

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ВАСИЛЕНКО ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ**

**УДК 785.6:780.647.2].072(100)"198/200"(043.5)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАЯНА (АКОРДЕОНА) З ОРКЕСТРОМ  
У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ  
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

025 Музичне мистецтво

Галузь знань – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



О. С. Василенко

Науковий керівник: Польська Ірина Іллівна, доктор мистецтвознавства,  
професор

Харків – 2026

## АНОТАЦІЯ

**Василенко О. С. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому музичному просторі кінця XX – початку XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2026.

Дисертацію присвячено визначенню специфіки та основних тенденцій розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI ст.

*Актуальність обраної теми* дослідження обумовлена суттєвою активізацією сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром та значущістю його художніх здобутків у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI ст., важливістю музикознавчого осягнення специфіки цього жанру та сучасних тенденцій його розвитку в творчості митців різних країн, а також практичною недослідженістю даної проблематики в українській музикології.

*Мета дослідження* – концептуалізувати жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром та визначити специфіку та основні тенденції його розвитку у світовому музичному просторі кінця XX – початку XXI століть.

*Об'єктом* дослідження є світове музичне мистецтво кінця XX – початку XXI століть. Предмет дослідження – специфіка розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому музичному просторі кінця XX – початку XXI століть.

Загальним підсумком дисертації є концептуалізація жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром і визначення специфіки та основних тенденцій його розвитку у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть. Результати проведеного дисертаційного дослідження доводять, що його мета – концептуалізувати жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром

та визначити специфіку та основні тенденції його розвитку у світовому музичному просторі кінця XX – початку XXI століть – є досягнутою, а усі поставлені завдання – виконаними.

Сутність даної концепції становлять такі положення.

Розкрито характер інтерпретації жанру інструментального концерту у дзеркалі української музикознавчої думки. Окреслено основні семантичні домінанти та атрибутивні ознаки жанру концерту та надано їх загальну характеристику. Розкрито характер інтерпретації базових для даного жанру категорій концертності, концерткування, солірування, діалогу, гри в наукових розвідках українських музикознавців. Охарактеризовано комунікативну специфіку концерткування з оркестром та специфіку ансамблевої взаємодії соліста й оркестру в концерті. Висвітлено типологічні класифікації інструментального концерту та визначено його провідні жанрові моделі. Підкреслено, що запроваджений аналіз проблемного поля сучасної української музикології, пов'язаного з осягненням жанрової специфіки та типології інструментального концерту, дозволив окреслити як загальновизнані іманентні ознаки цього жанру, так і розмаїття існуючих авторських концепцій у даній дослідницькій царині.

Окреслено рівень репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому науковому дискурсі. Зазначено, що провідні змістовні напрями існуючих наукових розвідок стосовно цієї проблематики пов'язані із висвітленням: 1) культурно-історичних аспектів становлення та розвитку досліджуваного жанру в контексті баянно-акордеонного мистецтва; 2) аналітичних та систематичних аспектів творчості окремих композиторів і виконавців, чий мистецький доробок пов'язаний зі зверненням до концерту для баяна чи акордеона (зокрема аналізом конкретних творів даного жанру); 3) жанрової специфіки концерту для баяна (акордеона) та типологічної класифікації творів цього жанру. Відмічено, що в сучасному науковому дискурсі здебільшого представлені напрями, пов'язані з розкриттям генези та еволюції концерту для баяна (акордеона) в загальному контексті проблематики

баянно-акордеонного мистецтва, а також із розглядом окремих творів у контексті творчості тих чи інших митців. Підкреслено, що аналіз характеру репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) в українському та світовому науковому дискурсі демонструє певний інтерес дослідників до цієї проблематики поряд із цілковитою невивченістю багатьох основоположних аспектів екзистенції даного жанру.

Висвітлено органологічні та термінологічні детермінанти визначення баяна та акордеона. Підкреслено, що принципово важливим аспектом дослідження проблематики баянного (акордеонного) концерту є конкретизація термінологічного апарату, пов'язаного з існуючими відмінностями у використанні понять *баян* та *акордеон* у вітчизняній та зарубіжній музичних традиціях. Зазначено, що у вітчизняній музичній науці та практиці ці типологічно близькі музичні інструменти (та відповідні поняття, що їх визначають) традиційно є чітко диференційованими через суттєві органологічні відмінності, пов'язані з наявністю або відсутністю клавіатури. Тож під назвою *баян* у вітчизняному музичному мистецтві та музикознавстві розуміється кнопковий різновид інструменту, а під назвою *акордеон* – його клавішний варіант. Утім у зарубіжному музикознавстві склалася інша термінологічна ситуація, пов'язана з відсутністю єдиноподібних визначень інструментів сімейства гармонік. Підкреслено, що наявність таких суттєвих розбіжностей у музичній термінології різних країн значною мірою ускладнює поняттєву ідентифікацію як самих цих інструментів, так і творів, написаних для виконання на них.

Розглянуто існуючі конструктивні різновиди баяну та акордеону. Підкреслено, що створення на початку XXI століття *чвертьтонового акордеона* призвело до формування в європейському і світовому музичному мистецтві нової жанрової моделі концерту для баяну (акордеону) – концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром.

Висвітлено генезу та основні етапи розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Зазначено, що в європейській музиці цей жанр

започатковано німецьким композитором Хуго Германом. Окреслено становлення та розвиток концерту для баяна (акордеона) з оркестром у ХХ ст. у творчості композиторів Німеччини, Франції, Чехії, Словаччини, Норвегії, Данії, Нідерландів, Швеції, України, США, Бразилії та Аргентини

Підкреслено, що жанр концерту для баяну (акордеона) в період з 30-40-х до кінця 70-х років ХХ ст. отримав значний розвиток та визнання в європейському і світовому академічному музичному мистецтві, набувши певного статусу лабораторії творчих пошуків та мистецьких ідей.

Охарактеризовано основні напрями сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром в контексті стильових тенденцій музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Зазначено, що тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) детерміновані насамперед стильовою ситуацією постмодернізму у світовому музичному мистецтві доби. Охарактеризовано специфіку полістилістики та її прояви у жанрі концерту для баяна (акордеона). Висвітлено аспекти втілення у досліджуваній жанровій сфері авангардної та постмодерної стилістики та сучасних композиторських технік. Підкреслено значну репрезентацію естрадно-джазової стилістики у жанрі концерту для баяна (акордеона), насамперед у творах митців Фінляндії, Франції, Італії, Канади, України тощо. Висвітлено прояви віддзеркалення у жанровій царині сучасного концерту для баяна (акордеона) необарокової та неоромантичної стилістики. Відмічено традиційно властиву баянно-акордеонному мистецтву опору на фольклорні та популярно-побутові музичні джерела. Зазначено, що у постмодерній ситуації ця тенденція знаходить своє втілення насамперед у неофольклорній стилістиці, та висвітлено її прояви у жанрі концерту для баяна (акордеона).

Визначено, що аналіз стильових тенденцій розвитку концерту для баяна (акордеона) з оркестром кінця ХХ – початку ХХІ ст. демонструє яскраве і багатоманітне віддзеркалення у сучасній панорамі даного жанру загальних ознак світового музичного мистецтва доби постмодерну поряд із відчутною опорою на різновекторні національні та позаакадемічні музичні традиції.

Створено цілісну панораму функціонування жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному просторі Європи, Азії, Америки, Африки, Австралії та Океанії кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Визначено специфіку розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві Західної та Північної Європи. Висвітлено характер репрезентації жанру у творчості композиторів Німеччини, Франції, Фінляндії, Данії, Австрії, Великої Британії, Швейцарії, Бельгії, Нідерландів, Норвегії, Ісландії та ін. Виявлено, що цей жанр отримав найбільш вагоме втілення у творчості композиторів Німеччини, Франції, Фінляндії та Данії. Відмічено характер віддзеркалення у французькому акордеонному концерті стилю *New Musette*. Визначено змістовно-стильові та мовно-композиційні особливості втілення жанру в творчості Рішара Дюбюньона, Бернара Каванни, Жюльєна Лабро, Рішара Гальяно, Ерккі Йокінена, Тімо-Юхані Кіллонена, Юкка Тіенсуу та створено аналітичні нариси ряду найзначніших зразків жанру, репрезентованих у їх творчості.

Охарактеризовано тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Східної Європи. Зазначено, що даний жанр яскраво представлений у творчості композиторів Чехії, Словаччини, Польщі, Литви, Румунії, України, Грузії, твори яких відбивають сучасні тенденції його розвитку. Виявлено, що найбільш масштабно концерт для баяна (акордеона) з оркестром репрезентований у музичному мистецтві Словаччини, Польщі та України (зокрема у творчості Ігоря Дібака, Йозефа Колковича, Євгені Іршаї, Петера Махайдіка, Анни Сови, Миколая Майкусяка, Кшиштофа Пендерецького, Володимира Зубицького, Віктора Власова, Ігоря Гайдєнка). Відмічено, що яскравими зразками жанру є також концерти Ауреля Строе (Румунія) та Гії Канчелі (Грузія). Визначено особливості втілення жанру в творчості П. Махайдіка, А. Сови та Кш. Пендерецького та створено аналітичні нариси їх концертів для акордеона з оркестром.

Розкрито тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві Південної Європи. Висвітлено характер репрезентації жанру у творчості композиторів Італії, Іспанії, Португалії, Хорватії, Словенії. Доведено, що даний жанр найбільш ґрунтовно репрезентований у творчому доробку італійських композиторів, який демонструє як сольні, так і групові (подвійні та потрійні) моделі концерту. Охарактеризовано специфіку втілення жанру в творчості Паоло Уголетті та Енріко Блатті та надано аналітичні нариси акордеонних концертів цих митців. Виявлено втілення у концертній творчості хорватського композитора Давора Бобіча теологічної (есхатологічної) семантики, що розширює герменевтичні та змістовно-стильові горизонти даного жанру.

**Ключові слова:** баян (акордеон), культура, концерт, жанр, стиль, творчість, музичне мистецтво, композиторське мислення, музичне виконавство, музичний твір, музична мова, музична фактура, музичний інструмент, виконавська інтерпретація, композиційно-драматургічна специфіка, ансамблева взаємодія.

## ABSTRACT

**Vasylenko O. S. The genre of the concert for bayan (accordion) and orchestra in the world music space of the late 20th – early 21st centuries. – Qualifying scientific work as a manuscript.**

Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in the Specialty 025 Music Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2026.

The thesis is devoted to defining the specifics and main trends in the development of the accordion concerto genre with orchestra in the world music art of the late 20th and early 21st centuries.

*The relevance of the chosen research topic* is due to the significant intensification of the modern development of the genre of concerto for bayan (accordion) with orchestra and the significance of its artistic achievements in world musical art of the late 20th - early 21st centuries, the importance of musicological

understanding of the specifics of this genre and modern trends in its development in the work of artists from different countries, as well as the practical lack of research on this issue in Ukrainian musicology.

**The purpose of the study** is to conceptualize the genre of concerto for bayan (accordion) with orchestra and determine the specifics and main trends of its development in the world musical space of the late 20th – early 21st centuries.

**The object of research** is world musical art of the late 20th – early 21st centuries. **The subject of the study** is the specifics of the development of the genre of concerto for bayan (accordion) with orchestra in the world musical space of the late 20th and early 21st centuries.

The general conclusion of the thesis is the conceptualization of the genre of concerto for bayan (accordion) with orchestra and the determination of the specifics and main trends of its development in world musical art of the late 20th – early 21st centuries. The results of the thesis research prove that its goal – to conceptualize the genre of the concerto for bayan (accordion) with orchestra and determine the specifics and main trends of its development in the world musical space of the late 20th – early 21st centuries – has been achieved, and all the tasks set have been completed.

The essence of this concept is the following provisions.

The nature of the interpretation of the instrumental concerto genre in the mirror of Ukrainian musicological thought is revealed. The main semantic dominants and attributive features of the concert genre are outlined and their general characteristics are given. The nature of the interpretation of the basic categories of *concertity*, *concertation*, *soloing*, *dialogue*, and *playing* for this genre in the scientific research of Ukrainian musicologists is revealed. The communicative specificity of concertation with an orchestra and the specificity of the ensemble interaction of the soloist and the orchestra in a concerto are characterized. The typological classifications of the instrumental concerto are highlighted and its leading genre models are identified. It is emphasized that the introduced analysis of the problem field of modern Ukrainian musicology, associated with the comprehension of the genre specificity and typology

of the instrumental concerto, allowed to outline both the generally recognized immanent features of this genre and the variety of existing authorial concepts in this research area.

The level of representation of the genre of concerto for bayan (accordion) with orchestra in the world scientific discourse is outlined. It is noted that the leading substantive directions of existing scientific research on this issue are primarily related to the coverage of: 1) cultural and historical aspects of the formation and development of the studied genre in the context of bayan-accordion art; 2) analytical and systematic aspects of the work of individual composers and performers whose artistic achievements are associated with the appeal to the concerto for bayan or accordion (in particular, the analysis of specific works of this genre); 3) the genre specificity of the concerto for bayan (accordion) and the typological classification of works of this genre. It is noted that in the modern scientific discourse, the directions related to the coverage of the genesis and evolution of the concerto for bayan (accordion) in the general context of the problematics of bayan-accordion art, as well as the consideration of individual works in the context of the work of certain artists, are mostly presented. It is emphasized that the analysis of the nature of the representation of the genre of the concerto for bayan (accordion) in the Ukrainian and world scientific discourse demonstrates a certain interest of researchers in this issue, along with the complete lack of study of many fundamental aspects of the existence of this genre.

The organological and terminological determinants of the definition of bayan and accordion are highlighted. It is emphasized that a fundamentally important aspect of the study of the problems of bayan (accordion) concerto is the specification of the terminological apparatus associated with the existing differences in the use of the concepts *bayan* and *accordion* in Ukrainian and foreign musical traditions. It is noted that in Ukrainian musical science and practice, these typologically close musical instruments (and the corresponding concepts that define them) are traditionally clearly differentiated due to significant organological differences associated with the presence or absence of a keyboard. Therefore, the name *bayan* in Ukrainian musical

art and musicology refers to a purely button-type instrument, and the name *accordion* refers to its keyboard version. However, in foreign musicology, a different terminological situation has developed, associated with the lack of uniform definitions of instruments of the harmonica family. It is emphasized that the presence of such significant differences in the musical terminology of different countries greatly complicates the conceptual identification of both these instruments themselves and the works written for performance on them.

The existing constructive varieties of the bayan and accordion are considered. It is emphasized that the creation of the *quarter-tone accordion* at the beginning of the 21st century led to the formation of a new genre model of a bayan (accordion) concerto in European and world musical art - a concerto for a quarter-tone button accordion with an orchestra.

The genesis and main stages of development of the concerto genre for accordion (bayan) with orchestra are highlighted. It is noted that in European music this genre was founded by German composer Hugo Herrmann. The formation and development of the concerto for accordion (bayan) with orchestra in the 20th century is outlined. in the works of composers from Germany, France, the Czech Republic, Slovakia, Norway, Denmark, the Netherlands, Sweden, Ukraine, the USA, Brazil and Argentina.

It is emphasized that the genre of the concerto for bayan (accordion) in the period from the 30s-40s to the end of the 70s of the 20th century received significant development and recognition in European and world academic musical art, acquiring a certain status of a laboratory of creative searches and artistic ideas.

The main directions of the modern development of the concerto for accordion (bayan) with orchestra genre are characterized in the context of stylistic trends in musical art of the late 20th – early 21st centuries. It is noted that the trends of the modern development of the concert for accordion (bayan) genre are determined primarily by the stylistic situation of postmodernism in the world musical art of the time. The specifics of polystylistics and its manifestations in the concerto for accordion (bayan) genre are characterized. The aspects of the embodiment of avant-

garde and postmodern stylistics and modern composer techniques in the studied genre sphere are highlighted. The significant representation of pop and jazz stylistics in the genre of the accordion concerto is emphasized, primarily in the works of artists from Finland, France, Italy, Canada, Ukraine, etc. The manifestations of the reflection in the genre field of the modern accordion concerto of neo-baroque and neo-romantic stylistics are highlighted. The traditionally inherent reliance on folklore and popular-everyday musical sources of the accordion and accordion art is noted. It is noted that in the postmodern situation this tendency finds its embodiment primarily in neo-folkloric stylistics, and its manifestations in the genre of the accordion concerto are highlighted.

It has been determined that the analysis of the stylistic trends in the development of the concerto for bayan (accordion) with orchestra of the late 20th – early 21st centuries demonstrates a bright and diverse reflection in the modern panorama of this genre of the general features of world musical art of the postmodern era along with a tangible reliance on multi-vector national and non-academic musical traditions.

A holistic panorama of the functioning of the concerto genre for bayan (accordion) with orchestra in the musical space of Europe, Asia, America, Africa, Australia and Oceania in the late 20th – early 21st centuries has been created.

The specifics of the development of the genre of concert for bayan (accordion) with orchestra in the musical art of Western and Northern Europe are determined. The nature of the representation of the genre in the work of composers from Germany, France, Finland, Denmark, Austria, Great Britain, Switzerland, Belgium, the Netherlands, Norway, Iceland, etc. is highlighted. It is revealed that this genre received the most significant embodiment in the work of composers from Germany, France, Finland and Denmark. The nature of the reflection in the French accordion concert of the *New Musette* style is noted. The content-style and linguistic-compositional features of the embodiment of the genre in the works of Richard Dubugnon, Bernard Cavanna, Julien Labro, Richard Galliano, Erkki Jokinen, Timo-Juhani Kyllönen, and Jukka Tiensuu have been identified, and analytical essays have

been created of a number of the most significant examples of the genre represented in their works.

The tendencies of the modern development of the genre of concert for bayan (accordion) with orchestra in the works of composers of Eastern Europe are characterized. It is noted that this genre is vividly represented in the works of composers of the Czech Republic, Slovakia, Poland, Lithuania, Romania, Ukraine, and Georgia, whose works reflect the modern tendencies of its development. It was found that the concerto for bayan (accordion) with orchestra is most widely represented in the musical art of Slovakia, Poland and Ukraine (in particular in the works of Igor Dibák, Joseph Kolkovich, Evgeny Irshai, Peter Machajdik, Anna Sowa, Mikołaj Majkusiak, Krzysztof Penderecki, Volodymyr Zubytskyi, Viktor Vlasov, Ihor Haidenko). It was noted that the concertos of Aurel Stroe (Romania) and Giya Kancheli (Georgia) are also vivid examples of the genre. The features of the embodiment of the genre in the works of Peter Machajdik, Anna Sowa, Krzysztof Penderecki are determined and analytical essays of their concertos for accordion with orchestra are created.

The tendencies of development of the genre of concert for bayan (accordion) with orchestra in the musical art of Southern Europe are revealed. The nature of the representation of the genre in the works of composers from Italy, Spain, Portugal, Croatia, and Slovenia is highlighted. It is proved that this genre is most thoroughly represented in the creative output of Italian composers, which demonstrates both solo and group (double and triple) concert models. The specifics of the embodiment of the genre in the works of Paolo Ugoletti and Enrico Blatti are characterized and analytical sketches of accordion concerts by these artists are provided. The embodiment of theological (eschatological) semantics in the concert works of the Croatian composer Davor Bobić is revealed, which expands the hermeneutic and content-stylistic horizons of this genre.

**Key words:** bayan (accordion), culture, concert, genre, style, creativity, musical art, composer's thinking, musical performance, musical work, musical language, musical texture, musical instrument, performing interpretation, compositional and dramaturgical specificity, ensemble interaction.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:*

1. Василенко О. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. 2023. Вип. 65. Т. 1. С. 62–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10>
2. Василенко О. Втілення неоромантичної стилістики в концерті для двох баянів з оркестром Петера Махайдіка // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. 2024. Вип. 76. Т. 1. С. 70–76. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-12>
3. Василенко О. Концерт «Zenith» для баяна з оркестром Енріко Блатті в контексті провідних тенденцій розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва // Мистецтвознавчі та культурологічні студії (Fine Art and Culture Studies) : науковий журнал. 2024. Вип. 3. С. 3–10. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-1>
4. Василенко О. Сонорна техніка композиції та її прояви в концерті для двох баянів та струнного оркестру Анни Сови // Мистецтвознавчі та культурологічні студії. (Fine Art and Culture Studies) : науковий журнал. 2024. Вип. 5. С. 3–11. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-1>
5. Василенко О. С. Творчість Сампо Хаапамякі в контексті розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал. 2024. № 3. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.7>
6. Василенко О. С. Специфіка ансамблевого діалогу в подвійному концерті для баяна та гітари зі струнним оркестром Паоло Уголетті // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. 2024. № 27 (2). С. 200–213. DOI: <https://doi.org/10.33287/222453>

7. Василенко О. С. Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром Юкка Тіенсуу: семантичні та жанрово-стильові аспекти інтерпретації // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. № 1. С. 30–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.6>

8. Василенко О. С. Концерт «Gegen. Stand» для баяна з оркестром Петера Махайдіка в контексті розвитку жанру в словацькій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть // Південноукраїнські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. Вип. 1 (2025). С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.11>

9. Василенко О. С. Жанрова стилістика концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Йоахіма Ф. В. Шнайдера // Південноукраїнські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. Вип. 2. С. 49–55. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.8>

10. Василенко О. С. «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Р. Гальяно як явище сучасного французького музичного мистецтва // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. 2025. № 28 (1). С. 145–161. DOI: <https://doi.org/10.33287/222482>

#### ***Опубліковані праці апробаційного характеру:***

11. Василенко О. Художньо-стильові пошуки сучасних азійських композиторів у жанрі концерту для баяна з оркестром // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листоп. 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 183–184.

12. Василенко О. Жанрова стилістика баянно-акордеонної творчості П. Макконена // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 348–349.

13. Василенко О. Трансформації жанру концерту для баяна з оркестром у творчості композиторів початку ХХІ ст. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали міжнар. наук. конф., 20–21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 340–341.

14.Василенко О. Особливості композиторського письма в концерті для баяна з оркестром «Spiriti» Ю. Тіенсуу // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.). Харків : ХДАК, 2023. С. 147–148.

15.Василенко О. Неофольклорна стилістика та її відображення в «Концерті для чвертьтонового баяна з оркестром № 1» Суне Кьольстера // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теор. конф. молодих учених, м. Харків, 18–19 квіт. 2024 р. Харків, 2024. С. 225–227.

16.Василенко О. С. Модуси гри та діалогу в концерті для баяна з оркестром Кшиштофа Пендерецького // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 21–22 листоп. 2024 р.). Харків, 2024. С. 191–193.

17.Василенко О. Концерт для баяна зі струнним оркестром Аллана Джилліленда: жанрово-стильові аспекти // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 17–18 квіт. 2025 р.). Харків, 2025. С. 34–37.

18.Василенко О. Концерт «Double act» для шена та баяна з оркестром Донхуна Шіна як феномен сучасного азійського баянно-акордеонного мистецтва // Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Харків, 5–6 листоп. 2025 р.). Харків, 2026. С. 47–52.

19.Василенко О. Специфіка втілення естрадно-джазової стилістики в «Concertino rhythmic» І. Гайдена // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 20–21 листоп. 2025 р.). Харків, 2025. С. 190–191.

20.Василенко О. Концерт № 2 мі мінор Ентоні Галла-Ріні в контексті розвитку концертного жанру в баянно-акордеонному мистецтві США // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 16–17 квіт. 2026 р.). Харків, 2026. Ч. 1. С. 285–286.

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| <b>ВСТУП</b> .....  | 18  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ<br/>МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСЯГНЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ<br/>ДЛЯ БАЯНА (АКОРДЕОНА) З ОРКЕСТРОМ</b> .....   | 31  |
| 1.1. Жанр інструментального концерту в дзеркалі української музикознавчої думки .....   | 31  |
| 1.2. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому науковому дискурсі .....   | 42  |
| 1.3. Органологічні та термінологічні детермінанти визначення баяна та акордеона: до проблеми дефініції .....  | 50  |
| 1.4. Концерт для баяна (акордеона) з оркестром: генеза та етапи розвитку .....  | 57  |
| 1.5. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у контексті стилевих тенденцій музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. ....   | 68  |
| Висновки до розділу 1 .....   | 82  |
| <b>РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА (АКОРДЕОНА) З ОРКЕСТРОМ<br/>У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЄВРОПИ, АЗІЇ, АМЕРИКИ, АФРИКИ,<br/>АВСТРАЛІЇ ТА ОКЕАНІЇ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.</b> .....  | 84  |
| 2.1. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Західної та Північної Європи (Німеччина, Франція, Австрія, Велика Британія, Швейцарія, Бельгія, Нідерланди, Фінляндія, Данія, Норвегія, Ісландія) ..... | 84  |
| 2.2. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Східної Європи (Чехія, Словаччина, Польща, Литва, Румунія, Україна, Грузія) .....   | 97  |
| 2.3. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Південної Європи (Італія, Іспанія, Португалія, Хорватія, Словенія) .....  | 121 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.4. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром<br>у творчості композиторів Канади та США .....   | 132 |
| 2.5. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона)<br>з оркестром у творчості композиторів Азії, Африки,<br>Латинської Америки, Австралії та Океанії ..... | 142 |
| 2.6. Жанрова модель концерту для чвертьтонового баяна (акордеона)<br>з оркестром: аспекти композиторської інтерпретації.....   | 154 |
| Висновки до розділу 2 .....  | 179 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....  | 182 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....  | 189 |
| <b>ДОДАТКИ</b> .....   | 230 |

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У музичному просторі кінця ХХ – початку ХХІ століть важливе місце посідає жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром, який за менш ніж століття свого існування отримав широку репрезентацію та світового визнання. Жанр концерту для баяна (акордеона) активно розвивається у сучасному музичному мистецтві різних країн та континентів (передусім Європи, Азії та Північної Америки, а також Південної Америки, Африки, Австралії та Океанії).

На сьогодні цей жанр яскраво представлений у творчості багатьох композиторів Німеччини, Франції, Фінляндії, Данії Австрії, Великої Британії, Швейцарії, Бельгії, Нідерландів, Норвегії, Ісландії Чехії, Словаччини, Польщі, Литви, Румунії, України, Грузії, Італії, Іспанії, Португалії, Хорватії, Словенії, Канади, США, Ізраїлю, Ірану, Китаю, Тайваню, Південної Кореї, Японії, Південно-Африканської Республіки, Австралії та Нової Зеландії.

Серед найзначущих і найвідоміших творів даного жанру – концерти для баяна (акордеона) композиторів Йоахіма Шнайдера (Німеччина), Рішара Гальяно (Франція), Сампо Хаапамякі, Ерккі Йокінена, Тімо-Юхані Кіллонена, Юкка Тіенсуу (Фінляндія), Суне Кьольстера (Данія), Паоло Уголетті, Енріко Блатті (Італія), Петера Махайдіка (Словаччина), Анни Сови, Миколая Майкусяка (Польща), Ауреля Строе (Румунія), Гії Канчелі (Грузія), Давора Бобіча (Хорватія), Пітера Поля Копровські, Аллана Джилліленда (Канада), Ентоні Галла-Ріні (США), Бетті Оліверо (Ізраїль), Аршія Самсамінія (Іран), Лі-Їн Ву (Тайвань), Донхуна Шіна (Південна Корея) та ін.

У сучасній українській музиці жанр баянно-акордеонного концерту представлений зокрема у творчості композиторів В. Зубицького, А. Сташевського, О. Костіна, М. Шоренкова, І. Гайденка та ін.

Концерти для баяна (акордеона) з оркестром із великим успіхом звучать у численних концертних залах світу у виконанні багатьох відомих артистів, серед яких: Штефан Хусонг, Сюзанна Куяла (Німеччина), Рішар Гальяно, Паскаль

Конте, Макс Бонне (Франція), Теодоро Анзеллотті (Італія), Б'ярке Могенсен, Фроде Андерсен (Данія), Матті Рантанен, Велі Куяла (Фінляндія), Петер Катіна (Словаччина), дует *Duo Accosphere* у складі Алени Будзинакової (акордеон) та Гжегожа Палюса (баян) (Словаччина), Олександр Стаховський, Мацей Францкевич, Веслав Охват (Польща), Джозеф Петріч, Антоніо Перуч, Джозеф Мачеролло (Канада), Стас Венглевські (США) та ін.

Втім, попри інтенсивне поширення, світове визнання та вагомі мистецькі здобутки концерту для баяна (акордеона) з оркестром, в українському музикознавстві досі немає наукових досліджень, присвячених осягненню та узагальненню репрезентації та тенденцій розвитку даного жанру в загальному просторі музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

У вітчизняному музикознавстві існує вже чималий корпус наукових праць за проблематикою жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром (Н. Башмакова, В. Мушинський, Г. Голяка, А. Єрмоєнко, В. Марченко, А. Нижник, Д. Решетник, А. Стадник, А. Сташевський, В. Тищик, Ю. Чумак та ін.), проте переважна більшість з них присвячені насамперед українському баянному концерту і майже не висвітлюють розвиток жанру в зарубіжній музиці, насамперед у сучасному світовому музичному мистецтві.

**Актуальність обраної теми дослідження зумовлена:**

- суттєвою активізацією сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром та значущістю його художніх здобутків у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- важливістю музикознавчого осягнення специфіки цього жанру та сучасних тенденцій його розвитку в творчості митців різних країн;
- практичною недослідженістю даної проблематики в українській музикології.

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

Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний

реєстраційний номер: 0109U000511), та теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Мета дослідження** – концептуалізувати жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром та визначити специфіку та основні тенденції його розвитку у світовому музичному просторі кінця XX – початку XXI століть.

**Основні завдання дослідження:**

- розкрити характер інтерпретації жанру інструментального концерту в дзеркалі української музикознавчої думки;
- окреслити рівень репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому науковому дискурсі;
- висвітлити органологічні та термінологічні детермінанти визначення баяна та акордеона;
- висвітлити генезу та основні етапи розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром;
- охарактеризувати основні напрями сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у контексті стильових тенденцій музичного мистецтва кінця XX – початку XXI ст.;
- визначити специфіку розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Західної та Північної Європи;
- охарактеризувати тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Східної Європи;
- розкрити тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Південної Європи;
- визначити характер репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Канади та США;
- визначити тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Азії, Африки, Латинської Америки, Австралії та Океанії;

– розкрити специфіку жанрової моделі концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром та визначити аспекти її композиторської інтерпретації.

**Об’єкт дослідження** – світове музичне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Предмет дослідження** – специфіка розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому музичному просторі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Матеріалом дослідження** є партитури та аудіо- /відеозаписи понад 50 концертів для баяна (акордеона) з оркестром композиторів Західної, Східної, Північної та Південної Європи, Канади, США, Азії, Африки, Латинської Америки, Австралії та Океанії кінця ХХ – поч. ХХІ ст., серед них: *Mikroncerto II* op. 26 для акордеона з камерним оркестром Рішара Дюбюньона; *Karl Koop Konzert* для акордеона з оркестром Бернара Каванни; Концерт «Aргісіті» для акордеона з оркестром Жюльєна Лабро; *Opale concerto* для акордеона зі струнним оркестром Рішара Гальяно; Концерт для акордеона з камерним оркестром Ерккі Йокіненна; Концерт op. 60 для акордеона та симфонічного оркестру Тімо-Юхані Кіллонена; Концерт для акордеона зі струнним оркестром «Plus V», Концерт для акордеона з оркестром «*Spiriti*» та Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового акордеона з оркестром Юкка Тієнсуу; Концерт для акордеона з оркестром op. 62 Ігоря Дібака; Концерт для акордеона з оркестром Йозефа Колковича; Концерт для акордеона та струнного оркестру «Mnemiranet» Євгені Іршаї; Концерт для двох акордеонів з оркестром та Концерт для акордеона з оркестром «Gegen.Stand» Петера Махайдіка; Концерт для двох акордеонів та струнного оркестру Анни Сови; Концерт для акордеона з оркестром Кшиштофа Пендерецького; Концерт для акордеона з оркестром Ауреля Строе; концерт для баяна та камерного оркестру «Россініана» Володимира Зубицького; концерт *Баян-Бенд* для баяна та джазового оркестру Віктора Власова; *Concertino rithmico* для баяна з камерним оркестром Ігоря Гайденка; Подвійний концерт для акордеона та гітари зі струнним оркестром

Паоло Уголетті; Концерт для акордеона з оркестром «*Zenith*» Енріко Блатті; Концерт для акордеона з камерним оркестром «*Eshaton*» Давора Бобіча; Концерт для баяна (кнопкового акордеона) з оркестром Пітера Поля Копровські; Концерт для акордеона з оркестром Малкольма Форсайта; Концерт «*Rogue's Gallery*» для акордеона та духового оркестру Д. Ендрю Стюарда; Концерт *Divertissement IV* для акордеона, туби та струнного оркестру Уолтера Бучинські; Концерт для акордеона зі струнним оркестром Аллана Джилліленда; Концерт № 2 e-moll для готово-виборного баяна (акордеона) Ентоні Галла-Ріні; концерт «*Neharo't Neharo't*» для солюючого альту, акордеона, ударних, двох струнних оркестрів та магнітофонної стрічки Бетті Оліверо; Концерт для акордеона з оркестром «*Block 11*» Аршія Самсамінія; подвійний Концерт для шена, акордеона та оркестру «Тіні» (*Shadows*) Лі-Ін Ву; Концерт «*Double Act*» для шена та акордеона з оркестром Донхуна Шіна; Концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона з камерним оркестром «*Velinikka*» та Подвійний Концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона, чвертьтонової гітари та оркестру «*Conception*» Сампо Хаапамякі; Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, акордеона та камерного оркестру Йоахіма Шнайдера; Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром № 1 op. 5 Суне Кьольстера; *Concerto in between* для чвертьтонового акордеона зі струнним оркестром Миколая Майкусяка тощо.

**Методи дослідження.** Методологія дисертаційного дослідження базується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів і підходів. Серед них:

- *історичний підхід*, який дозволив виявити генезу та еволюцію досліджуваного жанру, а також висвітлити історичні передумови появи та становлення акордеону;
- *культурологічний підхід*, який сприяв виявленню тенденцій розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) у світовому культурному просторі у контексті парадигмальних трансформацій ХХ – ХХІ ст.;

- *системний підхід*, який уможливив розгляд функціонування жанру концерту для баяна (акордеона) у різних частинах світу та країнах як єдиної системи, а також типологізацію його сучасних жанрових моделей;
- *компаративний метод*, що дозволив порівняти специфіку розвитку жанру баянного (акордеонного) концерту в різних країнах та національно-культурних регіонах світу, а також виявити індивідуально-авторські особливості інтерпретації цього жанру у творчості різних композиторів;
- *органологічний метод*, який сприяв висвітленню впливу будови баяна (акордеона), зокрема чвертьтонового кнопкового акордеона, на виконавський потенціал інструменту;
- *жанровий метод*, що дозволив висвітлити жанрові особливості концерту для баяна (акордеона) у контексті жанрової специфіки інструментального концерту як такого, а також виявити сучасні жанрові моделі баянного (акордеонного) концерту та визначити жанрову атрибуцію аналізованих творів композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- *стильовий метод*, який сприяв виявленню основних стильових напрямів і тенденцій розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) у контексті стильових процесів ХХ – початку ХХІ ст., а також визначенню стильових пріоритетів творчості окремих композиторів і стилістичних особливостей проаналізованих творів;
- *метод термінологічного аналізу*, який сприяв уточненню поняттєвого апарату, пов'язаного з існуючими відмінностями у використанні дефініцій *баян* та *акордеон* у вітчизняній та зарубіжній музичних традиціях;
- *метод інтерпретаційного аналізу*, який дозволив розкрити характер композиторської та виконавської інтерпретації проаналізованих творів;
- *метод семантичного аналізу*, що уможливив досягнення образного змісту та музичної мови досліджуваних творів;
- *метод композиційно-драматургічного аналізу*, що уможливив розкриття особливостей музичної форми, композиції та музичної драматургії проаналізованих баянно-акордеонних концертів;

- *метод мовно-фактурного аналізу*, що дозволив виявити особливості музичної мови та фактури досліджуваних творів (зокрема на рівні використання сучасних композиторських технік).

**Теоретичну базу роботи** склали наукові праці з проблем:

- *музичного мистецтва XX–XXI ст.* (Д. Андросова [1-2], Т. Андрущенко [3], О. Берегова [14], О. Василюк [45], А. Гончаров [56], Т. Гуменюк [62], О. Дерев'янченко [65], А. Загайкевич [78], Н. Зимогляд [80], І. Коновалова [104-105], С. Коробецька [106], О. Корчова [107], Т. Кохан [109], Д. Купіна [115], Н. Ліва [120], Л. Мельник [138], О. Овсяннікова-Трель [149-150], В. Пенюк [160], А. Приходько [170], М. Рябоконева [177-178], Н. Рябуха [180], О. Серова [189-193], Л. Сидоренко [194], Б. Стецюк [216], Б. Сюта [220], Д. Теребун [223], А. Шамігов [242], А. Claver [262], В. Jaunslaviete [291], Ү. Карлієнко-Піук [293], L. K. Norman [309], A. Ross [317-319]);
- *жанру інструментального концерту* (О. Антонова [4-11]; К. Біла [15], М. Бондаренко [17], О. Бурель [23], О. Варданян [24], О. Ващенко [46], М. Веремйова [47], Д. Гаврилець [49], М. Гончаров [57-58], В. Заранський [79], М. Калашник [85], Г. Косенко [108], О. Кріпак [113], О. Лисичка [119], О. Лучанко [126], Д. Максименко [129], Б. Мочурад [143], А. Нижник [146-147], О. Павленко [156], І. Палійчук [158], І. Польська [163; 164; 166], Ю. Пономаренко [169], В. Ракочі [172-173], Б. Решетілов [175], Н. Самострокова [186-187], С. Сандюк [188], К. Сліпченко [198-199], О. Соловійова [201], Г. Стахевич [206-207], І. Татарінцева [222], І. Успенська [230-231], О. Хіль [234], С. Школяренко [248], M. Roeder [316], A. Veinus [333], P. Wilk [338];
- *баянно-акордеонного мистецтва* (Р. Безугла [13], М. Булда [19], В. Вірясова [48], М. Гафич [50], Г. Голяка [54–55], А. Гончаров [56], М. Давидов [64], Ю. Дякунчак [67], Ю. Дяченко [68-69], І. Єрґієв [71-73], Є. Іванов [81], М. Калашник, С. Мельніков [86], С. Карась, О. Катрич [88], Б. Кисляк [92], Д. Кужелев [114], В. Лігус [121], О. Лузан, В. Самолук [124; 185], В. Марченко [132-134], Д. Маяцький [135-137], О. Мовчан [139], С. Нефедов

- [145], Л. Пасічняк [159], М. Плющенко [161], Д. Решетник [176], В. Сподаренко [202–203], А. Стадник [204-205], А. Сташевський [208-214], В. Тищик [225], А. Черноіваненко [236-237], Ю. Чумак [238], Ю. Чумак, А. Душний [239-240], А. Шамігов [242], J. P. Cottingham [265], G. Hermosa [286-287], Y. Kwan [300], A. Rimgailaitė [315], C. Xiaoqing [339]);
- *мистецьких здобутків сучасних композиторів та виконавців у жанрі концерту для баяна (акордеона)* (Н. Башмакова, В. Мушинський [12], О. Ващенко [46], М. Гафич [50], Г. Голяка [54-55], А. Гончаров [56], С. Димченко, Т. Петренко [66], Ю. Дякунчак [67], Ю. Дяченко [68-69], А. Єрмоменко [75], В. Кучерук [117-118], А. Луніна [125], Д. Маяцький [135], О. Мовчан [139], А. Нижник [146-147], Г. Олексів [151], Д. Решетник [176], В. Самолюк, О. Лузан [185], А. Стадник [204-205], А. Сташевський [208; 210], В. Тищик [225], Ю. Чумак [238], J. Alford-Fowler [256], P.-M. Coroïu [264], N. Franklin [271], E. A. Jones [292], V. Kujala [298-299], N. McGregor, E. Ware [305], R. Nieminen [307], M. Nyffeler [310], P. Peкарčik [312], A. Rimgailaitė [315], M. Schulman, B. Nygaard King, J. Beckwith [323]);
  - *теорії жанру та стилю* (А. Бондаренко [16], О. Гнатишин [52], О. Зав'ялова [77], А. Калениченко [87], О. Катрич [89-90], Л. Кияновська [93], О. Коменда [99-102], І. Коновалова [104-105], І. Коханик [110-111], О. Лігус [122], О. Лігус, В. Лігус [123], В. Москаленко [140; 142], О. Опанасюк [153], І. Покулита [162], І. Польська [163-168], С. Салдан [182], Б. Сюта [217-219], С. Шип [246-247], G. Daunoravičienė [267]; N. Govorukhina, T. Smyrnova, I. Polska, I. Sukhlenko, G. Savelieva [280]);
  - *музичного виконавства* (М. Бондаренко [17], М. Булда [19], О. Варданян [24], М. Гафич [50], Ю. Дяченко [68], І. Єргієв [71-73], Д. Кашуба [91], В. Лігус [121], Д. Максименко [129], Д. Маяцький [136], Д. Муєдінов [144], Л. Пасічняк [159], І. Польська [166-167], О. Соловійова [201]);
  - *музичної інтерпретації* (Н. Башмакова, В. Мушинський [12], К. Біла [15], О. Варданян [24], К. Єргієва [74], О. Коменда [99], І. Коновалова [103],

- В. Москаленко [140-141], Я. Олексів [152], Т. Орлова [154], Н. Рябуха [179], Л. Шаповалова [243]);
- *музичної органології* (І. Єргієв [71-73], А. Загайкевич [78], Є. Іванов [81], С. Карась, О. Катрич [88], Б. Кисляк [92], В. Марченко [132-133], А. Сташевський [210], А. Черноіваненко [236], А. Шамігов [242], J. P. Cottingham [265], G. Hermosa [286-287], V. Kujala [298-299])
  - *музичної мови та музичного мислення* (Д. Андросова [2], У. Еко [70], І. Крицька [112], К. Майденберг-Тодорова [128], Д. Малий [130], О. Овсяннікова-Трель [149-150], Н. Рябуха [180], Ч. Сіньюй [195], Б. Сюта [217; 219], А. Черноіваненко [236-237], С. Шип [246])
  - *музичної форми та фактури* (М. Боровик [18], О. Гнатишин [51], Н. Горюхіна [59], А. Івко [83], Г. Ігнатченко [84], С. Салдан [181; 183], Ч. Сіньюй [195], В. Степурко [215], М. Тіц [226], А. Черноіваненко [237], С. Шип [246], М. Шурдак [250], Я. Якуб'як [253]);
  - *сучасних композиторських технік* (І. Годіна [53], Ю. Грібіненко [61], О. Жарков [76], І. Крицька [112], Г. Курило [116], К. Майденберг-Тодорова [127-128], Д. Малий [130-131], С. Островський [155], С. Павлишин [157], О. Прокопова [171], Н. Ревенко [174], Н. Рябуха [180], І. Тукова [228-229], Л. Хуасінь [235], М. Шадько [241], А. Шаріна [244-245], М. Шурдак [249], J. Chominski [261], D. Core [263], С. Kohoutek [294], T. Leeuw [302], A. Steyn [327], L. Ulehla [332]);
  - *ансамблевої взаємодії та діалогу* (О. Антонова [4-11]; І. Бурган [20–22], К. Єргієва [74], Д. Кашуба [91], Б. Кисляк [92], С. Нефедов [145], І. Польська [163-166; 168], О. Самойленко [184], Л. Скрипнік [196-197], І. Смірнова, М. Калашник [200], Н. Харандюк [232]);
  - *мікрохроматики* – І. Гошко [60], Г. Когут [96-97], Д. Муєдінов [144], Я. Новосадов [148], М. Трянов [227], S. Battan [257], R. Chahin [259-260], А. Набі [285], E. Järvi [290], С. Kohoutek [294], А. Leung [303]).

**Наукова новизна отриманих результатів** дослідження полягає в тому, що *вперше* в українській музикології:

- окреслено рівень репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому науковому дискурсі;
- створено цілісну панораму функціонування жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному просторі Європи, Азії, Америки, Африки, Австралії та Океанії кінця ХХ – початку ХХІ століть;
- визначено специфіку розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Західної та Північної Європи;
- охарактеризовано тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Східної Європи;
- розкрито тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Південної Європи;
- визначено характер репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Канади та США;
- визначено тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Азії, Африки, Латинської Америки, Австралії та Океанії;
- розкрито специфіку жанрової моделі концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром та визначено аспекти її композиторської інтерпретації;
- введено до наукового обігу української музикології велику кількість концертів для баяна (акордеона) композиторів різних країн: («*Zenith*» Е. Блатті; «*Eshaton*» Д. Бобіча; *Divertissement IV* У. Бучинські; *Баян-Бенд* В. Власова; Подвійний концерт «*Shadows*» для шена та акордеона Лі-Ін Ву; Концерт № 2 Е. Галла-Ріні; *Concertino rithmico* І. Гайденка; *Opale concerto* Р. Гальяно; *Mikroncerto II* Р. Дюбюньона; «*Mnemiranet*» Є. Іршаї; *Karl Koop Konzert* Б. Каванни; Концерт для чвертьтонового акордеона № 1 С. Кьольстера; «*Apricity*» Ж. Лабро; *Concerto in between* для чвертьтонового акордеона М. Майкусяка; «*Gegen.Stand*» П. Махайдіка; «*Neharo't Neharo't*» Б. Оліверо; «*Block II*» А. Самсамінія; Концерт для двох акордеонів А. Сови; «*Rogue's Gallery*» Д. Е. Стюарда; «*Plus V*», «*Spiriti*» та «*Anomal dances*» (для

чвертьтонового акордеона) Ю. Тіенсуу; Подвійний концерт для акордеона та гітари П. Уголетті; Концерт для чвертьтонового акордеона «Velinikka» та Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, чвертьтонової гітари «Conception» С. Хаапамякі; «Double Act» для шена та акордеона Д. Шіна; Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, акордеона Й. Шнайдера; концерти для баяна (акордеона) І. Дібака (op. 62); А. Джилліленда; Е. Йокінена; Т.-Ю. Кіллонена (op. 60); Й. Колковича, П. П. Копровські; Кш. Пендерецького, А. Строе, М. Форсайта; тощо

*Уточнено:*

- характер інтерпретації жанру інструментального концерту у дзеркалі української музикознавчої думки;
- органологічні та термінологічні детермінанти визначення баяна та акордеона;
- основні напрями сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у контексті стильових тенденцій музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.;

*Набуло подальшого розвитку:*

- уявлення про жанрову специфіку інструментального концерту;
- уявлення про генезу та основні етапи розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром;

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання основних положень та висновків дисертації в подальших наукових розвідках з проблем функціонування жанру баянно-акордеонного концерту, а також у виконавській і педагогічній практиці (зокрема, в навчальних курсах «Історія світової музики», «Історія української музики», «Музична культура ХХ ст.», «Сучасні композиторські технології», «Еволюція музичних стилів», «Стилі і напрями музичного мистецтва ХХ-ХХІ ст.», «Авангард в музиці ХХ ст.», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Теорія та історія баянно-акордеонного виконавства», «Інструментування», «Аналіз музичних творів», тощо).

