

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра народних інструментів

ВОРОПАЙ АНДРІЙ МИКОЛАЙОВИЧ
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: ФОЛЬКЛОР У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ
В. ЗУБИЦЬКОГО ТА В. ВЛАСОВА

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

підпис здобувача

Воропай Андрій Миколайович

Творчий керівник: Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства,
професор

Науковий керівник: Шемет Лариса Василівна, канд. пед. наук, доцент

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. БАЯННА ТВОРЧІСТЬ В. ЗУБИЦЬКОГО ТА В. ВЛАСОВА В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ.....	6
1.1. Загальна характеристика неофольклоризму як стильового напрямку у творчості українських композиторів	6
1.2. Панорама баянних творів неофольклористичного спрямування В. Зубицького та В. Власова	10
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ОРИГІНАЛЬНІСТЬ АВТОРСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ В ПОПУЛЯРНИХ БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ МИТЦІВ.....	21
2.1. Специфіка відтворення фольклорної образності в «Карпатській сюїті» В. Зубицького.....	21
2.2. Особливості втілення фольклорного мелосу у творі «Веснянка» В. Власова.....	24
Висновки до Розділу 2.....	28
ВИСНОВКИ.....	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	32
ДОДАТКИ.....	36

ВСТУП

Актуальність теми. На сьогодні проблема аналізу використання різних аспектів фольклорної традиції в музичних творах залишається актуальною, особливо щодо нового тлумачення фольклористичних мотивів у творчості композиторів. Зростання інтересу до національних коренів та виникнення нових синтетичних художніх підходів в українській академічній музиці ХХ століття не лише зумовлені, але й репрезентують свідоме прагнення композиторів до художнього самовираження через гармонійне поєднання особистого та національного. Однією з характерних рис композиторського неофольклоризму є переосмислення та «осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів традиційного фольклору, які входять в індивідуально-авторську стильову систему.

Неофольклористичні тенденції дозволяють композиторам враховувати та вдосконалювати традиційні українські музичні елементи, забезпечуючи їхнє подальше існування та розвиток у сучасному контексті. Починаючи з ХХ ст. композитори використовують фольклорні елементи для створення новаторських та експериментальних творів, розширюючи можливості традиційного баянного жанру та додаючи йому нові звучання та контексти.

Використання фольклору, зокрема й українського, у баянній творчості сприяє вираженню та підтримці національної ідентичності через музичний вираз. Новаторські підходи та використання фольклорних мотивів можуть сприяти поляризації баянної музики як форми виразу, залучаючи нові аудиторії та стимулюючи інтерес до цього музичного напрямку.

Фольклор дозволяє експериментувати з різними музичними жанрами, такими як джаз, ф'южн, класика, може призвести до створення унікальних та експресивних творів; при використанні сучасних аранжувань та звукових ефектів може додати більше глибини та інтересу до баянних композицій [16, с. 289].

Впровадження фольклорних елементів у баянну творчість може сприяти інтеграції української музичної культури у світовий музичний контекст,

дозволяючи творам здобувати визнання на міжнародному рівні, тобто композитори беруть участь у спільних проєктах із музикантами різних жанрів, де мають можливості обмінюватися ідеями та створювати унікальні музичні образи.

Об'єктом дослідження є баянна творчість неофольклористичного спрямування українських композиторів, а **предметом** – фольклор у композиторській баянній творчості В. Зубицького та В. Власова.

Мета наукового дослідження – визначити своєрідність підходів до використання фольклору у композиторській баянній творчості В. Зубицького та В. Власова.

Відповідно до поставленої мети було визначено наступні **завдання**:

- надати загальну характеристику неофольклоризму як стильовому напрямку у творчості українських композиторів;
- розглянути панораму баянних творів неофольклористичного спрямування В. Зубицького та В. Власова;
- виявити специфіку відтворення фольклорної образності в «Карпатській сюїті» В. Зубицького;
- висвітлити особливості втілення фольклорного мелосу у творі «Веснянка» В. Власова.

Матеріалом для дослідження є видані та рукописні клавіри, аудіо- та відеозаписи матеріалів творчого доробку українських композиторів, які склали основу здійснення науково-теоретичного аналізу.

Методологія дослідження: у проєкті застосовано широкий спектр наукових методів, взаємне доповнення яких гарантує об'єктивність та наукову надійність отриманих результатів, а саме: *джерелознавчо-пошуковий* – з метою опрацювання української музикознавчої літератури, метод *об'єктивності та історизму* – для виявлення основних етапів становлення і розвитку неофольклоризму, *біографічний* – при розгляді життя і діяльності композиторів В. Зубицького та В. Власова, *аналіз* музичних творів («Карпатська сюїта», «Веснянка»).

Теоретичною базою дослідження постають дослідницькі публікації з *музикознавства*, зокрема роботи, присвячені таким тематичним напрямам:

- історія та теорія народно-інструментального виконавства (М. Давидов [5]);
- історія та теорія баянно-акордеонного мистецтва України (І. Безугла [1], Г. Голяка [2], А. Гончаров [3], М. Гейченко [4], А. Душний [7; 8], Ю. Дяченко [9], Є. Іванов [10], М. Імханицький [11], Д. Кужелев [14], В. Мурза [17], Я. Олексів [19], А. Семешко [21; 23], В. Сподаренко [24; 33], А. Сташевський [25-31]), А. Черноіваненко [32];
- теорія жанру та стилю (О. Дерев'янченко [6], І. Коханик [13]);
- етномузикологія (О. Правдюк [20]).

Практичне значення. Творчість В. Зубицького та В. Власова може стати джерелом натхнення для створення нових інтерпретацій, обробок та аранжувань творів для баяна у неофольклористичному стилі, що сприятиме розвитку інструментальної музики в академічному та популярному напрямках, а також аналіз їхніх творів дозволить виконавцям розвивати свої технічні навички та артистичне мислення через виконання складних композицій, що вимагають не тільки майстерності, але й розуміння стилістичних особливостей неофольклоризму. Детальний аналіз окремих творів допоможе виконавцям цілісно усвідомити їх форму, визначити індивідуальні особливості композиторського стилю, глибше зрозуміти художньо-образний зміст твору.

Апробація отриманих результатів. Основні положення теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту обговорювались на засіданні кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

Структура роботи: теоретичне обґрунтування творчого проєкту складається зі вступу, 2 розділів, 4 підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який включає 33 позиції, та додатків. Загальний обсяг роботи – 39 сторінок, з них основного тексту – 31 сторінка.

РОЗДІЛ 1. БАЯННА ТВОРЧІСТЬ В. ЗУБИЦЬКОГО ТА В. ВЛАСОВА В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ

1.1. Загальна характеристика неофольклоризму як стильового напрямку у творчості українських композиторів

Національна культура, з її духовним багатством та багатогранністю людських емоцій, знаходить своє відображення в музичній мові, яка формується під впливом жанрових, регіональних та етнічних особливостей. Ці риси глибоко закладені у фольклорних традиціях, які акумулюють основні елементи національного почуття та енергії. Фольклор виступає як жива основа, що об'єднує народ, відображає його душу, найгостріше реагує на зміни у суспільстві та служить невичерпним джерелом натхнення для професійних композиторів. Через неофольклоризм вони передають свої ідеї та почуття, які набувають універсального, народного значення [15, с. 209].

Фольклорний мелос має унікальний музичний діалект, який безпосередньо впливає на творчість митців. Він зберігає свою первинну суть, і звернення до нього стимулює появу нових, оригінальних музичних форм, які співзвучні з академічним мистецтвом.

Фольклор є фундаментом музичної творчості, зберігаючи свою первісну суть, на основі якої виникають нові музичні форми, що розширюють межі традицій із професійним академічним мистецтвом.

