ансамблі бандуристів, створені в різні часи старшим викладачем Надією Мельник, зокрема: гурти «Полум'я», «Чудасія», «Лілея», «Дебют», «Посіпаки». Сьогодні на кафедрі успішно діють: ансамбль баяністів-акордеоністів під керівництвом старшого викладача Тетяни Пасічинської, ансамбль гітаристів під керівництвом старшого викладача Максима Трянова, ансамбль домристів під керівництвом старшого викладача Яни Данилюк.

Не меншу уваги викладачі кафедри приділяють й сольній виконавській творчості студентів, орієнтуючи їх на підготовку сольних концертів і участь у міжнародних і всеукраїнських виконавських конкурсах. Так, лише за останні п'ять років студенти кафедри здобули понад 120 нагород на різних, у тому числі й престижних виконавських конкурсах в Україні і за кордоном. На кафедрі функціонує, затверджена вченою радою академії, мистецька школа баянно-акордеонного виконавства професора Андрія Сташевського.

Беззаперечним свідченням високого професіоналізму викладачів кафедри є широко визнана їх виконавська діяльність і активна концертна практика. Фактично всі члени кафедри у свій час здобули лауреатські звання престижних виконавських конкурсів, а сьогодні продовжують відшліфовувати своє високе мистецтво здебільшого в малих ансамблевих складах. Яскравою візитівкою професійної ансамблевої народно-інструментальної творчості міста Харкова є добре відоме в Україні та за її межами колоритне і харизматичне інструментальне тріо «Цим-Бан-До», за участі викладачів кафедри Надії Мельник, Олександри Савицької та Костянтина Хітушка. Репертуар ансамблю, поруч із творами сучасних українських композиторів, широко репрезентує власну творчість на основі народних мелодій. В активі ансамблю — понад 20 перемог на різних фестивалях і конкурсах, записи на обласному радіо і телебаченні, участь у різноманітних творчих заходах і програмах, гастрольні тури по містах України, Польщі, Грузії, Туреччини, Швейцарії, виступи в якості акомпануючої групи із всесвітньовідомим угорським скрипалем-віртуозом Робі Лакаташем тощо. Лише за останній (тобто 2025) рік ансамбль здійснив понад 50 концертних виступів на різноманітних майданчиках Харкова, України, зарубіжжя.

Інший відомий в Україні і за її межами музичний колектив кафедри — Харківський Гітарний Квартет (у складі викладачів Максима Трянова, Ірини Половинки, Андрія Брагіна і Сергія Горкуши). Ансамбль спеціалізується на виконанні сучасного академічного гітарного репертуару, веде активну концертну діяльність, презентує себе на концертних майданчиках різних мистецьких форумів і музичних фестивалів у містах України та Європи. Важливою подією у творчій біографії колективу стала його участь у минулому 2024 р. в Міжнародному симпозіумі мікротонавої музики в австрійському Зальцбурзі та в знаменитих Дармштадських літніх курсах нової музики в Німеччині. Харківський гітарний квартет, перебуваючи в постійному творчому пошуку, активно співпрацює з сучасними композиторами, що привело до появи унікального гітарно-ансамблевого репертуару, до якого увійшли твори відомих українських і зарубіжних, у тому числі й всесвітньовідомих авторів. Так, у творчому доробку ансамблю з'явилося понад 20 світових прем'єр нової гітарної музики, створеної саме для цього колективу.

Постійну концертну практику у своїй творчій діяльності впроваджують й інші викладачі кафедри. Зокрема, старший викладач кафедри, акордеоністка Тетяна Пасічинська регулярно виступає як солістка в супроводі оркестру народних інструментів кафедри, презентуючи здебільшого музику віртуозно-

естрадного жанру. Професор кафедри, баяніст Андрій Сташевський довгі роки виступає в складі інструментального дуету зі скрипалькою, професором ХДАК Інною Сташевською.

Багатогранна музична творчість викладачів кафедри народних інструментів ХДАК не обмежується лише інструментальним виконавством. В стінах кафедри працює й професійний композитор, яким є член Національної спілки композиторів України, завідувач кафедри Андрій Сташевський. Він є автором низки концертних творів для баяна, фортепіано, камерного ансамблю, а також музичних опусів у симфонічному жанрі. Твори композитора неодноразово виконувалися відомими українськими баяністами (у тому числі й квінтетом баяністів імені Миколи Різоля Національної філармонії України), звучали у виконанні різних симфонічних оркестрів під орудою відомих диригентів — Курта Шмідта (Австрія), народних артистів України Юрія Янка і Віталія Скакуна, заслуженої артистки України Вікторії Жадько, заслужених діячів мистецтв України Назара Яцківа та Олега Тищика та ін.

Основні напрями наукових інтересів кафедри народних інструментів ХДАК зосереджуються на вивченні шляхів становлення і функціонування народно-інструментального жанру виконавського мистецтва, народного музичного інструментарію, академічного та етнофольклорного сольного й колективного виконавства. Практика здійснення наукових фундаментальних досліджень на кафедрі була започаткована ще наприкінці 70-х рр. XX ст. У цей час і до кінця століття викладачами кафедри було підготовлено й захищено декілька кандидатських дисертацій. Це дослідження Миколи Лінника, Євгена Бортника, Лариси Шемет, Ольги Бенч. У новому столітті ця практика не змінилася, а збагатилася новими напрямками й формами наукової роботи.

Сьогодні науковий потенціал кафедри складають дослідницькі доробки двох докторів мистецтвознавства (Андрія Сташевського і Юрія Лошкова), доктора філософії з мистецтвознавства (Максима Трянова) кандидата педагогічних наук (Лариси Шемет), інших професорів, доцентів і викладачів кафедри. Доктор мистецтвознавства Юрій Лошков, коло наукових інтересів якого складають питання історії народно-інструментального виконавства Слобожанщини (зокрема творчість Володимира Комаренка) та становлення диригентського виконавства в Україні, є автором понад 100 наукових робіт, зокрема чотирьох монографій, низки розділів у колективних монографіях, має інші публікації. Науковий доробок доктора мистецтвознавства Андрія Сташевського — понад 150 публікацій, зокрема 6 фундаментальних праць, з яких — 4 монографії і 2 навчальних посібники під грифом Міністерства освіти. Коло наукових інтересів дослідника концентрується на проблемах жанрово-стильової трансформації сучасної баянної музики, специфіки її системи виражальних засобів, загальних питань розвитку народно-інструментального мистецтва. Наукові роботи доктора філософії з мистецтвознавства Максима Трянова охоплюють проблему комплексного вивчення художнього феномену гітарного ансамблю в музичному мистецтві сучасності. Серед інших об'ємних наукових і навчально-методичних

праць, виданих викладачами кафедри в останні роки, слід відзначити різні за змістом і тематикою навчальні посібники Тетяни Большакової, Лариси Понікарової, Лариси Шемет, Віктора Цицирева; навчальні хрестоматії Олександра Гончарова, Олександри Савицької та Надії Мельник.

Потужність і авторитет наукової платформи кафедри народних інструментів забезпечує функціонування в її стінах двох наукових шкіл — професорів Юрія Лошкова і Андрія Сташевського, під науковим керівництвом яких ведуться дослідження і захищаються дисертації не тільки представників народно-інструментального жанру, а й фахівців інших музичних спеціальностей. З наукового класу Юрія Лошкова вийшли двоє докторів наук, шість кандидатів наук, двоє докторів філософії в галузі мистецтвознавства. Під науковим керівництвом Андрія Сташевського шестеро аспірантів захистили дисертації на здобуття ступеня доктора філософії в галузі мистецтвознавства. Крім того, обидва науковця, які представляють докторський кейс кафедри, є членами редколегій провідних наукових видань, постійно беруть участь у захистах дисертаційних робіт в якості членів спеціалізованих рад, опонентів і рецензентів.

Сьогодні викладачі кафедри народних інструментів беруть постійну участь у міжнародних наукових конференціях в Україні і за кордоном, публікують наукові роботи, присвячені актуальним проблемам народно-інструментального жанру, видають науково-методичні й навчальні матеріали, розробляють і вдосконалюють навчальні програми тощо. Окремою сторінкою діяльності викладачів кафедри слід відзначити проведення ними відкритих лекцій і майстер-класів з виконавського мистецтва. Так, лише у 2025 р. такі заходи здійснили старші викладачі: Надія Мельник (Полтавський музичний коледж імені М. Лисенка), Максим Трянов (Харківський коледж мистецтв); Яна Данилюк (Дніпровська академія музики), професор Андрій Сташевський (Дніпровська академія музики, Криворізький музичний коледж, Словенська асоціація акордеоністів м. Мурська Собота).

Прямим наслідком високого професіоналізму і багатогранної творчої діяльності викладачів кафедри сьогодні стали результати внутрішнього академічного рейтингу ХДАК (за 2024–2025 навчальний рік), у якому кафедра посіла перше місце на музичному факультеті та увійшла в 5-ку кращих серед майже 30 кафедр академії. За роки свого існування кафедра випустила сотні фахівців народно-інструментальної галузі, які вдало реалізували себе на всіх ланках і поверхах музичної освіти та культури: від викладачів музичних шкіл і керівників самодіяльності й до митців, освітян й керівників культури з високими державними почесними званнями, вченими званнями, науковими ступенями тощо. Активна концертна діяльність викладачів кафедри сьогодні відома далеко за межами Харкова і України, а їх наукові здобутки складають важливий сегмент вітчизняного музикознавства.

Відзначаючи своє 65-річчя кафедра народних інструментів Харківської державної академії культури сьогодні постає як потужний осередок високопрофесійних діячів народно-інструментального мистецтва, який органічно, плідно й

показово проявляє себе на всіх напрямках своєї творчої діяльності — інструментально-виконавської, композиторської, наукової й науково-методичної, освітньо-педагогічної, культурно-просвітницької тощо.

Список використаних джерел:

1. Понікарова Л. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК 1959–2004 рр.) : навч. посіб. Харків : ІНЖЕК, 2005. 76 с.
2. Про підсумки діяльності Харківської державної академії культури у 2024–2025 навчальному році та завдання на наступний 2025–2026 навчальний рік : (за матеріалами доп. в. о. ректора ХДАК Наталії Рябухи на конф. трудового колективу Академії 29 серп. 2025 р.) / Харків. держ. акад. культури ; [матеріали підгот.: Рябуха Н. О. (керівник), Сташевська І. О., Соляник А. А. та ін.]. Харків : ХДАК, 2025. 263 с.
3. Сташевський А. Кафедра народних інструментів. *Харківська державна академія культури: до 95-річчя з дня заснування* : монографія. Харків : ХДАК, 2024. С. 165–172.

Т. Большакова

ГОРДІСТЬ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК — ЇЇ ВИПУСКНИЦЯ ВАЛЕНТИНА БІЛЕНЬКА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ МИТЦЯ В СЛУЖІННІ НАРОДНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВУ

T. Bolshakova

THE PRIDE OF THE DEPARTMENT OF FOLK INSTRUMENTS OF KSAC — ITS GRADUATE VALENTYNA BILENKA: THE LIFE AND CREATIVE PATH OF AN ARTIST DEVOTED TO FOLK MUSICAL ART

Кафедра народних інструментів Харківської державної академії культури — це не просто навчальний підрозділ, а справжній осередок академічного народно-інструментального мистецтва сходу України, що протягом 65 років залишається провідним центром формування професійних виконавців, педагогів, диригентів та діячів культури. Її історія — це шлях становлення та розвитку цілої мистецької школи, яка поєднала в собі найкращі традиції українського народного музикування і високі стандарти академічної виконавської культури. Визначаючи художні орієнтири, виховуючи любов до народного мистецтва й утверджуючи його гідне місце в сучасному музичному просторі, кафедра послідовно формувала у своїх студентів не лише майстерність, а й духовну причетність до великої культурної справи — збереження і примноження музичної спадщини України.

Найвищим досягненням кафедри, безперечно, є її випускники — покоління талановитих митців, які продовжують традиції харківської народно-інструментальної школи, утверджуючи авторитет вітчизняної культури як на національному, так і на міжнародному рівнях. Саме їхня творча самореалізація, професійна зрілість і педагогічна діяльність стали найкращим свідченням того, що кафедра народних інструментів ХДАК — це середовище, де народжується справжнє мистецтво.

Серед яскравих представників найпершого покоління випускників кафедри особливе місце належить Валентині Біленькій — мисткині, яка невтомно присвятила своє життя служінню музиці і своїм творчим шляхом являє переконливий приклад високої професійної відданості, педагогічного покликання та духовної щирості, що поєдналися в постаті справжнього митця, для якого музика стала сенсом і справою життя.

Життєвий і творчий шлях Валентини Миколаївни Біленької є прикладом служіння народному музичному мистецтву, що зростає з глибоких національних і духовних коренів української культури. Вона народилася 28 червня 1940 р. в місті Херсон — у родині, де повага до мистецтва і музики була невід’ємною частиною щоденного життя. Саме там розпочалося її знайомство зі світом звуків, ритмів та гармоній, яке згодом перетворилося на покликання та життєву місію.

Першим важливим етапом у становленні майбутньої мисткині стало навчання в Херсонському музичному училищі, яке вона закінчила у 1962 р. за спеціальністю «Культурно-освітня робота» зі спеціалізацією «Оркестр народних інструментів». Уже тоді проявилися її природна музикальність, глибоке відчуття ансамблевого та оркестрового звучання, організаторський хист і прагнення до педагогічної діяльності.

Подальший етап її професійного становлення пов’язаний із Харковом — містом, де у 1967 р. вона отримала вищу освіту, здобувши кваліфікацію керівника художньої самодіяльності оркестру народних інструментів. Саме тут сформувався її світогляд як митця і педагога, тут вона опанувала академічну дисципліну виконавства, усвідомила глибину народних традицій і важливість їх збереження в умовах сучасної культури.

Уже під час навчання Валентина Біленька вирізнялася вмінням надихати інших та організовувати колективну роботу. У 1964 р., проходячи педагогічну практику в Палаці культури Зміївської ДРЕС (нині — Слобожанський міський Палац культури), вона створила дитячий оркестр народних інструментів — колектив, який став справою її життя. З цього моменту почалася безперервна творча і педагогічна діяльність, що тривала понад шість десятиліть і принесла сотням дітей любов до музики та віру у власні сили.

Так розпочалася історія однієї з найвідоміших постатей сучасного народно-інструментального мистецтва України — випускниці кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури, педагога, диригента, заслуженого працівника культури України та заслуженого діяча естрадного мистецтва Валентини Біленької.

Подальша її професійна еволюція розгорталася не тільки як кар’єра, але як шлях духовного служіння — вона зуміла поєднати в собі якості педагога, диригента, організатора та культурного діяча, створивши власну систему естетичного виховання молодих поколінь засобами народного інструментального мистецтва. Протягом десятиліть Валентина Миколаївна є незмінним художнім керівником і диригентом створеного нею при Палаці культури Зміївської ТЕС

(нині — Слобожанський Палац культури) у 1964 р. оркестру народних інструментів, який у 1977 р. отримав звання «Зразковий колектив», яке підтверджувалося неодноразово упродовж наступних років.

Цей колектив завжди вирізнявся унікальним творчим обличчям, художньою різноманітністю та жанровим синтезом: у ньому органічно поєднувалися інструментальне, вокальне та хореографічне мистецтво, що створювало неповторну атмосферу сценічної дії. Саме цей колектив став головною справою життя мисткині, полем її творчих пошуків та педагогічних новацій, осередком виховання кількох поколінь музикантів, які пронесли любов до народного мистецтва крізь роки.

Валентина Миколаївна послідовно розширювала межі оркестрового жанру, ініціюючи створення нових творчих формацій. Так, у 1978 р. виник вокальний ансамбль «Казка», який став своєрідною візитівкою дитячої співочої культури; у 1985 р. — ансамбль «Веселі ложкарі», що відродив колоритні традиції українського побутового музикування і згодом здобув звання стипендіатів Президентського фонду «Україна»; у 2003 р. з колишніх вихованців було створено «дорослий» оркестр народних інструментів «Реприза», який у 2014 р. отримав почесне звання «Народний аматорський колектив».

Педагогічна концепція Валентини Біленької ґрунтувалася на принципах виховання особистості через мистецтво. Вона розглядала участь дітей у колективі не лише як навчальний процес, а як школу духовного зростання, де формується працелюбність, дисципліна, взаємоповага і патріотичні почуття. У її діяльності поєднувалися вимогливість і доброзичливість, чітка організація і невичерпна емоційна підтримка, завдяки чому колектив став для дітей другою сім'єю.

Особливу увагу мисткиня приділяла популяризації народної творчості. Репертуар оркестру складався не лише з обробок українських народних пісень, але й із творів сучасних композиторів, що надавало змогу дітям долучатися до живого процесу розвитку музичного мистецтва. За її ініціативи в Палаці культури було створено клуб народної музики «Медіатор» та «Філармонію молодого робітника», відкрито відділення Музичного товариства України, організовано численні зустрічі з композиторами, виконавцями, диригентами, серед яких — Г. Цицалюк, В. Гайденок, В. Підгорний, М. Стецюк, Є. Дербенко, В. Заболотний, А. Данилов, В. Злобін, В. Грушко, І. Снедков, О. Міщенко та багато інших.

Педагогічна та організаторська діяльність В. Біленької набула широкого суспільного резонансу. Оркестр під її керівництвом виступав на численних концертних майданчиках України та за її межами — у Латвії, Литві, Естонії, Вірменії, Польщі, Німеччині, Грузії, Білорусі, а також на відомих українських фестивалях: «Слобожанські передзвони», «Печенізьке поле», «Сад пісень Сковороди», «Дитячко» та ін.

Невичерпна енергія Валентини Миколаївни та її професійна відданість стали основою для створення Міжнародного фестивалю народної музики і пісні «Райдужний світ народних мелодій», який вона започаткувала у 1985 р. За роки існування цей фестиваль об'єднав сотні колективів із України та зарубіжжя,

став майданчиком дружби, культурного обміну й натхнення для молодих музикантів.

Творчість Валентини Біленької отримала визнання не лише на обласному, але й на всеукраїнському та міжнародному рівнях. Її колектив став багаторазовим лауреатом і дипломантом міжнародних, всеукраїнських, регіональних фестивалів та конкурсів, серед яких: «Юні таланти», «Грай гармонь», «Тоніка», миколаївські фестивалі «Ліра» і «Дружба», Всеукраїнський дитячий фестиваль мистецтв у Києві «Веселі канікули осені», південноукраїнський «Осіння пастораль», запорізький «Срібні струни», верхньодніпровський «Дніпровий зорепад», міжнародний фестиваль «Музика Via Regia» у Німеччині, а також харківські «Слобожанські передзвони», «Дитятко», «Сад пісень Сковороди». Міжнародний фестиваль народної музики і пісні «Райдужний світ народних мелодій» протягом десятиліть є унікальним явищем у культурному просторі України, об'єднуючи понад 300 оркестрів, ансамблів і солістів із різних міст України та зарубіжжя.

Завдяки численним гастрольним поїздкам оркестр під керівництвом Валентини Біленької представляв Україну в Латвії, Литві, Естонії, Вірменії, Грузії, Польщі, Німеччині, Білорусі, а також у багатьох містах нашої держави. Ці виступи не лише розширювали культурні горизонти юних виконавців, але й стали потужним чинником міжкультурного діалогу та творчої дипломатії. Телевізійні програми — «Грають юні музиканти», «Сонячне коло», «Пісня скликає друзів», «Творчість юних» — неодноразово транслювали виступи оркестру, популяризуючи народне мистецтво серед широкого загалу.

Висока майстерність та організаторський талант Валентини Миколаївни знайшли відображення в численних відзнаках та званнях. За багаторічну працю і вагомий внесок у розвиток культури вона була нагороджена нагрудними знаками «За відмінну роботу у культосвітніх закладах профспілки» та «За досягнення у самодіяльному мистецтві», медаллю «Ветеран праці», а також почесними грамотами Міністерства культури і мистецтв України, Харківської обласної державної адміністрації та Зміївської районної державної адміністрації. Їй присвоєно звання «Заслужений працівник культури України» (1985), «Почесний громадянин Зміївського району» (2011) та «Заслужений діяч естрадного мистецтва України» (2015), а також вона є лауреатом творчих премій імені І. І. Слатіна та В. Ступницького — відзнак, що надаються за визначний внесок у розвиток музичної культури України. Ім'я Валентини Біленької занесено до Книги Пошани Музичного товариства України, що є свідченням національного визнання її заслуг перед українським народом.

Сьогодні, навіть у страшних умовах воєнного часу, Валентина Миколаївна продовжує активно працювати, залишаючись натхненницею своїх вихованців, колег та численних послідовників. У її творчій діяльності дивовижним чином поєднуються талант митця, сила педагога й мудрість наставника. Її діяльність — це не просто виконавське мистецтво та педагогічна робота, а місія відродження і збереження духовних цінностей українського народу через мову музики.

Творча спадщина Валентини Біленької — це не лише історія успіху однієї особистості, але й жива традиція українського народного мистецтва, що надихає сучасних митців на пошук гармонії між минулим і майбутнім, між традицією та новаторством. Її життя і творчість — гідний приклад того, як відданість справі, щирість і віра в людей можуть трансформувати працю виконавця та педагога на справжнє мистецтво культурного впливу та морального натхнення для багатьох поколінь.

Валентина Біленька — це яскравий приклад того, як талант, праця і відданість справі можуть перетворити долю окремої людини на важливу частину історії української культури. Кафедра народних інструментів пишається тим, що була дотична до професійного становлення мисткині на етапі навчання та співпрацювала на етапі реалізації численних митецьких проєктів. І навіть якщо такі випускники є унікальним явищем, а такими вони, безумовно, і мають бути, саме їхня присутність в історії кафедри є найкращим доказом того, що її діяльність має глибокий зміст і справжній сенс — сприяти розвитку професіоналів та особистостей, здатних творити, надихати й залишати по собі духовний спадок.

Т. Пасічинська

**ТВОРЧА ТА НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Т. В. БОЛЬШАКОВОЇ
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК**

Т. Pasichynska

**CREATIVE AND SCIENTIFIC-PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF T. V. BOLSHAKOVA
IN THE CONTEXT OF THE DEPARTMENT OF FOLK INSTRUMENTS OF KSAC**

Кафедра народних інструментів Харківської державної академії культури (ХДАК), яка відзначає 65-річчя від дня свого заснування, є одним із провідних українських центрів підготовки викладачів, диригентів та виконавців у сфері народної музики. З моменту свого заснування в 1960 р. кафедра пройшла значну еволюцію, яка була тісно пов'язана із творчою діяльністю багатьох видатних викладачів та керівників, а також із розвитком традицій і методик народно-інструментального виконавства. Серед визначних постатей, котрі суттєво вплинули на формування виконавської школи кафедри, на особливу увагу заслуговує заслужена діячка мистецтв України, професорка Тетяна В'ячеславівна Большакова. Творчий 50-річний шлях відомої баяністки, педагогині, науковиці та організаторки невід'ємно пов'язаний з історією кафедри народних інструментів ХДАК.

Тетяна В'ячеславівна Большакова народилася 28 травня 1951 р. у смт. Південне Харківської області. Початкову музичну освіту здобула в дитячій музичній школі № 7 ім. М. П. Мусоргського, продовжила навчання в Харківському музичному училищі ім. Б. М. Лятошинського (кл. баяна Андренко). У 1975 р. з відзнакою закінчила Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського (кл. баяна Л. М. Горенко, кл. диригування В. О. Гризодуб). Ґрунтовна академічна освіта стала міцною основою для подальшої творчої та педагогічної діяльності,

яка вирізнялася високим рівнем виконавської майстерності та відкритістю до впровадження інновацій в освітній процес.

Лауреатка 2-ї премії Всеукраїнського конкурсу професійних виконавців на народних інструментах у Києві в 1977 р., Т. В. Большакова сформувала значний репертуар із понад 100 творів. Серед пріоритетних уподобань у музичному світогляді мисткині однією з основних складових виступає класична музика, що визначає інтелектуально-естетичну базу її виконавства. Водночас значну частину репертуару складають численні обробки й транскрипції українських народних пісень та танців, що свідчить про універсальність та відкритість для різних музичних традицій. Виконавська майстерність Т. В. Большакової, складність та багатство репертуару стали основою для виступів на найпрестижніших сценах Харкова, зокрема в Харківській обласній філармонії, Харківському академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка, ХДАК та ін. Співпраця з ансамблями народних інструментів, з оркестрами Харкова й інших областей сприяли підвищенню рівня виконавської майстерності і професійних стандартів у галузі народно-інструментальної музики. Внесок у популяризацію баянного виконавства підтверджено численними записами, що транслювалися на телеканалах у циклах передач «Вечірні зорі», «Камертон», «Звучать народні інструменти» і зберігаються у фондах регіональних медіакомпаній. В особистому виконавському стилі Т. В. Большакової виразно простежуються яскравий артистизм, віртуозність, філігранна виконавська техніка та глибоке проникнення в смислове наповнення музичних творів, а безперервна творча активність свідчить про системний внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва Слобожанщини та формування культурної ідентичності регіону через мистецтво.

Педагогічна діяльність Т. В. Большакової цілком пов'язана з Харківським державним інститутом культури (нині ХДАК), де вона працює з 1975 р. і до сьогодні. Мисткиня пройшла послідовний кар'єрний шлях від викладачки (1975–1980 рр.), старшої викладачки (1980–1989 рр.), доцентки (1989–1999 рр.) до професорки (з 2007 р.) та заслуженої діячки мистецтв України (2004 р.). За цей час підготувала понад 100 випускників, серед яких 18 стали дипломантами й лауреатами міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсів і фестивалів виконавців на народних інструментах. У 1999 – 2015 рр. очолювала кафедру народних інструментів, а в період з 2003 р. по 2024 р. обіймала посаду декана факультету музичного мистецтва. Активно брала участь у громадському та адміністративному житті академії: була головою профспілкового комітету ХДАК, членом Президії Харківського обласного комітету профспілок працівників культури, відповідальним секретарем приймальної комісії, деканом факультету довузівської підготовки та післядипломної освіти. Ціла плеяда її випускників стала висококваліфікованими фахівцями, які здатні утримувати і розвивати мистецьку спадщину на якісно новому рівні.

Усвідомлюючи важливість інтеграції творчого потенціалу представників мистецтва з професійною науковою діяльністю, яка є ключовою для збереження культурного коду і розвитку інновацій у сфері народної музики, Т. В. Большакова ініціювала суттєве оновлення навчальних програм, сприяла переорієнтації

напрямів і завдань роботи кафедри, зокрема під час зміни в 1998 р. спеціалізації «Народна художня творчість» на «Музичне мистецтво».

За ініціативи Т. В. Большакової на факультеті музичного мистецтва організовано низку мистецьких фестивалів і конкурсів. Вона була заступником голови оргкомітету та художнім керівником Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців «Слобожанський вернісаж», що проводився щорічно з 2004 по 2007 рр. Під її керівництвом відбувались Міжнародний багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «Нас єднає Україна», двотуровий Міжнародний багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «До небес долетять голоси», двотуровий Всеукраїнський багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «Харків — місто-герой» та Міжнародний двотуровий багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «Буду жити в Україні». Ці заходи сприяли розвитку виконавського мистецтва, підтримці молодих талантів і зміцненню культурних зв'язків як на регіональному, так і на міжнародному рівнях.

Науковий внесок Тетяни В'ячеславівни Большакової охоплює близько 100 публікацій і методичних матеріалів, у яких розглядаються проблеми розвитку музичної компетентності, організації творчого процесу та внесок музичного факультету ХДАК у розвиток мистецтва і спротив під час російської агресії. Серед значущих робіт останніх років: «Теоретико-методологічні засади організації дистанційного навчання в контексті музикознавчої діяльності», «Студентоцентризований навчальний процес на факультеті музичного мистецтва ХДАК за умов воєнних реалій», «Викладачі, студенти і випускники факультету музичного мистецтва ХДАК часів російської агресії: мистецький спротив» та ін. Наукова діяльність мисткині характеризується постійним професійним зростанням, глибиною інноваційних підходів і сприяє модернізації освітньої системи, підвищенню рівня виконавської культури та вихованню патріотизму.

Вагомою складовою професійної діяльності Тетяни В'ячеславівни в різні роки була її участь у комісіях з ліцензування та акредитаційної експертизи на право здійснення освітньої діяльності з підготовки молодших спеціалістів за спеціальністю «Музичне мистецтво», а також головування в державних екзамнаційних комісіях навчальних закладів I–II рівнів акредитації. Це є свідченням високого рівня довіри до її компетентності наукової спільноти та державних структур. Окрім цього, мисткиня неодноразово виступала головою та членом журі численних всеукраїнських і міжнародних конкурсів, що сприяло підвищенню якості музичної освіти й рівня виконавської майстерності в Україні.

Власні наукові висновки, сформовані на базі багаторічного системного обміну професійними ідеями, тривалої співпраці та аналізу науково-педагогічної діяльності та творчої кар'єри Т. В. Большакової свідчать про її значний внесок у сучасну культурно-освітню парадигму. Активна взаємодія з колегами, здобувачами та фахівцями мистецької спільноти заклала міцний фундамент для подальшого розвитку кафедри народних інструментів ХДАК, сприяючи якісній підготовці висококваліфікованих виконавців і викладачів мистецьких шкіл та посиленню позицій народно-інструментального виконавства Слобожанщини на міжнародній арені.

Я. Данилюк

**ОРИГІНАЛЬНИЙ ДОМРОВИЙ РЕПЕРТУАР
ЯК РЕСУРС ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Y. Danyliuk

**ORIGINAL DOMRA REPERTOIRE
AS A RESOURCE FOR SHAPING UKRAINIAN MUSICAL IDENTITY**

У сучасному деколонізаційному дискурсі українська музична ідентичність осмислюється як динамічний процес відбору, переозначення та публічної артикуляції культурних кодів. У цьому контексті оригінальний репертуар функціонує як ресурс спадкоємності й розвитку: зберігає інтонаційні архетипи та жанрові моделі, водночас стимулює інноваційні пошуки форми, фактури й тембрової мови. Показовим у цьому плані є домрове виконавство, де оригінальні твори виступають носіями та медіаторами українського коду, операціоналізуючи його у виконавській практиці та інтерпретаційних нормах. Через освітню вертикаль, конкурсно-фестивальні формати та цифрове середовище оригінальний репертуар впливає на макрорівень ідентичності, забезпечуючи неперервність і поступову модернізацію української академічної традиції. Відтак домровий простір постає релевантним майданчиком для перевірки гіпотези про репертуар як ресурс формування української музичної ідентичності, що зумовлює потребу в цілеспрямованому вивченні його структури, функцій і каналів впливу. Саме це визначає мету дослідження — концептуально та емпірично показати, що оригінальний домровий репертуар є ресурсом тяглості й розвитку української музичної ідентичності на макрорівні через побудову типології репертуарних груп і моделювання основних каналів впливу в освітньому, культурно-сценічному та медійному просторах.

У подальшому викладі спираємося на поняттєво-категоріальний апарат, сформований у межах сучасних досліджень української музичної ідентичності. Зокрема, *українська музична ідентичність* визначається як «динамічна система взаємопов'язаних уявлень, практик і символів, через які індивіди та спільноти відчують і артикують приналежність до української музичної традиції» [1, с. 153], що формується в освітньому, виконавському та медійному контекстах. У межах цього дослідження це поняття конкретизується як макрорівнева сукупність інтонаційних архетипів, ладо-ритмічних і жанрово-образних моделей, історико-пам'яттєвих наративів і публічних практик, які впізнаються як українські та актуалізуються в домровому виконавстві. *Культурний (символічний) код* розуміється як система ознак, через які ідентичність прочитується в музиці: мелодичні формули, модальні колористики, метроритмічні патерни, тематичні образи та відповідні темброво-артикуляційні рішення. *Оригінальний домровий репертуар*, тобто корпус творів, створених спеціально для чотириструнної домри українськими композиторами, виступає ресурсом культурної наступності та оновлення символічного коду в академічному просторі. У структурі української музичної ідентичності цей культурний пласт набуває особливого значення, адже акумулює еволюційні процеси стилю, техніки й педагогічної традиції.

Для окреслення внутрішньої структури та функціональних вимірів репертуару застосовано аналітичну логіку трьох рівнів: *мікро* (музичний текст, тембр, техніка, артикуляція), *мезо* (освітня вертикаль, конкурсно-фестивальні та ансамблево-оркестрові практики), *макро* (медіадискурс, цифрові репозитарії, культурна політика). Такий підхід надає змогу цілісно описати репертуарні групи та їхню роль у формуванні української музичної ідентичності.

