

Управління освіти і науки  
Волинської обласної державної адміністрації  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
Луцький педагогічний фаховий коледж  
Циклова комісія народних інструментів

П'ЯВКА КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА

**ДО ПИТАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ КРІЗЬ  
ПРИЗМУ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНОЇ РІЗНОМАНІТНОСТІ СУЧАСНОЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ**

*Методичні рекомендації*

Луцьк - 2024

УДК 780.647.2:37.015.31 (083.13)

Д57

*Розглянуто на засіданні циклової комісії народних інструментів Луцького педагогічного фахового коледжу (протокол № 2 від 19.11.2024)*

*Друкується за ухвалою методичної ради Луцького педагогічного фахового коледжу*

*(протокол № 4 від 25 листопада 2024 р.)*

**Рецензенти:**

**Жорняк Б. Є.** – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

**Новакович М. О.** – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

**П'явка К.**

**Д 57 До питання творчих здібностей особистості крізь призму жанрово-стилістичної різноманітності сучасної української баянно-акордеонної музики.** Методичні рекомендації для здобувачів освіти освітньо-професійного ступеня фаховий молодший бакалавр освітньо-професійної програми Середня освіта (Музичне мистецтво). Луцьк: ФОП Мажула Ю. М., 2023. 60 с.

Методичні рекомендації містять теоретико-методичний матеріал з питань творчих здібностей особистості в класі баяна/акордеона через використання в педагогічній практиці розширеного жанрово-стилістичного репертуару сучасної української баянно-акордеонної музики.

Видання буде корисним студентам, викладачам та всім любителям баянно-акордеонної музики.

**УДК 780.647.2:37.015.31 (083.13)**

П'явка К. М., 2024

Луцький педагогічний фаховий коледж, 2024

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	
1.1. Психолого-педагогічні тлумачення поняття творчі здібності.....	
1.2. Розвиток творчих здібностей у сфері музичної освіти.....	
1.3. Зарубіжні наукові теорії музичних здібностей.....	
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА БАЯННО- АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА.....	
2.1. Музичне перекладення як традиційний жанр баянно-акордеонної музики.....	
2.2. Провідні жанри в українській баянно-акордеонній музиці наприкінці ХХ-го – початку ХХІ-го століть.....	
2.3. Інструментальний стиль та тенденції полістилістики у баянно- акордеонній творчості.....	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	
ДОДАТКИ.....	

## ВСТУП

Проблематика розвитку творчих здібностей особистості – це один із кардинальних напрямків сучасної дидактики. Та заглиблюючись у тлумачення самого поняття творчість, розуміємо, що даний феномен є одним із найважливіших завдань не лише чисто педагогічної науки, але і цілого комплексу предметів міждисциплінарного спрямування. Адже творчо-розвинена особистість здатна на самостійне, не стандартне мислення, що, в першу чергу, забезпечує високу ефективність вирішення тих завдань, які ставляться перед нею.

Давно відомо, що творчість – це висока енергетична стимуляція усіх мислительних операцій та життєдіяльних процесів людини. Нині все частіше розглядають творчість як одну із специфікацій діяльності людини, виокремлюючи її іманентні властивості та характерні особливості. Як наслідок, таке твердження зумовлює розглядати творчість як своєрідний індикатор цивілізаційного розвитку людства у всіх його проявах та характеристиках. Виходячи із вроджених творчих задатків, людина розвиває, а точніше окультурює себе, створюючи середовище свого існування, той цивілізаційний простір, так звану другу природу, що інспірує відповідний рівень свободи та незалежності. Власне, саме творче начало людини надає їй впевненості у власних силах на шляху пізнання навколишнього світу і самої себе.

Однозначно, що сучасний світ, який базується на цифрових технологіях, коли штучний інтелект все активніше проникає в наше життя, дана проблематика вимагає більш глибоких підходів до її вирішення. Це, насамперед, прокладання як нових перспективних, так і осучаснення традиційних шляхів до гуманізації навчально-виховних процесів, які забезпечать максимальну стимуляцію пізнавальних можливостей особистості через призму її високо розвиненого творчого потенціалу.

Без сумніву, що першочергового значення у вирішенні всіх цих завдань надається мистецтву загалом, а музичному зокрема. Ще починаючи з музичної школи, маленька дитина опановує складний світ музики. Працюючи над музичним твором, вона одномоментно вирішує завдання як фізичного,

інтелектуального, так і емоційного планів. Такий спектр проблем однозначно потребує високої концентрації та творчого підходу до справи.

Музика з її унікальними засобами виразності, такими як мелодія, ритм, темп, динаміка, тембр, що уможливлюють цілісний вплив на особистість, беззаперечно виступає основним джерелом формування естетичного смаку, а також основним чинником розвитку творчого потенціалу особистості. Саме музичний твір, виконаний на високому професійному рівні, в результаті вільного творчого вибуху, здатен викликати глибокі естетичні почуття. І тут важливе місце належить тому репертуару, який надзвичайно точно і скурпульозно підбирає для свого учня викладач по класу гри на музичному інструменті. Особливої уваги заслуговує клас гри на баяні, так як цей інструмент вважається народним і репертуарна політика переважно формується навколо традиційного жанру для даного інструменту, тобто перекладань українських народних пісень і танців.

Сьогодні система акустичного звуковидобуття на баяні значно удосконалилась, що розширило його технічні і виразові можливості. Це, в свою чергу, сприяло тому, що протягом останніх десятиліть суттєво активізувалась інтеграція сучасної баянної музики з академічними жанрами. Така ситуація зумовлена значними успіхами у підготовці концертних виконавців та загальним зростом рівня професійної майстерності баяністів як у світі, так, зокрема, і в Україні; активізацією концертної діяльності та фестивального руху; регулярними перемогами вітчизняних баяністів на міжнародних конкурсах та всесвітнім визнанням здобутків української академічної баянної школи; плідною науково-дослідною роботою та постійним підвищенням рівня методичного забезпечення навчального процесу. Це, певною мірою, сприяло визнанню баяна провідними композиторами як спроможного до втілення найглибших духовних аспектів так званого спілкування особистості і світу, тобто індивідуального світобачення.

Не менш плідний розвиток академічної баянної музики, початок якого спостерігається в другій половині ХХ-го століття, значною мірою сприяв становленню власного оригінального репертуару.

Таким чином, поступово з'являється значна кількість оригінальних творів для баяна, в основі яких закладені не тільки фольклорні традиції, а й досвід розвитку саме академічних жанрів. Крім того, українська музика для баяна займає досить вагомe місце в контексті світової баянної літератури. Свідченням цього є часте використання творів українських композиторів у педагогічній та концертній практиці виконавців західних країн, впровадження музичних творів українських композиторів у програмах міжнародних конкурсів, зокрема, і у вигляді обов'язкових творів. Особливо це стосується творчості сучасних українських композиторів, таких як В. Зубицький, В. Рунчак, В. Власов, Ю. Шамо, А. Білошицький та інших.

Таким чином, основна мета даних методичних рекомендацій – вдосконалення традиційної методики розвитку творчих здібностей майбутнього музиканта в класі гри на баяні шляхом жанрово-стилістичного урізноманітнення репертуару в академічному напрямку, що розрахована, першочергово, для учнів середнього та вищого кваліфікаційних рівнів.

# **РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

## **1.1. Психолого-педагогічне тлумачення поняття творчі здібності.**

Насамперед важливо визначити саме поняття творчі здібності. Психологічна наука трактує поняття «здібності» як індивідуально-психологічні особливості індивіда, які забезпечують позитивний результат любого виду діяльності. Рівень розвитку здібностей можна простежити у процесі навчання, а також наскільки чітко, глибоко та професійно людина виконує те чи інше завдання, задовільняючи найуспішніший результат. Втім, таке розуміння здібностей є досить загальним і не вказує, в певній мірі, на психологічний аспект. Тут якраз і з'являється відмінність між здібностями загалом і творчими здібностями, які є завжди індивідуальними і конкретно вказують на диференціацію людей. Загальні здібності це ті, які забезпечують високий рівень виконання любого виду діяльності, а індивідуальні – носять спеціалізований характер, проявляючись у різних видах творчих професій.

Психологи другої половини ХХ-го століття все частіше в своїх працях інспірують ту думку, що у тлумаченні людських здібностей акцент робиться на психофізіологічний контекст. Вважаючи здібності однією із фундаментальних властивостей психіки, наука виділяє наступні напрямки у їхньому дослідженні. Це – якість високоорганізованої матерії, що забезпечує можливість відображення об'єктивної реальності; це – суб'єктивний погляд на об'єктивну реальність; це – переживання. Сучасна психологія розглядає психіку як складний продукований комплекс процесів, що безпелеяційно диктують поведінку індивіда в тих чи інших умовах. Такі ж безпосередні чи опосередковані умови виконуються і при різних видах художньої діяльності.

Виходячи з того, що здібності – це індивідуально-психологічні властивості особистості, психологія, оспоруєючи рівнозначність здібностей та основних діяльносних складових, таких як – знання, уміння, навички, переконання наполягає на їх співзвучності. Та в цьому випадку спостерігається один цікавий момент, який стає кардинальним – лише в системі спеціальної освіти з впевністю

можна констатувати наявність у людини цілого спектру здібностей, які активно функціонують у певних видах практики.

Досить провокаційним є твердження про нездібність учнів тих педагогів, які при першому знайомстві виносять їм негативний вердикт, виходячи із низького рівня знань дитини. Не враховуючи розбіжностей між здібностями та знаннями, певна кагорта педагогів роблять помилки при діагностуванні можливостей учнів до певних видів діяльності, зокрема музичної. Та не все так просто в даному питанні. Маючи високий рівень звуковисотного слуху, відчуття ритму, музичної пам'яті ще не підтверджують здатності до творчої діяльності. В цих процесах не все так однозначно. Інколи, володіючи високими музичними здібностями, виконавець не здатен до цілісного сприйняття твору та глибокого усвідомлення його змісту при виконанні. Тут спрацьовує цілий комплекс здібностей, які максимально активізуються при конкретному завданні. І тут виникає закономірне питання, а саме: що первинне у виявленні творчих здібностей – чисто природна, тобто вроджена здатність до творчості чи творчість як закономірний продукт різносторонньої системи виховання. До широкого домінування марксистського вчення, високо творча особистість розглядалась як надприродне явище. Згадаємо феномен Моцарта. Однак, матеріалістичне вчення перевагу надає тому постулату, який стверджує, що творчі здібності особистості розвиваються в системному навчально-виховному процесі. Втім, істинне тлумачення даних процесів повинно враховувати цілий комплекс здібностей, які інспірує творчо обдарована особистість.

Отже, питаннями розвитку творчих здібностей особистості займається насамперед психолого-педагогічна наука. Дана проблематика, в першу чергу, направлена на те, щоб з'ясувати, що таке творчі здібності людини, як і де вони проявляються, що стало сприятливим для їхнього розвитку і, відповідно, шляхи цього поступу. Проаналізувавши наукові праці як зарубіжних так і вітчизняних вчених, з'ясовується висновок, що трактування самого поняття творчість дещо вирізняється. Та незаперечними виступають такі риси творчої особистості: оригінальність та нестандартність мислення, різноманітна уява та несподівана фантазія, сміливість та новизна у вирішенні проблемних завдань, завжди



працювати на кінцевий результат. Творчість – це норма людського розвитку, притаманна людині з раннього віку, це сфера свободи і вільного саморозвитку індивідуальності. Саме тому природа вільного творення є такою привабливою для кожної людини і саме відчуття насолоди від творчого акту здебільшого сприяє цьому. І тут сама музика, як вільне виявлення творчої особистості, в найбільшій мірі сприяє розвитку її творчих здібностей.

Втім, теорія здібностей дуже активно розроблялась протягом ХІХ-ХХ століть на міждисциплінарному рівні. Головна проблема заключається в природі самого поняття творчість, поєднуючи в собі свідомий і підсвідомий процеси. Тому так складно прослідкувати сам процес розвитку творчих здібностей. Зазначена проблематика дуже непросто піддається науковому поясненню. Наукова спільнота розділилася на два табори. Одна група, досліджуючи співвідношення біологічного і соціального, визнає первинність вроджених природних здібностей, інша – соціально-виховних заходів.

Таким чином, природа здібностей трактується вченими з позицій діяльнісного та функціонально-генетичного підходів. Більшість дослідників формування і розвиток здібностей пов'язують із діяльністю. Ще сьогодні залишається актуальним визначення здібностей як стійких індивідуально-психологічних властивостей особистості, які виступають успішною передумовою для вирішення тих чи інших діяльнісних завдань. Значні потенційні можливості для розвитку творчих здібностей учнів мають уроки навчання гри на музичних інструментах, в даному випадку, на баяні, де вона проявляється у різних видах роботи на музичному занятті.