Фольклорні традиції разом із композиторською творчістю утворюють основу для формування нового стильового напрямку – неофольклоризму. Це явище відображає взаємозв'язок між архаїчними фольклорними традиціями та сучасною композиторською технікою. Неофольклоризм стає джерелом розвитку оригінальних композиторських стилів, які знаходять вираження через нові музичні засоби та естетичні підходи [6, с. 12].

В українському музикознавстві неофольклоризм визначається як поєднання етнографічних і професійно-академічних принципів відбору й

організації звукового матеріалу. Основні характеристики цього стилю включають:

- поєднання фольклорного мелосу із сучасними жанрами, такими як джаз і електронна музика;
- використання сучасних технік обробки звуків та звукових ефектів;
- синтез традиційної музичної техніки з інноваційними методами гри та композиції;
- унікальний підхід кожного виконавця, а також співпраця з музикантами різних жанрів, що призводить до створення оригінальних композицій [17, с. 289].

Значну роль у становленні неофольклористичного стилю відіграє творчість львівського осередку композиторів-модерністів 1920-30-х років, а саме А. Рудницького, М. Колесси, Н. Нижанківського, та С. Туркевич-Лісовської [12, с. 15]. Саме в їх творчості виявляються тенденції, які співзвучні з європейськими мистецькими напрямками кінця XIX – початку XX століття – експресіонізм, урбанізм, та інші неостилі.

Лише у 1950-60-х роках неофольклоризм набуває подальшого поширення у представників «нової фольклорної хвилі» (С. Слонімського, Л. Колодуба, Л. Грабовського, І. Карабиця, та багато інших композиторів), саме вони у XX ст. створили особистий спектр естетичних домінант [10, с. 10].

В українській баянній музиці новий напрям композиторської творчості визначається як авторське перевтілення музики через призму власного стилю. Композитори часто глибоко переосмислюють фольклорні корені, докладаючи зусиль до вивчення архаїчних шарів народної музики [5, с. 345]. Тут важливі такі аспекти, як мелодійність, характерна для автентичного національного інструментального музикування, специфічні особливості в ладовій структурі, гармонія, жанрові риси та спосіб використання музичного матеріалу. Історичним прикладом цього процесу є взаємодія фольклору та джазу – від національного до міжнародного, та від міжнародного до «новонаціонального» [14, с. 234].

У творчості молодих українських композиторів, які розпочали свою діяльність у 1970-х роках, яскраво проявився вплив «нової фольклорної хвилі». Це можна побачити в таких творах, як «Карпатська сюїта» В. Зубицького, «Українська сюїта» В. Рунчака, «З глибини віків» А. Білошицького та інших. У цих композиціях фрагментарне цитування народних мелодій як от мотив «Аркан» у «Болгарському зошиті» чи гуцульська коломийка в «Карпатській сюїті», поєднується із сучасними специфічно-баянними засобами вираження, насиченою ритмікою та джазовими гармоніями [27, с. 102]. Таке поєднання створює унікальний колорит та відображає національну ментальність.

З одного боку, ця тенденція виразна у багатьох оригінальних творах, а з іншого – у широкому використанні обробок, перекладень і транскрипцій. Відбувається інтелектуалізація фольклору, відмінна від підходів старшого покоління, що працювало в більш традиційній народній манері. Натомість молоді композитори прагнуть відійти від класичної обробки та використовують сучасні композиторські засоби [4, с. 115].

Поєднання фольклорних коренів із джазовими ритмами породжує виникнення нових художніх напрямків у розвитку жанрових і стилевих систем. У другій половині XX ст. з'являється неофольклоризм – напрям баянно-акордеонної творчості українських композиторів: В. Власова, В. Зубицького, В. Підгорного, А. Сташевського, Г. Шендерьова, які знайшли своє відображення нових провідних тематичних ліній музики [12, с. 16]. У творах цих композиторів виявляються неофольклористичні елементи на різних рівнях: використання часткового фольклорного матеріалу (В. Власов, «Парафраз на народну тему»; творче переосмислення фольклору (А. Тимошенко, «Поліська рапсодія»); поєднання музичних національних діалектів з сучасним мистецьким підходом, зокрема джазовими ритмами (В. Зубицький, Концертна сюїта № 2); переосмислення полістилістичних форм (А. Сташевський, «Капричіо в джазовому стилі») [11, с. 47].

У деяких творах традиційні композиційні прийоми поєднуються з модерністичними техніками, такими як кластери, сонористика, обмежена

алеаторика, а також використання людського голосу (наприклад, у творах «Свято в горах», «Троїсті музики» з «Болгарського зошита», «Карпатська сюїта» В. Зубицького, та «Сюїта» Ю. Шамо) [9, с. 375]. Новаторське переосмислення історичних жанрових стереотипів яскраво проявляється у творчості В. Рунчака. Сташевський у своїх оригінальних творах для баяна інтегрує найсучасніші технічні та виконавські досягнення сучасної музики, перетворюючи традиційні академічні жанри на поле експериментів для реалізації найактуальніших ідей із повним використанням можливостей інструменту.

Розвиток музичної культури, особливо інструментального виконавства, характеризується виразною тенденцією до модернізації музичної мови, що охоплює широкий спектр стильових напрямків у композиторській творчості. Це явище пов'язане з виникненням «полістильових моделей» (М. Копиця), які відображають новаторське художнє бачення та нові музичні інтонації другої половини ХХ століття. У музикознавстві термін «модернізм» трактується як сукупність мистецьких течій ХХ століття, що характеризується «розривом з естетичними нормами і традиціями класичного мистецтва» [16, с. 292]. Професійна діяльність будь-якого композитора певною мірою спирається на фольклорні корені, що визначають національний або регіональний стиль. Поряд із традиційними музичними явищами, які виконують «культурозахисну функцію» (І. Коханик [13, с. 77]), набувають актуальності сучасні засоби музичної виразності та виконавські форми, орієнтовані на фольклор.

Співіснування консервативних і модерністичних тенденцій призводить до формування нового художнього напрямку, який починає суттєво впливати на розвиток музики сучасності. Цим напрямом є неофольклоризм, або так звана «нова фольклорна хвиля», що вирізняється більш ініціативним і водночас детальним, документально точним підходом до використання фольклорних та стародавніх національних традицій у мистецтві [32, с. 76].

У баянній музиці були відкриті нові образно-інтонаційні можливості завдяки синхронному використанню обох мануалів в унісон, октаву та інші інтервали, а також дублюванню акордових і мелодичних послідовностей на двох

клавіатурах. Ці засоби, які створюють ефект об'ємного стереозвучання, стали важливим інструментом для композиторів [6, с.7]. Специфіка клавіатур баяна дозволяє активно використовувати багат шарову фактуру, яка стала звичною як для малих форм, так і для масштабних композицій.

Основна інновація полягала у рівномірнішому розподілі музичного матеріалу між обома руками, оскільки раніше права рука була перевантаженою. Багат шарова фактура дала змогу композиторам створювати більш насичену і динамічну темброву образність. У творах таких композиторів, як Зубицький, Підгорний, Власов і Білошицький, тембр відіграє важливу роль у формотворчості. Аналіз мелодики, гомофонної фактури, гармонії, тембрових і динамічних засобів у нефольклорних баянних творах свідчить про значний поступ у розкритті оригінальних ресурсів інструмента [14, с. 329].

Нове покоління композиторів ставить нові вимоги до баянного інструменталізму, колориту та тембру, динаміки та техніки виконання, що перетворює традиційне бачення баянно-інструментального стилю.