I. Твори великої форми для домри та фортепіано/оркестру. Ця група охоплює масштабні композиції з розгорнутою драматургією та складною архітектонікою — концерти, сонати, сюїти, варіації, фантазії, поеми, рапсодії. Вони становлять ядро академічного репертуару, адже дозволяють розкрити віртуозний потенціал домри, багатство її виражальних засобів, стильову гнучкість і здатність до ансамблевої взаємодії з фортепіано чи оркестром. Цей пласт репертуару належить до найрепрезентативнішого сегмента академічної практики, що поєднує педагогічний, концертний і конкурсний виміри професійної діяльності виконавця.

Приклади: В. Задерацький — Концерт-рапсодія для домри та фортепіано/оркестру (1947); В. Подгорний — Концерт для домри та фортепіано/оркестру (1967); В. Івко — Концерт-токата для домри та фортепіано/оркестру (1983); К. Мясков — Концерт №1 для домри та симфонічного оркестру (1987); Б. Міхеев — Концерт №1 для домри та фортепіано/оркестру (1992).

II. Концертні мініатюри та п'єси для домри та фортепіано. До цього пласта належать камерні твори малого та середнього масштабу — від окремих п'єс до коротких циклів, об'єднаних спільною образною ідеєю. Їм властиві лаконізм форми, яскрава фактура та стилістичне розмаїття — від лірико-медитативних до танцювально-віртуозних. Такі твори відіграють важливу роль у педагогічному процесі та концертно-конкурсних програмах, розкриваючи інтонаційну виразність, технічну мобільність і художню індивідуальність виконавця.

Приклади: В. Івко — Репліки (1969), Епіграф і гарантела (1998); М. Стецюн — Скерцо (1970); В. Подгорний — Інтермеццо (1975); В. Власов — Пантоміма (1975); Б. Міхеев — Дві концертні п'єси «Протяжна та весела» (1983); О. Некрасов — Елегія, Гуцульське коло (1986).

III. Фольклорні обробки, парафрази та варіації. Ця група відіграє провідну роль у збереженні й впізнаваності українського культурного коду. Композитори творчо переосмислюють народні мелодії, поєднуючи традиційну інтонаційну основу із сучасними гармонічними та фактурними моделями, що надає фольклорним темам нової художньої виразності. Поєднання ідентифікаційної сили фольклору з академічною естетикою формує місток між традицією й модерністю, виховуючи інтонаційне мислення та відчуття стильової автентики.

Приклади: В. Івко — Варіації на лемківську тему для домри та фортепіано (1968), «Щедрівка» (1986); В. Іванов — обробка української народної пісні «Ой, на горі два дубки» (1982); Є. Мілка — Чотири коломийки для домри та гітари (1996); Л. Матвійчук — Молдавський танець для домри та фортепіано.

IV. Твори для домри соло (без інструментального супроводу). Сольний репертуар без супроводу є важливим ресурсом для демонстрації автономної художньої виразності інструмента. Такі композиції підкреслюють самодостатність домри, розкривають її темброву унікальність, багатство артикуляційних прийомів і глибину фразування. До цього корпусу належать як сучасні концертні етюди та характерні мініатюри, так і розгорнуті твори з багатоплановою драматургією. Вони сприяють розвитку внутрішнього слуху, уваги до динамічних відтінків і формують виконавську самостійність.

Приклади: В. Івко — Соната для домри соло: Фуга, Канон (1967), Аллегretto, Прелюдія (1968); Б. Міхеев — Сім характерних п'єс: Експромт, Танець, Прелюдія, Імпровізація, Танцювальна, Елегія, Пустотливе награвання (1978).

Попри сформовану систему жанрових груп, сучасний корпус домрових творів відчуває нестачу нових оригінальних композицій, що сповільнює оновлення культурного образу інструмента. Ця проблема особливо виразно проявляється в умовах сучасної культурної трансформації, спричиненої актуальними суспільно-політичними подіями. Українська музична спільнота формує репертуарну політику в напрямі деколонізації, що актуалізує створення нових творів, здатних розширити педагогічний і концертний репертуар, сформувати сучасний національний корпус і забезпечити спадкоємність розвитку виконавської школи. Навіть якщо твір не містить прямих ознак «української семантики» — інтонаційних, ладових чи жанрово-образних маркерів, сам факт його написання українським автором набуває ідентифікаційного значення. Виконання таких композицій підтверджує зв'язок із національним культурним простором, підтримує тяглість композиторської традиції та формує усвідомлення репертуарної автономії. У цьому контексті оригінальний доробок вітчизняних авторів виконує естетичну, педагогічну й культурно-ідентифікаційну функції, сприяючи відновленню та розвитку української музичної ідентичності в постколоніальному вимірі.

Слід зауважити, що дослідження не має на меті розроблення повноцінної методики визначення ідентифікаційної насиченості твору чи критеріїв її вимірювання. Натомість увага зосереджується на виявленні ключових каналів впливу, через які формується культурний статус домри як інструмента, що репрезентує українську музичну ідентичність на макрорівні.

1. Освітній канал. Внутрішній канал формує освітня вертикаль (ДМШ — коледж — ЗВО), у межах якої стандартизований добір оригінальних творів у навчальних планах унормовує темброво-артикуляційну мову домри та закріплює сталі слухові орієнтири, пов'язані з уявленням про «українське звучання». Саме тут формується первинна естетична модель сприйняття інструмента як носія національного культурного коду.

2. Конкурси та фестивалі. Ключовим зовнішнім каналом впливу є професійні конкурси та фестивалі, орієнтовані на академічні народні інструменти. Виконання домристами оригінального українського репертуару сприяє закріпленню асоціативного зв'язку між інструментом і національною культурною

традицією, особливо в умовах відкритої сцени й міжнародного порівняння виконавських шкіл. Відзнаки, експертні оцінки, відеозаписи та публічні рецензії формують у колективній свідомості образ домри як інструмента української академічної традиції з власним репертуарним і стилістичним каноном. Ці елементи медійно-професійного простору відображають механізми публічної легітимації та сприяють утвердженню статусу інструмента в сучасному музичному мистецтві України.

3. *Цифрова репрезентація.* У сучасну епоху цифровий канал набуває особливої ваги. Відеозаписи концертів і конкурсів, публікації на YouTube та в соціальних мережах формують публічний аудіовізуальний образ домри як складової українського культурного коду. Цифрова присутність фіксує авторів, виконавців і твори, створюючи стабільний контекст ідентифікації в глобальному медіапросторі.

4. *Інституційний канал.* До цього каналу належить діяльність міністерств, академій, фондів, творчих спілок і фахових асоціацій, які підтримують виконання українських творів, ініціюють їхнє видання або запис. Такі дії посилюють культурний статус домри в професійному середовищі та сприяють розширенню її репертуарного канону.

Отже, оригінальний домровий репертуар виступає системним чинником формування української музичної ідентичності. Кожна типологічна група — від масштабних концертних форм до камерних мініатюр, фольклорних обробок і творів для домри соло — репрезентує окремий сегмент культурного коду, забезпечуючи спадкоємність і оновлення техніки, стилю та педагогічної традиції. На загальнонаціональному рівні визначальними є публічні канали впливу — конкурси, цифрова репрезентація та інституційна підтримка. Їхня взаємодія посилює видимість домрового мистецтва, сприяє його культурному визнанню та інтеграції в міжнародний академічний простір.

Список використаних джерел:

1. Данилюк Я. В. Домра та українська музична ідентичність: культурний вимір. *Імідж сучасного педагога*. 2025. № 5 (224). С. 151–158. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5\(224\)-151-158](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5(224)-151-158).

Ю. Лошков

**Є. О. БОРТНИК — ФУНДАТОР ХАРКІВСЬКОЇ НАУКОВОЇ ШКОЛИ
В ГАЛУЗІ АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Yu. Loshkov

**E. O. BORTNYK — FOUNDER OF THE KHARKIV SCIENTIFIC SCHOOL
IN THE FIELD OF ACADEMIC FOLK INSTRUMENTAL ART**

Перша чверть ХХІ ст. в українському академічному народно-інструментальному мистецтві відзначається активним формуванням харківської наукової школи, започаткування якої пов'язано з ім'ям домриста, диригента, педагога, мистецтвознавця Євгена Олександровича Бортника (1929–1999).

Його музичне виховання розпочиналося наприкінці 1930-х рр. в оркестрі народних інструментів при Харківському Палаці піонерів і жовтеньят (нині — Харківський обласний Палац дитячої та юнацької творчості) під керівництвом визначного для українського академічного народно-інструментального мистецтва митця В. А. Комаренка. За традицією, започаткованою В. Комаренком ще під час організації та керівництва домрово-балалаєчним оркестром при харківському товаристві «Просвітне дозвілля» (1909–1915), дитячий оркестр був освітнім центром, де для учасників колективу проводилися заняття із загальномузичних дисциплін.

Друга світова війна на певний час припинила заняття музикою Є. Бортника, який у 14-річному віці пішов до армії та в складі ремонтного загону 2-го Українського фронту брав участь у визволенні Румунії, Угорщини, Чехословаччини та Австрії від німецько-фашистських загарбників. Протягом 1947–1956 рр. Є. Бортник здобував освіту в харківських музичному училищі та консерваторії, де його викладачем по класу домри був видатний український митець М. Т. Лисенко. Водночас формування мистецької особистості молодого музиканта відбувалося і на практиці: навчаючись, Є. Бортник керував самодіяльними оркестрами, був артистом оркестру народних інструментів Харківської обласної філармонії під керівництвом В. Комаренка.

Після здобуття вищої освіти Є. Бортник рік працював у Полтаві як викладач місцевого музичного училища та керівник оркестру міського будинку піонерів, а з 1957 р. і до кінця життя займався педагогічною діяльністю в провідних закладах музичної освіти Харкова — Інституті мистецтв імені П. І. Котляревського та Інституті культури, майже 30 років виконуючи обов'язки завідувача кафедри народних інструментів і здійснюючи керівництво студентським оркестром народних інструментів. Також митець не припиняв виконавсько-організаційну практику в місті, очолюючи протягом 1974–1988 рр. самодіяльний оркестр народних інструментів Харківського вищого військового авіаційного училища радіоелектроніки.

Активна виконавська та педагогічна практика, наукове середовище, в якому комунікував Є. Бортник, стали важливим підґрунтям його наукової діяльності. Зокрема, М. Т. Лисенко — один із перших кандидатів наук у галузі академічного народно-інструментального мистецтва (1955 р.), запропонував Є. Бортнику з'ясувати генезу та становлення українського домрового виконавства, що стало основним напрямком дослідницької діяльності митця.

Так, протягом 1960-х — 1970-х рр. вийшли друком публікації Є. Бортника, присвячені постаті Г. Любимова — творця чотириструнної квінтової домри, оркестрова група якої з 1920-х рр. замінила триструнні домри в першому в Україні професійному народно-інструментальному колективі — Харківському оркестрі народних інструментів під керівництвом В. Комаренка, а надалі склала основу українського домрового мистецтва.

Результатом дослідницької діяльності Є. Бортника 1970-х рр. стали монографія «Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України» (1974) та стаття

в журналі «Музика» «Домра в Україні» (1979), які містять цінний історичний матеріал стосовно становлення та розвитку вітчизняного народно-інструментального виконавства.

Наступним етапом у науковій біографії митця став захист у 1982 р. в Інституті мистецтва, фольклору та етнографії Академії наук УРСР (Київ) першої для харківського осередку діячів академічного народно-інструментального мистецтва кандидатської дисертації, присвяченої формуванню та розвитку домрового виконавства в Україні. У відгуку на дисертацію відомий український музикознавець І. Ф. Ляшенко писав, що Є. Бортник «вперше розглянув народно-інструментальне мистецтво з належною науковою глибиною». Інший вітчизняний митець М. А. Давидов зазначав: завдяки дослідженню Є. Бортника культивування домри як провідного інструмента українського оркестру народних інструментів із дискусійної проблеми стало теоретично обґрунтованим.

Протягом 1980-1990-х рр. Є. Бортник продовжував активно досліджувати історію вітчизняного народно-інструментального виконавства: віднаходив нові матеріали, архіви, репрезентував діяльність митців, колективів, які були забуті, але у свій час відігравали значну роль у становленні та академізації цього різновиду музичного мистецтва. У той період виходять статті, присвячені професійній діяльності знакових для вітчизняного народно-інструментального мистецтва творчих постатей О. О. Мартинсена і Ф. Г. Коровая, формуванню української домрової виконавської школи, діяльності Харківського професійного ансамблю імені В. Андреева, аналізу струнного інструментарію Слобідської України.

Дослідницький талант та ерудиція Є. Бортника відіграли значну роль при підготовці довідника «Харківський інститут мистецтв, 1917–1992» (1992): митець увійшов до редакційної групи, особисто підготував перелік викладачів випускних кафедр інституту та перелік випускників, що мають учені ступені, вчені та почесні звання, був співавтором статті про діяльність кафедри народних інструментів закладу. Того ж року вийшла друком стаття Є. Бортника, де розглядаються питання побутування на Слобожанщині народного струнного інструментарію. Простежуючи шляхи розповсюдження на Лівобережній Україні кобзи-домри, митець характеризував їх як процес, історично зумовлений постійною міграцією населення.

Відзначаючи роль Є. Бортника в розвитку народно-інструментального мистецтва І. Ф. Ляшенко наголошував, що численний науковий доробок харківця з історії та сучасної практики спорідненого кобзарському мистецтву мистецтва домрового є суттєвим внеском у теорію українського музикознавства. Відомий харківський музикознавець, професор Т. С. Кравцов зазначав, що Є. Бортник пройшов змістовний шлях творчого зростання і по праву належить до найавторитетніших митців України в галузі академічного народно-інструментального мистецтва.

Отже, науково-дослідницька діяльність Є. О. Бортника протягом 1960-х — 1990-х рр. та захист у 1982 р. першої в харківському музикознавчому осередку

дисертації в галузі академічного народно-інструментального мистецтва визначають роль митця як фундатора харківської наукової школи з означеної проблематики.

О. Савицька, Н. Мельник

**МИСТЕЦЬКА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРІО «ЦИМБАНДО»:
ВІД ВИТОКІВ ДО ЮВІЛЕЙНИХ ОБРІВ**

N. Melnik, O. Savytska

**THE ARTISTIC EVOLUTION OF THE INSTRUMENTAL TRIO "TSYMBANDO":
FROM ORIGINS TO ANNIVERSARY HORIZONS**

Ансамбль «ЦимБанДо» було створено у 2006 р. За майже 20 років існування змінювались учасники, трохи корегувався інструментальний склад колективу, але незмінною залишилась любов до своїх інструментів, їх популяризація та піднесення саме української культури — її мелосу, її інструментарію, її традицій.

Поява колективу з «нетрадиційним» складом інструментів (цимбали, бандура, домра і кобза контрабас) була сприйнята з недовірою та скепсисом представниками й послідовниками академічного музикування на народних інструментах (традиційним вважався домрово-балалаечно-баянний склад або скрипково-сопіково-цимбальний), які критикували поєднання струнно-щипкових і струнно-ударних інструментів з недосконалим строем, різним динамічним балансом, відмінними технічними можливостями і засобами звуковидобування. Але саме цю різницю, відмінність, особистість, неповторність кожного інструмента змогли талановито поєднати учасниці ансамблю в єдиний струнний організм.

І саме це накладає свій відбиток під час вибору репертуару. Тому навіть авторські твори підлягають ретельному перекладенню, враховуючи особливості кожного інструмента. У репертуарі квартету з'являються твори В. Моцарта, К. Глюка, П. Сарасате, К. Сен-Санса, А. Хачатуряна, Р. Глієра, К. Новікова, А. Білошицького, В. Власова, харківських композиторів — А. Гайдєнка, О. Назарєнка, О. Глотова, В. Дмитренка. З часом учасниці ансамблю — Н. Мельник і О. Савицька — починають створювати особисті аранжування, такі як: Фантазія на «комашкові» теми, Літературно-музична композиція «Квартет», Композиції «Гопалки», «Пір'яссімо», «Веселі ложки», «Ніч на Харків — горі», «Ранок у вишневому садку», «Зимова магія» та ін.

З 2015 р. і по сьогодні ансамбль складається з трьох учасників. Цей колектив є не просто інструментальним тріо, це музичний театр, який працює в стилі "crossover", змішуючи різні стилі і напрямки. Учасники ансамблю (викладачі кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури: Олександра Савицька — цимбали, Надія Мельник — бандура, Костянтин Хитишко — кобза контрабас) максимально використовують можливості своїх інструментів, а також виступають як актори і режисери, декламатори і танцюристи одночасно. Окрім основних інструментів часто задіяні і безліч інших, таких як дзвіночки, тарілка, бубон, трикутник, ложки, коробочки, брязкальця і навіть власноруч виготовлений «Стожарик». Перше десятиріччя творчості можна

відзначити прихильністю до гумористичних та жартівливих творів, у яких до віртуозного виконання додавалось багато атрибутики, яка підкреслювала той чи інший задум артистів. Це і маски, і парасолька з окулярами, і перуки, і танцююча на цимбалах бджілка, і безліч інших творчих видумок артистів ансамблю. Самі учасники визначали свій творчий напрямок того періоду як робота у жанрі «музичний гумор», обов'язково підкреслюючи самотність, тембральну красу і віртуозні можливості своїх інструментів.

Останні роки (з 2022 р. до сьогодні) у репертуарі тріо все більше авторських обробок учасників колективу. На питання, хто саме пише і як відбувається створення нового твору, немає простої єдиної відповіді. Головне, щоб народилась ідея, задум, мелодія, тема, яка «чіпляє» всіх ансамблістів. Потім пишеться каркас музичного твору, а далі кожен виконавець чарує і зачаровує на своєму інструменті. Одним з перших таких творів став «Монолог на трох», у якому кожен інструмент розповідає свою історію, ділиться своїм болем. Також у репертуарі (на прохання військових) з'явився культовий твір — інструментальна версія всесвітньо відомого рок-хіта Браяна Мея і групи “Queen” “The Show Must Go On”, головний меседж якого відгукується в серцях всіх українців — «шоу, як і життя, повинно продовжуватись»!

Артисти тріо «ЦимБанДо» створили свій особистий жанр, у якому написали багато творчих робіт — аранжувань, обробок, перекладень — і назвали його «напівпісня». Це інструментальна п'єса, у якій несподівано з'являються або слова, або вигукування, або підспівування, а іноді і реп, і речитатив, і сам спів. Прикладом таких «напівпісень» є твори: «Щоб у наших ворогів в горлі пір'я поросло», віршована композиція «Музики», «Ти до мене не ходи» та ін. Слова до цих творів написані самими учасниками тріо.

За минулий 19-й рік існування колективу артисти інструментального тріо «ЦимБанДо» дали більше 30 концертів. Це концертні програми: «... І ще одна весна...», «Харківці, для вас...», «ХАРКІВ...!!! ...тут серця б'ються сильніше...», «Концерт-спомин», «Різдвяний дзвін». Серед них є і концертна програма з особливою назвою — «Нашим захисникам...», яка виконувалась у госпіталях Ворзеля, Бучі, Харкова і навіть серед бліндажів на Сумщині.

За 19 років творчого життя інструментальне тріо «ЦимБанДо» є багаторазовим переможцем міжнародних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів, володарем Гран-прі та Призів глядацьких симпатій, має записи на обласному радіо та телебаченні, гастролує по містах України, Грузії, Туреччини, Швейцарії. І весь цей час на будь-якій сцені артисти тріо розповідають про свої інструменти, про красу українських пісень і мелодій, запалюють серця глядачів музикою національних танців — тим самим презентують культуру Слобожанщини і всієї України і мріють зіграти ювілейний концерт у мирній, щасливій, квітучій країні.

М. Трянов

**РОЗБУДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО РЕПЕРТУАРУ
ЯК ТВОРЧА СТРАТЕГІЯ ХАРКІВСЬКОГО ГІТАРНОГО КВАРТЕТУ**

М. Trianov

**THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL ENSEMBLE REPERTOIRE
AS THE CREATIVE STRATEGY OF KHARKIV GUITAR QUARTET**

Харківський гітарний квартет (Kharkiv Guitar Quartet) — один з провідних українських ансамблів, що зосередили свою діяльність на розвитку і популяризації сучасного академічного мистецтва. Колектив послідовно реалізує стратегію оновлення гітарного репертуару, орієнтуючись на актуальні напрями сучасної музики, зокрема на мікротоновість, яка займає дедалі помітніше місце у гітарному мистецтві сьогодення.

Осередком утворення квартету став Харківський національний університет ім. І. П. Котляревського, де у 2008 р. студентами класу заслуженого артиста України, професора Володимира Доценко було утворено постійно діючий квартет, до складу якого входили Роман Таранов, Максим Трянов, Олександр Чубаренко та Андрій Брагін. У той період до репертуару квартету входили найцікавіші зразки оригінальної музики цього жанру: багаточастинні сюїти Р. Діенса «Хамса» та «Чотири сторони світу» Ф. Кленьянс, прониклива, імпресіоністична «Балада» Дж. Дюарта, а також ряд перекладень: триголосої фуґи Й. С. Баха (з репертуару Лос-Анджелеського квартету), концерти для чотирьох скрипок D-dur та G-dur Г. Ф. Телемана, Сюїта з опери «Кармен» Ж. Бізе, декілька танго А. П'яццоллі та ін. Але з усіх творів «раннього періоду» розвитку ансамблю слід виділити «Кубинський пейзаж з дощем» Лео Брауера, який, завдяки своїй сонористичній ідентичності, нетрадиційності нотного запису та застосуванню репетитивних й алеаторних технік композиторського письма, певною мірою *визначив* стилістику колективу, учасники якого прагнули втілити у своєму виконанні новачинні здобутки музичного мистецтва. Деякі зміни складу квартету (у теперішньому складі це Сергій Гаркуша, Максим Трянов, Ірина Половинка та Андрій Брагін) лише посилили рух до визначених стильових орієнтирів. Протиставляючи власне бачення гітарного ансамблю академічному гітарному мейнстріму, що традиційно тяжіє до романтичного модерністського канону сформованого естетикою Андреаса Сеговії, учасники Харківського гітарного квартету, натхненні досвідом виконання музики Л. Брауера, почали формувати мережу взаємозв'язків з сучасними композиторами та розширювати пошук нової цікавої музики. Важливою особливістю цього кропіткого процесу поповнення репертуарної скарбниці стала *національна орієнтованість* ансамблю, тобто залучення визначних українських композиторів до написання творів для Харківського гітарного квартету.

Одним з перших «соратників» колективу став Костянтин Бліох — самотній гітарний композитор, з-під пера якого з'явилась сюїта «Хоровод» (як квартетна версія раніше написаного концерту для гітари та струнного оркестру),

оригінальний твір-присвята «Квартет», а також мініатюри «Сувенір» та «4U». Крім цього учасники квартету презентували значний доробок сольних творів К. Бліоха, серед яких чотири багаточастинні сонати. Дует М. Трянова та А. Брагіна з солісткою О. Гусаревою здійснив запис та виконав цикл «Різдвяні пісні» оп. 27 (2009 р.). На студії звукозапису NN Studio були здійснені записи дуетів для скрипки та гітари «Asya's Song» оп. 17 (М. Трянов — гітара, Є. Музикант — скрипка) та «Christmas Carol» оп. 39 (І. Половинка — гітара, Є. Проценко — скрипка).

Багаторічна творча діяльність Харківського гітарного квартету збагатила національний репертуар творами композиторів Харківської школи Дмитра Малого — це неокласичні Пасакалія та Хоральні варіації, Дениса Бочарова — це «Присвята Гії Канчелі», «Присвята Філіпу Гласу», п'єса «Aftersounds» та Сюїти «Шість частин» і «Криптограма». Композитор Володимир Богатирьов присвятив ансамблю концептуальний твір «Кольори шуму» та тріо «Pezzo geometrico in modo suprematismo», прем'єра якого відбулася на Двадцять сьомому міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у м. Львів.

Як постійний учасник фестивалів сучасної та гітарної музики, Харківський гітарний квартет з успіхом здійснив світові прем'єри творів українських композиторів, серед яких «Novillero» Кіри Майденберг-Тодорової, «Мурал» Сергія Вілки, «Literacy path», «Hutsul party» та «Marvel eve» Андрія Андрушка, «Річкар пам'яті Бетховена» Михайла Вігули та «Три джазові мініатюри» Юрія Стасюка.

Особисте знайомство учасників квартету з заслуженим артистом України Петром Полухіним принесло свої творчі плоди. Так у 2017 р. Харківський гітарний квартет у Кіровоградській обласній філармонії творами П. Полухіна, а саме варіаціями для квартету на пісню «Їхав козак за Дунай» та обробкою «Щедрика» М. Леонтовича, відкрив мистецький фестиваль «Кропивницький», за що був відзначений Грамотою Міністра культури України.

Два оригінальні твори для чотирьох гітар видатного композитора Мирослава Скорика є результатом зацікавленості митця в темброво-виражальних можливостях гітарного ансамблю з одного боку, а з іншого — вони є результатом подвижницької діяльності львівської гітаристки та педагога Л. Сидоренко. Це яскраві п'єси — «Танго» та «Латиноамериканські терції», що увійшли до репертуару Харківського гітарного квартету й стали окрасою спеціальної «української» програми.

Навіть найближче майбутнє, на жаль, передбачити неможливо. Особливо гостро це відчувається в умовах воєнного часу. Та в учасників квартету немає жодного сумніву щодо продовження творчої діяльності. Жодною мірою не маючи на меті смішити Всевишнього, зазначимо, що триває робота над реалізацією твору Андрія Андрушка «An Instant Macabre», що був написаний у буремному 2022 р. Також у співпраці з квартетом Леонід Грабовський створив симфонію-капричю для гітарного квартету та струнного оркестру «Тетрагон», яка теж очікує своєї прем'єри. Цей масштабний твір видатного майстра української музики відкриває новий етап у розвитку колективу. Створення «Тетрагону» Л. Грабовського є потужним увиразненням розквіту українського гітарного ансамблю

та своєрідною маніфестацією багатства виконавських можливостей гітарного квартету як камерно-інструментального складу.

Таким чином, Харківський гітарний квартет послідовно утверджує обраний підходи до ансамблевого виконавства, у яких гітара постає камерно-інструментальним «голосом» сучасної музичної культури. Участь у численних фестивалях і концертних проєктах в Україні та за кордоном, виконання світових прем'єр українських композиторів, а також неспинний процес творчої взаємодії з ними, свідчать про сформованість національної ідентичності колективу, яка вирізняє Харківський гітарний квартет у багатоголосі нового звукового простору.

І. Половинка

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАЛЕРІЯ ПЕТРЕНКА

I. Polovynka

STYLISTIC DOMINANTS IN THE PERFORMING ACTIVITY OF VALERII PETRENKO

Виконавська діяльність видатного українського гітариста, композитора й педагога Валерія Петренка (1939–2025) посідає особливе місце в історії національного гітарного мистецтва другої половини XX — початку XXI ст. Його творчість вирізняється цілісністю художнього мислення та прагненням до розширення меж традиційного сольного гітарного виконавства.

Формування індивідуального виконавського стилю митця тісно пов'язане з його професійним шляхом, активною концертною та просвітницькою діяльністю.

Валерій Петренко народився 23 грудня 1939 р. в місті Дніпро. Музичну освіту здобув у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка (клас Г. Казакова). З 1966 р. він розпочав активну концертну діяльність як соліст-гітарист Укрконцерту, а з 1971 р. став солістом Київської державної (нині — національної) філармонії України. В. Петренко неодноразово залучався до складу журі національних і міжнародних конкурсів гітаристів. На його честь було організовано I та II Всеукраїнські відкриті гітарні фестивалі-конкурси, що відбулися в Києві у 2001 та 2003 рр., а також Всеукраїнський фестиваль-конкурс гітарного мистецтва «Гітара світу», проведений у Ялті. Важливим аспектом творчої біографії митця є педагогічна робота, зокрема викладання в Київському музичному училищі імені Р. Глієра, що сприяло поширенню його виконавських ідей у професійному середовищі. В. Петренко здійснив численні гастролі в понад 30 країнах Європи, Латинської Америки та Азії, популяризуючи класичну гітару за межами України. Його виконавські здобутки відзначено званням «Заслужений артист Української РСР» (1987) та «Народний артист України» (1999). Відомий український гітарист та композитор Анатолій Шевченко присвятив Валерію Петренку твір «Карпатська рапсодія». Про життя та творчість Валерія Петренка було знято документальний фільм «Валерій Петренко. Струни моєї душі» (сценарист і режисер — Галина Черняк, оператор — Олександр Скупар, ДТРК «Культура», 2005 р.).

Аналізуючи концертні програми В. Петренка, слід зазначити, що репертуарна політика митця вирізняється широким стильовим діапазоном. У його концертних програмах поєднуються твори класичного гітарного репертуару, музика фламенко, сучасні композиції, а також численні авторські обробки класичних, народних і популярних мелодій, романси та авторські пісні. Таке репертуарне різноманіття свідчить про стильову універсальність виконавця й прагнення розширити уявлення про художні можливості класичної гітари.

Як зазначає в інтерв'ю Валерій Петренко, першим його наставником і вчителем на професійній сцені став вокаліст Костянтин Огневий, з яким В. Петренко виступав як акомпаніатор. Виконавській манері В. Петренка притаманні яскрава емоційність, технічна майстерність, оригінальний підхід до інтерпретації музичного тексту твору, широкий спектр звукової палітри інструмента. Особливе місце у творчості В. Петренка посідають перекладення та аранжування, які вирізняються уважним ставленням до оригіналу й одночас адаптацією музичного матеріалу до специфіки гітари. Серед них: «Друга Угорська рапсодія» Ф. Ліста, «Місячна соната» Л. Бетховена, каприси Н. Паганіні для скрипки та ін.

Окрім виконання сольних гітарних творів, показовим є звернення В. Петренка до масштабних форм. Він став першим виконавцем у колишньому СРСР Концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Х. Родріго (1982 р. в Мінську та Донецьку), що засвідчило високий рівень його виконавської майстерності та інтерпретаційної зрілості. Також В. Петренко є автором перекладення Концерту для скрипки з оркестром Л. Бетховена, яке неодноразово звучало в його виконанні в концертних програмах Національної філармонії України.

У 1991 р. вийшла сольна грамплатівка В. Петренка, до якої увійшли Чакона з Партити для скрипки соло №2 Й. С. Баха і «Менует» Й. Гайдна в перекладеннях Андреса Сеговії, вальс «Фаворит» Н. Коста та віртуозні п'єси іспанських композиторів: «Іспанська серенада» Х. Малатса, «Спогади про Альгамбру», «Аделіта» та «Мазурка» Ф. Таррегі.

Логічним продовженням інтерпретаційних та естетичних пошуків В. Петренка став авторський проект «Театр гітари Валерія Петренка», започаткований у 1997 р. Він є унікальним явищем у гітарному мистецтві, оскільки поєднує принципи академічного виконавства з елементами театральної драматургії. Концертні програми «Театр гітари Валерія Петренка» передбачали особливу форму сценічної презентації музики, де гітарний твір постає не лише як звукова структура, а як художній образ, включений у цілісну сценічну композицію. Окрім музичного супроводу гітари, в концертних програмах виступали також танцюристи, які працювали в Національній опері. Концерт у такому форматі набуває ознак театрального дійства, у якому важливу роль відіграють драматургія програми, контрасти настроїв, темброві зіставлення та безпосередній діалог із слухачем. Валерій Петренко демонструє синтез музичної та сценічної виразності, що потребує від виконавця не лише високого рівня інструментальної майстерності, а й особливого артистизму. Такий підхід сприяє розширенню комунікативного потенціалу гітарного концерту, формуванню нової моделі

сприйняття інструментальної музики. Мистецьке значення цього проєкту полягає в переосмисленні ролі виконавця як активного творця сценічного образу та інтерпретатора, здатного інтегрувати музику в широкий культурний контекст.