Першоджерелами творчості часто виступають картини природи, життєві моменти, емоційний стан людини, музичний досвід, яким володіє учень. Люба діяльність, в результаті якої створюється щось нове, раніше невідоме, визначається як творча. Друга особливість музичної творчості полягає у тому, як музикант виражає свої емоції при виконанні того чи іншого твору, тобто прочитує музичний текст, створюючи певний образ, запрограмований самим композитором.

## 1.2. Розвиток творчих здібностей у сфері музичної освіти

Музична педагогіка завжди базувалась на творчих здібностях особистості, розвиваючи та активізовуючи їх. Цьому сприяють такі чинники як всеохоплюючий розвиток дитини, природна дієва енергетика, жага до знань, підвищена допитливість та заінтересованість у пізнанні всього нового. Саме такі риси стають фундаментальним підґрунтям для подальшої творчої реалізації особистості. На музичних заняттях стимулюється увага, пам'ять, інтелектуальне, образне та асоціативне мислення. Сучасна музична наука виділяє цілу низку факторів, що сприяють активізації творчих здібностей учнів: всебічність загального розвитку дитини; природна активність учня, яка найбільше проявляється в його творчій діяльності; велика роль творчого елемента у пізнанні навколишнього світу. На музичних заняттях активізується пам'ять, мислення, спостережливість, що сприяє розвитку музичного слуху, фантазії, тобто творчим здібностям особистості. Цікаві напрацювання в цьому напрямку створили українські науковці. Довгий час в мистецькій освіті працює О.М. Олексюк, яка у своїх дослідженнях виділяє духовний потенціал особистості [53; 54; 55; 56]. Н. М. Бібік в своїх працях, досліджуючи умови розвитку молодших школярів, висвітлює високу роль пізнавального інтересу [4]. О.Н. Дем'янчук, вивчаючи творчий розвиток особистості, пріоритетного значення надає музично-естетичним інтересам [17; 18]. Щолокова О.П., займаючись питаннями мистецької освіти, у питаннях формування зрілої творчої особистості, виділяє такі складники як національні цінності, що дозволило впровадити таке поняття як національна ідентичність [86; 87].

Отже, всі ці елементи є складовими творчого розвитку особистості, для характеристики якої скористаємося теорією шести якостей, яку виводить С. Сисоєва: 1. Потяг до процесу творчості – потреба у пошуку нових форм діяльності, нових фактів та інформації. 2. Творчий інтерес, допитливість – форма прояву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на творчість. 3. Емоційна активність – емоційне задоволення від процесу творчості. 4. Розвинуті уявлення і фантазія – пізнавальний інтерес, який виражається у побудові образів. 5. Асоціативність пам'яті – встановлення зв'язків між

віддаленими поняттями, явищами, об'єктами, теоріями на основі згаданого образу чи ситуації. 6. Пошуково-перетворювальний стиль мислення – стиль мислення, який передбачає побудову власного дослідницького проекту і новоутворень у пізнавальній діяльності [77, 25].

Використовуючи такі природні якості дитини як цікавість, допитливість, невгамовність, гіперактивність, досвідчений педагог буде активно будувати свою систему навчання. Для розвитку здібностей своїх учнів вчитель ставить перед ними початкові творчі задачі, які допомагають розвинути потужний потенціал особистості, що диктує його всебічність і унікальність. В процесі творчої діяльності швидше закріплюються знання та навички і в подальшому швидше втілюються на практичній діяльності. Безапеляційно, що всі ці процеси тісно пов'язані з психічними факторами – фантазією, пам'ятю, уявою, активністю, образним мисленням, які і складають основу розвитку творчих здібностей.

Різні рівні навчально-виховної системи мають свої підходи до реалізації професійних завдань. Загальноосвітня школа спрямовує розвиток мислення учнів переважно до лівої півкулі головного мозку, організовуючи таким чином його переважаючий інтелектуальний розвиток. Механізми образного мислення в існуючій системі освіти значно менше завантажуються, і тому вони розвиваються повільніше, навіть поступово гальмуються. Наслідком цього навчання є згасання притаманних дітям таких особливостей, як творча уява, багата фантазія, яскрава асоціативність сприймання тощо. Тому на музичних заняттях всі ці риси яскраво розвиваються, стимулюючи креативні здібності учнів [65-67].

Педагогічна наука вже дано переконливо доказала, що завдяки творам мистецтва спостерігається потужно активізація зорових, слухових та інших рецепторів з наступною зміною фізіолого-біологічних ритмів організму. Під впливом мистецтва розвиваються такі елементи творчого мислення, як образність, уява, фантазія, що активізують емоційно-чуттєву сферу людини. Естетичні емоції супроводжуються напруженням інтелектуальних сил, які

об'єднують естетичні переживання і пізнання. Глибина розбуджених почуттів є однією зі спонукальних сил творчої діяльності [57].

В дитячій музичній школі розвивати творчі здібності учнів можна, починаючи з молодшого шкільного віку. Музично-творчі прояви дітей молодшого шкільного віку можуть виявлятися в імпровізації мелодії, стимулом якої є малюнки, віршики, вигадані дитиною, будь-які випадки із життя. На уроках у музичній школі творча діяльність цих дітей значною мірою активізується. Так, у музичному сприйманні виявляється надзвичайна спостережливість, уміння підмітити незвичайне, простежити динаміку розвитку музичних образів тощо; у процесі виконавської діяльності: хоровому, сольному співі, грі на музичних інструментах, музичних іграх, рухах під музику; і власне у творчій діяльності учнів – як створення ними музичних образів на основі засвоєних знань. Музичний розвиток особливо проявляється в активній самостійній діяльності. Якщо слухання музики викликає співпереживання, співчуття тому, що в ній виражено, породжує асоціації, то можна говорити про творчий характер процесу слухання. Виконавська майстерність властива дорослій людині, але навіть на самих перших сходинках дитячого виконавства пісень, танців вона може відрізнятись власним стилем. Дитина намагається виразити своє відношення, свої почуття, тобто пробує по-своєму передати виконуване (пісню, танець, інсценізацію). Дослідження показують, що діти здатні і до так званої продуктивної творчості. Це імпровізація пісенних мелодій, інсценізація музичних ігор – драматизація, побудова легких танцювальних мелодій, придумування нескладних мотивів, ритмічних наспівів при грі на різних інструментах. Спостереження науковців свідчать, що музично-творчі здібності дітей проявляються дуже рано, ще в дошкільному віці. Цінність творчої діяльності полягає не тільки в результативній стороні, але й в самому процесі творчості. Відомо, що у молодших школярів яскраво проявляється творча активність, вони надзвичайно винахідливі в передачі інтонації, наслідуванні, легко сприймають образний зміст казок, пісень, музичних п'єс і охоче імпровізують. Їм властива природна активність, безпосередність,

невимушеність, віра в свої творчі можливості. І тому вчителі дитячої музичної школи мають використати ці можливості для розвитку творчих здібностей учнів.

### **1.3. Зарубіжні наукові теорії музичних здібностей**

Проблематика музичних здібностей, музичного таланту завжди викликала живий інтерес у науковому середовищі. Безліч прикладів своїх можливостей, які демонстрували окремі музиканти, часто сприймалися як чудо і продукували все більше запитань ніж відповідей. Згадаймо феномен В.А. Моцарта, Н. Паганіні тощо. Нерозуміючи саму природу наявності чи розвитку музичних здібностей, з'являються все нові підходи до вивчення даного питання. Воно є фундаментальним в музично-психологічній науці і від його роз'язання залежить методика розвитку творчих здібностей в музичному мистецтві. Загалом, проблематика музикальності в дослідженнях зарубіжних науковців розглядається як синонім музикальних здібностей, що, на нашу думку, є досить логічним і закономірним. В зарубіжній музичній психології та педагогіці, які тісно працюють над даним питанням, розроблені теоретичні підходи до вивчення такого явища як музична обдарованість, визначено емпіричний аспект даного питання, що забезпечують його детермінацію. Аналізуючи відповідні наукові праці, педагогічну літературу й навчальний матеріал, проглядається закономірний висновок, що не існує єдиного правильного підходу до визначення та розвитку музичних здібностей особистості. Така позиція і не є дивною, так як дана проблематика належить як до свідомої, так і безсвідомої сфери люлини. Тому при однаковій системі розвитку музичних здібностей, результат створення або трактування музичного твору буде різним. Ось саме ця, ніби не видима різниця, і належить до сфери підсвідомого.

Прослідкуємо деякі наукові підходи до визначення музичної обдарованості. Безапеляційно, що основним збудником до подальшого дослідження музичних здібностей стали праці відомого німецького фізика Германа фон Гельмгольца в сфері акустики і психоакустики звука, який ще в ХІХ-му столітті відкрив феномен резонансу. Також вченим було доказано, що

слухове сприйняття має фізіологічну основу. Так, в зарубіжних дослідженнях розпочинається новий етап у вивченні даного феномену, в яких розглядається музична обдарованість як сенсорне явище. З часом, вчення про музичну обдарованість удосконалюється і вона вже трактується як цілий комплекс музичних здібностей, які активізуються на шляху до забезпечення ідеального результату в контексті виконавської практики чи творчої діяльності. Таким чином, ці поняття, тобто музикальність, музична обдарованість і творчі здібності виступають синонімами [48].

Подальші розвідки у сфері психології, які вплинули на проблему вивчення музичних здібностей стали праці угорсько-нідерландського вченого Гези Ревеша. Він розглядає музикальність як вроджену особливість людини і виділяє такі її складові як: естетична насолода від музики; осягнення цілісності музичної форми, побудова музичних фраз; стильове відчуття твору.

Не менш цінними у цій сфері є дослідження американського психолога, молодшого сучасника Г. Ревеша Карла Еміля Сішора, який проводив експериментальні дослідження у сфері психології музики і є автором тестології музичних здібностей. Він створив авторську теорію музичних здібностей, яку назвали теорією особливостей. Вчений вважав, що такого феномену як музикальний талан не існує загалом, а музичні здібності є сумую певних вроджених особливостей, на які на впливають різного роду обставини. Використовуючи свої напрацювання, він розробив стандартний тест по виявленню тих чи інших здібностей. В залежності від його результату можна винести судження про здатність особистості до сприйняття музики і в подальшому, чи може людина займатись музикою чи такі заняття їй протипоказані. Зрозуміло, що це є крайне судження про можливість занять музикою. Тим більше, що в своїй музичній діяльності педагог найчастіше виховує активних споживачів музики, формуючи їх смаки та уподобання. Та коли виникає потреба у визначенні високого рівня здібностей до музики, і сьогодні залишається актуальною «Шкала музикального таланту» К.Е. Сішора. Це стандартний тест, який складається з 25 питань, відповіді на які можна тримати в результаті інтерпретації того чи іншого музичного твору загалом, та

в класі баяна зокрема. Якісний рівень цього тесту залежить від жанрово-стилістичного репертуару, який пропонує сучасна українська баянна школа [58].

В першій половині ХХ-го століття з'являються цікаві праці швейцарського музикознавця та музичного психолога австрійського походження Ернста Курта. Вчений тісно пов'язує феноменальні музичні здібності з психічними процесами людини. Знаходячись під впливом філософії Шопенгауера, Е. Курт пояснює композиторський таланти як результат енергетичного хвильового руху, запозичуючи з фізики поняття потенціальної і кінетичної енергії. Музикознавець розглядав музичний слух як орган, що виступає результатом духовної діяльності, а музичну обдарованість як таємницю душі, а не слуху. Музична обдарованість – це індивідуальна здатність до музики. В його висловах, музична психологія повинна вивчати музику як феномен свідомості, що досліджує духовну активність, яка породжена музикою, що звучить. Вчення швейцарського музикознавця Е. Курта як і його послідовників А. Веллека та В. Келлера, що являються представниками гештальтпсихології, є актуальними і сьогодні. Вони розробили поняття образної цілісності. Структурної організованості і константності [24].

Сучасні дослідження зарубіжних вчених про специфіку музичних здібностей базуються на відкриттях своїх попередників, спостерігається стійка тенденція до розрізнення інтелектуального, творчого, емоційно-вольового чинників, що забезпечують успішний результат музичної діяльності [48].

## РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

### 2.1. Музичне перекладення як традиційний жанр баянно-акордеонної музики

Музичне перекладення існувало задовго до діяльності одних з найкращих транскрипторів – Й. Баха, Ф. Ліста, Н. Паганіні, Н. Мільштейна, Л. Годовського. Найперші згадки про перекладення датуються ще серединою XVI століття. Відомо, що хорові твори А. Вілларта (1490 – 1562) були перекладені для лютні, яка займала першість серед найпопулярніших музичних інструментів того часу. Ще одна відома лютнева транскрипція була створена В. Галілеєм (1520-1592), першоджерелом якої послугувався твір Дж. Палестрини - мадригал. Витоки перекладацького мистецтва помічені у творчості відомих французьких клавесиністів - Ф. Куперена та Ж. Рамо, які пропагували творчість маловідомих (на той час) композиторів, виконуючи транскрипції найпопулярніших фрагментів з опер. Безперечно, одним з найвеличніших транскрипторів усіх часів є Й. С. Бах. За час творчості композитора помітна стрімка еволюція та популярність даного жанру. Митець створив майже 500 транскрипцій як своїх творів так і полотен інших композиторів, зокрема Б. Марчелло, А. Вівальді, Г. Телемана. В бахівську епоху існувала традиція, що надавала виконавцю право «вибору інструмента». А. Швейцер у дослідженні про Баха стверджував «Стосовно сонат – помилково називати їх органними. Рукописи, що дійшли до нас... чітко вказують, що вони написані для клавесина з двома клавіатурами і підніжною педаллю» [1, 103].

Незважаючи на попит, транскрипція не користувалася однозначним визнанням. «Існує багато негативних тверджень щодо будь-якої переробки оригіналу: автори обґрунтовують свою думку, що таке явище, це антихудожній процес роботи з музичним матеріалом» [37, 249]. На «захист» транскрипції Г. Коган проводить паралель між музичною творчістю та іншими видами мистецтва, зокрема літературою, де така практика вважається природною та не



викликає гострої критики [37, 228]. Феномен перекладення художньої прози та віршів на інші мови тотожний перекладу музичного твору для іншого інструмента. Однак, не завжди дотримання якнайбільшої ідентичності з першоджерелом свідчить про збереження його композиторської ідеї. Непорушність текстової цілісності оригіналу буває двозначною: або вдале перевтілення творчого задуму, або його знівелювання. Такі художньо-змістовні недоліки стимулювали авторів-перекладачів до подальшого пошуку нових орієнтирів при адаптації твору.

Виконуючи власні твори чи перекладення, великі віртуози пристосовували обрані твори до індивідуальних естетичних поглядів та арсеналу технічних задатків. Зважаючи на те, що досягнення глибини емоційно-виражальної палітри та драматичного напруження у творчості великих композиторів ставить високі вимоги до виконавського рівня, музикантам сьогодення необхідно проявляти власні транскрипторські можливості. Стосовно обробок музичних творів Ф. Бузоні стверджував, що віртуозні обробки є підлаштуванням чужих ідей до індивідуальності виконавця. У музикантів середнього рівня такі обробки ставали блідим відображенням яскравого оригіналу. Поява маловартісних обробок спровокувала досить негативне ставлення до жанру в цілому [50, 85]. Ф. Бузоні на «захист» транскрипції приводить приклади з творчості Й. С. Баха, який був одним з найплідніших транскрипторів чужих та своїх творів [50, 87].

Перекладення та інші різновиди жанру – аранжування, транскрипції, обробки, парафрази, відкривають нові бачення мистецьких здобутків та окремих творів та розширюють світоглядний потенціал для виконавців. В окремі періоди розвитку музичного мистецтва, перекладення не здобули належного визнання як самостійні твори, що спостерігаємо при ознайомленні з історією становлення та розвитку цього жанру.

Питання походження жанру неодноразово досліджувалося у музикознавстві, однак конкретного, однозначного визначення та ієрархії різновидів досі не створено.

Появі великої кількості різновидів жанру сприяло аматорське музикування початку ХІХ століття. Завдяки салонній виконавській творчості вони набувають

широкого попиту. Публіка цінувала звучання знайомих мелодій, а виконавці-віртуози ефектно демонстрували власний виконавський потенціал.

Перекладення оркестрових творів, сольних композицій для різних інструментів, починаючи від творчості Й. С. Баха, значно розширює розділ музичної літератури, відтак музикознавства. Як у фортепіанному, так і у баянному та інших мистецтвах великої популярності транскрипція набуває в період розквіту виконавської віртуозності. Найчастіше основою транскрипції служили популярні пісенні, танцювальні та оперні теми. Виконавці-віртуози демонстрували свою творчу майстерність беручи для імпровізації тему відомих мелодій певного періоду, чим зацікавлювали слухацьку аудиторію [69, 47].

Опираючись на теоретичні положення попередніх дослідників, Г. Олексів констатує, що транскрипція визначається як така обробка оригіналу, яка зберігаючи форму та інші характерні особливості (на відміну від парафраз), тяжіє до вільного художнього перекладу на мову іншого інструменту та з урахуванням іншої творчої індивідуальності. Звідси, відповідно, зміна ритму, мелодії, гармонії, фактури (додавання чи скорочення кількості голосів) тощо.

Одним з різновидів вільного трактування оригіналу є обробки народної творчості. Їх можна вважати прототипом концертних фантазій, парафраз, варіацій та рапсодій. Яскравим прикладом є рапсодії Ференца Ліста, в основі яких лежать угорські народні теми.

У баянному мистецтві жанр перекладень пройшов свій власний специфічний шлях, який тісно пов'язаний з розвитком конструктивних особливостей інструменту. До середини ХХ століття баянне виконавство розвивалось здебільшого в річищі фольклорно-побутової традиції. Природно, що у композиторському сприйнятті баян був носієм народної музики – доступної та звичної для широких верств населення. Фольклорна традиція баянного виконавства залишила відбиток на ранній баянній творчості з типовими для народних музикувань виконавськими прийомами та фактурними викладами. Це особливо помітно у творчості виконавців, які, водночас, були й авторами численних народних пісенно-танцювальних обробок. Засновниками фольклорно зорієнтованого спрямування творчості для баяна вважаємо М. Різоля, С. Чапкія,

М. Горенка, Є. Юцевича. Різнопланові обробки фольклорного мелосу, фантазії, варіації на народні теми створили основу для зародження та подальшого розвитку різножанрових зразків баянної творчості. Сам жанр баянних перекладень професійного спрямування бере свій початок від 30-х – 40-х років ХХ століття. Для ранніх зразків було типовим максимальне дотримання тексту оригіналу. Таку думку підтверджує у своєму дослідженні «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» М. Давидов: «Перекладення полягало у зручному для виконання на баяні розподілі елементів фактури між двома клавіатурами, у правильному визначенні акордів та записі їх відповідно до звучання готових баянних акордів та басів. Мелодія та частина супроводу доручалися правій руці й викладалися здебільшого у діапазоні, що не перевищував октави. Акомпанемент виконувався лівою рукою» [15, 4].

В 40-х роках ХХ-го століття зароджується академізація баянного мистецтва, укладаються перші хрестоматії для баяна та «Школа гри на готово-вибірному баяні»<sup>1</sup>. Особливе місце займає оригінальна творчість, оскільки саме їй належить ідентифікація інструмента. Проте, важко уявити виконавця, репертуарний арсенал якого не охоплює твори Й. С. Баха, Ж. Рамо, Ф. Ліста, Д. Шостаковича, С. Франка, та ін., перекладення яких користуються попитом серед інструменталістів. Вагомості позиції перекладень у баянному мистецтві сприяє відсутність власної «класики» – накопиченої протягом століть оригінальної літератури для баяна.

Музикознавче дослідження М. Давидова окреслює теоретичні основи специфіки баянного перекладу та транскрипції. Робота спрямована на висвітлення теоретичних аспектів створення та виконання такого жанру. Предметом дослідження виступають фортепіанні твори, особливості їх трансформації. Також прослідковується розвиток самого жанру баянного перекладення, від найдетальнішого дотримання усіх авторських позначень до кардинально художнього переосмислення оригіналу. М. Давидов розглядає жанр перекладення у хронологічних рамках від 30-х – 40-х років ХХ століття - зародження баянного перекладення, до 70-х років - періоду початку побутування

інструментів з готово-вибірною системою. Автор аналізує основні прийоми адаптації фортепіанної фактури та образно-виражальних елементів на баяні [16].

Однак, протягом останньої чверті ХХ та початку ХХІ століття спостерігаємо прогрес конструктивних можливостей інструмента та стрімкий розвиток баянного мистецтва. Зростає увага композиторів та дослідників до специфіки тембрів, що стає однією з ланок історичного розвитку музичного мистецтва. Перш за все це пов'язано з тенденцією посилення ролі фонізму та появою колористичних паростків у гармонії з персоналізацією інструментальних тембрів. Баян, як і всі музичні інструменти, має своє індивідуальне темброве забарвлення, якому притаманне специфічне темброве зонування, в межах якого звучання сприймається саме як баянне. Враховуючи конструктивні можливості інструмента зазначимо, що звуковий «образ» сучасного багатотембрового баяна колоритний та багатогранний. Темброві ресурси підсвідомо сприймаються як потенційні засоби глибоко-емоційної виразовості. Права клавіатура баяна оздоблена механічними перемикачами тембрових регістрів, що дає можливість використовувати до п'ятнадцяти різних темброво-звукових забарвлень. Для максимального виконавського комфорту, найбільш вживані з них конструктивно продубльовані на підборідній регістровій палітрі. Готово-вибірна система лівої клавіатури надає можливість виконання найрізноманітніших тембро-фактурних епізодів та традиційних басо-акордових формул акомпанементу. Конструкція найсучасніших моделей інструмента дозволяє також і зміну тембрового забарвлення в лівій клавіатурі.

Конструктивні удосконалення інструментів новітніх відомих марок, зокрема *BORSINI*, *BUGARI*, *PIGINI*, сприяють створенню перекладень вищої якості та довершеності виконання вже існуючих творів. Регістрова система сучасного інструментарію оздоблена широкою регістровою палітрою і правої і лівої клавіатур, що транслює оновлені темброво-виражальні можливості баяна.

Зважаючи на це, перекладення органного, фортепіанного, та оркестрового репертуару виконуються з максимальним приближенням до темброво-фонічної та фактурної багатогранності оригіналу. Особливе конструктивне удосконалення притаманне інструментам марки *PIGINI* - це «залипаючий бас».

Завдяки цій функції удосконалюється система принципів перекладень, зокрема органних творів для баяна, оскільки спрощуються фізіологічні процеси адаптації багатоголосної фактури оригіналу та нижнього органного регістру. Естетичні постулати сучасної творчості, підпорядковані засадам постмодернізму, оперують новими композиторськими техніками, зумовлюють збагачення та урізноманітнення палітри виконавських прийомів перекладень для баяна.

Тембр виявляє себе також в результаті поєднання компонентів фактури, взаємодії елементів музичної мови – мелодії, гармонії, ритму, динаміки, а також виконавських засобів – артикуляції, штрихів тощо. Існують загальні для багатьох інструментів темброві засоби, пов'язані з об'ємом діапазону клавіатур, що характеризує звукове забарвлення верхнього, середнього та нижнього регістрів. Не зважаючи на те, що найбільш повне розкриття ресурсів баяна можливе при виконанні оригінальних творів, розрахованих на його специфіку звучання, перекладення з різних інструментальних складів поглиблює сприйняття баянного темброво-виражального арсеналу.

Аналізуючи питання особливостей баянного тембру, розглянемо три основні аспекти відповідно до складності самого явища тембру – 1) принципи тембрової драматургії; 2) особливості трактування компонентів фактури в їх взаємодії із звуковим забарвленням; 3) збагачення музичної тканини елементами сонористики та застосування специфічних прийомів звукоутворення для оновлення звукової палітри.

В баянних творах 60-70 рр. сформувалися своєрідні принципи тембрової драматургії, адже процес композиторської творчості для баяна став охоплювати етап регістрування, подібно до оркестрів політембрового складу. Компоненти тембру синтезуються в горизонтальному - темброво-регістрове співставлення синтаксичних структур та вертикальному – розмаїття забарвлення неоднорідних теситур при використанні звукоряду однієї чи кількох клавіатур планів. Темброва драматургія баянної літератури характерна домінуванням горизонтального плану, однак вертикальний показник нею теж охоплюється.