1.2. Панорама баянних творів неофольклористичного спрямування В. Зубицького та В. Власова

Важливу роль у формуванні неофольклористичного стилю відіграє Володимир Зубицький [3, с. 104]. Він належить до групи талановитих митців, чия творчість є втіленням найкращих досягнень сучасної української композиторської школи. В. Зубицький вдається до неофольклоризму та неокласичного напрямку в мистецтві, об'єднуючи фольклорні відтінки різних культур (української, молдавської, румунської, та ін.) та їхні різнобічні модифікації в своїх творах. Серед його творів варто виділити Сонату №3 «Fatum» для тріо баянів, Концерт «Festivo» для оркестру народних інструментів, Сонату №2 «Слов'янська», «Partita concertante» №1 та №2 для баяна, скрипковий концерт, Симфонія №2, ті ін. [2, с. 399].

Ряд творів композитора, таких як «Карпатська сюїта» та Дитяча сюїта №3 «Українська», спираються на нову стилістику, де український мелос виражений

насичено у поєднанні з ритмізованими оборотами, сучасною гармонією та формою, які доповнюються вправною баянною інтерпретацією [2, с. 393]. У конструюванні мелодії композитор використовує архаїчний підхід до її створення, відтворюючи штучно такі типи тематизму, які відзначаються асиметрією структурних утворень. Ці типи включають мовно-речитативний, квантитативний (імітація рухомих мовних наголосів), конкатенації (співпадіння початку нового такту з останнім сегментом закінчення) та ампліфікації (розширення складових структур).

Цікавим поєднанням елементів джазу та фольклору є використання композитором естетики Астора П'яццолли в його концерті для баяна та камерного оркестру «Omaggioad Astor Piazzolla». В цьому творі вдало реалізована ідея п'яццоллівського ритму, який визначається поєднанням синкопованого та чіткого метричного руху, що має власну лінію розвитку, відзначаючись майстерністю [4, с. 115].

Важливим аспектом музичного виразу у творчості В. Зубицького є полістилістика, що проявляється в його концертних творах для баяна, таких як «Россініана», де використовуються уривки з творів Джоаккіно Россіні, та «Omaggioad Astor Piazzolla» з виразними полі стилістичними рівнями: цитати теми твору А. П'яццолли «Libertango»; структурні моделі, що апроксимують форму сюїти; використання солістів «другого плану» (фортепіано, перкусія) одночасно з основним солістом і так далі [3, с. 59].

Музичні твори В. Зубицького вирізняються відчуттям українського фольклору та напруженою динамікою сучасності. У картинному концерті для скрипки та камерного оркестру композитор віртуозно поєднав фольклорні мотиви Гуцульщини з джазовими імпровазіями, «переосмисливши» їх на сучасній музичній мові. У своїй методичній системі В. Зубицький першим звернувся до архаїчних форм мелодичного творення. Він штучно відтворив різні типи тематизму: мовно-речитативний (неосинкретизм), заснований на взаємодії мовних елементів (вищий-нижчий тон, порядок-непорядок), та квантитативний, що імітує мовні наголоси [9, с. 370]. Він застосовував неофольклористичні

принципи, такі як закінчення мотивів і розширення структур, що створюють несиметричні музичні форми.

«Натургенетичний» тип інтонації характеризується стихійністю та безпосередністю психологічного впливу, відображаючи інстинктивні, підсвідомі процеси людської психіки. Його музичні прояви – це свобода інтонації, неточність звуковисотного ладу та часу, а також виконавські чинники (ритм, тембр, артикуляція), що визначаються усністю та синкретизмом. При цьому саме усність призводить до узагальненості вираження, яке не передає думки від першої особи, а є об'єктивно безособовим [26, с. 66]. Це проявляється через семіотичні знаки – ладо-інтонаційні та ладо-ритмічні звороти, речитативні фрази, вигуки, кластери, шумові елементи та алеаторні комплекси, що передають елементи стилістики неофольклоризму у різних формах.

Семіотичні знаки, поєднуючись з авторським стилем, формують унікальну систему композиторського мислення. Через трансформацію цих знаків (їх модуляцію, розшарування та перетворення) збільшується комунікативна доступність навіть складних симфонічних творів для слухачів [31, с. 358].

У своїй творчості В. Зубицький звертається до витоків фольклорної традиції, зокрема до плачів та голосінь (друга частина Сонати № 2, третя частина Джазпартити № 2), гармонійно поєднуючи їх із сучасними засобами виразності. Для відтворення співомовко-речитативних структур (голосіння, зітхання, вигуки), композитор підкреслює ладотональну незалежність кожного звороту, де головний тон може варіюватися та півтон або тон у супроводі алеаторних прийомів [16, с. 290]. Імітуючи людський голос через нетемперовані глісандо, трелі, вібрато та поштовхи, Зубицький тонко передає нюанси емоційного стану людини, її біль і розпач. Пентатонічні та гармонічні структури, характерні для стародавніх культур, додають архаїзму його музичній мові. Зокрема, підвищений четвертий ступінь, поширений у східних і слов'янських музичних традиціях, відтворює давні культурні зв'язки.

Етнічні елементи народних інструментів проявляються через реконструкцію забутого звучання бурдона, імпровізаційні мотиви сопілки та

відтворення специфічних строїв і технік гри на народних інструментах (скрипці, цимбалах, трембіті, бухалі). Використовуючи інтервали кварта й квінти у низькому регістрі та модифікуючи їх у біхордах, трихордах і квартових інтонаціях, композитор повертає нас до фольклорних джерел, які формують основу його гармонічної мови [24, с.175].

Творчість В. Зубицького охоплює широкий спектр музичних стилів – від нефольклорних експериментів у ранніх роботах до неокласичних творів, авангарду та естрадно-джазових композицій. У музиці цього визнаного українського композитора виявляється багатство образно-стильових виразів, зокрема завдяки новаторським прийомам баянного інструменталізму [25, с. 78].

Як композитор і виконавець, Зубицький активно експериментує з тембрально-фактурними можливостями, привносячи сміливі ідеї у створення нової «баянної мови». Використання різноманітних композиторських засобів, насичення драматизмом та вміла реалізація потенціалу інструмента піднімають його професійні баянні твори [32, с. 70].

Циклічні твори композитора мають свої особливості. Наприклад, частини «Карпатської сюїти» не мають власних чітких назв, але будуються на темпових контрастах: I – *Andantesevero, molto imperioso*; II – *Vivacissimo, molto preciso*; III – *Moderato assai, quasi Adagio*; IV – *Festivo, a piacere* [4, с. 111].

Композитор ефектно використовує народно-жанрові мотиви як основу для багатьох своїх творів, вдаючись до імітації різних інструментів, таких як дзвони, ліра та трембіта. Він розкриває фактуру музики за допомогою різноманітних технічних прийомів та виразових засобів. Його музичний вираз насичений широкою градацією динамічних відтінків (від *ppp* до *ffff*, ефектні *sf*) від практично непомітного до максимально виразного, різноманіття майстерно впроваджених технік та новаторського використання рикошету. Все це підкреслює неповторний індивідуальний інструментальний стиль баяна [4, с. 115].

Творчий внесок композитора у сфері баянної музики нараховує понад вісімдесят композицій, від невеликих камерних п'єс, таких як «Ліричний вальс»

та «Скрипаль, який грає і танцює», до великих концертних творів для баяна (акордеона) соло з участю струнних та симфонічних оркестрів, а також оркестру народних інструментів, таких як «Океан долів», «Sinfoniarobusta». Його творчість також включає циклічні композиції, такі як «Карпатська сюїта», «Болгарський зошит», Соната №2 «Слов'янська», Соната №3 «Fatum» та інші [2, с. 392].

Звертаючись до болгарських фольклорних джерел у своєму творі «Болгарський зошит», В. Зубицький щедро використовує мелізми, форшлагги та пасажі для прикрашання імпровізаційних мелодій. Ладова структура його музики має багато спільного зі східними ладовими системами, характерними для болгарської інструментальної традиції [5, с. 406]. Метрична варіативність та ритмічна виразність, зокрема подовжені звуки та темброві наслідування кларнета, нагадують звучання болгарських народних духовних інструментів. У його творчості також присутні рівно метричні епізоди (четверта частина Сонати №2), які вражають віртуозністю та блиском, нагадуючи швидкі народні танці типу хоро чи коло.