Таким чином, виконавська діяльність Валерія Петренка є визначним феноменом української гітарної культури, що поєднує традиції європейської академічної школи з індивідуальними інтерпретаційними пошуками митця. Його стиль вирізняється синтетичністю, відкритістю до жанрових експериментів і водночас ґрунтовною опорою на класичні зразки гітарного репертуару. Значення спадщини митця виходить за межі суто індивідуального стилю, набуваючи статусу важливої складової історико-культурного процесу розвитку українського гітарного мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

С. Коган

СТАНОВЛЕННЯ ТАЛАНТУ ГНАТА ХОТКЕВИЧА НА ДЕРГАЧІВЩИНІ ТА ЙОГО РОЛЬ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СЛОБОЖАНЩИНИ

S. Kohan

THE RISE OF HNAT KHOTKEYVYCH'S TALENT IN THE DERHACHI REGION AND HIS ROLE IN THE MUSICAL CULTURE OF SLOBOZHANSKCHYNA

Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) — одна з найяскравіших постатей українського культурного життя кінця ХІХ — початку ХХ ст. Його винятковість полягає в багатогранності творчого й інтелектуального потенціалу: Гнат Хоткевич був видатним виконавцем-бандуристом, композитором, фольклористом, музикознавцем, драматургом, педагогом, редактором, перекладачем та етнографом. Він постає в історії як прогресивний музичний діяч, який у найскладніші періоди історії невпинно працював над утвердженням української культури та мистецької самобутності. Дослідниця творчості композитора Н. Супрун відзначала, що в якій би творчій сфері Хоткевич не працював, він завжди проявляв новаторський підхід, яскраву художню індивідуальність і темперамент.

Особливе значення у формуванні особистості Гната Хоткевича мали дитячі та юнацькі роки, проведені в селищі Деркачі (нині — Дергачі) на Харківщині, куди він приїжджав із батьками на літні канікули в 1882-1895 рр. Перебування в цьому середовищі сприяло розвитку його світогляду та творчих здібностей. Виявивши неабиякі таланти як у технічній, так і в мистецькій сфері, молодий Гнат Хоткевич надав перевагу саме творчості, обравши мистецтво як шлях професійної самореалізації.

У Деркачах молодий митець познайомився зі сліпим бандуристом Павлом Грушкою, який і прищепив йому любов до народної пісні та навчив основ гри на бандурі. З десятирічного віку Гнат Хоткевич практикувався в музичній імпровізації, виступав із кобзарями на харківських вулицях і вже у п'ятнадцять років продемонстрував свої здібності в домі Алчевських. До сімнадцяти років музикант власноруч сконструював бандуру. Останнього літа, проведеного в Деркачах у 1895 р., Гнат Хоткевич організував сільський театр, де ставились

п'єси Т. Шевченка, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка та І. Котляревського. Він виступав як актор і режисер, демонструючи різносторонність своєї діяльності та активну громадянську позицію. Цей досвід значною мірою сформував його подальшу роботу в театральній та музичній сферах, а також надав поштовх до організації творчих колективів та просвітницьких проєктів.

З 1920 р. життя та діяльність Гната Хоткевича були пов'язані ще з одним селищем Дергачівщини — Лозовенькою (нині — Мала Данилівка). Це були роки творчого розквіту митця, оскільки він активно проявляв себе в композиторській, виконавській, та педагогічній діяльності. У 1926 р. у Харкові ним був створений професійний курс гри на бандурі, який композитор сам вважав поворотним моментом в історії бандурного мистецтва. У цей час Гнат Хоткевич створював інструментальні твори для бандури, обробляв народні пісні, писав хорові композиції та сценічну музику. Він інтенсивно поєднував традиційну українську мелодику з новаторськими формами, розширюючи можливості виконавського мистецтва та розвиваючи український музичний репертуар.

Гнат Хоткевич виховав численну плеяду музикантів та педагогів, серед яких — Л. Гайдамака, О. Геращенко, І. Олешко, Я. Гаєвський та ін. Як педагог він доклав значних зусиль до видання «Підручника гри на бандурі», організовував концерти та музично-просвітницькі заходи. Незважаючи на політичні утиски, Гнат Хоткевич продовжував викладати українську мову та літературу в Деркачівському зоотехнікумі (нині — Державний біотехнологічний університет), активно писати музикознавчі, літературні, наукові праці.

Український письменник А. Болабольченко зазначав, що іншого місця, окрім Деркачівщини, про яке можна було б сказати «От я і вдома», в житті Гната Хоткевича не було.

Отже, Деркачівщина (нині — Дергачівщина) постала визначальним центром, де розкривалися таланти та формувалася світогляд Гната Хоткевича. Його діяльність істотно вплинула на розвиток української музичної, театральної та освітньої традиції ХХ ст. Внесок Гната Хоткевича залишив незабутній слід у культурному житті Слобожанського регіону та продовжує надихати нові покоління митців по всій Україні.

На сьогодні в сел. Мала Данилівка з 1976 р. успішно функціонує комунальний заклад «Малоданилівська дитяча музична школа імені Гната Хоткевича» Малоданилівської селищної ради Харківської області, вихованцем якої є і я, авторка цих рядків. Ця освітня установа є справжнім осередком культурного, освітнього та просвітницького життя місцевої громади, сприяючи розвитку музичної освіти, популяризації національної спадщини та формуванню нових поколінь творчих особистостей навіть у складні сучасні часи.

СЕКЦІЯ:
ПРОВІДНІ ШКОЛИ АКАДЕМІЧНОГО
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН У СУЧАСНІЙ МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

В. Заєць

**СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ХХІ СТОЛІТТЯ**

V. Zaiets

**MODERN VECTORS OF DEVELOPMENT OF UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTAL ART
IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE XXI CENTURY**

Народно-інструментальне мистецтво посідає важливе місце в системі української культурної традиції. Завдяки самобутньому тембровому забарвленню, виразним можливостям та відносній простоті первинного опанування, народні інструменти слугують ефективно-дієвим засобом залучення великих мас населення до активної музично-творчої діяльності. Це сприяє розвитку естетичного сприйняття, формуванню музичного смаку, а також вихованню цілісної, духовно збагаченої особистості.

Народно-інструментальне виконавство, подібно до рідної мови, відображає національну самобутність і духовний код народу. Воно акумулює історичний досвід, культурну пам'ять, емоційно-образний світ українців і здатне передавати глибинні почуття, пов'язані з традиціями, побутом і природним середовищем. У зазначеному контексті народно-інструментальне мистецтво функціонує як невід'ємний елемент національної культури, що забезпечує тяглість і динаміку її розвитку. Професійне народно-інструментальне виконавство відіграє провідну роль у формуванні художнього смаку, розвитку естетичних цінностей та вихованні національної свідомості. Його значення особливо посилюється в сучасних культурних реаліях, коли в масовому мистецтві дедалі відчутнішими стають прояви квазімузичної продукції, а в академічному середовищі — тенденції до полістилізму та авангардних пошуків. У цьому контексті народно-інструментальне виконавство постає осередком духовної стійкості, носієм автентичних цінностей і глибокої художньої культури.

Освітній потенціал народно-інструментального мистецтва полягає в його здатності забезпечувати гармонійний розвиток здобувачів освіти, охоплюючи формування виконавської майстерності та засвоєння духовно-естетичних і світоглядних цінностей. Процес навчання гри на народних інструментах передбачає гармонійне поєднання практичної діяльності з пізнанням історико-культурного контексту, що сприяє розвитку художнього мислення та творчої індивідуальності виконавця.

Виконавство на народних інструментах має значний виховний потенціал. Воно сприяє усвідомленню власної національної належності, формує почуття патріотизму, пошани до традицій та історичної спадщини. Через музику студент

чи учень долучається до емоційного досвіду поколінь, відчуває духовну спорідненість із культурним минулим свого народу. Такий процес стимулює не лише музичний, а й загальнокультурний розвиток особистості. Колективне музикування, як невід’ємна складова народно-інструментального виконавства, відіграє ключову роль у педагогічному вимірі. Зокрема, практика ансамблевого й оркестрового виконавства цілеспрямовано культивує важливі соціальні та художні якості особистості: комунікативні навички, почуття відповідальності, здатність до творчої взаємодії, а також сприяє вихованню дисципліни, почуття міри й художнього смаку.

У сучасних умовах реформування мистецької освіти народно-інструментальне виконавство зберігає свою актуальність як дієвий інструмент виховання молодого покоління в дусі національних і загальнолюдських цінностей. Його інтеграція в освітній процес сприяє формуванню високої культури як виконавця, так і слухача, розвитку творчої ініціативи та становленню особистості митця нового типу — мислячого, самодостатнього, духовно зрілого.

Сучасний етап розвитку народно-інструментального мистецтва характеризується активними процесами оновлення виконавських форм, розширенням жанрових меж та інтеграцією із суміжними видами мистецтв. Тенденції глобалізації, діджиталізації та міжкультурної комунікації зумовлюють переосмислення традиційних засад народного виконавства, зокрема в аспектах репертуарної політики, сценічної презентації й інтерпретаційної свободи.

Виконавці нового покоління дедалі частіше звертаються до полістилістичних і синкретичних підходів, поєднуючи елементи академічного, фольклорного, естрадного та експериментального мистецтва. Унаслідок цього формується новий тип музиканта — універсальний виконавець, здатний адаптуватися до різних художніх контекстів і створювати унікальні творчі синтези. Однією з визначальних тенденцій є активізація композиторської ініціативи самих виконавців. Дедалі більше молодих баяністів, акордеоністів, бандуристів, домристів і цимбалістів звертаються до власної авторської творчості, створюючи оригінальні твори, що поєднують традиційні засоби виразності з сучасними композиційними технологіями. Така діяльність сприяє оновленню концертного репертуару, формуванню нових виконавських шкіл і розширенню художніх можливостей інструмента.

Слід також відзначити тенденцію до медіаінтеграції, тобто залучення цифрових технологій у процес концертного виконання та педагогічної практики. Сучасні проекти часто поєднують живе звучання народних інструментів із відеопроєкціями, електронними звуками чи елементами перформативного мистецтва. Це сприяє модернізації виконавського процесу й відкриває нові шляхи комунікації з публікою. У педагогічній сфері спостерігається посилення уваги до міждисциплінарного підходу у підготовці виконавців. Освітні програми дедалі більше орієнтовані на розвиток інтерпретаційної гнучкості, креативності, здатності до імпровізації та самостійного художнього мислення.

Таким чином, сучасне народно-інструментальне виконавство розвивається в напрямку синтезу традицій та інновацій, де домінантними стають індивідуалізація творчого процесу, розширення естетичних горизонтів і пошук нових форм самовираження. Ці процеси свідчать про динамічний характер національного музичного життя та життєздатність української народно-інструментальної школи в умовах культурних трансформацій ХХІ ст. Сучасні тенденції розвитку цього виду мистецтва засвідчують його відкритість до нових художніх форм і технологій. Поєднання традиційної основи з інноваційними підходами створює умови для оновлення виконавських практик, розширення репертуарного поля та посилення міждисциплінарних зв'язків.

Народно-інструментальне виконавство сьогодні постає не лише як форма художнього самовираження, а й як важливий соціокультурний феномен, що формує духовний облік нації, зберігає її культурну пам'ять і сприяє інтеграції українського музичного мистецтва у світовий культурний контекст.

А. Дорош

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА ХОРЕОГРАФІЯ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

A. Dorosh

UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTS AND CHOREOGRAPHY: THE SYNTHESIS OF ARTS

ХХІ ст. є багатющою музичною скарбницею, у якій значне та гідне місце займає народно-інструментальне мистецтво України й світу. Класифікація саме українських народних інструментів є великою. До неї увійшли: духові, струнні, ударні інструменти. Органічним та невід'ємним доповненням народно-інструментального мистецтва України завжди були й залишаються народні танці. За часів їхнього виникнення народні танці обов'язково супроводжувалися грою на народних інструментах. Народна музика є анонімним колективним витвором, але має свою естетичну цінність. Це підтверджує зображення танцюристів і музикантів, збережене на фресках Софійського собору в Києві (ХІ ст.), що свідчить про інтерес людей тих часів до первісних форм музикування.

Відомості — інформаційні та аналітичні, — зафіксовані у дослідженнях В. Верховинця, К. Василенка, А. Гуменюка, П. Вірського, Ю. Станішевського, В. Купленіка, А. Богорода, А. Козиревої, Л. Бурлей. Згідно з їхніми дослідженнями, народні інструменти супроводжували календарно-обрядові танці (Веснянки, Гаївки, Купальські, Жниварські), парні (Козачок, Польку, Коломийку, Катерину, Рибку), групові (Гопак, Тропак, Аркан, Шевчик, Василиху). І, неодмінно, сценічні танці. Виконавцями народної музики були троїсті музики — традиційний та колоритний інструментальний ансамбль, до складу якого увійшли скрипка, басоля, бубон, цимбали. Основними майданчиками, на яких виконувалися музично-танцювальні видовища, були вечорниці, весілля, календарні свята, вулиці, шинки.

Не тільки наукові розвідки дослідників, а й літературні джерела допомагають нам у ХХІ ст. зрозуміти виникнення коріння появи народних веселощів та їхній музичний супровід. У «Літописі Руському», про який йдеться у статті А. Богорода, є кілька рядків [1], що представляють читачеві розмову між монахом Ісаєм та бісами, які заповнили його келію. Розмову про те, що треба «узяти сопілки, гуслі й бубни, та ними забавлятися». У цій же статті А. Богорода читаємо інші рядки, які стосуються побуту селян минулих століть. Зазначається, що розвагами для них були ігри, котрі супроводжувалися грою на сопілках, гусях, дудках, домрах [1].

Звернувшись до тексту поеми «Енеїда» І. Котляревського (дати друку частин — 1798 — 1809 — 1822), віднаходимо фрази, де фрагментарно згадуються такі танці, як «Дудочка», «Вегеря», «Журавель», «Метелиця», «Гоцак», «Горлиця», та танцювальні рухи — гайдук, третяк, вихиляс, викрутас. Назва вже першого зазначеного танцю «Дудочка» надає нам можливість чітко зрозуміти, який музичний інструмент супроводжував виконання цієї мініатюри.

У 1937 р. розпочав свій тріумфальний творчий шлях колектив, відомий у всьому світі як Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського. На сайті колективу читаємо: «Музичний супровід. Усі танцювальні номери ансамбль виконує у супроводі симфонічного оркестру, який грає оброблену народну музику, або написану спеціально для колективу. Для керівництва оркестром обирали талановитих музикантів та композиторів. Довгий час на цій посаді був друг та колега Вірського, Ігор Ващенко. З 1994 його змінив Віталій Редько. Теперішній керівник оркестру — знаний композитор Олександр Чеберко, очолює його з 2001 року» [5]. Зазначимо, що обробка народної музики та її виконання обов'язково потребують звучання народних інструментів, які є органічною складовою цього ансамблю.

Класичний балет також долучився до синтезу співпраці з українською народною музикою. Знаменитий український композитор А. Кос-Анатольський є автором таких балетів: «Хустка Довбуша» (1950, лібр. П. Ковинєва), «Сойчине крило» (1956, лібр. О. Герниновича за І. Франком), «Орися» (1964, лібр. О. Гериневича). Ці твори увібрали класичну лексику й характерні елементи народної танцювальності західноукраїнського регіону. Аналізуючи балет «Хустка Довбуша», музикознавчиня М. Загайкевич зробила такий висновок: «Чільне місце відводиться партії Довбуша — його варіації *Moderato eroico*, побудованій композитором на перетворених інтонаціях коломийки, що набувають підкреслено вольового, мужнього звучання» [3, с. 163–164].

Балету «Лісова пісня» М. Скорульського судилася унікальна театральна доля. Твір був поставлений на багатьох театральних сценах України та за кордоном і став своєрідною академією майстерності для диригентів, виконавців й артистів оркестру. Розмірковуючи над стилістичними особливостями балету, музикознавчиня М. Загайкевич зазначала: «Музика М. Скорульського позначена емоційною наповненістю, соковитими оркестровими барвами. Прониклива мелодійність, ліризм, романтична окриленість — домінуючі риси партитури

балету. В музичній тканині «Лісової пісні» значне місце посідають народнопісенні мотиви. Велику увагу Михайло Скорульський приділив, зокрема, музичному фольклору Волині» [4].

На сценах театрів опери та балету України свого часу ставилися такі балети: «Лілея» К. Данькевича, «Світлана» Д. Клебанова, «Тіні забутих предків» (за повістю М. Коцюбинського) В. Кирейка, балетна трилогія «Досвітні вогні: «Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Лесі Дичко, «Каменярі» М. Скорика. Ці вистави мали цікаву та колоритну балетмейстерську особливість. У багатьох епізодах, що були пов'язані із народними сценами, балетмейстери створювали додаткових персонажів, яких зображали артисти балету, оркестру, мімансу. Ці персонажі тримали в руках народні музичні інструменти — цимбали, козобаси, тулумбаси, сопілки, трембіти, бандури, гудки, кобзи, ліри, торбани. Відповідно до сценарного плану, усі ці народні музики активно зображали гру на народних інструментах.

Висловлюємо сподівання на те, що народно-інструментальне мистецтво України, спираючись на плідні традиції, буде й надалі успішно розвиватися.

Список використаних джерел:

1. Богород А. Народний танець українців у писемних джерелах. 22.10.2020. URL: <https://tanci.etnoua.info/vse/narodnyj-tanec-ukrajinciv-u-pysemnyh-dzherelah-a-bohorod/> (дата звернення: 12.10.2025).
2. Гусак Р. Д. Народні музичні інструменти. *Історія української музики* : у 7 т. Київ, 2016. Т. 1 : Від найдавніших часів до XVIII століття, кн. 1. С. 369–392.
3. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 257 с.
4. Загайкевич М. Про балет «Лісова пісня». URL: <https://opera.com.ua/performance/lisova-pisnya> (дата звернення: 12.10.2025).
5. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського. URL: <https://kontramarka.ua/uk/artist/natsionalny-ansambl-tantsyu-ukrayiny-imeni-pavla-virskoho> (дата звернення: 12.10.2025).

Є. Білова

РОЛЬ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ: УКРАЇНСЬКІ АКАДЕМІЧНІ ШКОЛИ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ

Ye. Bilova

THE ROLE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN INTERCULTURAL COMMUNICATION: UKRAINIAN ACADEMIC SCHOOLS IN THE MODERN MUSICAL SPACE

Ударні інструменти від давніх часів до сьогодення посідають важливе місце в музичній культурі людства. Вони були невід'ємною складовою архаїчних ритуалів, виконували функцію комунікативного посередника в спільноті та слугували символом єднання. У XX–XXI ст. ударні набули нового статусу — як у академічному виконавстві, так і в міжкультурній комунікації. Для України ця

тенденція особливо актуальна, адже вітчизняна школа ударних поєднує академічні, народні та сучасні експериментальні практики, утверджуючи національну ідентичність у світовому культурному просторі.

Історичні передумови становлення українських академічних шкіл ударних інструментів сягають впливу провідних європейських виконавських традицій — німецької, австрійської та французької, які визначили методологічні основи формування національної школи. У другій половині ХХ ст. завдяки діяльності видатних педагогів у Києві, Львові, Харкові та Одесі було створено систему професійної підготовки виконавців на ударних інструментах, що охоплювала як симфонічні оркестри, так і камерні колективи. Важливим кроком у розвитку стало інтегрування українських народних ударних інструментів (бубон, тарілки, тулумбаси) у симфонічний і камерний репертуар, що дозволило органічно поєднати національний колорит із академічними жанрами та сприяло становленню власного культурного обличчя української школи ударного виконавства.

Ударні інструменти є унікальним засобом міжкультурної комунікації, адже їхня природа універсальна: ритм і тембр сприймаються без потреби в словесному перекладі, виступаючи своєрідним «кодом» для взаєморозуміння між культурами. У добу глобалізації українські виконавці дедалі активніше інтегруються у світовий мистецький простір, беручи участь у міжнародних конкурсах, фестивалях, майстер-класах і творчих колабораціях із представниками джазових, етнічних та електронних напрямів. Це сприяє утворенню поля міжкультурного діалогу, де поєднуються різні традиції й виконавські практики.

Приклади таких інтеграцій яскраво виявляються у виконанні українськими музикантами творів сучасних композиторів, зокрема Кейко Абе чи Небойші Живковича, чиї композиції відкривають нові горизонти для репертуару. Водночас у вітчизняному музичному просторі з'являються нові твори для маримби, вібрафона та сетів ударних, що поєднують європейські технічні прийоми з українським мелосом, утверджуючи неповторність української школи у глобальному контексті. Таким чином, ударні інструменти стають не лише засобом технічного виконання, а й носієм культурних смислів, що сприяють діалогу й взаємному збагаченню світових музичних традицій.

Академічна школа гри на ударних інструментах в Україні має свою національну специфіку, що вирізняє її у світовому контексті. Однією з ключових ознак є особлива «лірична» традиція трактування ударних: навіть у віртуозних чи ритмічно насичених творах українські виконавці прагнуть до мелодійності, виразності та співучості звучання. Такий підхід формує своєрідний естетичний код української школи, що надає інструментам не лише ритмічної, а й повноцінної музично-драматургічної функції.

Поєднання академічних принципів із фольклорними інтонаціями, яке простежується у творчості українських композиторів — Л. Колодуба, Є. Зубцова, А. Якобчука, — формує унікальний стиль, який легко впізнається на міжнародних сценах. Завдяки цьому ударні інструменти стають не просто технічним чи колористичним засобом, а носієм української культурної ідентичності.

Важливою складовою розвитку школи є система освіти: українські консерваторії та музичні академії формують навчальні програми, що охоплюють як класичний симфонічний та камерний репертуар, так і сучасні експериментальні твори. Особливий акцент робиться на ансамблевій грі, яка виховує здатність до колективної взаємодії та готує студентів до участі в мультикультурних мистецьких проєктах. Таким чином, українська академічна школа поєднує традицію й новаторство, виховуючи виконавців, здатних бути рівноправними учасниками глобального музичного процесу.

У сучасних академічних композиціях ударні інструменти набувають центральної ролі, що підкріплюється застосуванням розширених технік виконання — тремоло, різних форм глушіння, педальних ефектів, прийомів “prepared percussion”, а також поєднанням акустичних засобів з електронікою. Завдяки цьому формується нова художня мова, яка дозволяє поєднувати експресію та глибоку образність, виходячи за межі традиційного уявлення про ударні як допоміжний елемент ансамблю.

Українські перкусіоністи відіграють важливу роль у формуванні позитивного іміджу держави на світовій культурній арені. Їхня активна участь у престижних міжнародних фестивалях, зокрема Leopolis Jazz Fest у Львові та “Two Days and Two Nights of New Music” в Одесі, засвідчує високий професійний рівень вітчизняної школи ударних. На цих подіях українські виконавці виступають не лише як учасники, а й як культурні амбасадори, презентуючи унікальне поєднання національних традицій із сучасними інтерпретаційними практиками.

Важливим чинником інтеграції України у світовий музичний простір є членство українських виконавців у міжнародних професійних об'єднаннях, зокрема Percussive Arts Society (PAS). Така діяльність сприяє не лише взаємообміну знаннями та досвідом, а й формує нові перспективи для розвитку української школи ударних у глобальному контексті.

Окрім концертних виступів, значна увага приділяється просвітницькій місії. Українські перкусіоністи проводять лекційні концерти, майстер-класи, авторські курси та спеціалізовані семінари, що підвищують рівень професійної освіти. Особливе місце займають програми інклюзивного спрямування: робота з дітьми з особливими потребами через інтерактивні заняття на шумових та ударних інструментах стає не лише освітнім, а й терапевтичним інструментом. Це доводить, що вплив української школи ударних виходить далеко за межі вузькоакадемічного середовища, охоплюючи соціально-культурний і навіть медико-психологічний виміри.

Таким чином, міжнародна діяльність українських виконавців демонструє багатовекторність: від репрезентації на фестивалісних майданчиках до участі в професійних об'єднаннях і розвитку просвітницьких та інклюзивних програм. Це створює цілісну картину українського ударного мистецтва як важливого учасника сучасної міжкультурної комунікації.

Сучасний стан виконавства демонструє виразну інтеграційну тенденцію: від фольклорного коріння й академічного трактування — до електронних

експериментів і крос-жанрових проєктів. Це не лише збагачує національну музичну культуру, а й робить вагомий внесок у формування глобального культурного простору, де українська школа ударних постає як упізнаваний та авторитетний учасник.

Таким чином, ударні інструменти постають як міст між традицією і сучасністю, локальним і глобальним, зберігаючи культурну ідентичність та водночас розкриваючи нові можливості для міжнародного діалогу.

Н. Любінець

**АКОРДЕОН ЯК ІНСТРУМЕНТ САУНД-ДИЗАЙНУ:
ФОРМУВАННЯ ЗВУКУ В ТЕАТРІ, КІНО ТА ВІДЕОІГРАХ**

N. Liubinets

**THE ACCORDION AS A SOUND DESIGN INSTRUMENT:
SOUND FORMATION IN THEATRE, CINEMA, AND VIDEO GAMES**

У розвитку театру, кінематографу та відеоігор тривалий час домінував візуальний чинник. У XIX ст. театральні ефекти обмежувалися простими сигналами — ударами барабана чи дзвінком. У ранньому кіно звук часто сприймався як загроза німому мистецтву, а перші відеоігри ставили пріоритет на графіку, зводячи звук до мінімальних сигналів.

Поступово технічний прогрес змінив цю ситуацію. Розвиток звукових систем, поява спеціалізованих відділів у театрі та професії саунд-дизайнера в кіно і відеоіграх підняли роль звуку до повноцінного художнього засобу. Музика та звукові ефекти стали культурним і комерційним феноменом, а саунд-дизайн закріпився як професійна категорія, незважаючи на дискусії щодо його статусу.

У театрі історія звуку сягає давньогрецьких амфітеатрів, де акустика визначала якість сприйняття вистави. Голос акторів, поєднання мовлення, речитативу та співу були ключовими засобами комунікації. У римську добу принципи театральної акустики були систематизовані: зокрема М. Вітрувій описав важливість архітектури, матеріалів і спеціальних пристроїв для підсилення звуку. Таким чином, ще на ранніх етапах театр розвивався як слухове мистецтво, де звук виступав одним з елементів художнього середовища.

У XIX ст. звук залишався допоміжним, підкреслюючи драматургічні моменти або створюючи атмосферу через музичні й механічні ефекти. З розвитком технологій запису та підсилення звуку з'явилася можливість використовувати позасценічні звукові елементи, що розширювало драматургічні й перформативні можливості. Авангардні експерименти, зокрема Дж. Кейджа, продемонстрували, що будь-які звуки можуть стати автономним театральним елементом, підкреслюючи роль слухача у формуванні сприйняття.

У XX–XXI ст. розвиток мобільних та цифрових технологій, а також концепція звукового ландшафту Р. М. Шефера сприяли перетворенню театального звуку на динамічний та інтерактивний компонент перформансу. Практик Д. Кардіфф і театральна група Ріміні Протокол показали, що аудиторія може

стати активним співтворцем події, а персоналізовані акустичні простори через навушники або інтерактивні середовища формують нові імєрсивні (занурювальні) театральні досвіди, де звук виступає не допоміжним, а автономним художнім засобом. Звук у кіно має давню історію, що починається не зі звукового фільму, а з перших демонстрацій кінематографу. Фонографи, живі музичні ансамблі та коментатори супроводжували покази, створюючи емоційне сприйняття й перекриваючи шум обладнання. Ранні технічні спроби синхронізації, як-от Кінетофон Едісона чи Хронофон Гомона, не були комерційно успішними, але заклали основу для звукового кіно.

Справжній прорив кінозвуку стався у 1920-х рр. завдяки електронним системам запису та відтворення, зокрема системам «Фонофільм», «Вітафон» та «Мувітон». Удосконалення мікрофонів, підсилювачів, гучномовців і систем синхронізації дозволило створювати повнометражні розмовні фільми, а звук на плівці поступово витіснив звук на диску, забезпечивши надійність і простоту використання. Водночас поширення звукового кіно на міжнародні ринки зумовило розвиток дубляжу, субтитрів та окремих мовних версій фільмів.

У другій половині XX ст. багатоканальний запис, магнітні доріжки та система «Dolby» підвищили якість, динамічний діапазон і просторові можливості звуку. Це надало звукорежисерам гнучкий інструмент для художньої виразності та формування стилізованих аудіопросторів. Сьогодні звук у кіно формує кінематографічну реальність і посилює емоційне сприйняття глядача.

Історія відеоігор почалася з механічних автоматів XIX–XX ст., де прості сигнали приваблювали гравців. Перші електронні ігри («Теніс для двох», «Космічна війна») були без звуку. Переломним став «Комп'ютерний космос» (1971) і «Понг» (1972), де звукові ефекти стали засобом зворотного зв'язку та емоційного залучення. У 1970–1980-х рр. аркадні та домашні ігрові системи використовували програмовані генератори звуку, прості музичні петлі й динамічні ефекти, закладаючи основи інтерактивного звукового дизайну. З розвитком 8- і 16-бітних ігрових консолей, персональних комп'ютерів з'явилися багатоканальні звукові мікросхеми, технологія FM-синтезу, протокол MIDI та формати MOD. Водночас технологія iMUSE від LucasArts дозволила музичним темам динамічно змінюватися залежно від подій гри.

Перехід до 32-бітної ери з CD-ROM і потужнішими консолями (Sega Saturn, PlayStation) розширив можливості звуку: живий запис, вокал, об'ємний звук та інтерактивні аудіосистеми завершили етап домінування синтетичного FM-синтезу та MIDI. Це заклало основу сучасного саунд-дизайну у відеоіграх, де музика й ефекти стають невід'ємною частиною ігрового досвіду.

Ці принципи звукової організації, що сформувалися у сфері театру, кіно та відеоігор, поступово вплинули на виконавські й композиторські практики. Подібні тенденції виявляються і в акустичних інструментах, зокрема в акордео-ні. Цей інструмент вирізняється унікальними можливостями для саунд-дизайну. Його багатотембровість, динамічні можливості міха і клапанів дозволяють створювати складні ефекти, що нагадують електронні прийоми, такі як *gate*

(ритмічне переривання сигналу) та *stutter* (швидке повторення коротких фрагментів звуку) та ін. Водночас регістри й механічні шуми перетворюються на художній матеріал, формуючи нові текстури та перкусійні ефекти. Мікротонова гра та гібридні інструменти відкривають можливості мікротонових зсувів, вібруючої фактури та складних інтервальних поєднань, наближених до електронного звучання. Взаємодія двох мікротонових акордеонів створює єдину акустичну сферу, де окремі партії набувають значення лише в спільному контексті.

Таким чином, акордеон — не просто музичний інструмент, а потужний засіб саунд-дизайну. Він поєднує акустичну виразність, багатотембровість, механічні ефекти та принципи електронної музики. У руках майстерного виконавця інструмент стає лабораторією звуку, де акустика й електроніка формують цілісний процес створення музичного матеріалу.

Р. Чворсюк

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «СЮІТИ ДЛЯ БАЯНА № 1» АНІТИ ПОЛОНЧИК

R. Chvorsiuik

PERFORMANCE INTERPRETATION OF "SUITE FOR ACCORDION NO. 1" BY ANITA POLONCHUK

Нова музика для баяна (акордеона) українських композиторів завжди постає в полі зору виконавців та колективів. Невід'ємним фактором поповнення репертуарної скарбниці є музика молодії генерації митців (Ярослав Олексів, Володимир Годлевський, Денис Снігірьов, Микола Самсонов, Андрій Кос, Павло Гільченко, Надія Паращук та ін.). Особливо слід відзначити представницю львівської композиторської школи **Аніту Полончик**.

Формуванню композиторки передувала низка факторів: навчання гри на баяні в школі мистецтв м. Свалява (клас Маргарити Юртин) та Ужгородському фаховому музичному коледжі ім. Д. Задора (клас баяна Володимира Стегня); паралельно — факультативні заняття композицією в знаного українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Теличка. Сьогодні — навчання у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. В академії мистецтво композиції вона опановує у класі доцента Остапа Мануляка, відомого науковця, композитора та аранжувальника.

З-під пера Аніти Полончик вийшло немало творів: Балада-фантазія на закарпатську народну пісню «Посіяла круту руту» для скрипки та фортепіано; «Музика сфер» для кларнета, струнного квінтету та фортепіано; опрацювання закарпатської колядки «Коли зірда ясна» для хору та органу.

Одним із перших творів композиторки, написаних під час навчання в коледжі, є **Сюїта № 1 для баяна** в чотирьох частинах. Авторка вперше презентувала своє творче досягнення на концерті «Звітують молоді композитори» 12 червня 2024 р. у стінах коледжу [5]. Через перше виконання вона візуалізувала події сьогодення — війна, сум, біль, молитва, надія, Перемога! Твір справив неабияке враження на публіку, викликавши емоції в слухачької аудиторії.