За час існування жанру баянного перекладення сформулювалось два основних типи підходу до тексту оригіналу, які широко застосовуються та надалі

розвиваються у баянному репертуарі: вільний підхід до оригіналу та детальне наслідування першоджерела. Зразками вільного творчого тлумачення тексту є транскрипції І. Яшкевича, які широко розгортають художньо-образні ресурси композиції за допомогою виражальних засобів баяна. Одночасно з удосконаленням конструкції інструмента шляхом збагачення лівої клавіатури готово-вибірною системою з'явилась можливість виконання баяністами окремих органних та фортепіанних творів з оригінального нотного тексту, які не потребують ґрунтовних трансформацій, а допускають незначні фактурні, регістрові, аплікатурні коригування. В даному випадку перекладення є особливим типом інтерпретації, де домінантним для розкриття художнього образу твору є звуко-виражальна палітра баяна [5, 28].

Вільне трактування оригіналу особливо притаманне обробкам фольклорних зразків, фантазіям, парафразам та концертним варіаціям. Транскрипторська творчість для баяна еволюціонує паралельно з усіма ланками баянного мистецтва. На етапі зародження даного жанру у творчості перших транскрипторів-баяністів (І. Яшкевича, І. Гвоздева та ін.) обробки яскраво передавали мовно-виражальний потенціал інструмента. Звернення професійних композиторів-баяністів до різновидів жанру підняло їх на вищий якісний щабель та закріпило творчі позиції цього напрямку. Полотна В. Подгорного є прикладом даного твердження, де принципи розгортання музичного матеріалу відкривають широкий спектр виражальних ресурсів баяна та komponування тематичного матеріалу. Композиторська майстерність одеського баяніста В. Власова відкриває новий естрадно-джазово напрям у баянному мистецтві. Його творчий доробок надзвичайно різноманітний, від обробок народних тем до джазових стандартів, оркестрових композицій, опер та музики до кіно.

Транскрипції народних пісенно-танцювальних зразків є окремою ланкою жанру, яка підсвідомо передає мовно-виражальний «генетичний код» національного фонду. Цей фактор зумовлює їх популярність як серед виконавців, так і слухачів. До прикладу, рапсодії Ф. Ліста написані на основі угорських народних мелодій.

Отже, можемо стверджувати, що на сьогоднішній день історія баяна створює свої нові сторінки, презентуючи збагачення технічно-виконавських ресурсів інструментарію та кристалізацію стилістичної своєрідності як оригінального репертуару, так і усіх жанрових різновидів перекладення. Баянне мистецтво відносно молоде і знаходиться в процес всебічного інтенсивного розвитку в порівнянні з більшістю класичних інструментів, які пройшли аналогічний еволюційний період у XVII – XIX столітті. Перекладення та інші різновиди жанру є ваговою частиною становлення баянного мистецтва та стали своєрідним поштовхом до подальшого створення оригінального репертуару. Поява удосконаленого багатотембрового готово-вибірною баяна сприяла значному розширенню репертуару та виконавських можливостей. Одночасно з конструктивним розвитком інструмента стабілізувалася композиторська творчість баяністів. Поява нових, високохудожніх перекладень та оригінальних творів виводить баянне мистецтво на новий професійний щабель.

Помітною постаттю у розвитку баянного мистецтва є Микола Іванович Різоль (1919 – 2007)<sup>2</sup>. Більшу частину творчості композитора складають обробки українських народних мелодій<sup>3</sup>. Мистецька спадщина М. Різоль відіграє провідну роль у становленні баянного мистецтва, коли відбувається перехід від аматорських творчих апробацій до академічного мистецтва. Характерною ознакою еволюції баянного мистецтва стало застосування засобів загальноєвропейського інструменталізму, що гарантувало нову якість концертних баянних обробок народних мелодій. Їм притаманні типові прийоми класичної гармонії та фактури, створення яскравих розгорнутих циклічних композицій. Поява таких ознак сприяла виходу баянної творчості за межі побутового музикування та опануванню засад професійного мистецтва [20, 58].

---

<sup>2</sup> Виконавець, педагог, автор численних творів для баяна. Випускник Київського музичного училища (клас О.Магдика), та Київської консерваторії (клас М.Геліса). Володар почесних звань «Заслужений діяч мистецтв України» та «Народний артист України». З 1948р. по 2007р. викладач Київської консерваторії.

<sup>3</sup> 6 збірок українських народних танців (250 обробок), 7 збірників українських народних пісень (270 обробок), 70 обробок танців народів СРСР. У творчому доробку також твори для баяна та у супроводі симфонічного оркестру.

Творчість М. Різоля репрезентує фольклорну лінію баянного мистецтва та виявляє нахил автора до танцювальних мелодій веселого, жартівливого характеру. Показові популярні обробки українських пісень М. Різоля – «Ой, ти дівчино, зарученая», «Вийшли в поле косарі», «Ой, лопнув обруч», «Понад ставом стежечка», «Та орав мужик край дороги», «Дощик» та ін. Обробкам композитора притаманний близький до народно-інструментальної традиції характер викладу, що демонструє властиві йому загальнодоступні форми музикування: проведення мелодії в терцію, сексту, нескладна гармонізація традиційні для гармонно-баянного виконавства басо-акордові формули супроводу та прості прийоми орнаментального варіювання тем.

Традиційне трактування баяна як мелодичного інструмента властиве також обробкам лірико-кантиленного характеру, типовим мелодичним типом фактури з елементами підголоскової поліфонії та характерними для народної манери «підхопленнями» заспіву іншими голосами. Подібне поглиблення наспівності виявляє тонке відчуття природи народного співу («Ой, з-за гори кам'яної», «Ой, з-за гори буйний вітер віє», «Копав, копав криниченьку» та ін.).

Характерною ознакою еволюції баянного мистецтва стало застосування засобів загальноєвропейського інструменталізму, що гарантувало нову якість концертних баянних обробок народних мелодій. Їм притаманні типові прийоми класичної гармонії та фактури, симетрична ритміка і метр, створення розгорнутих циклічних композицій концертного плану. Поява таких ознак сприяла виходу баянної творчості за межі побутового аматорства та опанування засад професійної творчості [40, 61].

Творча спадщина М. Різоля відіграла важливу роль в утвердженні баяна з «готовою» системою як «темброносія» українського музичного фольклору.

Іншою помітною постаттю є вихованець Київської консерваторії (клас професора М. Геліса) Степан Григорович Чапкій (1915 - 1981) - педагог, автор численних обробок для баяна, розробник першої в Україні «Школи гри на готово-вибірному баяні». У його творчому доробку транскрипції, перекладення, обробки, концертні твори для баяна, зокрема «Фантазія на російські теми», «Фантазія на словацькі теми», поема «Розповідь», «Сільський ярмарок»,



транскрипції старовинних вальсів «Осінній сон», «Берізка», обробки народних та популярних мелодій, п'єси педагогічного репертуару та численні перекладення інструментальних творів для баяна (понад 500). Більшість з цих авторських перекладень увійшло до його «Школи гри на готово-вибірному баяні» та баянних хрестоматій.

Великий внесок у розвиток баянного мистецтва С. Чапкія - пропагандиста готово-вибірною баяна, який багато працював над його популяризацією в Україні. Баяніст також першим обгрунтував методичні засади опанування вибірного баяна, викладених у його «Школі гри на готово-вибірному баяні». Для цього він розробив систему формування початкових ігрових навичок на репертуарній основі обробок народних пісень та нескладних перекладень класичної музики. С. Чапкію належить важлива роль у розширенні репертуарних можливостей вибірного баяна (увів зразки поліфонічних творів).

Його передові ідеї, на жаль, вчасно не підтримала більшість прибічників традиційного «готового баяна». Про це пише М. Давидов: «Баянне мистецтво в Україні... повинно було б спрямовуватись в інше, поліфонічне русло, якби вчасно були почуті та підтримані пропозиції Степана Григоровича С. Чапкія у вигляді його активної пропаганди вибірного баяна. На жаль, тривалий час перемагала консервативність мислення фахівців...» [14, 65]. Обробки С. Чапкія призначені для баяна з вибіркою системою, що обмежує використання стандартних для баянних творів формул басо-акордового супроводу.

Використовуючи можливості вибіркою клавіатури, композитор помітно розширює мелодико-інтонаційний арсенал баяна, створює приклади багатопланової, мелодизованої фактури. Новації викладу тексту надають можливість мелодійного дублювання у правій та лівій клавіатурі, поліфонічного насичення музичного полотна, виконання басо-акордових формул супроводу на вибіркою системі тощо. У обробках народних пісень помітні переваги вибіркою клавіатури. Одночасно із простими контрапунктичними лініями та підголосками автор використовує орнаментальне плетіння гармонічних фігурацій, віртуозних пасажів, поєднання кількох мелодичних ліній на вибіркою клавіатурі та інші принципи викладу, не доступні для баяна з «готовою» системою. Наслідком

такого оновлення виражальних можливостей інструмента стало наближення баянного викладу до типових форм камерно-інструментального стилю.

Характерним зразком переваг вибірної клавіатури стали обробки народних пісень – «Їхав козак за Дунай», «Перепілонька», «Рече та стогне Дніпр широкий» С. Чапкія тощо. Поряд з нескладними контрапунктичними лініями і підголосками автор застосовує орнаментацию гармонічної фігурації, віртуозні пасажі, поєднання кількох фактурних ліній на вибірній лівій клавіатурі та інші засоби музичного викладу, не доступні «готовому» баяну. Виразальний потенціал вибірної клавіатури композитор використовує також для зіставлення мелодичних ліній у високому та середньому регістрах, уникаючи громіздкого фонізму лівої «готової» клавіатури для озвучення мелодії.

Перебування у форматі вибірної клавіатури спостерігаємо також у швидкому розділі віртуозних варіацій «Фантазії», де супровідну партію доручено басо-акордовим послідовностям вибірної клавіатури (або навпаки, мелодичний голос – вибірній клавіатурі), а гармонічна фігурація – партії правої руки. Подібні приклади перенесення мелодичного голосу у різні клавіатурні умови помітно урізноманітнюють виразальні можливості фактурної багатоплановості готово-вибірного баяна. Незважаючи на очевидні переваги вибірної клавіатури, варто зауважити й той факт, що звернення до неї С. Чапкія не завжди було виправданим.

Одним із основоположників української баянної творчості належить визнати професійного композитора, музикознавця і педагога Євгена Омеляновича Юцевича (1901-1988). Композиторську освіту він отримав у класі Л. Ревуцького, закінчивши Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1932). У повоєнні роки читав курс акустики та інструментовки в Київській консерваторії. Домінуюче місце в баянній творчості Юцевича посідають обробки українських народних мелодій. Безпосереднє використання народно-пісенного матеріалу споріднює доробок Є. Юцевича з творчістю інших представників епохи «баянного фольклоризму» – М. Різоля та С. Чапкія, які демонструють спроби професійного упорядкування народного мелосу. Більшості з його обробок українських фольклорних зразків притаманна дидактична

спрямованість - нескладна фактура, з чітким розподілом на мелодичну лінію та типові формули басо-акордового акомпанементу («Херсонський гопак», «Козачок», «Вальс на українські теми», «Український марш» та ін.).

Композитор прагне розширити художньо-виражальний арсенал, збагативши свої обробки новими принципами розвитку музичного матеріалу. Це особливо помітно у п'єсах ліричного характеру, де Юцевич вичерпно реалізує звукообраз «співучого інструменталізму», завдяки поліфонізації фактури. Показовим прикладом такого викладу, насиченого підголосками, є його обробка української народної пісні «Ой у полі, в полі білий камінь лежить». В ній застосовано незвичний для традиційної баянної фактури початку ХХ ст. прийом мелодизації супроводу, у вигляді самостійних ритмо-інтонаційних ліній в партії лівої клавіатури.

Оригінальну сторінку творчості Є. Юцевича становить його поліфонічна музика для баяна. Це – понад 20 п'єс, серед яких є канони, інвенції, фуги. На відміну від творчості М. Різоля, С. Чапкія, які лише епізодично уживали елементи поліфонії, Є. Юцевич активно їх використовує, звертаючись до різних поліфонічних жанрів і форм. Поруч з народно-підголосковим багатоголоссям у них присутні прийоми імітаційної та контрастної поліфонії (Варіації на тему української народної пісні «Ой піду я понад лугом», Фуга на теми української народної пісні – «Шумить, гуде дубрівонька» та ін.). Поліфонічний стиль Є. Юцевича характеризує його подвійна Фуга на тему української народної пісні «Шумить, гуде дубрівонька» для баяна. В основі обробки – наспівна тема тужливого характеру. Її виклад своєрідно узгоджує притаманній народній манері співу елементи підголоскового багатоголосся з прийомами класичної поліфонії.