В. Зубицький, провідний композитор України, відзначається як ключова постать у сучасній історії української баянної музики на перетині з модерним мистецтвом, яке вражає контрастами, інтенсивністю виразу сучасною звуковою палітрою. Це відкриття формує новий художній образ баяна, виведений за межі стандартного етнографічного підходу, що був характерний для баянної музики минулих років [10, с. 9].

Ступінь емоційної дії музики Зубицького залежить, передусім, від внутрішньої енергетики і інтонаційної зібраності тематичного матеріалу. Мелодизм його творів відрізняється динамічною, дуже гнучкою структурою.

Привертає увагу інструментальність мелодії у самих значних творах В. Зубицького: у мелодійній лінії нерідко присутній «колючий», але дуже виразний інтервал, що займає широкий звуковий висотний діапазон. У свою чергу, для врівноваження загального музичного тону композитором у таких епізодах конкретизуються тональні центри [21, с. 83].

Віктор Власов – захоплюючий музикознавець, який тонко відстежує тенденції існування української музики і займається творчістю, пов'язаною з тенденціями різних епох у творчості сучасних композиторів. Своє розуміння впливу фольклору на українську музику він намагається втілити у багатьох жанрах художньої музики, від серіалізму до тональної музики.

Його широке розуміння історії та контексту дозволило йому побачити трансформацію фольклору на багатьох етапах розвитку музики аж до наших днів. Це призвело до появи музики, яка є навмисно фольклорною за стилем, що виражається в інтересі Власова до неофольклоризму [16, с. 288].

Творчість В. Власова тісно пов'язана з традиціями української та світової класики, водночас продовжуючи новаторську лінію використанні фольклору. Композитор сформував свій власний стиль, який базується на гармонійній і інтонаційній мові джазу. Він звертається до колоритного одеського фольклору, поєднуючи його з класичними джазовими традиціями та сучасними прийомами виконання на баяні та акордеоні [27, с. 132].

Незважаючи на широкий діапазон творчих напрямів, музика Власова вирізняється прагненням до органічної єдності та внутрішньої цілісності образів і музичних засобів. Їхня гармонія випливає з високого рівня художнього мислення та інвенційності композитора, який майстерно поєднує фольклорні елементи з міською музичною культурою, джазовими та естрадними мотивами, а також постмодерними впливами.

У ранній творчості Власова простежується вплив традицій, характерних для баянного репертуару того часу, зокрема варіаційних обробок народних тем. Він значною мірою використовував досвід Миколи Різоля, автора численних народно-пісенних обробок для баяна. Ця творча модель ґрунтувалася на цитуванні народних мелодій із подальшою варіаційною розробкою, що створювало розгорнуті композиції, такі як фантазії та рапсодії [20, с. 194]. Етнічний підхід Власова зближує його з композиторським фольклоризмом XIX століття, який, як зазначає Д. Кужелєв: «..був однією з ранніх форм взаємодії національного фольклору та професійної музики» [14, с.95].

Раніше В. Власов був більш відомий своїми роботами з естетики та поетики. Це спонукало його до оригінальних польових досліджень у 1970-х роках. Результатом стали кілька збірок ліричного фольклору та нотатки про гумористичні жанри [28, с. 156]. Ці матеріали, як виявляється, мали значний вплив на погляди В. Власова на глибину українського словесного мистецтва, надаючи йому перевагу над тим, що може бути легендарними або спекулятивними історичними феноменами.

На початку своєї педагогічної роботи В. Власов розробляє академічні жанри з урахуванням дидактичних потреб: «Експромт» es-moll (1963), Концерти для баяна з оркестром №1 у 3-х частинах (1964) та одностатинний №2 (1965), «Етюд-галоп» (1965), «Вальс» (1965), «Прелюдія для лівої руки» (1965), «Скерцо (екзотичний танець)» (1968), Увертюра «Слава героям Жовтня» для оркестру баянів (1967) [9, с. 376].

Якщо в творах першої групи композитор звертається до українського фольклору, протиставляючись пісенно-танцювальному матеріалу, що домінував у той час, то він постає новатором, який відкриває нові тенденції в тематичній роботі та формотворенні [3, с. 102]. У композиціях академічного репертуару великої форми романтичні орієнтири проявляються досить скромно, не досягаючи рівня індивідуальної самобутності.

Наприкінці 1960-х років, коли остаточно формується власний композиторський почерк, у творчості чітко виділяються дві провідні лінії – нефольклорна та естрадно-джазова. Це проявляється у таких творах, як «На ярмарку» (1964), «На трійці» (1969), «На вечірці» (1970), Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» (1970), а також естрадні композиції «Джазова сюїта» у п'яти частинах (1970), «Боса нова» (дві композиції 1970 та 1973), «Сімба» (1973) [19, с. 129]. Окрім сольних композицій, митець звертається до ансамблевих форм, таких як «Думка» та «Скерцо» для двох баянів.

Виступаючи з ансамблями, оркестрами або в сольних концертах, В. Власов не обмежувався виконанням своєї партії на баяні, а часто імпровізував. Його

творча уява проявлялася у нових композиціях і стимулювала подальші композиторські експерименти. Музика, створена Власовим, часто переходила від «легкої» до «серйозної», ставлячи перед слухачем естетичні виклики, викликаючи емоції та змушуючи задуматися [28, с. 149]. Ця музика мала важливий виховний вплив на початкових етапах музичного розвитку. Власов першим у вітчизняній баянній літературі створив цикли дитячих п'єс у джазовій стилістиці, вважаючи, що баяністам і акордеоністам «ще належить підкорити джазові вершини».

Аналізуючи характерні ознаки зміни стильових установок цього десятиліття, дослідник баянної виконавської техніки В. Князєв зазначив: « У творчості молодих українських композиторів 1970-х років яскраво відображений вплив так званої «нової фольклорної хвилі» (В. Власов, В. Зубицький) [12, с. 13]. У музичній мові цих авторів відбувається органічне поєднання сучасних специфічно-баянних виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії зі своєрідним фольклорним колоритом та національною забарвленістю музичного мовлення» [10, с. 6].

У 1980-1990- роках В. Власов створює низку високоякісних зразків у жанрі естрадно-джазової та фольклорної музики, серед яких «Вісім джазових п'єс», «Звуки джазу», «Усмішка Брамса» та інші. Ці твори стали важливими подіями в оригінальній баянно-акордеонній літературі того часу [31, с. 360]. На думку А. Сташевського, Власов є одним із небагатьох українських композиторів, які розвивають джазовий напрям на високому професійному рівні [31, с. 14].

Протягом останньої чверті минулого століття композитор розробив ряд творів на основі народної музики, які відображають новий підхід до обробки фольклорних мотивів. Серед цих творів – Веснянка (1984), Соната-експромт «Буковинська» (1985), Парафраз на народну тему (1977), Колядка (1987), «Свято на Молдаванці» (1998) та ін. Крім того, композитор створив дві обробки німецьких народних пісень (1992) та «Альбом обробок югославських народних мелодій» (даний альбом складає 21 п'єсу, 1990 р.) [16, с. 288].

Ця група творів у його баянному доробку представляє сучасну модель багатоголосного баяна з блискучим стилем концертної транскрипції. Виконавцю потрібна висока професійна майстерність, а музична драматургія підкреслює важливість «неперекладних» баянних фактурних формул [15, с. 210].