З плином часу, на прохання авторки твору, автор статті включив сюїту до свого репертуарного списку та концертної програми. Так, презентація твору відбулась на мистецьких заходах:

- XIII Всеукраїнського фестивалю «День баяна та акордеона» (Кам'янець-Подільський, 20 березня 2025) [4];
- III Мистецького форуму Дрогобиччини (25 березня 2025)¹;
- сольного концерту на IV Відкритому Регіональному конкурсі-фестивалі виконавців на народних інструментах «Карпатські струмочки» (Самбір, 26 березня 2025)²;
- у презентаційній частині X міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (Луцьк & Світязь, 23–25 травня 2025) [3].

Звичайно, це не весь перелік подій, на яких звучала Сюїта. Цю палітру слід доповнити конкурсними виступами в Дніпрі, Миколаєві, Дрогобичі та сольними концертами у містах Стрілки, Старий Самбір, Городок, Дрогобич.

Тут виникає запитання: у чому така зацікавленість твором та його виконавсько-інтерпретаційною складовою?

По-перше, твір написаний під враженнями подій 24 лютого 2022 р. й присвячений тематиці війни та боротьбі українського народу із московською ордою. В основі твору — патріотична ідея боротьби українського народу. Виконавець, через образне втілення й розкриття художнього задуму композитора, інтерпретацію та манеру подачі самого нотного полотна, передає трагічні події того дня, де крізь призму темряви обов'язково пробивається світло та настає Перемога України!

По-друге — творча співпраця композитора з виконавцем — запорука успіху та масштабу інтерпретації і переосмислення текстового наповнення засобами музичної виразності, прийомами гри, динамічного й штрихового контенту, а відтак, елементами сонористики, перформансу та наслідувальної інверсії.

Стильові особливості Сюїти поєднані циклічністю контрасту частин між собою, які об'єднує спільний художній задум. Чотири частини твору — «Ніч», «Атака», «Молитва», «Остання битва», — вилетіли в розкриття цілісності картини війни, а через можливості сучасного багатотембрового готово-виборного баяна концепція розкриття художнього змісту та технічно-домінуючого спектра постає закономірним явищем. Передача звукового образу й художньо-виразових засобів стає чіткою та зрозумілою фазою інтерпретаційної моделі усвідомлення підсвідомого бачення тонкощів музичної мови композиторки. Саме таких трепетних струн і повинен торкнутися виконавець, а через занурення у емоційно-психологічний та артистично-комунікаційний універсум передавати глибину й сутність музичного твору. Цьому фактору притаманна техніка

1 https://www.youtube.com/watch?v=cxx_O-pYkDI&t=22s

2 https://www.youtube.com/watch?v=kToH4Q6Ya_U&t=32s

володіння мікро- та макродинамічною інтонацією музичної виразності крізь призму виконавського мислення та виконавського тону музиканта загалом.

Результат співпраці з міксування авторського тексту із виконавською інтерпретацією дав особливий результат. Улітку 2025 р., спільними зусиллями Аніти Полончик та виконавця й популяризатора Сюїти Ростислава Чворсюка скомпоновано нову версію твору під виконавською редакцією Ростислава. Такий проєкт композиторка реалізувала через презентацію твору на своєму youtube-каналі [1], об'єднавши виконання із різних локацій під однією художньо-творчою фабулою. Відтак, на сьогодні, авторкою скомпоновано версію виконання твору на акордеоні, що надає можливість виконавцям точно екстраполювати музику в художній її сутності.

Таким чином, Сюїта для баяна № 1 Аніти Полончик у виконавській редакції Ростислава Чворсюка постає новим надбанням жанрової модифікації в руслі оригінальної творчості. Самовираження індивідуума в музиці спостерігаємо через емоції, почуття, пізнання, патріотичну свідомість та глибину психологічного оперування слухацькою аудиторією. Тому завдання музиканта зосереджене на активізації усвідомлення ваги виконавського мислення та виконавсько-інтерпретаційної складової розкриття цілісності художнього задум композитора.

Список використаних джерел:

1. Аніта Полончик. Сюїта № 1 для баяна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D9nDRdQFB7Q&t=10s> (дата звернення: 10.09.2025).
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
3. Душний А. Міжнародна конференція на Світязі (Світязь & Луцьк, 23–25/05/2025). URL: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=andrij.dusnij.2025&set=a.23915095964797040> (дата звернення: 10.09.2025).
4. Маринін І. Гостьова лекція професора Душного А. І. в Кам'янці-Подільському. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика* : зб. матеріалів та тез X міжнар. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 1 трав. 2025 р.). Дрогобич, 2025. С. 138–140. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/6816>.
5. Стинич Н. Звітують молоді композитори! *Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора* : офіц. сайт. 2024. URL: <https://umfkzador.uz.ua/news/zvituut-molodi-kompozitori> (дата звернення: 10.09.2025).

А. Федоричка

ІНТОНАЦІЙНА ВИРАЗНІСТЬ У СЮЇТНИХ ЦИКЛАХ ДЛЯ ДІТЕЙ АДАЛЬБЕРТА СІЧА

A. Fedorychka

INTONATIONAL EXPRESSIVENESS IN SUITE CYCLES FOR CHILDREN BY ADALBERT SICH

Творчість сучасного композитора Закарпаття Адальберта Адальбертовича Січа широковідома в мистецьких колах. Практикуючий викладач-баяніст Виноградівської дитячої мистецької школи імені Бели Бартока є автором ряду репертуарних збірників для учня-баяніста (акордеоніста) закладів початкової мистецької освіти. Виходячи із нагальних потреб сьогодення, митець скрупульозно підходить до питання репертуару.

Музика А. Січа стала предметом дослідження А. Душного, Д. Дьолог та Р. Чворсюка [4], Р. Дидика, Л. Довгань та Н. Скидан [2]. Сьогодні його збірки [5; 6; 7] активно поповнюють репертуарну скарбничку, внесені до типових навчальних програм [8; 9], виконуються на концертній естраді, конкурсах та фестивалях, стали домінуючим фактом затребуваного репертуарного контенту сучасності.

Одним із ключових напрямків репертуарного компонування постає жанр сюїти. Сюїтний цикл, у основі якого низка частин, об'єднаних одним художнім змістом та задумом, розкриває образно-емоційну складову дитячого сприйняття музичної мови митця. У сюїтах «Велика перерва», «Карпатські ескізи», «Пори року», «Не забудемо» простежується витончена лінія інтонаційного змісту, де автор чітко підкреслює основну тему та її видозміну в поєднанні із ритмічною, штриховою та динамічною шкалою художньої виразності.

Дитяча сюїта «Велика перерва» у чотирьох частинах [5, с. 33–44]: Гра «Класики»; Гра «У футбол»; Гра «Доганялки»; «Хованки» — спрямована на відпрацювання штриха *legato*, *staccato*, *non legato* й комбінованих різновидів. Основна увага повинна бути зосереджена на кисті та її легкості щодо виконання ударності та відпрацювання рівномірного розподілу ваги руки «рухливості ігрового апарату ... м'язової системи та скоординованості їх діяльності» [1, с. 162]. Гамодібні, арпеджовані пасажі домінують у технічному розвитку учня. Для їх точного відпрацювання слід звертатися до атакуючих штрихів із відпрацювання замаха та підкресленості (легкого акценту) на першу ноту (другим або п'ятим пальцем) залежно до виконавської модифікації. Інколи простежуються репетиції, що повинні супроводжуватися підміною пальців на одній ноті (двома, трьома або чотирма) залежно від індивідуального технічного розвитку юного музиканта.

Карпатська тематика неодноразово ставала предметом музичного опрацювання українських композиторів Ст. Людкевича, М. Колесси, М. Скорика, В. Зубицького, Є. Станковича та ін. Щодо дитячого сюїтного циклу в контексті творчості Січа вирізняється Дитяча сюїта «Карпатські ескізи» у чотирьох частинах [7, с. 22–25]: «Карпатська полька», «Смерековий вальс», «Гуцулик», «Гуцулочка». Особливість сюїти — цикл для дітей елементарного підрівня, який

сприяє опануванню гри на баяні (акордеоні) на основі українського мелосу. Тим самим, опановуючи палітру танцювальних жанрів (полька, вальс), автор надає можливість засвоєння танцювальних ескізів через відчуття темпово-ритмічного співвідношення й проведення мелодичної лінії. Простий виклад мелодії в частинах «Гуцулик» та «Гуцулочка» доповнюють чіткі установки інтонаційно-виразного поєднання певного штриха в правій руці з акомпанементом у лівій руці, що сприяє балансуванню обох рук та відпрацювання рівномірного звукоутворення та міховедення.

Дитяча сюїта «Пори року» у чотирьох частинах — «На санчатах», «Весняний вальс», «Веселе літо», «Листя кружляє» [7, с. 43–49], постає наслідувальним елементом Циклу «Пори року» А. Білошицького. А. Січ моделює тематику кожної частини відповідно до природного циклу та образно-уявного асимілювання в інтонаційно-звуковій барві. Симбіоз штрихової палітри у кожній частині вплетений орієнтиром «мелодико-синтаксичної структури» [2, с. 30] у спектрі специфіки технічної складової щодо ритмозалежного відчуття в музично-слуховому відтворенні.

Сюїта для баяна-акордеона «Не забудемо» [6, с. 19–27], написана у 2025 р. й складається із трьох частин: «Початок. 24.02.2022», «Козаки ідуть», «Все буде Україна». Тематика війни стає основою соціокультурного сьогодення.

Автор, через музичний задум та його різновекторність, передає початок повномасштабного вторгнення москвитів на українську землю, перший ранок, розгубленість й водночас — стійкість духу та жагу до супротиву і мотивацію захищати свою рідну землю. Такі орієнтири покладені в основу першої частини, де головна тема є видозміненим проведенням, гармонічні співзвуччя на акцентованій першій долі з хвилеподібною динамікою, різке sf з раптовим p тощо, надає тривожного контрастного характеру музичного змісту твору.

Друга частина, сповнена маршоподібного характеру із певними проблесками народної пісні «Їхав козак на війноньку», чітким ритмом та грою міхом у 33–40 тт., додає кураж і стимулює творчу свободу інтонаційної манери виконання. Третя частина — мелодична, сповнена радості, натхнення та свободи виконавської інтерпретації. Форма тарантели в розмірі 6/8 із метроритмом 160 надає чітку установку на яскравість художньо-образного змісту твору, що символізує Перемогу українського народу над загарбником, оскільки — «Все буде Україна»!

Таким чином, сюїтні цикли А. Січа унаочнюють затребуваність фахового репертуару закладами початкової мистецької освіти класу баяна (акордеона). Патріотичний тематизм — запорака виховання національної свідомості підрастаючого покоління українців засобами музичного мистецтва, а художньо-образне наповнення — прийом оперування навчальним процесом через свідоме усвідомлення психології дитячого сприйняття музичного матеріалу та його вдале відтворення на інструменті.

Список використаних джерел:

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
2. Довгань Л., Скидан Н., Дидик Р. Великі жанри баянної музики у контексті фольклорної традиції сфери початкової мистецької освіти. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : зб. матеріалів та тез XVIII міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 5 груд. 2024 р.) Дрогобич, 2024. С. 89–92. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/6679>.
3. Дорохін В. Художня організація музичного твору на баяні: артикуляційний аспект : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 83 с.
4. Дьолог Д., Чворсюк Р. Баянна творчість для дітей Адальберта Січа в контексті програмного забезпечення початкової мистецької освіти. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : зб. матеріалів та тез XVII міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 1 груд. 2023 р.) Дрогобич, 2024. С. 70–73. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/3162>.
5. Січ А. Легкі п'єси для баяна : репертуар. зб. для учнів мист. шкіл. Виноградів, 2022. 78 с.
6. Січ А. Мелодії життя : репертуар. зб. для учнів мист. шкіл. Виноградів, 2025. 61 с.
7. Січ А. П'єси для баяна : репертуар. зб. для учнів мист. шкіл. Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2021. 98 с.
8. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент баян» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи / [уклад.: А. І. Душний та ін.]. Київ, 2021. 23 с.
9. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент баян» елементарного підрівня початкової мистецької освіти / [уклад.: А. І. Душний та ін.]. Київ, 2019. 35 с.

Н. Башмакова

ФЕСТИВАЛЬНИЙ ДОСВІД ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ: АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРІЇ КІКАС

N. Bashmakova

FESTIVAL EXPERIENCE OF THE FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA OF DNIPRO ACADEMY OF MUSIC: ASPECTS OF VICTORIA KIKAS' WORKS

Специфікою організації навчального процесу з дисципліни «Оркестровий клас» у Дніпровській академії музики є щорічна участь творчих колективів у концертних заходах міжнародного фестивалю «Музика без меж». Одним із його компонентів є Форум виконавців на народних інструментах, який проходить щовесни з 2014 р. Його структура складається з науково-методичних заходів (конференції, майстер-класів та творчих зустрічей), сольних концертів гостей та їх виступів з оркестром народних інструментів, що є кульмінаційною подією кожного форуму.

Протягом останніх десяти навчальних років художнім керівником та диригентом оркестру народних інструментів Дніпровської академії музики була відома й талановита домристка, представниця харківської школи (клас старшої викладачки Яни Владиславівни Данилюк), лауреатка міжнародних конкурсів, старша викладачка Вікторія Петрівна Кікас (на жаль, на початку цього року вона виїхала за кордон). Диригентську майстерність Вікторія Петрівна опановувала в класі А. М. Стрільця — заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтва, професора і нині завідуючого кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основи її диригентського виконавства були закладені ще Д. М. Ільїним — славетним викладачем Криворізького музичного училища, який по класу диригування був колишнім вихованцем В. І. Готвянського — засновника (у 1948 р.) оркестру народних інструментів Дніпропетровського музичного училища. І цей факт є свідченням процесу формування традицій регіональної виконавської школи, що базується на спадкоємності творчих поглядів представників кількох поколінь.

Виділяючи основні характеристики диригентської творчості Вікторії Кікас, сконцентруємо увагу на організаційному, репертуарному, інтерпретаційному та навчально-виховному аспектах.

Організаційний. Як керівник оркестрового класу В. П. Кікас брала активну участь в організації видатних подій концертного життя кафедри. Її комунікативні здібності сприяли знайомству дніпровської слухацької аудиторії з майстерністю провідних діячів академічного виконавства на народних інструментах. Як запрошені солісти на форумах з оркестром виступали: Андрій Войчук, Володимир Мурза, Валерій Матряшин, Олесь Журавчак, Віктор Соломін, Олександр Мурза, Яна Данилюк, Владислав Пліговка, Дмитро Жаріков, Микита Власов, Вітаутас Тятянкас, Олександра Денісеня, Ігор Саєнко, Дмитро Губ'як, Світлана Білоусова.

Також під орудою В. П. Кікас колектив неодноразово брав участь у відкритті міжнародного фестивалю-конкурсу юних баяністів та акордеоністів імені Миколи Різоля (зокрема, 29 квітня 2018 р. оркестр виконував “Omaggio ad A. Piazzolla” В. Зубицького з автором) та ювілейних концертах з нагоди 95-річчя кафедри (2019) та 125-річчя академії (2023).

Репертуарний. У цьому аспекті необхідно зазначити, що репертуарні пропозиції запрошених солістів завжди сприймалися Вікторією Петрівною як пріоритетні. Включаючи в навчальний репертуар студентського оркестру (що об'єднує музикантів різних освітніх рівнів — від студентів старших курсів коледжу до магістрів та досвідчених фахівців-ілюстраторів) композиції, написані сучасною музичною мовою, яка в більшості випадків є складною з позиції ансамблевої злагодженості виконання, Вікторія Петрівна завжди знаходила методичний інструментарій для подолання цих складнощів. Саме завдяки її сміливим концертним програмам поступово зростав виконавський рівень колективу. У виконанні оркестру та запрошених гостей форуму звучали: Концерт для бандури з оркестром «Харківський» І. Гайдена, перша частина Рок-симфонії для

бандури з оркестром «Ноєві дні» В. Самолюка, Концерт для бандонеону з оркестром “Aconcagua” та п’єса “Escolaso” А. П’яццоллі, Концерт для маримби з оркестром Е. Сежурне та концертна мініатюра «По цимбалах» А. Шустя, Концерт для лютні з камерним оркестром А. Вівальді, Концерт для мандоліни з камерним оркестром Й. Н. Гумеля, Концерт для домри з оркестром В. Подгорного, Концерт для гітари з оркестром «Іспанський» у двох частинах та Рапсодія для цимбалів з оркестром М. Стецюна, Симфонічна поема «Луцафер» за мотивами Міхая Емінеску В. Самолюка, Епіграф і тарантела для домри з оркестром В. Івка, «Свято на Молдаванці» для акордеону з оркестром В. Власова, Концерт для бандонеону та гітари з оркестром Роберто ді Маріно, Дві контрастні п’єси Юй-Пен Чена (назви, сформульовані В. Кікас: «Пейзажі, написані звуками: Царство спокійної вічності та нефритовий місяць на морі хмар»), «Ранковий дощ» Б. Севастьянова, «Бджілка» А. Паскуллі, «Коло» В. Івка — Б. Міхеева, «Літо» П. Сказківа; композиції Б. Дваріонаса, Д. Клебанова, В. Попадюка, М. Скорика, А. Білошицького, В. Зубицького, В. Грідіна, А. Касанаускаса, О. Тимошенко, Дж. Гершвіна, В. Кур’яна, О. Журавчака; а також відомі пісні, що презентують сучасний естрадний формат українського музичного мистецтва (в аранжуванні В. П. Кікас), — “In The Shadow of Ukraine” з репертуару гуртів “Kalush Orchestra & The Rasmus”, «Обійми» (кавер гурту “Freedom Jazz” на композицію Святослава Вакарчука), «Там у тополі» на музику А. Пивоварова та вірші П. Тичини, «Ми з України!» А. Железняка та М. Лічі тощо.

Особливої пошани заслуговує масштабність творчої роботи з нотним матеріалом, адже не було жодної готової партитури і кожен твір потребував аранжування або інструментування (в цьому процесі активно допомагав Максим Конопальський).

Інтерпретаційний. Вагомим фактором, що авторитетно підтверджує переконливість та високу результативність творчих пошуків Вікторії Петрівни, зафіксованих у відеозаписах, доступних на YouTube, є численні позитивні відгуки гостей фестивалю, які співпрацювали з оркестром, а також митців, зусиллями яких в Україні утверджувалися академічні традиції народно-інструментального виконавства. Наведемо слова заслуженого діяча мистецтв України, професора Віктора Власова: «до оркестру Дніпровської академії музики та до Вас [В. П. Кікас] особисто як до його керівника у мене особливе тепле та вдячне відношення. Ті інтерпретації моїх творів, з якими я ознайомився, свідчать про те, що в колективі ведеться справжня творча діяльність, пошук нових шляхів та відкриттів. І в цьому величезна Ваша заслуга, адже вміння налаштувати колектив, дати йому творчий імпульс, налагодити буденну скрупульозну роботу — все це приводить до того, що твори, які звучать зі сцени під Вашою орудою, знаходять своє вищепне художнє втілення. В цьому я ствердився, прослухавши Скерцо-концертино для балалайки з оркестром (соліст О. Мурза), Концерт для баяну (соліст В. Мурза) Свято на Молдаванці (соліст Є. Жила), Аркуш з одеського альбому (соліст Є. Кожев) та інші твори» (аудіозапис з особистого архіву В. П. Кікас).

Навчально-виховний. Описана концертна практика оркестру є вагомим елементом навчальної мотивації, адже завдяки цьому мистецькому заходу

здобувачі освіти отримують незабутні враження, що надихають на творчі здобутки, так як оркестранти набувають досвід спільного музикування з провідними виконавцями сучасності. Високопрофесійні компетентності помножені на щирість та людяність Вікторії Петрівни стали для студентства нашої Академії наочними орієнтирами комунікативного аспекту професійної музичної творчості.

У висновку наголосимо, що діяльність В. П. Кікас є вагомим складовим процесом популяризації Дніпровської академії музики в системі професійної музичної освіти України.

А. Дубій

**МУЗИЧНА НУМІЗМАТИКА СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ
ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

A. Dubiy

**MUSICAL NUMISMATICS OF THE ANCIENT WORLD
AS A SOURCE OF THE HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY
OF UKRAINIAN FOLK AND INSTRUMENTAL ART**

У сучасному музикознавстві спостерігається зростання інтересу до міждисциплінарних підходів, які поєднують дослідження музичних явищ з аналізом ширших культурних контекстів. Одним із малодосліджених напрямів є музична нумізматика — галузь, що вивчає музичні зображення (музичні інструменти, музикантів, міфологічних персонажів, пов'язаних із музичним мистецтвом) на стародавніх монетах. Монета в цьому контексті розглядається не лише як еконімічний артефакт, але і як візуально-символічний носій культурної пам'яті, що фіксує й транслює уявлення про музику та її місце у світоглядній системі прадавніх цивілізацій.

Стародавні монети із зображеннями ліри, кіфари, авлоса, сірінги, систрума, тимпана, органа та інших інструментів репрезентують сакральні, соціальні, політичні та освітньо-комунікативні функції музики. Вони відображають її роль у ритуалах, громадських святкуваннях, театральних постановках і формуванні культурних кодів давніх спільнот. Монети постають своєрідними «знаками-архетипами», через які передавалися уявлення про космічну гармонію, культ божества та духовну єдність громади. Музичні інструменти в античному світі виконували роль посередників між людським і божественним, що чітко простежується в нумізматичних зображеннях.

На території сучасної України збереглися численні нумізматичні пам'ятки, які відображають історичну різноманітність регіону: від давньогрецьких монет Ольвії, Тіри та Пантікапея до римських денаріїв і місцевих скіфських імітацій. Ці знахідки засвідчують активну участь Північного Причорномор'я в торговельно-культурних зв'язках античного світу, через які поширювалися не лише товари, але й символічні форми, зокрема музичні образи, зафіксовані на монетах.

Для сучасного українського народно-інструментального мистецтва такі джерела є важливими як історико-культурні витoki, що дозволяють простежити типологічні паралелі та архетипи, які збереглися в народній традиції. Зокрема, ліра та кіфара — символи гармонії та музичного ладу в античності — знаходять відлуння в конструкції й функціональній природі українських кобзи та бандури, де поєднуються щипковий спосіб звуковидобування та духовно-прovidницька роль виконавця.

Показовим є й приклад авлоса, який у грецькій і римській культурах був пов'язаний із ритуальними та театральними практиками. Його типологічну спорідненість можна простежити з українськими сопілками, дудками та свирілями, що також супроводжували календарно-обрядові дійства й мали сакраль-но-магічне навантаження.

Архетипічний та функціональний зв'язок простежується також між античним гідравлосом (водяним органом) та українською удосконаленою гармонікою — баяном, які мають низку спільних конструктивних і акустичних характеристик.

Такі паралелі свідчать про довготривалий ланцюг культурної спадкоємності, у межах якого архаїчні форми та символи трансформувалися, але не зникли, втілюючись у народно-інструментальному мистецтві України.

Музична нумізматика постає не лише як розділ нумізматики, археології чи мистецтвознавства, але й як культурологічний інструмент, здатний виявляти глибинні зв'язки між епохами, культурами та музичними традиціями. Аналіз античних монет, знайдених на території сучасної України, дозволяє зрозуміти механізми формування архетипів музичних інструментів і водночас визначити місце української виконавської спадщини в загальноєвропейському історико-культурному контексті. У цьому сенсі нумізматичні джерела виступають не лише як матеріальні артефакти, а й як ключ до розуміння символічної та культурної мови давнини.

О. Василенко

**КОНЦЕРТ “DOUBLE ACT” ДЛЯ ШЕНА ТА БАЯНА З ОРКЕСТРОМ ДОНХУНА ШІНА
ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО АЗІЙСЬКОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА**

O. Vasylenko

**THE CONCERTO “DOUBLE ACT” FOR SHENG AND ACCORDION
WITH DONGHOON SHIN ORCHESTRA AS A PHENOMENON
OF CONTEMPORARY ASIAN ACCORDION ART**

Сучасне східноазійське баянно-акордеонне мистецтво демонструє небувалый культурний сплеск та має значний вплив на формування глобальних мистецьких трендів. Не є винятком щодо цих тенденцій і жанр концерту для баяна з оркестром, роль якого у формуванні академічного баянно-акордеонного мистецтва залишається провідною. Серед новітніх тенденцій розвитку жанру інструментального концерту кінця XX — першої чверті XXI століття слід виокремити звернення багатьох авторів до малорозповсюджених у західній композиторській

практиці східних етнічних або екзотичних інструментів, зокрема до японських *сямісена*, *кото* та *сякухаті*, індіанської *флейти* тощо. Суттєве місце серед цих музичних інструментів посідає також традиційний китайський *шен* — один із родоначальників вільних (язычкових) аерофонів (за класифікацією Е. Горнбостеля — К. Закса), який можна вважати певним тембровим аналогом баяна. Закономірно, що в останні роки можна спостерігати прояв інтересу сучасних азійських композиторів до жанру подвійного концерту для баяна та шена з оркестром. Таким чином, поєднання шена та баяна в жанровій сфері інструментального концерту, з одного боку, значно популяризує контемпоральне баянно-акордеонне мистецтво, а з іншого — слугує яскравим прикладом оригінальних тембрових пошуків та цікавих композиторських ідей.

Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості композиторів Східної Азії на початок XXI ст. представлений невеликою, але помітною з точки зору їх значущості кількістю творів¹. Слід також відзначити творчий внесок артистів — перших виконавців більшості концертів для баяна з оркестром сучасних східноазійських композиторів: німецького акордеоніста Стефана Хусонга (*Stefan Hussong*), французького баяніста Паскаля Конте (*Pascal Contet*) та італійського баяніста Теодоро Анзеллотті (*Teodoro Anzellotti*).

Серед значної кількості композицій у жанрі концерту для баяна з оркестром у мистецькотворчій діяльності східноазійських композиторів слід окремо назвати концерт “Double Act” для шена та баяна з оркестром (2022) південнокорейського композитора Донхуна Шіна (*Donghoon Shin*, народ. у 1983 р.). Творчий доробок митця представлений ансамблевими та оркестровими творами, композиціями для скрипки соло тощо. Однією з характерних ознак композиторського почерку Донхуна Шіна є прояв зацікавленості до шена, який відобразився насамперед у його концерті “Double Act” для шена та баяна з оркестром та в концерті “Anecdote” для шена з інструментальним ансамблем (2018–2019).

Світова прем'єра концерту “Double Act” для шена та баяна з оркестром відбулася 19 листопада 2022 р. в місті Бохум (Німеччина) у виконанні солістів: китайського шеніста Ву Вея (*Wu Wei*) та французького баяніста Паскаля Конте (*Pascal Contet*), у супроводі Бохумського симфонічного оркестру під орудою тайванського диригента Тун-Цзе Чжуана (*Tung-Chieh Chuang*). Цікавим є підзаголовок твору: «уявний інструментальний театр для шена, баяна та оркестру». В особистій бесіді з автором цих тез, яка відбулася в травні 2025 р., сам Донхун Шін, пояснюючи причини виникнення в нього ідеї такого подвійного концерту,

1 Серед них назовмо: “Extasis” (2000) та “Voyage V Extasis” (2000) Тосіо Хосокави (*Toshio Hosokawa*, Japan); “Ю” (2000) Янґхі-Паґх-Паан (*Younghi-Pagh-Paan*, South Korea); “Semi-Concerto-Grosso I for Accordion and String Orchestra WVE 168-c” (2001) Сіґеру Кан-но (*Shigeru Kan-no*, Japan); “Divergent Plates” (2003) Джойсі Бітуан Кох (*Joyce Beetuan Koh*, Singapore); “Reflexion sonore” (2003) Ченбі Яна (*Chengbi An*, China); “Concerto for Accordion and Orchestra” (2002–2004) Фуміо Ясуді (*Fumio Yasuda*, Japan); “Sudden Stop” (2004) Хьонкьон Ліми (*Hyunkyung Lim*, South Korea); “Sonora Distancia III” (2001) та “Triple Cadence +” (2007) Кейко Харади (*Keiko Harada*, Japan); “Secret of the seven stars” for strings, accordion and percussion (2009–2011) Хоуп Лі (*Hope Lee*, Taiwan) та “Shadows” (2013) Лі-Інг Ву (*Li-Ying Wu*, Taiwan).

азначив, що «поєднання двох інструментів — шена та баяна — інтригує через іронічні розбіжності та подібності цієї пари. Їхні тембри можуть здаватися доволі однорідними, але вони мають абсолютно різні механізми звуковидобування, а також можуть створювати самобутні звукові світи, які дуже далекі один від одного. Ці цікаві стосунки нагадали мені про двох танцюристів *мандзай* у традиційному корейсько-японському дуеті, яких я уявляв дуже схожими, але з протилежними характерами. Комічний ефект у *мандзай* досягається завдяки динамічній взаємодії між персонажами, що спирається на гру слів, іронію та комунікативні непорозуміння. Тому я вирішив створити “уявний музичний театр”, сповнений гумору, іронії та парадоксу, під керівництвом двох танцюристів *мандзай*, шена та баяна»¹.

Концерт “Double Act” побудований у формі диптиха, кожна частина якого має програмну назву та супроводжується авторськими поясненнями. Перша частина концерту складається з трьох інструментальних сцен, в основі яких лежить *хайку* японського поета Мацуо Басьо. У першій сцені *The mountain village, plum blossoms* шен та баян уособлюють танцюристів, які посеред виснажливої подорожі до гірського села засинають під супровід ніжних звуків весни в горах. Свідченням цього програмного підґрунтя можна назвати прояви інструментального театру, зокрема ходьбу шеніста під час гри. Так, на початку твору виконавець повинен грати за лаштунками, біля бічного входу зі сторони перших скрипок (тт. 1–40). Композитор авторською ремаркою пояснює, що двері до сцени можна злегка відкрити, а динаміку змінити, щоб чітко чути шен. Далі соліст рухається до першої позиції біля входу на сцені (тт. 41–43) і певний час залишається там, виконуючи свою партію (тт. 44–55). Проте шеніст не зупиняється й переходить до другої позиції (тт. 56–58), що розташована в центрі сцени, біля баяна, де перебуває до завершення першої сцени (тт. 59–79). На рівні комунікації солістів та оркестру між собою слід відзначити значну кількість коротких, інтонаційно подібних фраз-перекличок (зокрема, у тт. 1–40), як ілюстрація спілкування танцюристів *мандзай* на тлі гірської природи. Тож домінуючою формою ансамблевої взаємодії в першій сцені виступає «діалог узгодження модусного типу» (за класифікацією О. Антонової), у якому репліки всіх учасників концерту знаходяться в тематичній і емоційній узгодженості.

Не менш цікавим є наявність елементів сонорики, що проявляються в кінці першої сцени (тт. 66–79). У цьому музичному фрагменті партії струнних представлені висхідними та низхідними сонорними лініями, які можна інтерпретувати як переміщення повітряних мас. Окрім цього митець наповнює музичне полотно нетрадиційними ударними інструментами: темпл-блоками, кроталі (античними тарілочками), малим японським барабаном (шиме-дайко), великим гонгом та чаймсами (трубчастими дзвонами). Це звернення, ймовірно, зумовлене прагненням композитора створити образ азійської місцевості з її самобутньою

1 Мандзай — це жанр традиційного японського комедійного мистецтва, у якому виступають два актори: один (боке) навмисно говорить або чинить щось абсурдне чи нелогічне, тоді як інший (цуккомі) жартівливо реагує, виправляє його або вказує на хибність слів і дій.

музичною культурою (для прикладу темпл-блоки використовуються як предмет буддійського культу).

II сцена *Manzai dancers in dream* змальовує процес сну танцюристів мандзай, яким сниться власний номер. За типом ансамблевої взаємодії солістів та оркестру даний розділ слугує показовим прикладом комунікативної форми «тема — фон», де виклад тематичного матеріалу доручено шену, водночас як баян та оркестр виконують функцію гармонічного та ритмічного наповнення. II сцена I дії є відносно коротким розділом (54 такти) і не містить виразних тематичних контрастів чи конфліктних епізодів, що дозволяє віднести цей музичний фрагмент до творів з одноеlementною драматургією.