Для підведення підсумків огляду творчості Є. Юцевича, необхідно зауважити передусім послідовну професіоналізацію виразової системи і спрямованість на виховання концертуючих музикантів, що вирізняють його п'єси з контексту «невпевненої» творчості перших композиторів-баяністів. Показове його ексклюзивне звернення до поліфонічних форм, досі далеких від баянної музики. Переваги композиторського професіоналізму Є. Юцевича істотно окреслили піднесення художнього рівня баянного репертуару. Його нова

якість полягала в урізноманітненні, збагаченні виразових засобів та образної палітри.

Підсумовуючи аналіз ранньої баянної творчості належить відзначити її органічність у відтворенні традиційних форм баянного викладу, відповідного широкій традиції баянного музикування. Так, творам М. Різоля, С. Чапкія, Є. Юцевича властивий дещо спрощений гомофонно-гармонічний виклад з типовим для баянного виконавства фактурним розподілом на мелодію в правій клавіатурі та супровід – лівій; звичне використання ведення мелодії в унісон, терцію або сексту. Таке трактування фактури було зумовлене завданнями пристосування інструментальної мови баяна до складу української народної пісні. Як наслідок, адаптація баяна до неї (у численних козачках, гопаках, веснянках М. Різоля і С. Чапкія) сприяла національній ідентифікації української баянної творчості.

Наближення до камерно-інструментального стилю європейської традиції виявляє натомість творчість Є. Юцевича. Його композиції демонструють спроби збагачення викладу, розмаїття поліфонічних та гармонічних засобів, окреслених рамками традицій віденського класичного стилю. Використання ж поліфонії підголоскового типу у творах Є. Юцевича дало змогу ширше розкрити можливості баяна в кантілені як зразок інструменталізації народно-пісенної культури.

Відходячи від аматорських форм виконавства, баянне мистецтво проходить стрімку еволюцію, що зумовлена композиторською творчістю та виконавством. Творче піднесення відбулося і в виконавській сфері, де на мистецький Олімп виходить також нова генерація молодих українських баяністів – лауреатів міжнародних конкурсів, - В. Бесфамільнов, В. Зубицький, Я. Ковальчук, В. Булавко та ін. Баяністи стають активними фігурантами концертних залів, як і традиційні представники класичного інструменталізму [12, 84].

## **2.2. Провідні жанри в українській баянно-акордеонній музиці наприкінці ХХ-го – початку ХХІ-го століть**

Динамічний розвиток українського музичного мистецтва ХХІ століття пов'язаний з активізацією уваги до академічного виконавства на народних інструментах, створення оригінальних композицій та перекладень творів для оркестрів народних інструментів та українських народних інструментів.

На думку провідного науковця сучасності, доктора мистецтвознавства, професора НМАУ ім. П. Чайковського М. А. Давидова: «Народно – інструментальне мистецтво... являє собою епоху запізнілого відродження. Цей період, як і належить Ренесансу, висунув діячів енциклопедичної різнобічності, музичних обдарувань, в одній особі – виконавців, творців репертуару, диригентів, теоретиків виконавського мистецтва і музичної педагогіки...» [14, 24].

Високий рівень сучасного українського баянного мистецтва спонукав багатьох виконавців-баяністів до музичної творчості. За останні десятиліття значно розширився арсенал оригінальних творів для баяна. Провідними жанрами української баянної музики кінця ХХ-го – початку ХХІ століть стали такі жанри академічного напрямку як концерт, соната, сюїта, партита.

На сучасному етапі розвитку вітчизняної баянної музики спостерігається еволюція жанру концерту. Можна спостерігати чотири основні позиції:

1. Тенденція зменшення актуальності жанру, що відбилося в появі меншої кількості творів порівняно з минулим періодом розвитку баянної літератури. Аналізуються причини виникнення такої ситуації, серед яких: подальша академізація та камернізація баянного мистецтва (входження баяна до кола концертних інструментів камерно-інструментальної галузі) актуалізувала розвиток переважно великих жанрів для баяна соло; виконання концерту для баяна з симфонічним оркестром у виконавській концертній практиці баяністів є рідкісним явищем на противагу бурхливому розвитку сольного концертного виконавства; зміна естетичних поглядів щодо тембро-динамічної спроможності взаємодії баяна з симфонічним оркестром.

2. Глобальна камернізація баянного концерту, основними чинниками якої є: відмова композиторів від використання гучних складів (мідна група, великий

та малий симфонічний оркестр) та застосування складів з більш камерним звучанням, тобто камерного та струнного оркестрів; поява камернізованих різновидів баянного концерту («Дивертисмент» В. Зубицького); актуалізація камернізованого варіанту - концерту для баяна соло («Messa da requiem» В. Рунчака); поява творів для баяна у складі камерно-інструментального ансамблю, які за семантикою є прототипами жанру концерту.

3. Збільшення різноманіття типів баянного концерту за жанрово-стильовими ознаками: концерти з ясною фольклорною жанровою основою, неокласичний віртуозний концерт, драматичний симфонізований концерт, джазово-академічний.

4. Розширення жанрово-стильової палітри: використання полістилістики (пасіонів та джаз-рокового звучання в «Страстях за Владиславом» В. Рунчака); залучення мультимедійних засобів (відеоряд, діапроектор); використання вербальності (читець, речитації оркестрантів, речитація та спів соліста-баяніста); введення нових жанрів та малих форм на рівні частин циклу (фуга, арія, токато, прелюдія, пасакалія); залучення жанрів, притаманних іншим видам мистецтва (епітафія); використання цитатного матеріалу; створення концертів стилізаційного напрямку (концерт-колаж «Россініана» В. Зубицького); розосередження жанрових ознак та синтез з іншими великими жанрами, такими як симфонія, ораторія «Страсті за Владиславом» В. Рунчака, «Океан доль» та «Sinfonia robusta» В. Зубицького) [29].

Розвиток жанру сонати відбувається за наступними тенденціями, які притаманні саме сучасному баянному мистецтву.

1. Поява великої кількості творів у жанрі сонати за короткий термін. Розвиток і стабілізація двох основних різновидів баянної сонати: великої симфонізованої (сонати В.Зубицького, А.Білошицького, Г.Ляшенка, О.Пушкаренка, Ю.Іщенко) та камерної (сонати Ю. Шамо, В. Бібіка, О. Щетинського).

2. З точки зору відношення до фольклорності виділяються дві групи: сонати з яскраво вираженою опорою на фольклор (В. Зубицький, А. Гайдено, В. Власов)

та сонати, у яких не застосовується фольклорний ґрунт (Ю. Шамо, А. Білошицький, В. Рунчак, В. Бібік, О. Щетинський).

3. Тенденція більш вільного формоутворення циклів: зменшення та збільшення кількості частин; використання інших форм замість сонатного алеґро (складно-складених, сумісних, вільних, поліфонічних).

4. Розширення жанрових ознак: використання назв та програмності; залучення інших жанрів та малих форм на рівні частин циклу (фуга, постлюдія, речитатив, хорал, токато тощо); поява синтезованих та поліжанрових творів (соната-експромт); трансформація сонатного циклу на рівень поліфонічного циклу (сонати Ю. Шамо та В. Бібіка).

5. За засобами виразності та композиційними техніками сучасні вітчизняні сонати поділяються на три групи: твори з використанням традиційного комплексу засобів (А. Білошицький, А. Гайденко, Г. Ляшенко); змішаного, тобто традиційного й оновленого (В. Зубицький, В. Рунчак, О. Щетинський, В. Бібік); суто авангардні техніки (Квазі-соната №2 В. Рунчака).

Жанр сюїти розкриває стан жанрової ситуації української баянної сюїти на сучасному етапі, який характеризується наступними рисами:

1. Формування та розвиток двох типів сюїти: симфонізованої («Карпатська» сюїта В. Зубицького, Сюїта-симфонія В. Власова) та камерної («П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» В. Власова, «Образи» А. Сташевського, Сюїта Ю. Шамо).

2. Трансформація жанрових ознак у напрямку сонатно-симфонічного циклу, основними чинниками якої є: драматургічна цільність усього циклу; безпосередній зв'язок частин; динамізація драматургії окремих частин та підвищення їх ролі; зменшення кількості частин (3-4 частини); тяжіння до сонатно-симфонічних принципів розгортання матеріалу.

3. Розвиток інших стильових напрямків сюїти, таких як: неокласична («Портрети композиторів» В. Рунчака); неоромантична (Сюїта №2 «Романтична» А. Білошицького, «Романтична сюїта» В. Пацукевича); народно-жанрова («Візерунки лугові» Г. Шендерьова, Сюїта №3 «Іспанська» А.

Білошицького); естрадно-джазова («Джазова сюїта» В. Власова); дитяча сюїта (В. Зубицький, А. Білошицький, Ю. Шамо).

4. Класифікація по відношенню до програмності наступна: частини без назв; жанрові назви частин; назви, що виражають конкретні художні образи; використання літературних епіграфів до кожної частини.

5. Розвиток дитячої сюїти у двох напрямках: невелика (з мінімальною кількістю частин), дитяча сюїта - аналог концертної сюїти (В. Зубицький, А. Білошицький, Ю. Шамо); багаточастинні цикли у формі дитячого альбому (В. Підгорний, В. Дікусаров, В. Власов). 6. Розвиток нових жанрових напрямків, похідних від сюїти: триптих, диптих, зошит, партита, цикли п'єс без визначення жанру.

Жанр партити віддзеркалює тенденції розвитку жанру партити в наступному вигляді [51; 52]:

1. Відособлення партити як різновиду сюїти в окремий жанровий напрямок та стабілізація її головних рис. Розвиток двох основних різновидів партити: концертної або симфонізованої (партити В. Зубицького, партити №1 та №2 А. Білошицького) та камерної (Партита-пікколо Ю. Шамо, Партита В. Підвали, Концертна партита №3 А. Білошицького).

2. Формування двох стилістичних напрямків: академічного (Концертні партити №1 та №2 А. Білошицького, партити Ю. Шамо та В. Підвали) та джазово-академічного (партити В. Зубицького, Концертна партита №3 А. Білошицького).

3. Використання певних жанрів та малих форм у якості частин циклу поділяє партити на три групи: необарокова (хорал, речитатив, фуга, токато); неокласична та неоромантична орієнтації (елегія, інтермецо, остинато, вічний рух); змішана (інтрада, токато-бурлета, арія, вічний рух, епілог).

4. Як тенденцію необхідно підкреслити розширення жанрового спектра у формуванні частин циклів за рахунок використання: жанрів інших видів мистецтв (епілог); синтезованих жанрів та поліжанрових явищ (токато-бурлета, арієта-ретро); авторських чи індивідуалізованих жанрових назв (*Malinconia in tempo rigoroso*, *Malinconia in tempo rubatto*).



5. Використання та розробка нових прийомів гри і звуковидобування, спрямованих на імітацію інших музичних інструментів (партити В. Зубицького) [71, 126].

### **2.3. Інструментальний стиль та тенденції полістилістики у баянно-акордеонній творчості**

На рубежі ХХ - ХХІ століть спостерігаються нові тенденції в сучасній музиці, зокрема в жанрі баянного мистецтва. Характеризується розширенням і активним пошуком образної палітри спонукає до пошуку нових засобів виразності та збагачення музичної мови. Нове покоління композиторів висуває, зокрема, нові вимоги до інструменталізму на баяні, інструментального кольору та тембру, динаміки та техніки ліній, що суттєво змінює традиційне уявлення про баянно-інструментальний стиль. Важлива роль у утвердженні нового баянно-інструментального стилю належить Володимирі Зубицькому.

Володимир Зубицький (нар. 1953) – випускник Київської консерваторії за класом композиції М. Скорика, класом баяна В. Бесфамільнова та класом симфонічного диригування В. Кожухара та В. Гнідаша. Провідний український композитор, баяніст, переможець міжнародних конкурсів. Композитору вдалося відтворити кращі традиції української симфонії в галузі баянного мистецтва. Його роботи включають численні твори для баяна: два концерти, дві сонати, шість сюїт, дві джазові вечірки, фантазії, твори для ансамблю баянів з флейтою, фортепіано, віолончель, значна частина хорової музики, твори для бандури та багато мініатюр. Композитор створив 3 опери, 2 балети, канта-симфонію, 3 симфонії, концерт для оркестру, камерні та інструментальні твори, хори та романси.

Творчість В. Зубицького є вагомим внеском у розширення кругозору інструментального стилю баянного мистецтва [27, 21]. Його музика характеризується широкою палітрою музичної стилістики – від

неофольклорних спроб раннього мистецтва до неокласичних опусів, авангардистських та поп-джазових композицій.