Найбільшу популярність серед виконавців отримали перші дві композиції. «Веснянка» створена на основі української календарної веснянки «А вже весна, а вже красна», але автор трохи змінив її: ритмічні та мелодичні основи, а також структура були переглянуті. Твір поєднує мелодійно-ліричні пасажі (на початку та середині) з витонченим орнаментально-варіаційним розвитком, у якому використовується велика кількість інструментальних та виконавських прийомів [8, с. 76].

Також у цьому жанровому середовищі є «Парафраз на народну тему», що базується на темі української коломийки. У цьому творі більш детально розробляються мелодичні, гармонічні та ритмічні аспекти оригіналу, що визначає його як представника сучасного «фреш-фольклору». За словами В. Мурзи: «Парафраз на народну тему Власова відкрив нові можливості у взаємодії композитора з фольклором» [8, с. 80]. Цей витончений, віртуозний і водночас ліричний твір став дуже популярним серед виконавців, оскільки поєднував в собі сучасність, академізм і мистецтво.

Особливу роль у творчості В. Власова відіграють твори для баяна, серед яких варто виокремити три концерти, «Сюїта-симфонія», «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ», «Телефонна розмова», а також фантазії та обробки народних мелодій. Окрім цього, композитор створив понад 30 естрадно-джазових п'єс і музику для дітей та юнацтва. Значущим для своєї творчості Власов вважає п'єсу для баяна та камерного оркестру «INFINITO», яка відзначається використанням сучасних композиторських технік у гармонії, формотворенні та сонорних прийомах [19, с. 136]. Ці та інші твори були видані великими тиражами в Україні, Німеччині, та Сербії, входять до репертуарів національних і міжнародних конкурсів, програм вищих і середніх навчальних закладів. Вони активно

використовуються провідними виконавцями та колективами, а також записані на платівки та компакт-диски.

Власов використовує найбільш відомі елементи джазових стилів, адаптуючи їх для формування свого авторського стилю. Унікальність його композиторського підходу полягає у втіленні цих художніх ідей у баянно-акордеонному мистецтві, спираючись на найкращі досягнення джазової класики. Таким чином, поява джазово-академічного напрямку в баянній та акордеонній літературі безпосередньо пов'язана з творчістю В. Власова. Його твори вирізняються високою художньою якістю, оригінальністю мелодики, ритмічними інноваціями, віртуозністю та новизною фактури [20, с. 236].

Окрім композиторських досягнень В. Власов також зосереджує увагу на наукових аспектах інтерпретації естрадно-джазових стилів у баянно-акордеонному мистецтві, які досі недостатньо висвітлені в сучасній музикознавчій літературі. У своїх публікаціях композитор підкреслює важливість практичного оволодіння гармонічними, мелодійними та ритмічними особливостями різних джазових стилів, зокрема й власної музичної мови [27, с. 109]. Власов також наголошує, що кожен музикант, який прагне опанувати фольклорну манеру виконання, має використовувати всі можливості для прослуховування та вивчення записів, а ще краще – спостереження за живою грою провідних професіоналів у цій галузі.

Висновки до Розділу 1. Проаналізувавши даний матеріал, можна сказати, що виникнення неофольклористичного стилю на початку ХХ століття є логічним та закономірним для формування музичних творів, які в свою чергу поєднують різні музичні напрями, зокрема фольклорний, естрадно-джазовий, камерно-академічний, та ін. Так, неофольклоризм став частиною авангардного руху, що відзначається синтезом аналітизму та фольклорних елементів.

Основним представником неофольклоризму став В. Зубицький. Його різнобічна творчість у сфері баянно-акордеонної музики представляє собою об'єднання виразових, художніх і технічних якостей, які формують особистість виконавця. Митець вміло втілює ці якості у своїх композиціях і через власний

виконавський приклад відображає багатство внутрішніх мікро- та макроінтонаційних аспектів своїх авторських творів, проєктуючи їх на конструктивні можливості сучасного багатофактурного баяна.

Творчість В. Власова виявляє нефольклористичні тенденції через його підхід до обробки народних мотивів та елементів. Замість простого повторення традиційних мелодій або ритмів, Власов використовує їх як основу для створення нових, оригінальних композицій. Він не обмежується простою транскрипцією народної музики, але перетворює її, інтегруючи власні ідеї та технічні новації.

Вагомою аргументацією наукових та мистецьких зацікавлень композитора стало створення багатьох творів, що резонують із передовими, стильовими та технічними тенденціями розвитку українського баянно-акордеонного мистецтва. У цих композиціях відобразилися риси пізнього романтизму та неоромантизму, що проявляється через використання відповідних жанрових різновидів та їхніх синтезів, монотематизму, системи арок у циклічних структурах, поємності, симфонізації камерних жанрів. Вони також містять елементи неофольклоризму, різновидів легкої музики і джазу, що поступово синтезуються з фольклорними елементами та формують самостійний різновид академічного мистецтва. У цих творах присутні стилізація та полістилістика, а також естетика постмодерну з потужним технічним переоснащенням найновітнішими засобами виразності.

РОЗДІЛ 2. ОРИГІНАЛЬНІСТЬ АВТОРСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ В ПОПУЛЯРНИХ БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ МИТЦІВ

2.1. Специфіка відтворення фольклорної образності в «Карпатській сюїті» В. Зубицького

У 1970-х рр. з-під пера В. Зубицького виходить його знаменита Карпатська сюїта, де автор із юнацьким запалом із властивою йому самобутністю композиторського листа втілює своє бачення фольклору: дуже колоритно та різноманітно використовував у сюїті дорійський мінор із «високим» IV ступенем – гуцульський лад, який нині можна визначити як одну з найхарактерніших особливостей композиторського почерку В. Зубицького [10, с. 11]. Композиція складається із чотирьох частин, кожна з яких має свій унікальний образно-інтонаційний зміст. Підкреслимо найбільш характерні засоби вираження нефольклорної естетики, проаналізувавши вказаний твір.

Для створення етнічного колориту композитор застосовував опорний інтервал (квінта і кварта) та обіграв альтеровані щаблі означених ладів засобами мелодичної орнаменталізації (форшлаг, трель) із залученням близьких не акордових звуків з метою загострення ввідного тону.

Наприклад, у III частині сюїти [Додаток 1, 1.1] наголошення опорного інтервалу супроводжене звучанням остинатних ритмічних формул на одному звуці у вигляді тріолей, що у творі найбільш характерним для інтонаційно-конструктивних побудов, які завершуються на I, IV (підвищеному), V або VII (підвищеному) щаблях. Таким чином, якщо I і V щаблі створюють гармонійну основу, IV і VII забарвлюють її етнічним колоритом [9, с. 370]. З огляду на мінорну чи мажорну природу кожного з ладів В. Зубицький в окремих епізодах сюїти (II ч.) зіставляє їх, що зумовлює виникнення образно-інтонаційного контрасту, який посилений зміною регістру, штрихів, темпу й динаміки. Відчуття ладової змінності викликає ще й навмисне виділення звуків тризвуччя III щаблі в мінорі [9, с. 372].

У музиці В. Зубицького зустрічається безліч різних варіантів ладової «гри», пов'язаних зі слов'янським мелосом різних народів. Таким чином, самобутність гармонії В. Зубицького полягає у раціональному поєднанні традиційних прийомів письма, вироблених попередниками – майстрами XIX – XX століття – з ладовими особливостями народної музики та індивідуальним слухом темброво-акустичних можливостей баяна [15, с. 210].

Однак етнофольклорне звучання не обмежується тільки ладовими особливостями. Активна функція в цьому належить гармонії. Найбільш дієвими гармонічними засобами є: використання сонорних ефектів, кластерів (для вираження суворо-загадкових, грізних і монументальних образів вступу I ч.0 [Додаток 1, 1.2]; інтервальне переміщення паралельними квінтами, квартами(іноді тритонами); використання ефекту бурдону, що досягається шляхом звучання мелодії на витриманому тоні, органному пунктів квіт і застосування на цьому фоні елемента спів мовних інтонацій, з повторенням окремого звука (I ч., тт. 29-31, де завершення фрази збігається з наголошеннями тонічного звука «g») [13, с. 98].