В останній сцені I частини концерту *Manzai dancers are late!* танцюристи мандзай прокидаються та усвідомлюють, що серйозно запізнюються на наступний виступ, і починають поспішати до села. У музичному тексті зазначена композиторська концепція виявляється передусім у швидкому темпі, використанні поліметрії та мішаних розмірів, а також у віртуозних пасажах солістів. Що стосується елементів комічного та театралізованого, які є домінуючими в даній сцені, ці аспекти чітко простежуються у фігурі ігрової логіки «сміхового дублера» (за типологією Є. Назайкинського). Так, на початку сцени (тт. 125–132) партії солістів представлені тематично та ритмічно подібними, дублюючими музичними фразами. Однак партія шена починає та закінчує свій тематичний матеріал на одну восьму раніше, ніж баян, створюючи алюзію пульсуючого руху та ефекту передражнювання. Низхідні інтонації шена з використанням секундових співзвуч (тт. 133–140) та ексцентричні кластерні глісандо зі збільшенням динаміки до *ff* і застосуванням *sf* (тт. 133–147) створюють відчуття гротеску та комічного в музичному дійстві. Окрім цього, зазначений музичний розділ містить сольну каденцію, яка розташована в 186-му такті. Згідно з ремаркою композитора в партитурі, «каденція є імпровізованою, з використанням тематичного матеріалу попередніх частин».

Друга частина концерту *Manzai: Drinking alone by moonlight* відтворює виступ мандзай-дуету, на який вони поспішали. Цікаво, що на відміну від першої частини, друга частина не поділяється на сцени та має форму наскрізного розвитку. В програмній основі цього блоку лежить поезія китайського поета Лі Бо (*Li Bai*) «П'ючи наодинці з місяцем». Як пояснював Донхун Шін в особистій бесіді з автором цих тез у травні 2025 р., «II частина концерту починається в нічній, медитативній атмосфері. Як і в оповіді поеми, поет — шен — поступово п'яніє та починає танцювати, а його тінь — баян — слідує за ним. У кульмінації твору поет і його тінь співають і танцюють разом із місяцем — оркестром. Однак вони вже розуміють, що незабаром їм доведеться розлучитися. Наприкінці частини поет знову залишається наодинці».

Розпочинається частина в спокійному темпі (*calm and mysterious*). У першому епізоді (тт. 202–240) композитор зосереджує свою увагу на звукообразальних прийомах, зокрема *glissando* в партіях скрипок (тт. 209–219), гра щітками по мембрані великого барабана (*string with large brushes of Bass Drum*, тт. 209–220).

Окрім цього, у партії литавр використано розширені виконавські техніки: на мембрани інструмента розміщуються співочі чаші, звучання яких модифікується шляхом педального глісандо, а також грою паличками (*with a mallet*) та смичком (*arco*) (*place Singing bowls of the indicated pitches on Timpani walls and produce glissandi with the foot pedal*, тт. 203–236). Слід зазначити, що співочі чаші (*Singing bowls*) відіграють важливу роль у медитаціях і духовних практиках буддизму та йоги. Тому, використовуючи широкий спектр звукообразальних прийомів, розширені виконавські техніки та нетрадиційні для концертного жанру музичні інструменти, митець прагнув передати специфіку азійського регіону, зокрема ефекту гірського вітру та його відлуння.

Наступний музичний фрагмент (тт. 241–272) представлений значно ширшою палітрою діалогічних форм взаємодії. Так, у 241–249 тактах комунікація баяна та групи духових представлена «діалогом узгодження модусного типу» (за класифікацією О. Антонової), у 253–259 тактах твору партія фагота та фортепіано передають один одному короткі, різнохарактерні репліки, що слугує прикладом комунікативної форми взаємодії «діалог неузгодження диктумного типу» (за класифікацією О. Антонової). Як і в попередньому епізоді, композитор застосовує розширені виконавські техніки, зокрема гру на струнах фортепіано плектром (*play on strings inside the piano with a plectrum*, т. 254), як відображення атмосфери таємничого, потойбічного.

III розділ другої частини (тт. 273–305) певною мірою продовжує виклад тематичного матеріалу попереднього розділу. У цьому музичному фрагменті комунікативна ситуація зазнає змін: партії баяна та шена виконують сольну функцію, тоді як оркестр обмежується короткими нетематичними оркестровими репліками та фоновим супроводом. Таким чином, гра солістів та оркестру в III розділі представлена комунікативною формою взаємодії «тема — фон». Завершується епізод стрімкими *glissando* на динамічному відтінку *fff* в партіях баяна та оркестру (тт. 297–300), як прояв тембрового, динамічного та тематичного контрасту перед сольною каденцією. Каденція шена та баяна (т. 306), аналогічно до каденції першої частини, є імпровізованою.

На значну увагу заслуговує наступний, IV епізод композиції (тт. 307–338). Саме в цьому музичному фрагменті зображується п'ятий танець головного героя поеми з тінню та місяцем. Свідченням цього можна назвати, зокрема, гру бубна на слабкі долі такту, наявність мелізматики (насамперед трелей, тт. 308–314) та поступове прискорення й уповільнення темпу. Що стосується ладотональної складової розділу, то в даному епізоді можна спостерігати суперпозицію циганського мінору та думного ладу з хроматичними відтінками (тт. 307–314).

Останній музичний епізод (тт. 339–361) слугує тужливим фіналом II частини. У цьому розділі мелодичну лінію виконує партія шена, а фонове заповнення — баян та оркестр. Тож, домінуючою формою взаємодії в V розділі залишається «тема — фон». Ламентозні інтонації в повільному темпі в партії шена (тт. 340–350) додатково посилюють відчуття пригнічення, печалі. Подібно до

вступного розділу, композитор у фіналі вдається до звукозображальних прийомів, зокрема детонації звука в партії шена (тт. 353–359) та ударів гонга (тт. 354–358), що імітують переміщення повітряних мас у гірському масиві. Завершується концерт поступовим *morendo*, залишаючи звучання лише в партії шена.

Отже, жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних азієських композиторів активно розвивається та заслуговує на значну музикознавчу увагу. Серед безлічі творів у концертному жанрі зазначеного субрегіону особливе місце посідає жанр подвійного концерту для шена та баяна з оркестром. Попри те, що ця мистецька сфера тільки починає проникати у світовий музичний простір, вона ілюструє тенденцію до оновлення векторів композиторської уваги в жанрі концерту для баяна з оркестром. Концерт “Double Act” для шена та баяна з оркестром південнокорейського композитора Донхуна Шіна, один з яскравих зразків зазначеної жанрової моделі, слугує цікавим прикладом поєднання азієської, традиційної культури з її самобутніми музичними інструментами та європейської, академічної музичної традиції.

Резюмуючи викладене, відзначимо характерні риси та особливості зазначеної композиції, які представлені такими показниками: 1) основоположна роль програмного підґрунтя твору; 2) прояв жанрової дифузії (поєднання рис інструментального концерту та інструментального театру); 3) нетрадиційна організація частин та розділів у концерті; 4) насичення музичного полотна різноманітними комунікативними формами та ситуаціями («діалог узгодження модусного типу», «тема — фон», «фон — тема», «діалог неузгодження диктумного типу», «соліст»); 5) звернення до фігури ігрової логіки «сміховий дублер»; 6) значний вплив алеаторних принципів (сольні каденції *ad libitum*) та елементів сонорики (сонорні лінії); 7) наповнення музичної палітри нетрадиційними музичними інструментами (темпл-блоками, малим японським барабаном, гонгом, співочими чашами); 8) залучення візуального компонента в концерт (ходьба шеніста під час гри); 9) використання розширених виконавських технік (гра на струнах фортепіано плектром, розміщення на мембрани литавр співочих чаш з модифікацією звучання педальним глісандо, а також гра на них паличками та смичком).

Таким чином, Концерт “Double Act” Донхуна Шіна уособлює в собі незмінний інтерес до азієської народної культури та традицій, сучасні техніки та прийоми композиторського письма, оригінальні темброві пошуки (зокрема поєднання шена та баяна), а також відображає розвиток новітніх тенденцій у жанрі концерту для баяна з оркестром та є свідченням актуальності зазначеної жанрової форми у світовому музичному мистецтві.

SOME FEATURES OF KUI IN TRANSLATIONS FOR ACCORDION

Професійна баянна школа Казахстану почала формуватися в середині ХХ ст. Перед педагогами-баяністами постало складне завдання — у короткий термін створити професійну школу баянного мистецтва в Казахстані. У репертуарі баяністів з'являються перекладення класичної музики, обробки народних тем, які отримують широке поширення. Однак у концертному та педагогічному репертуарі казахстанських баяністів бракувало творів казахської народної музики, заснованих на національних традиціях. Одними з перших творців репертуару для баяна, написаного на основі казахських народних мелодій, були К. Ошлаков, А. Люхін, Ф. Легкунець, В. Басаргін, В. Холопайнен. Подальшому розвитку цього напрямку сприяла творчість Д. Туякбаєва, А. Гайсіна, З. Смакової, В. Демченка, Н. Ніколаїди та ін. Багато з них створили авторські твори, побудовані на інтонаційних і колористичних прийомах національної музики. Чимало цих композицій здобули визнання й широке розповсюдження в концертній і педагогічній практиці, виконуються на різних сценах у багатьох країнах світу.

У процесі звернення баяністів до казахської національної музики перспективними й зручними для перекладень і транскрипцій стали пісенний жанр і кюй. Зупинимося докладніше на кюй як на найбільш значущому та актуальному для перекладення жанрі.

Кюй — це інструментальна п'єса, відносно коротка за тривалістю звучання (2–4 хвилини), але глибока за змістом і довершена за формою, зі складним ритмом і розвиненою мелодикою, що відображає як певні жанрові риси, так і специфічну логіку музичного мислення. Кюї зустрічаються в культурі майже всіх тюркських кипчацьких народів, переважно в Казахстані та Киргизстані. Вони виконуються на різних народних інструментах — смичкових, духових і щипкових. У Казахстані найбільшої популярності набули домброві кюї. Виконавця кюїв називають *кюйші*. Кюї здебільшого ґрунтуються на давніх легендах і подіях, тому посідають особливе місце в казахській музичній культурі.

Як складова народно-інструментальної музики, кюї збереглися завдяки усній традиції й сформувалися як унікальні за своєю структурою та формою. Образність, зміст, виконавська манера й технічні прийоми гри, а також територія поширення дозволяють поділяти кюї на школи *токпе* і *шертпе*. На території Західного Казахстану поширена школа *токпе*, яскравими представниками якої є Курмангази, Даулеткерей, Діна, Казангап, Сейтек та ін. *Шертпе* — це прийом гри щипковим звукоутворенням, що поширився в Східному, Центральному та Південному Казахстані. Одним із засновників школи *шертпе* вважається Таттимбет. Для неї характерна пісенність, м'яке звукоутворення; у змістовій сфері переважають образи природи, лірико-психологічні замальовки, жіночі образи.

Відкриття класу баяна в Консерваторії імені Курмангазі 1957 року стало новою віхою в розвитку казахської музичної культури. Крім того, включення групи баянів під керівництвом Ф. Мансурова до складу студентського оркестру казахських народних інструментів сприяло утвердженню баяна як повноправної частини професійної казахської музичної культури. У репертуарі Казахського народного оркестру імені Курмангазі значна увага приділялася кюям. На зорі становлення оркестру саме кюї в його звучанні стали провідним інструментальним жанром у культурі казахського народу. Це зумовило потребу у створенні аранжувань для баяна в складі оркестрів і ансамблів. На цій основі формувалися початкові принципи й методи перекладення кюїв для баяна. Варто зазначити, що найбільш популярними серед баяністів були саме домброві кюї, оскільки з огляду на фактуру, структуру, музичний зміст і технічні прийоми вони виявилися відносно зручними як для перекладення, так і для передання художнього образу музичного твору.

Вагомий внесок у розвиток жанру транскрипції зробив професор, заслужений діяч Республіки Казахстан Досмухамед Туякбаєв, який створив низку перекладень казахської музики для баяна. Ним видано збірники та методичні посібники, актуальні й нині. Кюй Курмангазі «Адай» у транскрипції Д. Туякбаєва є показовим з огляду на новаторські прийоми гри на баяні, багато з яких згодом увійшли до практики транскрипції кюїв. Варто уточнити, що до 1980-х років мелодика, форма й структура кюя при перекладеннях практично не зазнавали істотних змін. У перекладенні кюя Курмангазі «Адай» Д. Туякбаєв вносить зміни до ритмічної структури, яскравіше передаючи художній образ, наближаючи звучання баяна до стилю гри на домбрі та водночас розкриваючи виражальні можливості інструмента, зокрема через використання технічного прийому *тремоло міхом*, що дає змогу відтворити стиль гри *токпе* на домбрі. Цей прийом застосовується для полегшення виконання повторюваних інтервалів або акордів.

Приклад 1:

1. «Адай» (домброва версія).

1а. «Адай» (перекладення Д. Туякбаєва).



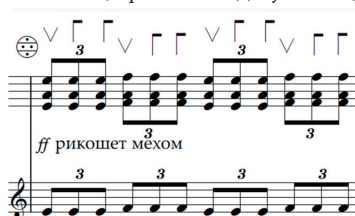
Окрім використання прийому *«тремоло міхом»*, Д. Туякбаєв запроваджує на той час відносно новий прийом гри міхом — *«рикошет»*. Рикошет міхом застосовано в тактах 70–74. Подібно до тремоло міхом, цей прийом використано в тих місцях, де часто зустрічаються повторювані інтервали з певним ритмічним малюнком . Показовим є ритмічне нововведення Д. Туякбаєва — застосування тріольного рикошету, що не суперечить загальному рухові музичного матеріалу, надаючи твору необхідних відтінків домбрового звучання.

Приклад 2:

2. «Адай» (домброва версія).



2а. «Адай» (перекладення Д. Туякбаєва).



Автор перекладення визначив запропоновану регістрову палітру, спираючись на особливості структури та форми кюя. Багатогранна творчість Д. Туякбаєва та його перекладення сприяли подальшій трансформації жанру й стали передумовою для пошуку нових рішень у зверненні до кюя. У напрямі професійної та концертної транскрипції кюїв значний внесок зробив один із провідних баяністів Казахстану — заслужений артист Республіки Казахстан, професор Анатолій Гайсін. Розглянемо на прикладі перекладення кюя Курмангази «Адай» у версії А. Гайсіна запроваджені ним новації та принципи. Слід зазначити, що А. Гайсін модифікував твір шляхом розширення його форми: з'явилося коротке вступлення (2 такти) (див. приклад 3), а також повторення розділу, який іде після верхньої саги (такти 62–67), відтворене наприкінці твору з варіаціями фактури в партії лівої руки. Це, безперечно, є новаторським рішенням, адже до нього ніхто не змінював текст кюя, вважаючи його невіддільною частиною традицій казахського народу.

Приклад 3. Вступ кюя «Адай» (обр. А. Гайсіна).



На відміну від Д. Туякбаєва, А. Гайсін у своєму трактуванні застосовує *тремоло міхом* у всіх фрагментах кюя, де зустрічаються шістнадцяті ноти. Якщо Д. Туякбаєв прагнув зберегти оригінальний текст, то А. Гайсін використовує *тремоло міхом* для збереження й передачі характеру кюя, а також для імітації прийомів гри домбристів, змінюючи висотне положення окремих нот з метою посилення тяжіння до подальших розв'язань. У прикладах 4, 4а, 4б подано порівняльний аналіз зазначених змін:

Приклад 4. «Адай» (домброва версія).



4а. «Адай» (перекладення Д. Туякбаєва).



4б. «Адай» (обр. А. Гайсіна).



Ще однією суттєвою ритмічною відмінністю є тривале *тремоло міхом* у кульмінаційних моментах (верхня сага) кюя. Виконання прийому «*тремоло міхом*» у насиченій фактурі та в регістрі *tutti* вимагає від виконавця високого рівня професійної підготовки та фізичної витривалості. Це особливо помітно на початку кульмінаційної частини кюя:

Приклад 5. «Адай» (домброва версія).



5а. «Адай» (обр. А. Гайсіна).



Попри внесені зміни в обробку кюя «Адай», А. Гайсін зумів зберегти й передати зміст та характер твору. Зазначене аранжування здобуло популярність не лише в Казахстані, але й за його межами. А. Гайсін зміг реалізувати принципи обробки, не втрачаючи сутності твору та враховуючи природу інструментів. Д. Султанов запропонував власну виконавську редакцію кюя, у якій замість прийому «*тремоло міхом*» пропонується виконання прийому «*रिकوшет*», що певною мірою полегшує виконання в кульмінаційних фрагментах музичного матеріалу, не порушуючи загального інтонаційного руху, темпу й смислових фраз.

А. Гайсін є автором низки обробок і перекладень кюїв, серед яких — «*Туркмен кюй*», «*Акку*», «*Адай*», «*Балбраун*» та інші. Окрім творчості, пов'язаної з домбровим мистецтвом, А. Гайсін звертається й до музики, написаної для струнно-смичкового інструмента *қыл-қобыз*, зокрема до твору Ихласа «*Ерден кюй*».

Якщо для більшості кюїв, написаних для домбри в традиціях школи «*төкпе*», характерними є чіткий розмір, помірний або швидкий темп, то кюї для қобиза відрізняються ліричністю, плавністю, задумливістю, вільним метром і темпом. «*Ерден кюй*» не є винятком — твір характеризується частими змінами тональності, відхиленнями та модуляціями. Це — музика скорботи, музика втрати. Історія кюя розповідає про трагічну подію — втрату батьком сина; Ихлас присвятив цей твір батькові Ердену. А. Гайсін, маючи значний досвід обробки домбрових кюїв, глибокі дослідницькі знання казахської народної музики та досконале володіння сучасними технічними прийомами звуковидобування на баяні, зумів створити обробку, яка переконливо передає художній образ.

Тональність обробки кюя для баяна відрізняється від оригіналу. У нотації қобизової музики в деяких випадках тональність не вказується, а звучання має атональний характер, що пов'язано зі специфікою строю інструмента. Одним із новаторських рішень А. Гайсіна було транспонування кюя в мі мінор та використання елементів поліфонії в певних епізодах як засобу розвитку музичного матеріалу.

«*Ерден кюй*» написано у двоголоному викладі, що зумовлено конструкцією інструмента *қыл-қобыз*, який має лише дві струни. При перекладенні таких ліричних і повільних кюїв використання лише двох голосів може призвести до втрати художнього образу та смислової глибини. Усвідомлюючи природу інструментів *қыл-қобиза* та баяна, А. Гайсін гармонізує кюй і вводить елементи поліфонії для виразнішого передання художнього образу.

У прикладі 6 подано початок твору, де представлено тему з елементами підголоскового викладу.

Приклад 6. «Ерден кюй» (обр. А. Гайсіна).



У тактах 22–24, 26, 29–31, 36–42, 78 обробки «Ерден кюй» А. Гайсін застосує часті зміни міху для імітації руху смичка кил-кобиза. У прикладі 6а наведено такти 22, 23 і 24.

Приклад 6а. «Ерден кюй» (обр. А. Гайсіна).



У 45-му та 51-му тактах А. Гайсін дублює тему в партії лівої руки в основному ряду, що надає звучанню мелодії більшої глибини та насиченості. У прикладі 6б наведено 45-й такт.

Приклад 6б. «Ерден кюй» (обр. А. Гайсіна).



Важливу роль відіграє застосування регістрів для більш адекватного передання художнього задуму твору. Автор обробки пропонує використовувати регістр «фагот», який найбільш наближено передає звучання кил кобиза, а при підсиленому натиску та зміні напрямку руху міху імітує рух смичка. Використання регістру «орган» у кульмінаційних моментах надає музиці драматизму та звукової напруги. «Ерден кюй» в обробці А. Гайсіна є своєрідним синтезом традиційної музики з сучасними композиторськими прийомами та виконавськими можливостями.

З початком XXI ст. нове покоління баяністів і композиторів продовжило роботу в напрямі перекладень і створення оригінальних творів. Визначні музичні діячі — А. Гайсін, В. Демченко, А. Єфременко, Д. Султанов, С. Абдінуров, А. Абдінуров, Д. Останкович, Н. Ніколаїді та інші — суттєво збагатили національний репертуар казахстанських баяністів. Багато шедеврів національної музики — кюй Курмангази, Даулеткерей, Таттимбета, Ихласа, К. Ахмед'ярова — були перекладені й оброблені для баяна. Особливий інтерес становить творчість Н. Ніколаїді, автора оригінальних творів для баяна під назвою «Концертні кюї», у яких відтворено жанрові особливості кюя. Н. Ніколаїді вдалося створити твори, написані в стилі казахських домбрових і кобизових кюїв, поєднуючи традиційні та сучасні елементи. Незвичне і нове трактування казахської народної теми «Жайдарман» запропонував талановитий композитор і виконавець В. Демченко. Автор створив естрадно-джазову композицію на популярну народну тему, включивши оригінальні імпровізації, що свідчать про глибоке знання джазової фактури, ритмічної структури й гармонії. Твір набув широкої популярності в концертному та педагогічному репертуарах. Серед останніх авторських робіт варто відзначити кюй Н. Тлендієва «Акку» в концертній обробці А. Гайсіна, О. Дуйсена «Концертний кюй Отпан тау», «Науриз» у транскрипції Д. Султанова, які здобули широке визнання та прозвучали на республіканських і міжнародних сценах. Усе це свідчить про зростання інтересу до національної музики, зокрема про звернення баяністів-акордеоністів до шедеврів домбрових і кобизових кюїв. Завдяки цьому жанру професійна баянна школа Казахстану постає самобутнім та неповторним явищем, тісно пов'язаним з глибинними традиціями казахського народу.

О. Лігоцький

**НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА М. А. ДАВИДОВА
ЯК ЧИННИК МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ
(ДО 95-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ М. А. ДАВИДОВА)**

О. Lihotskyi

**SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL HERITAGE OF M. A. DAVYDOV
AS A FACTOR OF INTERCULTURAL COMMUNICATION IN THE DEVELOPMENT
OF THE UKRAINIAN ACCORDION SCHOOL
(TO THE 95th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF M. A. DAVYDOV)**

Цього року в Україні вшановують 95-ту річницю від дня народження Миколи Андрійовича Давидова — визначного педагога та науковця, який заклав основи авторської баянно-акордеонної школи. Його діяльність суттєво вплинула на розвиток вітчизняної системи музичної освіти другої половини XX — початку XXI ст. і сприяла утвердженню українського народно-інструментального виконавства на міжнародній культурній арені. Центральним здобутком М. А. Давидова визначається концепція «мікроструктурного інтонування», що змусила по-новому осмислити процес формування виконавської майстерності:

вона поєднала академічну ґрунтовність із новаторськими підходами, які сьогодні гармонійно вписуються в глобальні освітні тенденції та міжкультурні форми музичного обміну.

Методичні засади М. А. Давидова вибудовані на поєднанні гуманістично орієнтованої моделі музичної освіти з глибоким дослідженням механізмів виконавського процесу. На противагу вибіркового чи розрізненого підходу до вивчення музичного виконавства, учений обґрунтував необхідність його осмислення як багатовимірної цілісності, у якій фахове становлення відбувається через взаємодію інтелектуальних, емоційно-художніх і техніко-рухових складників. На відміну від традиційних локально окреслених виконавських шкіл, педагогічна концепція М. А. Давидова вибудована на принципах універсальності, адаптивності та особистісної орієнтації навчання, що дало змогу його системі успішно функціонувати в міжкультурному просторі.

Центральною ланкою школи постає концепція мікроструктурного інтонування, яка пропонує аналіз виконавської майстерності крізь призму трьох взаємозалежних площин: акустично-інтонаційного потенціалу інструмента, внутрішньої логіки інтерпретаційних рішень та психології музичного сприйняття й мислення. Важливим елементом виступає поняття «виконавського тону», що передбачає гармонійне поєднання технічної бездоганності з художньою переконливістю. Створені М. А. Давидовим формули мікроструктурного інтонування стали дієвим інструментарієм для формування інтерпретаційного мислення й нині успішно застосовуються в роботі з іноземними здобувачами музичної освіти.

Практичний аспект розробленої М. А. Давидовим концепції був реалізований через формування цілісного навчально-методичного комплексу. Провідне місце в ньому займає навчальний посібник «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста», у якому автор уклав власну систему понять і термінів, серед яких — «ритмодинаміка інтонації», «метод ланцюжка» для розвитку техніки, «варіантний спосіб оволодіння твором» та низка інших. Значущою новацією стала впроваджена ним «методика колективної оцінки виконання», спрямована на розвиток у студентів уміння вести фахову дискусію, здійснювати рефлексію щодо інтерпретаційних рішень та приймати множинність виконавських підходів — якостей, що особливо цінуються в сучасному контексті міжкультурної комунікації.

Висока результативність системи підтверджується великим переліком творчих здобутків вихованців маестро: учні М. А. Давидова вибороли понад сотню нагород на авторитетних мистецьких конкурсах у різних країнах. Серед них особливе місце належить творчій діяльності заслуженого артиста України П. В. Фенюка — п'ятиразового переможця провідних міжнародних конкурсів. Його інтерпретаційна манера, вибудована на засадах мікроструктурного аналізу звучання, перетворилася на зразок гармонійного поєднання академічної виваженості, художньої емоційної свободи та відкритості до міжкультурного діалогу.

Значущим чинником формування авторської школи стали наукові напрацювання М. А. Давидова у сфері перекладення та транскрипцій для баяна й акордеона. Уперше окреслена в його кандидатській дисертації «Теоретичні основи перекладень інструментальних творів для баяна» концепція відкрила нові горизонти для репертуарного розвитку інструмента, запропонувавши науково обґрунтовані принципи адаптації зразків світової музичної класики. Такий підхід не лише збагатив можливості виконавців, а й сприяв органічному входженню баяна й акордеона в міжнародний академічний простір, активізувавши міжкультурний діалог на рівні репертуару.

У докторській дисертації «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» М. А. Давидов суттєво поглибив розуміння процесу становлення виконавця: технічні параметри майстерності розглядаються ним у нерозривній єдності з аналітико-емоційним осмисленням музичного тексту та творчою індивідуалізацією інтерпретації. Така модель виховання музиканта сприяла появі нового покоління артистів, здатних до глибокого прочитання стилю, авторського задуму та міжкультурної комунікації через виконавський акт.

Важливість авторської системи М. А. Давидова полягає в її міждисциплінарному характері, практичній спрямованості та високому рівні варіативності щодо різних культурно-освітніх середовищ. Закладені ним методологічні принципи виявилися ефективними не лише в царині народно-інструментальної підготовки, а й були успішно інтегровані в педагогічну практику інших спеціальностей, зокрема фортепіано, струнно-смічкових та духових інструментів — в Україні та поза її межами. Визнання міжнародного значення його науково-педагогічних здобутків засвідчує обрання в 1996 р. М. А. Давидова дійсним членом Міжнародної академії інформатизації при ООН, що підтвердило універсальність його підходів і відповідність сучасним світовим тенденціям у мистецькій освіті та комунікації.

На сучасному етапі напрацювання М. А. Давидова осмислюються як стратегічний інтелектуальний ресурс для подальшого розвитку українських виконавських шкіл у площині глобальної культурної взаємодії. Його концепції створюють теоретичну й методичну базу для формування нових форматів мистецької освіти та творчої співпраці, зокрема міжнародних академічних партнерств, кроскультурних проєктів, репертуарних інновацій і науково-практичних платформ. Це суттєво посилює присутність українського баянно-акордеонного мистецтва у світовому культурному просторі та сприяє його активній інтеграції в міжнародний діалог.

С. Гаврилюк

**МЕТАМОДЕРНІ ВІЗІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДУЕТУ
БОГДАН КОЖУШКО (АКОРДЕОН), СЕРГІЙ ГАВРИЛЮК (СКРИПКА)**

S. Havryliuk

**METAMODERN VISIONS OF BAROQUE MUSIC IN THE PERFORMING ACTIVITIES
OF THE DUO: BOHDAN KOZHUSHKO (ACCORDION), SERHII HAVRYLIUK (VIOLIN)**

У сучасному метамодерному музичному просторі інтерпретація барокової інструментальної музики посідає особливе місце. Дотепер дискусія щодо коректності різноманітних підходів до інтерпретування музики цієї доби є достатньо жвавою. У виконавській діяльності нашого дуету ми прагнемо знайти збалансований підхід та намагаємося максимально коректно відтворювати музику далекої від нас історичної епохи таким чином, щоб вона задовільняла сучасні соціокультуральні запити. Серед найважливіших тез метамодернізму для нашої виконавської діяльності ми обираємо такі:

- 1) прагнення до істини (студії пам'яті, напрям історично інформованого виконавства (historically informed performance);
- 2) синтез (не заперечує попередні епохи, а радше поєднує їх, вбираючи в себе їхні здобутки та досвід);
- 3) гнучкість (готовність адаптуватися, зберігаючи власну самобутність).

Барокова музика — важлива складова сучасного репертуару виконавців-інструменталістів. У нашій виконавській та інтерпретаційній діяльності ми прагнемо зняти «намул» романтизму на барокову музику, очистити цю музику від інтерпретаційних нашарувань, очистити наше сприйняття [1]; звертаємося до актуальних виконавських прийомів та джерел, які пропонує напрям Історично інформованого виконавства (ІІВ) (праці Й. Й. Кванца, Л. Моцарта, Н. Харнонкурта та інших); окреслюємо проблематику аранжувань та «незадекларованих транскрипцій» барокової музики (коли аранжувальник змінює авторський текст)).

«Барокові музиканти ніколи не грали стару музику, вони грали сучасну», — зазначає відомий музикант сучасності та інтерпретатор музики доби бароко Йорг Цвікер. Музика, до якої ми зараз звертаємося, є далекою в історичному часі і, безумовно, ми маємо іншу картину світу. Проте вважаємо, що в ній присутня яскрава емоційна домінанта, яка продовжує приваблювати сучасних виконавців та спонукає до цікавих інтерпретаційних рішень (наприклад, виконання музики А. Вівальді на електроінструментах скрипалькою Ванессою Мей (Vanessa-Mae Vanakorn Nicholson, нар. 27 жовтня 1978)). У цьому контексті важливим є сучасне потрактування акордеона, як органа, який володіє ще більшою гнучкістю, його *crescendo* та *diminuendo* виразні, що зближує його з духовими та струнними інструментами.

Акордеон може фразувати випукліше, ніж орган, а барокова скрипка з жильними струнами є своєрідним «тембровим лінком» до попередніх епох, відтворюючи забуті традиції, які є популярними в Європі та цілому світі. Серед

відомих виконавців та колективів, котрі займаються історично інформованим виконавством музики бароко, є такі: Jordi Savall, Hesperion XXI, Concert des Nations, Enrico Onofri, Giardino Armonico, Fabio Biondi, Europa Galante та інші. Напряв ІІВ поєднує творчу свободу *від* рамок [2], та свободу *для* максимального наближення до оригінального авторського тексту.

Виконавський підхід нашого дуету корелює з ідеєю барокового універсалізму. Фактура твору може бути озвучена за допомогою різних інструментів («Мистецтво фути» Й. С. Баха), практика basso continuo та сама фактура творів зазвичай є запрошенням до імпровізації. Вважаємо, що наш підхід втілює свободу *для* творчого пошуку самовираження та відповідає метамодерним візіям «реставрації» музики віддалених епох з ноткою щирості й адаптацією до сучасних вимог сприйняття.

Список використаних джерел:

1. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.
2. Фромм Е. Втеча від свободи. Київ : Видавництво Жупанського, 2017. 320 с.
3. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
4. Montanari S. Metodo di violino barocco. Stefano Montanari, 2013. 174 p.

П. Гільченко

АКОРДЕОННЕ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ МЕТАМОДЕРНИХ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

P. Hilchenko

ACCORDION POP-JAZZ PERFORMANCE OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY IN THE CONTEXT OF METAMODERN STYLE TRENDS

На початку ХХІ ст. людство вступило в період тотальної соціальної та економічної кризи. Глобальні конфлікти, технологічні трансформації та соціальна нестабільність створюють нові виклики для суспільства та культурної сфери. Мистецтво в цей час не лише відображає зміни, а й активно рефлексує на них, стаючи засобом осмислення сучасної реальності. Спостерігається інтенсифікація культурного життя, активна цифровізація, перенасичення музикою в різних стилях, потреба в нових формах вираження.

Моделі постмодернізму з їхньою іронією та сарказмом стають занадто впізнаваними та менш ефективними для відображення соціокультурних процесів. Мистецтво шукає шляхи відповіді на глобальні виклики цивілізації, зокрема ті, що пов'язані з війною та тероризмом. Актуалізація тем глобальних катастроф у мистецьких формах демонструє прагнення до пережиття катарсису шляхом очищення через ті чи інші прояви мистецтва, емоційного очищення та підтримки суспільства.