Образне та стилістичне різноманіття музики відомого українського композитора виражається, не в останню чергу завдяки інноваційним засобам інструменталізму на баяні. Як композитор і водночас концерт-виконавець, Зубицький у власних творах активно експериментує в темброво-фактурній сфері, демонструє сміливі відкриття нової виконавської манери гри на баяні. Використання митцем широкого спектру композиційних засобів, насиченість образності драматизмом, вичерпна реалізація ресурсів інструменту підвищують професійний рівень творів на баяні.

Володимир Зубицький – один із провідних композиторів України та водночас головний діяч новітньої історії української музики на баяні. Його роботи пов'язані зі швидким виливом лінгвістичного спілкування та образів, що вивело музику на баяні на межу сучасного мистецтва у всьому різноманітті контрастів, інтенсивності висловлювання на сучасній звуковій палітрі. На цій основі встановлюється новий художній образ баянного мистецтва, вилучений з області рутинної етнографії, властивий музиці на баяні попередніх років. О. Зінкевич пише про цей феномен В. Зубицького-новатора: «Він (В. Зубицький – Д.К.) не лише змусив народний інструмент «говорити» сучасною мовою, порушуючи виключно етнографічну традицію, що склалася в українській баянній літературі. Він – без будь-якого послаблення «специфіки інструменту» – ввів баян у потік «універсальності» своїх творчих пошуків» [19, 19].

Стилістична система композитора суттєво доповнюється ілюстративною забарвленістю інструменталізму баяна, в якому переважає сенсорно-емоційна специфіка та предметно-характерні образи. Вони виявляють генетичну гармонію музики до іманентних реліквій баянно-жанрового мислення як традиційної моделі творчості баянного мистецтва у всьому різноманітті його модернізованих інваріантів баянно-інструментального стилю.

Важлива роль у розвитку сучасного баянного мистецтва належить Віктору Власову. Творча постать Віктора Власова – випускника Львівської

консерваторії по класу баяна М. Д. Оберюхтіна. В даний час працює професором по класу баяна в Одеській консерваторії імені А. Нежданової [39, 68]. Широке визнання його творчості дозволило йому вступити до Національної спілки композиторів, навіть не маючи професійної композиторської освіти. Творча спадщина для баяну сягає понад ста опусів. Жанровий стиль простору варіюється від обробки до сучасних творів, від джазових п'єс до романтичних мініатюр. Композитор звертається як до мініатюр, так і до великих форм, створює концерти для баяну та оркестру, хорові композиції, пише музику до опер, фільмів та ансамблі різних ансамблів.

Діяльність В. Власова охоплює широкий спектр періодизації розвитку інструменталізму на баяні – від аранжування народної мелодії до використання сучасних композиційних прийомів та експериментів з тембром. У своїх роботах Власов продовжує лінію перкуторно-акцентової інструментальної стилістики, вперше визначену Зубицьким у його ненародних композиціях інтерпретації баяна, також широко використовує сучасні композиційні прийоми, приєднується до дзвінких пошуків, всебічно збагачуючи музичну та виразну мову інструменталізму баяна.

В результаті аналізу баянної творчості слід зазначити появу нових форм баянно-інструментального стилю, внаслідок оновлення загального музично-виразно-образного комплексу композиторів. Провідною є баянно-концертна модель, заснована на розширеному наборі фактурних та виразних засобів, запозичених переважно із інструментального стилю романтичного піанізму. Поєднання його з особливостями інструменталізму на баяні призвело до збагачення інструментальних та звукових засобів баяна, включаючи насиченість кольорів, техніки імітації звуку та ефектно віртуозну складову презентації.

Як було зазначено вище, згадані композитори використовують у своїй творчості численні звучні винаходи, збагачуючи музичні вислови, забарвлені оригінальними техніками гри на баяні: «вібрато», «стерео -тремоло», «зворотне тремоло», «рикошет», «стерео-пульсація», «нетемпероване

гліссандо», «ефекти перкусії», «гра повітрям», «гра тембрами», «ефекти мікродинаміки». Диференціація удару на мікроструктури створює систему динаміки ударів із контрастами мікро - та макроштрихів. Детальна техніка варіативної метроритміки та неправильного наголосу замінює декламаційну виразність інтонацій та колоритність тембрового інструменталізму романтиків, створюючи нову образну роль віртуозності баяністів. Взаємодіючи з іншими компонентами сучасної мови, ці дзвінки винаходи сприяли створенню нового типу інструменталізму для баяна, витканого з незвичних темброво - звукових ефектів.

Специфічну рису баянно-інструментального стилю виявляє також відхід Зубицького від традиційного трактування баяна як мелодійного інструменту. Він значно розширює свою звукову палітру за допомогою немелодійного походження: текстурований рух, ударно-шумові ефекти тощо. Таке твердження, однак, не виключає яскравої виразності інтонаційних ліній окремих творів («Болгарський зошит» («Смерічка»), «Дитяча сюїта» №3 («Пісня») та ін.) як природної мелодії ліричного висловлення [34, 42].

Багатогранний вимір інструментальної мови пов'язаний з широким розмаїттям образної та стилістичної композиції музики Зубицького. У фольклорних творах специфіку інструменталізму суттєво підкреслюють явища етнохарактерної фонетики – зокрема, імітація народних інструментів. У поп-джазових творах композитор активно використовує засоби ритмізації перкусії, доводячи її до меж семантичної ідентифікації з ударно-шумовими інструментами джазу (перкусійна інтерпретація баяну як інструменту). Це «міхова перкусія» (удари пальцями по баянному міху), удари по корпусу інструменту, баянним регістрам, міхова ритмізація – тремоло, рикошет тощо. Як зазначає А. Семешко: «Якщо ми спробуємо проаналізувати джерела музичної мови композитора, ми неминуче стикаємося з цікавим переплетенням різних явищ. Наприклад, з одного боку, незаперечний вплив творчості його консервативного вчителя М. Скорика, а також музики Б. Бартока, І. Стравінського, А. Шнітке, Г. Канчелі, композиторів, яких

Зубицький вважає своїми неофіційними наставниками, з іншого боку, віддали данину джазу його багатством імпульсивного ритму та барвистою гармонією. І, звичайно, основою основ є вітчизняна і так звана радянська класика того часу ... » [36, 6].

Такий засіб виразовості як ритм вимагає великої уваги в сучасних творах, що підтверджує подолання ритмічної інертності, складних ритмічних формул, включаючи остінато, пунктирний ритм, надмірне акцентування, синкопи, змінний ритм, асиметричні (болгарські) ритми, поліритм: «Болгарський зошит» В. Веселого Бокораші», № 3 «Кривий танець», № 5 «Потрійна музика», № 8 «Свято»), сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака та ін. У творах баяна українських композиторів сучасні композиційні прийоми органічно поєднуються з фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями мислення композитора.

Збагачення баянно-інструментального стилю сучасними методами звукопродукції широко представлено у працях як В. Зубицького так і В. Рунчака.

У «Концертній партиті» №2 в стилі джазової імпровізації В. Зубицького часто використовували удари, удари по інструменту (т. 38 -40 першої частини – keyboard corpus, bellow corpus); використання людського голосу як інструменту-тембру у «Присвяті Астору П'яцоллі» В. Зубицького; шумові ефекти, імітація бонгів із сильними ударами по корпусу (зверху або спереду), а також по напіввідкритому міху інструмента (плескання по кришці багів) у № 8 «Свято» з «Болгарського зошита» В. Зубицького та ін.

Композитори розглядають елементи сучасних стилів, прийомів та звуковидобування через призму авторського бачення, перетворюючи їх на індивідуальне творче переосмислення, насичуючи інструменталізм баянного мистецтва новою палітрою виразовості.

Серед нововведень баянного авангарду привертає увагу феномен розширення звукової зони баяну, завдяки новим баянно-ігровим прийомам «оновлення звуку». Це – введення в партитуру епатажних прийомів

театралізації та «неінструментального висловлювання»: декламація, спів, свист виконавця під час гри (або його імітація) тощо.

Серед різноманітних сучасних композиційних технологій у галузі баянної творчості останніх десятиліть пильну увагу привертає полістилістика як творчий метод та спосіб організації художньої цілісності музичного твору. Вона зайняла важливі позиції у творчих задумах багатьох композиторів і нещодавно виділилася як установлений художній напрям. Його присутність спостерігається з перших проявів «нового музичного виразу» баянного мистецтва 1960-70 рр., зокрема в опусах засновника сучасного репертуару баянного мистецтва В. Золотарьова, а також у творах таких представників музичної культури радянського періоду, як С. Губайдуліна, О. Журбін, О. Тимошенко та ін.

Різноманітні методи полістилістики в музиці на баяні активно використовуються українськими композиторами з початку 1980-х і протягом наступного десятиліття, про що свідчать роботи багатьох вітчизняних художників, зокрема В. Зубицького, В. Рунчака, В. Власова, В. Балака, А. Сташевського, І. Тараненка та ін.

Однак сьогодні в сучасній історії мистецтва немає творів, які б ґрунтовно досліджували різні аспекти прояву художнього явища полістилістики в галузі сучасної вітчизняної музики для баяна. У своїх окремих дослідженнях різні автори, зокрема А. Гончаров, І. Єргієв, Д. Кужелев, Г. Олексів, А. Сташевський, А. Черноіваненко та ін., лише поверхнево розглядають полістилістичні прояви в сучасній баянній творчості. Тому не буде зайвим більш конкретно зупинитись на творах українських композиторів, які використовують дану стилістику [27, 15]. Це такі композитори як Володимир Балак, Володимир Зубицький та Володимир Рунчак.

В першу чергу, яскраві полістилістичні елементи демонструють опуси Володимира Балака, українського баяніста, уродженця із Тернопільщини, що закінчив Львівську консерваторію імені Миколи Лисенка у класі М. Оберюхтіна, – Прелюдія та фуга та Соната №1 на тему DSCH. Оскільки обидва твори присвячені знаковим композиторам, вони мають сильний стилістичний вплив

цих митців. З одного боку, створюючи такі композиції-присвяти, неможливо не використовувати найбільш впізнавані стилістичні компоненти музики цих композиторів, з іншого – такий набір елементів «інтонаційного словника» цих авторів є не просто уособленням їх стилістичного «обличчя» в межах іншої композиції, а це є формування нової художньої концепції на основі яскраво індивідуалізованої музично-лінгвістичної системи композитора-реформатора, що є підтвердженням високої професійної майстерності останнього.

У «Прелюдії та фузі» В. Балака такий комплекс формується автором на основі різноманітних мовних та стилістичних особливостей. Перш за все, це стосується вертикально-гармонічного аспекту, тобто використання гармонійних співзвуч, які дуже характерні для музичних композицій В.Золотарьова: домінування мажорних септакордів (улюблені композиції композитора), нонакордів, дисонансної вертикалі для сплетення полімелодичних сходинок. Найпомітніший «стильовий натяк» на В.Золотарьова зустрічається в основному розділі прелюдії (9-30 тактів), де відтворена аналогія «траурного маршу» з другої частини Партити №1 композитора. Окрім відповідної звукової вертикалі, цей розділ прелюдії В. Балака з фрагментом В.Золотарьов поєднує в собі поліфонічну подачу матеріалу, темп-характер, проникність драматичного руху, а також ямбічно-пунктирну метроритміку мотивів мелодійних ліній.

У баянній творчості В. Зубицького інструмент музичного становлення виявляється у композиціях великих концертних форм. Зокрема, у концерті для баяна та камерного оркестру «Omaggio ad Piazzolla» (Присвята Астору П'яццоллі) є кілька полістилістичних рівнів.

Перш за все, це цитата з теми А. П'яццоллі «Лібертанго», яка є ідейним імпульсом композиції, своєрідним музичним символом фігури «реформатора танго», а її інтонація стає своєрідним «будівельним матеріалом» для тематичної роботи багатьох фрагментів концерту.

Окремим стилістичним «натяком» на А. П'яццоллу в композиції є модель її формоструктури, близька до сюїтної форми, та використання солістів «другого ряду» (фортепіано, перкусія) одночасно з прима-солістом,

який є особливістю концертів бандонеонних концертів, в тому числі п'яццолівських. Блискуча полістилістична стрічка в «Omaggio ad Piazzolla» відтворює фрагмент із 5 до 10 цифр, що звучить яскравим контрапунктом «майже цитати» до-мінорної прелюдії з першого тому ДТК Й. С. Баха в оркестровій частині та теми, побудованій на інтонації «Лібертанго» у соліста. Таким чином, В. Зубицький проводить смислову паралель між двома видатними геніями різної, справжньої музики, своєрідним діалогом різних музичних епох [9, 5].