Значну увагу В. Зубицький спрямував на детальну роботу з невеликими інтонаційно-конструктивними одиницями – наспівами і мотивами фольклорного типу. Наприклад, у II частині сюїти [Додаток 1, 1.3] композитор окремі фрази сконструював із декількох інтонаційно-незамкнених мелодичних побудов (розділених паузами) з діатонічною основою звукоряду [8, с. 77]; в іншому епізоді зіставив наспіви лірико – споглядального характеру з раптовими, акцентованими звуковими пасажами (тт. 80-90); у IV частині ввів кілька мелодико-тематичних елементів повільно-пісенного і танцювально-швидкого характерів [Додаток 1, 1.4], кожен з яких виражає етнічний образно-інтонаційний колорит карпатського регіону.

Одним із засобів створення архаїки, образів стихійної сили є артикуляція, яка у творі пов'язана з музичним образом, звуковим контекстом, процесуальною природою інтонаційного розвитку, що виявляє її аксіологічну роль у системі засобів художньої виразності «Карпатської сюїти» В. Зубицького. таким чином,

диференціація артикуляційно-штрихових засобів у взаємозв'язку з образно-інтонаційним аспектом музичного твору характеризується умовним розподілом на кілька груп: засоби вираження грізних, суворо-монументальних образів стихійної сили, до них належать акценти, штрихи стакато, марка то, мартеле, сфорцандо, рикошет міха; артикуляційні засоби для створення лірико-пісенних інтонацій та наспівів фольклорного типу – лігато, портаменто [5, с. 379].

Разом з артикуляційними засобами значна роль у пере інтонуванні фольклорних елементів належить ритму і метру. Зокрема, часто відбувається зміна розміру (наприклад, у II частині сюїти 77 разів). Одним із яскравих епізодів щодо цього є потактова зміна чотиридольного розміру на дводольний п'ятидольний (3+2) і тридольний (II ч., тт. 49-52), що зумовлює зміщення сильних і слабких долей такту, відповідно і згущення ритмічних структур, яке завершується кульмінаційним звучанням (динамічний нюанс *fortissimoz* акцентами) в дев'ятидольному розмірі [1, с. 6-7]. Така зміна метричних структур має безпосередній зв'язок із драматургічним та інтонаційним розвитком твору, логікою музичного тематизму, в основі якого спостерігаються співставлення повільного та швидкого темпів, речитативного і кантиленного типу викладу матеріалу, а відтак і художньо-образних планів частини сюїти. З огляду на це ритміка твору характеризується поєднанням різних ритмічних ліній, об'єднаних у полі ритмічні конструкції (II ч., тт. 21-23), що підпорядковані художній меті – вираженню образів архаїчної стихійної сили [1, с. 17].

Таким чином, у контексті розвитку акордеонно-баянної творчості виникає нове тлумачення фольклорного, що пов'язано із зміною художньо-виражальних (конструктивних) можливостей інструмента, а відтак його інтеграцією в загально-естетичний контекст професійного академічного мистецтва з адекватним вираженням стильових орієнтирів і тенденцій, притаманних музиці XX ст.

У контексті окреслених художньо-образних співставлень значна роль належить використанню діатонічних і синтетичних ладів (поєднання двох ладових ознак у межах єдиної ладової структури – лідійсько-міксолідійський

мажор і дорійський з підвищеним IV щаблем); гармонії (поєднання діатоніки і хроматики, паралелізми, сонорні ефекти, відтворення бур донного звучання); застосуванню техніки обмеженої алеаторики; метро-ритму (зміщення метричних структур, відповідно й співвідношення наголошених і ненаголошених долей акту, постійна зміна розміру, що зумовлюють поєднання різних ритмічних ліній та згущення ритмічних структур з метою вираження стихії варварсько-драматичної експресії); введенню широкого спектра артикуляційних засобів, що в окремих епізодах беруть участь в імітуванні співомовних інтонацій, інструментально виражених відгуків [6, с. 19].

Узагальнюючи образно-інтонаційний аспект проаналізованого твору В. Зубицький, зазначимо типові риси осмислення і тлумачення фольклорного, що відповідають характерним ознакам неофольклоризму з притаманним йому втіленням «стихії варварсько-драматичної експресії, емоційної безпосередності, які поєднуються з моментами витончено-колористичної споглядальності» [26, с. 66]. Такими ознаками є поєднання двох образних типів викладу матеріалу – активно-динамічного з експресивним вираженням неспокою і хвилювання, іноді монументальними епізодами та кантиленного, лірико-споглядального.

Така зміна в тлумаченні народно-етнічних першоджерел українськими композиторами свідчить про появу нових підходів у сприйнятті архаїки й можливості формування тематизму на фольклорній основі, що значною мірою визначають спадкоємність національних традицій та закономірності розвитку акордеонно-баянної творчості [8, с. 81].

2.2. Особливості втілення фольклорного мелосу у творі «Веснянка» В. Власова

Розвиток нефольклорних рис у творі «Веснянка» В. Власова є особливо виразним. Основна музична тема цього твору дуже схожа на пісні весняно-календарного циклу, що виявляється в її інтонаційних та структурних особливостях. Композитор надає великого значення діатонічним ладам, які використовуються у вигляді тетра- і гексахорд, що пояснюється широким

використанням пісенних інтонаційних елементів, мотивів і фольклорних наспівів [11, с. 47].

Музична тема, яка звучить на початку твору, стає основою для всієї композиції як інтонаційно, так і метрично. Драматургія твору характеризується послідовним розвитком весняно-ігрової дії, яка виражена у формі рондо, що надає можливість натурально відтворити музичні образи хороводу календарно-обрядового циклу, з повторенням інтонаційної основи головної партії як лейтмотиву музичного твору. Таким чином, новаторство цього твору в музичній літературі для акордеона та баяна полягає не лише в інтерпретації етно-фольклорних джерел, але й у створенні індивідуального музичного матеріалу на основі фольклору.

Музична тема «Веснянки» представлена у еолійському ладі з діапазоном квінти як основним інтервалом. Емоційне та смислове навантаження мелодії визначається грайливим та розважальним характером з простим інтонаційним розвитком теми [13, с. 99]. Початковий тематичний елемент, який використовується для створення мелодій фольклорного типу в музичному творі, розміщується в першому такті основної теми, і його ритмічна формула визначається такими тривалостями [Додаток 2, 2.1].

Даний тематичний елемент повторюється в різних фактурних, ладових та гармонічних умовах з незначними інтонаційними, а іноді й ритмічними змінами. Наприклад, у тактах № 24 та № 25 цей тематичний елемент звучить у фрігійському ладі (c-moll), в наступних двох тактах – у міксолідійському (Esdur), а після цього – у мелодичному C-dur (такти №28-29). Оскільки тематичний елемент використовується на ступенях I-V, то альтерація мелодійного мажору на нього не має впливу, але це відчутно в гармонічному контексті, який, починаючи з цих тактів, стає активним образотворчим засобом, а не просто фоном для розвитку теми [15, с. 208].

Варто зауважити, що починаючи з 28-го такту, велике значення для розвитку музичного тематизму отримують ритм та гармонія. Якщо раніше гармонія та ритми виступали як фон та створювали емоційне середовище для

наспівів фольклорного характеру, то з цього моменту вони стають активними засобами художньої виразності, які утворюють музичні образи культурного весняно-ігрового обряду [18, с. 71]. Вони включають характерні вигуки та переклички, інтонаційні засоби декламації, а також відтворюють стихійну силу архаїчного звичаю.