**Апробація отриманих результатів.** Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Матеріали та висновки дисертаційного дослідження були оприлюднені на 35 наукових конференціях (27 міжнародних та 8 всеукраїнських). Серед них – *міжнародні*: міжнародна науково-творча конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2022, 2023, 2024, 2025); міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2023, 2024, 2025, 2026); міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2023, 2024, 2025, 2026); міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2023, 2024, 2025); міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2024, 2025); міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2024, 2025); міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 24–25 жовтня 2023 р.); VI міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, ІПСМ НАМ України, 13–14 листопада 2024 р.); міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (Київ–Ніжин, НМАУ ім. П. І. Чайковського, НДУ ім. М. Гоголя, 3–4 грудня 2024 р.); міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення» (Харків, ХДАК, 5–6 листопада 2025 р.); VI міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 14–15 листопада 2025 р.); XXII міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів

«Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 24–25 березня 2026 р.); *всеукраїнські*: III всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, НАКККиМ, 10 листопада 2022 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Глобальні виміри музично-виконавського мистецтва: діалог епох, культур і стилів» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1–17 листопада 2024 р.); V всеукраїнська науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта: науково-методичні аспекти» (Київ, КЗВО КОР Академія мистецтв ім. П. Чубинського, 26–27 лютого 2025 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Методологічні та методичні проблеми українського теоретичного музикознавства XXI століття: нові тенденції та сучасні виклики» (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 24–25 квітня 2025 р.); XXXI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 25–26 квітня 2025 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 25–26 квітня 2025 р.); всеукраїнська науково-методична конференція «Академічна народно-інструментальна школа України: століття традицій і розвитку» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 25–26 лютого 2026 р.); а також III всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 10–11 травня 2025 р., II премія).

**Публікації.** За темою дисертаційного дослідження здійснено 20 одноосібних публікацій, з них 10 статей у фахових наукових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»), а також 10 тез доповідей, виданих у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

**Структура роботи** складається з анотації, вступу, двох розділів, 11-ти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (340 позицій, 87 з них – іноземними мовами, 54 – посилання на опрацьовані аудіо- та відеоматеріали) та двох Додатків. Загальний обсяг дисертації – 247 сторінок, з них основного тексту – 188 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

### МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСЯГНЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ

#### ДЛЯ БАЯНА (АКОРДЕОНА) З ОРКЕСТРОМ

#### 1.1. Жанр інструментального концерту в дзеркалі української музикознавчої думки

Одним з наймасштабніших музичних жанрів є концерт для інструменту з оркестром, який активно демонструє актуальність у просторі сучасного академічного мистецтва. Як слушно зазначає Г. Косенко, «концерт як жанр є для кожного інструментально-видового стилю, для його носіїв (композиторів і виконавців) і “споживачів” (слухачів) найбільш “відповідальним” у плані репрезентації універсальних та специфічних властивостей інструмента» [108, с. 62]. Не є винятком у цьому контексті й жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром.

Зазначимо, що дослідження особливостей розвитку концерту, зокрема баянно-акордеонного, є неможливим без осмислення специфіки жанру як такого. Так, за визначенням С. Шипа, музичні жанри – «це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей)» [246, с. 347].

Характеризуючи специфіку існування та ідентичності музичного жанру як категорії мистецтва постмодернізму, литовська музикознавиця Г. Дауноравічене пропонує нову «інтерпретацію концепції міні- та макросистем музичних жанрів» [267, с. 101], визначаючи зміну жанрових статусів з точки зору макросистемної динаміки: *моножанр* (опора на усталену традицію) – *поліжанр* (характеризується високим рівнем жанрового діалогу) – *ліброжанр*,

або ж *вільний жанр* (композиція принципово відчужена від традицій і жанрових номінацій) [267, с. 101–102].

Жанрова специфіка концерту значною мірою детермінована вже самою етимологією понять *concerto* та *concertare* (лат. – змагатися, дискутувати, італ. – узгоджувати, гармоніювати). Тож атрибутивними для концертних жанрів та *концертності* як такої є такі семантичні домінанти, як змагальність, гра, діалог, солірування. На характер музикознавчої діади «концерт – концертність» вказують багато дослідників, зокрема В. Заранський [79, с. 15], К. Біла [15, с. 74], О. Козак [98, с. 90]. За визначенням О. Варданян, «концертність є модусом композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність)» [24, с. 276].

Іманентною категорією, властивою жанровій природі концерту, є *концертування*. Характеризуючи жанрову специфіку концерту та концертування, І. Польська визначає, що «*концертування з оркестром* є специфічним синтезуючим типом <...> виконавства, що поєднує характерні ознаки сольного, ансамблевого та колективного музичного виконавства» [167, с. 192]. Окреслюючи сутність цього явища, музикознавиця підкреслює: «Основним принципом концертування є (вже з самої дефініції жанру) змагальність між головними учасниками виконавського процесу – солістом і оркестром. На цьому принципі творчого суперництва двох виконавських суб'єктів (соліста та диригента, або ж соліста й оркестру як колективного суб'єкта, підпорядкованого творчій волі диригента) основана сама ідея жанру сольного концерту з оркестром» [167, с. 192]. На думку вченої, «У цьому аспекті сольний концерт із оркестром за своїм розподілом рольових функцій між учасниками типологічно наближається до інструментального ансамблю (дуету)» [167, с. 192].

В. Заранський у дисертації, присвяченій українському скрипковому концерту, характеризує взаємодію понять концертності і концертування та

визначає відмінності між ними, підкреслюючи, що «концертність – категорія похідна від жанру, що породжується специфічним характером блискучого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму; концертування – це ознака музичної драматургії, коли тематичний розвиток є одночасно і демонстрацією виконавської майстерності соліста, кількох солістів, або оркестрових груп» [79, с. 17]. У свою чергу Д. Максименко, досліджуючи специфіку концертного жанру, відмічає, що наближеним до понять *концертність* та *концертування* є також термін *солірування* [129, с. 33].

Розглядаючи поняття *концертування* на прикладі аналізу баянних концертів українських авторів, А. Нижник зазначає надзвичайну широту його семантичного поля у вітчизняному і зарубіжному музикознавстві та окреслює діапазон тлумачень [146, с. 9], а також звертається до порівняння змісту і обсягу понять *концертування* та *солірування*.

Характеризуючи специфіку виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ ст., Л. Скрипнік зазначає, що поняття *концертності* та *концертування* «постійно межують у теоретичних дослідженнях» [197, с. 8]. За характеристикою дослідниці, концертність являє собою певний «механізм суспільно значущої форми художньої комунікації, що обумовлює актуалізацію основних соціальних функцій мистецтва» [197, с. 8], в той час, як концертування є «особливим типом музичного мислення, через який упредметнюється концертність мовою музики» [197, с. 8]. На думку авторки, сутність концертування полягає «в нерозривній єдності двох полярно-протилежних аспектів – змагання і співтворчості. Саме у смисловому полі концертування найбільш яскраво увиразнюються принципи діалогу та гри, які вбирають в себе всі інші відзначені дослідниками жанрові ознаки концерту, а саме: сольний принцип, віртуозність, імпровізаційність» [197, с. 8].

Важливою жанровою ознакою концерту є також зазначений вище принцип *солірування*. Його особливу значущість підкреслюють у своїх дисертаційних дослідженнях зокрема А. Нижник [146] та Д. Максименко [129, с. 33].

Однією з основоположних жанрових властивостей концерту є *діалогічність*. Зазначимо, що в українському музикознавстві проблематиці музичного діалогу присвячені наукові розвідки багатьох дослідників. Особливе місце серед них посідають праці О. Самойленко, насамперед її докторська дисертація «Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства» [184], де викладено авторську концепцію цього явища, яка ґрунтується на інтердисциплінарних засадах, зумовлених взаємодією музикознавства з широким проблемним полем сучасної гуманітаристики.

Виходячи з цього, Л. Скрипнік у дисертації «Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття» [196; 197] характеризує особливості розуміння діалогу в літературознавстві і лінгвістиці, з одного боку, та у сфері музичного мистецтва, з іншої. Так, вона зазначає, що у лінгвістиці діалог розуміється як функціональний різновид мовлення, що реалізується в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками і складається з послідовного чергування стимулюючих та реагуючих реплік [196, с. 15]. Дослідниця вирізняє характерні риси мовного діалогу, які реалізуються й у музичному діалозі, зокрема: «1) багатство питальних і спонукальних речень у стимулюючих репліках; 2) повторення та перепитування в реагуючих репліках; 3) синтаксична неповнота реагуючих реплік, яка компенсується за рахунок попереднього висловлювання» [196, с. 17].

Принцип діалогу є атрибутивним для жанрового поля концерту та представленим у різноманітних його проявах та модифікаціях. Проблеми музичного діалогу посідають ключове місце в жанрах із «підвищеним ступенем діалогічності» [6; 196] (за О. Антоною)<sup>1</sup>, насамперед у концерті для соліста з оркестром. Так, зокрема І. Успенська, порушуючи питання специфіки концертних жанрів на прикладі скрипкової музики ХХ – ХХІ століть, підкреслює, що концерт слугує яскравим проявом ідеї *музичного діалогу*, яка

---

<sup>1</sup> До таких жанрів О. Антонова, окрім концерту для соліста з оркестром, відносить також камерну сонату та вокальний або інструментальний дует [20, с. 52].

знаходить відображення у всіх різновидах цього [230, с. 25]. Дослідниця акцентує також значення віртуозності та імпровізаційності як атрибутивних ознак концертного жанру [230, с. 25].

Окреслюючи жанрові ознаки інструментального концерту, О. Антонова виділяє два основні види діалогів: 1) діалог як чергування реплік партнерів; 2) діалог як спільне висловлювання партнерів [158, с. 18], визначаючи перший з них як *діалог*, а другий – як *дует*. За її класифікацією, є чотири різновиди *діалогу*: «1) *діалог згоди* диктумного<sup>2</sup> типу, де репліки побудовані на різному тематичному (чи нетематичному) матеріалі, але не суперечать одна одній; 2) *діалог згоди* модусного типу, в якому репліки не суперечать одна одній ані за тематизмом, ані за вираженими емоціями; 3) *діалог незгоди* диктумного типу, у якому різнотемні репліки вступають у протиріччя одна з одною; 4) *діалог незгоди* модусного типу, де тематично єдині репліки виражають різні емоції» [158, с. 18–19]. Класифікація діалогів другого типу передбачає розподіл їх на *дуети* з 1) функціонально тотожними і 2) функціонально ієрархічними голосами. В свою чергу, О. Антонова диференціює «дуети з функціональною тотожністю голосів на два види: 1) *тематичний дует*, в якому музичний матеріал у обох партіях є тематично рельєфним, при цьому теми можуть бути як інтонаційно відокремленими один від одного (*дует незгоди*), так і близькими та дублювати один одного (*дует згоди*); 2) *нетематичний дует*, який відрізняється фігураційно-фоновим матеріалом, що звучить у обох партіях». [196, с. 86]. Також дослідницею розрізняються різновиди *дуетів* за функційно ієрархічними голосами, зокрема: 1) «тема-фон» [129, с. 30] та 2) «тема-протискладення» [129, с. 30]. За характером фактурної взаємодії О. Антонова виділяє два різновиди *дуетів*, які, на її думку, є «специфічними для жанру концерту: 1) тематичному звучанню оркестру протистоять фігурації та пасажі, які всебічно виявляють віртуозні можливості солюючого інструменту;

<sup>2</sup> За Ш. Баллі, диктум у музиці означає тематичний вміст висловлювання, тоді як модус визначає його емоційне забарвлення [196, с. 73].

2) віртуозні пасажі соліста накладаються на акомпануючу оркестрову фактуру» [129, с. 30].

Концепція О. Антонової знайшла втілення у працях інших українських музикознавців, зокрема О. Буреля [23], Д. Максименка [129], Л. Скрипник [196; 197], А. Нижника [146; 147] тощо. Зауважимо, що О. Бурель у дисертації «Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття» [23], спираючись на запропоновану О. Антоною класифікацію видів діалогу, вносить до неї певні корективи (зокрема, об'єднання чотирьох варіантів діалогу в один, вилучення понять *тема-протискладення* та другий різновид тощо) [23, с. 8–9].

Зазначимо, що хоча питання діалогу та діалогічності у жанрі концерту порушуються загалом у працях багатьох науковців, втім в аспекті жанрової специфіки баянно-акордеонних концертів ця проблематика на даний час знайшла віддзеркалення лише в дисертації А. Нижника [146]. Так, звертаючись до класифікації О. Антонової на матеріалі аналізу діалогічної взаємодії в українських баянних концертах, А. Нижник виокремлює наявність у цих творах «діалогів згоди і незгоди, діалогів “модусного” та “диктумного” типів, дуетів з функціонально тотожними і функціонально ієрархічними голосами» [146, с. 8], а також простежує «функціонування вказаних діалогічних форм на різних масштабно-часових рівнях форми, <...> обумовленість їх використання композиційними і драматургічними факторами, а також <...> засоби фактурної та тембрової організації» [146, с. 8].

Специфіка діалогу в концертних жанрах детермінована насамперед характером ансамблевої взаємодії соліста (солістів) і оркестру. Окреслюючи базові прояви цієї взаємодії, висвітлені у багатьох працях з проблем теорії жанру концерту, І. Польська зазначає, що «З точки зору взаємодії основних виконавських партій наявні три жанрові типи концерту (за класифікацією І. Кузнецова): 1) «паритетний (біцентричний)» <...>, якому притаманні високий рівень розвитку самостійності обох партій (сольної та оркестрової) та конфліктний характер музичної драматургії; 2) «домінантно-сольний» <...>»,

для якого властиві превалювання фортепіанної партії над оркестровою, зменшення ролі діалогу між солістом та оркестром і підпорядкованість оркестрової партії сольній за типом акомпанементу; 3) «домінантно-оркестровий» <...> (за типом «концерту-симфонії»), де роль сольної партії зменшується, а оркестрової зростає, при цьому функції фортепіано в мистецькій комунікації наближаються до функцій клавіру *continuo* або фортепіано як оркестрового інструменту» [167, с. 193].

Характеризуючи жанрово-комунікативну специфіку концертування з оркестром [164], І. Польська визначає «основні типи концертної комунікативності та провідні моделі концертування з оркестром, зокрема моделі колективного концертування, групового (подвійного, потрійного) концертування солістів з оркестром і сольного концертування з оркестром [164, с. 25]. За її визначенням, концертування з оркестром «синтезує риси *сольного* (наявність соліста, яскраво особистісний тип висловлювання), *колективного* (участь оркестра) і *ансамблевого* (принципова діалогічність, рівноправність, змагальність взаємодії “соліст–диригент”, “соліст–оркестр”, де оркестр виступає у ролі “колективного солісту”) *виконавства*» [163, с. 187].

Іманентною ознакою концертного жанру, поряд із діалогічністю, концертністю, концертуванням, соліруванням, є *втілення ігрових принципів, ігрова логіка*, що перебуває в тісному взаємозв'язку з зазначеними якостями та слугує важливим жанроутворювальним чинником [196, с. 5].

Зазначимо, що концепція гри як однієї з основоположних засад мистецтва і творчості як такої, що веде свій початок ще з античності, отримала ґрунтовне втілення у німецькій філософії та естетиці 2-ї пол. XVIII ст. (І. Кант, Ф. Шиллер). У XX ст. ця концепція набула особливого розвитку у працях Й. Хейзинги, Г. Гессе, Г. Гадамера, Т. Адорно та ін., а дослідження феномену гри та методів ігрового моделювання призвело до створення теорії ігор як важливої складової сучасної науки загалом.

За визначенням Й. Хейзинги, гра – це «добровільна дія або заняття, що виконується всередині встановлених меж місця та часу за добровільно

прийнятими, але обов'язковими правилами з метою, що міститься в ньому самому, супроводжується почуттям напруги та радості, а також усвідомленням іншого буття, аніж повсякденне життя» [74, с. 21; 233]. На нашу думку, наведене визначення охоплює фундаментальні ознаки гри, що зумовлюють характер і структуру ігрового процесу, зокрема в музичному мистецтві.

Питання ігрової логіки отримали відображення у багатьох музикознавчих дослідженнях, зокрема у дисертаціях В. Клименко [94; 95], Л. Скрипник [196; 197], К. Єргієвої [74], А. Нижника [146; 147], статтях О. Антонової [6; 8], Б. Сюти [221], а також публікаціях дисертанта [26; 28; 30; 32; 34; 35].

Так, В. Клименко у дисертації «Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика» (1999) визначає три основних типи ігрових структур, які характеризує як структури: 1) *змагання* (принцип змагання); 2) «*мозаїки*» (принцип комбінаторики) та 3) «*містифікації*» (принцип амбівалентності) [94, с. 9]. Дослідниця наголошує, що для концертного жанру властивий перший із цих видів, адже він передбачає «зіставлення, зіткнення тембрів, реєстрів, тематичних елементів» [129, с. 32].

У свою чергу А. Нижник, спираючись на вищезгадану типологію ігрових структур В. Клименко, пропонує власну класифікацію різних іпостасей гри: «1) *гра-майстерність*, як мистецтво гри на певному музичному інструменті; 2) *гра-змагання*, що набуває особливої актуальності в умовах діалогічності, притаманної концертному жанру; 3) *гра-наслідування*, до якої автор відносить стильову *містифікацію* та темброву персоніфікацію, привносячи в музичну тканину риси театральності та елементи звукообразності; 4) *гра-мозаїка*, яка є характерною для усіх рівнів музичної мови (від синтаксичного до композиційного); 5) *гра-жарт*, яка визначає властиву концертному жанру атмосферу радості й піднесеності та насичує композицію різноманітними ігровими фігурами та колористичними ефектами» [129, с. 32–33; 146, с. 8–9]. За влучним ствердженням Д. Максименка, іпостась *гра-майстерність* тісно пов'язана з віртуозним соліруванням, що засвідчує її невіддільність від

концертного жанру, а також генетичну спорідненість іпостасей гри з концертуванням [129, с. 32–33].

Визначаючи особливості жанрово-стильової моделі інструментального концерту, К. Біла, надає загальну характеристику провідних історичних різновидів концертного жанру, серед яких *concerto grosso*, концертна симфонія, сольний концерт, концертино, концерт для оркестру тощо.

Так, одним із перших жанрових різновидів інструментального концерту є *concerto grosso*, оснований на протиставленні двох виконавських груп – солістів (*concertino, solo*) та усього складу оркестру (*tutti, ripieno*). На думку К. Білої, принцип змагальності зумовлює в *concerto grosso* наявність певного діалектичного зв'язку, тоді як протиставлення (контраст) може носити суто метафізичний характер. Таким чином, специфіка жанру виражається логічною послідовністю «контраст – узгодження – гра», побудованою за принципом від одиничного до цілого [15, с. 77–78].

Цікавою жанровою моделлю інструментального концерту є *концертна симфонія (sinfonia concertante)*, яка посідає проміжне місце між симфонією та концертом. На відміну від *concerto grosso* та сольного концерту, в концертній симфонії солісти входять до складу оркестру і за потреби можуть виконувати як сольну, так і оркестрову функцію. Як зазначає К. Біла, в основі *sinfonia concertante* відсутня ланка змагання. Тому можна стверджувати, що система співвідношень жанроутворюючих чинників концертування побудована за принципом «гра – узгодження» [15, с. 78–79].

Найпоширенішим різновидом концертного жанру є *сольний концерт*, який базується на принципі контрастної взаємодії між солістом та оркестром. Характеризуючи жанрову специфіку *сольного концерту з оркестром*, І. Польська визначає, що його специфічними ознаками є «підкреслене лідирування соліста, риторичність, імпровізаційність, саме концертність в усіх її проявах, екстравертність психологічної установки, наявність характерної ігрової логіки розвитку музичної драматургії» [167, с. 192].

Зауважимо, що варіантами жанрової моделі сольного інструментального концерту є також подвійний і потрійний концерт з оркестром, тобто концерт для одного або двох солістів з оркестром. За К. Білою, система співвідношень жанроутворюючих чинників у сольному концерті виглядає так: «змагання – гра – узгодження» [15, с. 79].

Характеризуючи різновиди сольного концерту, К. Біла приділяє окрему увагу жанровій моделі *концертштюк* (нім. *Konzertstück* – *концертна п'єса*), представленій передусім в австро-німецької музиці доби романтизму (К. М. Вебер, Р. Шуман, Ф. Мендельсон). *Konzertstück* являє собою одночастинний концерт для одного або декількох солістів та оркестру. За характеристикою К. Білої, визначальною для цього жанру є ситуація концертного виконання, тому його специфіка розкривається через взаємодію принципів *узгодження – гра* [15, с. 79].

Жанровою моделлю інструментального концерту, значною мірою наближеною до попередньої, є *концертино* (італ. *concertino* – малий концерт), якому також притаманні менший масштаб (у порівнянні з традиційним сольним концертом) та (часто) одночастинність. На думку дослідниць І. Юлдашевої та О. Боровицької, камерність наближує концертино до таких жанрів, як камерна симфонія, проте концертино має більш яскраво виражений *змагальний* характер [251, с. 26]. За ствердженням К. Білої, у концертино, на відміну від концерту, присутність соліста не є обов'язковою, а система співвідношення жанрових начал в жанрі концертино складається лише з двох компонентів: «узгодження – гра» [15, с. 79].

Слід також зауважити, що жанрові моделі *Konzertstück* та *Concertino* є близькими одна до одної і іноді розуміються як синонімічні. Так, зокрема німецькомовна Wikipedia розглядає поняття *Konzertstück* та *Concertino* як взаємозамінні: «Konzertstück (auch Concertino)» [295], а в енциклопедії Britannica в якості одного з прикладів *Konzertstück* наведено *Concertino* для кларнету з оркестром оп. 26 К. М. Вебера [296].

Важливим жанровим різновидом інструментального концерту, що набув особливого поширення у мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. (зокрема в творчості Б. Бартока, П. Гіндеміта, В. Лютославського, І. Карабиця), є *концерт для оркестру*, особливість якого полягає у відсутності єдиного соліста в традиційному розумінні, натомість увесь оркестр постає як сукупність солістів, які по черзі виконують сольні фрагменти. Ігрове начало в жанровій моделі концерту для оркестру включає у себе інші компоненти концертування, а система співвідношення принципів концертування (за К. Білою) представлена винятково *грою* [15, с. 80].

Наближеною до жанру концерту для оркестру є *симфонія для оркестру з солюючим інструментом* – жанровий тип, що є проміжним між симфонією і концертом. На відміну від концерту, наявність в симфонії соліста не є принциповою. Тож, домінуючі позиції в зазначеній жанровій формі займає принцип узгодження, а принцип гри має підпорядковану роль «узгодження – гра» [15, с. 80].

Тож вищезазначені жанрові різновиди концерту мають такі риси схожості та відмінності: 1) жанр сольного інструментального концерту має чіткі ознаки змагальності порівняно з іншими генетично близькими жанровими типами; 2) наявність соліста, діалогічність та принцип контрасту є характерними для сольного концерту, *concerto grosso*, концертино, концертної симфонії та концертштюка; 3) на формування *sinfonia concertante*, симфонії для оркестру з солюючим інструментом та концерту для оркестру значною мірою вплинув жанр симфонії; 4) наявність соліруючого інструмента дозволяє відносити твори, які не мають авторської назви *концерт*, до групи «жанрів із рисами концерту» [15, с. 182–183]. Також жанрове сімейство концертів містить дві основні групи – за обов'язковою участю соліста та без неї [15, с. 182–183]. Окрім цього, суттєвим критерієм, що відрізняє жанр концерту від групи споріднених жанрів із рисами концерту, слугує «наявність солюючого інструмента» [129, с. 33].

Важливим аспектом у контексті дослідження жанру інструментального концерту постають тенденції *жанрової дифузії та жанрового синтезу*. Так, О. Пономаренко, зазначаючи розширення в українській музиці кінця ХХ ст. жанрового поля фортепіанного концерту [169, с. 8], пропонує типологію різновидів жанру: «1) великий сольний симфонізований концерт; 2) концерт-симфонія; 3) сольний камерний концерт; 4) камерний фортепіанний концерт; 5) камерний концерт-токата; 6) камерна музика» [169, с. 14]. Власну типологію концерту для мідних духових інструментів у творчості композиторів другої половини ХХ ст. надає також І. Палійчук: «1) юнацький концерт; 2) концерт-поема; 3) концерт-симфонія; 4) великий симфонізований концерт; 5) камерний концерт; 6) концертино; 7) одночастинний камерний концерт; 8) подвійний та потрійний концерт; 9) концерт-монолог» [158, с. 10–13]. Втім зауважимо, що дана типологія викликає певні питання, оскільки базується на неоднакових параметрах.

Таким чином, запроваджений аналіз проблемного поля сучасної української музикології, пов'язаного з осягненням жанрової специфіки та типології інструментального концерту, дозволив окреслити як загальновизнані іманентні ознаки цього жанру, так і розмаїття існуючих авторських концепцій у даній дослідницькій царині.

## **1.2. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому науковому дискурсі**

У сучасній системі концертних жанрів вагоме місце належить жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром, який за менш ніж століття свого існування набув значної репрезентації та визнання в музичному мистецтві.

Важливим аспектом вивчення становлення та розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром є висвітлення характеру репрезентації пов'язаної з ним проблематики у музикознавчому дискурсі.

У результаті запровадженого аналізу та систематизації проблемного поля дисертантом виокремлено провідні змістовні напрями існуючих наукових розвідок: 1) культурно-історичні аспекти становлення та розвитку концерту для баяна (акордеона) в контексті баянно-акордеонного мистецтва; 2) аналітичні та систематичні аспекти дослідження творчості окремих композиторів і виконавців у жанрі концерту для баяна (акордеона), зокрема аналіз конкретних творів даного жанру; 3) жанрова специфіка концерту для баяна (акордеона) та типологічна класифікація творів цього жанру. Зауважимо, що запропонований поділ має суто умовний характер.

Так, музикознавчий дискурс, пов'язаний з висвітленням культурно-історичних аспектів становлення та еволюції концерту для баяна (акордеона) з оркестром, включає в себе низку наукових праць, присвячених зокрема генезі та основним етапам розвитку цього жанру в загальному контексті проблематики баянно-акордеонного мистецтва. Підкреслимо, що зазначений напрям є доволі широко представленим у сучасному науковому дискурсі – як українському, так і зарубіжному.

Так, у ґрунтовних працях іспанського композитора, акордеоніста та дослідника Горки Ермоси (*Gorka Hermosa*) *Brief History Of The Accordion* [286] та *The Accordion in the 19th Century* [287], присвячених проблемам генези та еволюції баянно-акордеонного мистецтва у світовому музичному просторі, висвітлено зокрема питання появи перших прототипів акордеонів та створення професійного репертуару для цих інструментів, а також охарактеризовано подальший розвиток баянно-акордеонної музики в сферах академічного музичного мистецтва, фольклору та поп-музики. Серед українських досліджень у цьому річці відмітимо зокрема дисертацію [133] та наукові статті В. Марченка [132; 134], в яких розкрито шляхи становлення та розвитку акордеонного мистецтва у світовій музиці та висвітлено процеси удосконалення конструкції цього інструмента.

Проблемам створення академічного репертуару для баяна (акордеона), у тому числі в жанрі концерту, а також висвітлення розвитку професійного

баянно-акордеонного мистецтва присвячена дисертація (PhD) Елізабет Ейлін Джонс (*Elizabeth Aileen Jones*) [292]. Зауважимо, що у даній праці надані зокрема інтерв'ю з відомим данським акордеоністом Могенсом Елегаардом (*Mogens Ellegaard*), який є першим виконавцем значної кількості баянних концертів скандинавських композиторів та котрого називають «батьком класичного акордеону» [270] і піонером нового явища у світовому музичному мистецтві «модерн-акордеону» (за визначенням І. Єргієва) [72; 73]. На актуальність творчого вкладу Могенса Елегаарда до розвитку жанру концерту для акордеона з оркестром вказує також литовська дослідниця Агне Рімгайлайте (*Agnė Rimgailaitė*) [315].

Важливою для визначення ролі жанру концерту для баяна з оркестром є також стаття А. Стадника «*“Концерт” у системі жанрових апробацій інструментального мистецтва (на прикладі баянного та акордеонного виконавства)*» [205], в якій праці обґрунтовано провідну роль даного жанру у творчості багатьох вітчизняних та зарубіжних композиторів, зокрема Х. Германа, М. Чайкіна, В. Власова, О. Шмідта, Т. Лундквіста, а також відмічено необхідність редагування баянно-акордеонних концертів 40–60-х років ХХ ст. з урахуванням конструктивних особливостей сучасних інструментів.

У проблемному дискурсі, пов'язаному з еволюцією жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром в контексті баянно-акордеонного мистецтва, особливе місце належить інноваційним науково-практичним дослідженням фінського акордеоніста, композитора та музичного експериментатора Велі Куяла (*Veli Kujala*), які знайшли втілення у його дисертації [298] та статті [299], присвячених розкриттю органологічної специфіки чвертьтонового кнопкового акордеона (будови голосових планок, діапазону, механіки), особливостям побутування зазначеного інструменту в сучасному баянно-акордеонному мистецтві, зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром.

Підкреслимо, що наукові праці Велі Куяла створені за результатами його мистецьких та органологічних новацій, а саме – розробки конструкції чвертьтонового кнопкового акордеона, що стала принципово новою віхою розвитку як самого інструменту, так і концертного жанру, започаткувавши народження нової жанрової моделі – концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром. Саме задля створення першого такого концерту, написаного композитором Сампо Хаапамякі (*Sampo Haaramäki*) спеціально для Велі Куяла, який став його першовиконавцем, ці музиканти разом у тісній творчій співпраці розробили та уперше увели до концертної практики чвертьтоновий кнопковий акордеон.

Зауважимо, що ідея створення концертів для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром виявилася надзвичайно плідною і була активно підхоплена і розвинена багатьма композиторами та виконавцями у різних країнах. Втім, незважаючи на те, що жанр концерту для чвертьтонового акордеона представлений вже помітною кількістю композицій, він дотепер ще не отримав значного музикознавчого осмислення. В українській музикології проблематика концерту для чвертьтонового акордеона представлена на сьогодні лише публікаціями дисертанта.

Значний корпус існуючих наукових праць присвячено аналітичним та систематичним аспектам дослідження творчості композиторів і виконавців різних країн у жанровій сфері концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Так, наприклад, А. Стадник характеризує розвиток німецького баянно-акордеонного мистецтва (зокрема творчий внесок Х. Германа<sup>3</sup>, Г. Бреме, Ю. Ганцера, Р. Вюртнера, А. Фоссена), розглядаючи його в широкому культурно-мистецькому контексті [204]. Д. Решетник визначає тембровий потенціал творів данських композиторів О. Шмідта, Н.-В. Бентсона, П. Ньоргорда, акцентуючи увагу зокрема на *Симфонічній фантазії та Аллегро* оп. 20 (*Symphonic Fantasy and Allegro*) Оле Шмідта, яка, за слушним ствердженням дослідника, є «першим

---

<sup>3</sup> Х. Герман увійшов в історію як автор першого в західноєвропейському музичному мистецтві концерту для баяна (акордеона) з оркестром.

в історії світового баянно-акордеонного мистецтва концертом, написаним для сучасного багатотембрового готово-виборного акордеона» [176, с. 35].

Надаючи загальну характеристику баянної творчості Анатолія Гайденка та визначаючи її естетичні, жанрові та стильові константи, А. Єрмоєнко у своїй дисертації [75] приділяє значну увагу аналізу концертів композитора для баяна та акордеона з оркестром. Так, на матеріалі аналізу двох концертів для баяна з оркестром дослідник визначає помітний вплив неофольклорної стилістики на творчість митця, підкреслюючи водночас, що Концерт для акордеона та струнного оркестру «Ессе homo!» демонструє тенденцію до пошуку композитором нових стилістичних горизонтів та розширення образної сфери даного жанру.

У статті Н. Башмакової та В. Мушинського «Концерт для баяна з оркестром № 1 Анатолія Гайденка: аспекти композиторської інтерпретації жанру» [12] охарактеризовано особливості інтерпретації композитором цього жанру в контексті впливів неофольклорної та неокласичної стилістики, а також висвітлено роль сольних концертів для академізованих українських народних інструментів з оркестром у творчості митця. До аналізу Концерту для баяна з оркестром № 2 А. Гайденка також звертається у дисертаційному дослідженні В. Тищик [225], розкриваючи особливості музичної мови та драматургії цього твору, зокрема вплив архаїчного фольклору (поспівки, тритоновість, поліритмія, наповнення твору прафольклорними сюжетами) на побудову композиції. У свою чергу Г. Олексів порушує питання специфіки перекладення баянних творів для акордеона на матеріалі комплексного структурно-функціонального та темброво-фактурного аналізу Концерту для баяна з оркестром Ярослава Олексіва та визначає стильові вектори цього твору [151]

Центром дослідницької уваги дисертації та статей Г. Голяки [54; 55] є творчість відомого українського композитора та баяніста В. Зубицького, розглянута в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. Дослідник зосереджує увагу зокрема на концерті *Omaggio ad Astor Piazzolla*, відмічаючи відтворення у ньому елементів композиторського стилю А. Пьяццолли через

імплементацию гостросинкопованих мелодичних зворотів, сучасних засобів письма, пошуку яскравих звукових ефектів та елементів інструментального театру. Дослідженню багатогранної творчої діяльності композитора, педагога та активного популяризатора баянно-акордеонного мистецтва В. Власова (зокрема в ансамблевій та концертній сфері) присвячено дисертацію Ю. Чумака [238], в яких обґрунтовано актуальність жанру баянного концерту як провідного у творчості митця<sup>4</sup>.

Важливе місце в музикознавчому дискурсі, присвяченому українському баянно-акордеонному мистецтву, зокрема репрезентації у ньому концертного жанру, посідають наукові праці А. Сташевського. Так, у його кандидатській дисертації «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» [208] здійснено характеристику основних тенденцій розвитку провідних жанрів в українській музиці для баяна останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть, у тому числі жанру баянного концерту. Дослідник надає розгорнутий жанрово-стильовий і композиційний аналіз Симфонії для баяна, читця, рок-гурту і симфонічного оркестру «Страсті за Владиславом» В. Рунчака, яку сам автор визначив як «полікомпонентну жанрову форму, що поєднує елементи симфонії, інструментального концерту, страстей, реквієму та поліфонічного циклу» [208, с. 142–144].

Докторська дисертація А. Сташевського [210] спрямована на розкриття специфіки та характеру функціонування системи музичних виражальних засобів у баянній музиці українських композиторів останньої чверті ХХ – першого десятиліття ХХІ століть. Визначаючи тенденції розвитку української баянної музики 1940-х – початку 1970-х років в аспекті еволюції виражальних засобів, науковець розмежовує баянні концерти за органологічними відмінностями: 1) написані для інструмента з готовою басово-акордовою системою, та 2) написані для готово-виборного трирядного баяна. Дослідник

---

<sup>4</sup> Творчий доробок В. Власова містить чотири концерти для баяна з оркестром (1964, 1965, 1973, 2014) та Концерт-симфонію для баяна з камерним оркестром (2003).

доводить, що органологічні модифікації баяна значною мірою вплинули на розвиток жанру баянного концерту, його жанрово-стильової та мовно-стилістичної палітри.

Окрему групу праць становлять розвідки, спрямовані на дослідження творчості сучасних зарубіжних композиторів у жанрі баянного (акордеонного) концерту. Зауважимо, що попри небачену кількість творів, що репрезентують цей жанр у царині музичного мистецтва, на жаль, тільки мізерна частина їх ставали об'єктом музикознавчого аналізу. Так, наприклад, дослідженню композиторського письма в інструментальних концертах румунського композитора Ауреля Строе (*Aurel Stroe*), зокрема в Концерті для акордеона з оркестром присвячена стаття румунської музикознавиці П.-М. Корою (*Petruța Maria Coroiu*) [264].

Цікавими є наукові розвідки американської композиторки та акордеоністки Джулії Алфорд-Фаулер (*Julia Alford-Fowler*), які розкривають авторське визначення характеру та жанрово-стильових особливостей її концерту *Chasing Yiddishkayt* («У пошуках єврейськості») [255; 256] для акордеону, клезмерського концертино, струнних та ударних в контексті розвитку клезмерської музики. Висвітленню жанрово-стильових особливостей баянної творчості фінського композитора Ерккі Йокінена (*Erkki Jokinen*), зокрема його Концерту для баяна (акордеона) з камерним оркестром, присвячена розвідка Д. Маяцького [135].

Теоретичне обґрунтування взаємозв'язку композитора та виконавця у сфері баянно-акордеонної музики, творчої співпраці композитора з видатними баяністами (акордеоністами) сучасності – Ельсбетом Мозером (*Elsbeth Moser*), Фрідріхом Ліпсом (*Friedrich Lips*), Гейром Драугсволом (*Geir Draugsvoll*), та Альберді Іньякі (*Alberdi Iñaki*) – втілює у своїй дисертації сербський акордеоніст та дослідник Бранко Джинович (*Branko Džinović*) [269].

Зазначимо, що саме прагненням до певного заповнення існуючої лакуни у музикознавчому осмисленні сучасного розмаїття концертів для баяну (акордеону) в світовому музичному просторі зумовлено звернення дисертанта

до проблематики, пов'язаної з аналізом великої кількості творів даного жанру, написаних композиторами різних країн та континентів, та визначенням їх змістових, жанрово-стильових та виконавських особливостей.

Питанням жанрової специфіки та типологічної класифікації концерту для баяна (акордеона) також присвячено лише лічену кількість праць. Як слушно зазначають Н. Башмакова та В. Мушинський що даний жанр розглядається у музикознавчих працях «здебільшого оглядово, або в зв'язку з творчістю окремих композиторів-баяністів» [12, с. 9]. Дійсно, питання жанрової специфіки баянного (акордеонного) концерту як такого, а також його типологічної класифікації залишаються майже недослідженими у світовому музикознавчому дискурсі. Відмітимо, що в зарубіжному музикознавстві наукові праці за цією проблематикою відсутні взагалі, що підкреслює особливу значущість розвідок українських дослідників у даній сфері.

Фактично єдиними прикладами звернення до цієї проблематики є дисертація А. Нижника «Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру» [146], та його стаття [147] У дисертаційному дослідженні окреслено процес становлення і розвитку баянного концерту в українській музиці, розкрито шляхи оновлення даного жанру у творчості сучасних українських композиторів (В. Зубицького, О. Костіна, А. Сташевського та М. Шоренкова) [146, с. 5–7], а також висвітлено жанрову природу інструментального концерту та її віддзеркалення в баянних концертах українських композиторів [146, с. 7–8]. Так, зокрема, аналізуючи прояви в концертному жанрі ігрових структур, науковець пропонує власну класифікацію іпостасей гри (майстерність, змагання, містифікація, мозаїка, жарт) [146, с. 8].

Важливим результатом дисертаційного дослідження А. Нижника є систематизація баянних концертів українських композиторів за стильовими напрямками, згідно якої основними стильовими векторами розвитку жанру в українській музиці є: фольклорний та неофольклорний, академічний, естрадно-віртуозний, неокласичний (необароковий, неоромантичний) та авангардний [146, с. 9–10].

Таким чином, запроваджений аналіз репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) в українському та світовому науковому дискурсі демонструє, з одного боку, певний інтерес дослідників до цього жанру, а з іншого – цілковиту невивченість багатьох основоположних аспектів його екзистенції, насамперед – визначення жанрової специфіки та типології. Саме це зумовлює особливу актуальність та новизну пропонованої дисертації.

### **1.3. Органологічні та термінологічні детермінанти визначення баяна та акордеона: до проблеми дефініції**

Принципово важливим аспектом дослідження проблематики баянного (акордеонного) концерту є конкретизація термінологічного апарату, пов'язаного з існуючими відмінностями у використанні понять *баян* та *акордеон* у вітчизняній та зарубіжній музичних традиціях.

Так, у вітчизняній музичній науці та практиці зазначені музичні інструменти (та відповідні поняття, що їх визначають) традиційно є чітко диференційованими. Підґрунтям такої диференціації є те, що обидва ці інструменти, будучи типологічно близькими, мають суттєві органологічні відмінності, пов'язані з наявністю або відсутністю клавіатури. Тож під назвою *баян* у вітчизняному музичному мистецтві та музикознавстві розуміється суто кнопковий різновид інструменту, а під назвою *акордеон* – його клавішний варіант.

Так, І. Єргієв у своєму дисертаційному дослідженні, висвітлюючи поняттєві аспекти визначення баяну та акордеону, вказує, що термін «баян» має пріоритет у визначенні хроматичного інструмента з трьох-п'ятирядною правою клавіатурою та відповідним їй повним басо-акордовим акомпанементом у лівій, або ж із лівою клавіатурою, аналогічною правій, тобто *button accordion*. Натомість під поняттям *акордеон* розуміється інструмент із правою клавіатурою фортепіанного типу, який у зарубіжних країнах найчастіше називають *piano accordion* [72, с. 3].

Зазначимо, що така інтерпретація понять *баян* і *акордеон* є загалом притаманною для переважної більшості українських музикознавців. Так, зокрема, А. Сташевський у своїх наукових розвідках також надає перевагу терміну «баян» як традиційному для української музичної культури визначенню кнопкового варіанту інструмента [208; 210].

На противагу цьому в зарубіжному музикознавстві склалася дещо інша термінологічна ситуація, пов'язана з відсутністю єдиноподібних визначень інструментів сімейства гармонік. Як відомо, до групи вільних (язичкових) аерофонів (за класифікацією Е. Горнбостеля – К. Закса) [288] відносяться зокрема китайський *шен* (*tcheng*, один із родоначальників цієї групи), акордеон (*accordion*, *accordeon*, *acordeon*, *akkordeon*, *fisarmonica*, *bayan*), концертина (*concertina*), бандонеон (*bandoneon*), губна гармоніка (*harmonica*), мелодика (*melodica*), фісгармонія (*harmonium*) та ін. [287, с. 11–12, 18–20].

Попри значні органологічні відмінності між цими інструментами, у термінологічному аспекті визначення деяких з них у різних мовах і культурних традиціях виявляються схожими. Так, *акордеон* (англ. – *accordion*; італ. – *fisarmonica*; фін. – *harmonikka*), назва якого була запропонована Кирилом Деміаном (*Cyrill Demian*, 1772-1847), етимологічно споріднений із фісгармонікою (англ. – *harmonium*). Схожа тенденція простежується з губною гармонікою (англ. – *harmonica*), яка була запатентована Крістіаном Фрідріхом Людвігом Бушманом (*Christian Friedrich Ludwig Buschmann*, 1805–1864) і згодом набула значного поширення. Факт створення цих інструментів майже в один час також ілюструє їх спорідненість. Тому цілком природно, що в сучасному баянно-акордеонному мистецтві набула сталого вияву тенденція до виконання творів, написаних для бандонеона чи губної гармоніки, на баяні (акордеоні).

Так, яскравим прикладом попередньої тези слугує зокрема недавнє виконання Концерту для губної гармоніки з оркестром (1955-1956 р.) Ейтора Вілла-Лобоса (*Heitor Villa-Lobos*, 1887–1959) польським акордеоністом Мацеєм Фронцкевичем (*Maciej Frąckiewicz*) в супроводі оркестру польського радіо

[334; 335; 336]. Іншим вагомим зразком є інтерпретація Концерту для бандонеона, фортепіано та струнного оркестру «Aconcagua» (1979) Астора П'яццолли (*Astor Piazzolla*, 1921–1992), здійснена італо-німецьким акордеоністом Теодоро Анзеллотті (*Teodoro Anzellotti*) разом із колективом «Ізраїльська камерата Єрусалима» [313].

У вітчизняному музикознавстві термін *гармонь* (англ. – *accordion*) нерідко застосовується стосовно перших зразків баянів (кнопочових акордеонів), які мали діатонічний звукоряд та 1–3 ряди кнопок на правій клавіатурі [133, с. 66; 208, с. 15; 210, с. 43].

На противагу, в зарубіжному баянно-акордеонному мистецтві більшого поширення набув термін *акордеон* (англ. – *accordion*; нім. – *akkordeon*; італ. – *fisarmonica*; фін. – *harmonikka*), яким визначаються як клавішні, так і більш розповсюджені кнопочові різновиди інструментів. Отже, принцип створення гармонічного співзвуччя (*harmony*) або акорду (*accord*) є основоположним для групи язичкових аерофонів, зокрема *акордеону*, незалежно від їх регіональних термінологічних особливостей.

Втім наявність таких суттєвих розбіжностей у музичній термінології різних країн значною мірою ускладнює поняттєву ідентифікацію як самих цих інструментів, так і творів, написаних для виконання на них.

На нашу думку, термінологічна ситуація, що склалася у даній царині, певною мірою нагадує поняттєву невизначеність щодо конкретизації клавішних інструментів у німецькій музиці XVII-XVIII ст., де усі їх різновиди мали єдину назву *Klavier* (що, до речі, зберігається і дотепер).

Зауважимо, що в останні роки в українському музикознавстві, зокрема в працях молодих дослідників, спостерігається тенденція до термінологічної уніфікації, а саме визначення обох споріднених інструментів (як кнопочового, так і клавішного) під єдиною назвою *акордеон*, що створює певну плутанину у розумінні їх органологічної специфіки. Тож суттєвим завданням сучасної музикології є узгодження термінологічних і органологічних аспектів

дослідження баянно-акордеонного мистецтва в різноманітних аспектах його функціонування (зокрема жанровому).

Зазначимо, що розгляд даної проблематики потребує певного екскурсу до царини музичної органології. Визначаючи органологічну специфіку баяна (кнопочового акордеона), слід підкреслити, що цей інструмент загалом існує у декількох конструктивних різновидах. Так, у виконавській практиці розповсюдженими є відповідні інструменти з трьома, чотирма, п'ятьма та навіть шістьма вертикальними рядами у правій клавіатурі, при цьому четвертий та п'ятий ряди є дублюючими та не спрямовані на збільшення діапазону.

Еволюція конструкції баяна (кнопочового акордеона) має вельми складний характер і пов'язана насамперед з особливостями його історичного розвитку в країнах Західної, Центральної та Східної Європи. Характеризуючи історичне становлення цього інструменту, А. Сташевський зазначає, що «перші хроматичні трирядні клавіатури були винайдені майже одночасно різними майстрами в різних країнах, а тому конфігурації на них кнопок-звуків були також зовсім різними» [210, с. 49].

Найбільш вдалою з них виявилася система правої клавіатури Г. Мірвальда, яка була створена на початку ХХ століття та дотепер, залишається провідною, поступово витісняючи інші конфігурації баянів [210, с. 50–51].

На сьогоднішній час будова правої клавіатури сучасних концертних баянів (кнопочових акордеонів) представлена переважно двома типами: 1) *B-griff* (основа – система Г. Мірвальда), яка набула поширення в Україні, Польщі, Чехії, Словаччині, країнах колишньої Югославії тощо; 2) *C-griff* (розташування хроматичної послідовності в іншій діагоналі), котрі поширені у Німеччині, Австрії, Італії, частково Франції, а також у скандинавських країнах та США [210, с. 50].

Крім того, в сучасному баянно-акордеонному мистецтві існують також інші системи розташування звукорядів правої клавіатури. Серед них зазначимо поширену переважно у Фінляндії систему *D-griff*, що є «копією *C-griff*, але

основні ряди починаються від 3-го (тобто 3-й, 4-й та 5-й), а 1-й і 2-й ряди є дублюючими відповідно 4-й і 5-й» [210, с. 51–52] та «*французьку систему*, також *C-griff*, але в ній хроматизм перших трьох звуків будується по діагоналі не вниз а вверх, а наступні три розташовані сходиною нижче попередніх» [210, с. 51–52].

Слід зазначити, що існує також диференціація видів баяну (*кнопкового акордеона*) за типом лівої клавіатури (звукоряду лівого півкорпусу) на 1) *готовий* та 2) *виборний*. *Готовий звукоряд* (або *готова система*) лівого півкорпусу баяна (*кнопкового акордеона*) – це механічний пристрій, де натискання однієї кнопки видобуває не один звук, а одразу фіксований акорд у вигляді тризвуку чи септакорду. У стандартній 100–120-кнопковій конфігурації ця система складається із шести поздовжніх рядів, де перші два ряди призначені для основних і допоміжних басів, а наступні чотири – для автоматичного формування мажорних, мінорних, домінант- та зменшених септакордів.