Прояви метамодернізму в сучасному акордеонному естрадно-джазовому мистецтві та його роль у культурному контексті ХХІ ст. суттєво впливають на

соціальні зміни в музичній культурі, зокрема на акордеонне мистецтво. У творчості окремих виконавців простежується вплив метамодерної естетики. Метамодернізм, запропонований Тімотеусом Вермюленом та Робіном ван ден Аккером, визначає культурний напрям як коливання між сучасним ентузіазмом та постмодерною іронією. Цей підхід прагне щирості, емоційності та автентичності у творчості [1; 2].

У сучасному суспільстві мистецтво стає засобом подолання стресу та депресивних станів. Метамодернізм спрямований на пошук щирості, відвертості та емоційного зв'язку зі слухачем. Ця тенденція проявляється в різних формах, зокрема в музиці легкій для сприйняття, але з глибоким емоційним змістом, а також живописі та інших мистецьких практиках, що націлені на внутрішнє очищення та духовне прозріння.

Повернення до культурних здобутків минулого та їх адаптація під сучасний контекст демонструє активну тенденцію повернення до автентичності. Соціальний запит на популярну музику епохи ретро, сплеск інтересу до легкої та розважальної музики після кризових подій показує, що музика завжди слугувала способом емоційного відпруження.

Сучасні акордеоністи та композитори прагнуть до емоційної автентичності, звертаючись до образної виразності та створення зв'язку зі слухачем. Естрадно-джазовий напрям позиціонує себе як доступний та легкий для сприйняття, проте містить глибокий внутрішній зміст.

Прикладом є творчість Рішара Гальяно, творця «нового мюзету», який поєднує французьку традицію, джазову свободу імпровізації та метамодерні принципи: щирість, емоційність, ностальгію. Його твори, серед яких *“Laurita”*, *“Spleen”*, *“New York Tango”*, *“French Touch”*, демонструють синтез традицій та новаторства. Важливим є використання порожніх тактів для імпровізації, що дозволяє виконавцю виразити власні емоції, підкреслюючи індивідуальність виконання.

Сучасне українське акордеонне виконавство також розвивається в руслі метамодерних тенденцій. Колективи *“FIJI Band”* та *“ЛеоДжаз”*, у яких автор бере участь, сприяють відродженню та осмисленню традицій модерного виконавства, демонструючи прагнення до щирості, емоційної відвертості та органічного поєднання традицій і сучасності. Основу репертуару цих колективів складають твори Богдана Весоловського, Анатолія Кос-Анатольського, Володимира Івасюка, Ігоря Поклада, Анатолія Горчинського, Мирослава Скорика, Павла Дворського, Тараса Петриненка, та ін.

Сучасне естрадно-джазове акордеонне мистецтво є яскравим прикладом метамодерного переосмислення музичної культури. Воно поєднує доступність та емоційність, традицію та новаторство, демонструючи глибоку комунікацію між виконавцем і слухачем. Творчість окремих виконавців, зокрема Рішара Гальяно та сучасних українських колективів, свідчить про успішне втілення метамодерних принципів у музичній практиці, формуючи нові горизонти для розвитку музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Пахаренко В. Метамодернізм як мистецький напрям: роздуми про новий тип світосприйняття. *Українська мова і література*. 2021. № 7. С. 56–68.
2. Vermeulen T., & van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–14.

Т. Булах

НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ПАРАДИГМІ ХРИСТИЯНСЬКОГО ПРОСЛАВЛЕННЯ ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ЦЕРКОВ

T. Bulakh

FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN THE PARADIGM OF CHRISTIAN WORSHIP OF EVANGELICAL CHURCHES

У сучасному релігійному музикознавстві постає завдання осмислення того, як народні інструменти інтегруються в богослужбову практику різних конфесій, зокрема таких, що розповсюдилися в другій половині ХХ ст., а наприкінці 90-х рр. увійшли до активного розвитку в українському культуропросторі. Музика прославлення посідає центральне місце в сучасних євангельських богослужіннях, вона формує духовний стан громади, основуючись на її культурно-естетичному досвіді. Поняття музичної норми в цій сфері визначається поєднанням усталеного інструментарію (вокал, гітара, клавіші, ударні) та відкритості до інтеграції інструментів, що походять із народних або академічних традицій. Одним із яскравих прикладів є використання акордеона та струнно-щипкових інструментів, які у світовій практиці здобули різні моделі функціонування. Якщо орган, фортепіано чи гітара вже стали «класичними» для багатьох церков, то акордеон посідає цікаве проміжне місце: з одного боку, він має потужний гармонічний потенціал, здатний замінити орган у невеликих громадах; з іншого — має виразне маркування локальних традицій, часто уособлюючи етнічний колорит. Саме тому його використання в християнському прославленні заслуговує на окрему наукову увагу, особливо в контексті міжкультурних досліджень.

Поєднання сакрального тексту та інструмента, який історично асоціюється з народними святами, танцями й побутовим музикуванням, створює продуктивну напругу. Ця напруга може розглядатися як виклик музичній нормі євангельських богослужінь, але водночас — як спроба розширення музичної палітри worship. Дослідження показують, що саме через такі «нестандартні» рішення відбувається інкультурація християнства в локальні культурні контексти [4, с. 54]. Акордеон стає символом діалогу між «універсальним» і «місцевим», між глобальною worship-індустрією та автентикою конкретних регіонів.

Перший кейс, який заслуговує на увагу, — forró gospel у Бразилії. Forró gospel — це музичний стиль у бразильській християнській культурі, який виник у північно-східній частині країни, де акордеон є центральним інструментом. У цьому музичному стилі поєднано традиційний жанр forró (популярна

танцювальна та пісенна музика Північного Сходу Бразилії, у центрі якої акордеон, трикутник і барабан *zabumba*) з християнськими текстами прославлення [2, с. 91–92]. Інакше кажучи, це форма інкультурованого *worship*, коли звичні для місцевої громади ритми та інструменти не відкидаються, а інтегруються у церковний простір, наповнюючись біблійним змістом. *Forró gospel* може виконуватися як у форматі конгрегаційного співу на богослужіннях, так і у вигляді концертних виступів християнських гуртів (*Som & Louvor, Forró Gospel Banda* тощо). Суттєво, що групи на кшталт *Som & Louvor* використовують акордеон не тільки як супровід чи акомпанемент, але як інструмент, що веде мелодію та задає ритмічний імпульс. У такий спосіб народжується своєрідна синтеза: християнський текст і молитва поєднуються з енергією танцювальної традиції, формуючи нову музичну норму, тобто відбувається інтеграція глокальних явищ у глобалізований світ християнської сучасної музики.

Другим прикладом використання акордеону в християнських жанрах прославлення є *Sajun gospel* у Луїзіані, США. Тут акордеон є серцевиною музики *Sajun*, яка походить від французьких переселенців. У місцевих баптистських і методистських громадах акордеон звучить у виконанні традиційних пісень на зразок “I’ll Fly Away”, надаючи їм неповторного колориту. Для багатьох вірян це спосіб зберегти власну ідентичність у межах релігійного життя [2, с. 101]. Акордеон у цьому контексті виконує роль медіатора між спільнотою пам’яттю та сакральним текстом. Його звучання підсилює відчуття «домашності», близькості Бога до повсякденного життя людей, що є характерним для євангельської віри.

Третій кейс можна віднести до категорії альтернативного *worship*. Йдеться про американський колектив *The Psalters*, пов’язаний із менонітськими та анабаптистськими традиціями. У їхньому репертуарі акордеон посідає центральне місце, створюючи характерний «мандрівний» тембр, тобто як інструмент, що здатен передати різні звуки, що нагадують ту чи ту місцину [1, с. 167]. Гурт поєднує біблійні псалми з етнічними ритмами та мелодіями, використовуючи акордеон поряд із духовими, ударними та струнними інструментами. Нікол наголошує, що тут спостерігається звернення до тембральної насиченості акордеона в богословсько-символічному вимірі, що має інтенцію до витоків музичних інструментів, про які йдеться в Біблії [1, с. 128].

Четвертий приклад походить із лютеранських громад у Німеччині та Скандинавії. У невеликих сільських парафіях, де немає можливості утримувати орган, акордеон традиційно використовується як інструмент супроводу конгрегаційного співу. Він виконує ті ж самі функції, що й орган чи фортепіано: задає гармонічний каркас, підтримує ритміку та допомагає об’єднати спів громади. У цьому випадку акордеон втрачає етнічне забарвлення і натомість постає як практичне рішення, що забезпечує можливість співати гімни.

Аналіз цих кейсів дозволяє сформулювати кілька наукових спостережень. По-перше, акордеон виявляється інструментом високої адаптивності: він може бути як лідером ансамблю (Бразилія, США), так і акомпаніатором (Європа). По-друге, у кожному випадку він маркує певну ідентичність — національну, регіональну або конфесійну. По-третє, у богословському плані акордеон уособлює

ідею «втілення» музики: Боже слово звучить не лише через традиційні сакральні інструменти, але й через ті, що укорінені в народній культурі. Це розширює межі допустимого в музичній нормі євангельських богослужінь і створює нові можливості для інкультурації християнства. Варто додати, що в Україні ж акордеон переважно асоціюється з академічною та народною сценою, однак поступово починає входити до практики євангельських громад, особливо в малих церквах, де він може замінювати клавіші й створювати камерний характер богослужіння.

Традиційно в євангельських церквах України (баптисти, п'ятидесятники, харизмати) основу музичного супроводу становили фортепіано та гітара. У другій половині XX століття до цього додавалися електрооргани, синтезатори, а з 1990-х рр. — повноцінні worship-групи у складі гітари, клавішних, басу, ударних. Ця модель віддзеркалює глобальний тренд, де зразком часто виступали західні зразки Hillsong чи Vineyard Music. Однак український контекст ніколи не був цілком відокремлений від народної традиції. У деяких громадах, особливо в сільських, баян і акордеон були фактично єдиними доступними інструментами для акомпанементу congregational singing. Вони дозволяли підтримати спів у невеликих зібраннях, де не було навіть фортепіано. Тому для старшого покоління в євангельських церквах України звучання баяна чи акордеона нерозривно асоціюється з богослужінням, хоч і не завжди вписується в сучасну модель "worship band". Струнно-щипкові інструменти мають ще більш стаке місце в прославленні. Гітара з 1970-х рр. стала символом worship-музики, а сьогодні фактично є глобальною нормою. Водночас у слов'янських країнах використання бандури, мандоліни чи домри дозволяє надати прославленню етнічного забарвлення та закріпити локальну ідентичність у межах глобальної традиції. Так, у деяких молодіжних групах прославлення в Україні бандура звучить поряд із гітарою, створюючи особливу фактуру акомпанементу. В американських євангельських церквах можна зустріти ансамблі з мандоліною та гітарою, що поєднують традицію bluegrass із текстами поклоніння.

Отже, проведений огляд дає підстави стверджувати, що народні інструменти, які історично акумулюють локальний етос певного регіону, країни чи навіть цілого континенту, можуть інтегруватися у структуру музики прославлення без втрати її сакральної сутності. Їхнє звучання не підмінює, а радше обрамлює та підсилює центральний елемент християнського поклоніння — вокальну лінію, оскільки саме через чітке вербальне спрямування передається богословський зміст і формується власне характер християнської молитви та поклоніння. У цьому сенсі вокал завжди лишається домінантним, тоді як інструменти виконують роль медіаторів між сакральним текстом і культурним середовищем, у якому цей текст звучить.

Залучення народних інструментів можна розглядати як особливу форму інкультурації, яка полегшує процес сприйняття богослужбового контенту та водночас сприяє формуванню відчуття духовної і ментальної єдності релігійної громади. Завдяки такому підходу прославлення набуває двох взаємопов'язаних

вимірів: воно залишається універсальною формою християнського поклоніння, але водночас виявляє себе як носій локальної культури, у якій громада впізнає власну ідентичність. Народні інструменти стають знаком того, що християнство не протиставляє себе етнічній чи національній культурі, а вміло інтегрує її засоби, підпорядковуючи їх завданню духовного оновлення та об'єднання вірян.

Список використаних джерел:

1. Nekola A. E. Between This World and the Next: The Musical «Worship Wars» and Evangelical Ideology in the United States, 1960–2005 : PhD diss. / University of Wisconsin–Madison. Madison, 2009. 395 p.
2. Rice T. Ethnomusicology: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2014. 160 p.
3. Ruth L. Flow: The Ancient Way to Do Contemporary Worship. Nashville : Abingdon Press, 2020. 224 p.
4. Turino T. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago : University of Chicago Press, 2008. 278 p.

Д. Султанов, А. Шевчук

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА

D. Sultanov, A. Shevchuk

METHODOLOGICAL BASES OF STUDYING ORIGINAL WORKS FOR ACCORDION

У сучасному світі, а саме на межі XX–XXI ст., ми спостерігаємо величезне музичне розмаїття, яке сприяє пошуку все нових і нових засобів художньої виразності. Шлях становлення музичних інструментів пройшов величезну еволюцію — від простих паличок, якими вибивали ритм, до електронних інструментів, у створенні яких застосовуються високі технології.

Вигляд сучасного інструмента «баян» зазнавав змін упродовж тривалого часу. Спосіб звуковидобування було винайдено ще в давньому Китаї; інструмент, у якому це застосовувалося, називався «шен». Пізніше, у 1789 р., чеський майстер Ф. Кішнер створює новий музичний інструмент, принцип звуковидобування якого ґрунтувався на генерації звуку за рахунок коливань металевої пластини в повітряному потоці, створюваному спеціальною механічною камерою. Це стало першим прототипом моделі майбутнього інструмента. На початку XIX ст. німецький майстер Ф. Бушман створює пристрій для налаштування органа, який став подібним до гармоніки, а вже в другій чверті XIX ст. австрійський винахідник К. Деміан, спираючись на ідеї Ф. Бушмана та розвиваючи їх, виготовляє перший прообраз гармоніки, який включав дві незалежні клавіатури, між якими знаходився міх.

У 1878 р. Н. І. Белобородов винаходить гармоніку з хроматичним звуко-рядом у правій клавіатурі, звуковисотність якої змінювалася при різних рухах міха. Ліва клавіатура складалася з кількох басів та мажорних і мінорних акордів. Ним була створена ціла лінійка оркестрових гармонік — від пікколо

до контрабаса. Обмежені можливості інструмента — невелика різноманітність акомпанементу, незручність виконання через різну звуковисотність при кожному русі міха — створювали труднощі під час сольного виконання. Усе це стало поштовхом до подальших пошуків удосконалення інструмента. Так, у 1907 р. з'являється чотирирядна хроматична гармоніка майстра П. Є. Стерлігова, що отримала назву «баян». Незабаром інструмент баян постає в різних системах (Н. З. Сініцького, В. П. Хегстрема, московській, бельгійській системах).

Згодом інструмент конструктивно вдосконалюється: додається темброве розмаїття, додаткові ряди, регістри, застосовуються нові конструктивні особливості механіки, готово-вибірні системи в лівій клавіатурі тощо. Розвиток конструктивних особливостей інструмента спонукав до використання розширеного репертуару, і водночас із цим з'являються перші спроби навчання гри на інструменті, які згодом набувають професійного спрямування. У 1920–1930-х рр. відбувається зародження й становлення системи професійного навчання гри на баяні. До 1960-х рр. XX ст. широкого розповсюдження набув баян із готовим акомпанементом у лівій клавіатурі. На жаль, виконання творів на таких інструментах спотворювало звучання і не передавало всієї повноти гармонічної лінії та фактурності викладу.

З модернізацією інструмента з'явилися нові можливості виконання складних за формою й змістом творів. Це стало поштовхом для створення композиторами, натхненними тембровими барвами та технічними особливостями баяна, низки оригінальних опусів, новаторські риси яких збагатили виконавський репертуар. До написання творів для баяна стали звертатися професійні композитори, які створили широкий спектр масштабних композицій. Так, у 1940–1950-х роках XX ст. з'являються Соната № 1 і Концерт № 1 Н. Я. Чайкіна, Сюїта А. Н. Холмінова, Концерт Ю. Н. Шишакова, Концерт К. А. Мяскова. Баян почав претендувати на помітне місце у сфері серйозного академічного музикування.

У наступні роки баяністи стають виконавцями цілої низки талановитих творів А. Л. Репнікова, К. А. Мяскова, В. Я. Підгорного, Г. Г. Шендрєва, В. А. Золоторьова, А. Б. Журбіна, А. А. Тимошенка та інших. У творах цих композиторів художній образ сучасного баяна розкрився в усій своїй природній багатобарвності та різноманітті. Ряд оригінальних творів вітчизняних композиторів для баяна здобув широке визнання серед західних виконавців. Водночас ми отримали можливість безпосереднього ознайомлення з творчістю сучасних зарубіжних композиторів — Г. Бреме, О. Шмідта, Н. Бентсона, І. Фельда, Ю. Хатрика, Т. Лундквіста та інших.

Разом із цим удосконалювалася методика викладання, відкривалися відділення й кафедри в навчальних закладах. Баян став одним із популярних інструментів, звучання якого можна було почути на професійних сценах, у засобах масової інформації, художній самодіяльності та побуті. З 1966 р. радянські баяністи почали регулярно брати участь у міжнародних конкурсах і фестивалях. Ці відповідальні змагання виявили низку талановитих молодих виконавців, які

згодом успішно концертували в країні та за кордоном, а також займалися педагогічною діяльністю, передаючи безцінний досвід наступним поколінням. Мистецтво гри на акордеоні, баяні, бандонеоні, гармоніках і сьогодні користується великою популярністю у усьому світі.

Останні десятиліття XX ст. позначені важливими подіями у сфері баянно-го виконавства. Саме в цей період баян заявляє про себе не лише як народний інструмент (яким він, з огляду на репертуар, вважався приблизно з 1920-х років XX ст.), але й повноправно входить до ряду академічних музичних інструментів. Особлива краса звучання, широка динамічна амплітуда, різноманітна темброво-регістрова палітра, «зовнішня» і «внутрішня» компактність інструмента, технічна рухливість, що забезпечує максимальний комфорт під час виконання, — усі ці та багато інших характеристик баяна дали змогу розширити репертуар не лише за рахунок перекладень класичних творів, але й створення оригінальних композицій, що спеціально призначені для виконання на баяні та враховують усі його особливості.

Композитори, які пишуть для баяна й часто самі є виконавцями, опиняються в доволі складному становищі: багатий арсенал звуконаслідувальних засобів і прийомів, різноманітні композиторські техніки XX ст., а також нав'язана авангардною естетикою установка на «заперечення» всього попереднього накладають свій відбиток на музичну мову багатьох баянних творів. Таке становище створило в баянній педагогіці та виконавстві суперечливу ситуацію — у результаті педагогічний репертуар поділився на три основні групи:

- 1) обробки народних пісень і танців;
- 2) перекладення класичних творів;
- 3) оригінальні твори.

Педагоги, виховані естетикою класичної музики, не завжди виявляються компетентними у сфері інтонаційних ідей і музично-мовних особливостей сучасних композицій, які, у свою чергу, умовно можна поділити на такі групи: 1) твори, що мають «збірно-стильовий» характер (орієнтація на класичну форму й способи розвитку матеріалу, народні інтонації та прийоми голосоведіння, джазову мелодику й гармонічну вертикаль тощо); 2) твори, музична мова яких перебуває в руслі авангардних новацій XX ст. — своєрідний «авангардний» репертуар.

Композитори, які створювали музично-звукову дійсність XX ст., кинули виклик усталеним нормам, трансформували саму концепцію музичного твору, об'єднавши свої творчі пошуки навколо найпотаємнішої сутності — «атома музики», музичного звуку. Творчі пошуки композиторів-новаторів XX ст. не оминули жодного з раніше існуючих музичних інструментів чи інструментальних складів. Навпаки, сучасні автори настільки розширили темброву палітру, що багато інструментів, які до нашого часу існували в межах певних етнічних культур як народні, набули статусу концертних, академічних. Серед таких «переосмислених» музичних інструментів — баян. Цей інструмент, як представник фольклорної традиції, стрімко здобуває сольні позиції; його темброво-регістрові

можливості виявилися особливо привабливими для відображення дійсності крізь призму сприйняття другої половини ХХ ст.

Авторам, які створюють для нього репертуар, доводиться долати подвійні труднощі: з одного боку, накопичувати жанрову, композиційну, звукообразну базу, що в інших інструментальних сферах кристалізувалася поступово, протягом багатьох століть; з іншого — усі пошуки у вищезгаданих напрямках формотворення мають поєднуватися з тим величезним, багатолитим музичним словником епохи, напрацьованим провідними експериментаторами сучасності. Тому оригінальний репертуар для баяна поєднує в собі традиції класичної епохи з досягненнями ХХ ст. І для того щоб проаналізувати ті чи інші новації в музичних опусах для баяна, стає необхідним окреслення панорами композиторських здобутків ХХ ст.

Першими, найбільш значущими спробами в галузі трансформації музичного звуку можна вважати різноманітні експерименти, об'єднані під назвою «конкретна музика». Яскравими представниками цього напрямку були французький композитор П'єр Шеффер, який у 1940-х роках представив публіці низку творів, серед яких *«Етюд із турнікетом»*, *«Етюд із каструлями»*, *«Етюд із залізничними»*. У цих композиціях відображено новий підхід до музичного звуку, під яким розуміється шум, свист, тупіт — тобто реальний звук навколишньої дійсності. До цього методу належать і неприродні звуки, а саме широке використання магнітофонних записів та технічних параметрів відтворення (зокрема, швидкості програвання), що безпосередньо впливали на якість звучання та характер трансляції. Прихильником цього методу був також П'єр Анрі у своїх композиціях *«Музика без назви»*, *«Концерт двозначностей»*.

«Серіальна техніка» — короткий за історичним періодом етап у розвитку музики, який, на відміну від додекафонного способу організації звукового матеріалу, охоплює буквально всі параметри музики: висотність, метр, ритм, агогіку, паузи, динаміку, артикуляцію, темп, тембровість. В таких композиціях, за словами Д. Житомирського, у центрі стоїть ідея «тотальної організації» всієї музичної тканини твору, спрямованої на досягнення «вищого порядку». Цю техніку композиції застосовували Карлґайнц Штокгаузен у творі *«Контрапункти»*, Олів'є Мессіан у *«Чотирьох ритмічних етюдах»*, П'єр Булез у *«Структурі І»*.

Розвиток технічних засобів спонукав композиторів до звернення в напрямі, відомому як «електронна музика». Створення ЕОМ, комп'ютерів і синтезаторів сприяло розширенню творчого мислення композиторів, перед якими відкрилися нові звукові перспективи. Електронний звук, на відміну від акустичного, мав численні виражальні можливості: розщеплення, реверберацію, темброве розмаїття й темброві поєднання. До цього напрямку зверталися відомі композитори Лучано Беріо, Карлґайнц Штокгаузен, Герберт Аймерт та інші.

У 50–60-х рр. ХХ ст. з'являється одна з композиторських технік — алеаторика, головною перевагою якої є можливість формотворення самим виконавцем. Композитор, використовуючи цю техніку, подає нотний текст як структурний каркас, тематичні блоки якого групуються в єдине ціле відповідно до творчої

волі виконавця. Сутність цього методу полягає в наданні простору для гри з випадковістю. Наприклад, у творі Джона Кейджа «Книга перемін» первісно написаний нотний текст не є остаточним, адже звукова версія залежить від випадкової комбінації чисел, отриманих під час кидання гральних кісток. Таким чином, задум композитора набуває потенційно нескінченної кількості прочитань.

«Пуантилізм» — це принцип оперування окремими звуками, не пов'язаними між собою та не підпорядкованими ладогармонічним закономірностям. Кожен звук може нести тематичну функцію або виконувати роль фонового елементу. Музична тканина утворюється з комбінацій самостійних звукових точок, які можуть ущільнюватися в єдине дисонантне звучання або, навпаки, розріджуватися до одного звуку. Це можна спостерігати у творах Карлґайнца Штокгаузена та П'єра Булеза.

Одним із популярних напрямів стала музика, створена за «математичними проектами». Автори такої музики використовували ЕОМ і комп'ютери, до пам'яті яких вносилися варіанти програм майбутніх композицій. Після обробки програма формувала графічний текст твору з докладними параметрами музики, який пізніше перекладали на мову нотних знаків. Яскравим представником цього напрямку був Яніс Ксенакіс.

«Сонористика» — це техніка композиції, у якій класичні принципи драматургічного розвитку замінюються драматургією звучності, тембрових барв. Слухачеві постають окремі звукові плями, що то виникають, то згасають. Засновником цього напрямку вважають Дьєрдя Ліґеті.

«Мінімалізм» — авангардний напрям, що виник у США у 1960–1970-х рр. XX ст. Його засновником був Террі Райлі, який будував драматургію своїх опусів на зміні короткого основного мотиву шляхом перекомпонування звукового ряду, збільшення чи зменшення кількості тривалостей у мотивному комплексі.

Наведені вище техніки становлять основні новаторські композиторські прийоми сучасної музики XX ст. — періоду, що вирізнявся розмаїттям і сміливістю творчих рішень, відкриваючи нові можливості та ідеї для цілої плеяди композиторів. Експериментальні пошуки митців другої половини XX ст. стали відправною точкою для застосування перелічених систем у формуванні репертуару для різних інструментів і ансамблів — зокрема й у створенні репертуару для баяна, який не залишився осторонь цих творчих тенденцій.

З середини XX ст. музична культура зазнає розвитку, який ішов сміливими, а подекуди й суперечливими шляхами, відображаючи сучасну дійсність і події в суспільстві. Поява нових музичних течій, вираження образної сфери новою музичною мовою, новаторство у змісті та формі творів стали поштовхом для композиторів, часто в співпраці з виконавцями, до впровадження нових прийомів гри, що вирізняються колористичними особливостями. Відкриття для учня нового світу сучасної музики, розуміння її глибокого внутрішнього змісту, грамотне прочитання музичного матеріалу, знання нових виконавських прийомів та багатьох інших складових — завдання викладачів навчальних закладів.

Обсяг цієї статті не передбачає розгорнутий аналіз найбільш показових прикладів, однак, узагальнюючи, можна порекомендувати звернути увагу на основні важливі аспекти.

У процесі вивчення нових опусів сучасних композиторів слід звертати увагу на стильові особливості, напрями, течії, ладогармонічний аналіз, поліфонічність музичної тканини, ритмічні структури, метроритм, поліметрію, поліритмію, особливості гармонії та фактури, тембровість, побудову мелодики, у якій помітне виникнення інтонаційної експресивності, великої інтерваліки, виразного рельєфу, речитативності. Не менш важливою умовою є знання нотного запису та позначень, а також правильне виконання всього розмаїття міхових прийомів, супровідних ударних і поштовхоподібних ефектів.

Попри відносно невеликий часовий шлях розвитку інструмента та репертуару, на сьогодні професійними композиторами створено велику кількість високохудожніх зразків, які дедалі глибше розкривають можливості інструмента й музичного мислення. Ця тенденція продовжує свій розвиток і дає надії на появу нових творів. Водночас до вибору репертуару, створеного останнім часом, потрібен зважений підхід. На жаль, не всі твори глибокі за змістом і становлять інтерес для подальшого вивчення, тому важливим є ґрунтовний аналіз під час добору твору.

У становленні музиканта та формуванні гармонійно розвиненої особистості важливу роль відіграє комплекс професійних знань і вмінь, орієнтування в розмаїтті стилів і напрямів, включно із сучасною музикою, що сприяє подальшому художньому вихованню музиканта.

А. Тулянцеv

**НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ
В КОНТЕКСТІ СПІВПРАЦІ З ВОКАЛІСТАМИ**

A. Tulyantsev

**NATIONAL ACADEMIC ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS OF UKRAINE
IN THE CONTEXT OF COOPERATION WITH VOCALISTS**

Історично так склалося, що народні музичні інструменти України та видовища, у яких вони є задіяними, мають величезну популярність у глядачів-слухачів різних вікових категорій та соціальної приналежності. Національний академічний оркестр народних інструментів України, історія якого розпочалася в 1969 р., а перший концерт відбувся в 1970 р. є візитівкою цього жанрового різновиду у всьому світі. Унікальний колектив триумфально виступав на сценах різних країн світу, є засновником свого власного виконавського стилю. Багаторічна діяльність Національного академічного оркестру народних інструментів України проаналізована в різножанрових дослідженнях В. Гуцала, С. Хачеватської, Ю. Пальцевич, І. Сікорської, О. Мельник, Р. Вахрамєєвої, О. Вертіль, С. Малюкова, А. Онопи, О. Кушнірук.

Зокрема народний артист України, професор, бандурист, кобзар В. Єсіпок визначає стильові ознаки творчості колективу: «Оркестр популяризує народну

пісню. В основі концертних програм — народна інструментальна музика з усіх регіонів України, майстерно оркестровані твори української і світової класики (Д. Бортнянського, Й. Брамса, А. Веделя, С. Гулака-Артемовського, А. Дворжака, М. Леонтовича, М. Лисенка), а також сучасних композиторів (Ю. Алжнева, В. Зубицького, О. Костіна, Ю. Шевченка, О. Яковчука та ін.)» [2].

Зазначимо, що станом на 2025 рік художнім керівником і диригентом колективу є народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, композитор, професор В. Гуцал. Диригенти — І. Корінь, О. Кунтий. Солісти — народний артист України Г. Агратіна (цимбали, свиріль), заслужені артистки України: І. Гончарова (кобза), В. Овчарин (цимбали), Т. Столяр (бандура), А. Войчук (цимбали), вокалістка та бандуристка Н. Собуцька, тромбоніст М. Bloшкін, скрипаль В. Нікулін. У складі колективу активно виступають також ансамблі: групи кобз, «Троїсті музики», камерний (класичний оркестр), квартет кувич, струнний квінтет, ансамбль сопілок-зозульок, ансамбль групи бандур, струнний квартет «Акорд». Групи оркестру: струнна, кобз, цимбал, бандур, духова.

Метою наших тез є мистецтвознавчий аналіз-узагальнення співпраці цього колективу протягом різних десятиліть із вокалістами. Маємо зауважити, що символічним є той історичний факт, що стосується проведення першого концерту зазначеного оркестру, який відбувся в 1979 р. саме на сцені Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Можемо припустити думку про те, що цей неповторний театр, його історія та сьогодення є також тим підґрунтям, яке сформувало подальший синтез творчої співпраці музикантів таких контрастних спеціалізацій. Різні джерела інформації — газетно-журнальні публікації, інтернет-видання, платівки, компакт-диски, відео на YouTube підтверджують історичну достовірність виступів у супроводі цього оркестру таких знаменитих академічних співаків, як Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, К. Огнєвий, В. Тимохін, М. Стеф'юк, М. Шопша, М. Кондратюк, О. Гурець, О. Басистюк, Л. Забіляста, В. Лук'янець, В. Пивоваров, В. Степова.

Голоси академічних вокалістів — баритони, тенори, сопрано, які мають свої тембри та підпорядковуються науці кантиленного оперного співу в гала-концертах отримували нові забарвлення. Привносячи в гала-концерти естетику оперної театральності, вокалісти органічно перетворювали свої виступи на мінівистави, у яких головними персонажами виступали не тільки вони, а й народні інструменти. «У концертах звучать оригінальні ансамблі: сопілкарів, троїстих музик, бандуристів, дрімбарів, виконавців на зозульках. Оригінальний звук, колорит, своєрідність і самобутність виконавського стилю, сформовані на основі традицій народного музикування та найсучасніших досягнень світового виконавського мистецтва, неповторні тембри національних інструментів (бандури, цимбали, кобзи, скрипки, телинки, зозульки, дрімби, басолі, ліра, свиріль, козобас, сурма, козацька труба, бугай, флюяра, полтавський ріжок, дуда, рубель, бубон, береста та ін.; загалом бл. 40), а також віртуозність виконавців, забезпечили колективу світове визнання» [2].

Українська естрада також долучилася до унікальної виконавської музичної естетики цього колективу виступами таких співаків, як С. Ротару, Р. Кириченко.

Інформаційні блоки, які сьогодні є невіддільною частиною інтернет-видань, сповіщають: «Впродовж останнього часу музичні експерименти оркестру ставали дедалі цікавішими, сміливішими та новаторськими. У співпраці з представниками сучасних жанрів музики та топовими виконавцями успішно пройшли спільні концерти з багатьма зірками нашої української сцени, серед яких були ONUKA, Олег Скрипка, Руслана, Джамала, колективи “Друга ріка”, Mad Heads, KozakSystem та інші» [1].