Композитор приділяє велике значення наспівам та інтонаційним елементам, що мають основу у головній темі «Веснянки». Проте, у порівнянні з оригіналом, ці мелодійні лінії зазнають трансформації як у ритмі, так і в інтонаціях, тому вони набувають іншого смислового навантаження з відмінним художнім змістом [15, с. 209]. Крім того, такі наспіви супроводжуються складними гармонічними варіаціями та характерною артикуляцією, спрямованою на виразність інтонаційної серцевини основної музичної теми. Одним із виразних прикладів трансформації основної теми для створення образу архаїчного дійства є її подання паралельними квартами, як видно на прикладі №1 [Додаток 2, 2.2].

У даному прикладі композитор порівнює два незалежні мотиви, які хоча і мають свої функції, але не утворюють цілісної структури. З одного боку, ці мотиви показують ступінь зміни основного тематичного елемента залишаючи його основний ритм, а з іншого – вказують на близькість за ладом до весняних наспівів календарно-обрядового циклу [22, с. 56]. У вищезгаданому прикладі зустрічаються також тритоновий звукоряд з характерними змінами мелодичних інтервалів малої і великої секунди на фоні акордових співзвуч, що робить акорди більш відкритими для певних мелодійних ліній та підсилює враження стихійної сили, яка виражена як у мелодійних фігурах, так і в тремоло верхнього регістру.

Отже, ароматичність звукової тканини, особливо у паралельних терціях та тритонах, дозволяє за рахунок відсутності ладової ієрархії створювати особливі звукові структури та мелодійно-тематичні елементи, що не дотримуються певної ладової структури. Це можна описати як проникнення пісенного начала веснянки в архаїку обрядового дійства, створюючи особливі образи інтонаційних ландшафтів.

У контексті трансформації основної теми «Веснянки» слід зазначити зміну її жанрового характеру, що свідчить про оригінальність авторської концепції музичного твору. Це особливо помітно в епізоді «*Andante cantabile*», де основна тема відтворюється в іншому музичному жанрі і отримує нові риси – від пісенно-танцювальних, хороводних до більш лірично-епічних [23, с. 137]. Крім того, основний мелодично-тематичний матеріал цього епізоду базується на трансформованому інтонаційно та ритмічно основній темі «Веснянки», де тематичні елементи не звучать в еолійському, як на початку твору, а в дорійському ладі з опорною квартою, що добре видно у прикладі №2 [Додаток 2, 2.3].

Композитор приділяє значну увагу мовленнєвим інтонаціям, які знаходяться на межі співу та мовлення і втілені в музичному творі у вигляді інструментальних виражень скоромовок, що асоціюються з давніми весняними обрядами. Важлива роль у створенні таких мовленнєвих інтонацій належить артикуляції та інтервальному співвідношенню між звуками, що відображають декламаційно-речитативний характер архаїчної культури. Часто це виражається через остинатні чергування або низхідні акордові послідовності, які імітують гуртове співомовлення, як це представлено у прикладах №3 [Додаток 2, 2.4] та №4 [Додаток 2, 2.5].

У першому прикладі, який згаданий вище, ми бачимо постійність як звуковій висоті, так і в ритмічному елементі, який посилюється зростанням гучності і завершується кульмінаційним вигуком на *sforzando* та *glissando*, що імітують масовий гуртовий спів.

У другому прикладі ставиться протиставлення основне інтонаційне ядро твору з акордовими співзвуччями. Використання цих акордів характеризується методом «подвійного рикошету», де не лише один раз, як у звичайних рикошетах, відбивається нижня частина міху (як роблять дуольних, тріольних, квартальних рикошет ах), але відбувається кілька відскоків [14, с. 352].

В контексті такого протиставлення основної теми і дисонантних акордів низхідного руху (де гармонічна структура містить тритон) виходить на поверхню

асоціативна зв'язаність із весняно-календарною інтонацією та гуртовим співомовленням, що характерно для пісень-хороводів обрядових дійств [16, с. 291].

Велике значення приділяється метро ритму, який у контексті форми драматургії виступає як ключовий елемент вираження музичного тематизму.

Під час змін образно-інтонаційних сфер музичного матеріалу ритм також зазнає трансформації. В третьому епізоді, який охоплює такти №146-213, ми спостерігаємо згущення ритміко-структурних елементів, що відтворюють атмосферу весняно-календарного свята. Для створення цієї атмосфери Власов використовує нерегулярні, раптові та акцентовані ритмічні формули, іноді зсуваючи наголоси в сильних і слабких долях такту [29, с. 123-124]. Це разом із артикуляцією та гармонією підсилює емоційно-смысловий вплив та створює сугестивну атмосферу музичного тематизму.

Крім того, у певних моментах (тт. №30, 31, 39-41, 142-145, 206-209) ритміка відіграє ключову роль у формуванні художніх образів, що ілюструється прикладом №5 [Додаток 2, 2.6].

З урахуванням сказаного можемо стверджувати, що твір «Веснянка» В. Власова відкриває нові шляхи розвитку акордеонно-баянної музичної літератури, розглядаючи взаємодію композитора з фольклором.

Висновки до Розділу 2. «Карпатська сюїта» є яскравим прикладом того, як Зубицький інтерпретує традиційну музику через призму своєї унікальної музичної мови. Він майстерно відтворює елементи народних танців, таких як гуцульські та бойківські мелодії, які виступають важливими компонентами карпатського фольклору. Проте ці мотиви не є просто прямими цитатами, вони інтегровані в загальний сюжет сюїти.

Композитор використовує складні багатошарові текстури, що створюють нові смислові відтінки для фольклорних мотивів. Наприклад, він змінює ритмічні акценти, додає неочікувані гармонічні ходи, тим самим пожвавлюючи автентичний матеріал.

Хоча «Карпатська сюїта» заснована на фольклорі, її форма є результатом сучасного композиційного мислення. Замість лінійного розвитку народної теми

Зубицький розвиває її через складні ритмічні та гармонічні перетворення, змінює динаміку і тембри, що робить твір цікавим і багатограним.

Яскраво проявились неофольклористичні тенденції також у творі «Веснянка», де В. Власов не лише використовує традиційні мелодії, а трансформує їх завдяки введенню нових ритмів, гармоній та структурних елементів. Він створює композиції, які зберігають елементи першоджерела, але водночас звучання є сучасним та оригінальним.

При аналізі композиції Власова, нами визначено основні ознаки неофольклоризму, а саме:

- використання діатонічної основи для створення тематичного матеріалу, який звучить у різних ладах, таких як еолійський, дорійський, міксолідійський;
- поєднання архаїчного музичного тематизму фольклорного стилю з складною гармонічною мовою, що включає діатоніку та хроматику;
- використання різних артикуляційних засобів (наприклад, *sforzando*, *glissando*, акцентів, прийом «подвійного рикошету»), які імітують співомовні інтонації та вигуки, пов'язані з весняно-календарними обрядами. Композитор уважно працює з невеликими музичними одиницями, такими як наспіви та мотиви, які мають фольклорне походження;
- активна динаміка ритму як важливий елемент вираження музичного тематизму;
- «синтетичний» характер мелодизму, який поєднує в собі кантиленності фольклорних інтонацій та речитатив для створення образів архаїчної культури.

Саме ці нефольклорні тенденції відображаються також у використанні різноманітних технік композиції та виконавства. Власов вдається до складних оркестрових аранжувань, розвиває витончені варіації та орнаменти, що робить його музику цікавою для виконавців та слухачів, які шукають нові, інноваційні звучання.

ВИСНОВКИ

Неофольклоризм у творчості українських композиторів є важливим напрямом розвитку української музичної культури, який об'єднує традиційні фольклорні елементи з сучасними композиторськими техніками, що дозволяє по-новому переосмислити національну музичну спадщину в контексті сучасних тенденцій.