В. Зубицький використовує особливий вид твору в концерті для баяна та оркестру «Россініанна». Композиція створена в техніці колажу, позбавлена контекстуального та стилістичного контрасту, тобто коли кількість цитатного матеріалу не тільки переважає, але стає основою нової драми. Цей метод композиції був започаткований жанрами квадлібету та попури. «Будівельним матеріалом» у творі є «готові» тематичні блоки та фрагменти музики Дж. Россіні, зокрема Речитатив Фігаро з опери «Севільський цирульник».

Місія Зубицького-композитора в даному випадку виконується в декількох планах: по-перше, автор побудував яскраву і оригінальну форму-драму, тобто подарував «старій» музиці «нове» життя; по -друге, він інтерполював музичний матеріал оперного оригіналу Дж. Россіні з його інтонаційним словником у конкретну площину інструментальних засобів вираження сучасного баянного мистецтва; по-третє, інструментарієм, різними сучасними ефектами, «живописом» він дещо «оновив» стиль оригіналу, додав йому нового подиху. Художня концепція «Россініани» В.Зубицького демонструє полістилістичну ситуацію, коли полістилістика фактично перестає бути «полем» і більше тяжіє до нової моностилістики (за С. Савенком) [9, 16] .

Отже, аналізуючи творчість сучасних українських композиторів баянного мистецтва, можемо констатувати її широкий вияв у різноманітних формах та жанрах творів та в діапазоні майже всіх його різновидів та засобів, таких як: колаж-контраст (В. Рунчак «Страсті за Владиславом», «Messe da Requiem»), колаж-симбіотичний (В. Зубицький «Россініана», «Omaggio ad Piazzolla»), цитати (В. Балик Соната на тему DSCH, В. Рунчак



«Присвята І. Стравінському» та ін.), квазіцитати (В. Рунчак «Біля портрета Н. Паганіні», А. Сташевський «Давньокиївські фрески», В. Власов «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» та ін.), алюзії (І. Тараненко «Причинна»), цитати стилю (В. Рунчак «Бахіана» та інші), квазі-цитати стилю (В. Власов Концертний триптих на тему І. Босха «Страшний суд», В. Рунчак «Наслідування Д. Шостаковичу», «Біля портрета Н. Паганіні» та ін.), алюзії стилю й жанрово-стильові алюзії (В. Балик «Поліфонічні фрески пам'яті Вл. Золотарьова», В. Рунчак «Присвячення І. Стравінському» та ін.) [31, 21].

Сучасна музика для баяну, яка є невід'ємною частиною академічної камерно-інструментальної галузі світової музичної культури, сьогодні являє собою широку палітру музичних зразків, які успішно переплітають передові творчі пошуки та прогресивний досвід у технології музичної композиції.

Найважливішим аспектом художнього оновлення сучасної баянної літератури, створеної українськими композиторами за останні десятиліття, є її жанрові та формотворчі аспекти. І найяскравішою тенденцією цього оновлення є помітне посилення індивідуалізації формоутворення і, власне, жанроутворення, що виявляється насамперед завдяки використанню синтезу жанрових атрибутів та їх формуючих компонентів.

Для багатьох сучасних композиторів у власній творчості жанрова сфера, а разом з нею і формотворча сторона, часто виступають на перший план у палітрі виразних засобів, що дозволяє їм досягти оригінальних творчих рішень, а часто і досить високих художніх результатів за формо- та жанроутвореннями. Наслідком цього сьогодні в сучасній музиці на баяні є постійне оновлення та розвиток нових жанрів та галузей, які, як правило, досить цікаві та художньо виправдані [69, 224].

Серед нових жанрових різновидів можемо виділити кілька груп. Нові жанрові форми, які утворилися шляхом жанрового синтезу і поєднують у своїй структурі стійкі риси двох або більше жанрів. Це так звані поліжанрові твори (сюїта - симфонія, соната - рапсодія, соната - поліфонічний цикл і ін.). Крім поліжанрових композицій до цього різновиду слід віднести ще кілька цікавих форм, і перш за все концерт-колаж, в котрому представлений Концерт

для баяна і струнного оркестру «Россініана» Володимира Зубицького або ж Концерт для баяна з оркестром «Pezza de la Piazza» Святослава Луньова. У цих творах стилізація, обсяг цитатного музичного матеріалу, часто виявляється більш значною і вагомішою, а роль композитора багато в чому зводиться на побудові нової форми-драматургії з певних фрагментів вже готового матеріалу, хоча і досить переробленого як в фактурному, так і в інтонаційному плані.

Яскравим зразком нового підходу в аспекті формоутворення, заснованого на алеаторному принципі випадковості демонструє композиція Віктора Власова «Infinito» («Нескінченність»), що складається з 15-и окремих фактурно відокремлених музичних фрагментів-блоків. Алеаторний підхід в цьому випадку реалізується в можливості довільного «будівництва» форми композиції шляхом об'єднання даних блоків в довільній послідовності. Крім того, ідея нескінченності, що задекларована в самій назві композиції, символічно втілюється саме в «незамкнутості» її форми. Тобто, після проведення всього ланцюжка музичних фрагментів-блоків драматургічний рух не закінчується, а переходить на початок (в перший блок) і триває далі. Завершується композиція також за рішенням виконавця на будь-якому фрагменті. Отже, виконавець-інтерпретатор в процесі художньої реалізації твору стає повноправним його співавтором, завдяки якому композиція отримує той чи інший інваріант макро-структури [21, 26].

Таким чином, розглянуті вище тенденції в жанровій і формотворчій сферах сучасної баянної музики, створеної українськими композиторами, відображають яскравий індивідуалізований підхід в руслі пошуку нових жанрових форм і видів, що реалізується через розхитування усталених канонів традиційної жанрової системи, що є вельми характерним явищем для композиторської творчої сучасності.

## **ВИСНОВКИ**

Проблема виявлення та розвитку творчих здібностей є ключовою для музичної педагогіки. Адже в її основі лежить основне завдання – виховання самодостатньої особистості, здатної вирішувати любую проблему з творчим та нетрадиційним підходом. В науковій та методичній літературі найчастіше досліджується початковий етап зазначеної проблеми. Це стосується молодших школярів музичної школи. Та в цей період закладаються лише основи творчого розвитку особистості. І тут безапеляційно велику методичну допомогу надають праці зарубіжних та вітчизняних науковців, практикуючих педагогів.

Разом з тим, творча особистість формується протягом багатьох років спеціальної освіти, яка продовжується у середніх та вищих закладах мистецької освіти. Тому творчі здібності у класі баяна в коледжах та консерваторіях проявляються та розвиваються в процесі роботи над музичним твором та демонструють свій рівень досконалості при інтерпретації того чи іншого музичного твору. Не вдаючись до неправомірної критики підбору музичних творів у класі баяна, все таки підкреслимо, що найчастіше викладач використовує більш традиційний, вже добре перевірений репертуар. Це, безумовно, забезпечує йому більш спокійне, комфортне життя, але не стимулює, в певній мірі, творчий розвиток його учнів. Тому питання підбору музичного репертуару стає першочерговим, тим більше, що баянна музика активно розвивається в сучасних умовах і пропонує все різноманітніші жанрово-стилістичні варіанти.

Зауважимо, що такі поняття як творчі здібності, музичні здібності, музикальність, музикальна обдарованість в класі баяна/акордеону розглядаються в роботі як синоніми.

Слід відзначити, що творчість сучасних українських композиторів баянно-акордеонного мистецтва збагатилася новітніми стилістичними особливостями музичної мови, що призвело до значного розмаїття інструментальних та виразових засобів, наповнило баянне мистецтво новими образами, ідеями та висловами. Використання глибоких баянних ресурсів, універсальність виразних засобів, поліфонічної фактури, переплетення

елементів різних європейських стилів та жанрового багатства накладають відбиток на тенденції формування баянно-інструментального стилю, закладаючи основи сучасного оригінального репертуару.

Новим є трактування баяна/акордеону як ударного інструменту з широким розвитком різких ударів та використанням ударів по корпусу, клавіатурі, міху для досягнення певної художньої ідеї. Композитори модернізму відкривають нові звукові параметри, технічні виражальні засоби, естетику, темброве багатство інструменталізму баянного мистецтва.

Аналіз баянного мистецтва демонструє стрімкий розвиток композиторської творчості, виконавства та педагогіки, що є першочерговим у розвитку музичальності. Оригінальний репертуар для баяна поповнився творами різними за стильовими тенденціями, композиторськими техніками та жанрами. Однак, вагоме місце належить різновидам перекладень. Необхідність збереження художньо-естетичної цінності твору не заперечує його інтерпретацію. Аналізуючи мистецтво перекладення в загальному контексті різновидів жанру, потрібно відзначити перевагу творчого підходу з певними трансформаціями матеріалу над конкретним прочитанням композиторського тексту. При виконанні перекладень часто виникають дискусії щодо виконавських спроб максимально наблизитись до звучання інструменту, для якого написаний оригінал. Однак, для баяна притаманне самотутнє тембрально-фонічне забарвлення, яке по-новому відкриває твір. Знання можливостей інструмента і творчий підхід сприяють для повноцінного відтворення мистецьких шедеврів при перекладенні. Окремою ланкою у системі баянних перекладень є грамотне використання тембрових регістрів, що максимально забезпечує звучання інструменту-оригіналу.

Поряд з традиційними перекладеннями сьогодні репертуарна політика баянної творчості значно розширилась. І це ще один новий етап у розвитку творчих здібностей виконавців-баяністів. В жанровій різноманітності баянної музики спостерігаються тенденції до її симфонізації та камернізації.

Отже, нинішній етап розвитку баянно-акордеонного мистецтва іде на шляху потужного осучаснення жанрово-стильової політики і високої академізації. Така

ситуація дозволяє викладачам проявити певну гнучкість у підборі виконавського репертуару, що забезпечить, в свою чергу, демонстрацію більш високого рівня музичних здібностей та сформованість самостійної творчо-мислячої особистості музиканта-інструменталіста в класі баяну/акордеону.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Випуск 29. С.103.
2. Беземчук Л. Творчий розвиток школярів засобами музичного мистецтва. Мистецтво та освіта. 2001. №1. С. 43-45.
3. Бех І. Д. Виховання особистості: у 2 кн. Кн. 1: Особистісно-орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади. К.: Либідь, 2003. 280 с.
4. Бібік Н.М. Пізнавальний інтерес як умова суб'єктивності навчання молодших школярів. [Електронний ресурс]. Педагогічний дискурс. 2011. Вип.10. С. 53-56. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/peddysk\\_2011\\_10\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/peddysk_2011_10_13)].
5. Булда М. Модернізація музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів // Молодь і ринок (щомісячний науково-педагогічний журнал). 2008. №5. С.28-29.
6. Гадалова І. М. Історія музичного виховання ХХ ст.: Конспект лекції. К.: Ін-тут ім. Драгоманова, 1992. 34 с.
7. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 374 с.
8. Горожанкіна О. Ю. Розвиток музично-творчих здібностей учнів в процесі навчання в фортепіанному гуртку. Науковий огляд. 2014. №1. С. 190-197.
9. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості Зубицького: Автореферат дисертації. Київ, 2006. 17 с.
10. Грица С. Народний професіоналізм // Мистецтво та етнос. Київ: Наукова думка, 1991. С. 5 - 35.
11. Гуменюк Т. Постмодерністська естетика: до визначення поняття // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). В. 29. С. 236-238.
12. Давидов М. На шляху самоствердження // Проблеми розвитку інструментального мистецтва в Україні. Київ: Вид-во ім.О.Теліги, 1998. С. 82-86.

13. Давидов М. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: 36. наук. пр. Київ: Видавництво ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
14. Давидов, М. А. (1998). Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва (Посібник). Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. 224 с.
15. Давидов, М. Основні принципи музичної педагогіки академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започатковані професором М. М. Гелісом. Академічне народно-інструментальне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. С. 4–10.
16. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К., 1997. С. 14.
17. Дем'янчук О. Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів: навч.-метод. посібник. К.: ІЗМН, 1997. 64 с.
18. Дем'янчук О.Н. Проблема розвитку творчої особистості у сучасній загальноосвітній школі. Науковий вісник Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка. Серія: Педагогіка за заг. ред. А.М. Ломаковича, В.Є. Бенери. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка. Вип. 3. 2014. С. 87-92.
19. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя // Матеріали до українського мистецтвознавства: 36. наук, праць. Київ, 2002. Вип. 1. С. 19-21.
20. Довідник сучасних композиторів України. / Керівник проекту Кармела Цепколенко. Одеса, 2002. Вип. 1. С. 57-59.
21. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: Монографія / За заг. ред. Б. Пица. Дрогобич: Посвіт, 2010. 28 с.
22. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006, ЛДМА ім. М.