За ствердженням А. Сташевського, «комбінаторика кнопок у лівій готовій клавіатурі протягом її еволюції зазнала значно меншої варіабільності та практично залишалася без принципних змін» [210, с. 51]. Єдиним винятком з цього науковець вважає систему В. П. Хегстрема, в якій відбувається «розташування басово-акордового акомпанементу також у вигляді кварто-квінтового кола, але у зворотному русі, тобто, наприклад, бас «соль» від «до» йшов не вгору, а вниз» [210, с. 51].

Розглянемо специфіку розташування кнопок у лівій *виборній системі*. Конструкція лівої виборної клавіатури баяна (*кнопкового акордеона*) є дзеркальним відображенням правої. Відповідно, розташування звукоряду в ній має зворотний порядок (залежно від системи: високі звуки розміщуються вгорі, а низькі – внизу, або навпаки). Окрім цього, до механічної частини лівого півкорпусу баяна (*кнопкового акордеона*) належить і так званий *конвертер*, тобто клавіша-перемикач механіки з готово на виборний звукоряд та навпаки [210, с. 39].

Зауважимо, що у лівій виборній клавіатурі існують два різновиди розташування кнопок. За характеристикою А. Сташевського, їх можна визначити таким чином: 1) «виборний мелодійний мануал – аналог правого (з одним додатковим рядом), але в перевернутому вигляді» [210, с. 51]; 2) «дзеркальна, <...> у якій будова лівої клавіатури симетрична правій клавіатурі з *C-griff* (тобто нижні ноти, як і в правій клавіатурі знаходяться зверху» [210, с. 53]. Зазначимо, що останній тип лівої клавіатури є поширеним у країнах Західної Європи, насамперед в Німеччині, Італії, Франції та Скандинавії.

У західних країнах, зокрема в Німеччині, Італії, Франції, Швеції та Данії, набула поширення також так звана *безконверторна система* (тобто суміщення готової і виборної систем в умовах однієї клавіатури), яка знайшла широке впровадження у виробництві та практичному використанні акордеонів і баянів упродовж усього ХХ століття [210, с. 47].

Слід особливо підкреслити, що важливою віхою у розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва стала поява на початку ХХІ ст. нового різновиду інструменту – *чвертьтонового кнопкового акордеона*, яке відбулося у контексті зростання загального інтересу до мікрохроматики і є результатом активних конструктивних та мистецьких пошуків. Цей інструмент у 2005 р. було створено відомими фінськими музикантами – акордеоністом Велі Куяла (*Veli Kujala*) та композитором Сампо Хаапамякі (*Sampo Haaramäki*).

Як зазначає сам В. Куяла, особливість спроектованої ним конструкції чвертьтонового акордеона полягає в «простому та економічному процесі виробництва інструменту: замість абсолютно нового інструменту з переробленими клавіатурами мій чвертьтоновий акордеон використовує корпус концертного акордеона *Pigini Sirius*» [299, с. 19].

Характеризуючи цей інструмент, музикант підкреслює, що «усі язичкові планки правого півкорпусу та дві планки лівого півкорпусу замінені на чвертьтонові язички. Через різний діапазон чвертьтонові язичкові планки мають бути трохи вужчими на товстому кінці та ширшими на тоншому кінці,

ніж звичайні язичкові планки. Для язичкових планок *cassotto* необхідно було також встановити додаткове кріплення, оскільки планки чверті тону не підійшли б до звичайного» [299, с. 19]. Проте, за словами митця, процес виробництва чвертьтонового кнопкового акордеона є відносно швидким та не потребує значних фінансових затрат [299, с. 19].

Зауважимо, що загалом проблематика, пов'язана з визначенням органологічної специфіки та виконавського потенціалу чвертьтонового кнопкового акордеона, є важливою складовою осягнення імплементації мікрохроматики в сучасній баянно-акордеонній музиці, у тому числі в жанрі концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром. Ці питання дотепер є майже невивченими у музичній науці, порушуючись лише у недавніх наукових розвідках вищезгаданого фінського музиканта В. Куяла [298; 299], а також автора цієї дисертації [26; 29; 36; 40], публікації якого є першими роботами в українському музикознавстві, присвяченими даній проблематиці.

Тому актуалізація мікротонавої музики для баяна (акордеона), зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром, є авангардним проявом не тільки в композиторському та виконавському аспектах, але і на рівні музикознавчого осмислення даного феномена.

Особливо підкреслимо, що створення чвертьтонового кнопкового акордеона щільно пов'язане з формуванням в музичному мистецтві ХХІ століття нової жанрової моделі концерту для баяну (акордеону) – концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром. Народження цього жанру відбулося саме завдяки активній творчій співпраці композитора Сампо Хаапамякі та акордеоніста Велі Куяла, результатом якої стала поява першого твору даного типу – Концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з камерним оркестром «*Velinikka*» (*Concerto for Quarter-Tone Accordion and Chamber Orchestra «Velinikka»*). Створення та концертне виконання твору надало міцний імпульс для становлення і активного розвитку жанру концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром, репрезентованого у творчому доробку вже багатьох сучасних композиторів різних країн.

Втім, попри те, що концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром привертає до себе суттєву увагу багатьох композиторів, виконавців та слухацької аудиторії, даний жанр ще практично не ставав самостійним об'єктом музикознавчого дослідження.

Зазначимо, що проблематика, пов'язана з музикознавчим осягненням жанрової моделі концерту для чвертьтонового акордеону, в українському музикознавстві була уперше запропонована і розроблена саме у публікаціях дисертанта. Детальний аналіз низки творів даного жанру, запроваджений нами, представлений у відповідному розділі дисертації

Підводячи підсумки вищевикладеного, підкреслимо, що дисертант, розглядаючи поняття *«баянно-акордеонне мистецтво»* як цілісний комплекс мистецьких явищ, пов'язаних із функціонуванням обох споріднених інструментів – баяна (кнопкового різновиду) та акордеона (клавішний різновид), використовує у своєму дослідженні обидві ці назви, що склалися у вітчизняній музичній науці і практиці, при цьому враховуючи термінологічні особливості інших національних мистецьких традицій.

Зауважимо також, що задля уникнення термінологічної плутанини, особливо у концертних творах композиторів України, у тих випадках, коли твір був написаний для інструменту із правою клавіатурою фортепіанного типу, автор дисертації свідомо вживає термін *«клавішний акордеон»*, використовуючи в інших випадках поняття *«кнопковий акордеон»*.

#### **1.4. Концерт для баяна (акордеона) з оркестром: генеза та етапи розвитку**

Баянно-акордеонне мистецтво, незважаючи на відносно короткий період існування, демонструє високу цінність та значущість у комплексі загальної музичної спадщини, не тільки України, але й далеко за її межами.

Як зазначає в своїх ґрунтовних дослідженнях акордеону [286; 287] відомий іспанський композитор, акордеоніст та музикознавець Горка Ермоса

(Gorka Hermosa Sanchez), язичкові духові інструменти загалом ведуть свою історію з найдавніших часів. Прикладом цього слугує зокрема китайський губний орган *шен*, поява якого, за різними припущеннями, сягає приблизно від 1100 до 3000 років до нашої ери [287, с. 12].

Подальші органологічні пошуки в цьому річищі привели до появи на теренах Європи *варгану* (англ. – *guimbarde*), перша відома згадка про який датується 1 р. н. е. [287, с. 15]. Цей інструмент, рама якого була зроблена із бронзи та рухомої металічної пластини, мав поширення зокрема на теренах Римської Галлії [287, с. 15]. Цікаво, що одним з прообразів сучасного акордеона можна також вважати *organi di carta* (паперовий орган), який був розроблений за кресленнями великого італійського художника, вченого та винахідника Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci, 1452–1519) [286, с. 1]. Попри те, що Леонардо не сконструював цей орган, сам факт його звернення до створення такого типу музичних інструментів слугує переконливим підтвердженням подальших органологічних пошуків у цій сфері.

Одним із попередників клавішних інструментів із вільною язичковою механікою слід також назвати створений у 1780 році орган із вільною язичковою системою конструкції Крістіана Готліба Кратценштейна (Christian Gottlieb Kratzenstein, 1723–1795) та Франца Кіршніка (Franz Kirsnik, 1741–1802) [287]. За ствердженням Горка Ермоса, після появи органа Кіршніка – Кратценштейна згодом було запатентовано низку подібних за органологічними показниками інструментів, [287, с. 18]. Серед них назовемо *оркестріон* [252], *арт-гармоніум*, *терподіон* [320; 329], *фісгармонію* та ін.

Найвідомішим з цих інструментів, які базуються на винайденому Ф. Кіршніком способі звуковидобування (принцип проскакуючих язичків), є *фісгармонія* (англ. – *harmonium*) Цей музичний інструмент був створений французьким інструментальним майстром Габріелем-Жозефом Греньє (Gabriel-Joseph Grenié) [281] та у 1810 році запатентований ним під назвою *orgue expressif*. Згодом конструкцію фісгармонії (у формі піаніно, яка збереглася і до нашого часу) було удосконалено Александром-Франсуа Дебенем (Alexandre-

François Debain, 1809–1877), і в 1842 році інструмент був ним офіційно запатентований.

Зазначимо, що в музичній практиці XIX ст. отримали популярність чимало гібридних органологічних моделей, що поєднують конструкцію фісгармонії (гармоніума) та інших інструментів. Найвідомішими з них є арт-гармоніум (*harmonium d'art, harmonium d'artiste, Kunstharmonium*), *harmonium-celesta* (гібрид фісгармонії та челести), гармонікорд (*harmonicorde*), терподіон (*terpodion*).

Зауважимо також, що протягом XIX століття загалом було створено цілу низку язичкових інструментів, які мають поширення і в наш час, зокрема губну гармоніку (*harmonica*), запатентовану у 1828 році Фрідріхом Людвігом Бушманом (Friedrich Ludwig Buschmann, 1805–1864), та концертину (*concertina*), винахідником якої є Чарльз Вітстон (Charles Wheatstone, 1802–1875). До групи органологічно близьких до акордеона музичних інструментів класу язичкових аерофонів відносяться також мелодика (*melodica*) та банденеон (*bandoneon*).

Власне **акордеон** (*accordion*) було створено в 1829 році австрійським інструментальним майстром Кирилом Деміаном (Cyrill Demian). Поява перших творів для баяна та акордеона відбулася майже одразу після виготовлення перших прототипів гармонік, однак їхня мистецька цінність була досить низькою через прикладне призначення інструмента.

Перші кроки на шляху до виходу цих інструментів на академічну сцену були зроблені в 10-20-ті роки XX століття. Саме тоді інтерес до баяна та акордеона починають виявляти багато відомих європейських митців. Серед найзначущих творів видатних європейських композиторів, які суттєво вплинули на розвиток баянно-акордеонного мистецтва першої половини XX ст., наведемо насамперед: *Orchesterlieder* для симфонічного оркестру за участі фісгармонії (1913) Альбана Берга (Alban Berg); «13 Pieces in the Kamily Stösslová Album» (*Skladby v Památníku Kamily Stösslové*) JW 8/33 для фортепіано та фісгармонії (1918) Леоша Яначека (Leos Janáček); «Song of

spring» (Andante) для двох скрипок, фортепіано та фісгармонії (1920) Макса Бруха (Max Bruch); *Kammermusik № 1* op.24 для дванадцяти інструментів, включаючи фісгармонію або акордеон (1921) Пауля Гіндеміта (Paul Hindemith); *Weihnachtsmusik* для двох скрипок, віолончелі, фісгармонії та фортепіано (1921) Арнольда Шенберга (Arnold Schönberg) тощо.

Знаменною віхою в розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром стала творчість німецького композитора **Хуго Германа** (*Hugo Herrmann*, 1896–1967). Він є автором першого в європейській практиці «Двохчастинного концерту для акордеона g-moll зі струнним оркестром чи оркестром гармонік і двома литаврами ad libitum» (*Konzert für Akkordeon und Streich- oder Handharmonika-Orchester mit 2 Pauken ad libitum*, 1940–1941), який мав надзвичайно важливе значення для подальшого розвитку жанру [204, с. 344]. Як зазначав у партитурі Концерту сам композитор, оркестрові партії цього твору, є «дуже прості і можуть бути призначені для любительських колективів, причому камерний оркестр (смічкові і дві литаври) може бути замінений акордеонним оркестром» [204, с. 344].

Пізніше Х. Герман неодноразово знов звертався до жанру концерту для баяна або акордеона з оркестром, створивши надзвичайно важливі для його подальшого розвитку твори, призначені як для одного, так і для двох солюючих інструментів [204, с. 344]. Серед них назвемо зокрема, концерти для акордеона з оркестром: *Zweites Konzert für Akkordeon und Orchester* (1949) та Подвійний концерт для акордеона та арфи (*Doppelkonzert für Akkordeon, Harfe und Orchester*, 1951) [204, с. 344]. Серед акордеонних творів, які були написані Хуго Германом слід також назвати «*Sieben neue Spielmusiken*» Op. 57 (1927), «*Schwäbische DorfMusiken für Akkordeon*» (1934), «*Rondoletto für Akkordeon*» (1938), «*Weihnachtspastorale für eine Handharmonikaspieldergruppe mit anderen Instrumenten ad lib.*» (1944). Таким чином, Хуго Герман увійшов в історію як один із основоположників жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром, надавши суттєвий імпульс для його подальшого розвитку [204, с. 344].

Зауважимо, що жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві **Німеччини** середини ХХ століття представлений зокрема такими композиціями: *Concerto in B* (1942) Фреда Малідже (Fred Malige, 1895–1985); *Konzert für Akkordeon und Streichorchester* op. 114 (1947) Германа Зільхера (Hermann Zilcher, 1881–1948); *Kleines Konzert für Solo Akkordeon und Zupf Oder Streichorchester* (1950) Теодора Хлоушека (Theodor Hlouschek, 1923–2010); *Konzert in B-Moll für Akkordeon und Orchester* (1953) Герхарда Мора (Gerhard Mohr, 1901–1979); *Serenade und Allegro, Concertino für Akkordeon und Streich- oder Akkordeonorchester* (1958) Вольфганга Якобі (Wolfgang Jacobi, 1894–1972); *Konzertante Musik in 3 Sätzen (Akkordeonkonzert) für Akkordeon solo und symphonisches Orchester* (1959) Петера Хоха (Peter Hoch, народ. у 1937 р.).

Слід зазначити, що, на жаль, переважна більшість акордеонних концертів німецьких композиторів ще не отримали належного музикознавчого осягнення. Партитури цих творів зустрічаються здебільшого в неоцифрованих архівах німецьких бібліотек та видавництв, а отже і виконуються досить рідко. Найбільшої популярності у виконавському середовищі отримало Концертино для акордеона та струнного або акордеонного оркестру «Серенада і Аллегро» (*Serenade and Allegro*, 1958) Вольфганга Якобі (Wolfgang Jacobi, 1894–1972). Оскільки жанрова специфіка концертино передбачає стислість музичного матеріалу, твір складається з двох невеликих за обсягом різнохарактерних частин. Музичній мові твору властива гостра дисонантність, звернення до політональності, кластерні співзвуччя. У музиці другої частини Концертино спостерігається тяжіння в до токатного стилю.

Зазначимо, що, починаючи з 40-х років ХХ століття, жанр баянного (акордеонного) концерту поповнюється значною кількістю творів не тільки в Німеччині, але також і в інших європейських країнах.

Так, у музичному мистецтві **Франції** 2-ї половини ХХ ст. даний жанр представлений Концертом для акордеона з оркестром (*Concerto pour accordéon et orchestre*, 1962) відомого французького піаніста і композитора Жана Вінера (Jean Wiener, 1896–1982). Цей твір є яскравим прикладом втілення у жанрі

акордеонного концерту неокласицичних тенденцій. Твір побудований в класичній тричастинності: I. – *Brandebourgeoisement*; II – *Cantabile*; III – *Molto Vivace*. Особливої уваги викликає назва I частини (*Brandebourgeoisement*), яка побудована на грі слів, що ґрунтується на парадоксальному поєднанні алюзії до Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха (*Concertos Brandebourgeois*) та поняття *embourgeoisement* («обуржуаження»), під яким розуміється процес перейняття цінностей, норм поведінки та способу життя буржуазії. Зауважимо, що подібний синтез неobarокових та модерних тенденцій був загалом притаманний музичній естетиці Ж. Вінера [337]. В цілому жвавий темп композиції, легкість звучання та специфічне звучання акордеону (зокрема використання мюзетного регістру) відтворюють у концерті особливий шарм паризької культури.

В музиці **Нідерландів** зазначеної доби жанр баянного (акордеонного) концерту представлений *Concertino for Accordion and Strings* (1960) Яна ван Дейка (Jan van Dijk, 1918-2016); у **Данії** – «*Jubilesse infameuse*» (1957) Вілфреда К'єра (Vilfred Kjaer, 1906–1968), *Symphonic Fantasy and Allegro* op. 20 (1958) та *Accordion Concerto № 2 Op. 27* (1964) Оле Шмідта (Ole Schmidt, 1928–2010); у **Швеції** – *Concerto da camera per acordeon ed orchestra* (1965) Торбйорна Івана Лундквіста (Torbjörn Iwan Lundquist, 1920–2000); у **Норвегії** – *Concerto for accordion and orchestra «Spur»* (1975) Арне Нордгайма (Arne Nordheim, 1931–2010), тощо.

У музичному мистецтві **Словаччини** першим в історії словацької академічної музики твором даного жанру є Концерт для акордеона і оркестру (*Koncert pre akordeón a orchester*, 1956) Мілослава Коржинека (Miloslav Kořínek, 1925-1998), який заклав основи подальшого розвитку жанру, зокрема у творчості Светозара Страчіни (Svetozár Stračina), Йозефа Гахера (Jozef Gahér), Мілана Новака (Milan Novák), Йозефа Подпроцького (Jozef Podprocký), Ігора Дібака (Igor Dibák) [254, с. 95]. Зазначимо, що попри очевидне історичне значення Концерту М. Коржинека для словацького музичного мистецтва, цей твір досі не отримав належного наукового висвітлення та залишається маловідомим у сучасному музикознавстві та баянно-акордеонному виконавстві.

Грунтовно репрезентований жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві **Чехії** 2-ї половини ХХ ст., зокрема такими творами: *Concerto for Accordion and Orchestra* (1949) Еміля Франтішека Буріана (Emil František Burian, 1904–1959); *Concertino for Accordion and Orchestra № 1* (1956) Ярослава Машталіра (Jaroslav Maštalíř, 1906–1988); *Concerto for accordion and string orchestra* op. 37 (1958) Яна Зденека Бартоша (Jan Zdeněk Bartoš, 1908–1981); *Koncert pro akordeon a orchestr*, op. 35» (1961) Олдржиха Пальковського (Oldřich Palkovský, 1907–1983); *Concerto für Akkordeon und Streicher*, LabWV 62 (1962) Йіржі Лабурди (Jiří Laburda, 1931–2025); *Melancholický koncert pro akordeon a orchestr* (1963) Вілема Прокопа Млейнека (Vilém Prokop Mlejnek, (1906–1975).

Так, Концерт для акордеона з оркестром (*Koncert pro akordeon a orchestr*, 1949) чеського композитора Еміля Франтішека Буріан (Emil František Burian, 1904–1959) увійшов в історію як перша композиція цього жанру в чеському музичному мистецтві. Концерт відноситься до віртуозного типу концертів та побудований в тричастинній формі: I. – Allegro rytmico; II. – Largo; III. – Vivace. У творі композитор дотримується традиційного формотворення зі значною кількістю діалогічних форм та домінування ігрової моделі *змагання*.

Значний розвиток даний жанр у ХХ ст. отримав у музичному мистецтві **України**. Так, вже у 1950-1960-ті роки жанр баянного концерту у творчому доробку українських композиторів був представлений зокрема такими творами, як Концерт № 1 для баяна з оркестром (1956) Віктора Дикусарова (1932-1992); Концерт для баяна з оркестром (1957) Миколи Різоля (1919-2007); Концерт для баяна з оркестром (1958) Костянтина Мяскова (1921-2000); Концерт № 1 для баяна з оркестром (1964) та Концерт № 2 для баяна з оркестром (1965) Віктора Власова (народ. у 1936 р.).

Як зазначає А. Нижник, для перших зразків українських баянних концертів була характерна «міцна опора на інваріант трактування концертного жанру, що склався в європейській музиці: ретельна «опрацьованість» партії

солюючого інструменту, діалогічність взаємовідносин учасників концертного «змагання», верховенство ігрових принципів драматургії, відтворення структурної моделі жанру (тричастинний цикл «швидко – повільно – швидко» з ладотональним контрастом між частинами)» [146, с. 5].

Важливою для розвитку акордеонного концерту середини ХХ ст. є творча співпраця композиторів та виконавців США, що активно сприяла розвитку та пропаганді баянно-акордеонної музики в проекції високого мистецтва. Серед творів **американських** композиторів у даному жанрі назвемо: Concerto № 1 in G Minor (1941) Ентоні Галла-Ріні (Anthony Galla-Rini, 1904–2006); Concerto in D minor (1941) Енді Аркарі (Andy Arcari, 1912–1999); Concerto in E (1946) П'єтро Дейро (Pietro Deiro, 1888–1954); Theme and Variations for Solo Accordion and Orchestra (1947) Роя Гарріка (Roy Harris, 1898–1979); Concerto Breve (1958) Грегорі Стоуна (Gregory Stone, 1900–1991); Concerto for accordion and orchestra op. 174 (1959) Алана Ховганесса (Alan Hovhaness, 1911–2000); Concerto Brevis (1960) Генрі Коуелла (Henry Cowell, 1897–1965); Concerto for accordion and orchestra op. 75 (1960) Пола Крестона (Paul Creston, 1906–1985); Concertino for Accordion and Strings (1964) Кармела Піна (Carmelo Pino, 1934–2009).

Цікаво, що чимала кількість американських композиторів, котрі зверталися до жанру акордеонного концерту, мали італійські коріння, зокрема Ентоні Галла-Ріні (*Anthony Galla-Rini*, 1904–2006) та Енді Аркарі Енді Аркарі (*Andy Arcari*, 1912–1999). Зазначимо, що саме **Concerto № 1 in G Minor (1941) Ентоні Галла-Ріні** та **Concerto in D minor (1941) Енді Аркарі**, що є першими в американській музиці творами у жанрі концерту для акордеона з оркестром, значною мірою вплинули на подальший розвиток цього жанру в музичному мистецтві США.

Концерт №1 соль мінор Е. Галла-Ріні є одним із найбільш вагомих творів митця (тривалість звучання – 25 хвилин). Композиція складається з трьох частин з традиційним для концертного жанру темповим контрастом: I – Allegro con Passione; II – Largo; III – Saltarello allegro vivace. Перша частина твору

побудована в сонатній формі. II частина виконує функцію ліричного центру концерту, а фінал твору насичений віртуозними пасажами соліста з елементами поліфонічного викладу музичного матеріалу [272]. Композитор дотримується класико-романтичної музичної традиції та загалом тяжіє до тональної техніки композиторського письма. Цей твір мав значний успіх як у самих Сполучених Штатах Америки, так і в інших країнах, насамперед в Канаді, Великій Британії, Норвегії, Фінляндії.

Знаковим для американського баянно-акордеонного мистецтва є також Концерт мі мінор (*Concerto in E*, 1946) одного з найбільш відомих американських акордеоністів першої половини XX століття П'єтро Дейро (Pietro Deiro, 1888 – 1954). Він є автором трьох акордеонних концертів, які значно вплинули на формування статусу акордеона як академічного музичного інструмента. Твори композитора з великим успіхом виконувалися в багатьох містах Америки та Європи. Так, зокрема прем'єра чотирьохчастинного Концерту для акордеона з оркестром мі мінор (*Accordion Concerto in E Minor*, 1946) П'єтро Дейро відбулася 14 березня 1947 року в Лондоні в Королівському Альберт-холлі (*the Royal Albert Hall*) за участі норвезького акордеоніста Торальфа Луїса Толлефсена (*Toralf Louis Tollefsen*, 1914 – 1994) та Лондонського Міжнародного Оркестру (*London International Orchestra*). Фактично ця подія стала одним із символів визнання акордеона як академічного інструмента.

Друга половина XX сторіччя збагатила американський баянний (акордеонний) концерт одними із найкращих у національному доробку в даній сфері творів: Концертом для акордеона з оркестром оп. 75 (*Concerto for accordion and orchestra*, 1960) Пола Крестона (Paul Creston, 1906–1985) та *Concerto Brevis* (1960) Генрі Кауелла (Henry Dixon Cowell, 1897–1965), суттєво розширивши та оновивши розвиток цього жанру.

Концерт для акордеона з оркестром Оп. 75 (*Concerto for accordion and orchestra*) Пола Крестона був написаний композитором за спеціальним замовленням для Американської асоціації акордеоністів (American Accordionists

Association) та вперше виконаний у 1960 році за участі акордеоніста Кармена Кароцци (Carmen Carozza) та Бостонського Поп-оркестру (Boston Pops Orchestra). Твір побудований у традиційній для концертного жанру тричастинній формі: I – Allegro maestoso; II – Andante pastorale; III – Rondo: Presto. Перша частина побудована в сонатній формі з елементами рапсодичності. Друга частина концерту дотримується тричастинного викладу музичного тексту (A-B-A<sub>1</sub>). Фінал побудований у формі рондо з чітким акцентованим акомпанементом оркестру та віртуозними пасажами соліста. За формою фактурної репрезентації тематичного матеріалу твір відноситься до віртуозного типу. Зауважимо, що в музиці концерту відчутний вплив джазової стилістики (насамперед на рівні гармонії, поліритмії та асиметричних акцентів).

Зазначимо, що хоча магістральний розвиток концерту для баяна (акордеона) з оркестром був сконцентрований у країнах Європи та Північної Америки, у другій половині ХХ століття даний жанр отримав своєрідну репрезентацію (у незвичних органологічних вимірах) також в музичному мистецтві **Бразилії** та **Аргентини**.

Так, у **бразильській** музиці він знайшов певне втілення у «Concerto for Harmonica and Orchestra» Op. 86, W524 (1955) Ейтора Вілла-Лобоса (Heitor Villa-Lobos, 1887–1959). Хоча в оригіналі цей твір був написаний композитором для **губної гармоніки з оркестром**, проте він існує також у варіанті (аранжування) для кнопкового акордеона з оркестром, який отримав популярність зокрема у виконанні польського акордеоніста Мацея Фронцкевича та Оркестру Польського Радіо.

У свою чергу, у музичному мистецтві **Аргентини** даний жанр представлений творами Астора П'яццолли (Astor Piazzolla, 1921–1992) – Concerto for Bandoneon, Piano and String Orchestra «Aconcagua» (1979) та Doble concierto para guitarra y bandoneón «Hommage à Liège» (1985), – написаними **для бандонеона** – близького за органологічними характеристиками до баяна (акордеона) інструмента, який став музичним символом аргентинського танго.

Мистецькі пошуки композиторів другої хвилі авангарду, пов'язані з експериментами у темброво-фонічній сфері, радикальним оновленням можливостей музичних інструментів, сприяли докорінному переосмисленню художнього статусу баяна (акордеона), надавши зокрема новий вектор розвитку жанру баянно-акордеонного концерту.

Першим з творів даного періоду, позначених авангардними рисами, можна назвати «**Симфонічну фантазію та алєгро**» (*Symphonic Fantasy and Allegro*) для акордеона з симфонічним оркестром ор. 20 (1958) відомого данського композитора і диригента **Оле Шмідта** (*Ole Schmidt*, 1928-2010), написану для непритаманного для європейської музики того часу багатотембрового готово-виборного баяна (акордеона), звучання якого втім суттєво розширювало виконавські можливості соліста у концерті [176, с. 35]. Саме цим насамперед зумовлений значний вплив, який даний твір здійснив на подальший розвиток жанру концерту для баяна (акордеона) у музичному мистецтві Європи і насамперед скандинавських країн (зазначимо, що цей вплив особливо відчутний у творчості норвезького композитора Арне Нордгайма). Зауважимо, що попри інноваційність «Симфонічної фантазії і Алєгро» О. Шмідта для музичного мистецтва ХХ ст., цей твір наразі не користується значною виконавською популярністю. Так, зокрема Д. Решетник, описуючи композиційну структуру твору, зазначає, що в концерті «недостатньо рельєфно проводиться тематичний матеріал, а також відсутня належна різноманітність в варіюванні метрики» [176, с. 36].

Важливою віхою розвитку жанру в музичному мистецтві Норвегії став Концерт для акордеона з оркестром «*Spiig*» (1975) Арне Нордгайма (*Arne Nordheim*, 1931–2010). Цей вельми масштабний (23 хв.) одночастинний твір був написаний композитором на замовлення Оркестру Південно-Західного радіо в Баден-Бадені (*The Südwestfunk Orchestra in Baden-Baden*) і присвячений видатному данському акордеоністу Могенсу Еллегарду (*Mogens Ellegaard*), якого називають «батьком класичного акордеону» [270].

Композиція і музична мова Концерту віддзеркалюють риси авангардної стилістики, пов'язаної з використанням сучасних технік композиторського письма, елементів алеаторики та сонорики тощо. Впливом авангардних концепцій звуку детермінована і сама назва концерту – «Spur» (норв. – шпора), яку «можна порівняти зі слідами, залишеними сольним інструментом, оскільки він досліджує відкритий оркестровий ландшафт, створений стереофонічним розташуванням інструментів, а також зі слідами, залишеними самим оточенням на власних моделях реакції сольного інструменту» [308]. Виконавські прийоми на акордеоні репрезентовані різноманітними комбінаціями кластерів, глісандо тощо. Композитор часто звертається до різноманітних тембро-регістрів інструменту. Окрім цього, як зазначено авторською ремаркою в партитурі, звучання акордеону має бути підсилено двома мікрофонами, по одному з кожної сторони інструмента.

Таким чином, можна резюмувати, що жанр концерту для баяна (акордеона), будучи доволі молодим, упродовж досить короткого часу (у період з 30-40-х до кінця 70-х років ХХ ст.), отримав значний розвиток та визнання в європейському і світовому академічному музичному мистецтві, набувши певного статусу лабораторії творчих пошуків та мистецьких ідей.

### **1.5. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у контексті стильових тенденцій музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.**

Однією із основоположних категорій музикознавства є категорія стилю. Поняття стиль є надзвичайно багатовимірним, що зумовило його численні різноманітні інтерпретації та визначення. Так, зокрема С. Шип зазначає, що під художнім стилем розуміється «комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» [247, с. 20].

Як слушно зазначають О. Лігус та В. Лігус, стиль є «ключовим мистецтвознавчим поняттям, без якого неможливе пізнання будь-якого художнього явища» [123, с. 673]. Спираючись на численні концепції стилю, запропоновані у працях багатьох відомих вчених (зокрема Н. Горюхіної, І. Коханик, В. Москаленка, С. Тишка та ін.), які всі загалом розглядають стиль як багаторівневу та багатоаспектну систему, дослідниці систематизують і узагальнюють сучасні музикознавчі інтерпретації цієї категорії, виокремлюючи такі її основні характеристики: «1) художня єдність; 2) диференційованість; 3) стабільність; 4) системна цілісність стильових ознак; 5) інтонаційна сутність стилю; 6) багаторівнева природа стилю» [123, с. 675]. Характеризуючи поняття стиль, А. Калениченко також зазначає, що «одним з найважливіших атрибутів стилю є наявність незмінної сукупності значної кількості самотутніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати» [87, с. 107].

Таким чином, залишаючи поза увагою існуючі певні дискусійні аспекти цієї проблематики, узагальнимо, що під стилем у музиці найчастіше розуміється системна сукупність характерних ознак того чи іншого музичного явища, які визначають його цілісність та впізнаваність.

Зазначимо, що питання музичного стилю постійно порушуються у наукових працях багатьох українських музикознавців, зокрема О. Гнатишин [52]; Н. Говорухіної, Т. Смірної, І. Польської, І. Сухленко, Г. Савельєвої [280]; О. Зав'ялової [77]; А. Калениченка [87]; О. Катрич [89; 90], Л. Кияновської [93], О. Коменди [101; 102], І. Коновалової [104; 105], І. Коханик [110; 111], О. Лігус, В. Лігус [122; 123], В. Москаленко [140; 142]; О. Опанасюк [153], С. Шипа [246; 247] та ін.

У контексті дослідження стильових тенденцій сучасного розвитку концерту для баяна (акордеона) у світовому музичному просторі кінця ХХ – початку ХХІ ст. зазначимо, що музичне мистецтво цієї доби детерміновано стильовою ситуацією постмодернізму, для якого загалом характерні плюралізм та відмова від будь-яких бінарних опозицій.

Визначаючи загальні властивості естетики постмодернізму, І. Коновалова виокремлює такі універсальні ознаки, як: «здатність свідомості узагальнювати розмаїття життєвих ситуацій, синтезувати, протиставляти різні культурні явища і мистецькі традиції, притаманний стильовий плюралізм, багатогранне й глибоке осягнення картини світу сьогодення й у часовій ретроспективі, оперування різними жанрово-стильовими моделями, мовна метафоричність, уможлиблює об'єднати в єдину парадигму, цілісну систему різноспрямовані концепції творчості та узагальнити композиторські особистості, протилежні за творчим кредо, типом мислення й художніми принципами» [105, с. 310].

Схожу позицію займає Т. Гуменюк, яка визначає постмодернізм як новий стиль художньо-філософського мислення, заснований на деконструкції традиційних канонів та упереджених історичних підходів [62, с. 17]. Окреслюючи характерні риси постмодернізму в гуманітаристиці та мистецтвознавстві, Т. Андрущенко зазначає зокрема такі його прояви, як: 1) іронія та гра; 2) відкритість форми; 3) перформанс, хепенінг; 4) інтертекстуальність; 5) множинність інтерпретацій; 6) полістилістика (еклектизм); 7) «ризомат» [3, с. 171–172].

Характеризуючи стильові трансформації, що відбулися в добу постмодерну в мистецькій царині, І. Коновалова визначає, що в добу постмодернізму «загальнокультурні тенденції, “поліфонізація” свідомості сприяли формуванню нової концепції стилю, позначеного ознаками глобального синтезу, універсалізму, рисами амбівалентності та інтегративності мислення» [105, с. 331], підкреслюючи, що внаслідок принципових культурно-еволюційних змін, що відбуваються цієї доби, «виникає новий рівень категоризації стилю, як найважливішого інтонаційно-художнього “документа” епохи, концепту і культурного артефакту» [105, с. 332].

Виходячи з розуміння сутності художніх процесів, вчена підкреслює, що саме стиль «визначає духовний зміст епохи, виявляє загальнозначущість установок свідомості її суб'єктів, в ньому віддзеркалюється культура як цілісне утворення, сприяючи осягненню глибини людського буття» [105, с. 334] та

надає визначення стилю музичної культури ХХ ст. як «інтегративно-діалогічного, зумовленого <...> парадигмальними змінами в культурі, складним інтелектуально-духовним та соціокультурним контекстом доби, <...> і трансформаційними тенденціями в художній свідомості суб'єкта» [105, с. 335]

Визначаючи провідні риси музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. загалом та композиторської творчості зокрема, науковиця акцентує особливу увагу на тому, що: «Складний синтетичний характер культури постмодерної доби, що віддзеркалює парадигмальні зміни інтелектуально-духовної свідомості, детермінує потребу в концептуальній опорі творчості митця на накопичений досвід, інтегральну реалізацію креативного потенціалу, що сполучує філософський концептуалізм, духовно-релігійні практики, науково-теоретичну і художню творчість [105, с. 326–327].

Таким чином, резюмуючи все вищевикладене, зазначимо, що одними з ключових ознак постмодерного музичного мистецтва ХХ–ХХІ ст. є стильовий плюралізм і полістилістика в усіх проявах, «синтетичність художнього мислення» [123, с. 674], а також акцентування неповторності індивідуального композиторського стилю кожного митця.

Полістилістика як явище постмодерного мистецтва, основане на поєднанні різних стильових якостей, характеризується, за визначенням Б. Сюті, «вільним оперуванням елементами музичних стилів та довільним їх поєднанням і певною еkleктичністю музичної мови в рамках того самого музичного твору як художньої цілісності» [218, с. 304]. (Зауважимо, що в працях зарубіжних дослідників полістилістику нерідко називають *еклектика* [262; 263]). Полістильовий синтез часто пов'язаний з цитатністю, стилізацією. За ствердженням Б. Сюті, у полістилістичних творах традиційна стильова цілісність руйнується через наслідування або копіювання, поступаючись місцем еkleктичному поєднанню елементів та ознак різних музичних напрямів [220, с. 18]. Водночас, на думку Ю. Грібіненко, полістилістика дозволяє «розгорнути широку панораму музичної культурної практики та вибудувати у

ній різні смислові протиставлення асоціативним шляхом – шляхом стильових алюзій та цитат» [61, с. 9].

Полістилістика є однією з ключових ознак сучасного баянно-акордеонного мистецтва, у тому числі у жанрі концерту. Серед баянно-акордеонних творів із застосуванням полістилістики, слід зокрема назвати: симфонію для баяна, читця, рок-гурту, відеоряду й симфонічного оркестру «Страсті за Владиславом» та «Messe da Requiem» В. Рунчака; Концерт для баяна з оркестром «Omaggio ad Piazzolla» В. Зубицького; Концерт для баяна зі струнним оркестром О. Костіна, Концерт для баяна з камерним оркестром М. Шоренкова тощо. Використання елементів алеаторики, сонористики та полістилістики мають місце у баянно-акордеонних Концертах В. Зубицького, О. Костіна, А. Сташевського, М. Шоренкова [146, с. 11].

Серед провідних художніх напрямів доби основоположне місце посідають «неоавангардні й поставангардні (постмодерні) пошуки» [105, с. 301], відображені насамперед у царині новітніх композиторських технік. Слід зауважити, що зазначені постмодерні ознаки та тенденції знаходять своє втілення і в сфері баянно-акордеонного мистецтва, зокрема у сучасному розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром в українській та світовій музиці.

Так, у композиторській творчості ХХ–ХХІ ст., в тому числі баянно-акордеонній, значну роль відіграє *алеаторика* (від лат. *aleatorius* – випадковий), в основі якої полягає «принцип оперування випадковими звуковими формами або структурами на основі заздалегідь створеного принципу їх відтворення» [131, с. 124]. За ствердженням Н. Ревенко, у творчості українських композиторів більшого поширення набули локальні алеаторичні форми («мала», «контрольована», «обмежена» алеаторика) [174, с. 472].

Так, зокрема прикладом використання алеаторики у сучасній баянній музиці є *Messe da Requiem* В. Рунчака, де, за ствердженням А. Сташевського, задіяні «„точкове” вільноритмічне нашарування кластерних співзвуч <...>, кластерно-глісандові імпровізації за заданою графічною схемою,

вільноритмізовані, гіперагогічні секундово кластерні «риффи» міховим тремоло (*tremolando non stabile /largo-presto/*); вільноритмізовані швидкісні пальцеві тремоландо басових груп» [210, с. 285].

Значного поширення у баянно-акордеонному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. набула *сонорика* (від лат. *sonorous* – «звучний») як одна з найбільш вагомих технік сучасного композиторського письма. Зауважимо, що у музикознавстві сонорика доволі часто розглядається у її взаємозв'язках із алеаторикою. Так, на взаємозв'язок алеаторики та *музики тембрів* (тобто сонорики) вказує відомий чеський композитор і музичний теоретик Цтирад Когоутек (Stírad Kohoutek) [294]. Як невід'ємну складову алеаторної техніки розглядає сонориком також українська дослідниця К. Майденберг-Тодорова, котра вводить до наукового обігу термін *алеаторно-сонористична композиція*, під яким розуміється твір, де переважають алеаторно-сонористичні комплекси [127, с. 9].

За ствердженням Д. Малого, сонорика «безпосередньо пов'язана з оперуванням тембровзвучностями згідно з їхніми специфічними іманентними закономірностями. Цю техніку дослідники диференціюють на: колористику (тонова музика з елементами сонорності – колористична гармонія в творах Ф. Шопена, Ф. Ліста...); сонориком (сонорна музика з опорою на тоновість – Б. Барток, К. Дебюссі, І. Стравінський, Д. Лігеті ... та ін.); сонористику (сонорна музика поза тоновістю – Е. Варез, К. Пендерецький, Д. Лігеті та інші композитори другої половини ХХ ст.)» [131, с. 123],

Характеризуючи репрезентацію сонорних фактурних форм в українській баянно-акордеонній музиці, А. Сташевський виокремлює: 1) точки або мікрозвучності (Соната № 1 «Passione» В. Рунчака); 2) *плями* (II ч. Сонати «Fatum» В. Зубицького); 3) *рухомі та нерухомі лінії* («*Infinito*» В. Власова); 4) рухомі та нерухомі смуги («Рай» з Концертного триптиху на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» В. Власова, «Messe da Requiem» В. Рунчака); 5) *розсип* («Разом» для баяна і скрипки О. Щетинського); 6) рухомі та нерухомі потоки («Нічний Париж» Л. Самодаєвої); 7) шуршання («За тінню звуку...»

Ю. Гомельської); 8) «сонори-маси» (III ч. Сюїти № 1 «Образи» А. Сташевського) [210, с. 292–296].

Яскравим прикладом використання різноманітних фактурних форм сонорної музики (мікрозвучності, потік, пляма, смуга, лінія, розсип) та елементів обмеженої та квазіабсолютної алеаторики у жанровій царині концерту для баяна (акордеона) з оркестром є Концерт для двох акордеонів та струнного оркестру (*Concert for accordion duo and string orchestra*) польської композиторки Анни Сови (Anna Sowa). Застосування сонорної та алеаторної технік композиторського письма виявляється також у концертах для акордеона з оркестром *Block II* іранського композитора Аршія Самсамінія (Arshia Samsaminia) та *Spiriti* фінського композитора Юкка Тіенсуу (*Jukka Tiensuu*). У свою чергу, Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром *Velinikka* фінського композитора Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki) демонструє синтез сонорної та алеаторної технік композиторського письма в рамках мікрохроматичної темперації. Поєднання алеаторно-сонористичних принципів притаманне також музичній мові Концерту для акордеона з камерним оркестром фінського композитора Ерккі Йокінен (*Erkki Jokinen*).

Атрибутивною якістю сучасного музичного мистецтва, у тому числі, поряд із сонорикою та алеаторикою є розробка так званих «розширених» технік і виконавських прийомів. Так, зокрема А. Шаріна визначає, що «“розширеними техніками” слід називати ті способи звуковидобування, що є запозиченими з груп інших музичних інструментів» [245, с. 4]. М. Шадько розглядає експерименти із нетиповими способами звуковидобування та зміною звичного тембру як одну з тенденцій оновлення фонічного та технічного арсеналу інструменту (зокрема, фортепіано) [241, с. 200]. У свою чергу, О. Ващенко підкреслює принципову значущість активізації тенденцій щодо використання розширених виконавських технік у річищі інструментального концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. як «одного із шляхів оновлення партії соліста» [46, с. 236].

Зауважимо, що ці тенденції знаходять суттєвий прояв у жанровій сфері концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Так, А. Сова застосовує у Концерті для двох акордеонів та струнного оркестру *розширену* скрипкову техніку «білого шуму». Німецький композитор Йоахім Шнайдер (Joachim Schneider) використовує в своєму Подвійному концерті для акордеона та чвертьтонового акордеона з камерним оркестром (Doppelkonzert für vierteltonakkordeon, akkordeon und kammerorchester) «розширений» виконавський прийом «*whistle tones*» у партії флейти. Прикладами оновлення виконавського потенціалу інструменту в концертах для чвертьтонового акордеона «Velinikka» С. Хаапамякі та «Doppelkonzert» Й. Шнайдера є зокрема застосування глісандо на 1/4 та 3/4 тону. Використання плектора для гри на струнах фортепіано, розміщення співочих чаш на мембранах литавр із модифікацією звучання за допомогою педального глісандо має місце в концерті південнокорейського композитора «Double Act» Донхуна Шіна.

Зазначимо також, що у сучасному світовому баянно-акордеонному мистецтві композиторами все частіше використовуються *серійна та серіальна техніки*. Яскравими прикладами її репрезентації у жанрі концерту для баяна (акордеона) з оркестром є Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, акордеона та камерного оркестру Й. Шнайдера, Подвійний концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception» (Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra «Conception») С. Хаапамякі. Так, музичну тканину Подвійного концерту Й. Шнайдера формують різноманітні сучасні композиторського техніки письма, насамперед серійна техніка, пуантилістична, мікрохроматика, сонорика. Музика Подвійного концерту «Conception» С. Хаапамякі пронизана різноманітними комбінаціями серій, елементами мікрополіфонії, а також мікрохроматики (в партіях соліста та оркестру). Зауважимо також, що у даному творі композитор активно використовує принцип атональності, що є доволі рідким випадком у жанровій сфері баянно-

акордеонного концерту. Елементи серійних методів композиції відображені також у III ч. *Концерту-симфонії* для баяна з камерним оркестром В. Власова.

Однією з важливих сучасних технік композиторського письма є також *пуантилізм*, який, за характеристикою Н. Ревенко, являє собою, з одного боку, один із «крайніх наслідків тенденції до часового стискування» [174, с. 472], а з іншого – «як роз'єднання звукових елементів, є формою реалізації стереофонічного розшарування простору» [174, с. 472]. На думку М. Шурдак, серійна техніка і пуантилізм певною мірою протистоять сонориці та алеаториці, [249, с. 136]. Зауважимо, що в баянно-акордеонному мистецтві, зокрема в жанровій сфері концерту для баяна (акордеона) з оркестром, пуантилістична техніка композиторського письма є доволі рідкісним явищем.

Серед значущих стильових напрямів і методів музичної композиції постмодерної доби слід також згадати *мінімалізм*, якому теж властиве фокусування на ідеї часу, котрий тут розуміється як статичний. Зазначимо, що поява мінімалізму, що відбулася у річищі композиторських пошуків 60-х років ХХ ст. «як альтернативна ідея в руслі музичного “авангарду”» [190, с. 43], пов'язана зі зверненням до медитативності та нескінченної тривалості музики через особливе ставлення до звуку.

Як слушно зазначає О. Сєрова, «основою <...> творчого дискурсу музичного мінімалізму стала кейджівська концепція емансипації тону-звуку як першоелементу, вписаного у систему часопросторових координат, далеких від європейської музики XVII–XX ст. з її експресивно-динамічним, <...> антропоморфним переживанням часу та простору. Нарочита обмеженість музичного матеріалу позбавляє музичне мислення експресивно-мовленнєвого компоненту, дає можливість створювати композиції, вільні від риторичних абстракцій, у яких немає нічого, крім першоелементів музики та їх комплексів з притаманним їм архетиповим смисловим навантаженням» [190, с. 42]. У мінімалізмі композиція музичного твору базується на використанні простих звукових моделей – патернів, циклічне повторення яких зумовило виникнення репетитивної техніки [199, с. 40].

Зауважимо, що у жанровій царині концерту для баяна (акордеона) з оркестром мінімалістична техніка застосовується досить рідко. Так, певні прояви мінімалізму мають місце у творчості словацького композитора Петера Махайдіка, зокрема у його «*Concerto for two accordions and orchestra*» (2008/2018) та особливо у *Concerto for accordion and orchestra «Gegen.Stand»*, де композитор у розробкових епізодах звертається до патерного принципу організації музичного полотна. Серед достеменно відомих дисертанту баянно-акордеонних композицій, написаних у цій техніці, назовемо також «*Infitino*» В. Власова та «Три щиросердності» Л. Самодаєвої. Ці твори не є зразками досліджуваного жанру, втім яскраво демонструють використання мінімалістичних технік в сучасному баянно-акордеонному мистецтві.