Українські композитори, які працюють у стилі неофольклоризму, збагачують народну музику новими засобами виразності, гармонії, ритму та інструментування. Завдяки цьому стилю композитори розвивають і зберігають національну музичну спадщину, роблячи її актуальною для нових поколінь, при цьому створюючи твори, що мають високу художню цінність на міжнародній музичній арені.

Володимир Зубицький та Віктор Власов є провідними українськими композиторами-баяністами, які зробили значний внесок у розвиток баянного репертуару в нефольклористичному стилі. Їхні твори вирізняються глибоким використанням народних мотивів, інноваційними підходами до інструментальних можливостей баяна та сучасним переосмисленням фольклорних традицій.

Обидва композитори активно працюють на межі фольклору й сучасної академічної музики, створюючи багатогранні й технічно складні твори для баяна, що набувають все більшої популярності серед виконавців.

У творах В. Зубицького та В. Власова яскраво простежуються їхнє захоплення народною музикою та глибокий зв'язок з фольклорними традиціями. Обидва композитори звертаються до українського фольклору, але використовують його по-різному, відображаючи різні сторони національної музичної спадщини у своїх композиціях для баяна.

Підхід В. Зубицького до використання фольклору в баянних творах, зокрема у «Карпатській сюїті», демонструє глибоке розуміння та повагу до української народної традиції, поєднане з творчим новаторством. Він не просто використовує народні мотиви як джерело натхнення, а повноцінно інтегрує їх у

складні композиційні структури, збагачуючи фольклор сучасними техніками та гармонійними рішеннями. Завдяки цьому його музика зберігає зв'язок із культурними коренями, але одночасно є актуальною для сьогоденного слухача.

Твір В. Власова «Веснянка» є яскравим прикладом інтеграції фольклорного мелосу. Він використовує матеріал українських веснянок – обрядових пісень, що виконувалися навесні для зустрічі нового циклу життя. У «Веснянці» зберігається традиційний ритмічний малюнок народної пісні, але він переосмислюється Власовим у контексті сучасної музичної форми. Це поєднання робить твір свіжим і цікавим як для виконавців, так і для слухачів, які можуть відчувати зв'язок із традиційним обрядовим виконанням.

Обидва твори – «Карпатська сюїта» та «Веснянка» – є прикладами вдалого поєднання українського фольклору з сучасними музичними техніками. В. Зубицький у сюїті створює масштабні образи Карпатського регіону через інтенсивне використання ритмів і тембрів, що асоціюються з народною музикою, тоді як В. Власов у своєму творі більш камерно і лірично відтворює обрядову пісенність. Обидва композитори роблять важливий внесок у розвиток української музики, віддаючи данину фольклорним традиціям та адаптуючи їх до сучасного музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безугла І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 20 с.
2. Голяка Г. Володимир Зубицький: горизонти творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 86: Історія в особистостях. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 392–406.
3. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 193 с.
4. Гейченко М. Фольклорні джерела у баянній творчості Володимира Зубицького // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2012. Вип. 107 (1). С. 111–117.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. Вид. 2-ге, доп. 592 с.
6. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
7. Душний А., Пиц Б. Власов Віктор Петрович // А. Душний, Б. Пиц. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 9.
8. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Дрогобич, 2015. Вип. 7. С. 75–82.

9. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2012. № 36. С. 368–380.

10. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 1995. 20 с.

11. Імханицький М. Творчість Віктора Власова для баяну та акордеону // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф.; ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 46-50.

12. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17. 00. 03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 20 с.

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

14. Кужелев Д. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Київ : НМАУ, 2010. С. 93 –101.

15. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. Українська художня культура. Київ : Либідь, 1996. 416 с.

16. Маринін І. Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини XX – початку XXI ст. (джерелознавчий аспект) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Вип. 19. Том І. С. 208 –212.

17. Мурза В. А. Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладі творів В. Власова) // Музичне мистецтво і культура : зб. наук. ст. Вип. 3. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. С. 287 –294.

18. Неофольклоризм. Wikipedia: веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC> (дата звернення: 23.05.2024)

19. Олексів Я. Формотворчі особливості неофольклорних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини XX ст. // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матер. міжнар. наук.-практ. конф.; ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.2006. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 67 -75.

20. Правдюк О. Ладові основи української народної музики. Київ : Друкарня видавництва АН УРСР, 1961. 196 с.

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

22. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 144 с.

23. Семешко А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Віктор Власов. Київ : Асо-орус, 2004. 112 с.

24. Сподаренко В. Фольклорні та неофольклорні тенденції баянно-акордеонної творчості сучасних українських композиторів // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2012. № 12. С. 133 –139.

25. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 219 с.

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

27. Сташевський А. Я. Деякі жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-80-х років XX століття // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. XIV. Мелітополь, 2003. С. 62 –70.

28. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. Луганськ : Поліграф ресурс, 2006. 152 с.

29. Сташевський А. Я. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 2002. Вип. 31. С. 147 –159.

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

31. Сташевський А. Фольклоризм та неофольклоризм баянної творчості Віктора Власова 1960-70-х років // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. 2012. №1. С. 11 –15.

32. Черноіваненко А. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва // Культурологічні проблеми української музики: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ : Кий, 2002. Вип. 16. С. 355 –364.

33. Spodarenko V. Stylistic tendencies in the works for accordion by Ukrainian composers in the late 20th – early 21st centuries //Art Inter Culturas. 2014. N3. P. 69 -77.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Нотні приклади Карпатської сюїти

1. Частина I (вступна).

Andante severo, molto imperioso $\text{♩} = 63$

loco ten. *ff marcato* *(ff) non dim.* *sub. P dim. ppp* *vibr.* *Original version vibr. vibr.*

accel. *loco* *a tempo* *stretto* *m. s.* *p* *nerioso* *poco sf* *sf* *sf* *ff*

2. Частина II.

sub. f poco staccato *tenuto* *articulato* *fp* *m. s.*

3. Частина III.

Agitato (quasi allegro) $\text{♩} = 72$

sub. mp *legato* *molto rit.*

Tempo I (Moderato assai)

ten. *mf lacrimoso, morendo* *p* *pp severo* *legato*

4. Частина IV.

Andante rubato $\text{♩} = 100$

p severo, legato

Presto sempre ritmato $\text{♩} = 120$

espr.

(Andante molto rubato)

loco *poco legato* *mf sonabile*

vibr. *f sub. (Presto)* *sim.* *ritmato sempre*

solo



Додаток 2

Нотні приклади «Веснянки»

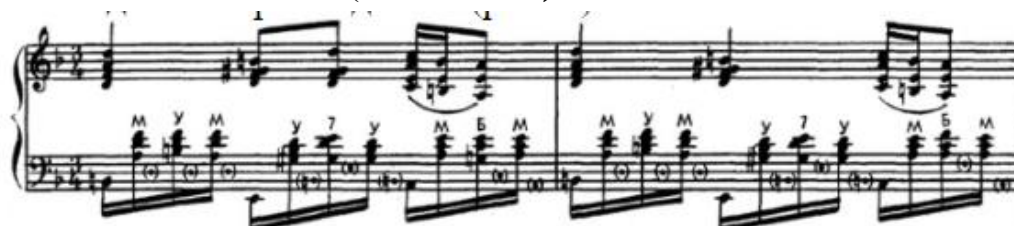
1.Музична тема «Веснянки»



2.Приклад №1. «Веснянка» (тт. № 45-49)



3.Приклад №2. «Веснянка» (тт. № 75-76)



4. Приклад №3. «Веснянка» (тт. № 50-52)



5. Приклад №4. «Веснянка» (тт. № 214-217)



№ 38-

6. Приклад №5.
«Веснянка» (тт.
41)