- Лисенка) Ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 41-45.
23. Завадська Т. М. Об'єктивні та суб'єктивні фактори формування музично-естетичного досвіду молодших школярів. Музичне мистецтво у духовному розвитку особистості. Чернігів, 1993. С. 52-57.
  24. Зарубіжні вчені про проблему музичності. [Електронний ресурс]. Режим доступу – <https://studfile.net>
  25. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва.: Автореферат дисертації. Одеса, 2006. 21 с.
  26. Єргієв І. Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, К.: Вип. 2. С. 173- 184.
  27. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва.: Автореферат дисертації. Одеса, 2006. 21 с.
  28. Єргієв І. Мистецтво українського модерн-акордеона у світовому процесі // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, К.: Вип. 40. Кн. 10. С. 150 - 162.
  29. Іванов Є. Акордеонно-баянне мистецтво України. // Музичне виконавство. К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999. вип. 1. С. 36.
  30. Карась С. Технічні можливості сучасного баяна (акордеона) [Електронний ресурс]. Молодь і ринок. № 7.С. 58-62. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir\\_2011\\_7\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_7_14)
  31. Князєв В. Удосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство. Кн. 10. К., 2004. Вип. 40. С. 21.
  32. Коваль О. В. Формування музичних здібностей молодших школярів на уроках музики; автореф. ... канд. пед наук. Київ? 2002. 18 с.



33. Кондратенко Г. Г. Формування творчих здібностей підлітків у позаурочній роботі засобами музичного мистецтва. Наук. записки: Зб. наук. статей НПУ імені М. Драгоманова. Вип. 59. К., 2009. С. 78- 84.
34. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя // Українська музика. Традиції та сучасність: Зб. статей. Львів, 1993. С. 37 – 56.
35. Кияновська Л. Українська музична культура. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. С. 42-43.
36. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття). : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. К., 2005. 20 с.
37. Козаренко О. Національна музична мова в дискурс і постмодернізму // Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вида вництво НТШ, 2000. С. 218 - 254.
38. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: Автореферат дисертації. Київ, 2002. 20 с.
39. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: Навчальний посібник. Львів, «СПОЛОМ», 2011. С. 68 - 70.
40. Кундис Р. Представники Львівської баянної школи в контексті національного та міжнародного виконавства та педагогіки. Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 8. Київ, 2011. С. 58–68.
41. Ліпська С. Л. Концептуальні засади організації музичного навчання у закладах позашкільної спеціальної освіти. [Електронний ресурс]. Рукописи книжок VI. Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва. Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів. Режим доступу: [http://culturalstudies.in.ua/knigi\\_7\\_29.php](http://culturalstudies.in.ua/knigi_7_29.php).

42. Мартинюк В. Розвиток творчих здібностей учнів дитячих музичних шкіл у процесі гри на фортепіано [Електронний ресурс]. Режим доступу: - [https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00856493\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00856493_0.html)
43. Марцинів В. В. Структурні компоненти творчих здібностей учнів шкіл мистецтв у навчальному процесі з використанням електронного музичного інструментарію [Електронний ресурс]. Режим доступу: - <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/18956/1/Martsyniv%2C%20V.%20V..pdf>
44. Масол Л. М. Виховний потенціал мистецтва – джерело освітніх інновацій. Мистецтво та освіта. Київ, 2001. № 1. С. 2-5.
45. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. К.: Промінь, 2006. 432 с.
46. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія: навч. посібник для студентів музичних спеціальностей. Суми : Наука, 2004. 210 с.
47. Мозгальова Н. Г. Творчо-професійний потенціал формування успішної особистості майбутніх учителів музики. Педагогічна освіта: теорія і практика. 2014. Вип. 16. С. 304-308.
48. Музична психологія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: - <https://uk.m.wikipedia.org>
49. Науменко С. І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів: навч. посібник. К.: КДПІ ім. М. П. Драгоманова, 1993. 158 с.
50. Олексів Г. Специфіка перекладення баянних творів для акордеона на прикладі «ACCORD is ON - ACCORDION Володимира Рунчака». *Українська музика: науковий часопис*. Щоквартальник число 2 (32) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко// Львів. 2019 с. 196
51. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити в баянних композиціях Анатолія Білошицького. *Молодь і ринок : щомісячний науково-педагогічний журнал*. – Дрогобич, 2008. – № 5. – С. 138-142.
52. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити у баянній творчості Володимира Зубицького. *Partita concertante № 1 in modo di jazz-imprevisazione*.

*Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть* : Зб. матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 150-160.

53. Олексюк О. Неперервна мистецька освіта у формуванні духовного потенціалу особистості. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2016. Вип. 147. С. 19-21. Режим доступу: [http://nbuv.ua/UJRN/Nz\\_p\\_2016\\_147\\_6](http://nbuv.ua/UJRN/Nz_p_2016_147_6)
54. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтв. Київ: КНУКіМ, 2006. 187 с.
55. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді. К.: КДІКК, 1996. 253 с.
56. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посібник. К.: Знання України, 2004. 264 с.
57. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. К.: Освіта України, 2008. 278 с.
58. Полубоярина І. Музична обдарованість у працях зарубіжних дослідників. Професійна мистецька освіта. ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Т.1. Вип. 1. Харків, 2020. С. 17-22.
59. Потапчук Т. В. Формування морально-духовних цінностей старшокласників у хоровому колективі музичної школи : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07, Рівненський держ. гуманітарний ун-т. Рівне, 2006. 22 с.
60. Рагозіна В. В. Формування творчих здібностей молодших школярів у процесі музичної діяльності: автореф. дис. канд. пед. наук. 1999. 19 с.
61. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001. 215 с.
62. Ростовський О. Я. Проблема методології періодизації професійної підготовки майбутніх учителів музики в контексті реформування загальноосвітньої школи. Наукові записки НДПУ імені Миколи Гоголя: Психолого-педагогічні науки. Ніжин. 2003. №2. 142 с. 64

63. Ростовський О. Я. Українська музична педагогіка: стан і перспективи. Рідна школа. 2000. С. 17-18.
64. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання. К.: ІЗМН, 1997. 248 с.
65. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навчальний посібник, АПН України; Інститут педагогіки і психології професійної освіти. К., 1998. 247 с.
66. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна і мистецька. К., 2002. 270 с.
67. Рудницька О. П. Світоглядна функція мистецтв. Мистецтво та освіта. Київ, 2001. №3. С. 10-13.
68. Светов, А. Харківська баянна школа та її видатні представники. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. (Зб. наук. пр. Харків. нац. ун-та мистецтв ім. І. П. Котляревського). Харків, 2009. С. 25, 90–99.
69. Семешко, А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть. (Довідник). Тернополь: Богдан, 2009. 244 с.
70. Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена. (Навч. посіб). Харків: Шейніна О. В., 2015. 68 с.
71. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона. Тенденції розвитку в останні чверті ХХ на початку ХХІ ст. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 158 с.
72. Сташевський А. Українська оригінальна баянно-акордеонна література (до аналізу процесу еволюції). Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства. (Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова). Луцьк, 2010. С.119–129.
73. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості: монографія. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

74. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 466 с.
75. Салій В. С. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. К., 2010. 21 с.
76. Семашко О. Музичне життя очима соціолога. Музика. №3. 1990. С. 6-7.
77. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: Підручник. К.: Міленіум, 2006. 344 с.
78. Сідлецька Т. І. Формування методики викладання гри на акордеоні в Україні. [Електронний ресурс]. Режим доступу: - <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/znanosv/znanosv2016/paper/viewFile/1521/1225>
79. Сова М. О. Методичні рекомендації з формування досвіду рефлексивного осмислення музики. К., 1996. 33 с. Солдатенко О. І. Розвиток музичних здібностей учнів шкіл естетичного виховання за допомогою комп'ютерних програм. К., 2010. 65 с.
80. Стецюк К. В. Розвиток музично-творчих здібностей учнів у навчально-виховному процесі мистецьких шкіл : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07. Луганськ, 2005. 222 с.
81. Фрицюк В. А. Музично-естетичне виховання школярів у процесі колективного інструментального музикування. Наукові записки. Серія: Педагогіка і психологія / ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2000. Вип. 2. С. 79-83.
82. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: [підручник]. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.
83. Шапкіна Н. С. Розвиток музичних здібностей учнів позашкільних мистецьких навчальних закладів у процесі вокально-інтонаційної діяльності. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2825/1/кв.робота%20Шапкіна%20%281%29.pdf>

84. Шевченко Г. П. Музично-виконавська діяльність студентської молоді: монографія. Луганськ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2010. 168 с.
85. Чжоу Ян. Особливості творчого мислення в структурі музикальних здібностей студентів музикальних факультетів. [Електронний ресурс]. Режим доступу – <https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua>
86. Щолокова О.П. Формування національно-культурної ідентичності студентів як проблема педагогіки мистецтва. Наукові записки. Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка Серія: Педагогічні науки. Вип. 152. С. 63-68.
87. Щолокова О. (2011). Категорія духовності у мистецькій освіті: компетентнісний аспект [Електронний ресурс]. Естетика і етика педагогічної дії. Вип. 1. С. 127-136. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/eepd\\_2011\\_1\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/eepd_2011_1_15)

#### *ДОДАТОК А.*

#### *СТАНДАРТНИЙ ТЕСТ «ШКАЛА МУЗИКАЛЬНОГО ТАЛАНТУ»*

(ЗА К. Е. СІШОРОМ)

1. **Музичні відчуття та сприймання.**

***Прості форми відчуттів:***

відчуття висоти звуку;  
відчуття інтенсивності звуку;  
відчуття часу;  
відчуття тривалості звуку

***Складні форми сприймання:***

відчуття ритму;  
відчуття тембру;  
відчуття консонансу;  
відчуття обсягу звучання.

2. **Музична дія:**

контроль висоти;  
контроль динаміки;  
контроль часу;  
контроль ритму;  
контроль тембру;  
контроль обсягу звучання.

3. **Музична пам'ять та музична уява:**

слухові уявлення;  
моторні уявлення;  
творча уява;  
обсяг пам'яті;  
здібності до навчання.

4. **Музичний інтелект:**

вільні музичні асоціації;  
здатність до музичної рефлексії;  
загальна інтелектуальна обдарованість.

5. **Музичні почуття:**

музичний смак;  
емоційний відгук на музику;  
здатність емоційного прочитання музичного тексту.

**ДОДАТОК В.**

**ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК ТВОРІВ**

**СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ  
БАЯНА/АКОРДЕОНА ДЛЯ СЕРЕДНЬОГО ТА ВИЩОГО  
КВАЛІФІКАЦІЙНИХ РІВНІВ**

1. **Білошицький А.** Три характерні віртуозні етюди; Українська дитяча сюїта «При року»; Сюїта № 2 «Романтична»; Сюїта № 3 «Іспанська», концертна партита № 2.
2. **Власов В.** Джазові мініатюри; Імпровізація і токато на тему ААСЕ; «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ»; Концертний триптих на тему картини І. Босха «Страшний суд».
3. **Гайдено А.** «12 п'єс для дітей»; «Вербунк»; «Весняна хора»; Прелюдії-картини; Соната № 2 «Предковічні відлуння».
4. **Зубицький В.** «Болгарський зошит»; «Дитяча сюїта» № 3; «Концертна партита» № 2; «Присвята Астору П'яццоллі»; «Карпатська сюїта».
5. **Підвала В.** Партита.
6. **Балик В.** Прелюдія та фуга; Соната № 1 на тему DSCH.
7. **Рунчак В.** Сюїта № 1 «Портрети композиторів»; Сюїта № 2 «Українська»; Соната № 1 «Passione»; «Quasi sonata» № 2; «Спроба самоаналізу»; «Messa da requiem».

**ДЛЯ НОТАТОК**



**ДЛЯ ПОДАТОК**

**ДЛЯ НОТАТОК**



Автор: П'явка Катерина Миколаївна

**ДО ПИТАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ КРІЗЬ  
ПРИЗМУ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНОЇ РІЗНОМАНІТНОСТІ СУЧАСНОЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ**

Методичні рекомендації

Для здобувачів освіти освітньо-професійного ступеня фаховий молодший бакалавр освітньо-професійної програми Середня освіта (Музичне мистецтво)

Видання друкується в авторській редакції

П'явки К. М.