Характерною рисою мистецьких новацій початку ХХІ століття є експерименти у річищі *мікрохроматики*, модернізації темперації та поява чвертьтонових музичних інструментів, зокрема акордеона. Так, одним із важливих проявів цієї тенденції у сучасному музичному мистецтві є конструювання чвертьтонового кнопкового акордеона та створення концертів для цього інструменту. Першим таким твором у світовій практиці є написаний у 2008 році Концерт *Velinikka* С. Хаапамякі, поява якого стала міцним імпульсом подальшого інтенсивного розвитку цієї жанрової моделі.

Яскравими репрезентантами нової жанрової моделі концерту для чвертьтонового акордеона у творчості сучасних європейських митців є концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром *Anomal dances* фінського композитора Ю. Тіенсуу, Подвійний концерт для акордеона та чвертьтонового акордеона з камерним оркестром німецького композитора Й. Шнайдера, Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром данського композитора С. Кьолстера та *Concerto in between* для чвертьтонового акордеона зі струнним оркестром польського композитора М. Майкусяка.

Характеризуючи сучасні тенденції розвитку концерту для баяна (акордеона) з оркестром, слід зазначити у його жанровому просторі відчутні прояви елементів *інструментального театру*. Зауважимо, що

інструментальний театр є загалом специфічним для авангардного і постмодерного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Характеризуючи це явище, О. Берегова зазначає суттєвий вплив тенденцій до синтезу жанрів на «процес візуалізації музичного мистецтва» [14, с. 102], проявом якого є саме інструментальний театр. Яскравим прикладом зазначеної тенденції у жанровій сфері баянно-акордеонного концерту є зокрема концерт «Anomal dances» для чвертьтонового акордеона з оркестром Ю. Тіенсуу, в якому композитор вводить до музичного дійства візуальний спецефект «димного акордеона», обмін поглядів між солістом та диригентом, відображення спантеличеного погляду перед каденцією та театралізоване падіння соліста на підлогу наприкінці твору.

У свою чергу, іранський композитор А. Самсамінія в концерті «Блок 11» застосовує шепотіння оркестрантів та використання гучномовця. В концерті «Double Act» для шена та акордеона з оркестром південнокорейського композитора Донхуна Шіна передбачена ходьба виконавця на шені (шеніста) під час гри. Концерт для акордеона з оркестром *Karl Koop Konzert* (2007–2008) французького композитора Бернара Каванни визначений автором як популярна та реалістична комедія для акордеона з оркестром (social, popular and realist comedy for accordéon and orchestra).

Загалом, як слушно відмічає О. Ващенко, «стилістика концертів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття демонструє активне тяжіння до змішування різних ідіом – естрадних, джазових, неокласичних, романтичних, авангардних тощо» [46, с. 238].

Зазначимо, що одним із найбільш розповсюджених у жанровій сфері концерту для баяна (акордеона) з оркестром є естрадно-джазовий напрям, представлений низкою різноманітних за композиторськими рішеннями і виконавськими техніками творів митців різних країн. До естрадно-джазової стилістики у жанрі концерту для баяна (акордеона) активно звертаються митці Фінляндії, Франції, Італії, Канади, України. Зокрема, С. Хаапамякі в III ч. Подвійного концерту «*Conception*» для чвертьтонового акордеона та

чвертьтонової гітари використовує 12-ти тактову блюзову прогресію. Цікавим поєднанням естрадно-джазової стилістики та сучасних композиторських технік, мікрохроматики пронизаний Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром *Anomal dances* Ю. Тіенсуу, в якому композитор використовує джазову хроматику, синкопований ритм та елементи свінгу.

«Справжнім символом сучасного акордеонного мистецтва Франції» [139, с. 74], найяскравішим представником його джазового напрямку є знаменитий композитор та акордеоніст Р. Гальяно. Оригінальне поєднання джазової стилістики зі створеним митцем стилем *New Musette* стало «візитівкою» «Опалового концерту» для акордеона зі струнним оркестром (*Concerto pour accordéon soliste et orchestre à cordes «Opale concerto»*) Р. Гальяно. Схожі стильові інтенції, зумовлені синтезом джазового акордеона із «мюзетною» стилістикою, що є одними із ключових ознак французького естрадно-джазового акордеонного мистецтва, властиві також *Karl Koop Konzert* для акордеона з оркестром Бернара Каванни.

Елементи естрадності у поєднанні з італійським національним колоритом відчутні також у концерті для акордеона з оркестром *Zenith (Concerto per Accordeon e Orchestra)* італійського композитора Енріко Блатті, позначеному яскравою віртуозністю та акцентованою танцювальною ритмікою. У музичному мистецтві Канади естрадно-джазовий напрям репрезентований Концертом для акордеона зі струнним оркестром (*Concerto for accordion and string orchestra*) композитора Аллана Джилліленда (*Allan Gilliland*), жанрова стилістика якого базується на поєднанні ознак румби та *tango nuevo*.

Естрадно-джазовий напрям у жанрі концерту для баяна (акордеона) активно розвивають також українські композитори. Переконливими прикладами цього є зокрема Концерт для баяна, фортепіано, ударних та струнного оркестру «*Omaggio ad Piazzolla*» В. Зубицького; Концерт № 1 та № 2 для акордеона з оркестром П. Дейро; Концерт *Баян-бенд* В. Власова, *Concertino Rithmico* І. Гайденка, тощо. Зазначимо також, що в українському музикознавстві висвітленню специфіки естрадно-джазового напрямку в баянно-

акордеонному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть присвячено чимало наукових праць, зокрема М. Булди [19], Ю. Дяченка [68; 69], А. Душного та Ю. Чумака [239; 240] та ін.

У музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. одне з чільних місць посідає *необарокова* та *неоромантична стилістика*. Втім у жанровій царині сучасного концерту для баяна (акордеона) їх віддзеркалення репрезентовано загалом доволі стримано, лише в декількох творах.

Так, втілення *необарокової стилістики* у зазначеній сфері спостерігається зокрема у Концерті для акордеона з оркестром К. Пендерецького (ознаки пасакалії, певні алюзії на музику Й. С. Баха), а також у Концерті для акордеона з оркестром Пітера Пола Копровські (Peter Paul Koprowski), в якому композитор звертається до жанрових форм пасакалії та фуги та поліфонічного письма загалом. Зауважимо, що в Канадській енциклопедії (The Canadian Encyclopedia) цей твір визначений як «перший постмодерністський інтертекстуальний концерт для акордеону» [305].

У свою чергу, риси неоромантизму відчутні в акордеонних концертах П. Махайдіка, яким притаманні значний рівень ліризму, глибока почуттєвість, лірико-експресивні інтонації, насиченість музично-драматургічного розвитку лейтмотивами, символами та шифрами. Впливи неоромантичної стилістики помітні також у Концерті для акордеона з оркестром К. Пендерецького через використання жанрових ознак балади.

В українській баянно-акордеонній музиці елементи *необарокової* та *романтичної стилістики* відчутні зокрема у Концерті для баяна з камерним оркестром А. Сташевського та Концерті для баяна та камерного оркестру М. Шоренкова [146, с. 10].

Зазначимо, що багатьом творам досліджуваного жанру загалом властиві тональне мислення та опора на класико-романтичну традицію. Прикладами цього є зокрема Подвійний концерт для акордеона та гітари зі струнним оркестром італійського композитора Паоло Уголетті, Концерт № 2 e-moll

американського композитора Ентоні Галла-Ріні (Anthony Galla-Rini), концерт «Rossiniana» для баяна та камерного оркестру В. Зубицького тощо.

Зауважимо також, що баянно-акордеонному мистецтву загалом традиційно властива опора на фольклорні та популярно-побутові музичні джерела. У ситуації постмодерну ця тенденція здебільшого знаходить своє втілення у неофольклорній стилістиці, загалом притаманній музичному мистецтву ХХ – початку ХХІ ст.

Характеризуючи специфіку неофольклоризму, О. Дерев'янченко визначає, що в його основі лежить: «1) осягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого; 2) переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики ХХ ст.; 3) органічне включення фольклорних елементів в індивідуально-авторську стильову систему» [65, с. 15–16].

У жанрі концерту для баяна (акордеона) яскравим втіленням неофольклористичних тенденцій є зокрема Концерт для чвертьтонового акордеона фінського композитора С. Кьольстера, в музиці якого відбувається органічний синтез інтонаційно-жанрових та семантичних елементів арабської традиційної музики (насамперед макавів) із сучасними композиторськими техніками (сонорика, алеаторика, мікрохроматика) у межах індивідуально-авторського стилю митця. Ознаки неофольклоризму притаманні Концерту *Zenith* для акордеона з оркестром Е. Блатті, де традиційна італійська танцювальна жанровість органічно поєднується з сучасною музичною мовою композитора. Звернення до архаїчного фольклорного шару простежується також в Концерті для баяна з оркестром № 2 А. Гайденка.

Зауважимо, що фольклористична та неофольклористична проблематика загалом є доволі часто висвітлюваною в українському музикознавстві, у тому числі стосовно розвитку українського баянно-акордеонного концерту (назвемо зокрема дисертації А. Нижника [146], А. Гончарова [56], А. Єрьоменка [75], А. Шамігова [242]).

Так, А. Нижник пропонує власну класифікацію баянних концертів українських композиторів за стильовими ознаками [146], згідно якої основними напрямками репрезентації жанру є «1) фольклорна лінія <...>; 2) естрадно-віртуозний концерт неофольклорного типу <...> та 3) академічна лінія <...>» [146, с. 10]. У свою чергу А. Сташевський виокремлює такі складники стильової системи сучасної української баянної музики, як: 1) фольклоризм, неофольклоризм; 2) необароко, неокласика, неоромантизм; 3) джазово-академічний напрям; 4) модерн; 5) авангард (постмодерн) [210, с. 186]. Відмітимо, що А. Сташевський, характеризуючи сучасну українську баянну музику, нерідко поєднує фольклорний і неофольклорний стилі до двох напрямів [210, с. 186], зазначаючи, що в їх основі лежить «опрацювання народного мелосу, перетворення фольклорних першоджерел в академічних жанрах, відтворення стилістики і “духу” народно-інструментального виконання» [210, с. 186].

Зауважимо також, що проблематика, пов'язана зі втіленням неофольклорної стилістики в баянно-акордеонних концертах зарубіжних композиторів, є загалом практично недослідженою в українській музикології.

Таким чином, аналіз стильових тенденцій розвитку концерту для баяна (акордеона) з оркестром кінця ХХ – початку ХХІ ст. демонструє яскраве і багатоманітне віддзеркалення у сучасній панорамі даного жанру загальних ознак світового музичного мистецтва доби постмодерну поряд із відчутною опорою на різновекторні національні та позаакадемічні музичні традиції.

## **Висновки до розділу 1**

1. Визначено характер осмислення жанрової проблематики інструментального концерту у наукових працях українських музикознавців. Охарактеризовано особливості висвітлення дослідниками специфіки даного жанру та базових для нього категорій концертності, концертнування,

солірування, діалогу, гри, ансамблевої взаємодії, а також існуючі типології жанрових моделей інструментального концерту.

2. Охарактеризовано основні напрями досліджень жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Виявлено, що значна кількість музикознавчих праць у цій проблемній царині присвячена висвітленню історичних і органологічних аспектів розвитку жанру, а також його втіленню у мистецькій діяльності композиторів і виконавців та аналізу окремих творів. Підкреслено, що в більшість наукових розвідок українських музикознавців зосереджені на творчості вітчизняних авторів, тоді як розвиток зазначеного жанру у доробку зарубіжних композиторів і досі перебуває на периферії дослідницької уваги.

3. Розкрито характер термінологічних відмінностей щодо застосування понять *баян* та *акордеон* у вітчизняній та зарубіжній музичній науці і практиці. Зазначено, що відсутність єдиної термінології у музичному мистецтві і культурі різних країн ускладнює ідентифікацію цих інструментів та органологічну конкретизацію написаних для них творів. Окреслено специфіку існуючих різновидів баяну та акордеону, зокрема *чвертьтонового акордеона*, та визначено роль останнього у створенні жанрової моделі концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром.

4. Окреслено генезу та становлення концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Висвітлено розвиток даного жанру у 30-ті-70-ті роки ХХ ст. у творчості композиторів Європи (Німеччини, Франції, Чехії, Словаччини, Норвегії, Данії, Нідерландів, Швеції та України), США та Латинської Америки (Бразилії та Аргентини).

5. Визначено провідні стильові тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у контексті постмодерної доби. Охарактеризовано основні стильові напрями репрезентації даного жанру, пов'язані зі втіленням авангардних і постмодерних тенденцій, необарокової, неоромантичної, естрадно-джазової і неофольклорної стилістики.

## РОЗДІЛ 2

### КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА (АКОРДЕОНА) З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЄВРОПИ, АЗІЇ, АМЕРИКИ, АФРИКИ, АВСТРАЛІЇ ТА ОКЕАНІЇ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

#### 2.1. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Західної та Північної Європи (Німеччина, Франція, Австрія, Велика Британія, Швейцарія, Бельгія, Нідерланди, Фінляндія, Данія, Норвегія, Ісландія)

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром отримав вагоме втілення у творчості композиторів багатьох країн Західної та Північної Європи, серед яких Німеччина, Франція, Австрія, Велика Британія, Швейцарія, Бельгія, Нідерланди, Фінляндія, Данія, Норвегія, Ісландія та ін.

Так, у творчості композиторів **Німеччини** він представлений насамперед творами: *Ruck-verschieben/verschoben-Zuck* (1988) Герхарта Штеблера (Gerhart Stäbler); *High Way* (1999), *On the other side* (2003) та *Wolke und Mond 2* (2006) Адріани Гельцькі (Adriana Hölszky); *Rebulding the Death of Orpheus* (2001) Рольфа Ріма (Rolf Riehm); *Ferne Nähe* (2001) та *Penelopes Atem* (2003) Ізабель Мундрі (Isabel Mundry); *Lichstudie* (2004) Йорга Відманна (Jörg Widmann); *Double Concerto* (2005) Пауля Мертенс-Павловського (Paul Mertens-Pavlovsky); *Double Concerto* (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider<sup>5</sup>). Зазначимо також важливу роль у сучасному розвитку цього жанру акордеоніста Штефана Хуссонга (*Stefan Hussong*) та баяніста Теодоро Анзеллотті (*Teodoro Anzellotti*), які є першими виконавцями значної кількості творів німецьких композиторів, зокрема в жанрі концерту, а також активно популяризують оригінальну музику для баяна (акордеона) [306].

---

<sup>5</sup> Стислу характеристику творчості Й. Шнайдера та його Подвійного концерту для чвертьтонового акордеона, акордеона і камерного оркестру (*Doppelkonzert für vierteltonakkordeon, akkordeon und kammerorchester*) надано у підрозділі 2.6, присвяченому жанровій моделі концерту для чвертьтонового баяна (акордеона).

У творчості композиторів **Великої Британії** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений творами *Concerto* (1997) Джона Вебба (John Webb); *Accordion Concerto* (1999) Едварда МакГвайра (Edward McGuire); *Concerto for Accordion and Orchestra* (2000-2001) Романо Віаццані (Romano Viazzani); *Miniata* (2003) Ребекки Сондерс (Rebecca Saunders); *Emergence* (2004-2010) Сема Гайдена (Sam Hayden).

У музичному мистецтві **Нідерландів, Бельгії, Швейцарії, Австрії** найвідомішими творами, що репрезентують даний жанр, є передусім концерти *Fourth music for Marcia Hafif* (1998) **нідерландського** композитора і флейтиста Антуана Беже (Antoine Beuger); *Metamorphoses* (2006) **бельгійського** композитора Едді Флечійна (Eddy Flecijn); *Epigraphe* (2003) **швейцарського** композитора Майкла Джарелла (Michael Jarell); *Busking* (2007) **австрійського** композитора і контрабасиста Хайнца Карла Грубера (Heinz Karl Gruber).

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром широко представлений у музичному мистецтві **Франції**. Серед творів сучасних французьких композиторів у даному жанрі слід назвати насамперед: *Transformations* (1990) Патріса Шортіно (Patrice Sciortino); *Accordion concerto* (1993) Жана Франсе (Jean Françaix); *Cirrus* (2000) Гая Олів'є Ферла (Guy Olivier Ferla); *Concerto traditionnel for accordion* (2002) Етьєна Кіппелена (Etienne Kippelen); *Mikroncerto II op.26* (2002) Рішара Дюбюньона (Richard Dubugnon); «Itaun for accordion and orchestra» (2003) Рамона Ласкано (Ramon Lazkano); *Lento e semplice y tango* (2004) та «Karl Koop Konzert» (2007–2008) Бернара Каванни (Bernard Cavanna); *Wunderblock* (2005) Жерара Пессона (Gerard Pesson); *Illuminations* (2006) Жана-Філіпа Бека (Jean-Philippe Bes); «Cri de lame» (2007) Бруно Моріса (Bruno Maurice); *Concerto des deux mondes* (2011) Омара Ягубі (Omar Yagoubi); «Rouge et Ocre» (2012) Крістіана Даше (Christian Dachez); *Concerto for accordion and orchestra* (2015) Жюльєна Лабро (Julien Labro); *Concerto pour accordéon* (2015) Жоржа Апергіса (Georges Aperghis); *Sketches of seven* (2017) Гійома Сен-Джеймса (Guillaume Saint-James).

Вагома роль у розвитку жанру концерту для акордеона з оркестром належить визначним французьким виконавцям – Рішару Гальяно (*Richard*

*Galliano*), Паскалю Конте (*Pascal Contet*) та Максу Бонне (*Max Bonny*), а також італійському акордеоністу Теодоро Анзеллотті (*Teodoro Anzellotti*).

Жанрова панорама концертів для баяна (акордеона) у французській музиці репрезентована у різнопланових стильових напрямках і композиторських техніках. Так, **Mikroncerto II op. 26** для баяна (акордеона) з камерним оркестром (2002) видатного сучасного композитора **Рішара Дюбюньона** (*Richard Dubugnon*, народ. у 1968 р.) за своєю стилістикою розвиває традиції французького модернізму ХХ ст. Твір присвячений його першому виконавцю Адаму Орваду (*Adam Ørvad*). Концерт складається з 4 частин: I – *Allegro tumultuoso*; II – *Lento*; III – *Cadenza funebre*; IV – *Allegretto*. Музична мова позначена великою кількістю терпких співзвуч, хроматичних зміщень та раптових модуляцій. Однією з яскравих рис даної композиції є вагома роль малого барабану. Зокрема, в III частині концерту, що слугує каденцією, віртуозні пасажі акордеона супроводжуються імпульсивними ударами та тремоло малого барабана (без участі оркестру), які додають музичному полотну гострої ритміки та специфічного тембрового колориту.

Окремої уваги заслуговує концерт для баяна (акордеона) з оркестром **Karl Koop Konzert** (2007–2008) **Бернара Каванни** (*Bernard Cavanna*, народ. у 1951 р.), присвячений автором постійному виконавцю його акордеонних творів Паскалю Конте. Назва концерту має авторське визначення: *соціальна, популярна та реалістична комедія для баяна (акордеона) з оркестром (social, popular and realist comedy for accordéon and orchestra)*. Тож програмне підґрунтя твору одразу налаштовує на жанрово-характерний образ музики. Концерт складається з чотирьох частин: I – Мюзет (*Musette*); II – Без надмірностей (*Sans flon-flon*); III – Галоп пожежника (*Galop pompier*); IV – Кінець балу (*La fin du bal*). Особливістю твору є використання солістом під час гри двох акордеонів: I – налаштований на унісонний стрій (*Dry tuning*); II – має так званий ефект *розливу*, або *французького розливу* (*Musette tuning*). Таке звернення композитора до «мюзетного» тембру інструмента значно збагачує колористичну палітру концерту і водночас

розширює його жанрові межі, зокрема завдяки «народному» (*musette tuning*) різновиду настройки акордеона.

Дисертантом на основі запровадженого аналізу досвіду зарубіжних майстрів та фабрик із настройки баянів (акордеонів) було зроблено висновок про наявність значної диференціації «розливів» (*Wet tuning*) в залежності від частотної різниці між голосами. Слід при цьому відмітити, що кожен із існуючих різновидів «розливів» має своє поширення в тій чи іншій сфері баянно-акордеонного мистецтва. Серед форм налаштувань (*tuning*) назвемо: 1) «Unison» (*Dry tuning*) (0 hz = 0 cents, класична, академічна музика); 2) «Concert» або «Violin» (0.5hz = 2 cents, джазовий напрям); 3) «Swing mosso» (1hz = 4 cents, циганська та клезмерська музика); 4) «Mezzo swing» (2hz = 7 cents, ірландський фольклор); 5) «American» (2.5hz = 10 cents, музика етнічних груп «каджунів» та «квебекців»); 6) «Moderate tremolo» (3hz = 12 cents, словенський фольклор); 7) «Standard tremolo» (4hz = 15 cents, німецькі та італійські естрадні баянно-акордеонні композиції); 8) «Fast tremolo» (5hz = 18 cents, сучасна, французька, естрадна баянно-акордеонна музика); 9) «Very fast tremolo» (6hz = 22 cents, італійські та французькі баянно-акордеонні твори кінця XIX – першої половини XX ст.); 10) «Extremely fast tremolo» (7hz = 25 cents, шотландський фольклор). Зазначимо також, що визначені дисертантом градації є вельми умовними і можуть варіюватися залежно від уподобань композитора, майстра або фабрики з виробництва баянів (акордеонів).

Зауважимо, що попри значну роль *розливу* в баянно-акордеонному мистецтві, зокрема французькому, цей термін («французький розлив») ще не отримав достатнього осмислення в українському музикознавстві. Так, Ю. Дяченко відмічає, що однією із характерних ознак стилю мюзету слід вважати використання інструментів із «французьким розливом» [68, с. 64], пояснюючи, що це стан інструмента, коли регістр *баян* із трьома унісонними голосами має характерну звуковисотну неточність [68, с. 64]. У свою чергу, М. Булда зазначає, що «під розливом мається на увазі своєрідна налаштованість двох, а деколи й трьох голосів» [19, с. 60], не уточнюючи, яким чином

настроюються ці регістри. Подібної думки дотримується також А. Сташевський, пояснюючи на прикладі акордеона *Supita-5* фірми *Weltmeister*, що «розлив» – це є настроєний на декілька герц нижче за сусідні голоси ще один тембро-регістр «концертна» [210, с. 62], не визначаючи однак, чи можлива настройка цього тембро-регістра на кілька герц вище або ж ні, в інших моделях акордеона. Тому проблема осмислення органологічної специфіки тембро-регістру «розлив» («французький розлив») та класифікації його різновидів потребує, на думку дисертанта, серйозного наукового аналізу і може бути предметом окремого дослідження.

**Концерт «Apricity» для акордеона з оркестром (2015)** композитора, акордеоніста та аранжувальника **Жюльєна Лабро** (*Julien Labro*, народ. у 1980 р.) уперше прозвучав у тому ж році у виконанні автора та катарського філармонічного оркестру (диригент – Фаузі Хаймур) у м. Доха (Катар). Концерт складається з трьох частин: I – *Exuberance*; II – *Sanctuary*; III – *Equinox*. Визначаючи програмний характер цього твору, композитор зазначає, що «назва “Apricity” означає тепло і світло сонця, яке палає взимку. Тому саме відчуття надії дозволяє рухатися вперед у темний час. З огляду на цю ідею, три частини концерту намагаються відобразити всюдисущу подорож життя та подолання неминучих злетів і падінь через надію» [301]. За характером взаємодії партій соліста і оркестру концерт відноситься до домінантно-сольного жанрового типу. За жанровою стилістикою і композиційною структурою концерт «Apricity» загалом наближений до класико-романтичної традиції.

Величезний внесок до розвитку французького баянно-акордеонного мистецтва, зокрема в жанрі концерту для акордеона з оркестром, здійснений видатним композитором та акордеоністом **Рішаром Гальяно** (*Richard Galliano*, народ. у 1950 р.), творчість якого «стала на сьогоднішній день вершиною світового джазового баянно-акордеонного музикування» [68, с. 143]. Як виконавець, митець володіє усіма органологічними різновидами акордеону. Вагомий вплив на формування авторського стилю Р. Гальяно здійснив

А. П'яццолла<sup>6</sup>, який спрямував його мистецьку діяльність на створення стилю *New Musette*. За висловом М. Булди, Р. Гальяно «органічно поєднав у своїй композиторській і виконавській творчості особливості стилю традиційного мюзета<sup>7</sup> і танго, з одного боку, з класичним джазом і незвичайно розвинутою джазовою імпровізацією, з другого» [19, с. 210].

Визначаючи стильові риси творчого почерку Р. Гальяно, Ю. Дяченко доводить, що композитор «використовує традиційний вид мюзета <...>, але майстерно привносить у нього ознаки інших жанрів і стилів (зокрема поєднуючи характерні ознаки вальсу, танго, джайву, свінгу)» [68, с. 166]. Характеризуючи музичну мову митця, дослідник зазначає, що він «часто змінює характер мелодики з пісенного на танцювальний та використовує різні види акомпанементу, різноманітну щільність фактури» [68, с. 166]. За слушним висновком Ю. Дяченка, Р. Гальяно, майстерно поєднуючи риси традиційного французького мюзета і джазу, трансформувалася усталений жанр і створив власний стиль, ознаками якого є: яскравість музичного матеріалу; імпровізаційність його розвитку; залучення *quasi*-імпровізацій; використання синкопованого ритмічного малюнку мелодії [68, с. 166]. С. Зубарев також зазначає роль Р. Гальяно у формуванні *New Musette*, відмічаючи, що його жанрова стилістика базується на поєднанні вальсу-мюзета та джазової музики, насамперед через наявність імпровізаційних вставок при дотриманні традиційної для мюзета тричастинності [340, с. 133].

<sup>6</sup> Астор П'яццолла (Astor Piazzolla, 1921–1992) – аргентинський композитор, аранжувальник, бандеоніст, творець стилю *Tango nuevo*.

<sup>7</sup> Мюзет (від фр. *Musette* – волинка, давньофранц. *Muse* – дудка) – старовинний духовий інструмент на зразок волинки (*musette de cour* або *musette baroque* – вдосконалений «шляхетський» варіант волинки чи дуди), що дав назву однойменному танцю, що у XVII-XIX ст. набуває значного поширення у музичному мистецтві. На початку XX ст. мюзет як інструмент поступово витісняється акордеоном, втім жанр мюзету зберігає певну популярність. Для мюзета як твору характерні такі риси, як: «1) тричастинність; 2) наявність дрібних тривалостей, секвенцій, оспівування, гамоподібних і арпеджованих пасажів, різні типи мелізмів у мелодичній лінії; 3) чергування рівних тривалостей (в межах одного такту можуть також зустрічатися восьмі, тріолі, шістнадцяті та інші ритмічні утворення), а також виклад середньої частини з використанням пунктирного і синкопованого ритму; 4) стандартність і прогнозованість з тенденцією до ускладнення і урізноманітнення гармонічного плану, та звернення до тональностей паралельного мажору-мінору, доміанти, субдомінанти або в однойменній тональності в середній частині твору; 5) насичення великою кількістю арпеджіо, мелізмів, висхідних і нисхідних пасажів з акордовим завершенням; 6) залучення акордової фактури, подвійних нот, підголосків (з тенденцією до ускладнення) в середній частині; 7) створення контрасту середньої і крайніх частин виключно за рахунок виконавської інтерпретації (динаміки, агогіки)» [19, с. 203].

На сьогоднішній час Рішар Гальяно продовжує активно творити у різних жанрових сферах сольної, ансамблевої та оркестрової музики, популяризуючи французьке баянно-акордеонне мистецтво. Серед численних творів Р. Гальяно, які посіли чільне місце в сучасному акордеонному репертуарі, назвемо зокрема «Пісню для Джо»; «Танго для Клод»; «Viaggio»; «Fou rire»; «La valse a Margaux»; «French touch»; «Waltz for Nicky»; «Perle»; «La foule»; «Waltz for Debby»; «Veritwaltz»; «Little muse»; «Alee des Brouillards»; «Flambee Montalbanaise» та ін.

Серед розмаїття творів митця особливе місце посідає **Опаловий концерт для акордеона зі струнним оркестром** (*Concerto pour accordeon soliste et orchestre a cordes «Opale concerto»*, 1994), присвячений Джо Россі<sup>8</sup>.

Назва твору зумовлена, вірогідно, етимологією слова «опал» (від давньогрецьк. *opallios* – той, що змінює колір) і традиційною семантикою цього яскраво переливчастого дорогоцінного каменя, який вважається символом мінливості та водночас творчості. Тож досить ймовірно, що митець, надаючи композиції такої назви, мав на увазі саме притаманну цьому твору образно-стильову строкатість і мінливість, які сам визначає у стислій авторській програмі концерту, наданій у партитурі: «в першій частині концерту *Allegro furioso* я черпав натхнення безпосередньо з впливу моїх середземноморських коренів<sup>9</sup>. У другій частині *Moderato malinconico – mobile – espressivo* я написав дві дуже ностальгічні теми, що викликають образи старого Парижа, вуличного акордеона, шарманки. У третій частині *allegro energico* я розвинув 4-тактову остинатну мелодійну побудову, яка віддалено нагадує танго» [273] (З партитури *Concerto pour accordeon soliste et orchestre a cordes «Opale concerto»* Р. Гальяно).

*Opale concerto* являє собою традиційний для жанру тричастинний цикл, побудований за образно-темповим контрастом (за принципом «швидко – повільно – швидко»). За характером діалогічної взаємодії соліста та оркестру

<sup>8</sup> Джо Россі (*Joë Rossi*, 1922-1994) – французький акордеоніст, провідний представник французького естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва, один із вчителів Р. Гальяно.

<sup>9</sup> Рішар Гальяно народився та провів дитинство у Каннах, пізніше навчався в Академії Музики у Ніцці.

твір належить до паритетного (біцентричного) типу концерту, а за розвитком тематичного матеріалу та фактурним викладом – до віртуозного.

I частина написана в складній тричастинній формі (А–В–А). I розділ (А, тт. 1–61) не має подвійної експозиції та представлений переважно імпульсивними одноголосними висхідними і низхідними пасажами з акордовим завершенням в кінці музичних речень у партіях акордеона і скрипок. Ансамблева взаємодія соліста та оркестру відбувається за типом тематичного дуету згоди. Розвиток тематизму здійснюється здебільшого за рахунок варіювання мелодії та її модуляцій у субдомінантовій тональності (a-moll), а також значної кількості секвенцій. Гармонічна мова розділу представлена широким використанням хроматизмів та септ-, нон- та ундецимакордових комплексів.

II розділ (тт. 63–245) за своєю формою та тематичною наповненістю відповідає розробці I частини, у якій можна спостерігати: 1) урізноманітнення форм комунікації соліста та оркестру між собою («тема-фон», «фон-тема») (див. додаток Б, приклад 1); 2) збагачення музичної тканини мелодичними вставками, ускладнення ритмічної палітри; 3) секвенційний рух тематичного матеріалу. Метрична складова розділу зазнає змін та представлена змішаними розмірами 5/8 та 7/8 що додає музиці примхливості ритмічного малюнку і ритмічних акцентів.

Окремої уваги в II розділі заслуговує сольна каденція (тт. 151–179). Як зазначає автор ремаркою, каденція має бути вільною: *cadenza quasi improvvisando (free)*. За своєю структурною організацією зазначена *quasi*-імпровізація належить до каденцій мотивного типу зі значною кількістю агогічних відхилень та динамічних контрастів, а також наявністю коротких ліричних вставок між швидкими віртуозними пасажами. Композитор також насичує оркестрову палітру контрабасовими *pizzicato*, які імітують гру ритм-секції в джаз-бенді. Зауважимо, що особливу роль імпровізації в творчості Р. Гальяно, зокрема в *Opale concerto*, підкреслює Н. Франклін, який зазначає, що митець, включаючи до концерту джазові елементи, протягом усього

тричастинного твору наповнює музичну тканину нотованими *cadenza quasi improvvisando* та елементами груву [271, с. 12–13].

Реприза I частини (тт. 246–307) відтворює матеріал експозиції без суттєвих видозмін. Характер діалогу партій соліста та оркестру теж залишається без змін, репрезентований винятково тематичним дуєтом згоди. I частина завершується стрімкими пасажами шістнадцятих у партіях соліста, скрипок і альтів із акцентованим синкопованим акомпанементом у груп віолончелей і контрабасів в динаміці *forte-fortissimo*.

II частина, що є ліричним центром концерту, має тричастинну форму (A–B–A). I розділ (A, тт. 1–80) розпочинається сольним епізодом без участі оркестру (тт. 1–40), позначеним елементами жанрової стилістики вальсу із чітким підкресленням тридольної метрики (з акцентованим басом на першій долі та легким акомпанементом на другій і третій) та квадратністю тематичної побудови. У наступному епізоді цей тематичний матеріал у дещо скороченому вигляді відтворюється у оркестровій партії, яка звучить без участі акордеона (тт. 41–56). Закінчується перший розділ спільним звучанням тематичного матеріалу в партіях солюючого акордеона і струнних (тт. 57–80) за принципом дуєта згоди (див. додаток Б, приклад 2). Отже, розділ A за сукупністю зазначених рис певною мірою виконує роль подвійної експозиції, де тематизм рівномірно представлений у партіях як солістів, так і оркестру.

II розділ (B, тт. 81–137) має нестабільну побудову, фактично виконуючи функцію розробки. Він починається сольною каденцією нотної фіксації (тт. 81–94), організованою як секвенційний рух, в нижньому голосі якого простежується мелодична лінія. Другий епізод II розділу (тт. 95–137) являє собою низку коротких тематичних вставок, де у доволі вільній формі варіюється мелодична лінія сольної каденції. Нотний текст насичений численними ремарками (*nobile e espressivo, religioso, amoroso, bien chante, delicate*), що підкреслюють вагому роль ліричного начала. Останній, III розділ (тт. 138–175) являє собою скорочену репризу другої частини, в якій тематизм

експозиції звучить тільки в партії акордеона, а подальше проведення теми в партії струнних слугує кодою.

III частина твору (фінал), що має риси тричастинності, розпочинається 8-ми тактовим вступом у партіях соліста та оркестру, організованому у вигляді пульсуючих синкопованих акордів ускладненої гармонічної організації (чергування акордів тонічного тризвуку з секстою та квартою з тонічним нонакордом із секстою). Музичний матеріал розділу (А, тт. 9–106) представлений тематично однорідною мелодією, що синхронно звучить у всіх виконавських партіях, ансамблева взаємодія яких демонструє тематичний дует згоди (див. додаток Б, приклад 3). Зазначимо, що у фіналі твору композитор загалом не видозмінює тематизм, обмежуючись лише секвенціюванням мелодії і модуляціями до тональностей різних ступенів спорідненості. Митець насичує музичну тканину мелізмами та виконавськими прийомами, зокрема *vibrato*, що додає концерту віртуозності та емоційної виразності.

Наступний розділ (В, тт. 107–175) представлений сольною каденцією тематичного типу, оснований на фрагментах тематизму I розділу, які звучать без суттєвих видозмін поряд із значною кількістю арпеджіо, що втілюють традиційні для каденції віртуозні риси. Реприза фіналу (А, тт. 176–267) повністю повторює тематичний матеріал I розділу без значних ладогармонічних чи діалогічних видозмін. Завершується концерт розгорнутими арпеджіо в партії акордеона на фоновому супроводі струнних та кінцевим щільним кластерним комплексом у партіях соліста та оркестру в останньому такті, що звучить як останній емоційний виплеск.

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром широко й різноманітно представлений також у творчому доробку композиторів Північної Європи, насамперед **Фінляндії, Данії, Норвегії та Ісландії**.

Центральне місце в цьому переліку посідає баянно-акордеонна школа **Фінляндії**, внесок якої до розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром є беззаперечним. У теперішній час фінське баянно-акордеонне мистецтво представлено визнаними по всьому світу виконавцями (Марті

Рантанен, Маріют Тьонкюнен, Міку Вяюрунен, Мікко Луома, Велі Куяла, Матті Пулккі), які активно співпрацюють із багатьма відомими композиторами (Ерккі Йокінен, Матті Мурто, Калеві Ахо, Петрі Макконен, Велі Куяла).

Серед значного різноманіття творів фінських композиторів у даному назвемо зокрема: «Plus V» (1994) Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu); Chamber music V «Barabbas variations» (2000) Ауліса Саллінена (Aulis Sallinen); Concerto (2000–2001) Тімо-Юхані Кіллонена (Timo-Juhani Kyllönen); *Bayan* (2002) Пекки Похйола (Pekka Pohjola); Concerto (2006) Пера Хенріка Нордгрена (Pehr Henrik Nordgren); «D'n'A» (2007) Маркуса Фагерудда (Markus Fagerudd); *Prophecy* (2007) Ерккі-Свен Тьююра (Erkki-Sven Tüür); *Calvino's five words* (2008–2010) Оллі Віртаперко (Olli Virtaperko), Концертино для акордеона та струнного квінтету/оркестру *Shimmer of the North* (2016), Концерт для акордеона з біг-бэндом *Thum Bor – A Hitchhiker's Concerto* (2017) та Концерт для акордеона зі струнним оркестром *Shape-Shifter* (2018) Велі Куяла (*Veli Kujala*) тощо.

Одним із найвідоміших репрезентантів досліджуваного жанру в музичному мистецтві Фінляндії є **Концерт для акордеона з камерним оркестром** (*Concerto for accordion and chamber orchestra* 1987) **Ерккі Йокінена** (*Erkki Jokinen*, народ. у 1941 р.), вперше виконаний у тому ж році відомим акордеоністом Матті Рантаненом (*Matti Rantanen*, народ. у 1952 р.) та камерним оркестром *Avanti!* під керівництвом диригента Еса-Пекка Салонена. За формою діалогічної взаємодії соліста та оркестру твір відноситься до домінантно-сольного типу концертів. Музична мова цієї композиції, за висловом Д. Маяцького, ґрунтується на алеаторно-сонористичних принципах [135, с. 40]. Як зазначає дослідник, Концерт для баяна (акордеона) Е. Йокінена вважається одним з найуспішніших у світі творів даного жанру та був удостоєний премії ЮНЕСКО в Парижі в 1988 р. [135, с. 40].

Яскравим представником жанру є також **Концерт ор. 60** (2000–2001) для баяна (акордеона) та симфонічного оркестру **Тімо-Юхані Кіллонена** (*Timo-Juhani Kyllönen*, народ. у 1955 р.), присвячений видатному фінському композитору та акордеоністу Лассе Пихляямаа (*Lasse Pihlajamaa*, 1916–2007).

Прем'єра концерту, першим виконавцем якого став Матті Рантанен, відбулася 2001 р. Композиція твору складається з трьох частин, побудованих за класичним принципом контрастності: I – *Allegro con fuoco*, II – *Largo e molto espressivo*, III – *Moderato energico*. Використовуючи потужний склад оркестру, автор застосовує широкий спектр композиторських засобів, фактурних форм, посилюючи контраст між партіями солістів і оркестру. В музичній мові концерту, що загалом є тональною, відчутні дисонансність вертикалі, терпкі гармонічні співзвуччя, тональні блукання, елементи поліфонічних технік.

Вагомим внеском до розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром є мистецький доробок відомого композитора **Юкка Тіенсуу** (*Jukka Tiensuu*, народ. у 1948 р.), якого справедливо називають одним із лідерів новаторської музики Фінляндії, піонером багатьох авангардних напрямів і течій у фінській музиці, який утвердив музичне мистецтво Скандинавії як одну з провідних у сучасній мистецькій сфері [37, с. 147]. Митець є автором значної кількості сольних та ансамблевих творів за участі акордеона. Серед них: «Sinistro» (1977) для дуету акордеона та гітари; «Mutta» (1985) для тріо акордеонів; «Plus I» (1992) для дуету акордеона та кларнету; «Plus III» (1992) для дуету акордеона та віолончелі; «Plus IV» (1992) для тріо акордеона, віолончелі та кларнету; «Aion» (1996) для дуету акордеонів; «Fra Tango» (1996) для тріо акордеонів; «Zolo» (2002) для акордеона соло; Концерт для акордеона з оркестром «Spiriti» (2005); Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром «Anomal Dances» (2015).

Працюючи в різних стильових напрямках і течіях, активно використовуючи численні прийоми та техніки сучасного композиторського письма (зокрема алеаторику, сонорику, мікрохроматику, електронну музику), композитор популяризує та збагачує академічне акордеонне мистецтво [37, с. 147]. Так, у **Концерті для акордеона зі струнним оркестром «Plus V»** (1994) композитор активно звертається до широкого спектру сучасних прийомів композиторського письма, зокрема насичуючи музичну тканину елементами сонорики та алеаторики.

Яскравим зразком втілення митцем сучасних композиторських технік і прийомів є його **Концерт для акордеона з оркестром *Spiriti*** (*Concerto for accordion and orchestra Spiriti*, 2005). Прем'єра концерту *Spiriti* (Душі) відбулась 5 березня 2005 р. в м. Гельсінкі у виконанні соліста Мікко Луома (*Mikko Luoma*) та оркестру *Tapiola Sinfonietta*. Твір складається з п'яти частин, кожна з яких має програмну назву: I – *Introduzione*, II – *Elevazione* (Піднесення), III – *Esaltazione* (Воздвиження), IV – *Incubo nostalgico* (Ностальгічний кошмар), V – *Scatto finale* (Фінальний порив). За визначенням самого автора (згідно ремарці в партитурі), виконання концерту може починатися й закінчуватися будь-якою частиною, але за умови відтворення кожної частини принаймні один раз, збереження порядку руху частин та відсутністю додаткових пауз і фермат між частинами, перехід між якими відбувається *attacca*. Тож композитор допускає алеаторичне трактування твору й вільну інтерпретацію його частин, відповідно до логіки соліста.

Музична мова і фактура концерту містить чимало сонорних ефектів, кластерів і глісандо в партіях соліста та оркестру, а також мікротональних комбінацій (див. додаток Б, приклад 4). Композитор доволі часто, зокрема в II частині, звертається до мікрополіфонічної техніки письма, використання якої сприяє відтворенню звучностей, семантично пов'язаних з відчуттям невагомості, польоту, алюзіями на ефірні переміщення. Ю. Тіенсуу прагне до розширення звукозображальних можливостей акордеона, використовуючи зокрема поступове *diminuendo* для візуалізації затихання звуку та настання абсолютної тиші – навіть із ризиком, що останні ноти не будуть почуті. Митець, з одного боку, створює ефект детонації звуку, а з іншого – віднаходить на акордеоні специфічні сонорні співзвуччя (див. додаток Б, приклад 5). Концерт має сольну каденцію, розташовану в III частині твору. При цьому композитор не прописує точний текст каденції, а лише вказує, що вона є імпровізованою, тому можливе будь-яке виконання відповідно до характеру частини.

У музичному мистецтві Данії жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром репрезентований насамперед творами «Temperature» (1993) Клауса Іб Йоргенсена (Klaus Ib Jørgensen); «Shadowphases» (2007) та «Circulaire 2» (2009) Каспера Рофельта (Kasper Rofelt); Concerto piccolo (2009) Андерса Коппеля (Anders Koppel); «In liquid...» (2009) Мартіна Лозе (Martin Lohse), а також Концертом для чвертьтонового акордеона з оркестром № 1 оп. 5 (Concerto for Quartertone Accordion And Orchestra № 1 Op. 5) Суне Кьольстера (Sune Kølster), аналіз якого надано у підрозділі 2.6 дисертації.

Зазначимо, що у творчості композиторів Норвегії жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений Concerto for violin, accordion and orchestra (2001) Хакона Берге (Håkon Berge), Concerto for accordion and symphonic band (2004) Ерленда Скомсволла (Erlend Skomsvoll), «Tangonitti9» (1996) та «Haustspel 1-5» (2008) Йостейна Стальгейма (Jostein Stalheim). В музичному мистецтві Ісландії достеменно відомим твором цього жанру є лише «Installation around a heart» (2005) Туридур Йонсдоттір (Þuríður Jónsdóttir).

## **2.2. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Східної Європи (Чехія, Словаччина, Польща, Литва, Румунія, Україна, Грузія)**

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром яскраво представлений у творчості композиторів Чехії, Словаччини, Польщі, Литви, Румунії, України, Грузії, твори яких відбивають сучасні тенденції його розвитку.

Так, зокрема, мистецький доробок композиторів Чехії у даному жанрі містить передусім такі твори, як концерт «Impressions» (2008) Павела Трояна (Pavel Trojan); концерти «Dances of love and passion», Op. 12 (2001), «The blue flame», Op. 16 (2003), Concerto in A flat, Op. 22 (2007) та концерт «Five to Twelve», Op. 54 (2009) Яна Мейслі (Jan Meisl).

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром активно розвивається в творчості композиторів Словаччини. У словацькому музичному мистецтві цей

жанр представлений насамперед творами Йозефа Подпроцького (Jozef Podprocky), Ігоря Дібака (Igor Dibák), Йозефа Колковича (Joseph Kolkovich), Євгені Іршаї (Evgeny Irshai) та Петера Махайдіка (Peter Machajdik). Слід утім зазначити, що, оскільки розвиток жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості словацьких композиторів ще не отримав достатнього осмислення не лише в українському, але й в європейському музикознавстві, тож цілком ймовірно, що деякі твори лишаються ще поза увагою дослідників.

Наразі (за існуючою у дисертанта інформацією) жанр концерту для (акордеона) з оркестром представлений у мистецтві Словаччини 6-ма творами: «*Concerto piccolo*» for accordion, string orchestra and timpani op. 32 (*Homage to A. Schönberg*) (1991) Йозефа Подпроцького; *Concerto for accordion and orchestra* op.62 (1998) Ігоря Дібака; *Concerto for accordion and orchestra* (2009-2010) Йозефа Колковича; *Concerto for accordion and strings orchestra* «*Mnemiragnet*» (2011) Євгені Іршаї; *Concerto for two accordions and orchestra* (2008/2018), та *Concerto for accordion and orchestra* «*Gegen.Stand*» (2019) Петера Махайдіка.

Слід підкреслити, що творчість зазначених композиторів загалом має тісні зв'язки з баянно-акордеонним мистецтвом. Ці митці є авторами значної кількості сольних та ансамблевих творів для акордеона. Так, композиторський доробок Йозефа Колковича містить сольні («*A little something*» та «*Abandoned cities*») та ансамблеві («*Jamboree*» для акордеона, кларнета та віолончелі) композиції для акордеона. Серед акордеонних творів Євгена Іршаї назовемо «*A riekol izaiáš...*», «*Bahagobu*», «*Looking at old photographs*» та «*Thendoff*» для акордеона соло, а також ансамблі за участю акордеона («*Back to the roots*» для акордеона, кларнета та віолончелі; «*From nowhere with love*», «*Turbulencia*» для акордеона та фортепіано). Ігор Дібак є, окрім Концерту для акордеона з оркестром op. 62, також автором «*Passacaglia*» op. 55 для акордеона соло.

Зауважимо також, що у сучасному розвитку баянно-акордеонного мистецтва Словаччини, зокрема досліджуваного жанру, помітну роль відіграє мистецька діяльність відомого словацького акордеоніста Петера Катіни (Peter Katina), який є першим виконавцем чималої кількості композицій, у тому числі

концертів для акордеона з оркестром: Concerto for accordion and orchestra op.62 І. Дібака, Concerto for accordion and orchestra Й. Колковича, Concerto for accordion and strings orchestra «Mnemiranet» Є. Іршаї. Він також неодноразово виконував Concerto for two accordions and orchestra та Concerto for accordion and orchestra «Gegen.Stand» Петера Махайдіка.