Історичною віхою були виступи примадонни Національної опери України, народної артистки України та СРСР, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, Героя України Є. Мірошниченко в супроводі Національного академічного оркестру народних інструментів України. Велика оперна співачка-актриса, володарка унікального за манерою подання звуку, віртуозної техніки та краси ніжного й сріблястого тембру ультра колоратурного сопрано, виконавиця привнесла у творчий доробок цього колективу своє індивідуальне бачення концертного номеру. Велика співачка та великий оркестр виконували: українські народні пісні: «Хусточка моя», «Якби мені черевики», «На чужині», «Чотири воли пасу я», «Зеленький барвіночок», «У вишневому садочку», «Стоїть гора високая», «На вулиці скрипка грає»; вокальні твори — «Журавка» О. Білаша, «Дніпровський вальс» І. Шамо, «Пливе моя душа» М. Жербіна, сл. П. Б. Шеллі.

Музикознавчиня В. Кулик зазначає: «Адже саме Євгенія Мірошниченко, виступаючи спільно з оркестром, відіграла велику роль у становленні НАОНІ». В оркестрі розказують, що співачка любила виступати з колективом. «Її тендітний голос органічно вплітався у мереживо гармонійних суголось нашого оркестру. І одразу ставало очевидним те, що тільки з оркестром українських народних інструментів їй вдається віднайти і висловити в українській пісні внутрішній психологізм, що лежить далеко за межами тексту і жанру пісні. Співпраця з Євгенією Семенівною стала для нас незрівнянним досвідом служіння мистецтву і ще більшого розуміння глибинної суті народної пісні» [3].

Національний академічний оркестр народних інструментів України є цінною виконавською практичною лабораторією для видатних музикантів та творчої молоді.

Список використаних джерел:

1. Асадчева Т. НАОНІ Оркестр зіграє кращі рок-хіти та саундтреки у Будинку Архітектора. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/83159> (дата звернення: 30.09.2025).
2. Єсіпок Є. М. Народних інструментів України Національний академічний оркестр. URL: <https://esu.com.ua/article-71314> (дата звернення: 03.10.2025).
3. Кулик В. Присвята Євгенії Мірошниченко. *Музика* : укр. інтернет-журнал. URL: <https://mus.art.co.ua/prysviata-yevhenii-miroshnichenko/> (дата звернення: 04.10.2025).
4. Сікорська І. Національний оркестр народних інструментів України. *Українська музична енциклопедія* / за ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 4. С. 189–191.

М. Черепанин, М. Булда
**ТВОРЧИСТЬ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ
В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ**

М. Cherepanyn, M. Bulda
**ASTOR PIAZZOLLA'S WORKS
IN UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTAL PERFORMANCE**

Визначним явищем світової музичної культури ХХ ст. є самотутня композиторська творчість Астора П'яццолли /*Astor Piazzolla*/ (1921–1992) — видатно-го аргентинського музиканта й композитора італійського походження другої половини ХХ ст., реформатора і творця концертного стилю інструментального танго *Tango Nuevo*¹. Музика А. П'яццолли викликає незмінний слухацький інтерес завдяки виваженому використанню традиційних і нових можливостей гармонії, вона знайшла більшість своїх відданих прихильників і мало кого залишила інертними та байдужими.

Небуденний талант композитора яскраво проявився у віртуозній грі на бандонеоні, оригінальному способі аранжування й інтерпретації своїх композицій, представлених у сучасному ключі з елементами джазу і класичної музики. Він є автор і виконавець майже усіх власних творів (понад 300), записаних із різними колективами і музикантами. У цьому жанрі П'яццолла став унікальним новатором, вивівши танго із салонів і кав'ярень Буенос-Айреса на концертну естраду. Він зумів знайти «ключ» до сердець мільйонів слухачів, зачепивши їх чимось унікальним і неповторним, оригінальним і справжнім.

На сучасному етапі розвитку світового музичного мистецтва творчість А. П'яццолли належить до актуальних і малодосліджених, вона займає одну із провідних позицій в галузі музикознавства і є невіддільним явищем як світової, так і української музичної культури. Підтвердженням цього слугує велика кількість концертів, виконавських конкурсів та фестивалів, присвячених його імені, що відбуваються на професійній концертній естраді Європи, Азії, Америки, Австралії та України.

Починаючи з другої половини ХХ ст., популярність творів А. П'яццолли серед професійних виконавців сприяла відкриттю нових мистецьких обріїв, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів, жанрово-стильові пошуки яких значною мірою відбилися на тенденціях розвитку світового інструментального мистецтва. У наш час твори А. П'яццолли заповнили репертуар акордеоністів та баяністів, доповнюють педагогічні програми студентів навчальних музичних закладів і звучать на концертній естраді у виконанні професійних музикантів.

Акордеон, як академічний професійний інструмент, успішно апробував своє застосування в практиці ансамблевого виконавства України. Особливо це стосується музики П'яццолли, яка «стала близькою камерно-академічному

1 *Tango Nuevo* (з ісп. — нове танго) — інструментальна п'єса, перетворена з традиційного аргентинського танго шляхом збагачення мелодичними інтонаціями, властивими італійським народним пісням, прийомами контрастної імітаційної поліфонії, джазовою ритмікою і гармонією, елементами музичної мови Бартока і Стравинського.

ансамблевому мистецтву баяністів, акордеоністів своєю універсальністю, класичністю, новизною стилю, близькістю ансамблевих поєднань інструментів, для яких писав композитор і для яких зроблені переклади вітчизняних музикантів» [18, с. 143].

У наш час музика аргентинського композитора набуває все більшої популярності в багатьох країнах світу, а в останнє двадцятиліття і в Україні. Вона звучить і концертних залів, у звукозаписах, ввійшла до педагогічного й конкурсно-фестивального репертуару. Популярність та визнання творчості композитора знайшли своє підтвердження в багатьох міжнародних конкурсах і фестивалях країн європейського та американського континентів. Твори А. П'яццолли включали до концертних програм виконавці камерно-академічної музики, це: бандонеоністи — П. А. Глорвіген, Л. Д. Маттео, Д. Залуцці, А. Борда, Д. Й. Мозаліні, Н. Марконі, Д. Кабрера, Д. Бінеллі, В. Сабатьє; акордеоністи — В. Бельтрамі, Е. Маріні, Р. Гальяно; скрипалі — Антоніо Агрі, Фернандо Суарес Пас, Гідон Кремер; віолончелісти — Мстислав Ростропович, Йо-Йо Ма; гітаристи — Качо Тірао, Бальтазар Бенітес, дует братів Ассад, Ел Ді Меола; джазові музиканти — Джеррі Малліган, Гарі Бартон, Філ Вудс; класичні піаністи — Еммануель Акс, Артур Морейра Ліма, Даніель Баренбойм; великі тенори — Пласідо Домінго і Хосе Каррерас; естрадні співачки — М. Мат'є, Д. Морган; камерні ансамблі — *Intime Quintet*, *Novigaro Quintet*, *Viljamaa-Juhola* (Фінляндія), *Quintetto Accento* (Австрія), *Neofonia*, *The Saxophones*, *Alma Dancante Jazz sextet*, *Cronos Quartet* (Італія), *Baltic International Quintet* (Литва); національні симфонічні оркестри Колумбії, Коста-Ріки, Панами, США, Аргентини, Великобританії, Італії, Польщі, та колективи інших країн.

У 90-ті роки *Нове танго* А. П'яццолли звучало в кінофільмах за участі найпопулярніших у всьому світі акторів: Алена Делона, Жана Маре, Софі Лорен, Марини Владі. У 2000 р. фільм режисера Г. Сальватора *Dendi* був представлений на кінофестивалі у Венеції. Журі італійських критиків дискографії присудило П'яццоллі, автору музики до цього фільму, *Вищий абсолютний приз* за кращий запис з наступною ремаркою: «За незвичайні композиції і за інтенсифікацію сюрпризів в аранжуванні танго в контексті нових спрямувань».

Ці та інші митці знаходять у музиці А. П'яццолли весь спектр модерністичних прийомів, вишукані аранжування, багаті тонкими відтінками та глибокою виразністю, музику, повну вибухового драматизму й емоційного пориву. Альбоми з його творами записують видатні музиканти сучасності: Гідон Кремер 1996 р. організував у Мюнхені фестиваль музики П'яццолли. Лондонський Королівський філармонічний оркестр (диригент Етторе Стратт) випустив диск з творами композитора в аранжуванні Джорджа Каландреллі. *Велике танго* П'яццолли для віолончелі й фортепіано прозвучало у виконанні С. Ростроповича в Новому Орлеані (1990), а також на сцені театру *Колон* в концерті пам'яті П'яццолли (1994) і викликало шквал аплодисментів публіки.

Найпрестижніший Міжнародний конкурс *Astor Piazzolla* проводиться в Італії в невеликому курортному містечку Мілано Маріттима на Адріатичному

узбережжі. Саме Італія (крім Аргентини) є «законодавцем моди» стосовно музики новатора танго, де народилися батьки Астора і де видана значна частина його творів. У конкурсному змаганні велике значення має не тільки рівень виконавської майстерності претендентів, але й новизна транскрипцій, інтерпретацій, обробок оригіналу. У конкурсі беруть участь солісти-інструменталісти й вокалісти, малі ансамблі та великі оркестри з багатьох країн світу. Можливе виконання як оригінальних творів, написаних композитором, так і аранжувань. Члени журі — представники різних музичних спеціальностей: диригенти, піаністи, органісти й аранжувальники, провідні джазові виконавці на бандонеоні та акордеоні.

У 2004 р. музична громадськість всього світу відзначала 10-ліття з дня смерті А. П'яццоллі. У багатьох залах Європи й Америки пройшли концерти солістів, камерних ансамблів і великих симфонічних оркестрів, присвячені його творчості. Автором ідеї проведення конкурсу був близький товариш Астора, продюсер і видавець усіх творів, написаних для різних складів ансамблів і оркестрів, — Альдо Пагані¹. Він представив композицію П'яццоллі *Oblivion (Забуття)* на міжнародному конкурсі інструментальних творів у США (1993), де вона була визнана кращою, а в 1998 р. знамените *Libertango* стало переможцем на такому ж солідному американському музичному форумі.

Багато українських солістів й ансамблів (джазові і класичні) включають до своїх концертних програм та музичних проєктів твори Астора П'яццоллі як в оригінальній версії, так і в авторському аранжуванні. Відомими виконавцями музики аргентинського композитора на бандонеоні є заслужений артист України І. Саєнко, С. Курдицький, Є. Фомін, а також акордеоністи (баяністи): народна артистка України Є. Черказова, заслужений діяч мистецтв України В. Зубицький, народний артист України В. Самофалов, О. Микитюк.

Серед ансамблевих та оркестрових колективів: камерні дуети (заслужений артист України А. Остапенко — гітара, А. Рахманін — скрипка); ансамбль *Джерело* (народна артистка України Є. Черказова — акордеон, заслужена артистка України Г. Нужа — віолончель); *Rizol Quartet* (керівник, заслужений артист України Олег Шиян — баян); квартет *FUEGO ORCHESTRA*; квінтет *Мелодія* (керівник В. В'язовський); танго-оркестр *Kiev Tango Project* (засновник і скрипаль К. Шарапов); *Київська камерата* (художній керівник і диригент — В. Матюхін); Київський оркестр *Святограй* (художній керівник та диригент — В. Дмитренко); Київський квартет саксофоністів (керівник, заслужений артист України — Ю. Василевич); Хмельницький камерний оркестр (диригент — Т. Мартиник), Чернігівський Академічний симфонічний оркестр *Філармонія* (художній керівник, заслужений діяч мистецтв України — М. Сукач); камерний оркестр Рівненської філармонії (художній керівник — Ю. Скрипник).

1 А. Пагані закінчив консерваторію в Мілані по класу фортепіано, довгий час працював в ансамблі, але присвятив своє життя пропаганді творчості А. П'яццоллі. Неодноразово проводив великі фестивалі музики латиноамериканських авторів в Аргентині, Венесуелі, Мексиці, США, Італії, Франції, Великобританії та інших країнах світу.

Музика аргентинського композитора також звучить у виконанні професійних колективів Івано-Франківська, зокрема: Академічного камерного оркестру *Harmonia Nobile* (художній керівник та концертмейстер, народна артистка України — Н. Мандрика), струнного ансамблю *Quattro Corde* (художній керівник та солістка — А. Приходько), ансамбль саксофоністів JAZZ CLASSIC (художній керівник — М. Пасічник) Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк, а також дуету акордеоністів *Концертіно* (заслужені артисти України — М. Черепанин та М. Булда) Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Унікальний і неповторний синтез музики Астора П'яццолли дозволив знайти новий спосіб відчуття почуттів, завдяки використанню національної музичної мови, зрозумілої мільйонам захоплених прихильників творчості аргентинського композитора. Завдяки творчості П'яццолли, музика *Нового танго* заповнила емоційні відчуття людей новими фарбами, вона відповідає смакам нового покоління, здатного оцінити її збудливий вплив, екзотичну та принадливу еротичність. Він був не лише майстром танго як композитор, а й реформатором, який вмів змінювати застиглі форми. Як істинний художник, композитор мав здатність співвідносити свою творчість з тією музичною традицією, яку й сам відкидав. Музична творчість А. П'яццолли стала яскравим явищем у музиці XX і триумфально перейшла у XXI ст.

Список використаних джерел:

1. Пасічник Л. Творчість Астора П'яццолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2004. Вип. 6. С. 141–148.
2. Сподаренко В. Семантика і дефініція поняття стиль у контексті вивчення акордеонно-баянної творчості українських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2012. Вип. 27. С. 191–198.
3. Сподаренко В. Особливості стильового аналізу в акордеонно-баянних творах: методологічний аспект. *Музичне мистецтво XXI століття — історія, теорія, практика* : зб. наук. пр. Ін-ту музич. мистецтва Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2022. Вип. 8. С. 119–125.
4. Сташевський А. Від стильового синтезу до нового стилістичного напрямку в сучасній баянній музиці українських композиторів. *Музичне мистецтво XXI століття — історія, теорія, практика* : зб. наук. пр. Ін-ту музич. мистецтва Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2019. Вип. 5. С. 429–435.
5. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виразні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
6. Стрельченко К. Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона в аспекті звуко-тембрової специфіки. *Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 92–96.

7. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.
8. Черепанин М., Булда М. Становлення жанру танго в контексті творчості Астора П'яццолли. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*: наук. зб. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, 2023. Вип. 44. С. 52–57.
9. Черепанин М. Астор П'яццолла: традиційне танго та його стильові інтерпретації в сучасному академічному виконавстві : (з нагоди 90-ї річниці народж. композитора). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2012. Вип. 27. С. 200–206.
10. Черепанин М., Булда М., Сподаренко В. Астор П'яццолла: творчість, композиторський стиль, виконавські аспекти аранжувань : навч. посіб. Івано-Франківськ : Фоліант, 2025. 160 с.
11. Шумський М., Почепинець Н. Специфіка виконання творів Астора П'яццолли на баяні та акордеоні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. : зб. ст. і доп. за матеріалами III міжнар. наук.- практ. конф., 26–28 груд. 2005 р. Луганськ, 2006. Вип. 2. С. 46–51.
12. Astsrita G. J. Adios Nonino. URL: <http://www.todotango.com/> (дата звернення: 11.10.2025).
13. Azzi M. S., Collier S. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford University Press, 2000. 236 p.
14. Cosano Sarah L. Transcribing Astor Piazzolla's works to Maximize Stylistic Fidelity: an examination of Three Sacsophone Quartets with a New Transcription : PhD dissertation. University of Nebraska–Lincoln, 2019. 154 p.
15. Cherepanyn M., Dutchak V., Spodarenko V., Bulda M., Paliichuk I., Zhovnir S. Creativity of Astor Piazzolla in the context of the development of folk-instrumental performance. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Iss. 1. P. 84–90.
16. Drago A. M. Instrumental Tango Idioms in the Symphonic works and orchestral arrangements of Astor Piazzolla. Performance and notation problems: A conductor's perspective : Dissertation. University of Southern Mississippi, 2008. 189 p.
17. Gorin N. Astor Piazzolla: a memoir / Trans., annot. and expanded by F. Gonzalez. Amadeus Press, 2001. 260 p.
18. Horvath R. Algunas reflexiones en torno a Osvaldo Pugliese. URL: <http://cafebarbillares.blogspot.com/2014/03/algunas-reflexiones-en-tornoosvaldo.html> (дата звернення: 11.10.2025).

Н. Суржина

СОЛІСТ ОПЕРИ КОСТЯНТИН ШАША ТА НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

N. Surzhyna

OPERA SOLOIST KOSTIANTYN SHASHA AND FOLK INSTRUMENTAL ART

Музична Слобожанщина є унікальною сторінкою мистецької карти України. Серед видатних особистостей — народний артист України Костянтин Шаша (08.01.1929–19.01.2021). Випускник Харківського автодорожнього інституту, випускник вокального факультету Харківської консерваторії (клас доцента О. П. Петрової). Соліст Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка (1961–1990). Фахівці та публіка завжди відзначали тембр його красивого тенору, артистизм та вишуканість, чіткість сценічного малюнку в таких оперних партіях, як Левко, Петро («Утоплена», «Наталка Полтавка» М. Лисенка), Альфред («Травіата» Дж. Верді), граф Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Неморіно («Любовний напій» Г. Доніцетті), Паоліно («Таємний шлюб» Д. Чимароза), Пінкертон («Чіо-чіо-сан» Дж. Пуччіні), Беппе-Арлекін («Паяци» Р. Леонкавалло).

Мені — солістці Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка періоду 1963–1974 рр. довелося багато виступати разом із К. Шашею. Це були в більшості своїй виїзні концерти театру в супроводі оркестру народних інструментів, у яких голоси оперних солістів звучали під акомпанемент баяну, бандури, кобзи, балалайки, домри, гітари. Ці концерти відбувалися у робітничих та студентських гуртожитках, «червоних кутках» заводів та фабрик, сільських клубах, на фермах. В архівах Харківського державного обласного телебачення зберігається багато відеозаписів вистав та концертів за участю харківських оперних співаків тих часів.

Спілкуючись із К. Шашею, я дізнавалася багато цікавих фактів з його життєвої та творчої біографії. Він у нюансах володів мистецтвом сценічного партнерства, мав феноменальну пам'ять, вільно спілкувався італійською та німецькою мовами. Його інтерес до сцени та музики виник завдяки саме народно-інструментальному мистецтву. Ще підлітком він грав в оркестрі народних інструментів Палацу культури м. Мерефа. Тож цілком логічно, що педагогічну діяльність визнаний майстер оперного та камерного жанрів пов'язав із Харківським державним інститутом культури.

Сайт ХДАК інформує: «Шаша Костянтин Григорович — професор, народний артист України, професор. Науково-педагогічний стаж 35 років. Викладає навчальну дисципліну «Постановка голосу». Педагогічну діяльність розпочав викладачем вокалу на кафедрі музики Харківського державного педагогічного інституту ім. Г. С. Сковороди (роки праці — з 20.09.1983 по 30.06.1986). З 1988 р. працює в Харківській державній академії культури» [3].

Протягом моєї одинадцятилітньої харківської кар'єри ми неодноразово виступали на багатьох обласних географічних та промислових локаціях у супроводі оркестру народних інструментів, яким також керував професійний та

натхненний диригент Є. Бортник. У майбутньому — кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Я виконувала в концертах народні пісні «Летіла зозуля» (обр. О. Стеблянка), «Ой, джигуне, джигуне!» (обр. М. Лисенка). К. Шаша мав у своєму репертуарі значну кількість українських народних пісень, серед яких на «біс» завжди виконувалися: «Чорнії брови, карії очі» (обр. Ф. Надененка), «Повій, вітре, на Вкраїну» (обр. Н. Шульмана), «Дивлюсь я на небо» (обр. М. Лисенка). Інтерпретація співаком неаполітанських канцонет завжди викликала у публіки овації.

Творчі долі майже усіх музикантів світу мають свої особливості. Із 1974 р. моя кар'єра пов'язана з Дніпропетровським академічним театром опери та балету та Дніпровською академією музики. Як професор кафедри вокально-хорового мистецтва я вивчаю сучасну гуманітарну та мистецтвознавчу науково-методичну літературу, пов'язану з проблемами професійного виховання здобувачів вищої освіти і, безумовно, вокалістів. До кола моїх науково-педагогічних інтересів належать також і праці професора К. Шаші, які є надрукованими Харківською державною академією культури в різних збірниках, у інших виданнях, та розташованими в інтернет-просторі.

Є логіка навести їхні назви, адже кожна із цих статей має науково-педагогічну цінність, збагачує методику викладання такої складної дисципліни, як «Спів»:

1. Шаша К. Г. Про вокальне виховання студентів хормейстерів. *Конференція професорсько-викладацького складу та студентів за підсумками науково-творчої роботи за 1991 рік* : тези доп. / Харків. держ. ін-т культури. Харків, 1992. С. 132–133.
2. Шаша К. Г. Деякі проблеми підготовки студентів вокально-хорових спеціалізацій на сучасному етапі. *Культура України: історія і сучасність* : тези доп. респ. наук. теорет. конф., 26–28 жовт. 1992 р. / Харків. держ. ін-т культури. Харків, 1992. С. 378–379.
3. Шаша К. Г. Спогад про артиста (народний артист Є. І. Червонюк). *Березіль*. 1994. № 7. С. 153–156.
4. Шаша К. Г. До питання про особливості виховання дитячого голосу. Харків, 1994. 16 с. Деп. в ДНТБ України 07.02.95, № 274-Ук95.
5. Історія українського вокального мистецтва : програма курсу / Харків. держ. ін-т культури ; [уклад. К. Г. Шаша]. Харків : ХДІК, 1995. 24 с.
6. Історія українського вокального мистецтва : конспект лекцій / Харків. держ. акад. культури, Каф. хорознавства та хор. диригування ; [уклад. К. Г. Шаша]. Харків : ХДАК, 2003. 54 с.
7. Шаша К. Г. Микола Манойло (творчий портрет). *Слобода*. 2006. 5 трав.
8. Постановка голосу : програма курсу / Харків. держ. акад. культури, Каф. хорознавства та хор. диригування ; [уклад. К. Г. Шаша]. Харків : ХДАК, 2010. 10 с.

9. Шаша К. Г. Творчий портрет Миколи Манойла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32 : Когнітивне музикознавство-2. С. 367–370.
10. Методика викладання спецдисциплін : програма навч. дисципліни підгот. магістрів за спец. 025 «Муз. мистецтво» (спеціалізація «Хор. диригування») / Харків. держ. акад. культури, Каф. хорознавства та хор. диригування ; [розроб.: Бойко В. Г., Гулеско І. І., Шаша К. Г. та ін.]. Харків : ХДАК, 2017. 29 с.
11. Шаша К. Г. Учні М. Ф. Манойла як продовжувачі виконавських і педагогічних традицій видатного митця. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (21–22 листоп. 2019 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 297–299.

Разом із тим інтернет інформує громадськість про те, що під час педагогічної діяльності колишній соліст Харківської оперної сцени виступав також і як концертуючий виконавець. В оглядовій газетній статті доктора мистецтвознавства, професора О. Зосим читаємо: «Заслужений артист України, професор із Харкова Костянтин Шаша виконав серед інших творів неаполітанську пісню “Не плач”, давши привід нагадати, що тридцять шість років тому італійці були підкорені виконанням українським маестро неаполітанських пісень, присудивши йому першу премію. А нині вони готові восени наступного року провести в себе фестиваль імені Анатолія Солов’яненка [1]. Музичні та науково-педагогічні досягнення соліста опери та професора К. Шаші є історичним надбанням Слобожанщини.

Список використаних джерел:

1. Зосим О. Панорама дня. *День*. 26 жовт. 1999 р. (№ 198). URL: [https:// day. kyiv. ua/article/panorama-dnya/festyval-imeni-anatoliya-solovyanenka-zyavytsya-vitaliyi](https://day.kyiv.ua/article/panorama-dnya/festyval-imeni-anatoliya-solovyanenka-zyavytsya-vitaliyi) (дата звернення: 15.10.2025).
2. Праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (2014–2018) / Харків. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад.: С. В. Євсєєнко, О. М. Левченко, О. С. Хижна ; наук. ред. Н. М. Кушнарєнко]. Харків, 2020. С. 267–268.
3. Шаша Костянтин Григорович. *Харківська державна академія культури. Факультет музичного мистецтва. Кафедра хорового диригування та академічного співу*. URL: [https://ic.ac. kharkov. ua/navchannya/mm/hhd/shasha.html](https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/mm/hhd/shasha.html) (дата звернення: 11.10.2025).
4. Харківська державна академія культури: до 85-річчя з дня заснування : монографія / [авт. кол.: В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко та ін.]. Харків : ХДАК, 2015. 200 с.
5. Шаша Костянтин Григорович. *Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 1917–2017* : у 2 т. : мала енциклопедія / М-во культури України, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [редкол.: Веркіна Т. Б. та ін. ; наук. ред. І. С. Драч ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова]. Харків, 2017. Т. 1 : Музичне мистецтво. С. 602–604.

П. Йованович

**СИСТЕМНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ АКОРДЕОНІСТІВ
У МУЗИЧНИХ ШКОЛАХ ПОЧАТКОВОЇ І СЕРЕДНЬОЇ ЛАНКИ СЕРБІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ОСОБИСТОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ)**

P. Yovanovych

**SYSTEMIC PRINCIPLES OF EDUCATING ACCORDIONISTS IN MUSIC SCHOOLS
OF PRIMARY AND SECONDARY LEVELS IN SERBIA
(USING THE EXAMPLE OF PERSONAL PEDAGOGICAL EXPERIENCE)**

1. Загальна система музичних шкіл у Сербії. Система музичної освіти в Сербії має тривалу традицію та чітко вибудовану структуру, що охоплює всі рівні навчання — від початкової музичної школи до вищої академічної освіти. Музична освіта в Сербії зазвичай розпочинається у віці від шести до дев'яти років. Дітям пропонують обрати основний інструмент — фортепіано, скрипку, гітару, флейту, а також гармоніку, яка посідає особливе місце в нашій музичній культурі. Початкова музична школа триває шість років, після чого учні можуть продовжити навчання в середній музичній школі, де вже формуються як майбутні професійні музиканти. Освіта є безкоштовною, що робить музику доступною кожній талановитій дитині, незалежно від матеріального становища родини.

У системі музичних шкіл велика увага приділяється концертній діяльності. Учні регулярно виступають на шкільних і міських сценах, беруть участь у національних та міжнародних конкурсах. Концерти — це не лише перевірка навичок, а й важлива частина виховного процесу, яка формує впевненість, сценічну культуру та любов до мистецтва. Особливістю сербської системи є також тісна співпраця між школами, педагогами та батьками. Музичні школи в Сербії — це справжні культурні центри своїх міст, де зростають не лише майбутні музиканти, а й гармонійні особистості, які вміють цінувати мистецтво, дружбу й працю. Музика для нас — це не просто професія. Це шлях виховання душі, розвиток почуттів, характеру та внутрішнього світу дитини. І саме через музичну освіту ми прагнемо зберегти духовні корені та культурне багатство нашого народу.

2. Що таке премія «Просвітитель»? Премія «Просвітитель» — це особлива відзнака, створена для того, щоб відзначити людей, які присвятили своє життя освіті, культурі та вихованню молоді. Цю нагороду вручає Фонд Алек Кавчи-ча, який підтримує педагогів, сприяє утвердженню ідей просвітництва та розвитку культури, а також цінує тих, хто надихає нове покоління своєю працею, талантом і відданістю справі. Це не просто професійне визнання — це символ духовної місії вчителя, людини, яка своєю працею, талантом і любов'ю до дітей просвіщає, надихає та виховує нове покоління.

Назва «Просвітитель» має глибокий зміст і зв'язок з нашою історією та культурою. У Сербії слово «просвітитель» тісно пов'язане з образом Святого Сави — першого сербського архієпископа, учителя й духовного батька сербського народу. Він став символом мудрості, доброти та справжнього служіння

людям. Тому нагорода «Просвітитель» — це не просто знак визнання, а нагадування про наш обов'язок перед суспільством. Вчитель — це не лише той, хто передає знання, а й той, хто запалює серця, хто допомагає дитині повірити в себе, розвинути свої здібності та знайти шлях до гармонії. Для мене особисто це має особливе значення, оскільки цього року я став лауреатом премії «Просвітитель», і для мене це велика честь. Ця нагорода — визнання не лише моєї праці, але й роботи всієї команди моєї музичної школи, моїх учнів, колег і батьків, які разом зі мною створюють атмосферу натхнення, дружби та творчості.

Зауважимо, що автор цих тез є офіційним представником Сербії на найпрестижнішому світовому конкурсі для педагогів — **Global Teacher Prize**, який відбудеться в м. Дубаї у 2026 р. Це велика довіра та можливість представити нашу країну, нашу школу й нашу місію — показати, що сила освіти та мистецтва здатна змінювати світ. Коли я отримав нагороду «Просвітитель», я відчув не лише радість, а й відповідальність — продовжувати надихати, ділитися знаннями та вірити в дітей. Адже справжній учитель — це той, хто світить іншим, навіть коли сам стоїть у тіні.

3. Мої педагогічні досягнення полягають у викладанні гармоніки в Музичній школі міста Ніш уже багато років. За цей час мої учні досягли значних результатів: багато хто з них став лауреатами національних і міжнародних конкурсів, брав участь у фестивалях, представлених як у Сербії, так і за її межами. Станом на сьогодні мої учні здобули понад 300 міжнародних нагород, переважно перших місць, що є для мене джерелом великої гордості та натхнення.

Особливе місце в педагогічній роботі автора цих тез посідає організація концертної діяльності та творчих проєктів. Ми проводимо регулярні шкільні концерти, беремо участь у міських і міжнародних заходах, а також реалізуємо благодійні концерти та культурні ініціативи. Музика стає засобом не лише навчання, але й виховання в учнях доброти, соціальної відповідальності та любові до мистецтва. Мої учні не лише опановують інструмент, а й навчаються бути частиною колективу, сприймати музику як живе мистецтво, працювати разом, підтримувати одне одного, розвивати сценічну культуру та впевненість у собі.

Я також пишаюся тим, що наша школа активно бере участь у міжнародних освітніх проєктах і співпрацює з фондами, які підтримують педагогів, зокрема з Varkey Foundation та іншими партнерами. Це дає змогу розширювати горизонти наших учнів, відкривати для них світ, надихати їх на нові досягнення та культурний обмін. Кожне досягнення учнів — це відображення спільної праці: педагога, родини, школи та, безумовно, самих дітей. Саме такий підхід дає змогу виховувати не лише музикантів, але й людей, здатних любити та створювати красу.

4. Принципи та методи виховання баяністів. Моя методика ґрунтується на українській педагогічній традиції, оскільки я закінчив Київську консерваторію імені П. Чайковського, а згодом здобув ступінь магістра в Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка. Під час навчання викладачі застосовували до нас подвійний підхід: з одного боку, вони ставилися до нас як до найближчих дітей — підтримували, надихали, допомагали розкривати таланти;

з іншого боку — були надзвичайно вимогливими й справедливими, очікували максимальної віддачі та дисципліни. Такий баланс виховання сформував у мене повагу до праці, відповідальності та професіоналізму.

Головний принцип моєї роботи з учнями — **індивідуальний підхід до кожної дитини**, розвиток її здібностей, формування дисципліни, любові до музики та командного духу. Велике значення приділяється поєднанню традиційної та сучасної шкіл виконавства. Ми опановуємо класичний репертуар, а також сучасні твори й стилі, що робить учнів гнучкими, творчими та готовими до будь-яких музичних викликів. Важливою частиною навчального процесу є сценічна практика: сольні виступи, ансамблі, оркестрова діяльність. Це формує впевненість, артистизм, відчуття партнерства та відповідальність за спільний результат. Також автор цих тез активно використовує сучасні технології та освітні проекти, зокрема відеоматеріали, майстер-класи, участь у міжнародних конкурсах і програмах культурного обміну. Це мотивує учнів, розширює їхній світогляд і сприяє формуванню професійного середовища. Моя мета як педагога — виховати гармонійну особистість, яка не лише володіє інструментом, але й розуміє мистецтво як засіб виховання характеру, емоцій та культурного сприйняття світу.

А. Душний

**МУЗИКОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ
НАУКОВЦІВ ФРАНКОВОГО УНІВЕРСИТЕТУ ДРОГОБИЧА:
УНІВЕРСУМ ОСМИСЛЕННЯ У ФОКУСІ СУЧАСНОСТІ**

A. Dushnyi

**MUSIC STUDIES RESEARCH
BY SCIENTISTS OF I. FRANKO DROHOBYCH UNIVERSITY:
THE UNIVERSE OF COMPREHENSION IN THE FOCUS OF MODERNITY**

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка — потужна наукова та мистецька інституція на Заході України. Саме нещодавно ми відсвяткували 85-річчя від дня заснування, що дало можливість проаналізувати здобутки, розкрити пріоритети сьогодення, визначити перспективи і окреслити стратегію розвитку на майбутнє.