**Концерт для акордеона з оркестром оп. 62 Ігоря Дібака (1947–2021)** був вперше виконаний у 1999 р. Петером Катіною із Жилінським державним камерним оркестром (диригент – Мірко Крайчі). Характеризуючи цей твір під час особистої бесіди з дисертантом, П. Катіна зазначив, що «кришталевий, потужний, майже неокласичний характер концерту гармонійно поєднується з токатною технікою сольного інструмента та оркестровими відголосками в стилі *concerto grosso*» (з бесіди з П. Катіною, що відбулася 10.11.2024 р.).

Яскравим репрезентантом жанру є **Концерт для акордеона з оркестром Йозефа Колковича** (народ. у 1957 р.), написаний у 2009-2010 рр. і присвячений першовиконавцю твору П. Катіні. Концерт є монументальним (майже 40-хвилин за тривалістю звучання) музичним полотном, що складається з 2 частин. І частина (*Allegro moderato*) має напружений характер і вирізняється значною кількістю віртуозних пасажів у партії соліста та вельми насиченою оркестровою фактурою. II частина (*Largo*), що має назву *Bon jour*, являє собою медитативну інтроспекцію в похмурому характері. Ансамблева взаємодія соліста та оркестру в концерті відбувається загалом за паритетним (біцентричним) типом комунікативного діалогу. За ствердженням П. Катіни, «концерт не побудований на класичній ідеї відповіді соліста та ансамблю, а скоріше вони разом борються у шаленому кружлянні взаємодоповнюючих ритмічних головоломок, що робить цей твір надзвичайно складним для виконання» (з особистої бесіди з П. Катіною, що відбулася 10.11.2024 р.).

**Концерт для акордеона та струнного оркестру «Mnemiranet»** словацького композитора **Євгені Іршаї** (*Evgeny Irshai*, народ. у 1951 р.) був написаний в 2011 році [289]. Концепція твору базується на художньому образі сонета № 134 знаменитого італійського поета Франческо Петрарки «I' no provo

pace, e non ò da far guerra» (англ. поетичний переклад: «*I find no peace, and all my war is done*»), в укр. перекладі: «Мені світу немає, і сил боротися немає»), в якому з великою силою розкривається емоційна подвійність почуття кохання, де антитези (радість і біль) є невіддільними наповненому глибоким драматизмом. Даний твір входить до складу циклу Є. Іршаї «6 Братиславських концертів». Задум циклу полягав, імовірно, у створенні певної алюзії до «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха.

Концерт «Mnemiranet» являє собою досить коротку за обсягом композицію. За характером ансамблевого діалогу між партіями соліста та оркестру твір відноситься до домінантно-сольного типу концерту. Стилїстика концерту «Mnemiranet» загалом наближена до експресіонізму (проявами чого на мовному рівні є зокрема рвана мелодика й жорстка акордика). Однією із характерних рис музичної мови цього твору є наявність чималої кількості специфічних співзвуч і звукоутворень (сонорних комплексів, кластерів та поліакордових конструкцій), репрезентованих протягом всієї композиції.

Важливу роль у розвитку баянно-акордеонного мистецтва Словаччини відіграє творчість відомого композитора **Петера Махайдіка** (народ. у 1961 р.). Митець є автором значної кількості сольних та ансамблевих творів для акордеона, серед них: «Early and late clarities», «Five mirrors», «Green» та «Vidiš tie hmlu» для акордеона соло; «In a momento» та «Kryha» для дуету акордеонів; «Howling glaciers» для акордеона та фортепіано; «The Vanishing» для двох акордеонів та органа; Концерт для двох акордеонів з оркестром та Концерт для акордеона з оркестром «Gegen.Stand».

Слід зазначити, що П. Махайдік загалом створює твори майже для всіх інструментів. У творчості композитора репрезентовані численні музичні жанри та напрями, його композиції входять у репертуарний фонд багатьох колективів по всій Європі [304]. Розкриваючи внутрішній світ митця, його творче «я» та його змістовні пріоритети, необхідно відмітити особливу зацікавленість питаннями соціальної нерівності, тоталітаризму та автократії.

Зауважимо, що попри широке визнання творчості П. Махайдіка не лише в Словаччині, а й в усій Європі, вона дотепер є малодослідженою в музичній науці. Окрім стислих згадок у оглядових виданнях, майже єдиною публікацією, спеціально присвяченою даному митцю, є стаття словацького дослідника П. Пекарчика [312]. Також вагомим джерелом інформації про П. Махайдіка та його творчість є матеріали та записи, опубліковані на особистому сайті композитора [304].

Першим зверненням композитора до жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром є **Концерт для двох акордеонів з оркестром**. Цей твір існує в двох авторських версіях (за участі симфонічного або камерного оркестру): Концерт для двох акордеонів з оркестром (2008) та Концерт для двох акордеонів із камерним оркестром (2008/2018). Як зазначає композитор в авторській ремарці, концерт присвячений пам'яті всіх тих, хто допоміг усунути залізну завісу та комуністичні режими в Європі у 1989 р.

Концерт був створений на замовлення хорватського дуету «АссоДуо» (Міран Ваупотіч та Івана Левак-Ваупотіч), який і став першовиконавцем твору. Прем'єра Концерту для двох акордеонів з оркестром П. Махайдіка відбулася 4 червня 2009 р. у місті Бидгощ (Польща), де твір прозвучав у виконанні солістів Мірана Ваупотіча та Івани Левак-Ваупотіч та симфонічного оркестру симфонічного оркестру філармонії Поморської імені Ігнація Яна Падеревського у Бидгощі (*Filharmonia Pomorska im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy*, диригент – Олександр Греф) [304].

Невипадковим є вибір композитором Бидгоща в якості місця проведення світової прем'єри Концерту, оскільки саме це місто у березні 1981 р. стало фокусом активного протистояння опозиційних організацій «Солідарність» та «Сільська солідарність» з поліцією, яка жорстоко розіграла учасників конфлікту. У протистоянні деякі учасники були серйозно поранені, розпаливши і до того напружений соціально-політичний стан тодішньої Польщі. Після інциденту в Бидгощі опозиційні організації були оголошені в Польщі поза законом, а в країні був введений воєнний стан. З того часу події у Бидгощі неодноразово ставали

об'єктом уваги польських митців, осмислюючись у їхніх творах як символ боротьби проти комуністичного гніту [63].

Зауважимо, що тема боротьби з тоталітаризмом звучить не лише у Концерті для двох акордеонів, а й в інших творах композитора. Так, прикладом звернення до неї в іншій жанровій сфері є також музика П. Махайдіка до документального фільму «Четверо студентів проти Сталіна» (2005), в якому йдеться про ранній студентський опір у НДР [304]. Таким чином, в Концерті для двох акордеонів з оркестром знайшов яскраве втілення один із провідних векторів творчості П. Махайдіка, пов'язаний з осягненням гострих соціальних та політичних проблем, відбиттям духу боротьби та протистояння.

Друга авторська версія твору – Концерт для двох акордеонів та камерного оркестру (2018), прем'єра якого відбулась у Перемишлі (Польща), – присвячена композитором її першим виконавцям – дуєту *Duo Accosphere* у складі Алени Будзинакової (акордеон) та Гжегожа Палюса (кнопковий акордеон). Ці музиканти, які активно співпрацюють з П. Махайдіком, здійснили вагомий внесок до популяризації його музики. Вони є першими виконавцями багатьох творів митця, а також інших відомих композиторів. Так, дует *Duo Accosphere* є першовиконавцем Концерту для двох акордеонів та струнного оркестру Анни Сови, другої версії Концерту для двох акордеонів та камерного оркестру Петера Махайдіка. Алена Будзинакова є першою виконавицею Концерту «Gegen. Stand» П. Махайдіка.

Також у виконанні цього дуєту вперше прозвучала значна кількість творів для баяна (акордеона), зокрема *In a momento* та *Kryha* Петера Махайдіка, *Musica per 2 acordeoni* Едварда Богуславського (Edward Bogusławski), *Sonata na dwa akordeony* Мацея Зимки (Maciej Zimka); «Metaprzestrzenie spełnienia» Гжегожа Майка (Grzegorz Majka); «Inner place» Катажини Кшевінської (Katarzyna Krzewińska); «Downward spiral» Джулії Клавер Патер (Julia Claver Pater); «Second time...» Анни Сови; «Про Сізіфа і Прометея» Володимира Рунчака, *Sketch* Кіри Майденберг-Тодорової тощо.

Концерт для двох акордеонів та камерного оркестру є одночастинним. Його композиція поєднує в собі принципи сонатності та наскрізного розвитку (з елементами мозаїчності), утворюючи складну розосереджену форму. Інша, не менш важлива риса композиції й музичної драматургії концерту – наявність елементів оповідальності й баладності (насамперед у викладі тематизму). Таким чином, музична драматургія композиції набуває рис динамізованої сюжетності та процесуального розвитку.

За своєю образністю та характером інтонаційності цей твір значною мірою наближається до лірико-драматичного типу інструментального концерту. У музичній мові композитор принципово обмежується тональною технікою з елементами мінімалістичних композиційних вкраплень. Мелодичній складовій Концерту загалом притаманна значна легкість, пластичність та простота. Тематизм твору репрезентований здебільшого темами кантиленного характеру. Використання технічних прийомів мінімалізму особливо яскраво представлено у тактах 117–132 та 293–326, де тематичний розвиток відображений у вигляді неодноразово повторюваного двотактового патерну (див. додаток Б, приклад 6). Гармонічна мова Концерту доволі м'яка, позбавлена гострої дисонансності та складних акордових співзвуч.

Прихильність до тонального мислення (здебільшого в межах класико-романтичної гармонії), використання провідної ролі мелодії в тематичному матеріалі твору, а також відсутність різкої комплементарної ритміки дозволяють загалом стверджувати про тяжіння композитора до неоромантичної стилістики у поєднанні з елементами мінімалізму та «нової простоти».

За своїм характером твір належить до віртуозного домінантно-сольного типу концерту із певними проявами симфонізму (симфонізований розвиток музичної драматургії та тематизму). Ансамблева взаємодія солістів основана на рівноправному паритеті, де обидві партії доповнюють одна одну. Ансамблевий діалог солістів являє собою дует згоди, що базується на прагненні до інтеграції та органічної єдності. Оркестр виконує у Концерті переважно акомпануючі

функції (іноді в якості темброво-фактурного фону), слугуючи супроводом до партій солістів та не претендуючи на паритет з ними.

Фактурно-виконавська складова твору здебільшого обмежується традиційними прийомами гри на акордеоні майже без звернення до тембро-регістрів на інструменті. Серед міхових прийомів у партіях солістів відмітимо потрійні прямі рикошети у висхідному напрямку (т. 49), які семантично ілюструють поступове нагнітання емоцій та наявність елементів конфліктності.

Окремої уваги в композиції заслуговує використання ритмічної фігури, що поєднує три групи тривалостей, кожна з яких включає три звука: три тридцять другі – три шістнадцяті – три тридцять другі (тт. 75–78; тт. 347–350) (див. додаток Б, приклад 7). Зазначимо, що наведена ритмічна комбінація має символічне значення, оскільки даний ритм, що походить від азбуки Морзе, є загальновідомим в усьому світі як клич про допомогу (SOS).

Петер Махайдік у своєму Концерті вводить дану ритмічну формулу в повільних епізодах, зокрема в кодї твору (тт. 347–350), завершуючи Концерт цією ритмічною фігурою і залишаючи певну невизначеність і неоднозначність фіналу. Введення символу SOS сприяє втіленню семантики небезпеки та заклику до спасіння, створюючи відчуття трагедії та розпачу, боротьби ліричного героя твору проти політичної несправедливості, що панувала у комуністичних країнах Центральної та Східної Європи.

Другим зверненням П. Махайдіка до досліджуваного жанру є **Концерт для акордеона з оркестром «Gegen. Stand»** (*Concerto for accordion with orchestra «Gegen. Stand»*). Прем'єра твору у виконанні солістки Алени Будзінакової-Палюс (*Alena Budziňáková-Palus*) та оркестру Північно-західної філармонії (Nordwestdeutsche Philharmonie) під керуванням диригента Флоріана Людвіга відбулася 23 жовтня 2019 р. у м. Детмольд (Німеччина).

Назва Концерту (*Gegen. Stand – Проти. Стояв*) являє собою авторську маніфестацію головної програмної ідеї твору, пов'язаної з демонстрацією образів протистояння та боротьби. Саме втілення цієї ідеї зумовлює характер музичної драматургії (переважно конфліктного типу) та логіку композиційної

побудови твору. Концерт є одночастинним, його форма базується на поєднанні тричастинності й вільно трактованої сонатності, також відчутні певні риси поемності. Розвиток музичного матеріалу Концерту здійснюється загалом за принципом розгорнутого тематизму, що сприяє певній інтонаційній цілісності усієї композиції та активізації алюзій до жанру симфонічної поеми.

Попри свою одночастинність, Концерт «Gegen. Stand» являє собою монументальну за характером та досить масштабну за тривалістю музичну композицію. За типом музично-драматургічного розвитку твір є яскравим прикладом симфонізації концертного жанру. Принципи монументальності та симфонізації знаходять втілення на багатьох рівнях, зокрема на рівні масштабності застосованого композитором подвійного складу оркестру, а також на рівні музичної фактури твору, яка є надзвичайно насиченою (насамперед у звучанні оркестрових партій). Яскравим прикладом фонічних новацій в концерті є можливість використання мікрофонів для підсилення звучання партії акордеона, запропонована композитором з метою уникнення нерівномірного динамічного між партіями соліста та оркестру.

Характерними рисами зазначеної композиції є розмаїття темброво-фактурних форм, потужна динаміка та чимала кількість агогічних видозмін. Виклад музичного матеріалу епізодично насичується також поліфонічними техніками, зокрема імітаціями, елементами вільного контрапункту. За формою взаємодії між партіями соліста та оркестру, яка базується на рівноправному діалозі, твір належить до концертів паритетного (біцентричного) типу, що також є ознакою симфонізації жанру. При цьому у творі відсутній традиційний для жанру концерту принцип чергування *tutti* – *solo*.

Розпочинається концерт повільним спокійним вступом у партіях струнних у тональності *C-dur* (тт. 1–56). Тематичним підґрунтям даного розділу слугує тритактний мотив у партіях струнних *legato*, (тт. 3–5), який виконує функцію лейтмотиву ліричного героя. Йому протистоїть інший лейтмотив, що звучить у вступі в партії солюючого акордеона. Цей лейтмотив, що символізує в музичній драматургії Концерту активне протестне начало, оснований на тритактному

мотиві у низхідному русі *portato* (тт. 40–42). Протистояння цих двох лейтмотивів, яке відбувається упродовж усього твору, репрезентує втілення основної авторської ідеї Концерту.

Експозиція Концерту (тт. 57–123) певною мірою продовжує виклад тематичного матеріалу вступу. Зазначимо, що змагальна складова концертності в експозиційному розділі твору виражена досить слабо. Взаємодія соліста та оркестру в експозиції представлена здебільшого діалогами згоди (*діалогом згоди диктумного типу* (див. додаток Б, приклад 8) та *тематичним дуєтом згоди*) (див. додаток Б, приклад 9). Так, у тт. 61–73 в партіях струнних відбувається варіювання ліричного лейтмотиву, у той час як соліст доповнює звучання цієї мелодії короткими, віртуозними репліками. У тт. 74–81 партія соліста фактурно видозмінюється, проте характер діалогу між партіями соліста та оркестру загалом залишається незмінним. Яскравим прикладом втілення тематичного дуєту згоди є зокрема епізод (тт. 89–103), в якому партії соліста та оркестру репрезентовані інтонаційно та ритмічно схожими мелодичними фігураціями, створюючи відчуття ансамблевої єдності. Отже, експозиція концерту є стабілізуючим розділом та направлена на висвітлення градацій тематизму та консонантності всіх учасників твору.

Розробка Концерту (тт. 124–325) ознаменовується посиленням драматургічної напруги, ускладненням музичної мови, активним тематичним розвитком і дробленням, а також урізноманітненням форм ансамблевого діалогу між партіями соліста та оркестру. У тональному плані розділу здебільшого домінує *C-dur*, проте, з наявністю значної кількості короткочасних модуляцій та відхилень. У розвитку музичного матеріалу в розробці значну роль відіграє використання поліфонічних прийомів, зокрема імітацій та контрастної поліфонії. Так, у тт. 124–141 оркестровий супровід репрезентований низкою тематично однорідних і функціонально самостійних голосів, які слугують фоном до партії соліста. У тт. 276–302 партії соліста та

оркестру ведуть паритетний тематичний діалог, побудований на началах певної автономії, що є яскравим проявом контрастної поліфонії.

Привертає увагу також поява у розробці Концерту (тт. 212–275) позбавленого тематичного та ладового розвитку епізоду, що базується на ритмічній фігурі з трьох 16-тих – трьох 8-мих – трьох 16-тих, досить часто представленої як в партії соліста, так і в партіях інструментів оркестру (зокрема челести, вібрафону та струнних). Така ритмічна формула, основана на позначенні сигналу лиха (*SOS*) в азбуці Морзе (три крапки – три тире – три крапки), є, як відомо, всесвітньо прийнятим символом заклику до допомоги.

Зазначимо, що звернення П. Махайдіка до семантики *SOS*, яке вище вже відмічалось нами у Концерті для двох акордеонів з оркестром, стає певною ознакою символічності образного мислення композитора. При цьому у концерті «*Gegen. Stand*», на відміну від Концерту для двох акордеонів, семантика цієї ритмоформули пов'язана насамперед із патетичним закликом до дії, до боротьби проти зла.

Реприза твору (тт. 326–362) має скорочену форму та ґрунтується на тематичному синтезі експозиційного та розробкового розділу разом. Крім цього, композитор майже не видозмінює мелодію, умисно повторюючи її як патерн у партіях соліста та оркестру протягом всієї репризи, що дозволяє говорити про тяжіння митця до мінімалістичної стилістики. Комунікація солістів також не має значних видозмін та представлена загалом діалогом згоди диктумного типу та тематичним дуєтом згоди. Оркестрова фактура та динаміка в репризі набуває масивної, потужної форми, котра звучить майже без видозмін протягом всього розділу. Тож, даний музичний фрагмент є прикладом драматургічної кульмінації твору та стрети, у якій присутні лейтмотиви ліричного, енергійного та протиборствуючого начала разом.

*Coda* композиції (тт. 363–414) представлена в повільному темпі в тональності *C dur*. Тематизм розділу репрезентований варіюванням ліричного лейтмотиву в партіях струнних, та ритмічною формулою (*SOS*) в партії акордеона. Фінал композиції виконує функцію тематичної арки, скріплюючи

цикл у єдине ціле. Завершується концерт виключно на семіотичній ритмічній формулі *SOS* в партії акордеона *solo* поступовим *morendo*, семантично створюючи відчуття певної незавершеності, недоговореності в музичному полотні.

Концерт «Gegen. Stand» ґрунтується на традиційних прийомах та техніках композиторського письма. Виконавські прийоми у творі теж традиційні, винятком чого лише слід назвати кластерні звучності в партії соліста в розробці композиції (203–211 тт.; 261 т.), як прояв сильного емоційного надриву, виплеску. Таким чином, концерт «Gegen. Stand» для акордеона з оркестром П. Махайдіка є яскравим прикладом імплементації неоромантичної стилістики до жанрової сфери концерту для баяна (акордеона) з оркестром, та ілюстративним твором, у якому втілені оригінальні авторські концепції та цікаві композиційні рішення.

**У творчості композиторів Польщі** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром виразно представлений такими творами, як: «And night will be no more» (2010) Марціна Бортновського (Marcin Bortnowski); *Konzert für Akkordeon und Orchester* (2011) Даріуша Пшибильського (Dariusz Przybylski); «L'Estro Fisarmonico» (2013) Едварда Селіцького (Edward Sielicki); *Double concerto for violin, accordion and orchestra* (2015-2016) Марціна Блажевича (Marcin Blazewicz); *Accordion Concerto (After «Concerto doppio»)* (2017) Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Penderecki); *Concert for accordion duo and string orchestra* (2018) Анни Сови (Anna Sowa); *Concerto classico* (2001), *FisConcerto* (2007), *Rhythm Games* (2014), *Chamber Concerto* (2020) та *Concerto in between* (2022) Миколая Майкусяка (Mikołaj Majkusiak<sup>10</sup>), *Accordion concerto* (2022) Миколая Горецького (Mikołaj Górecki) та ін.

Серед цього розмаїття творів особливе місце посідає **Концерт для двох акордеонів та струнного оркестру** польської композиторки **Анни Сови** (*Anna Sowa*, народ. у 1987 р.), внесок якої до розвитку баянно-акордеонного

<sup>10</sup> Стислу характеристику творчості М. Майкусяка та його «Concerto in between» для чвертьтонового акордеона зі струнним оркестром надано у підрозділі 2.6, присвяченому жанровій моделі концерту для чвертьтонового баяна (акордеона).

мистецтва країни є вражаючим. Яскрава представниця авангардного напрямку, А. Сова тісно пов'язана із експериментами в сфері електронної музики, а також із перформативним мистецтвом [326]. Створюючи сольні, камерні та оркестрові композиції, музичні інсталяції, твори для театру, вона проявляє значний інтерес до мистецького потенціалу баяна (акордеона).

Анна Сова є авторкою значної кількості композицій за участі баяна та акордеона, зокрема: «One time...» (2013) для баяна (акордеона) соло; «Un» (2020) для саксофона, скрипки, акордеона, ударних та електроніки; «Message for the Year of the Metal Rat II» (2020) для ударних, баяна (акордеона), фортепіано, 2 скрипок та електроніки; «Setz Dich bitte hin» (2019) для інструментального ансамблю за участі баяна (акордеона) та синтезатора; «Étouffé» (2019) для баяна (акордеона), скрипки та електроніки; «Seh, do, uek...!» (2018) для скрипки, баяна (акордеона) та електроніки; «Second time...» (2014) для двох баянів (акордеонів); *Concert for accordion duo and string orchestra* (2018) для двох акордеонів і струнного оркестру; «Close Up» (2021) для баяна (акордеона), скрипки, голосу та електроніки та ін. Чимала кількість творів композиторки, зокрема за участі баяна (акордеона), представлені на міжнародних фестивалях та набули визнання на концертній сцені [326].

**Концерт для двох акордеонів та струнного оркестру** (*Concert for accordion duo and string orchestra*) Анни Сови написаний у 2018 р. Згідно авторській ремарці, він створений з нагоди ювілейного 25-го міжнародного фестивалю акордеонної музики у Перемишлі. Саме там 8 грудня 2018 р. відбулася світова прем'єра твору за участі солістів – дуету *Duo Accosphere* (А. Будзинякова-Палюс та Гж. Палюс) – та Перемишльського камерного оркестру (диригент – Пшемислав Зих). Концерт присвячено його першим виконавцям – Алені Будзиняковій-Палюс та Гжегожу Палюсу [268].

Концерт для двох акордеонів та струнного оркестру складається з 2-х частин та Коди (*Coda*), котра, попри відсутність авторського визначення в якості 3-ої частини твору, постає в партитурі як окремий, закінчений в композиційному аспекті розділ. Загалом організація структурних розділів

Концерту побудована за принципами фактурного та темброво-динамічного контрасту. За характером взаємодії солістів та оркестру, а також внутрішньоансамблевої взаємодії між солістами у Концерті здебільшого репрезентований діалог згоди з високим рівнем узгодженості партій. За характером ігрової комунікації між солістами та оркестром твір належить до домінантно-сольного жанрового типу концертів. Інструментальний склад оркестру представлений винятково струнною групою зі значною кількістю *divisi* в партіях скрипок та віолончелей.

Характерною рисою твору є велика кількість авторських вказівок, пов'язаних із специфічними прийомами гри. За допомогою графічних знаків та ремарок у партитурі авторка прописує імпровізаційні епізоди, зміну висоти струн під час гри, гру за підставкою, різноманітні удари по корпусу, тощо. У партіях акордеонів А. Сова також вводить специфічні ударні та шумові виконавські прийоми, зокрема: *glissando* по кнопках акордеона як перкусійний елемент; гра за допомогою клапана душника; фрагменти алеаторичного виконання; елементи інструментального театру (відчутне дихання солістів у творі) тощо.

*Перша частина* твору, як і весь концерт загалом, не має чіткого структурного поділу. Композиційна логіка побудови Концерту зумовлена принципом контрастності, зокрема калейдоскопом фактурних сонорних форм, темпових видозмін, тембрових співставлень та виконавськими прийомами, які лежать в основі розділів, що дозволяє говорити про схожість із фреймовою (від англ. *frame* – рамка, каркас) логікою структурування композиції.<sup>11</sup> *Розділ I* (А, тт. 1–28) починається в доволі швидкому темпі. Фактура оркестрової групи представлена остинатним акомпанементом (інтервальної побудови) без чіткої звуковисотної фіксації. Ансамблева взаємодія солістів, роль яких у цьому розділі є провідною, являє собою синхронний тематичний діалог, побудований на взаємодоповнюючих репліках паритетного характеру. Самі сольні партії

<sup>11</sup> Проблеми специфіки фреймових структур як новітнього засобу організації музичного полотна розглянуті в дисертації К. Майденберг-Годорової [127].

побудовані на низці рівномірних висхідних і низхідних кластерних *glissandi* та міхових *tremoli* на кластерних звучаннях, семантично і фактурно представлених як звуковий потік, що під кінець розділу досягає свого апогею грубим *sff*.

Наступний *Розділ II* (В, тт. 29–68) є виключно оркестровим епізодом без участі солістів. Тематичний матеріал репрезентований в двох іпостасях: 1) «розширеною» скрипковою технікою «білого шуму» в групах скрипок та віолончелей; 2) комбінуванням «білого шуму» в групах скрипок і альтів та грубою грою біля кінця смичка в партіях віолончелей і контрабасів (див. додаток Б, приклад 10). Графічно даний розділ відображений у вигляді сонорних ліній та нещільних за своєю наповненістю музичних потоків.

У *Розділі III* (А<sub>1</sub>, тт. 69–124) відбувається певне повернення до тематичного матеріалу та структурної логіки першого розділу. Починається розділ з темброво-динамічного ефекту детонації звуку в партіях акордеонів (тт. 70–77), котрий потім змінюється на малозвучні та широкі сонорні комплекси, проте, на відміну від розділу А, вже фіксованої нотації (із різким *sff* в кінці кожного із співзвуч). Оркестровий супровід у даному фрагменті теж, як і у першому розділі, репрезентований ритмічним *ostinato* в партіях спочатку віолончелей та контрабаса, а потім і скрипок та альтів в динаміці *sff*.

Умовна розробка першої частини концерту, яка здебільшого ґрунтується на коротких нестабільних тематичних побудовах, представлена в *Розділі IV* (С, тт. 125–173). Музичне полотно в даному фреймі складається зі швидких, енергійних пасажів, переважно без чіткої фіксації тонів, та значної кількості *glissando*. Ансамблева взаємодія партій солістів має інтеграційний характер, відображений діалогом згоди. У партіях акордеонів звучать широкі пасажі імпровізаційного характеру (авторкою вказано напрям мелодичного руху без чіткої фіксації нот) на фоні оркестрового ритмічного акомпанементу та епізодично імпульсивних сонорних фігурацій без чіткої звуковисотності та *glissando* на одній чи двох струнах. Розділ завершується масивним висхідним кластером у солістів без супроводу оркестру (тт. 173) на баянному регістрі *tutti*.

Кульмінацією першої частини Концерту є *Розділ V* (D, тт. 174-210), в якому тематичний матеріал сольних партій представлений спочатку широкими висхідними та низхідними кластерними смугами (тт. 174–184), котрі потім переходять в кластерні плями (тт. 185–208) з грубим і різким туше. Оркестр протягом всього розділу виконує винятково одну умовно найвищу ноту (спочатку штрихом *detache*, поступово переходячи до *tremolo* з виразним *accelerando*). У партитурі розділу, що відображає значну кількість сонорних форм, переважають графічні позначки, зокрема крапки, лінії, потоки, плями та смуги. Партії акордеонів, які виконують загалом сольну функцію, темброво і фактурно значно виокремлюються від звучання струнного оркестру, що створює сонорний фон твору.

Останній, *VI розділ* (E, тт. 210–224) слугує постлюдією до усієї першої частини Концерту, максимально контрастуючи з іншими розділами на рівні тематизму і драматургії. Тематичний матеріал розділу представлений виключно двома нотами – *As* другої октави у партії першого акордеона та *A* другої октави в партії другого акордеона, – що звучать без супроводу оркестру в повільному темпі на динаміці *ppp*. Партія першого акордеона, тримаючи ноту протягом всього розділу, динамічно підсилюється за допомогою мікрохроматичних *glissando* (детонація звуку), в той час як у партії другого акордеона тон виконується прийомом *vibrato* кістю лівої руки. Завершується перша частина концерту поступовим *morendo* на динаміці *pppp*.

*Друга частина* концерту, аналогічно до першої, побудована з розділів, неоднорідних за структурним поділом. Розпочинається частина повільним, спокійним *вступом* (тт. 1–17) в партіях акордеонів та віолончелей. У партії другого акордеона звучать розмірені висхідні та низхідні *glissandi* по клавішам без звуку, в той час як перший акордеон створює позаінструментальний шумовий ефект – відчутне вдихання ротом і видих (див. додаток Б, приклад 11). Оркестровий супровід обмежений у вступі грою за підставкою у партії віолончелі (позаду струн *C* та *G*).

Логічним продовженням композиційних принципів вступу є *I розділ* (А, тт. 18–48), який знов ґрунтується на використанні специфічних виконавських прийомів гри та сонорних фактурних форм. Гра солістів репрезентована *glissando* по кнопках без звуку, довільними рухами кисті руки по кнопках лівого та правого півкорпуса без звуку, а також *glissando* по боринам розгорнутого міху (тт. 29–40). У цьому розділі А. Сова вводить специфічні прийоми і для струнних (гру за підставкою в поєднанні з елементами алеаторики в партіях скрипок, імпровізованими вставками *pizzicato* в партіях альту, *glissando* в партіях віолончелей). Тож загалом цей розділ не має чіткого звуковисотного позначення в партіях як солістів, так і оркестру та побудований виключно на специфічних тембрових прийомах і шумових ефектах.

Наступний, *II розділ* (В, тт. 49–70) характеризується розмежуванням двох фактурних ліній: 1) імпровізовані пасажі *staccato* в партіях акордеонів на регістрі *piccolo* та в партіях скрипок і альтів (див. додаток Б, приклад 12); 2) поєднання алеаторики (імпровізаційні вставки без позначення точної висоти звуків) з постукуванням по грифу та деці в партіях віолончелей і контрабасу (тт. 58–70). Зазначимо, що використання баянного регістру *piccolo* та *staccato* в швидкому темпі при довільному виборі звуків в діапазоні 1–4 октав, з одного боку, надає композиції специфічних тембрових якостей, а з іншого – сприяє імплементації сонорної фактури *розсип*. Завершується фрейм різким кластером (*sff*) у партіях солістів та оркестру. У свою чергу, *III розділ* (С, тт. 71–102) представлений: 1) сонорно-шумовим ефектом *гра повітрям* в партіях акордеонів; 2) комбінацією різноманітних сонорних утворень (ліній, потоків та смуг) у групах оркестру.

Окремої уваги заслуговує *IV розділ* II частини концерту (D, тт. 103–144), який умовно поділяється на три підрозділи. У *I підрозділі* (тт. 103–112) А. Сова звертається до тональної системи (*a-moll* з елементами альтерації: підвищеними IV та VI ступенями та пониженим II ступенем). Партія I акордеона представлена одноголосною мелодією у високому регістрі, супроводжуваною

струнними, що виконують мелодичні фігурації. У *II підрозділі* (тт. 113–126) взаємодія партій солістів набуває ієрархічного характеру за принципом *соло-акомпанемент* (тематичний матеріал викладений в партії I акордеона, тоді як партія II акордеона слугує супроводом). Останній, *III підрозділ* (тт. 127–144) має риси певного синтезу, що поєднує тональної організації з елементами сонорики, зокрема використанням темброво-динамічного ефекту (детонації звуку та *vibrato* в партіях солістів), імпровізаційних вставок, *glissando*, а також шумових ефектів в оркестрі (кругових рухів смичка по струнам у партіях віолончелей і контрабасів).

У *V розділі* (Е, тт. 145–175) композиторка вводить в оркестрове полотно гроно сонорних ліній, смуг та плям. Фактура даного фрейма сприймається як суцільний густий сонорний потік, в якому акустично важко розмежувати тематичні та фонові елементи. Завершується розділ різкими висхідними кластерами в партіях баянів та сонорним звучанням *sff* на умовно найвищій ноті в оркестрі. Фіналом та водночас кульмінацією II частини Концерту є невеличкий за обсягом останній, *VI розділ* (F, тт. 176–183), побудований виключно на кластерній графіці в партіях акордеонів на регістрі *tutti* та стрімких *glissando* в партіях струнних в динаміці *fortissimo* (див. додаток Б, приклад 13). Авторка не прописує звуковисотності, чіткого ритму і метрики, вказуючи лише загальний характер розділу (*vigorously*), темповий показник ( $\downarrow = 116$ ) та напрямок руху пасажів. Тож цей фрейм можна віднести до проявів квазіабсолютної алеаторики, де домінування мобільних чинників переважає над стабільними.

*III частина* концерту (*Coda*), що має форму періоду неподільної будови, розпочинається повільним чотирьохтактним вступом *tranquillo* в партіях струнних. Гармонічна основа звучання оркестру складається виключно з одного ля мінорного квартсекстакорду із секстою, який протягом всієї частини звучить як бурдон. Складно сказати, чи планувала композиторка алюзію до твору К. Штокгаузена *Helikopter-Streichquartett* (1995), однак відчутною є їх певна композиційна схожість. Так, у *Kodi* струнні, затримуючи кожен ноту на *tremolo*,

поступово зменшують або підвищують висоту струни за допомогою кілків, створюючи ефект сонорного мерехтіння, шерхоту. У свою чергу, партії баянів представлені малозвучними кластерами *vibrato* (з коливанням кисті лівої руки), що теж семантично слугує проявом звукового мерехтіння. Завершується твір звучанням цих ефектів у солістів і оркестру на *ppp* з поступовим *morendo*.

Особливе місце у розвитку досліджуваного жанру посідає **Концерт для акордеона з оркестром** (*Concerto per fisarmonica ed orchestra*, 2017) видатного польського композитора та диригента **Кшиштофа Пендерецького** (*Krzysztof Eugeniusz Penderecki*, 1933–2020). Втім, слід зазначити, що цей твір не був написаний автором саме для акордеона, а являє собою транскрипцію Подвійного концерту для скрипки та альту з оркестром (*Concerto doppio*, 2012) К. Пендерецького, здійснену відомим польським акордеоністом Мацеєм Францкевичем (*Maciej Frąckiewicz*) – першим виконавцем цього твору. Зауважимо, що він є першим виконавцем багатьох інших творів для баяна (акордеона), зокрема в жанрі концерту, серед них: *Konzert für Akkordeon und Orchester* (2011) Даріуша Пшибильського, *Rhythm Games* (2014) Миколая Майкусяка; *Accordion concerto* (2016) Зигмунта Краузе (*Zygmunt Krauze*) та *Accordion concerto* (2022) Миколая Горецького. Підкреслимо також, що сучасні виконавці неодноразово звертаються до творчості К. Пендерецького. Такі твори як *Три мініатюри* (1956), *Sinfonietta № 1* (1990–1992), *Chaconne in memoria del Giovanni Paolo II* (2005) вже міцно увійшли до сучасного баянно-акордеонного репертуару, викликаючи значний інтерес у слухацької аудиторії.

Перше виконання Концерту для акордеона з оркестром К. Пендерецького відбулося 12 січня 2018 р. в м. Гданськ (Польща) за участі соліста Мацея Францкевича та Балтійського філармонічного оркестру (диригент – Ваг Папян).

Концерт є одночастинним, його композиція має індивідуалізовану форму, що містить ознаки сонатності з її експозиційністю та розробковістю, а також елементи варіаційності. За характером ансамблевої взаємодії соліста і оркестру твір належить до паритетного (біцентричного) типу концертів, за структурною

організацією та характером тематичного розвитку – до концертів симфонізованого типу. Склад оркестру в творі є подвійним.

В основі драматургії Концерту лежить протистояння трьох тематичних сфер, кожна з яких виконує важливу змістовну роль. Так, в пролозі та епілозі-підсумку звучить тематичний матеріал, наділений рисами трагізму та сакральності, тоді як дві інші тематичні сфери – ліричного та віртуозно-скерцозного характеру – вступають у конфлікт між собою в основній частині Концерту. Музика прологу (тт. 1–35) загалом відображена монодією в партії акордеона без участі оркестру (з одноголосною формою солірування).

Іншою образною іпостассю музики твору є ігрова скерцозність, що ґрунтується на принципах віртуозності і театралізації. Ця сфера, представлена в партіях соліста та оркестру чималою кількістю фактурних варіантів, вимагає значної виконавської майстерності. Яскравими прикладами композиторської фактурної винахідливості в партії соліста є: широкі арпеджіо (тт. 171–175); фігурації 64-ми нотами (тт. 164–165); хроматичні пасажі (тт. 211–212); пасажі подвійними нотами (т. 192); гра октавами (тт. 159–161, 177–178, 230–231); акордове міхове тремоло (тт. 305–314); чотиридолльні рикошети (т. 190).

Ансамблева взаємодія соліста та оркестру, зокрема в головній партії концерту, репрезентована діалогічними фігурами *підтвердження–підсилення* та *підхоплення репліки*, де партії акордеона та оркестру швидко передають одна одній короткі фрази та мотиви, створюючи ефект скерцозності та ігрового начала. Організація реплік соліста та оркестру в експозиції концерту представлена діалогом узгодження модусного типу, прикладом чого є зокрема тт. 122–149 твору, де короткі мотиви в партіях оркестру та акордеона знаходяться в тематичній та емоційній єдності. Даний вид концертування репрезентовано біцентричним типом взаємодії соліста і оркестру, де обидва учасники діалогу наділені значною самостійністю викладу тематичного матеріалу, що сприяє втіленню загальної конфліктності драматургічної концепції, а також активній розробковості тематизму.

У музиці Концерту наявні певні ознаки жанрових модуляцій. Яскравими прикладами цих інтенцій є імплементація скерцозних (тт. 55–96 та 122–149) та танцювальних жанрових елементів, зокрема польки (тт. 181–191). У творі також спостерігаються жанрові риси пасакалії (тт. 321–348), які посилюють величність та трагізм епілогу твору.

Третьою семантичною сферою музики Концерту є лірична, представлена насамперед короткими низхідними мотивами в помірному темпі, інтонаційно пов'язані з образно-емоційним світом томління, меланхолії. Ліричний тип музичного висловлювання у творі презентований більшою мірою функційною ієрархією «тема–фон» [23 с. 8], де тематичний матеріал виконується солістом, в той час як гармонічна та ритмічна складова залишається за групою оркестру.

Епізодично, зокрема в тт. 193–209, спостерігається паритетна ансамблева взаємодія за типом «діалогу-бесіди» (див. додаток Б, приклад 14). Композитор також нерідко звертається в Концерті до *моноансамблевої моделі* взаємодії (за І. Польською) [164] (зокрема в тт. 55–71, де партії лівої та правої руки баяна ведуть діалог, створюючи інтеракцію, яка підкреслює змагальність та віртуозність композиції). У розробці концерту взаємодія соліста та оркестру репрезентована зокрема діалогом-незгоди диктумного типу. Також митець, зображаючи стихію конфлікту через діалогічне зіставлення партій баяна та оркестру, вводить ігрові фігури *ексцентричних акцентів* (тт. 230–245) (див. додаток Б, приклад 15) та *зміни модусу* (тт. 246–254).

Композиція має дві сольні каденції. Перша з них (т. 192) репрезентована розлогими, віртуозними пасажами, тоді як друга (т. 229), менша за обсягом, виконує функцію яскравої імпровізованої вставки або тропа.

Фінал композиції представлений епілогом (тт. 321–376), що є трагічною кульмінацією твору. Складно сказати, чи планував композитор алюзію на тему фуги *b-moll* із I тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, проте інтонаційно у фіналі Концерту відчувається схожість з експозиційним проведенням цієї теми (див. додаток Б, приклад 16). Завершується Концерт

мінорним тризвуком з квартою від тону *d* із поступовим *morendo* на *pianissimo* в партіях оркестру та соліста. Зазначимо, що у творі спостерігаються також певні жанрові ознаки балади, які проявляються зокрема в 1) наявності послідовної сюжетності з елементами сакрального та трагічного фіналу; 2) чергуванні монологічного та діалогічного викладу тематичного матеріалу; 3) обрамленні композиції прологом та епілогом-кодою.

У творчому доробку композиторів **Литви** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений творами: *Breakthrough* (2006) Жибуокле Мартінайтіте (*Žibuoklė Martinaitytė*); *Promise* (2007) Феліксаса Байораса (*Feliksas Bajoras*); *Ad Astra* (2008) Анатоліюса Шендероваса (*Anatolijus Šenderovas*); *Elegy for Those Who Left Their Homeland* (2009) Гедрюса Купрявічуса (*Giedrius Kuprevičius*); *Accordion Concerto* (2010) Арвідаса Мальциса (*Arvydas Malcys*); *Evacuation* (2010) Ремігіюса Меркеліса (*Remigijus Merkelys*).

У музичному мистецтві **Румунії** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром репрезентований **Концертом для баяна (акордеона) з оркестром** (*Concerto for accordion and orchestra*, 2001) композитора, музикознавця та філософа **Ауреля Строе** (*Aurel Stroe*, 1932–2008). Цей твір, за ствердженням румунської дослідниці Петруци-Марії Корою (*Petruța Maria Coroiu*), наповнений глибинними філософськими концепціями, а також сучасними техніками композиторського письма, котрі присутні в усіх розділах твору [264, с. 216–217]. Зазначимо також, що за типом драматургічного і тематичного розвитку даний твір можна віднести до групи симфонізованих концертів, а за характером ансамблевої взаємодії партій соліста та оркестру – до паритетного (біцентричного) типу концерту.

Жанр концерту для баяна з оркестром знайшов яскраве втілення у **творчості композиторів України**, важливою складовою музичної культури якої загалом є баянно-акордеонне мистецтво. Серед творів українських митців у цьому жанрі назвемо зокрема Концерти для баяна з камерним оркестром «Россініана» (1992) та «*Omaggio Ad Astor Piazzolla*» (1999) В. Зубицького; Концерт для баяна з камерним оркестром (1995) А. Сташевського; Концерт для

баяна зі струнним оркестром (2001) О. Костіна; Концерт для баяна з камерним оркестром (2004) М. Шоренкова тощо.

Провідна роль у становленні і розвитку даного жанру в українській музиці належить відомому композитору та баяністу **Володимиру Зубицькому** (народ. У 1952 р.), зокрема його **Концерту для баяна й камерного оркестру «Россініана»**. Цей твір має декілька редакцій: I – для баяна й камерного оркестру (оригінал, 1992), II – для баяна й оркестру баянів (1994), III – для баяна й великого симфонічного оркестру (1994), IV – для баяна й квартету флейт (1994). Характеризуючи концерти В. Зубицького для баяна з оркестром («Rossiniana», «Omaggio ad Astor Piazzolla») та скрипки з оркестром (*Chao tuchacho*), А. Луніна зазначає, що формула успіху концерту «Россініана» полягає в особливому стильовому симбіозі [125], відтвореному зокрема за допомогою стилізацій та колажів, в основі яких лежить «попсовий» тематизм разом із темами-цитатами з уславлених опер Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник» і «Вільгельм Телль» [125].

Вагомий творчий внесок до розвитку українського баянно-акордеонного мистецтва загалом та жанру баянного концерту зокрема належить відомому композитору, виконавцю, педагогу і музично-громадському діячу **Віктору Власову** (народ. у 1936 р.). Досліджуваний жанр представлений у творчості митця **концертом *Баян-Бенд* для баяна та джазового оркестру (2014)**. Зазначимо, що цей твір уперше стає об'єктом музикознавчого аналізу. Концерт є одночастинним, його розділи вибудовані як низка різнохарактерних контрастних побудов, що дозволяє говорити про тяжіння композиції до контрастно-складеної форми У музиці твору домунує естрадно-джазова стилістика, проявами якої є зокрема синкопований ритм (тт. 132–142) та елементи *walking bassline* (тт. 104–111). Музичне полотно композиції насичене значною кількістю *quasi*-імпровізацій та каденціями в партіях ударних (т. 379) та баяна (тт. 380–402). Ладогармонічна складова твору містить розширені терцієві гармонії, альтеровані акорди, септакордові і нонакордові співзвуччя

(тт. 133–144) (див. додаток Б, приклад 17), зокрема септакордові ланцюги (тт. 14–26).

Серед баянних концертів, написаних на початку XXI ст., привертає увагу *Concertino rithmico* для баяна з камерним оркестром харківського композитора **Ігоря Гайденка** (народ. у 1961 р.). Творчість композитора містить симфонічні, камерно-оркестрові, хорові, вокальні твори, тощо. Особливе місце в його доробку посідають інструментальні концерти: для цимбалів з оркестром (*Сонячне коло*, 2004), для бандури з оркестром (*Харківський*, 2007), для баяна з оркестром (*Concertino rithmico*, 2009) та для фортепіано з оркестром (*Слобожанський*, 2012). Прем'єра *Concertino rithmico* відбулася в 2010 р. у Києві на міжнародному фестивалі сучасної музики *Київ Музик Фест* у виконанні Національного ансамблю солістів *Київська камерата* (партія баяна – Олександр Міщенко). Твір присвячений його першому виконавцю. Концертино є одночастинним. Виконавський склад представлений, окрім солюючого баяну, лише струнними та фортепіано. Зауважимо, що у другій редакції твору автор додав до складу оркестру ударну установку, яка, за його словами, *підсилювала драйвовість та емоційний запал Concertino*. (З бесіди з І. Гайденком 20.08.2022 р.).

Творчий задум і загальна концепція *Concertino* базуються на відчутті легкості, видовищності та емоційного збудження. Домінування тональної техніки композиторського письма корелює з проявами ускладненої гармонії (зокрема септакордових співзвуч). У музичній мові відчутний вплив джазової та свінгової стилістики, що налаштовує на поринання в атмосферу часів панування свінгу й американських джазових біг-бендів. Окремо відмітимо притаманні *Concertino rithmico* легкість та шлягерність мелодії, віртуозність, квадратність побудов, синкопованість басової лінії, наявність каденції тематичного типу (див. додаток Б, приклад 18) в партії соліста (тт. 132–160). Таким чином, *Concertino rithmico* І. Гайденка є яскравим зразком втілення естрадно-джазової стилістики в жанрі концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості українських композиторів та переконливим

підтвердженням сталого інтересу сучасних митців до сфери баянно-акордеонного мистецтва загалом.

На завершення підрозділу зазначимо, що характеристика розвитку досліджуваного жанру у музичному просторі Східної Європи потребує також згадки про його розвиток у **Грузії**, де він блискуче репрезентований концертом «Одного разу» для баяна, ударних, бас-гітари та струнного оркестру (*«Károte» for accordion, percussion, bass guitar and string orchestra*, 2006) видатного грузинського композитора **Гії Канчелі** (Giya Kancheli, 1935–2019).

### **2.3. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Південної Європи (Італія, Іспанія, Португалія, Хорватія, Словенія)**

Чималий інтерес до жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром демонструють композитори **Італії, Іспанії, Португалії, Хорватії, Словенії**.

Так, у музичному мистецтві **Іспанії** цей жанр представлений концертами *Akorda* (1999) Габріеля Еркореки (Gabriel Erkoreka); «Itaun» (2003) Рамона Лазкано (Ramon Lazkano), *Concierto para acordeón* (2005) Хесуса Торреса (Jesús Torres). У творчості митців **Португалії** він репрезентований *Pequeno Concerto for Accordion* (2000) та *Double concerto* (2011) композитора та акордеоніста Пауло Хорхе Ферейра (Paulo Jorge Ferreira) та *Accordion Concerto* (2023) композитора Луїса Тіноко (Luis Tinoco), створений для видатного португальського акордеоніста Жоао Баррадаса (João Barradas), який є першим виконавцем цього твору.

Найбільш ґрунтовно досліджуваний жанр репрезентований у музичному мистецтві **Італії**. Серед значної кількості концертів для баяна (акордеона) у творчості італійських композиторів наведемо: *Auf der Suche* (*У пошуках*, 1995) Боріса Порена (Boris Porena); *La cascata sommersa* (*Занурений водоспад*, 2000) Коррадо Рожака (Corrado Rojas); *Il Giornale della Necropoli* (2000) та *Storie di altre storie* (*Історії інших історій*, 2004) Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino);

*Concerto En Las tierras altas* (У високогір'ї, 2001) Анджело Джилардіно (Angelo Gilardino); *Concerto*, Op. 44 (2004) Лючіо Гарая (Lucio Garau); *Camminata sogno 21 martedì Agosto 1945* (Прогулянка мрією, вівторок 21 серпня 1945 року, 2004) Фабіо Нідера (Fabio Nieder); *Ciaccona del moribondo* (Чакона вмираючого, 2006) Рікардо Вагліні (Riccardo Vaglini); *Concerto* (2007) Джакомо Вітале (Giacomo Vitale); *Le insidie di Tschai* (Пастки Чай, 2008) Дієго Конті (Diego Conti); *Concerto per i popoli* (Концерт для народу, 2008) Луїджі Морлео (Luigi Morleo); *Due momenti musicali* (2008) Лука Моска (Luca Mosca); *Concerto per fisarmonica, archi e percussioni* (2010) Віто Палумбо (Vito Palumbo); *Sirius* (2010) Алессандро Сбордині (Alessandro Sbordonì); *Concerto for accordion, guitar and string orchestra* (2012) Паоло Уголетті (Paolo Ugoletti); *Zenith* (2014) Енріко Блатті (Enrico Blatti); *Accordion Concerto* (2018) Івано Біскарді (Ivano Biscardi) та ін.

Творчий доробок італійських композиторів демонструє різні жанрові моделі концерту для акордеона з оркестром – як для одного соліста, так і подвійні та потрійні концерти [306]. Зауважимо, що поява подвійних та потрійних концертів для акордеона з оркестром (у тому числі за участю інших солюючих інструментів – скрипки, гітари тощо) загалом стала в останні десятиріччя характерною рисою розвитку жанру.

Жанрова модель подвійного концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлена у сучасній музиці такими творами, як *Concerto* (1997) Джона Вебба (John Webb); *Concerto. En Las tierras altas* (2001) Анджело Джилардіно (Angelo Gilardino); *Concerto for violin, accordion and orchestra* (2001) Хакона Берге (Håkon Berge); *On the other side* (2003) Адріани Гельцькі (Adriana Hölszky); *Miniata* (2003) Ребекки Сондерс (Rebecca Saunders); *Camminata sogno 21 martedì Agosto 1945* (2004) Фабіо Нідера (Fabio Nieder); *Metamorphoses* (2006) Едді Флечійна (Eddy Flecijn); *FisConcerto* (2007) Миколая Майкусяка (Mikołaj Majkusiak); *Calvino's Five Words* (2010) Оллі Віртаперко (Olli Virtaperko); *Concerto per fisarmonica, chitarra e orchestra d'archi* (2009) Паоло Уголетті (Paolo Ugoletti); *Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra* (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider); *Song*

(2010) Анатоліюса Шендероваса (Anatolijus Šenderovas); *Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra «Conception»*  
 (2012) Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki); *Shadows* (2013) Лі-Ін Ву (Li-Ying Wu); *Double concerto for violin, accordion and orchestra* (2015-2016) Марціна Блажевича (Marcin Blazewicz); *Concert for accordion duo and string orchestra*  
 (2018) Анни Сови (Anna Sowa); *Concerto for two bayans and chamber orchestra*  
 (2018) Петера Махайдіка (Peter Machajdík) та ін.

Яскравим прикладом цих інтенцій є подвійні концерти для акордеона, гітари та оркестру Анжело Джилардіно (*Concerto. En Las tierras altas*, 2001) та Пауло Уголетті (*Concerto for accordion, guitar and string orchestra*, 2009).

Вагомим внеском до розвитку жанру є **Подвійний концерт для акордеона та гітари зі струнним оркестром** (*Concerto per fisarmonica, chitarra e orchestra d'archi*) **Паоло Уголетті** (Paolo Ugoletti, народ. у 1956 р.), написаний та вперше виконаний в 2009 р. акордеоністом Джіно Замбеллі (Gino Zambelli) та гітаристом Джуліо Тампаліні (Giulio Tampalini) разом із камерним оркестром м. Брешія (диригент – Філіп Лама).

Зазначимо, що творчість П. Уголетті ще не отримала значного музикознавчого осмислення, хоча й посідає помітне місце в італійському мистецтві. Композитор активно працює у сферах камерної, оркестрової, хорової музики, пише твори для гітари, мандоліни, ірландської волинки [331]. Зазначимо, що він також викладає у Консерваторії Луки Маренціо (*Luca Marenzio conservatory*) в м. Брешії.

Серед численних творів П. Уголетті назвемо зокрема: *Maedbh the brave* для двох баянів (акордеонів); *Concerto Festivo* для бас-тромбона та струнного оркестру; Концерт для скрипки та струнного оркестру; Концерт для саксофону-сопрано, фортепіано та струнного оркестру, Сіассона та *Preludio e corale* для фортепіано соло; *Icebreaker* для двох фортепіано та саксофона; *Air and reel* для мандоліни та гітари; *Folk Suite* для скрипки та фортепіано; *Serenata* для фортепіано і струнного квартету; *Angele Dei* та *Ave Maria* для вокального ансамблю тощо. Окремо відмітимо, що П. Уголетті є автором багатьох творів

для гітари соло, а також ансамблевих і оркестрових творів за участі гітари. Тож поєднання гітари та акордеона в подвійному концерті є закономірним у творчості композитора. Композиторському стилю Уголетті притаманні риси неокласичної і неоромантичної стилістики [331]. Митець часто звертається до традиційних жанрів (фуга, партита, чакона, хорал, серенада, кантата, ноктюрн) і загалом тяжіє до класичних технік композиторського письма.

Подвійний концерт для акордеона та гітари зі струнним оркестром Паоло Уголетті має традиційну для цього жанру тричастинну будову за принципом співвідношення частин: швидко – повільно – швидко.

I частина концерту написана у формі рондо-сонати. Подвійна експозиція відсутня, проте в розділі *A* виникає зіставлення *forte* (тт. 1-22) – *piano* (тт. 23-52) як прояв динамічного діалогу. Взаємодія партій солістів та оркестру в цьому розділі представлена комунікативною моделлю *соло – акомпанемент*. II розділ (*B*, тт. 53–108) має ознаки фактурно-регістрового та динамічного діалогу, зокрема у співставленні *tutti* (тт. 53-80) – *solì* (тт. 81-108). Комунікація сольних партій у розділі *B* відбувається за взаємодією *соло – акомпанемент*, де партія гітари виконує роль супроводу до мелодії, що звучить в партії акордеона. Заклучний розділ експозиції (*A*<sub>1</sub>, тт. 109-129) тематично схожий із першим розділом, проте в динамізованому вигляді. Ролі солістів незначною мірою змінюються: функція *solo* надається партії гітари, в той час як акордеон доповнює її звучання мелодичними фігураціями на фоні оркестрового акомпанементу.

Композиційна побудова розробки (*C*, тт. 130-185) базується передусім на поєднанні секвенцій і коротких тематичних вставок. Комунікація оркестру та солістів репрезентована дуєтом неузгодження (див. додаток Б, приклад 19). Реприза I частини (*A*<sub>2</sub>, тт. 186-228) є скороченою, тема звучить лише в партії акордеона на фоні акомпанементу гітари. Оркестр виконує в репрізі переважно фонові функції (за винятком гармонічних фігурацій в партії контрабаса). Завершується частина дванадцятитактовим кадансовим зворотом (гармонічна

послідовність I –VI $\sharp$  –VI –I) та поступовим *morendo* в партіях солістів та оркестру.

Ліричним центром концерту є II частина, написана у складній тричастинній формі з тріо. Вона починається одноголосною темою в партії акордеона з акомпанементом гітари та оркестру (фонова функція). Ансамблева взаємодія в розділі A (тт. 1-34) спрямована до інтеграції, нерозривної єдності всіх учасників. Розділ B (тріо, тт. 35–74) складається з 3 епізодів: I (B, тт. 35-50), II (C, тт. 51-66) та III (B<sub>1</sub>, тт. 67-74), в I та III з яких прослідковуються ознаки дуету через прояв значної ансамблевої узгодженості партій солістів і синхронності проведення тематичного матеріалу. На противагу цьому в II епізоді тріо (C, тт. 51–66) завдяки зростанню змагальності між партіями солістів та оркестру виникає конфліктний діалог (із чергуванням реплік). В контексті ігрової логіки даний епізод є певним проявом ігрової структури *містифікації* [94, с. 9] (див. додаток Б, приклад 20). Скорочена реприза (A<sub>1</sub>, тт. 75-109) загалом повторює тематичний матеріал експозиції без значних діалогічних видозмін. Завершується частина поступовим *ritenuto* на *pianissimo* в партіях акордеона, гітари та альтів.

III частина (фінал) Концерту має тричастинну форму з елементами наскрізного розвитку. Починається композиція нижнім оркестровим *вступом* (тт. 1-28). За ним слідує розділ A (тт. 29-78), де двічі звучить основна тема – спочатку в партії гітари на фоні оркестрового акомпанементу, а потім у соліруючих партіях акордеона та гітари разом (на кшталт подвійної експозиції) без участі оркестру. 8-тактова тема, наближена до ігрової структури «гра-жарт» [129, с. 33; 146 с. 8–9] з ознаками танцювальності, що сприяє відтворенню в частині атмосфери свята та радості. Завершується розділ A оркестровим *tutti*, де виклад тематичного матеріалу делегований оркестру, а партії солістів супроводжують його мелодичними і гармонічними фігураціями.

Розділ B (тт. 79-102) певною мірою розвиває попередній тематичний матеріал і побудований у вигляді рівноправного (паритетного) дуету солістів та оркестру. Останній розділ (C, тт. 102-115) слугує сполучною ланкою до

середнього розділу (*D*) частини. Ансамблевий діалог солістів репрезентований ігровою фігурою «підхоплення або передача репліки» [196, с. 72], основою на почерговому виконанні солістами коротких мотивів, що переходять від одного до іншого (див. додаток Б, приклад 21), надаючи музиці фіналу рис театральності та віртуозності.

Ліричним центром частини є розділ *D* (тт. 116-174), що має спокійний, розмірений характер. Ансамблева взаємодія солістів представлена «семантико-рольовою моделлю *групової гри*» [164] (за І. Польською) на фоні оркестрового супроводу. Завершується розділ загальним поступовим *diminuendo* в усіх партіях із плавним переходом до каденції солістів, традиційно розташованою перед репризою. Каденція (*cadenza*, тт. 175-230), що належить до віртуозного типу, складається з трьох епізодів: I – репліка акордеона *solo* (тт. 175-194); II – тематична відповідь гітари на тлі акомпанементу акордеона (тт. 195-215); III – паритетний дует акордеона та гітари (тт. 216-230). У другому епізоді каденції ансамбль акордеона та гітари відображений діалогом узгодження диктумного типу, тоді як у третьому епізоді комунікація солістів ґрунтується на дуеті неузгодження. Таким чином, каденція загалом сприймається як ансамбль солістів, побудований на сполученні різних форм діалогу, що відтісняють демонстрацію віртуозності і імпровізаційності на другий план.

Реприза фіналу має незначні видозміни, загалом за рахунок скорочення тематичних розділів. Так, в розділі *A<sub>1</sub>* (тт. 231-271) автор скорочує обсяг подвійного проведення тематизму в дуеті солістів. Водночас композитор, урізноманітнюючи музичний розвиток репризи, вводить діалогічну фігуру «раптового акценту» в партіях віолончелей і контрабасів, створюючи відчуття вторгнення нової дійової особи до діалогу солістів та оркестру. Розділ *B<sub>1</sub>* (тт. 272-294), як і розділ *B*, не має значних композиційних та діалогічних контрастів, вирізняючись лише більш насиченою фактурою та посиленою динамікою.

Тематично схожу із розділом *C*, проте дещо скорочену репризу має розділ *C<sub>1</sub>* (тт. 295-304), що є композиційною зв'язкою до наступного розділу *A<sub>2</sub>*

(тт. 305-331) – драматургічної кульмінації усієї частини. У розділі  $A_2$  оркестрова фактура досягає максимальної щільності і динамічної гучності. Епізод вирізняється багатогранністю тематичних пластів, віртуозністю партій солістів та оркестру. За характером ансамблевої взаємодії він наближений до «моделі рівноправного полілогу» [164] (за І. Польською), що є винятковим прикладом її використання в концерті. *Coda* фіналу ( $D$ , тт. 332-355) побудована на матеріалі вступу, проте в спокійному характері. Завершується твір спільним звучанням в партіях солістів та оркестру тонічним ундецимакордом на *pianissimo* з поступовим *ritenuto*.

Зазначимо, що за викладом музичного матеріалу концерт належить до віртуозного типу, а за характером діалогічної взаємодії солістів та оркестру до домінантно-сольного жанрового типу. Характерною рисою фактури обох сольних партій є виклад тематичного матеріалу здебільшого у вигляді монодії. Прагнучі зберегти фонічний паритет між солістами, автор дуже рідко (за винятком кульмінаційних епізодів) використовує у партії акордеона акордові комплекси, змінюючи звуковий баланс на користь гітари, яка має дещо обмежені акустичні можливості в порівнянні з акордеоном.

У стильовому аспекті Подвійний концерт для акордеона та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті є яскравим прикладом сучасного осягнення класико-романтичної музичної традиції, свідченням чого є зокрема: 1) опора на традиційні жанрові принципи композиційної будови твору; 2) звернення до ладогармонічних засад і фактурних форм класико-романтичної доби; 3) використання традиційних композиційних структур, драматургічних принципів та методів організації тематизму; 4) використання виключно традиційних технік композиторського письма; 5) застосування здебільшого традиційних виконавських прийомів гри в партіях солістів та оркестру.

Важливе місце у розвитку жанру концерту для акордеона з оркестром у сучасній італійській музиці належить композитору, диригенту і аранжувальнику **Енріко Блатті** (*Enrico Blatti*, народ. у 1969 р.), мистецька діяльність якого є багатогранною. Він є засновником і аранжувальником духового ансамблю *Blue*

*Chamber Orchestra*, який постійно гастролює Європою та Південною Америкою. Митець має творчі взаємозв'язки із багатьма всесвітньо відомими естрадно-джазовими музикантами, серед яких Р. Гальяно, М. Нісінман, Л. Конітц, А. Стюарт, Ш. Портер, Г. Мірабассі, П. Тоноло, Ф. Бранчіаролі, Д. Ріондіно. Е. Блатті активно співпрацює з Національною академією Св. Цецилії (Рим), Абрुцьким Симфонічним інститутом (*Istituzione Sinfonica Abruzzese*) та Абрुцьким симфонічним оркестром (м. Л'Акуїла), Італійським молодіжним оркестром (м. Ф'езоле) тощо [258].

Серед багатьох творів Енріко Блатті назвемо зокрема такі: *Gorizia* для кларнета з оркестром (2006); *Huknusa* для біг-бенду (2007); «Go-go-gosos» для біг-бенду (2009); *Espresso 443* для акордеона, кларнета, контрабаса, арфи, саксофона сопрано та ударних (2010); *Il Poema di Garibaldi* для струнного оркестру та читача (2011); *Homeless* для фортепіано та віолончелі (2011); *Un cugino l'attende a Baltimora* для симфонічного оркестру та оповідача (2011); Концерт «Zenith» для акордеона з оркестром (2014).

Зазначимо, що в сучасному баянно-акордеонному мистецтві набула значного поширення жанрова стилістика *третього пласти*, зокрема популярної масової та естрадно-джазової музики, яка знайшла яскраве втілення також у жанрі концерту для акордеона з оркестром.

**Концерт для акордеона з оркестром «Зеніт»** (*Concerto per Accordeon e Orchestra «Zenith»*) Енріко Блатті, написаний в 2014 році, у тому ж році був уперше виконаний італійським акордеоністом Самуеле Теларі (*Samuele Telari*), в репертуарі якого є чимало концертів для акордеона з оркестром [328]. Концерт «Зеніт» складається з 3-х частин: I – Allegro Marcato (*Pizzica*); II – Lento (*Valzer*); III – Allegro (*Taranta*). Попри відсутність конкретних назв, вони мають програмний характер, чітко зумовлений жанровою специфікою визначених танців. Так, в першій частині – це поширений на Сході та Півдні Італії стародавній рухомий танець *Pizzica*, що є різновидом тарантели, але має власну специфіку, пов'язану з образами любовної гри. Друга частина – вальс, жанрові характеристики якого є очевидними. Третя, остання частина –

енергійна запальна тарантела, яка є одним із найвідоміших, легендарних італійських народних танців. (Зауважимо зокрема, що назва тарантели походить від міста Таранто і пов'язана з поширеним у Середні віки уявленням, що цей танець є єдиним засобом вилікування від божевілля, спричиненого укусом тарантула). Звертаючись до жанрової специфіки піщики і тарантели, Е. Блатті вибудовує драматургічну, образно-темпову й стилістичну контрастність концерту, залучаючи менш швидко і ритмічно простішу піщики в I частині, а надзвичайно жваву і стрімку тарантелу – у фіналі.

За своєю будовою твір належить до традиційного жанрового типу концерту (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко), за характером взаємодії між партіями соліста та оркестру – до домінантно-сольного типу. Склад оркестру включає значну кількість різних ударних інструментів (литаври, бубон (що традиційно виконує провідну роль у тарантелі), гlockеншпіль, ксилофон, тарілки, трикутник, військовий барабан, гуїро, маракаси, клавес, вібраслеп, бонги, вітряні дзвіночки).

I частина Концерту має тричастинну побудову з розробкою всередині (A–B–A<sub>1</sub>). Характерною рисою цієї частини і концерту загалом є наявність подвійної експозиції в експозиційному розділі (A, тт. 17-32 – проведення тематичного матеріалу в оркестрі; A<sub>1</sub>, тт. 33-48 – *solo* акордеона) та в репризі (A, тт. 123-130 – проведення тематичного матеріалу в оркестрі, A<sub>1</sub>, тт. 131-138 – *solo* акордеона). Зауважимо також, що основна тема цієї частини (A, тт. 17-32) на інтонаційному рівні викликає певні алюзії до вступу до першої частини *Незакінченої* симфонії Ф. Шуберта, хоча ритмічно вони значно різняться.

II частина Концерту написана у складній тричастинній формі з тріо (A–B–A<sub>1</sub>). Попри авторське визначення частини як вальсу, в музиці жанрові ознаки *вальсовості* не відчутні. Мелодія складається з плавних вокалізованих фраз, образний характер яких більш властивий елегії, аніж вальсу. II частина містить розгорнуті сольні епізоди в партії акордеона без супроводу оркестру, зокрема в тт. 9-25 та тт. 121-137.

III частина (фінал) концерту написана у формі фугети, що традиційно має суттєво стислішу будову (скорочені розробку та репризу), аніж fuga. Експозиція (тт. 1–83) містить 16-тактову тему, яка уперше звучить в партії акордеона соло. Зазначимо, що відповідь до теми, а також подальші послідовні проведення теми в експозиції (у партіях флейти, кларнета in B, фагота та скрипок) відбуваються за модуляціями до субдомінантових, а не домінантових тональностей: I проведення теми – D-dur (тт. 2-17); відповідь – G-dur (тт. 18-33); II проведення теми – C-Dur (тт. 34-49); III проведення – F-Dur (тт. 50-67); IV проведення теми – F-Dur (тт. 68-83) (див. додаток В, приклад 4). Розробка фіналу (В, тт. 84-141), що має ознаки інтермедії із властивою їй тональною нестабільністю, складається з 3 різних за характером розділів: В (тт. 84-101), С (тт. 102-121) та D (тт. 122-141).

Скорочена реприза (тт. 142-186) репрезентує тему у 8-тактовому вигляді. Ущільненню обсягу та масштабуванню звучання репризи сприяє також одночасне проведення теми в партіях соліста (акордеона) та оркестру (у струнних, флейти, гобоя, кларнета). Фінал концерту, як твір загалом, не має каденції, втім його музична тканина насичена значною кількістю віртуозних епізодів у партії солюючого акордеона (зокрема у тт. 162-169 та тт. 178-181).

Зазначимо, що музична мова твору, методи композиторського письма та задіяні автором виконавські прийоми є загалом традиційними. Яскрава демонстрація концертності і віртуозності дозволяє визначити цей твір загалом як такий, що належить до віртуозного типу концерту. Зауважимо, що віртуозність і технічна складність твору обумовлена широким використанням у партії солюючого акордеону різноманітних фактурних форм, акордової та дрібної техніки тощо. Темброве розмаїття звучання акордеону здійснюється за допомогою регістрової системи, що посилює та збагачує його чільну роль.

Діалогічна взаємодія соліста і оркестру представлена в концерті здебільшого діалогами згоди модусного типу та дуетами згоди. У концерті наявні також елементи ігрової логіки, представлені здебільшого у вигляді структур «гра-майстерність» [94, с. 9] (демонстрація технічного та віртуозного

потенціалу соліста) та «гра-жарт» [129, с. 33; 146 с. 8–9] (використання колористичних прийомів та елементів театралізації), прикладом останнього є зокрема тема фіналу твору (див. додаток Б, приклад 22).

Отже, жанрово-стилістичними, мовно-композиційними та фактурно-виконавськими особливостями концерту «Зеніт» Е. Блатті для акордеона з оркестром є: 1) звернення до популярних жанрів (вальс, тарантела, піщика); 2) театралізація музичної дії; 3) високий рівень віртуозності та імпровізаційності; 4) яскрава акцентність ритміки та певна простота мелодики; 5) експресивність динаміки в партіях соліста та оркестру.

Жанр концерту для акордеона з оркестром представлений також у творчості композиторів **Хорватії** та **Словенії**. Втім зазначимо, що його розвиток на теренах Балкан ще майже не висвітлений у музикознавстві. Так, достеменно відомими творами **словенських** митців є *Concerto fluido* (2001–2003) композитора Уроша Ройко (Uros Rojko) та Подвійний концерт для кларнета та акордеона з оркестром «Genesis» (*Genesis for clarinet, accordion and orchestra*, 2007) композиторки Нани Форте (Nana Forte).

У музичному мистецтві **Хорватії** цей жанр (за існуючою інформацією) представлений **Концертом для акордеона з камерним оркестром «Eshaton»** (*Eshaton for Accordion and Chamber orchestra*<sup>12</sup>, 2003) відомого хорватського композитора **Давора Бобіча** (*Davor Bobić*, народ. у 1968 р.). Творчий доробок митця містить численні оркестрові, концертні, камерні, вокальні, хорові, музично-театральні твори, музику до кінофільмів тощо.

Характерною ознакою творчості Д. Бобіча є активне звернення до релігійної, духовної проблематики, насамперед у ораторіях, симфоніях, кантатах. Не є винятком з цього і концерт для акордеона з камерним оркестром «Eshaton», авторська концепція якого ґрунтується на втіленні есхатологічних (від давньогрецьк. ἔσχατος – «кінцевий, останній») ідей і образів «Одкровення Іоанна Богослова» (останньої книги Нового Заповіту, більш відомої як «Апокаліпсис»), пов'язаних із зображенням кінця світу.

<sup>12</sup> Першим виконавцем концерту є словенський акордеоніст Борут Загоранський (Borut Zagoranski).

Зазначимо, що звернення композитора до такої досить незвичної для концерту для акордеона філософсько-теологічної тематики суттєво розширяє герменевтичні та змістовно-стильові горизонти даного жанру.

#### **2.4. Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Канади та США**

Баянно-акордеонне мистецтво доволі помітно репрезентовано у музичному житті Канади. Чимало сучасних канадських композиторів активно працюють у сфері баянно-акордеонної музики, привносячи до неї самобутні творчі ідеї та оригінальні авторські рішення. Зазначимо, що у сучасному розвитку канадської баянно-акордеонної музики важлива роль належить творчій діяльності всесвітньо відомих музикантів-виконавців – акордеоністів Джозефа Петріча (*Joseph Petric*), Антоніо Перуча (*Antonio Nelli Peruch*) та акордеоніста Джозефа Мачеролло (*Joseph Macerollo*), які активно популяризують канадське академічне баянно-акордеонне мистецтво та є першими виконавцями переважної більшості творів у концертному жанрі.

У творчості багатьох канадських композиторів лабораторією творчих експериментів та мистецьких новацій стає жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром. В музичному мистецтві Канади кінця ХХ – початку ХХІ ст. даний жанр представлений доволі значною кількістю творів. Серед них наведемо: «Pensieroso» (1993) Вайолет Балестрері Арчер (*Violet Balestreri Archer*); Concerto for accordion and orchestra (1993) Роберта Мюррей Шафера (*Robert Murray Schafer*); Accordion concerto (1993) Пітера Пола Копровські (*Peter Paul Koprowski*); «Murder Ballads» (1997) Омара Деніела (*Omar Daniel*); «Heavy Metal» (1998) Гері Кулеша (*Gary Alan Kulesha*); Concerto for accordion and orchestra (1999) Малкольма Форсайта (*Malcolm Forsyth*); «Rogue's Gallery» (2001) Д. Ендрю Стюарда (*D. Andrew Steward*); Divertissement IV (2002) Уолтера Бучинські (*Walter Buczynski*); Concerto for accordion and string orchestra

(2004) Аллана Джилліленда (Allan Gilliland); «En Accordéon» (2004) Дені Гужона (Denis Gougeon) тощо.

Зауважимо, що історичний розвиток та сучасна репрезентація жанру концерту для баяна (акордеона) в канадському музичному мистецтві дотепер ще майже не отримали наукового осмислення як в українському, так і в зарубіжному музикознавстві.

Серед найзначущих творів канадських композиторів у досліджуваному жанрі слід назвати насамперед **Концерт для баяна (кнопкового акордеона) з оркестром** (*Accordion concerto*) видатного сучасного канадського композитора, диригента, піаніста та педагога польського походження **Пітера Поля Копровські** (*Peter Paul Koprowski*, народ. у 1947 р.). Багатогранна і плідна композиторська творчість митця містить оркестрові, оперні, вокально-інструментальні, хорові твори, інструментальні концерти тощо. Серед найвідоміших оркестрових творів митця зазначимо «In Memoriam Каролю Сzymanowski» (1963, 2-га ред. 1977) та «За залізною завісою» (2005), назване дослідниками «симфонічним відображенням минулого Копровського» [305].

Вагомим внеском композитора до розвитку канадського музичного театру стала одноактна опера «Dulcitus», прем'єра якої (1989) транслювалася на CBC Radio. Кантата П. Копровського «Тисячоліття» (Millennium), присвячена підсумкам 2-го тисячоліття нашої ери, урочисто прозвучала у 2001 році у виконанні Оттавського симфонічного оркестру та Оттавського хорового товариства. Серед кращих вокально-інструментальних творів митця – «Листи» для меццо-сопрано, скрипки, кларнета та фортепіано (1994) та Елегія для сопрано та струнного оркестру (2005, за поемою «Панегірик для польського хлопчика» Кшиштофа Каміля Бачинського) [305].

Творчість П. П. Копровського дослідники найчастіше визначають як «постмодерністську і неоромантичну» [305]. Втім, багато експериментуючи із різними музичними мовами, митець ніколи не дотримувався якогось єдиного способу композиторського письма. За висловом самого П. П. Копровського, його музична естетика «відповідає традиції композиторів, які прагнули “підбиття

підсумків”. Мене менше цікавить не внесок у розвиток мови, а внесок у те, як вона буде використовуватися» [305].

Жанр інструментального концерту представлений у творчості П. П. Копровського 10-ма творами, серед них зокрема: концерт для флейти (1982), концерт для баяна (кнопкового акордеону) (*Accordion concerto*, 1993), написаний для Джозефа Петрича; концерт для альту (1995), написаний для ізраїльської альтистки Рівки Голані (Rivka Golani), концерт для труби (1998), написаний для американського виконавця та композитора Еріка Шульца.

Концерт для баяна (кнопкового акордеона) з оркестром (*Accordion concerto*) Пітера Поля Копровські присвячений ініціатору та першому виконавцю твору Джозефу Петрічу. Ідея створення акордеонного концерту виникла у музикантів ще у 1989 році, коли Петрич звернувся до П. Копровського з проханням написати віртуозний твір для концертного акордеону, який «побудував би для цього інструменту мости з новою аудиторією» [297], на що композитор погодився, вважаючи акордеон «виразним та захоплюючим» [297].

Розповідаючи про цей концерт, сам композитор зазначає: «Це твір віртуозних масштабів. <...> Мені знадобилося кілька років, щоб написати цю роботу – досить незвичне явище. Відверто кажучи, я був у жаху через один невідомий мені аспект інструменту. Концерт мав бути написаний для кнопкового акордеона, і більшість його віртуозності залежала від цього типу інструменту!» [297]. Характеризуючи свій творчий задум, П. П. Копровські визначає: «Найусвідомленішим аспектом цієї роботи було моє свідоме рішення не використовувати звичні абстрактні спецефекти, такі поширені для більшості сучасного акордеонного репертуару. Натомість сольний інструмент використовувався як засіб для передачі структури та драми музики» [297].

Концерт для кнопкового акордеона, традиційно написаний у трьох частинах (із образно-темповим контрастом частин за принципом «швидко – повільно – швидко»), органічно поєднує європейську оркестрову традицію з сучасними тенденціями музичного мистецтва. Завдяки індивідуально-

особистісній музичній мові композитора та своєрідному поєднанню в музиці концерту драми, ліризму та ритмічної енергії, цей твір отримав широке визнання в музичному просторі Канади, США та Європи і став «значним та унікальним поповненням концертного репертуару» [297].

Композиційною ознакою Першої частини Концерту (*Festa*) є масштабна віртуозна каденція всередині, створена автором як «данина віртуозності та інтерпретаційної майстерності соліста» [297]. Ліричним центром концерту традиційно є II частина (*Cantilena*), створена у необароковій стилістиці – із зверненням до жанрових ознак пасакалії та фуги, поліфонічним складом фактури та створенням алюзій на жанрову модель *concerto grosso*. За словами П. Копровського, на створення цієї частини його надихнули «вражаючі інтерпретації барокових і докласичних творів» [297], транскрибованих Петричем для акордеона.

Третя частина Концерту (*Danza*), створена, за ствердженням композитора, задля того, щоб «вшанувати етнічне коріння інструменту і віддати данину традиційним народним слов'янським корінням, які ми з солістом об'єднуємо» [297], являє собою, за визначенням самого автора, «галасливий апофеоз життя, в якому віртуозність демонструється пліч-о-пліч з лірикою» [297]. Характеризуючи музику цієї частини, композитор зазначає: «Моя схильність до абсурдного гумору поєднується з паризьким вальсом та польською мазуркою з африканським барабаном» [297]. Концерт закінчується рішучим завершенням, що звучить у темпі *Presto* (як загалом значна частина фіналу твору).

Важливе місце у сучасному канадському музичному мистецтві посідає також **Концерт для акордеона з оркестром** композитора **Малкольма Форсайта** (*Malcolm Forsyth*, 1936–2011), прем'єра якого відбулася в 2001 році за участі соліста Антоніо Перуча та Едмонтонського симфонічного оркестру (диригент – Гжегож Новак). Композиція за своєю структурною організацією дотримується традиційної, тричастинної жанрової форми концерту (I – *Energico brutale*; II – *Calmato*; III – *Spiritoso*). Яскравою рисою твору, яка виділяє цей концерт серед інших, варто назвати загальну простоту та доступність музичної

мови. Важлива роль у композиції належить сольній партії акордеона, яка наділена різноманітними віртуозними пасажами та значною кількістю міхових прийомів.

Концерт «**Rogue's Gallery**» для акордеона та духового оркестру **Д. Ендрю Стюарда** (*D. Andrew Steward*) був написаний в 2001 році. Першою виконавицею твору стала нідерландська акордеоністка Ан Раскін (*An Raskin*) – популяризаторка сучасної баянно-акордеонної музики. Твір представлений досить великою за часовим проміжком одночастинною композицією. Концерт наділений елементами сонорної техніки композиторського письма, зокрема фактурними формами *лінія* та *смуга*.

Жанр концерту для акордеона з оркестром представлений також у творчості канадського композитора, піаніста та музичного педагога **Уолтера Бучинські** (*Walter Buczynski*, народ. у 1933 р.). Слід зазначити, що музика Бучинського часто позначена елементами сатири або фантазійності. Так, прикладами цього є зокрема камерна опера «З книги живих Бучинського», написана на власне лібрето композитора, яка висміює «*Stimmung*» К. Штокхаузена та твір Р. Мюррея Шафера «З тибетської книги мертвих» [323]. У пізніх творах митця ці тенденції поєднуються з більшим прагненням до лірики, а також із зверненням до сфер католицької образності та сучасної енергійної моторики.

Концерт **Divertissement IV** для акордеона, туби та струнного оркестру (*Divertissement IV for accordion, tuba, and string orchestra*, 2002) **Уолтера Бучинські** певною мірою відбиває зазначені зіставлення настроїв, притаманні пізнім суто інструментальним творам композитора. Цей твір, що «вирізняється сміливими фактурними експериментами» [323], складається з 6 частин: I – *Motor on*; II – *Clave de loon*; III – *Duelissimo*; IV – *Berceuse*; V – *Swing time*; VI – *Chorale (prayer)*. Зауважимо, що поєднання акордеона та туби як солюючих інструментів є загалом вельми нетиповим явищем, зокрема у жанрі інструментального концерту, що є тембровою та виконавською новацією композитора.

**Концерт для акордеона зі струнним оркестром** (*Concerto for accordion and string orchestra*) композитора **Аллана Джилліленда** (*Allan Gilliland*, народ. у 1965 р.), написаний у 2010 р. на творче замовлення канадського акордеоніста Антоніо Перуча та вперше виконаний артистом у тому ж році разом із кубинським жіночим камерним ансамблем *Camerata Romeau*. Твір присвячений його першовиконавцю Антоніо Перучу. Концерт належить до віртуозного типу і складається з 3-х частин, кожна із яких має програмну назву: I – *Wind machine*; II – *Krista Marie*; III – *Rumba rondo*.

Перша частина має назву *Wind Machine* («Вітряна машина»), що, за авторським визначенням, вказує на «спосіб, у який інструмент створює звук, та на його здатність виконувати дуже швидкі пасажі з окремих нот» [274; 275]. I частина твору побудована в сонатній формі, особливістю якої є заміна розробки короткою каденцією із сполучним розділом між каденцією та репризою. Частина починається з триольної фігури, яка підкреслює міховий ефект акордеону, чергуючись із віртуозними швидкими гамоподібними пасажами. В основі експозиції твору (тт. 1-113) лежить протиставлення двох тематичних пластів, які репрезентують головну (тт. 1–54) та побічну (тт. 55–113) партії. Ансамблева взаємодія партій соліста та оркестру в головній партії відбувається за ієрархічним принципом *соло - акомпанемент* (або ж «тема-фон», за О. Антоновою), де звучання акордеона відображено віртуозними одноголосними пасажами та широкими акордовими комплексами на фоні фігурацій струнних в оркестровому супроводі. Тематичний матеріал побічної партії ґрунтується на віддзеркаленні елементів стилю *Tango Nuevo*, які проявилися зокрема в: 1) наповненні мелодії та акомпанементу характерною ритмікою, акцентами, синкопами; 2) камернізації виконавського складу; 3) значній гнучкості динамічних градацій; 4) схематичності побудови мелодії; 5) наявності елементів контрапункту; 6) загальній дисонантності гармонічної вертикалі (див. додаток Б, приклад 23).

Невеличка каденція соліста (тт. 114–118), що наділена рисами quasi-імпровізації та відноситься до пасажного типу, призводить до перехідного

епізоду до репризи (тт. 119–170), в якому відбувається поступове повернення до тематичного матеріалу головної партії. У цьому епізоді функції солірування переходять до перших скрипок та віолончелей, в той час як партіям акордеона, других скрипок та альтів відводиться роль акомпанементу. Скорочена реприза частини (тт. 171–223) фактично повторює тематичний матеріал експозиції без значних видозмін.

Друга частина (*Krista Marie*), за характеристикою композитора, «досліджує мелодійну сторону інструменту, який став найбільш відомим завдяки композиціям Астора П'яццолли» [274; 276]. Назва частини – *Krista Marie* – за визнанням самого автора, відтворює перше та друге ім'я його дружини. Друга частина, що є ліричним центром твору, має тричастинну композиційну будову зі вступом і кодою.

Розпочинається твір *quasi*-імпровазацією в партії акордеона на фоні супроводу струнних (тт. 224–231). Як зазначає А. Джилліленд ремаркою в партитурі, виконавець може виконувати даний музичний фрагмент на власний розсуд, але за умови дотримання визначеного композитором діапазону звучання акордеону в каденції [276; 278]. Розділ *A* (тт. 232–261), як і вся II частина загалом, позначений стилістикою *Tango Nuevo*, проявами якої є зокрема: 1) експресивні *quasi*-імпровазації; 2) пронизлива меланхолійна мелодія (з частим використанням низхідних інтонацій); 3) синкопований акомпанемент; 4) використання елементів підголоскової поліфонії. У наступному розділі (*A*<sub>1</sub>, тт. 262–289) виклад тематичного матеріалу в партії акордеона набуває більшої віртуозності, втім загальний розвиток музики та ансамблева взаємодія соліста та оркестру відбуваються без значних фактурних та ритмічних видозмін. У розділі *A*<sub>2</sub> (тт. 290–314) мелодія переходить до партії перших скрипок, в той час як партія акордеону виконує функції акомпанементу. Останній розділ II частини (*A*<sub>3</sub>, тт. 315–325) виконує роль коди. В його основі лежить сольна *quasi*-імпровазація, яка ґрунтується на мелодичних мотивах I розділу (*A*), що звучать тут у більш спокійному темпі.

Фінальна, III частина концерту має назву *Rumba Rondo*, яка зумовлена, за поясненням автора твору, поєднанням його жанрової і ритмічної основи «латинська румба» [274; 277] із визначенням музичної форми (рондо). Третя частина побудована у формі рондо з елементами розробковості у середньому епізоді С (A+B+A<sub>1</sub>+C+A+B+A<sub>1</sub>+coda (A<sub>2</sub>)), що надає композиції певних ознак сонатності (рондосонатності) та тричастинності. Починається твір чотирьохтактним вступом *tutti* (тт. 326-329), за яким слідує рефрен (А, тт. 330–369), де основний тематизм викладений спочатку в партії соліруючого акордеона (тт. 330–349), а потім звучить у спільному виконанні акордеона та струнних разом (тт. 350–369). Зауважимо, що втілення жанрових рис румби відчувається тут зокрема завдяки характерному синкопованому ритму, швидкому темпу та віртуозності партій соліста та оркестру. В аспекті відтворення ігрових моделей виклад рефрену можна віднести до типу *граммайстерність* як прояв віртуозного володіння інструментом.

Наступний епізод (В, тт. 370–393) організований у вигляді коротких пасажів-перекличок між партіями соліста та оркестру на фоні органного пункту в басу. Взаємодія соліста та оркестру репрезентована діалогом неузгодження модусного типу, в якому тематично єдині репліки учасників сприймаються як певні суперечки між ними (див. додаток Б, приклад 24).

У другому проведенні рефрену (А<sub>1</sub>, тт. 394–413) ансамблеві ролі виконавців знов змінюються: функції солірування переходять до партій перших скрипок та віолончелей, а партія акордеону виконує функції гармонічного акомпанементу.

Центральний, епізод (С, тт. 414–477) ґрунтується на доволі вільному варіюванні попереднього тематичного матеріалу. Цей епізод насичений елементами поліфонічного розвитку, зокрема імітаціями.

Нове повернення рефрену (А, тт. 478–497) певною мірою слугує скороченою репризою III частини. Тема проводиться тут лише один раз (у партії солюючого акордеона). Виклад наступного епізоду (В, тт. 498–521) та

рефрену (А<sub>1</sub>, тт. 522–541) не має суттєвих тематичних, ладотональних чи комунікативних видозмін. Останнє проведення рефрену (А<sub>2</sub>, 542–578), в якому до звучання основної теми приєднуються мотиви та інтонації розробкового епізоду С, виконує функцію коди третьої частини і усього концерту. Завершується концерт насиченим *tutti* в партіях соліста та оркестру, які супроводжуються акцентованими акордами на *fortissimo*. Додамо до вищесказаного, що виконавські прийоми в партіях соліста та оркестру є загалом традиційними за винятком застосування *pizzicato* струнних (тт. 350-357 та 478-485) задля імітації звучання маракасів, характерного для жанру румби.

На жаль, у музичному мистецтві **Сполучених Штатів Америки** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром репрезентований на сьогодні значно менше, аніж у доробку композиторів Європи чи Канади.

Серед достеменно відомих творів американських композиторів у даному жанрі можна назвати лише «Bayan & Beyond» для акордеона та симфонічного оркестру (2000) Деніела Ленвіттса (Daniel Lanwitts); «Tamarak» (2000) Александри Гарднер (Alexandra Gardner); Concerto № 2 in E minor (2003) Ентоні Галла-Ріні (Anthony Galla-Rini); «True Love» (2006) Джулії Вулф (Julia Wolfe); Concerto (2008) Марка Пітерінга (Mark Petering); та Concerto for Accordion and Orchestra (2014) Джеймса Огберна (James Ogburn).

Одним із найяскравіших репрезентантів жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром в музичному мистецтві США є **Концерт № 2 e-moll** композитора **Ентоні Галла-Ріні** (*Anthony Galla-Rini*, 1904–2006). Зазначимо, що Е. Галла-Ріні загалом є одним із провідних музичних діячів США, який здійснив суттєвий внесок до розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва цієї країни. Як відмічає Ю. Дяченко, Е. Галла-Ріні є активним популяризатором акордеона як концертного інструмента як автор значної кількості творів, які сприяли професіоналізації американського баянно-акордеонного мистецтва [68, с. 62], серед яких два концерти для акордеона з оркестром, соната для акордеона соло та велика кількість естрадних мініатюр.

Зауважимо також, що митець видав двотомну методику навчання гри на цьому інструменті.

Концерт № 2 e-moll для готово-виборного баяна (акордеона) був написаний Е. Галла-Ріні у 1973 році, проте світова прем'єра твору відбулася лише в 2003 році в Університеті Вісконсин–Медісон (University of Wisconsin–Madison). Як пояснював баяніст Стас Венглевські (*Stas Venglevski*), перший виконавець цього твору, «Концерт № 1 Е. Галла-Ріні був виконаний і записаний багато разів самим композитором та багатьма іншими виконавцями. Причина, чому його Другий концерт не був виконаний, пов'язана з його надмірною складністю, а готово-виборний баян (акордеон) на той час не був поширений у США. На щастя, композитор був серед глядачів на прем'єрному виконанні в м. Медісоні, оскільки це була перша можливість почути цей концерт» (З особистої бесіди зі С. Венглевським, що відбулася 31.05.2025 р.).

Таким чином, фактичним моментом появи Концерту № 2 Е. Галла-Ріні на академічній сцені слід вважати 2003 рік, коли цей твір було вперше виконано Стасом Венглевським. Дану тезу підтверджує зокрема публікація в науковому журналі *Modern Accordion Perspectives* № 2, де зазначено, що прем'єра Концерту № 2 in E minor Ентоні Галла-Ріні датована 2003 роком [306, с. 51].

Концерт складається з трьох частин (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко). За формою взаємодії соліста та оркестру концерт відноситься до домінантно-сольного типу. I частина концерту побудована в контрастно-складеній формі. Автор дотримується класичного принципу розташування сольної каденції у I частині. II частина твору, що виконує функцію ліричного центру, має пасторальний характер та високий рівень мелодизму, представленого в партіях соліста та оркестру. Фінальна частина концерту написана традиційною музичною мовою класико-романтичних принципів композиторського письма. За ствердженням С. Венглевські, фінал концерту являє собою своєрідне італійське танцювальне рондо (З особистої бесіди із С. Венглевські 31.05.2025 р.). Зауважимо, що Е. Галла-Ріні є вихідцем

з родини італійських іммігрантів. Тож безперечно, що музична культура Італії мала значний вплив на творчість композитора.

Зазначимо, що Концерт № 2 для готово-виборного акордеона (баяна) з оркестром Е. Галла-Ріні є яскравим прикладом втілення даного жанру в музичному мистецтві Сполучених Штатів Америки.

## **2.5. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Азії, Африки, Латинської Америки, Австралії та Океанії**

Характеризуючи загальну картину репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві зазначених регіонів, слід відмітити, що у творчості композиторів Латинської Америки, Африки, Австралії та Океанії він представлений винятково поодинокими творами.

Найбільша кількість відомих композицій у досліджуваному жанрі створені митцями **Латинської Америки**, насамперед представниками музичного мистецтва **Аргентини** та **Перу**. Так, у **аргентинській** музиці жанр концерту для баяна (акордеона) репрезентований такими творами, як Концерт для клавішного акордеона та симфонічного оркестру «Південні вітри» (*Concerto for piano accordion and symphonic orchestra «Vientos del Sur»*, 2019) композиторки Клаудії Монтеро (*Claudia Montero*, 1962 – 2021) та Концерт для акордеона «Подорож» (*An accordion concerto «Bidaia»* 2022) композитора Федеріко Хусіда (*Federico Jusid*, народ. у 1973 р.), а в **перуанській** музиці – Концертино для акордеона з оркестром «Versus» (*Concertino for accordion and orchestra «Versus»* 2007) Хуана Арройо (*Juan Arroyo*, народ. у 1981 р.).

Серед достеменно відомих концертів для акордеона композиторів Африки можна відмітити лише Фантазію для акордеона з оркестром D-dur (*Fantasy for Accordion and Orchestra in D major*, 2024) молодого представника музичного мистецтва **Південно-Африканської Республіки** Лорена Елерса (*Loren Ehlers*, народ. у 2003 р.),

У музичному мистецтві **Австралії** даний жанр представлений лише твором «*The players*» for accordion and orchestra (2019) композитора і диригента Бретта Діна (*Brett Dean*, народ. у 1961 р.), а в музиці **Океанії** – Концертом для акордеона з оркестром «*Dragspil*» (*Concerto for accordion «Dragspil»*, 1995) **новозеландського** композитора Лайєлла Крессвелла (*Lyell Cresswell*, 1944 – 2022).

Значно ліпшою можна назвати ситуацію з концертним жанром в музичному просторі **Азії**, де жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений у творчості композиторів **Ізраїлю, Ірану, Китаю, Тайваню, Південної Кореї та Японії**.