Одна з ключових позицій Університету — її мистецька складова. Адже музиканти, художники, хореографи поєднують низку складових — педагогічну, наукову, методичну й творчу діяльність, тим самим демонструючи креативність ідей та різновекторність їх реалізації.

У цьому контексті вирізняється музикознавча сторона наукового осмислення досягнень та аналіз діяльності представників галузі музичного мистецтва Університету. Протягом останніх років музикознавчий аспект обумовлений низкою напрацювань, це монографії професора О. Фрайт «Музично-вербальна емінентність: виміри та парадигми» і доцента У. Молчко «Газетне слово отця Остапа Нижанківського», низкою розділів у колективних монографіях України та Європи щодо аналізу різнопланової діяльності видатних представників

музичного мистецтва України та діаспори, спектру виконавського музикознавства тощо.

Науковцями Франкового Університету проведено низку досліджень музичного мистецтва та музичної освіти України крізь призму композиторської творчості, музично-теоретичного та методико-виконавського аналізу інструментального, вокального та хорового напрацювання. Значний пласт опрацьованого матеріалу введено в навчально-педагогічну та концертно-виконавську діяльність кафедр музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки й вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва. Така діяльність стала ключовою фазою до написання та видання першої колективної монографії «Музичне мистецтво ХХІ століття» латвійським видавництвом “Baltija Publishing”, ініційованої кафедрою музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, із презентацією 1 травня цього року в межах міжнародної конференції.

Теоретична комунікація. У процесі реалізації дослідницької складової, наукові результати активно аналізуються та апробуються через друк у наукових збірниках категорії А (Scopus / Web of Science) та фахових наукових збірниках категорії Б. Культурно-мистецький потенціал досліджень розкриває спектр історичних та соціокультурних процесів, тенденцій розвитку музичного мистецтва в освітньому просторі сучасної України. Таким чином, виявлено специфічні особливості феномену та підтверджено актуальність подальшої діяльності в напрямі теоретико-музикознавчого, історико-культурного, творчо-виконавського аспектів українського інструментального та вокально-хорового мистецтва, зумовленого пріоритетною значущістю в освітніх викликах, особливо в умовах війни. Водночас досліджено культурологічну парадигму розвитку музичного мистецтва, творчості, персоналій, педагогічних аспектів та освітньої траєкторії ХХ — початку ХХІ століття.

Практична реалізація. Нами *узагальнено* музичне мистецтво в музикознавчому аспекті як культурно-освітній концепт, що постає ключовим пріоритетом розуміння ціннісних орієнтирів музично-мистецької освітньої фабули; *проаналізовано* творчу, виконавську та музично-педагогічну діяльність представників української культури (М. Лисенка, Ст. Людкевича, А. Вахнянина, С. Воробкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, М. Дремлюги, О. Нижанківського, Н. Нижанківського, М. Нижанківської, В. Листопада, І. Кипріна, Б. Фільц, Б. Янівського, В. Чайки, С. Данилевича, Б. Базиликута, К. Сятецького, О. Веращинського, О. Петрусенко, Р. Купчинського, А. Сегової, А. Рудницького, О. Попович, С. Русової, Ф. Надененка, Ю. Фельдмана, С. Чарнецького, О. Тарнавської, М. Волошина, М. Ліхтей, Т. Росул, Т. Богданської, М. Фоменка, Г. Павлія, В. Губи, Л. Мандзюк, І. Кліш та ін.) у контексті розвитку музичної освіти та мистецтва України й української діаспори на перетині тисячоліть; *обґрунтовано* соціокультурні чинники розвитку українського виконавського музикознавства через опрацювання та узагальнення архівних, періодичних та друкованих джерел.

Наукова агломерація. Процеси розвитку, популяризації та активізації української музичної культури, виконавського музикознавства, вокального, хорового та інструментального мистецтва в теоретичному, історичному та практичному аспектах впроваджено в освітній простір та науковий дискурс, науково-практичних результатах, мистецьких імпрезах, що домінують у Франковому Університеті.

У музикознавчій траєкторії дослідження відображено широкий спектр проблем мистецької освіти та музикознавчого дискурсу. Визначені пріоритетні напрями розвитку, інноваційні методи та способи реалізації культуро-творчих цілей й мистецтвознавчої тематики фокусуються в систематичному проведенні двох щорічних міжнародних науково-практичних конференцій — «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть» (у грудні) та «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (у травні). За їх підсумками друкуються збірники матеріалів та тез. Важливо наголосити — конференції внесені до переліку проведення наукових конференцій з проблем вищої освіти і науки в системі Міністерства освіти і науки України.

Вагомою компонентою постає науковий фаховий збірник категорії Б «Актуальні питання гуманітарних наук», який виходить 12 разів на рік із значною частиною томів кожного випуску. Розділ «Мистецтвознавство» — свідчення за-требуваності мистецькою спільнотою систематичного висвітлення своїх напрацювань на цій науковій платформі.

Творча складова. Ключове місце в культурно-мистецькому просторі посідає безперервне проведення конкурсно-фестивального руху: Всеукраїнського Відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»; міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів “Perpetuum mobile”; Мистецького форуму Дрогобиччини; Всеукраїнського фестивалю «День баяна та акордеона у Дрогобичі». Організаційно-комунікативна діяльність активно впливає на популяризацію, провадження сучасного освітнього процесу та обмін досвідом на національному й міжнародному рівнях викладачами та здобувачами різних рівнів акредитації. В межах мистецьких імпрез, систематично проводяться гостьові лекції, концерти, наукові й творчі презентації та зустрічі, майстер-класи тощо.

Якісний показник успішного опанування музично-теоретичними знаннями та інструментальною підготовкою, свідчать про вагомі виконавські здобутки на національному та міжнародному рівні (зокрема, на світовому конкурсі “Trophée Mondiale de l’Accordéon” із наявністю делегата (професор Андрій Душний) від України до Всесвітньої конфедерації акордеоністів). Такий масштаб неодмінно залежить від послідовної побудови процесу системного опанування уміннями та навичками різновиду музично-педагогічної діяльності; введення ряду взірців композиторського напрацювання в педагогічну та інструментальну практику, виконавство, спектр музично-теоретичних дисциплін освітньо-трансформаційної траєкторії.

Міжнародна співпраця з навчальними інституціями та творчими організаціями зарубіжжя має свою особливість:

- **Наукова складова** унаочнює спільну діяльність з Академією мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина), Інститутом музичної освіти Університету імені Яна Кохановського в Кельцах (Польща), Музичною академією Університету Вітовта Великого у Каунасі (Литва).
- **Творча співпраця** моделюється зі Всесвітньою конфедерацією акордеоністів “Confédération Mondiale de l’Accordéon” (Франція), Британським коледжем акордеоністів (Велика Британія), Міжнародним українським культурним центром у Фінляндії, Литовською академією музики і театру, Казахською національною консерваторією імені Курмангазі та Кизилордінським вищим музичним коледжем імені Казангапа (Казахстан), Національною школою музичного і танцювального мистецтва імені Добрини Петкова (Болгарія), Консерваторією імені Яна Левослава Беллу (Словаччина).

Міжнародна співпраця дала можливість започаткувати та систематично проводити на базі кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки курси підвищення кваліфікації для викладачів спеціальності В5 Музичне мистецтво всіх рівнів (із міжнародною участю). До гостьових лекцій запрошуються закордонні представники Словаччини, Угорщини, Польщі, Німеччини, Литви, Латвії, Хорватії, Франції, Норвегії, Австралії, США.

Таким чином, у фокусі сьогодення, музикознавчі здобутки науковців Франкового Університету Дрогобича мають свою цінність та практичну доцільність. Відтак:

- *висвітлюють* ключові проблеми, пов’язані з активізацією візріців музичної культури та мистецтва в сучасному освітньому процесі національного та міжнародного масштабу;
- *регламентують* впливи мистецької освіти на особистість та її розуміння і значимість у реаліях сьогодення.
- *активізують* науково-пошукову діяльність щодо нової траєкторії формування креативності здобувачів мистецької освіти, розвитку їх асоціативного мислення та освітньо-професійних компетентностей.
- *наголошують* на важливості використання інноваційних освітніх технологій у процесі підготовки майбутніх фахівців галузі музичного мистецтва.

Отже, наукове осмислення, ключові важелі впливу та результати діяльності музикознавців Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка постають візією сучасних креативних ідей та інновацій, а дослідницький феномен — перспективою до підкорення нових горизонтів у викликах сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Фрайт О. Музично-вербальна еміненність: виміри та парадигми. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2020. 490 с.
2. Молчко У. Газетне слово отця Остапа Нижанківського: монографія. Стрий : ТзВо Видавничий дім «Укрпол», 2021. 328 с.

3. Music art of the 21st century : scie. monograph. Riga : Baltija Publishing, 2025. 304 p. UPL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/579>.

Р. Дидик

**УКРАЇНЬСЬКА БАЯННО-АКОРДЕОННА ШКОЛА:
КЛАСИФІКАЦІЯ В РОЗРІЗІ СЬОГОДЕННЯ**

R. Dydyk

**UKRAINIAN BAYAN-ACCORDION SCHOOL:
CLASSIFICATION IN TODAY'S VIEW**

Українська школа баянно-акордеонного мистецтва — потужна інституція з різновекторним надбанням у педагогічному, виконавському, композиторському, методичному, науковому, конкурсно-фестивальному аспектах. Відтак, постає ряд дослідників різних напрямів діяльності школи (М. Давидов, А. Семешко, А. Сташевський, І. Єргієв, Ю. Лошков, Л. Понікарова, Є. Іванов, Р. Безугла, Т. Сідлецька, Г. Голяка, А. Душний, Вл. Князев, Л. Пасічняк, С. Карась, Я. Олексів, В. Дорохін, І. Яценко, А. Шамігов, С. Нефедов, В. Марченко, Б. Кисляк, М. Булда, В. Охманюк, В. Тищик, В. Суворов, І. Маринін та ін.).

До 2014 р. активізація баянно-акордеонного руху була сфокусована на осередках, які чітко уособлювали здобутки та перспективи крізь призму часу. Це Київська, Львівська, Одеська, Харківська та Донецька школи. Саме окреслена регіоналістика бере основу та є похідною від Київської школи. Водночас у спектрі сучасних досліджень кожна з них домінує як самостійна регіональна школа формування індивідууму музиканта.

У реаліях війни та реорганізаційних процесів, баянно-акордеонна школа України зазнала значних трансформацій і переосмислень, що спрямовується в дещо іншу пріоритетність її наповнення та регіональну особливість. Так, Донецька — сьогодні не актуальна (ми аналізуємо її виключно до 2014 р.), натомість потужно розвивається Дніпровська баянно-акордеонна школа у фокусі виконавського моделювання.

У науковому сенсі, постає системне дослідження регіональних особливостей феномену: **Київська** — М. Давидовим, А. Семешком, В. Зайцем, О. Бензюком, Н. Остапчук та ін.; **Львівська** ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ: А. Душним, Б. Пицем, Р. Кундисом, Д. Кужелевим, Я. Олексівим, Г. Олексів, В. Шафетою, М. Паньківим та ін.; **Харківська** — Ю. Дяченком, О. Литвищенком, М. Плющенко, А. Єрьоменком, І. горем Снедковим та Л. Снедковою, А. Стрільцем та ін.; **Одеська** — В. Євдокимовим, В. Власовим, І. Єргієвим, М. Булдою та М. Черепаниним, Ю. Чумаком, А. Черноіваненко, В. Шеремет та ін.

Відтак, регіональні осередки баянно-акордеонних шкіл варто виокремити в окрему дослідницьку траєкторію, яка моделюється та активно розвивається в різних напрямках. Така особливість, стала предметом дослідження Н. Сторонської, Л. Мартиніва (Дрогобич та Дрогобиччина), В. Князева (Закарпатський регіон); О. Микитюка (Буковинський регіон); П. Дрозди (Західно-Український регіон); О. Резнік (Житомирщина); В. Суворова, Н. Семенюк (Волинь).

Особливу баянно-акордеонну нішу в музичній культурі України посідає Дрогобич, за визначенням академіка М. Давидова, «Дрогобич — Мекка народно-інструментального мистецтва» [2]. Серед знаних представників, варто назвати імена Е. Мантулева, В. Чумака, А. Душного, Ю. Чумака, В. Шафети, Р. Ілика, С. Максимова та ін. Численні перемоги солістів та колективів за участі баяна-акордеона у світових та національних конкурсах, участі у фестивальных імпрезах та концертно-гастрольній діяльності постає визнанням збереження та примноження мистецького надбання, популяризації української школи й виконавських традицій у євроінтеграційному та соціокультурному просторі сьогодення.

Особливість Дрогобицької школи:

- у систематичному організаційному сподвижництві крізь призму конкурсів («Візерунки Прикарпаття», “Perpetuum mobile”, імені Анатолія Онуфрієнка), фестивалів («День баяна та акордеона у Дрогобичі»), Мистецьких форумів та курсів підвищення кваліфікації з міжнародною участю;
- проведенні конференцій, майстер-класів та концертів відомих митців України та світу;
- презентації надбань баянно-акордеонної спільноти краю, України та зарубіжжя;
- проведенні комплексного дослідження феномену (науково-методичні напрацювання, монографії, довідникова література, нотні збірники та посібники, гроно публікацій, тощо);
- обґрунтованому науково-творчому переосмисленні та аналізу діяльності (дисертації Л. Мартиніва, Р. Кундиса, Н. Сторонської, В. Шафети);
- підтримці та популяризації початкової мистецької освіти України, її педагогічної та виконавської складової, контенту сучасного композиторського надбання (Я. Олексів, А. Марценюк, І. Миськів, В. Сорока, О. Боднарчук, А. Січ, М. Рожко, О. Жуза, М. Романишин, К. Пелипенко, О. Михайлів, Я. Іванина, В. Шлюбик, В. Салій, Р. Стахнів, І. Штогрин, П. Штимак, В. Клименко, Т. Люхін, В. Попович та ін.).

У цьому контексті, актуальним постає визначення Андрія Олексюка: «поєднання навчально-виховного елементу з творчо-виконавським пріоритетом в паралельному науково-методичному та організаційному аспектах відображає багатогранність Дрогобищини як окремої інституції — регіональної школи народно-інструментального мистецтва» [5].

Тернопільську регіональну баянно-акордеонну школу презентує низка педагогів — Ю. Максем, О. Кміть, М. Дмитришин, О. Горбачова, А. Баньковський, В. Довгань та ін. Серед вихованців відомі музиканти В. Балик, П. Андрійчук, брати Василь та Віктор Кравчуки, Андрій Семеляк та ін. Тернопільська баянно-акордеонна школа знайшла наукове осмислення в доробку Ю. Кіцили [3; 4].

Активний баянно-акордеонний рух ми спостерігаємо на Волині, зокрема у Луцьку. Педагогічна концепція формування виконавця зосереджена на діяль-

ності Ф. Щегельського, А. Марценюка, В. Милогородської, А. Рихлюка, В. Рокша, П. Шиманського та ін. Серед зіркових випускників школи — композитор В. Рунчак, виконавці-педагоги А. Дубій, С. Брикайло, Ю. Кіпець та ін. У гроні традицій популяризації баянно-акордеонного мистецтва, варто акцентувати увагу на щорічному проведенні міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomusik».

Активізація баянно-акордеонної школи Дніпра асоціюється із «Ассо Performance orchestra» під керівництвом Є. Жили. Саме завдяки йому, Дніпро активно формує свою мистецьку платформу популяризації баянно-акордеонного та народно-інструментального мистецтва крізь призму міжнародного конкурсу виконавців на академічних народних інструментах «DniProFolk», методичної компоненти (конференція «Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості»), круглих столів, майстер-класів, тощо. Особливість — проведення Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж». У гроні представників, варто назвати В. Вірясову та В. Клименка, котрі збагачують репертуарну палітру авторськими творами для різного рівня навчання та виховання баяніста-акордеоніста. Вагомою компонентою вирізняється проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу юних баяністів та акордеоністів імені М. Різоля.

Масштабно виступає Криворізька регіональна баянно-акордеонна школа. Серед її представників, знані імена — Д. Ільїн, Л. Єчкалова, А. Семешко, В. Зубицький, О. Івченко, К. Жуков, Д. Султанов, Д. Рисіна (Скамарохова) та ін. Регіон, відомий багаторічним флагманом баянно-акордеонного виконавства — міжнародним конкурсом баяністів та акордеоністів «Кубок Кривбасу», сьогодні — набирає обертів міжнародний конкурс юних баяністів, акордеоністів та ансамблів «Сучасні ритми».

У дослідженні української баянно-акордеонної школи ключовою ланкою постає авторська виконавська школа — ключова фаза передавання творчого досвіду від вчителя до учня. Тут, вирізняється наступна траєкторія авторської школи, яка має продовження в учнях з покоління в покоління, тим самим асимілюючи її традиції до соціуму сучасності. Для прикладу:

- науково-практична школа М. Давидова, суттєво вкорінилася у виконавських тенденціях його учня А. Дубія, котрий вправно передає досвід своїм вихованцям М. Гафичу та В. Мусійчуку (лауреатам Трофею світу по акордеону);
- авторська виконавська школа А. Семешка знайшла продовження у його учневі К. Жукову, який у свою чергу передає її своєму вихованцю Д. Снігирьову (володарю Трофею світу по акордеону та переможцю останнього міжнародного конкурсу акордеоністів у Клінгенталі);
- авторська виконавська школа І. Снедкова, активно моделюється його учнем та послідовником А. Стрільцем (лауреатом міжнародного конкурсу у Клінгенталі);
- авторська виконавська школа М. Оберюхтіна, реалізована його учнем А. Онуфрієнком, знайшла продовження у творчо-виконавській традиції

С. Максимова (лауреата Міжнародного фестивалю оркестрів та ансамблів в рамках Трофею світу по акордеону);

- авторська виконавська школа С. Караса продовжується Ярославом Олексі-вим й реалізується у його учнях Р. Пунейка, П. Гільченка, С. Сапуна, М. Си-нягівського, А. Іщенку (володарях та переможцях Трофею світу по акорде-ону останніх років).

Таким чином, українська баянно-акордеонна школа на сучасному етапі має вагомі досягнення та здобутки, теорію формування виконавської майстернос-ті із практичною реалізацією через виконавство, потужні мистецькі осередки, конкурси та фестивалі, менеджерсько-організаційну складову яка активно роз-вивається, вдосконалюється, досліджується та генерується у часопросторі сьо-годення.

Список використаних джерел:

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська ака-демічна школа) : підручник [для вищих та сер. муз. навч. закладів]. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. 592 с.
2. Давидов М. Мекка народно-інструментального мистецтва. *Українська му-зична газета*. 2011. Липень–вересень (№ 3).
3. Кіцила Ю. Тернопільська баянно-акордеонна школа : бібліогр. довідник. Тернопіль, 2015. 24 с.
4. Кіцила Ю. Юрій Максем: життя з любов'ю. Тернопіль, 2015. 82 с.
5. Олексюк А. Провідні регіональні школи народно-інструментального мис-тецтва України у ХХІ столітті. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи* : зб. матеріалів І міжнар. наук.-практ. конф. Баку [та ін.], 2016. С. 89–91.
6. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ сто-літь : довідник. Тернопіль : Навч. книга — Богдан, 2009. 244 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Сташевський Андрій, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів ХДАК;

Сташевська Інна, заслужений діяч мистецтв України, доктор педагогічних наук, професор, проректор з навчальної роботи ХДАК;

Большакова Тетяна, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри народних інструментів ХДАК;

Пасічинська Тетяна, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК;

Данилюк Яна, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК;

Лошков Юрій, доктор мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів ХДАК;

Савицька Олександра, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК;

Мельник Надія, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК;

Трянов Максим, доктор філософії, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК;

Половинка Ірина, викладач кафедри народних інструментів ХДАК;

Коган Соня, магістрант ХДАК;

Заєць Віталій, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Дорош Анна, народна артистка України, професор кафедри сучасної хореографії КНУКІМ;

Білова Єлизавета, викладач кафедри оркестрових інструментів ХДАК;

Любінець Назарій, аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Чворсюк Ростислав, магістрант Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Федоричка Аліна, магістрант Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Башмакова Наталія, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики;

Дубій Андрій, доцент кафедри баяна та акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Василенко Олександр, аспірант кафедри теорії та історії музики ХДАК;

Султанов Дамір, почесний працівник освіти Казахстану, заслужений артист, професор кафедри кобиза і народних інструментів Казахського національного університету мистецтв;

Абілкасимов Азамат, магістрант Казахського національного університету мистецтв;

Лігоцький Олександр, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Гаврилюк Сергій, доктор мистецтва, старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА імені М. В. Лисенка;

Гільченко Павло, старший викладач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, аспірант ЛНМА ім. М. Лисенка;

Булах Тетяна, кандидат мистецтвознавства, професор, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

Шевчук Анель, викладач освітнього комплексу «Музичний коледж — школа-інтернат для обдарованих дітей» м. Павлодар;

Тулянець Андрій, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики;

Черепанин Мирон, заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Карпатського національного університету імені В. Стефаника;

Булда Марина, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Карпатського національного університету імені В. Стефаника;

Суржина Нонна, народна артистка України та СРСР, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, професор кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики;

Йованович Предраг, викладач музичної школи й училища м. Ніш (Сербія).

Душний Андрій, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Дидик Роман, аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ:

ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА СЛОБОЖАНЩИНИ І УКРАЇНИ

А. Сташевський, І. Сташевська КАФЕДРА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В РІЧНИЦЮ СВОГО 65-РІЧЧЯ: ОСВІТНІ, НАУКОВІ Й МИСТЕЦЬКІ ВЕКТОРИ ДІЯЛЬНОСТІ A. Stashevskiy, I. Stashevskaya DEPARTMENT OF FOLK INSTRUMENTS OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE ON ITS 65 TH ANNIVERSARY: EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND ARTISTIC VECTORS OF ACTIVITY	3
Т. Большакова ГОРДИСТЬ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК — ЇЇ ВИПУСКНИЦЯ ВАЛЕНТИНА БІЛЕНЬКА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ МИТЦЯ В СЛУЖБІ НАРОДНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВУ T. Bolshakova THE PRIDE OF THE DEPARTMENT OF FOLK INSTRUMENTS OF KSAC — ITS GRADUATE VALENTYNA BILENKA: THE LIFE AND CREATIVE PATH OF AN ARTIST DEVOTED TO FOLK MUSICAL ART	8
Т. Пасічинська ТВОРЧА ТА НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Т. В. БОЛЬШАКОВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК T. Pasichynska CREATIVE AND SCIENTIFIC-PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF T. V. BOLSHAKOVA IN THE CONTEXT OF THE DEPARTMENT OF FOLK INSTRUMENTS OF KSAC	12
Я. Данилюк ОРИГІНАЛЬНИЙ ДОМРОВИЙ РЕПЕРТУАР ЯК РЕСУРС ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ Y. Danyliuk ORIGINAL DOMRA REPERTOIRE AS A RESOURCE FOR SHAPING UKRAINIAN MUSICAL IDENTITY	15
Ю. Лошков Є. О. БОРТНИК — ФУНДАТОР ХАРКІВСЬКОЇ НАУКОВОЇ ШКОЛИ В ГАЛУЗІ АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА Yu. Loshkov E. O. BORTNYK — FOUNDER OF THE KHARKIV SCIENTIFIC SCHOOL IN THE FIELD OF ACADEMIC FOLK INSTRUMENTAL ART	18
О. Савицька, Н. Мельник МИСТЕЦЬКА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРІО «ЦИМБАНДО»: ВІД ВИТОКІВ ДО ЮВІЛЕЙНИХ ОБРІВ N. Melnik, O. Savytska THE ARTISTIC EVOLUTION OF THE INSTRUMENTAL TRIO "TSYMBANDO": FROM ORIGINS TO ANNIVERSARY HORIZONS	21
М. Трианов РОЗБУДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО РЕПЕРТУАРУ ЯК ТВОРЧА СТРАТЕГІЯ ХАРКІВСЬКОГО ГІТАРНОГО КВАРТЕТУ M. Trianov THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL ENSEMBLE REPERTOIRE AS THE CREATIVE STRATEGY OF KHARKIV GUITAR QUARTET	23
І. Половинка СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАЛЕРІЯ ПЕТРЕНКА I. Polovynka STYLISTIC DOMINANTS IN THE PERFORMING ACTIVITY OF VALERII PETRENKO	25
С. Коган СТАНОВЛЕННЯ ТАЛАНТУ ГНАТА ХОТКЕВИЧА НА ДЕРГАЧІВщині ТА ЙОГО РОЛЬ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СЛОБОЖАНЩИНИ S. Kohan THE RISE OF HNAT KHOTKEVYCH'S TALENT IN THE DERHACHI REGION AND HIS ROLE IN THE MUSICAL CULTURE OF SLOBOZHANSKYIA	27

СЕКЦІЯ:
ПРОВІДНІ ШКОЛИ АКАДЕМІЧНОГО
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН У СУЧАСНІЙ МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

В. Заєць СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ХХІ СТОЛІТТЯ V. Zaiets MODERN VECTORS OF DEVELOPMENT OF UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTAL ART IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE XXI CENTURY.....	29
А. Дорош УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА ХОРЕОГРАФІЯ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ A. Dorosh UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTS AND CHOREOGRAPHY: THE SYNTHESIS OF ARTS.....	31
Є. Білова РОЛЬ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ: УКРАЇНСЬКІ АКАДЕМІЧНІ ШКОЛИ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ Ye. Bilova THE ROLE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN INTERCULTURAL COMMUNICATION: UKRAINIAN ACADEMIC SCHOOLS IN THE MODERN MUSICAL SPACE	33
Н. Любінець АКОРДЕОН ЯК ІНСТРУМЕНТ САУНД-ДИЗАЙНУ: ФОРМУВАННЯ ЗВУКУ В ТЕАТРІ, КІНО ТА ВІДЕОІГРАХ N. Liubinets THE ACCORDION AS A SOUND DESIGN INSTRUMENT: SOUND FORMATION IN THEATRE, CINEMA, AND VIDEO GAMES.....	36
Р. Чворсюк ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «СЮІТИ ДЛЯ БАЯНА № 1» АНІТИ ПОЛОНЧИК R. Chvorsyuk PERFORMANCE INTERPRETATION OF "SUITE FOR ACCORDION NO. 1" BY ANITA POLONCHYK	38
А. Федоричка ІНТОНАЦІЙНА ВИРАЗНІСТЬ У СЮІТНИХ ЦИКЛАХ ДЛЯ ДІТЕЙ АДАЛЬБЕРТА СІЧА A. Fedorychka INTONATIONAL EXPRESSIVENESS IN SUITE CYCLES FOR CHILDREN BY ADALBERT SICH	41
Н. Башмакова ФЕСТИВАЛЬНИЙ ДОСВІД ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ: АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРІЇ КІКАС N. Bashmakova FESTIVAL EXPERIENCE OF THE FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA OF DNIPRO ACADEMY OF MUSIC: ASPECTS OF VICTORIA KIKAS' WORKS	43
А. Дубій МУЗИЧНА НУМІЗМАТИКА СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ A. Dubiy MUSICAL NUMISMATICS OF THE ANCIENT WORLD AS A SOURCE OF THE HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY OF UKRAINIAN FOLK AND INSTRUMENTAL ART	46
О. Василенко КОНЦЕРТ "DOUBLE ACT" ДЛЯ ШЕНА ТА БАЯНА З ОРКЕСТРОМ ДОНХУНА ШІНА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО АЗІЙСЬКОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА O. Vasylenko THE CONCERTO "DOUBLE ACT" FOR SHENG AND ACCORDION WITH DONGHOON SHIN ORCHESTRA AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY ASIAN ACCORDION ART	47
Д. Султанов, А. Абілқасимов ДЕЯКІ РИСИ КЮЯ В ПЕРЕКЛАДЕННЯХ ДЛЯ БАЯНА D. Sultanov, A. Abilkasymov SOME FEATURES OF KUI IN TRANSLATIONS FOR ACCORDION	53

О. Лігоцький НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА М. А. ДАВИДОВА ЯК ЧИННИК МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ (ДО 95-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ М. А. ДАВИДОВА) O. Lihotskyi SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL HERITAGE OF M. A. DAVYDOV AS A FACTOR OF INTERCULTURAL COMMUNICATION IN THE DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN ACCORDION SCHOOL (TO THE 95 TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF M. A. DAVYDOV)	59
С. Гаврилюк МЕТАМОДЕРНІ ВІЗІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДУЕТУ БОГДАН КОЖУШКО (АКОРДЕОН), СЕРГІЙ ГАВРИЛЮК (СКРИПКА) S. Havryliuk METAMODERN VISIONS OF BAROQUE MUSIC IN THE PERFORMING ACTIVITIES OF THE DUO: BOHDAN KOZHUSHKO (ACCORDION), SERHII HAVRYLIUK (VIOLIN)	62
П. Гільченко АКОРДЕОННЕ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ МЕТАМОДЕРНИХ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ P. Hilchenko ACCORDION POP-JAZZ PERFORMANCE OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY IN THE CONTEXT OF METAMODERN STYLE TRENDS	63
Т. Булах НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ПАРАДИГМІ ХРИСТІАНСЬКОГО ПРОСЛАВЛЕННЯ ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ЦЕРКОВ T. Bulakh FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN THE PARADIGM OF CHRISTIAN WORSHIP OF EVANGELICAL CHURCHES	65
Д. Султанов, А. Шевчук МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА D. Sultanov, A. Shevchuk METHODOLOGICAL BASES OF STUDYING ORIGINAL WORKS FOR ACCORDION	68
А. Тулянтцев НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СПІВПРАЦІ З ВОКАЛІСТАМИ A. Tulyantsev NATIONAL ACADEMIC ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF COOPERATION WITH VOCALISTS	73
М. Черепанин, М. Булда ТВОРЧІСТЬ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ M. Cherepanyn, M. Bulda ASTOR PIAZZOLLA'S WORKS IN UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTAL PERFORMANCE	76
Н. Суржина СОЛІСТ ОПЕРИ КОСТЯНТИН ШАША ТА НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО N. Surzhyna OPERA SOLOIST KOSTIANTYN SHASHA AND FOLK INSTRUMENTAL ART	81
П. Йованович СИСТЕМНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ АКОРДЕОНІСТІВ У МУЗИЧНИХ ШКОЛАХ ПОЧАТКОВОЇ І СЕРЕДНЬОЇ ЛАНКИ СЕРБІЇ (НА ПРИКЛАДІ ОСОБИСТОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСВІДУ) P. Yovanovych SYSTEMIC PRINCIPLES OF EDUCATING ACCORDIONISTS IN MUSIC SCHOOLS OF PRIMARY AND SECONDARY LEVELS IN SERBIA (USING THE EXAMPLE OF PERSONAL PEDAGOGICAL EXPERIENCE)	84
А. Душний МУЗИКОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ НАУКОВЦІВ ФРАНКОВОГО УНІВЕРСИТЕТУ ДРОГОБИЧА: УНІВЕРСУМ ОСМИСЛЕННЯ У ФОКУСІ СУЧАСНОСТІ A. Dushnyi MUSIC STUDIES RESEARCH BY SCIENTISTS OF I. FRANKO DROHOBYCH UNIVERSITY: THE UNIVERSE OF COMPREHENSION IN THE FOCUS OF MODERNITY	86

Р. Дидик

УКРАЇНЬСЬКА БАЯННО-АКОРДЕОННА ШКОЛА: КЛАСИФІКАЦІЯ В РОЗРІЗІ СЬОГОДЕННЯ

R. Dydyk

UKRAINIAN BAYAN-ACCORDION SCHOOL: CLASSIFICATION IN TODAY'S VIEW90

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ94

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор роботи

**НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО СЛОБОЖАНЩИНИ
В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ:
ІСТОРІЯ, ТРАДИЦІЇ, СЬОГОДЕННЯ**

**МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(5–6 листопада 2025 р.)**

Відповідальна за випуск:
Н. О. Рябуха

Редактори:
*А. А. Троян
Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:
В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 12.01.2026. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 5,8. Обл.-вид. арк. 7,7.

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.