Так, одним із найяскравіших зразків досліджуваного жанру в музичному мистецтві Західної Азії є концерт «*Neharo't Neharo't*» для солюючого альтя, акордеона, ударних, двох струнних оркестрів та магнітофонної стрічки («*Neharo't Neharo't*» for solo viola, accordion, percussion, 2 strings orchestras and magnetic tape, 2007) **ізраїльської** композиторки **Бетті Оліверо** (*Betty Olivero*, народ. у 1954 р.). Розпочавши роботу над твором під час лівано-ізраїльської війни 2006 року, мисткиня була глибоко зворушена та вражена трагічними подіями, загибеллю численних жертв війни та безмежною скорботою матерів, вдів та сестер по обидва боки кордону, які втратили своїх близьких.

Розкриваючи програмне підґрунтя твору, композиторка зазначає, що назва «*Neharo't Neharo't*» у перекладі з івриту означає «Ріки, ріки», символізуючи ріки і потоки сліз, пролитих жінками, які скорботують у катастрофічних ситуаціях. Водночас, герменевтичний сенс назви твору поряд із трагедійністю містить також певний елемент надії, зумовлений фонетичною близькістю єврейських слів «нахар» (річка) та «нехара», що означає «промінь світла» [311].

Музична композиція твору базується на поєднанні живої гри соліста та струнного оркестру із магнітофонними записами, де звучать голоси жінок у жалобі, а також елегії та любовні пісні у виконанні ізраїльських співачок **Леї Аврахам** (*Lea Avraham*) та **Ілани Елія** (*Ilana Elia*).

Емоційну глибину трагічних образів страждання посилюють алюзії на піднесено-скорботні *lamento* Клаудіо Монтеверді з останньої збірки мадригалів композитора «*Madrigala Guerrieri e Amorososi*» (*Мадригали війни та любові*), а також на знаменитий Плач Орфея за втраченою Еврідикою «Ось поля Фракії» (*Lamento d'Orphée «Questi i campi di tracia»*) з 5-ї дії опери «Орфей». Звертаючись до безсмертної музики Монтеверді, Бетті Оліверо «акцентує універсальний характер жалобних образів» [311], створюючи патетичний діалог між минулим та сьогоденням. За визначенням авторки, «*Neharo't Neharo't*» – це «присвята всім жінкам та дітям, які живуть у зонах війни» [311].

Ансамблева взаємодія в концерті побудована на рольовій грі між виконавцями партій солюючого альту, акордеона, перкусії та струнних інструментів, котра відображає взаємини між людиною та групою, до якої вона належить, підкреслюючи філософсько-гуманістичний сенс твору.

У проблемному полі трагедійно-гуманістичної образності полягає також концептуальний Концерт для акордеона з оркестром «**Блок 11**» (*Concerto for Accordion and Orchestra «Block 11»*, 2019) **іранського** композитора **Аршія Самсамінія** (*Arshia Samsaminia*, народ. у 1989 р.), присвячений пам'яті жертв найбільшого концентраційного табору смерті Аушвіц (Освенцім, Польща), де було вбито понад мільйона євреїв та близько ста тисяч людей інших національностей який вважається символом Голокосту [266]. Перше виконання цього твору відбулося у тому ж 2019 році у Польщі на концерті пам'яті жертв Аушвіцу-Освенціму (*In Memory of The Victims of Auschwitz*) у виконанні акордеоніста Олександра Стаховського (*Aleksander Stachowski*) та оркестру Лодзького університету музики (*Łódź Academy Symphony Orchestra*), диригент Міхал Сміхович (*Michał Śmiechowicz*).

У особистій бесіді з дисертантом композитор розповів, що для нього приводом для написання твору за такою тематикою став всеохоплюючий шок та страх, трагедія єврейського народу, його геноциду в часи нацистського режиму (з особистої бесіди з А. Самсамінія, що відбулася 02.03.2024 р.).

Важливою ознакою концерту «Блок 11» є використання елементів інструментального театру (тт. 36–77). Динамізуючи та поглиблюючи відчуття трагізму, композитор додає до музичного звучання сумнознамениту фразу «*Arbeit macht frei*» (*Праця робить вільним*) – лозунг, написаний на воротах при вході до табору смерті Аушвіц. Ця фраза вимовляється одним із учасників оркестру за допомогою гучномовця (див. додаток Б, приклад 25).

Також у концерті звучить (польською мовою) знаменита цитата з книги «*God Never Blinks: 50 Lessons for Life's Little Detours*» («Бог ніколи не моргає: 50 уроків для найважчих моментів життя») званої американської письменниці і журналістки, фіналістки Пулітцерівської премії Регіни Бретт (Regina Brett): «*wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci*» (*Вірю в сонце, навіть коли воно не світить*<sup>13</sup>). Цю фразу, в якій концентровано втілено пристрасну віру у перемогу життя над смертю, добра над злом, віру, яка надає людині сил та надії навіть у безвихідній трагічній ситуації, шепочуть всі оркестранти в розробці концерту (див. додаток Б, приклад 26).

Втілюючи художню ідею твору, А. Самсамінія звертається до сонорної та алеаторної технік композиторського письма (тт. 98–104), застосування яких емоційно підсилює трагічність та експресивність музики концерту. Зазначимо, що загалом творчість Аршія Самсамінія (зокрема Концерт *Block 11*) є вже широко широковідомою та визнаною не лише в азійському (Іран, Узбекистан), але й у європейському і світовому музичному просторі (США, Німеччині, Польщі, Фінляндії, Швеції, Франції, Італії, Іспанії, Нідерландах, Ісландії, Естонії, Сербії, Словенії, Грузії, Вірменії тощо).

Активний розвиток жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром на початку ХХІ століття відбувається також у музичному мистецтві країн Східної та Південно-Східної Азії. На сьогодні даний жанр представлений у творчості композиторів **Китаю, Тайваню, Південної Кореї, Японії та Сінгапуру.**

<sup>13</sup> Оригінальний текст: «*I believe in the sun, even when it is not shining. I believe in love, even when I feel it not. I believe in God even when He is silent*» [279; 314]. У перекладі українською: *Я вірю в сонце, навіть коли воно не світить. Я вірю в кохання, навіть коли я його не відчуваю. Я вірю в Бога, навіть коли Він мовчить.*

Зауважимо, що попри відносно невелику кількість цих творів, з точки зору їх художньої значущості внесок азійських митців є помітним.

Так, у музичному мистецтві **Японії** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром репрезентований творами: «Extasis» (2000) та «Voyage V Extasis» (2000) композитора **Тосіо Хосокави** (*Toshio Hosokawa*); «*Semi-Concerto-Grosso I for Accordion and String Orchestra, WVE 168-c*» (*Напівконцерто-гроссо I для акордеона та струнного оркестру, WVE 168-c*, 2001) **Сігеру Кан-но** (*Shigeru Kan-no*); *Concerto for Accordion and Orchestra* (2002-2004) **Фуміо Ясуда** (*Fumio Yasuda*); «Sonora Distancia III» (2001) та «Triple Cadence+» (2007) композиторки **Кейко Харада** (*Keiko Harada*) тощо.

У музичному мистецтві сучасного **Китаю** досліджуваний жанр представлений твором «Reflexion sonore» (2003) відомого композитора Ань Ченьбі (*An Chengbi*), а в музиці **Сінгапуру** – «Divergent Plates» (2003) композиторки Джойс Бітуан Ко (*Joyce Beetuan Koh*).

Найбільшої репрезентації жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром отримав у музичному мистецтві Південної Кореї та Тайваню. Так, у музиці Тайваню він представлений творами «Secret of the seven stars» for strings, accordion and percussion (2009-2011) композиторки Вен-Пін Хоуп Лі (*Wen-Pin Hope Lee*) та «Shadows» (2013) композиторки Лі-Ін Ву (*Li-Ying Wu*).

Зазначимо, що розвиток жанр концерту для баяна (акордеона) відбувається в загальному контексті мистецьких трендів ХХ – ХХІ ст., одним з яких є звернення багатьох авторів до «малорозповсюджених у західній композиторській практиці етнічних інструментів» [46, с. 241–242], насамперед східних: китайських (*гуцінь, піпа, ерху, шен*), японських (*сямісен*), індонезійських (*гамелан*) тощо.

Одним із найдавніших традиційних музичних інструментів Сходу є китайський *шен* – один із родоначальників вільних (язичкових) аерофонів (за класифікацією Е. Горнбостеля – К. Закса) [288], який можна вважати певним тембровим аналогом баяна (акордеона). В останні роки можна спостерігати

прояв інтересу сучасних азійських композиторів до використання шена в академічній музиці, зокрема в жанрі концерту з оркестром.

Яскравим прикладом цього є творчість тайванської композиторки **Лі- Їн Ву** (*Li-Ying Wu*, народ. у 1978 р.), що вражає своєю багатогранністю та широтою. Авторка активно працює в різноманітних напрямках та жанрах, створюючи як сольні, так і ансамблеві й концертні твори, в яких виявляється її беззаперечний композиторський талант та творча різносторонність.

Особливої уваги заслуговує **подвійний Концерт для шена, акордеона та оркестру «Тіні»** (*Shadows*, 2013), прем'єра якого відбулася у тому ж році у м. Орхус (Данія) за участю солістів – китайського виконавця Дон Ін (шен) і відомого данського музиканта Фроде Андерсена (акордеон) – та Орхуського симфонічного оркестру. Концерт «Shadows» складається із чотирьох частин. Найбільш своєрідною з них є III частина, котра виконує функцію сольних каденцій акордеона та шену без супроводу оркестру. Ансамбль двох солістів (які грають на язичкових музичних інструментах – шені та акордеоні) та оркестру демонструє певне переплетіння сольних партій і створює ефект пуантилістичних вкраплень у музичній тканині (II ч., тт. 62–64) (див. додаток Б, приклад 27). Звучання оркестру, відповідно до назви й загального задуму твору, не спрямовано на активну взаємодію з солістами, а лише створює ефект «мерехтіння», присутності, немов тіні.

Зазначимо, що театр тіней посідає важливе місце в Східній Азії, зокрема в Китаї та Тайвані [82; 224]. Тому, можна допустити, що звернення Лі- Їн Ву до такої тематики слугує прикладом театралізації жанру та проявом кроскультурного діалогу Схід – Захід у сучасному баянно-акордеонному мистецтві.

У свою чергу, в музичному мистецтві **Південної Кореї** жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений **Концертом «Double Act» для шена та акордеона з оркестром** (2022) композитора Донхуна Шіна (*Donghoon Shin*), а також творами «Іо» (1999-2000) відомої корейсько-німецької композиторки Йонгхі Паг-Пан (*Younghi Pagh-Paan*) та «Sudden Stop» (2004)

композиторки Хьонкьон Лім (*Hyunkuung Lim*). Зауважимо, що Йонхі Паг-Пан у творі «Іо» пропонує нову сучасну інтерпретацію відомого з грецької міфології образу німфи Іо, яка через гнів богині Гери була вимушена безкінечно блукати усім світом. Композиторка інтерпретує її як «першу біженку у світовій історії» [310].

Серед композицій у жанрі концерту для акордеона з оркестром у творчій діяльності композиторів Південної Кореї слід виокремити **Концерт «Double Act» для шена та акордеона з оркестром (2022) південнокорейського композитора Донхуна Шіна (*Donghoon Shin*, народ. у 1983 р.)**. Творчий доробок митця представлений ансамблевими та оркестровими творами, композиціями для скрипки соло тощо. Наразі композитор активно творить та плідно співпрацює з передовими музичними колективами, зокрема Лондонським симфонічним оркестром, Гельсінською філармонією, Дрезденською філармонією, Сеульським філармонічним оркестром та оркестром Міннесоти.

Однією із характерних рис композиторської творчості Донхуна Шіна є прояв зацікавленості до шена, відображений насамперед у його концерті «Double Act» для шена та акордеона з оркестром та в концерті «Anecdote» для шена з інструментальним ансамблем (2019).

Світова прем'єра концерту «Double Act» для шена та акордеона з оркестром відбулася 19 листопада 2022 року в місті Бохум (Німеччина) у виконанні солістів: китайського шеніста Ву Вея (*Wu Wei*) та французького акордеоніста Паскаля Конте (*Pascal Contet*), у супроводі Бохумського симфонічного оркестру під орудою тайванського диригента Тун-Цзе Чжуана (*Tung-Chieh Chuang*). Цікавим є підзаголовок твору: «уявний інструментальний театр для шена, баяна та оркестру».

Пояснюючи причини виникнення ідеї такого подвійного концерту, Донхун Шін зазначав, що «поєднання двох інструментів – шена та акордеона – інтригує через іронічні розбіжності та подібності цієї пари. Їхні тембри можуть здаватися досить однорідними, але вони мають абсолютно різні механізми

звуквидобування, а також можуть створювати самобутні звукові світи, які дуже далекі один від одного. Ці цікаві стосунки нагадали мені про двох танцюристів *мандзай* у традиційному корейсько-японському дуєті, яких я уявляв дуже схожими, але з протилежними характерами. Комічний ефект у *мандзаї* досягається завдяки динамічній взаємодії між персонажами, що спирається на гру слів, іронію та комунікативні непорозуміння. Тому, я вирішив створити «уявний музичний театр», сповнений гумору, іронії та парадоксу, під керівництвом двох танцюристів *мандзай*, шена та акордеона» [324].

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

Концерт «Double Act» побудований у формі диптиха, кожна частина якого має програмну назву та супроводжується авторськими поясненнями. Перша частина концерту складається з 3-х інструментальних сцен, в основі яких полягає *хайку* японського поета Мацуо Басьо (*Matsuo Bashō*):

*Гірське село,*

*Танцюристи мандзай запізнюються*

*Квітуча слива.*

У першій сцені *The mountain village, plum blossoms* шен та акордеон уособлюють танцюристів, які посеред виснажливої подорожі до гірського села засинають під супровід ніжних звуків весни в горах. Свідченням цього програмного підґрунтя можна назвати прояви інструментального театру, зокрема ходьбу шеніста під час гри. Так, на початку твору виконавець повинен грати за лаштунками, біля бічного входу зі сторони перших скрипок (тт. 1–40). Композитор авторською ремаркою пояснює, що двері до сцени можна злегка відкрити, а динаміку змінити, щоб чітко чути шен. Далі соліст рухається до першої позиції біля входу на сцені (тт. 41–43) і певний час залишається там, виконуючи свою партію (тт. 44–55). Проте шеніст не зупиняється і переходить

до другої позиції (тт. 56–58), що розташована в центрі сцени, біля акордеона, де перебуває до завершення першої сцени (тт. 59–79).

На рівні комунікації солістів та оркестру між собою слід відзначити значну кількість коротких, інтонаційно подібних фраз-перекличок (зокрема в тт. 1–40), як ілюстрація спілкування танцюристів мандзай на тлі гірської природи. Тож домінуючою формою ансамблевої взаємодії в першій сцені виступає діалог узгодження модусного типу, у якому репліки всіх учасників концерту знаходяться в тематичній і емоційній узгодженості.

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

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

В останній сцені I частини концерту *Manzai dancers are late!* танцюристи мандзай прокидаються та усвідомлюють, що серйозно запізнюються на наступний виступ, і починають поспішати до села. У музичному тексті

зазначена композиторська концепція виявляється передусім у швидкому темпі, використанні поліметрії та мішаних розмірів, а також у віртуозних пасажах солістів. Що стосується елементів комічного та театралізованого, які є домінуючими в даній сцені, ці аспекти чітко простежуються у фігурі ігрової логіки «сміховий дублер» [196, с. 72] (див. додаток Б, приклад 28). Так, на початку сцени (тт. 125–132) партії солістів представлені тематично та ритмічно подібними, дублюючими музичними фразами. Однак партія шена починає та закінчує свій тематичний матеріал на одну восьму раніше, ніж акордеон, створюючи алюзію пульсуючого руху та ефекту передражнювання.

Ламентозні інтонації шена з використанням секундових співзвучь (тт. 133–140) та ексцентричні кластерні глісандо із збільшенням динаміки до *ff* і застосуванням *sf* (тт. 133–147), створюють відчуття гротеску та комічного в музичному дійстві. Окрім цього, зазначений музичний розділ містить сольну каденцію, котра розташована в 186-му такті. Згідно з ремаркою композитора в партитурі, «каденція є імпровізованою, з використанням тематичного матеріалу попередніх частин» [325]. Темп музичного фрагменту спочатку має бути повільним із поступовим пришвидшенням, яке досягає стрімкого рівня до кінця епізоду. Орієнтовна тривалість каденції становить 1 хвилину 30 секунд» [325].

Друга частина концерту *Manzai: Drinking alone by moonlight* відтворює виступ мандзай-дуету, на який вони поспішали. Цікаво, що на відміну від першої частини, друга частина не поділяється на сцени та має форму наскрізного розвитку. В програмній основі цього блоку лежить поезія великого китайського поета Лі Бо (*Li Bai*) «П'ючи наодинці з місяцем». Як пояснював Донхун Шін, що «II частина концерту починається в нічній, медитативній атмосфері. Як і в оповіді поеми, поет – шен – поступово п'яніє та починає танцювати, а його тінь – акордеон – слідує за ним. У кульмінації твору поет і його тінь співають і танцюють разом із місяцем – оркестром. Однак вони вже розуміють, що незабаром їм доведеться розлучитися. Наприкінці частини поет знову залишається наодинці» [324]

Розпочинається частина в спокійному темпі (*calm and mysterious*). У першому епізоді (тт. 202–240) композитор зосереджує свою увагу на звукообразжальних прийомах, зокрема *glissando* в партіях скрипок (тт. 209–219), гра щітками по мембрані великого барабана (*string with large brushes of Bass Drum*, тт. 209–220). Окрім цього, в партії литавр використано розширені виконавські техніки: на мембрані інструмента розміщуються співочі чаші, звучання яких модифікується шляхом педального глісандо, а також грою паличками (*with a mallet*) та смичком (*arco*) (*place Singing bowls of the indicated pitches on Timpani walls and produce glissandi with the foot pedal*, тт. 203–236) (див. додаток Б, приклад 29).

Слід зазначити, що співочі чаші (*Singing bowls*) відіграють важливу роль у медитаціях та духовних практиках буддизму та йоги. Тому, використовуючи широкий спектр звукообразжальних прийомів, розширені виконавські техніки та нетрадиційні для концертного жанру музичні інструменти, митець прагнув передати специфіку азійського регіону, зокрема ефекту гірського вітру та його відлуння.

Наступний музичний фрагмент (тт. 241–272) представлений значно ширшою палітрою діалогічних форм взаємодії. Так в 241–249 тактах комунікація акордеона та групи духових представлена діалогом узгодження модусного типу (див. додаток Б, приклад 30), в 253–259 тактах твору партії фагота та фортепіано передають один одному короткі, різнохарактерні репліки, що слугує прикладом *діалогу неузгодження диктумного типу*. Як і в попередньому епізоді, композитор застосовує розширені виконавські техніки, зокрема гру на струнах фортепіано плектором (*play on strings inside the piano with a plectrum*, т. 254) як відображення атмосфери таємничого, потойбічного.

III розділ другої частини (тт. 273–305) певною мірою продовжує виклад тематичного матеріалу попереднього розділу. У цьому музичному фрагменті комунікативна ситуація зазнає змін: партії акордеона та шена виконують сольну функцію, тоді як оркестр обмежується короткими нетематичними

оркестровими репліками та фоновим супроводом. Завершується епізод стрімкими *glissando* на динамічному відтінку *fff* в партіях акордеона та оркестру (тт. 297–300), як прояв тембрового, динамічного та тематичного контрасту перед сольною каденцією.

Каденція шена та акордеона (т. 306), аналогічно до каденції першої частини, є імпровізованою, проте за умови що «каденція повинна поступово ставати голоснішою, швидшою й дедалі більш несамовитою, а потім повернутися до початкового темпу, а її тривалість становить близько 2 хвилини» [325].

На значну увагу заслуговує наступний, IV епізод композиції (тт. 307–338), саме в якому зображується п'яний танець головного героя поеми з тінню та місяцем. Свідченням цього можна назвати, зокрема гру бубна на слабкі долі такту, наявність мелізматика (насамперед трелей, тт. 308–314) та поступове прискорення й уповільнення темпу. Що стосується ладотональної складової розділу, то в даному епізоді можна спостерігати звернення до гармонічного мінору із підвищеним IV ступенем та хроматичних відтінків (тт. 307–314) (див. додаток Б, приклад 31).

Останній музичний епізод (тт. 339–361) слугує тужливим фіналом II частини. У цьому розділі мелодичну лінію виконує партія шена, а функції акомпанементу – акордеон та оркестр. Повільні ламентозні інтонації в партії шена (тт. 340–350) додатково посилюють відчуття пригнічення, печалі. У фіналі, подібно до вступного розділу, композитор вдається до звукозображальних прийомів, зокрема детонації звука в партії шена (тт. 353–359) та ударів гонга (тт. 354–358), що імітують переміщення повітряних мас у гірському масиві. Завершується концерт поступовим *morendo*, залишаючи звучання лише в партії шена.

## 2.6. Жанрова модель концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром: аспекти композиторської інтерпретації

Одним з найцікавіших моделей досліджуваного жанру є концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром, який за вельми короткий період часу свого існування (починаючи з 2008 року) отримав надзвичайно активний і плідний розвиток, посівши помітне місце у світовому музичному просторі. На сьогодні ця жанрова модель продовжує активно збагачуватися композиціями в різних стильових та мовно-стилістичних напрямках.

Зазначимо, що на даний час жанрова модель концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром представлена насамперед творами: Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (2008), Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception» (2012) та Concerto for quarter-tone accordion and sinfonietta ensemble (2025) Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki); Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider); A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances» (2015) Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu); Concerto for quarter-tone accordion and orchestra №. 1 (Op. 5) (2021) Суне Кьолстера (Sune Kølster); Concerto for quarter-tone accordion and string orchestra «Concerto in between» (2022) Миколая Майкусяка (Mikołaj Majkusiak) тощо.

Сучасний бурхливий розвиток мікротонових композицій для кнопкового акордеона, зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром, пов'язаний передусім з вагомим внеском видатних фінських музикантів – композитора-експериментатора **Сампо Хаапамякі** (*Sampo Haapamäki*, народ. у 1979 р.) та акордеоніста й композитора **Велі Куяла** (*Veli Kujala*), які у 2005 р. у тісній кооперації створили конструкцію чвертьтонового кнопкового акордеона, що вже в 2006 р. була виготовлена на фабриці «Pigini» [299, с. 19]. Дещо згодом Сампо Хаапамякі написав перший для цього

інструменту Концерт для чвертьтонового акордеона з камерним оркестром «Velinikka» [299, с. 19].

Зауважимо, що композиторський доробок самого Велі Куяла також містить твори для акордеона та чвертьтонового акордеона, зокрема: «Hyperchromatic Counterpoint» (2006-2009) для чвертьтонового акордеона та електронного супроводу; Концертино для акордеона та струнного квінтету/оркестру *Shimmer of the North* (2016); Концерт для акордеона з біг-бендом *Thum Bor – A Hitchhiker's Concerto* (2017); Концерт для акордеона зі струнним оркестром «Shape-Shifter» (2018).

Зауважимо, що С. Хаапамякі загалом активно популяризує мікротонову музику для різних інструментів. Окрім створення чвертьтонового кнопкового акордеона, композитор сконструював чвертьтонову гітару (у співпраці з гітаристом Юусо Нієміненем (*Juuso Nieminen*) та чвертьтонове фортепіано (у кооперації з фінською піаністкою Елізою Ярві (*Elisa Järvi*) [282; 283]. На даний час С. Хаапамякі активно творить музику для чвертьтонового фортепіано, чвертьтонового кнопкового акордеона, чвертьтонової гітари, чвертьтонового кларнета, чвертьтонової флейти тощо. Серед них: Концерт для чвертьтонового акордеона з камерним оркестром «Velinikka» (2008); Подвійний Концерт для чвертьтонового акордеона, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception» (2012); Концерт для чвертьтонового фортепіано з камерним оркестром (2017); «24/7» для чвертьтонової флейти, чвертьтонового кларнета, чвертьтонової гітари, чвертьтонового фортепіано, чвертьтонового кнопкового акордеона, скрипки та віолончелі (2019).

**Концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона з камерним оркестром «Velinikka»** (*Concerto for Quarter-Tone Accordion and Chamber Orchestra «Velinikka»*, 2008) С. Хаапамякі присвячений Велі Куяла та вперше виконаний ним у тому ж році на музичному фестивалі *Gaudeamus Music Week* у супроводі ансамблю сучасної музики *Insomnio* (диригент Ульріх Пьоль). Назва концерту «Velinikka» являє собою okazіоналізм, тобто авторський неологізм, що поєднує в собі два різних за значенням слова. Перша частина («*Veli*») є

похідною від імені Велі Куяла (*Veli Kujala*), а друга – «*nikka*» – є частиною фінського слова *harmonikka* (у перекладі – *акордеон*). Таким чином, вже сама назва концерту свідчить про його присвяту та органологічне призначення, створюючи певний семіотичний код.

Концерт «*Velinikka*» є одночастинним. За характером взаємодії між партіями соліста та оркестру він належить до паритетного (біцентричного) жанрового типу концерту (здебільшого конфліктного типу). Композиція твору має комплементарну розосереджену форму, яка поєднує в собі елементи контрастно-складеної, варіаційної та відкритої форми. Демонструючи абстрактність музичного полотна, структурні частини концерту не мають чітко виражених ладогармонічних видозмін, яскравим прикладом чого є експозиційний розділ Концерту (розділи I–III, тт. 1–51). Тематизм Концерту репрезентований калейдоскопічною мозаїкою різноманітних за формою контрастних епізодів. Виклад музичного матеріалу загалом представлений:

- 1) поліфонічною фактурою підголоскового типу (в оркестровій тканині);
- 2) надзвичайно різкими та нестійкими за звукосприйняттям мелодичними побудовами (у сольній партії).

Характерними рисами Концерту є значна кількість темпових та агогічних зсувів, поліметрія, різкі динамічні зміни, які яскраво демонструють естетичні прояви деструктизму та девіантності в музиці (див. додаток Б, приклад 32). Ладова організація твору являє собою мішану біхроматичну систему, в якій простежуються контури 12-півтонової структури в рамках 24-ступеневого звучання. В окремих епізодах, зокрема в розділі XVI (тт. 534-571), композитор, відображаючи стихію безумства та жаху, звертається до сонорного гіпербагатоголосся, утворюючи *quasi* гомогенну мікрохроматичну систему, де взаємозв'язок півтонових структур майже неможливо відчутти на рівні звукового сприйняття.

Знакова система альтерації в Концерті представлена у вигляді півтонових та мікротонових дієзів та бемолів. Проте, композитор використовує тільки чвертьтоновий дієз та бемоль, нівелюючи значення 3/4-тонового бемоля та

дієза. Дане рішення зумовлене і без того високим рівнем складності виконання твору, а також бажанням спростити прочитання музичного тексту в партитурі. Доволі різноманітна фактура твору репрезентована зокрема у вигляді сонорних комплексів (плям, ліній, смуг, потоків), фігурацій, акордових комплексів та елементів підголоскової поліфонії. Композитор часто насичує музичну тканину масивним нашаруванням голосів та викладом матеріалу в оркестрових партіях у низькій теситурі. Яскравим прикладом цих інтенцій є зокрема використання п'ятиструнного контрабасу з додаванням п'ятої нижньої струни *B*.

За ствердженням Велі Куяла, «запорука успішної реалізації даного твору полягає у високому рівні відповідальності перед оркестрантами, охайності виконання, а також в одностайній віддачі соліста, оркестрантів та диригента» [299, с. 20]. Осмислюючи емоційну та віртуозну складову Концерту, він акцентує вельми значну художню та технічну складність твору, навіть для виконавців високого рівня майстерності. До специфічних і сонорних виконавських прийомів гри на чвертьтоновому акордеоні належать глісандо на  $1/4$  тону, півтону та  $3/4$  тону, які значно розширюють образне коло можливостей інструменту (див. додаток Б, приклад 33). Чимала кількість чвертьтонових кластерів, різноманітні сонорні співзвуччя та комбінації глісандо одразу занурюють слухача в світ мікротонової музики, пропонуючи новий звукоакустичний світогляд, відмінний від усталеного в тривіальному музичному середовищі дванадцятитонового строю (див. додаток Б, приклад 34).

Драматургія твору репрезентована у вигляді монодраматичної сюжетної лінії з поступовим посиленням композиційного конфлікту, що набуває в останніх розділах концерту жорсткої та агресивної форми, втіленої також на рівні взаємовідносин соліста та оркестру. Показово дана тенденція відображена в розділі XVI (тт. 534–571), де *tutti* оркестру та соліста естетично представлені емоціями крику, безумства, тривоги. Цікавим аспектом композиції Концерту є імпровізована каденція, що є відгомонам жанрової традиції XVII-XVIII ст.

Іншим зверненням С. Хаапамякі до досліджуваної жанрової сфери є подвійний **Концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона,**

**чвертьтонової гітари та оркестру «Conception»** (*Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians «Conception»*), написаний у 2012 р. Світова прем'єра твору відбулась 25 квітня 2014 р. у м. Еспоо (Фінляндія) за участі солістів Велі Куяла (*Veli Kujala*) (акордеон), Юусо Ніємінена (*Juuso Nieminen*) (гітара) та симфонічного оркестру *Tapiola Sinfonietta* під керуванням видатного фінського диригента Ханну Лінту (*Hannu Lintu*). Концерт присвячений його першовиконавцям В. Куяла та Ю. Ніємінену [282; 283].

Зауважимо також, що відомий фінський гітарист Юусо Ніємінен (*Juuso Nieminen*) є винахідником власної конструкції чвертьтонової гітари, яка була спроектована фінським майстром Кейджо Кореліном (*Keijo Korelin*) в 2014 році. Будова чвертьтонової гітари конструкції Юусо Ніємінена не має значних відмінностей від 6-струнної концертної гітари. За визначенням Сампо Хаапамякі, це є звичайна концертна гітара з доданими чвертьтоновими ладами по всьому грифу, тому відстань між сусідніми ладами на струні становить чверть тону, а не півтон [282].

Знакова система Концерту представлена дієзами, бемолями та бекарами, а також чвертьтоновими дієзами та бемолями (здебільшого 1/4 тоновими). За типом структурної організації циклу «Conception» зберігає традиційну для концертного жанру тричастинність композиції з образно-темповим контрастом частин за принципом «швидко – повільно – швидко». Специфічною рисою авторського вирішення оркестрової партитури твору є надання кожному оркестранту власної, індивідуальної партії, що традиційно (від барокової доби) вважається функціональною ознакою саме ансамблевої взаємодії «одна партія – один виконавець» (на відміну від оркестрової моделі «одна партія – декілька виконавців» [164; 166]). Таким чином, комплексна партитурна складова оркестру як «колективного солісту» загалом складається з 41 партії, утворюючи собою досить складне та насичене за сприйняттям фактурне полотно. Зауважимо, що в цьому творі, як і в Концерті «*Velinikka*», автор вводить у партитуру п'ятиструнний контрабас з нижньою струною *B*.

За характером діалогу солістів та оркестру твір належить до домінантно-сольного типу концерту. Підкреслимо, що в аспекті ансамблевої взаємодії солюючих інструментів композитор вказує на необхідність ампліфікації чвертьтонової гітари та можливого посилення звука в партії чвертьтонового акордеона. Таке рішення детерміноване необхідністю звукового балансу партій обох солістів в умовах менш виражених (у порівнянні з акордеоном) акустичних можливостей чвертьтонової гітари.

*Перша частина* Концерту написана у варіаційній формі зі значним рівнем мелодико-гармонічної, тембрової та фактурної свободи варіювання теми варіаціях. Взаємодія між усіма учасниками виконавської комунікації загалом репрезентована *діалогом незгоди диктумного типу*, при цьому ансамблева взаємодія солістів відображена *діахронічним діалогом дисонуючого типу* (за О. Антоною) [6; 20, с. 133]. Ладова організація твору, що належить до обмежено атонального типу, відсутній тональний центр, проте епізодично прослідковується серійна логіка побудови композиції. Звучання оркестру представлене супроводом до тематичного матеріалу партій солістів, а також віртуозними вставками і короткими репліками. Крім цього, у партитурі наявні риси мікрополіфонічної техніки композиторського письма, зокрема в групах оркестру.

У першій частині Концерту композитор здебільшого застосовує у партіях солістів та оркестру традиційні виконавські прийоми гри. Використання розширених виконавських прийомів є скоріше епізодичним проявом демонстрації композиторської темброво-фактурної винахідливості. Прикладами цього є зокрема: різноманітні комбінації кластерів у партії чвертьтонового акордеона (у лівій руці соліста) в тт. 219-244; *overtone glissando* в партії труби у тт. 94-97 (див. додаток Б, приклад 35); кластери в партії арфи в тт. 222-226; та ритмізоване *glissando* в гітарі в 153 такті. Складність першої частини Концерту значною мірою зумовлена надзвичайно великою кількістю агогічних зсувів, різких темпових контрастів, поліметрії та мішаних музичних розмірів, а також насиченою та масивною фактурою твору.

На думку дисертанта, у першій частині Концерту «Conception» загалом відчутні суттєві впливи авангардних і постмодерних пошуків (зокрема експресіонізму), що зумовлюють загальну абстрактність та деструкцію музичної форми, а також певні ознаки естетики девіантності.

Друга частина Концерту традиційно представлена в спокійному розміреному темпі та характері. У цій частині композитор вводить до партитури штучні розміри  $4/3$ ,  $2/5$ ,  $4/5$ ,  $4/6$ ,  $4/7$  та  $4/9$  (див. додаток Б, приклад 36), які він називає «*micro time signatures*» [284]. Згідно авторській ремарці, митець розуміє  $4/5$  як «мікротактовий розмір, який складається з чотирьох ударів, де тривалість одного удару – це ціла нота, розділена на п'ять одиниць, або, іншими словами, одна одиниця сприймається як квінтоль четвертих нот. Тому, на відміну від звичайної квінтолі, у зазначеному розмірі не вистачає однієї одиниці квінтолі, в результаті чого п'ятірка звучить неповною та ребро над нотами позначено пунктиром» [284]<sup>14</sup>. Такі метроритмічні новації, запроваджені композитором, надають музиці твору більшої ритмічної гнучкості та імпровізаційної складової.

Форма другої частини Концерту має риси тричастинності (А–В–А<sub>1</sub>) з тріо в середньому розділі. Подібно до першої частини твору, музична мова цієї частини представлена здебільшого атональністю з елементами серійної організації (за рахунок мелодичних фраз вступного епізоду), гострою, нестійкою гармонією та «рваною» мелодикою. Таке розгортання музичної тканини призводить до розширення спектру образів та вільної інтерпретації структурної організації і фактурного викладу частини. Так, у 260-х тактах другої частини композитор 178 раз змінює розмір, через кожні 3–4 такти значно оновлюючи динамічний план. Таким чином, друга частина Концерту також створена у річищі авангардно-постмодерних (зокрема експресіоністських) мистецьких концепцій, репрезентованих можливістю вільної інтерпретації музичної композиції як «відкритого твору» [70].

<sup>14</sup> Авторська ремарка С. Хаапякі з партитури концерту «Conception».

На окрему увагу в контексті розкриття мовно-композиційних засад другої частини Концерту заслуговують темброво-фактурні пошуки композитора, зокрема в партії чвертьтонового акордеона. Так, у тактах 131-134 та 146-147 композитор звертається до реєстрової системи акордеона (зокрема до реєстрів *фагот*, *кларнет* та *п'їкколо*), які повинні перемикатися по декілька раз протягом одного такту (див. додаток Б, приклад 37). Зауважимо, що *гра реєстрами* вважається в баянно-акордеонному мистецтві досить складним виконавським прийомом, особливо при застосуванні в швидкому темпі. Тому її використання є яскравим прикладом збагачення тембрової палітри партитури та демонстрації загальної складності твору.

Взаємодія солістів у розділі А другої частини репрезентована синхронним тематичним *дуетом згоди*, який в середньому розділі (тріо) видозмінюється на *дует незгоди*. Реприза (А<sub>1</sub>) другої частини не має значних видозмін від розділу А, здебільшого відтворюючи його музичний матеріал та композиційну побудову. Оркестрова партія загалом виконує функцію супроводу. Завершується частина масивним акордовим *tutti* оркестру та солістів у динаміці *fff* з різким переходом *attacca* до фінальної третьої частини Концерту.

Фінал Концерту написаний у вигляді варіацій на дві теми, структурний розвиток яких фактично являє собою своєрідну двочастинність, що складається з двох груп варіацій (перший розділ – тт. 1–190; другий розділ – тт. 216–301), розділених каденцією (*Cadenza*, тт. 191–215). Ладова система фіналу має тональну організацію, у якій прослідковується тональний центр *e*, мінорного нахилу, зі значною кількістю мікрохроматичних альтерацій та модуляцій.

За своєю образністю і мовними особливостями фінал Концерту створює значний жанрово-стильовий контраст до музики попередніх частин твору. У фіналі композитор вдається до дещо парадоксального стильового синтезу, поєднуючи авангардні (насамперед експресіоністичні) та джазові стилістичні ознаки. Так, музика першого розділу має схожість із регтаймом, що виявляється зокрема в характерних синкопованих акордах на слабку долю, жвавому темпі, енергійному русі басової лінії, відносно легкій та простій мелодії. Фактура цього

розділу є здебільшого гомофонно-гармонічною, з чітким розмежуванням лінії баса, мелодії та фігураційного заповнення.

Демонструючи джазовість, композитор досить часто звертається до специфічних та сонорних виконавських прийомів, зокрема *frullato* в партіях флейти, кларнета і тромбона в т. 60, викликаючи певні аналогії з *новоорлеанським стилем*. Серед гітарних прийомів, використаних доволі широко в III частині Концерту, відмітимо: *rasqueado* в тт. 34-43; *slap bass* в т. 68 та тт. 105-108; натуральні флажолети та *artificial harmonics* у тт. 87-100. Задіяні тут акордеонові прийоми є загалом традиційними, за винятком *glissando* на 3/4 тона у тт. 261-265 та широких кластерів у кінці першого розділу в т. 190.

Фінал Концерту за функціональним типом ігрової взаємодії між солістами та оркестром належить загалом до домінантно-сольного типу. За характером ансамблевої комунікативного діалогу (як поміж оркестром та солістами, так і між самими солістами) він репрезентує насамперед *діалог згоди*, підкреслений на рівні внутрішньо-ансамблевої взаємодії між обома солюючими партіями (акордеону та гітари) в подвійному концерті.

Каденція (тт. 191–215) створена на основі 12-тактової блюзової прогресії (за послідовністю акордів I–IV–I–I–IV–IV–I–I–V–IV–I–V ступенів ладу). Згідно авторській ремарці в партитурі Концерту, «у каденції потрібно через кожен другу ноту грати хроматичний або чвертьтоновий тон» [284]. Митець також вказує на необхідність переходу до блюзового темпу, знаменуючи цим початок другого розділу фіналу. Партія гітари в каденції виконує мелодичну імпровізацію на зазначений блюзовий лад, тоді як партія акордеону представлена ритмічною фігурою із запропонованою композитором комбінацією акордів блюзового нахилу.

Блюзова стилістика притаманна також музиці II розділу фіналу (тт. 216–301), що загалом ґрунтується на ладогармонічному матеріалі каденції, продовжуючи логіку її розвитку. Мелодична лінія опирається на блюзовий лад та його альтерації в тональності *e-moll*, а також пульсуючий свінговий ритм. Партії обох солістів набувають при цьому більш імпровізованого характеру. В

музиці даного розділу спостерігаються певні риси *зруву* (*groove*), які відображені в тріольній ритмічній пульсації (зокрема в партіях інструментів басових груп оркестру), вимірній ритмічній синхронності спільної гри всіх виконавців, а також в яскравому запальному характері фіналу Концерту.

Таким чином, Концерт «Conception» для чвертьтонового акордеона, чвертьтонової гітари та оркестру С. Хаапамякі є яскравим прикладом, з одного боку, втілення принципів чвертьтоновості й мікрохроматики та сучасних технік композиторського письма в сфері баянно-акордеонного мистецтва, а з іншого – парадоксального поєднання експресіоністської та джазової стилістики.

Вагомим внеском до розвитку концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром є творчість **Юкка Тіенсуу**. Композитор часто звертається до мікротоновості, свідченням чого є значна кількість мікротонових творів, різноманітних за жанрово-стильовими ознаками: Concerto for microtonally tuned harpsichord, percussion and string orchestra «М» (1980); «Arsenic and old lace» for microtonally tuned harpsichord and string quartet (1990); Concertino for microtonal flute and ensemble «Ember» (2000); «Egrogore» for kantele, guitar, accordion and piano (2011); «Kvagmaa» for two string quartets tuned a quarter-tone apart (2011).

Важливе місце серед них посідає **Концерт «Anomal dances»** для чвертьтонового акордеона з оркестром (*Concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances»*), написаний та вперше виконаний у 2015 р. в м. Гельсінкі (соліст – Велі Куяла; диригент – Сусанна Мелкі; Гельсінський філармонічний оркестр). Концерт складається з 5 частин, кожна з яких має програмну назву, написану двома мовами – англійською та фінською (1. Polynaice / Polinessi; 2. Whaltz / Valassi; 3. Dangerei / Tankeri; 4. Nitegali / Yömyuri; 5. Flame 'n go / Leimuri).

Ознакою твору є поєднання домінантно-сольного та паритетного типів діалогічної комунікації соліста та оркестру. Так, у I, III та V частинах концерту домінуючою є партія акордеона, відображена віртуозними тематичними побудовами, в той час, як оркестр здебільшого виконує акомпануючу функцію. Тематичний матеріал II та IV ч. побудований на паритетних началах.

Музична драматургія твору належить до контрастного (неконфліктного) типу. Усі частини Концерту є відносно короткими за обсягом (I ч. – 133 т.; II ч. – 49 т.; III ч. – 76 т.; IV ч. – 58 т.; V ч. – 84 т.), маючи за характером музичних образів певні риси монодраматургічних побудов та відносну схожість із жанром мініатюри. Таким чином, Концерт «Anomal dances» за своєю композиційною структурою, формою зіставлення частин та драматургічним розвитком загалом викликає певні жанрові аналогії із сюїтою програмного (насамперед натуралістично-живописного) характеру.

Під час особистої бесіди з дисертантом, яка відбулася 02.03.2024 р., першовиконавець Концерту Велі Куяла надав характеристику цього твору, а також процесу підготовки до прем'єрного виконання. Він зокрема зазначив, що «композитор не забажав надавати жодних пояснень щодо програмності твору чи тлумачення кола образів у кожній із частин. На мою думку, назви частин у концерті найімовірніше є лінгвістичними новоутвореннями, в основі яких лежить поєднання декількох слів, або вони є непрямыми посиланнями до певної історичної події». (З телефонної бесіди з В. Куяла).

Слід зауважити, що Ю. Тіенсуу часто не розкриває семантичну складову своїх творів. Так, відомий фінський музикознавець Рісто Ніємінен (Risto Nieminen), аналізуючи композиції митця, відмічає, що композитор особливо категорично відмовляється коментувати їх сам, оскільки бажає, щоб розум слухача був вільним сприймати музику без будь-яких упереджених ідей, імплантованих іншими [307]. За висловом самого Ю. Тіенсуу, «в композиції важливі не ідеї композитора, а думки, які викликані в слухача під час прослуховування музики, і маленькі осяяння, до яких вони можуть його привести» [330]. Митець також зазначає, що «всі коментарі перед виконанням твору лише обмежать увагу слухача, відвернуть від безлічі альтернативних інтерпретацій і не дозволять йому відчувати композицію на власних умовах. Тож, я волів би, щоб асоціації у кожного виникали вільно, і щоб музика говорила сама за себе, адже це краще, коли творець не заважає» [330].

Саме тому дисертант особливо підкреслює, що запропоноване ним тлумачення кола образів у аналізованому концерті «Anomal dances» є лише одним із можливих варіантів інтерпретації цього твору і не претендує на беззаперечну істинність. Погоджуючись із вищезгаданою думкою Велі Куяла, слід зазначити, що усі назви частин концерту є певними оказіоналізмами, авторськими неологізмами, які мають місце винятково в умовах даного твору.

Так, у *I частині* концерту *Polynaice / Polinessi* прослідковуються лінгвістичні алузії на танцювальний жанр полонез (*polonaise*), географічний регіон Полінезія (*Polynesia*), та сімейства риб *полінемус* (*polynemus*). Отже, творчий задум композитора полягав у притаманній постмодерній естетиці грі понять і сенсів, змістовній дифузії різновекторних явищ, що знаходить свій прояв зокрема у парадоксальному поєднанні «незвичного» (*anomal*) регіону (*Polynesia*) з тваринним (*animal*) світом (*polynemus*) та танцем (*polonaise*), що є прикладом лінгвістичного пароніма.

Певним свідченням доречності цих припущень є деякі композиційні аспекти *I частини* Концерту, зокрема умовне позначення тактових ліній, призначених лише для орієнтації у творі. Досить ймовірно, що таким чином автор відображує безмежність полінезійського географічного регіону з його безбар'єрним водним простором. Також у *I частині* прослідковуються жанрові ознаки полонезу, репрезентовані зокрема притаманним йому величним характером і специфічною ритмікою, а також не випадковим розміщенням саме цієї композиції на початку усього твору (подібно до того, як завжди за традицією виконується полонез). У свою чергу, зазначена ідея «незвичного» може розумітися як незвичність музичного світу композиції, втілення якої відбувається через використання композитором новітніх музичних технік, зокрема елементів кластерної техніки, зокрема в кульмінаційних епізодах (тт. 45-47; тт. 115-116).

*I частина* твору побудована у вигляді варіацій, де видозміна тематичного матеріалу загалом відбувається у партії соліста. Солірування акордеона в *першому розділі* (тт. 17-44) представлено імпульсивною мелодією, дубльованою

через октаву. У *другому розділі* (тт. 45-71) гра соліста репрезентована пасажами та грою терціями. Наступний, *третій розділ* (тт. 72-104) поєднує в собі попередні форми солірування, зокрема пасажі колористичного типу, мелодію з дублюванням через октаву, а також тематичні вставки секстами. У *фінальному четвертому розділі* (тт. 105–133) сольна партія відображена октавними пасажами, грою квінтами та репетиціями. Таким чином, I частина Концерту яскраво висвітлює технічно-віртуозні можливості чвертьтонового акордеона, демонструючи множинність форм його солірування в концерті.

Назва *II частини Waltz / Valassi* має ознаки оксюморона, парадоксально поєднуючи семантично несумісні, але фонетично (паронімічно) дещо схожі поняття. Так, композитор поєднує разом танець вальс (*waltz*) та ссавця кита (*whale*), утворюючи досить химерну семантему. В основі архітектоніки цієї частини лежить виокремлення трьох відносно самостійних тематичних ліній. Перший музичний пласт представлений сонорними акордовими комплексами в низькому регістрі, зокрема в партіях фагота, тромбона, туби та контрабаса. Другий пласт побудований у вигляді коротких, швидких пасажів у партіях струнних та акордеона в діапазоні 1–3 октави. Останній, третій сенсовий шар відображений виконавським прийомом *half-step bending* в партіях дерев'яних духових у високому регістрі. Митець включає в музичне полотно елементи сонорної техніки, насичуючи фактуру кластерною графікою в партіях струнних та акордеона (тт. 20-21, тт. 29-30), трелями з умовною звуковисотністю в партіях фагота, туби, віолончелі та контрабаса (тт. 22-23, тт. 31-32).

Назва наступної, III частини концерту – *Dangerei / Tankeri* – ґрунтується на ремінісценції до відомого фінського жарту, ядром якого, за ствердженням В. Куяла, є «легенда про прем'єр-міністра Фінляндії Ахті Кар'ялайнена (*Ahti Karjalainen*), який відвідав кенійський зоопарк в 1970-х роках. Там він кумедно висловився, що “усі тварини – танкерос” (*Kaikki eläimet ovat tankeroita*), невірно переклавши табличку “усі тварини – небезпечні” (*all animals are dangerous*). Після цієї історії термін *tankero* у фінській культурі став ототожнюватися з вигаданою твариною дивного вигляду» (З особистої бесіди з В. Куяла, що

відбулася 02.03.2024 р.). Зауважимо, що у назві III частини можна відчутти також натяк на поняття *танго* (*tango*), проте жанрові ознаки цього танцю в композиції не спостерігаються.

За стилістичними параметрами III частина концерту дотримується магістральної концепції естрадно-джазового напрямку, представлена зокрема: 1) «легкою», відносно простою мелодією; 2) доповненням музичного полотна джазовою хроматикою; 3) використанням синкоп та ритму свінгу. Окрім цього, у творі можна спостерігати виконавські прийоми, які досить широко поширені в естрадно-джазовій стилістиці, зокрема звуковий ефект *wah-wah* в партії труби (тт. 25–26), який надає тембру інструменту характерного «нявкаючого» звучання (див. додаток Б, приклад 38). Композитор також додає до оркестрового супроводу хай-хет, посилюючи відчуття естрадності та видовищності.

Важливим аспектом, що ілюструє прояв комічного, є використання в цій частині елементів інструментального театру. Так, авторські ремарки в партитурі визначають епізоди театралізованого характеру, зокрема: моменти, коли диригенту не потрібно диригувати оркестром (тт. 3-4, 7-10); демонстрація спантеличеного погляду соліста навколо перед грою каденції (т. 40); показове бажання акордеоніста почати гру, проте без розуміння де вступити (тт. 60-71); та нарочитим обміном поглядів між солістом та диригентом в кінці твору (т. 76) (див. додаток Б, приклад 39).

На рівні вираження форм ігрової взаємодії в партіях соліста та оркестру між собою слід відмітити фігури ігрової логіки, що надають III частині концерту ознак театральності й комічності. Однією з них є фігура «*сміховий дублер*» [196, с. 132] – репліка-передражнення, яка яскраво представлена в тт. 58-71. В її основі лежить нашарування асинхронних за порядком вступу мелодичних ліній, інтонаційно подібних, проте зі значним викривленням ритму та штриха. Також слід відзначити фігуру «зупинення дії» (див. додаток Б, приклад 40), представлену музичною фразою в партіях соліста та оркестру, умисно зупиненою на дисонуючому тоні без можливості його подальшого

розв'язання (тт. 3-4 та 8-9). Зазначені фігури ігрової логіки надають III частині концерту елементів комічності та театральності. До елементів ігрової логіки певною мірою належить також каденція соліста (т. 40), яку композитор не прописує, зазначаючи лише, що вона має бути короткою або навіть – за бажання самого виконавця – відсутньою.

Ліричним центром концерту є IV частина – *Nitegali / Yömyyri* – (*Нічний птах / Нічний метелик*). У її назві знов простежуються природно-живописні алюзії: натяки на птаха – солов'я (*nightingale*), крота (фінською мовою – *yömyrky*) а також на жанр ноктюрну (*nocturne* – нічний, фінською мовою – *Yö*). За характером функціональної взаємодії між партіями соліста та оркестру частина відноситься до паритетного (біцентричного) типу, що характеризується «високим рівнем розвиненості кожної партії та їх збалансованістю» [23, с. 7]. Тож тематичний матеріал IV частини представлений рівномірно в партіях акордеона та оркестру.

Основу цієї композиції складає низка коротких мелодичних фраз віртуозного характеру які звучать у високому регістрі та мають значну кількість різноманітних мелізмів, зокрема трелів, що вирізняються за напрямком руху та інтервального сполучення. Виходячи зі змістовного поля, окресленого назвою частини, можна припустити, що такий характер мелодики й тематизму певною мірою пов'язаний із бажанням відобразити щебетання птахів, їх спів.

Окремо слід відмітити місце сонорної техніки в даній частині твору. Композитор наповнює фактуру концерту численними формами сонорного викладу, зокрема: лініями (партія контрабаса, тт. 15-22); мобільними смугами (партії струнних, тт. 40-44); мікрозвучностями (партія альтів, тт. 8-12); різноманітними комбінаціями *glissando*, *pitch bending* тощо. Зазначимо, що з урахуванням можливих алюзій на слово *nightmare* (англійською мовою – *страхіття, страшний сон*), не виключено, що використання цих прийомів зумовлено прагненням композитора створити традиційно властиву «нічним» образам атмосферу таємничості та страху).

Зауважимо також, що у творчості Ю. Тіенсуу звернення до містичних і кошмарних образів загалом не є випадковим. Яскравим прикладом цього є його Концерт для акордеона з оркестром *Spiriti*, в IV частині якого, що має назву «*Incubo nostalgico*» (*Ностальгичний кошмар*), відображено переплетіння химерних образів, які асоціюються з польотами душ [37, с. 147–148]. Тож даний образно-емоційний аспект у свою чергу розширює уявлення про семантичне поле творчості митця та характер його композиторського стилю.

IV частина Концерту містить сольну каденцію *ad libitum* (т. 53). В авторській ремарці композитор зазначає можливість короткої спокійної каденції за умови, що вона ґрунтуватиметься на тематичному матеріалі цієї частини. Зауважимо, що загалом у жанрі концерту для баяна (акордеона) з оркестром наявність ліричної сольної каденції є винятковим явищем. Тому її присутність у даному творі свідчить про тенденцію певного оновлення жанру.

Фінальна V частина Концерту «*Flame 'n go / Leimuri*» має яскравий, запальний характер та звучить у вельми швидкому темпі. Її назва знов-таки поєднує в собі декілька понять, зокрема: полум'я (*flame*), птаха фламінго (*flamingo*), а також танець фламенко (*flamenco*). Втім, якщо жанрові риси фламенко в музиці частини фактично аж ніяк не представлені, то стихія полум'я семантично репрезентована досить чітко.

Тож саме відображення стихії вогню в безлічі її відтінків стає основоположною ідеєю фіналу Концерту, втілення якої значною мірою пов'язане з імплементацією специфічних виконавських прийомів у мікротонову композицію. Яскравими прикладами її проявів є зокрема: образи «язиків полум'я», зображені кластерною графікою в партії акордеона (тт. 17-18, тт. 66-69) та швидкими пасажами в партіях скрипок і духових інструментів; образи «тріскання дерева» (партії скрипок, тт. 27-28, 31-32) та «жевріння полум'я», відображені хроматичними пасажами в партії акордеона *solo* на *piano* (тт. 34-39). З образами вогню, імовірно, пов'язана й чимала кількість *glissando*, що додають композиції поривчастого характеру.

Завершується концерт потужним *glissando* в партіях оркестру (тт. 82-83), візуальним спецефектом «димного акордеона» (тт. 78-83) та театралізованим падінням соліста на підлогу (т. 84) як візуальною демонстрацією фізичного виснаження, втоми.

У творчості **композиторів Німеччини** дана жанрова модель представлена **Подвійним концертом для чвертьтонового акордеона, акордеона та камерного оркестру Йоахіма Фрідріха Вільгельма Шнайдера** (*Joachim Friedrich Wilhelm Schneider*). Зазначимо, що цей твір, який вже отримав визнання серед виконавців та поціновувачів сучасної академічної музики, дотепер ще не ставав предметом спеціального наукового дослідження.

Постать Йоахіма Шнайдера (народ. у 1970 р.) є зною в сучасному німецькому музичному мистецтві. Митець є автором значної кількості сольних та ансамблевих творів, оркестрових композицій, аранжувань тощо [321]. Однією із характерних рис композиторського стилю Й. Ф. В. Шнайдера є висока зацікавленість мікротоновістю. Композитор є автором значної кількості мікротонових композицій, зокрема: «Doppelkonzert» (2010) для акордеона та чвертьтонового акордеона з камерним оркестром; «Spans 'n' Spins» (2013) для 31-тонового органа Фоккера; «Unruh» (2015) для ансамблю інструментів 31-тонової темперції; «One Hot Minute» (2021) для 31-тонової гітари, 96-тонового фортепіано та 31-тонового органа.

Важливою складовою його творчості є також інтерес до технічного та звуковиражального потенціалу акордеона. Доробок митця містить чимало творів для акордеона, різноманітних за жанрово-стильовими та мовно-стилістичними ознаками. Серед сольних, ансамблевих та оркестрових творів Й. Шнайдера за участі баяна (акордеона): «Erdwärts» (2002) та «Head & Machine» (2022/2023) для акордеона соло; *Grand Duo* (2017/2018) для дуету акордеонів; «Wolf» (2016) для скрипки та акордеона; «Quartett (... zwischen immer und nie ...)Doppelkonzert (2010) для акордеона та чвертьтонового акордеона з камерним оркестром.

**Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, акордеона та камерного оркестру** (*Doppelkonzert für vierteltonakkordeon, akkordeon und kammerorchester*, 2010) присвячений автором його першовиконавцям – акордеоністу і композитору Велі Куяла та його дружині, німецькій акордеоністці та органістці Сюзанні Куяла (Susanne Kujala).

Зауважимо, що мистецький внесок Сюзанни Куяла (Susanne Kujala) у розвиток сучасної музики для акордеона та органа заслуговує на значну увагу. Вона є першою виконавицею низки композицій Й. Шнайдера, зокрема: «Auswilderungen – Sinfonie für Orgel» (2021-2022); Grand Duo (2017-2018); «Spans ‘n’ Spins» (2013); Doppelkonzert (2010). Сюзанна Куяла також популяризує мікротонову музику та є першою виконавицею багатьох творів, написаних для чвертьтонового органа та 31-тонового органа Фоккера.

Прем'єра концерту відбулася 10 лютого 2011 р. в м. Рованіємі (Фінляндія) за участі солістів – С. Куяла (акордеон), В. Куяла (чвертьтоновий акордеон) та Лапландського камерного оркестру (диригент Джон Сторгордс).

Концерт складається з 3-х частин (із традиційним співвідношенням: швидко – повільно – швидко), між якими розташовані короткі інтермецо для акордеона соло (Intermezzo № 1 – між першою та другою частинами) та чвертьтонового баяна (Intermezzo № 2 – між другою та третьою частинами). Зауважимо, що така побудова твору надає загальній композиції Концерту певних ознак трьох-п'ятичастинності та рондальності. Концерт написаний у серійній техніці. Система альтерації в творі представлена півтоновими та 1/4 тоновими дієзами та бемолями. За характером діалогічної взаємодії солістів та оркестру концерт відноситься до домінантно-сольного типу, який іноді порушується появою значної кількості сольних реплік у оркестрових партіях, які епізодично виходять на перший план на фоні довгих акордеонних пасажів.

Перша частина концерту починається *solo* у партії валторни, що виконує функцію вступу (тт. 1-9), тематичний матеріал якого контрастує із віртуозними пасажами акордеонів (тт. 36-43) і далі слугує завершенням частини (тт. 93-104). У другій частині, яка є ліричним центром твору, вагома роль належить скрипці

*solo*, зокрема в тт. 58-93. У даному епізоді партія скрипки представлена рваною, стрибкоподібною мелодією з чималою кількістю ритмічних метаморфоз.

Як зазначив Й. Шнайдер під час особистої бесіди з дисертантом, в основі композиції Концерту «лежить поєднання двох типів серій: рядів, які складаються з 24 ступенів, та рядів, які складаються з 4 різноманітних за формою послідовних ступенів (із обов'язковим залученням мікротонових інтервалів). Таким чином, у творі можна знайти до 900 комбінацій серій, проте вони використовувалися в доволі вільний спосіб». (З бесіди з Й. Шнайдером 09.12.2024 р.). Пояснюючи свій задум, композитор розкриває фонічне підґрунтя системної організації музичного матеріалу так: «з точки зору гармонії, я взяв за основу обертоновий ряд – висхідну послідовність нот, яку, наприклад, може видати валторна, не змінюючи аплікатури. У Подвійному концерті я намагався імплементувати це, використовуючи лише акорди та інтервальні комбінації, які також можна знайти в обертоновому ряді, а отже, певним чином є природнішими для людського вуха». (З бесіди з Й. Шнайдером 17.03.2023 р.).

Отже, Й. Шнайдер прагнув відтворити багатогранність обертонового ряду не тільки крізь призму серіальності, але й через використання інтервальних й акордових комбінації, оскільки з акустичної точки зору, кожен тон, що видається інструментом, є також і гармонією тонів цього обертонового ряду. Підкреслюючи, що обертоновий ряд – «це не людський винахід, а природне, фізичне явище» (з бесіди з Й. Шнайдером 17.03.2023 р.), митець стверджує, що художньою ідеєю його концерту «була репрезентація безмежності звукових форм та градацій, які існують зокрема в нашому обертоновому ряді» (з бесіди з Й. Шнайдером 17.03.2023 р.).

І частина концерту побудована у варіаційній формі, зі значним рівнем мелодико-гармонічного та фактурного переосмислення теми у процесі варіювання. Співвідношення партій солістів та оркестру відбувається здебільшого за принципом *діалогу незгоди* [158, с. 18–19]. Так, різноманітні репліки акордеонів та струнних вступають в емоційно-сміслові протиріччя у тт. 44-75, створюючи яскравий приклад відображення *діалогу незгоди*

диктумного типу (за О. Антоною) [158, с. 19]. Такий діалог виникає також у тт. 10-16, тт. 21-26, тт. 79-92, де тематичний матеріал відображений у партіях акордеонів, у той час як струнні створюють колористичний фон та супроводжують солістів на *pianissimo*.

Окремо слід відмітити авторські позначки у партитурі Концерту щодо специфічних прийомів гри (передусім в оркестрових партіях), насамперед прийому *pizzicato fluido* у партіях струнних інструментів (тт. 10-30 та тт. 79-105) (див. додаток Б, приклад 41), висхідних і низхідних *glissando* в партії флейти (тт. 12-15, тт. 83-84). Виконавські прийоми в партії чвертьтонового акордеона є здебільшого традиційними, за винятком *glissando* на 3/4 тону, які епізодично використовуються в кульмінаційних моментах розділу (тт. 56-77).

*Intermezzo № 1* є досить короткою за обсягом (41 т.) композицією для акордеона *solo*, яка, попри свою мініатюрність, втілює змістовні елементи авторської концепції та потребує значної виконавської майстерності і віртуозності. Початковий темп композиції є досить швидким ( $\text{♩}=150$ ), з поступовим уповільненням ( $\text{♩}=15$  в останньому такті). Згідно авторській ремарці в партитурі, «твір виконується винятково звичайним дводольним міховим тремоло протягом всього звучання інтермецо. Темп необхідно підібрати таким чином, щоб язички акордеона в найнижчому діапазоні (в контрасті до верхнього діапазону) майже не реагували і не розвивали свою гучність звуку на всі інші звуки. Це може статися, лише якщо рух стане раптово повільнішим і голоснішим. Окрім цього, верхні регістри не повинні додаватися для допомоги посилення звуку» (див. додаток Б, приклад 42). Завершується інтермецо № 1 на емоційній кульмінації (*fff*), яка *attacca* призводить до початку II частини.

II частина Концерту ( $\text{♩}=46$ ) написана в тричастинній формі (A–B–A<sub>1</sub>), при цьому крайні розділи відображені вельми непропорційними за формою побудовами. Музика цієї композиції організована в серійній техніці з елементами пуантилістики. Так, зокрема на початку частини (тт. 1-20) тематичний матеріал відображений послідовністю фактурно розріджених

звукових мікрозвучностей та пауз, де зазначені послідовності тонів та інтервалів виконують функцію музичних мотивів та фраз. Колористичність фактури посилюється використанням специфічних виконавських прийомів. Так, у партії флейти епізодично (зокрема в тт. 9-10, 23-24, та 31-32) застосовується прийом *whistle tones*, який створює звуковий ефект свистіння.

Комунікативний діалог між партіями солістів та оркестру здебільшого репрезентований *тематичним дуєтом згоди*. Так, тематичний дует згоди виникає у вступному розділі частини (тт. 1-20 та тт. 26-41), де партії солістів та оркестру підхоплюють одна одну, утворюючи разом єдину неподільну тематичну структуру. Нетематичний дует представлений в цій частині здебільшого низками фігураційно-фонових фраз, позбавлених тематичної схожості (тт. 21-25, тт. 42-62).

*Intermezzo № 2* для чвертьтонового акордеона *solo* побудоване в простій тричастинній формі (А-В-А). Дана композиція організована у вигляді сплетіння різноманітних за формою серій 2-го типу (музичний ряд, котрий складається з 4 послідовних ступенів). Солювання чвертьтонового акордеона представлене винятково пасажною формою викладу музичного матеріалу (див. додаток Б, приклад 43). Логіка концертування підпорядкована загальній композиційній концепції твору – відображенню форм та градацій серій у музичному полотні.

Фінальна, III частина концерту ( $\text{♩}=63$ ) написана у варіаційній формі та є найдовшою в усьому циклі. Композиція складається з низки різноманітних за формою варіацій у партіях солістів акомпанементу в партіях струнних. (див. додаток Б, приклад 44). У музичній мові твору відчувається суттєвий вплив сонорної техніки композиторського письма. Так, звучання партій струнних інструментів упродовж усієї III частини організоване у вигляді суцільного кластерного згустку (поєднання кластерів у малій та першій октаві водночас), що є прикладом сонорної фактури «пляма». Партії солістів загалом репрезентовані інтервально-арпеджованим типом фактури (переважно тризвучними угрупованнями у висхідному та низхідному русі).

Окремо слід відмітити роль духових інструментів у музично-драматургічному розвитку фінальної частини Концерту та діалогічній ансамблевій взаємодії між солістами та оркестровими групами. Виконання ними більшості варіацій переважно фонових функцій (тт. 21-86, тт. 114-184) короткими колористичними вставками-репліками, а в середині Фіналу (тт. 87-113) музичний матеріал партій духових інструментів змінюється на короткі висхідні та низхідні тризвучні арпеджіо, котрі почасти вступають у тематичний *діалог незгоди диктумного типу* [158, с. 19] із партіями солістів. Ансамблева взаємодія солістів та струнних і духових груп базується на діалогічному чергуванні сольних і оркестрових реплік.

III частина концерту (як і весь твір загалом) не має сольної каденції. Причину цього сам композитор в особистій розмові з дисертантом зазначив так: «Для останньої частини я із самого початку планував велику каденцію для двох солістів без оркестру. Однак, поки я працював над частиною, надзвичайно віртуозні арпеджіо солістів розвинули власний імпульс, який вже не можна було зупинити. Тому я вирішив, що сольна каденція буде зайвою для цієї вже достатньо поривчастої композиції». (З бесіди з Й. Шнайдером 17.03.2023 р.). Таким чином, структура та драматургічна логіка побудови фінальної частини твору зумовлена фокусуванням автора на експресивності і віртуозності сольних партій у поєднанні з переважною сонорністю звучання оркестрових груп.

Жанр концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром також яскраво представлений у творчості **данського композитора Суне Кьольстера** (*Sune Kølster*, народ. у 1976 р.), яка загалом вражає своєю широтою та різноманіттям. Працюючи в різних сферах, жанрах та формах музики, композитор створює камерно-ансамблеві й оркестрові твори, музику до кінофільмів, тощо. Митець активно співпрацює з сучасними діячами кіномистецтва, зокрема його музика досить часто звучить у фільмах, що порушують гострі соціальні проблеми.

Серед найвідоміших творів композитора зазначимо: Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром №1 (2021); Струнний квартет №1 Op. 3 (2021); Струнний квартет №2 Op. 7 (2023); музика до фільмів «Ludo» (2014),

«Dark Blossom» (2021), «He's My Brother» (2021), «Speak No Evil» (2022); музика до відеогри «What the Golf»? (2019).

Характерною рисою творчої особистості С. Кьольстера є інтерес до культури та соціально-політичного життя Близького Сходу. Композитор неодноразово звертається до арабського фольклору та активно імплементує елементи близькосхідної музичної традиції в своїх композиціях. Прикладом цих інтенцій є зокрема Струнний квартет № 1 Op. 3 (2021), присвячений сирійським біженцям та загалом усім, хто був змушений покинути свої домівки через війну та тиранію. У цьому творі митець використовує маками – специфічні лади-моделі, які посідають основоположне місце у традиційному професійному музичному мистецтві Близького та Середнього Сходу. Поряд із цим, композитор збагачує фонічну складову музики квартету мікротоновими співзвуччями, що сприяє втіленню образної сфери трагізму та жорстокості, пов'язаної із відображенням військових дій в Сирії.

Інтерес С. Кьольстера до арабської культури й арабської музики віддзеркалюється також у його **Концерті для чвертьтонового акордеона з оркестром № 1 op. 5** (*Concerto for Quartertone Accordion And Orchestra № 1 op. 5*, 2021). Згідно авторській ремарці в партитурі, Концерт для чвертьтонового акордеона з оркестром № 1 op. 5 був написаний спеціально для данського акордеоніста Б'ярке Могенсена (*Bjarke Mogensen*, народ. у 1985 р.), якому й присвячено цей твір. Зауважимо, що Б'ярке Могенсен є виконавцем багатьох концертів для акордеона з оркестром (ансамблем), зокрема: «In Liquid» Мартіна Лозе (*Martin Lohse*) (2008/2010); *Concertino for accordion and brass* Нікласа Шмідта (*Niklas Schmidt*) (2012); *Concerto Piccolo* Андерса Коппела (*Anders Koppel*) (2012); *Concerto for Quartertone Accordion And Orchestra №1* (Op. 5) Суне «Кьотера» Кьолстера (*Sune Kølster*) (2021).

Природно, що саме Б. Могенсен є першим виконавцем Концерту для чвертьтонового акордеона з оркестром № 1 op. 5 Суне Кьольстера, прем'єра якого відбулася у Каїрі (Єгипет) за участю Каїрського симфонічного оркестру (диригент Петер Еттруп Ларсен) у тому ж 2021 р.

Концерт складається з 3-х частин: перша – «Гніздо сороки» (*Nest of the Magpie*); друга – «Крокодилячі сльози» (*Crocodile Tears*); третя – «Танець півня» (*Dance Of The Rooster*), програмні назви яких одразу налаштовують на арабську традицію (наприклад, образ півня посідає шановане місце в арабській та тюркській культурі, асоціюючись з пильністю й хоробрістю). За своєю композиційною будовою твір належить до традиційного жанрового типу концерту (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко). За характером ансамблевої взаємодії солісту та оркестру (оркестр камерного складу) твір належить до домінантно-сольного типу концерту з чітким домінуванням сольної партії. У творі певною мірою репрезентований тип *діалогу згоди*.

Перша частина Концерту написана у сюїтній формі з елементами тричастинності. Друга частина, що має просту тричастинну форму, за своєю побудовою та жанровою специфікою (зокрема використанням розміру 10/4) репрезентує *саз-семай* – особливу форму інструментальної музики в османській музиці. Композитор також імплементує тут *усул* – основну ритмічну структуру, що доповнює мелодичний ритм даної частини. Остання частина Концерту побудована у вигляді складної тричастинної форми (з епізодом всередині) із елементами варіаційності (у крайніх розділах).

Інтонаційно-ладова організація Концерту ґрунтується на низці арабських модальних ладів – макамів, які пронизують музику усього твору. Так, у першій частині концерту звучать макам *Saba* (в розділі А – тт. 12-48, Е – тт. 171-206, А<sub>1</sub> – тт. 215-242 та А<sub>2</sub> – тт. 263-279) (див. додаток Б, приклад 45); макам *Hijaz* (у розділі В – тт. 49-91) (див. додаток Б, приклад 46); та макам *Rast* (у розділі С – тт. 92-147) (див. додаток Б, приклад 47). У другій частині композитор використовує маками *Saba* та *Bayati*, які синхронно переплітаються протягом всієї частини (див. додаток Б, приклад 48). В музиці останньої, третьої частини провідна роль належить макамам *Saba* (в розділах А та А<sub>1</sub> – тт. 1-56, тт. 94-183), *Rast* та *Nawa Athar* в розділі В (тт. 57-93) (див. додаток Б, приклад 49). Інтонаційно-ладова організація посідає важливу роль у формотворенні

концерту, безпосередньо впливаючи на музичну драматургію твору. Водночас С. Кьольстер досить часто використовує в музиці концерту мелодичне орнаментування та мікротонові співзвуччя (зокрема мікротонові мелізми), що сприяє створенню ефекту імпровізаційності в партії солюючого акордеона.

Знакова система альтерації в концерті представлена у вигляді півтонових та мікротонових дієзів та бемолів. Проте композитор використовує майже лише чвертьтоновий дієз та бемоль, майже нівелюючи значення 3/4-тонового бемоля та дієза. Як виняток, прикладом використання 3/4-тонового дієза є т. 58 (розділ В) I частини, а також 3/4-тонового бемоля в тт. 63 та 65 (розділ В) III частини.

У фактурі твору загалом переважає гомофонно-гармонічний склад (з домінуванням мелодичної лінії в партії соліста), в I частині Концерту (розділ D, тт. 148-170) також наявні елементи підголоскової поліфонії. Автор обмежується класичними техніками письма, за винятком окремих проявів алеаторики (каденція соліста в III частині концерту – *Optional cadence*, тт. 90-93) і сонорики (рідкі вставки *glissando* у сольній партії акордеона). Виконавські прийоми у партіях соліста та оркестру також переважно є традиційними. Серед специфічних прийомів гри на акордеоні назвемо лише *glissando* (I частина, розділ A<sub>2</sub> тт. 267) та «пальцеве» тремоло (I частина, розділ A<sub>2</sub> тт. 264).

Жанрова модель концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром представлена також у творчості **польського композитора Миколая Майкусяка** (*Mikołaj Majkusiak*, народ. у 1983 р.), який є автором значної кількості концертних творів за участі акордеона.

Так, серед творів крупної форми, зокрема концертів для акордеона (чвертьтонового акордеона) з оркестром, репрезентованих у композиторському доробку М. Майкусяка, слід назвати зокрема *Concerto classico* для акордеона із симфонічним оркестром (2001); «*FisConcerto*» для двох акордеонів з оркестром (2007); «*Pulsaciones*» для гітари, акордеона та струнного оркестру (2013); «*Rhythm*» games» для віолончелі, акордеона, ударних та струнного оркестру (2014); *Chamber concerto* для акордеона зі струнним оркестром (2020);

«Concerto in between» для чвертьтонового акордеона зі струнним оркестром (2022) тощо.

Одним з найзначніших творів композитора є «**Концерт поміж**» (*Concerto in between*) для чвертьтонового акордеона зі струнним оркестром, написаний в 2022 р. на замовлення відомого польського акордеоніста Веслава Охвата (*Wiesław Ochwat*), який і став його першовиконавцем. Прем'єра *Concerto in between* відбулася 9 жовтня 2022 р. під час інавгураційного концерту 6-го Краківського акордеонного фестивалю.

Концерт складається з 3 частин (співвідношення: швидко – повільно – швидко): перша – *Allegro ben ritmico*; друга – *Tranquillo*; третя – *Scherzo*. За характером діалогічної взаємодії солістів та оркестру твір відноситься до паритетного (біцентричного) типу концерта.

У особистій бесіді з дисертантом Веслав Охват зазначав, що «основна ідея композиції полягає в зіставленні чвертьтонового акордеона зі звучанням традиційного (півтонового) оркестру, що і корелюється з назвою концерту – *поміж (between)*» (З бесіди з В. Охватом, що відбулася 27.01.2025 р.). Характеризуючи музичну мову і виконавські особливості твору, він підкреслив, що концерт «має багато технічних складнощів, зокрема швидких пасажів, складних ритмів і постійних метричних змін. Окрім цього, наявність чвертьтонових тонів значно ускладнює музичну мову твору, роблячи концерт досить складним для виконавського прочитання» (З зазначеної бесіди з В. Охватом). Виконавська фактура твору має високий рівень віртуозності, загалом традиційним для жанрової стилістики інструментального концерту.

## **Висновки до розділу 2**

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть посідає визначне місце.

У розділі 2 надано загальну характеристику сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві Європи, Азії, Америки, Африки, Австралії та Океанії.

Виявлено, що в музичному мистецтві Західної та Північної Європи жанр концерту для баяна (акордеона) найґрунтовніше репрезентований у творчості композиторів Німеччини, Франції, Фінляндії та Данії (зокрема у мистецькому доробку Йоахіма Шнайдера, Суне Кьольстера, Рішара Дюбюньона, Бернара Каванни, Жюльєна Лабро, Рішара Гальяно, Ерккі Йокінена, Тімо-Юхані Кіллонена та Юкка Тіенсуу).

У музичному мистецтві Східної Європи досліджуваний жанр найвагомніше представлений у творчості композиторів Словаччини (Ігоря Дібака, Йозефа Колковича, Євгені Іршаї, Петера Махайдіка), Польщі (Анни Сови, Миколая Майкусяка, Кшиштофа Пендерецького) та України (зокрема Володимира Зубицького, Віктора Власова, Ігоря Гайденка).

У музичному мистецтві Південної Європи жанр концерту для баяна (акордеона) найяскравіше репрезентований у творчості композиторів Італії (Паоло Уголетті, Енріко Блатті) та Хорватії (Давор Бобіч).

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром ґрунтовно представлений у творчості канадських композиторів Пітера Поля Копровські, Малкольма Форсайта, Д. Ендрю Стюарда, Уолтера Бучинські та Аллана Джилліленда. У музичному мистецтві США однією з вершин розвитку даного жанру є творчість композитора Ентоні Галла-Ріні.

Значущим є розвиток жанру концерту для баяна (акордеона) у музичному мистецтві країн Азії (Ізраїлю, Ірану, Китаю, Тайваню, Південної Кореї, Японії), репрезентований насамперед у мистецькому доробку Бетті Оліверо, Аршія Самсамінія, Лі-Їн Ву, Донхуна Шіна.

Виявлено, що у музичному мистецтві країн Латинської Америки, Африки, Австралії та Океанії досліджуваний жанр представлений лише поодинокими творами (переважно композиторів Аргентини та Перу).

Визначено специфіку концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона як нової своєрідної жанрової моделі концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Виявлено характер композиторської інтерпретації цієї жанрової моделі у концертах для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром фінських митців Сампо Хаапамякі та Юкка Тіенсуу, німецького композитора Йоахіма Шнайдера, данського композитора Суне Кьольстера та польського композитора Миколая Майкусяка.

## ВИСНОВКИ

Загальним підсумком дисертації є концептуалізація жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром і визначення специфіки та основних тенденцій його розвитку у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Результати проведеного дисертаційного дослідження доводять, що його мета – концептуалізувати жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром та визначити специфіку та основні тенденції його розвитку у світовому музичному просторі кінця ХХ – початку ХХІ століть – є досягнутою, а усі поставлені завдання – виконаними.

Сутність даної концепції становлять такі положення.

Розкрито характер інтерпретації жанру інструментального концерту у дзеркалі української музикознавчої думки. Окреслено основні семантичні домінанти та атрибутивні ознаки жанру концерту та надано їх загальну характеристику. Розкрито характер інтерпретації базових для даного жанру категорій *концертності*, *концертування*, *солірування*, *діалогу*, *гри* в наукових розвідках українських музикознавців. Охарактеризовано комунікативну специфіку концертування з оркестром та специфіку ансамблевої взаємодії соліста й оркестру в концерті. Висвітлено типологічні класифікації інструментального концерту та визначено його провідні жанрові моделі. Підкреслено, що запроваджений аналіз проблемного поля сучасної української музикології, пов'язаного з осягненням жанрової специфіки та типології інструментального концерту, дозволив окреслити як загально визнані іманентні ознаки цього жанру, так і розмаїття існуючих авторських концепцій у даній дослідницькій царині.

Окреслено рівень репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у світовому науковому дискурсі. Зазначено, що провідні змістовні напрями існуючих наукових розвідок стосовно цієї проблематики пов'язані насамперед із висвітленням: 1) культурно-історичних аспектів становлення та розвитку досліджуваного жанру в контексті баянно-акордеонного мистецтва;

2) аналітичних та систематичних аспектів творчості окремих композиторів і виконавців, чий мистецький доробок пов'язаний із зверненням до концерту для баяна чи акордеона (зокрема аналіз конкретних творів даного жанру);  
3) жанрової специфіки концерту для баяна (акордеона) та типологічної класифікації творів цього жанру. Відмічено, що у сучасному науковому дискурсі здебільшого представлені напрями, пов'язані з висвітленням генези та еволюції концерту для баяна (акордеона) в загальному контексті проблематики баянно-акордеонного мистецтва, а також із розглядом окремих творів у контексті творчості тих чи інших митців. Підкреслено, що аналіз характеру репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) в українському та світовому науковому дискурсі демонструє певний інтерес дослідників до цієї проблематики поряд із цілковитою невивченістю багатьох основоположних аспектів екзистенції даного жанру.

Висвітлено органологічні та термінологічні детермінанти визначення баяна та акордеона. Підкреслено, що принципово важливим аспектом дослідження проблематики баянного (акордеонного) концерту є конкретизація термінологічного апарату, пов'язаного з існуючими відмінностями у використанні понять *баян* та *акордеон* у вітчизняній та зарубіжній музичних традиціях. Зазначено, що у вітчизняній музичній науці та практиці ці типологічно близькі музичні інструменти (та відповідні поняття, що їх визначають) традиційно є чітко диференційованими через суттєві органологічні відмінності, пов'язані з наявністю або відсутністю клавіатури. Тож під назвою *баян* у вітчизняному музичному мистецтві та музикознавстві розуміється суто кнопковий різновид інструменту, а під назвою *акордеон* – його клавішний варіант. Утім у зарубіжному музикознавстві склалася інша термінологічна ситуація, пов'язана з відсутністю єдиноподібних визначень інструментів сімейства гармонік. Підкреслено, що наявність таких суттєвих розбіжностей у музичній термінології різних країн значною мірою ускладнює поняттєву ідентифікацію як самих цих інструментів, так і творів, написаних для виконання на них.

Розглянуто існуючі конструктивні різновиди баяну та акордеону. Підкреслено, що створення на початку XXI століття *чвертьтонового акордеона* призвело до формування у європейському і світовому музичному мистецтві нової жанрової моделі концерту для баяну (акордеону) – концерту для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром.

Висвітлено генезу та основні етапи розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром. Зазначено, що в європейській музиці твору цей жанр започатковано німецьким композитором Хуго Германом. Окреслено становлення та розвиток концерту для баяна (акордеона) з оркестром у XX ст. у творчості композиторів Німеччини, Франції, Чехії, Словаччини, Норвегії, Данії, Нідерландів, Швеції, України, США, Бразилії та Аргентини

Підкреслено, що жанр концерту для баяну (акордеона) у період з 30-40-х до кінця 70-х років XX ст. отримав значний розвиток та визнання в європейському і світовому академічному музичному мистецтві, набувши певного статусу лабораторії творчих пошуків та мистецьких ідей.

Охарактеризовано основні напрями сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром в контексті стильових тенденцій музичного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. Зазначено, що тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) детерміновані насамперед стильовою ситуацією постмодернізму у світовому музичному мистецтві доби. Охарактеризовано специфіку полістилістики та її прояви у жанрі концерту для баяна (акордеона). Висвітлено аспекти втілення у досліджуваній жанровій сфері авангардної та постмодерної стилістики та сучасних композиторських технік. Підкреслено значну репрезентацію естрадно-джазової стилістики у жанрі концерту для баяна (акордеона), насамперед у творах митців Фінляндії, Франції, Італії, Канади, України тощо. Висвітлено прояви віддзеркалення у жанровій царині сучасного концерту для баяна (акордеона) необарокової та неоромантичної стилістики. Відмічено традиційно властиву баянно-акордеонному мистецтву опору на фольклорні та популярно-побутові музичні джерела. Зазначено, що у постмодерній ситуації ця тенденція знаходить своє

втілення насамперед у неофольклорній стилістиці, та висвітлено її прояви у жанрі концерту для баяна (акордеона).

Визначено, що аналіз стильових тенденцій розвитку концерту для баяна (акордеона) з оркестром кінця ХХ – початку ХХІ ст. демонструє яскраве і багатоманітне віддзеркалення у сучасній панорамі даного жанру загальних ознак світового музичного мистецтва доби постмодерну поряд із відчутною опорою на різновекторні національні та позаакадемічні музичні традиції.

Створено цілісну панораму функціонування жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному просторі Європи, Азії, Америки, Африки, Австралії та Океанії кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Визначено специфіку розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві Західної та Північної Європи. Висвітлено характер репрезентації жанру у творчості композиторів Німеччини, Франції, Фінляндії, Данії, Австрії, Великої Британії, Швейцарії, Бельгії, Нідерландів, Норвегії, Ісландії та ін. Виявлено, що цей жанр отримав найбільш вагоме втілення у творчості композиторів Німеччини, Франції, Фінляндії та Данії. Відмічено характер віддзеркалення у французькому акордеонному концерті стилію *New Musette*. Визначено змістовно-стильові та мовно-композиційні особливості втілення жанру в творчості Рішара Дюбюньона, Бернара Каванни, Жюльєна Лабро, Рішара Гальяно, Ерккі Йокінена, Тімо-Юхані Кіллонена, Юкка Тіенсуу та створено аналітичні нариси ряду найзначніших зразків жанру, репрезентованих у їх творчості.

Охарактеризовано тенденції сучасного розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Східної Європи. Зазначено, що даний жанр яскраво представлений у творчості композиторів Чехії, Словаччини, Польщі, Литви, Румунії, України, Грузії, твори яких відбивають сучасні тенденції його розвитку. Виявлено, що найбільш масштабно концерт для баяна (акордеона) з оркестром репрезентований у музичному мистецтві Словаччини, Польщі та України (зокрема у творчості Ігоря Дібака, Йозефа Колковича, Євгені Іршаї, Петера Махайдіка, Анни Сиви, Кшиштофа

Пендерецького, Володимира Зубицького, Віктора Власова, Ігоря Гайденка). Відмічено, що яскравими зразками жанру є також концерти для Ауреля Строе (Румунія) та Гії Канчелі (Грузія). Визначено особливості втілення жанру в творчості П. Махайдіка, А. Сови та Кш. Пендерецького та створено аналітичні нариси їх концертів для акордеона з оркестром.

Розкрито тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у музичному мистецтві Південної Європи. Висвітлено характер репрезентації жанру у творчості композиторів Італії, Іспанії, Португалії, Хорватії, Словенії. Доведено, що даний жанр найбільш ґрунтовно репрезентований у творчому доробку італійських композиторів, який демонструє як сольні, так і групові (подвійні та потрійні) моделі концерту. Охарактеризовано специфіку втілення жанру в творчості Паоло Уголетті та Енріко Блатті та надано аналітичні нариси акордеонних концертів цих митців. Виявлено втілення у концертній творчості хорватського композитора Давора Бобіча теологічної (есхатологічної) семантики, що розширює герменевтичні та змістовно-стильові горизонти даного жанру.

Розкрито характер репрезентації жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Канади та США. Виявлено, що в музичному мистецтві Канади кінця ХХ – початку ХХІ ст. цей жанр представлений доволі значною кількістю творів, стаючи своєрідною лабораторією творчих експериментів та мистецьких новацій. Визначено стильові, концептуально-семантичні та мовно-композиційні особливості втілення жанру концерту для баяна (акордеона) у творчості канадських композиторів Пітера Поля Копровські, Малкольма Форсайта, Д. Ендрю Стюарда, Уолтера Бучинські та Аллана Джилліленда. Висвітлено репрезентацію жанру концерту для баяна (акордеона) у музичному мистецтві Сполучених Штатів. Охарактеризовано концертну творчість Ентоні Галла-Ріні як яскравий приклад розвитку даного жанру в американській музиці.

Визначено тенденції розвитку жанру концерту для баяна (акордеона) з оркестром у творчості композиторів Азії, Африки, Латинської Америки,

Австралії та Океанії. Виявлено, що у музичному мистецтві країн Латинської Америки, Африки, Австралії та Океанії даний жанр представлений винятково поодинокими творами, найбільша кількість яких створена композиторами Аргентини та Перу. Доведено, що жанр концерту для баяна (акордеона) активно і багатовекторно розвивається в культурному просторі країн Азії, насамперед у музичному мистецтві Ізраїлю, Ірану, Китаю, Тайваню, Південної Кореї та Японії. Визначено концептуально-семантичні, мовно-композиційні та органологічні особливості втілення жанру в творчості Бетті Оліверо, Аршія Самсамінія, Лі-Їн Ву, Донхуна Шіна.

Розкрито специфіку жанрової моделі концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром. Визначено, що концерт для чвертьтонового кнопкового акордеона з оркестром є загалом однією з найцікавіших моделей досліджуваного жанру. Доведено, що за менш ніж два десятиріччя свого існування жанрова модель концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) набула надзвичайного розвитку, посівши помітне місце у світовому музичному мистецтві. Визначено органологічні, змістовні, стильові, мовно-композиційні та темброво-фактурні аспекти композиторської інтерпретації жанрової моделі концерту для чвертьтонового баяна (акордеона) з оркестром у творчості фінських композиторів Сампо Хаапамякі та Юкка Тіенсуу, німецького композитора Йоахіма Шнайдера, данського композитора Суне Кьольстера та польського композитора Миколая Майкусяка.

Введено до наукового обігу української музикології велику кількість концертів для баяна (акордеона) композиторів різних країн, зокрема: «*Zenith*» Е. Блатті; «*Eshaton*» Д. Бобіча; «*Divertissement IV*» У. Бучинські; «*Баян-Бенд*» В. Власова; Подвійний концерт «*Shadows*» для шена та акордеона Лі-Їн Ву; Концерт № 2 Е. Галла-Ріні; «*Concertino rithmico*» І. Гайденка; «*Opale concerto*» Р. Гальяно; «*Mikroncerto II*» Р. Дюбюньона; «*Mnemiranet*» Є. Іршаї; «*Karl Koop Konzert*» Б. Каванни; Концерт для чвертьтонового акордеона № 1 С. Кьольстера; «*Apricity*» Ж. Лабро; «*Concerto in between*» для чвертьтонового акордеона М. Майкусяка; «*Gegen.Stand*» П. Махайдіка; «*Neharo't Neharo't*» Б. Оліверо;

«*Block II*» А. Самсамінія; Концерт для двох акордеонів А. Сови; «*Rogue's Gallery*» Д. Е. Стюарда; «*Plus V*», «*Spiriti*» та «*Anomal dances*» (для чвертьтонового акордеона) Ю. Тіенсуу; Подвійний концерт для акордеона та гітари П. Уголетті; Концерт для чвертьтонового акордеона «*Velinikka*» та Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, чвертьтонової гітари «*Conception*» С. Хаапамякі; «*Double Act*» для шена та акордеона Д. Шіна; Подвійний концерт для чвертьтонового акордеона, акордеона Й. Шнайдера; концерти для баяна (акордеона) І. Дібака (ор. 62); А. Джилліленда; Е. Йокіненна; Т.-Ю. Кіллонена (ор. 60); Й. Колковича, П. П. Копровські; Кш. Пендерецького, А. Строе, М. Форсайта, тощо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Авангард – поставангард у фортепіанній творчості О. Мессіана і його сучасників // Українська музика. 2017. число 2 (24). С. 107–114.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
3. Андрущенко Т. Постмодернізм як протиставлення // Мультиверсум. Філософський альманах. 2008. Вип. 67. С. 168–174.
4. Антонова О. Г. Вектори музичного американізму в Концерті для кларнета і струнного оркестру Аарона Копленда // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2026. № 145. С. 135–152.
5. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2020. № 1 (46). С. 43–55.
6. Антонова О. Г. Концерт для скрипки з оркестром Дьордя Лігеті: діалог із жанровою традицією // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2017. № 1 (34). С. 4–17.
7. Антонова О. Г. Перший фортепіанний концерт Едварда МакДауелла: біля витоків американської історії жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. № 136. С. 165–178.
8. Антонова О. Г. Скрипкові концерти Філіпа Гласа у світлі ігрової природи жанру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2018. № 3 (40). С. 17–27.
9. Антонова О. Г. Скрипковий концерт Джана Карло Менотті на перетині оперного та інструментального жанрів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. № 135. С. 81–95.

10. Антонова О. Г. Фортепіанний концерт Емі Біч в контексті американської історії жанру // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник. 2023. № 1 (36). С. 5–21.

11. Антонова О. Г. «Capricorn Concerto» Семюела Барбера: змістові та жанрово-стильові виміри // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. № 130. С. 52–68.

12. Башмакова Н. В., Мушинський В. В. Концерт для баяна з оркестром № 1 Анатолія Гайдена: аспекти композиторської інтерпретації жанру // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. 2017. Вип. 13. С. 5–15.

13. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 20 с.

14. Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. 2018. № 14. С. 102–108.

15. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 204 с.

16. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками // Мистецтвознавчі записки. 2011. № 19. С. 70–77.

17. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.

18. Боровик М. Музичні форми та жанри. Київ : АН УРСР, 1962. 61 с.

19. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2007. 270 с.

20. Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... докт. філософії. : 034 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 203 с.

21. Бурган І. О. Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2019. № 1 (42). С. 123–134.

22. Бурган І. О. Теорія діалогу як засіб дослідження концерту для двох фортепіано з оркестром // Магістеріум НаУКМА. 2018. №. 71. С. 55–60.

23. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.

24. Варданян О. І. Реалізація комунікативного аспекту віртуозності у виконавській інтерпретації // Культура України : зб. наук. праць. 2013. Вип. 43. С. 274–281.

25. Василенко О. Втілення неоромантичної стилістики в концерті для двох баянів з оркестром Петера Махайдіка // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2024. Вип. 76. Том. 1. С. 70–76.

26. Василенко О. С. Жанрова стилістика концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Йоахіма Ф. В. Шнайдера // Південноукраїнські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. Вип. 2. С. 49–55.

27. Василенко О. Жанрова стилістика баянно-акордеонної творчості П. Макконена // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 348–349.

28. Василенко О. Концерт для баяна зі струнним оркестром Аллана Джилліленда: жанрово-стильові аспекти // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 17–18 квітня 2025 р.). Харків, 2025. Ч. 2. С. 34–37.

29. Василенко О. С. Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром Юкка Тіенсуу: семантичні та жанрово-стильові аспекти інтерпретації // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. № 1. С. 30–36.

30. Василенко О. Концерт «Double act» для шена та баяна з оркестром Донхуна Шіна як феномен сучасного азійського баянно-акордеонного мистецтва // Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Харків, 5–6 листоп. 2025 р.). Харків, 2026. С. 47–52.

31. Василенко О. Концерт № 2 мі мінор Ентоні Галла-Ріні в контексті розвитку концертного жанру в баянно-акордеонному мистецтві США // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 16–17 квітня 2026 р.). Харків, 2026. Ч. 1. С. 285–286.

32. Василенко О. С. Концерт «Gegen. Stand» для баяна з оркестром Петера Махайдіка в контексті розвитку жанру в словацькій музиці кінця XX – початку XXI століть // Південноукраїнські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. Вип. 1. С. 62–68.

33. Василенко О. Концерт «Zenith» для баяна з оркестром Енріко Блатті в контексті провідних тенденцій розвитку сучасного баянно-акордеонного

мистецтва // *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал. 2024. Вип. 3. С. 3–10.

34. Василенко О. Модуси гри та діалогу в концерті для баяна з оркестром Кшиштофа Пендерецького // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 21–22 листоп. 2024 р.). Харків, 2024. Ч. 2. С. 191–193.

35. Василенко О. Сонорна техніка композиції та її прояви в концерті для двох баянів та струнного оркестру Анни Соби // *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал. 2024. Вип. 5. С. 3–11.

36. Василенко О. Неофольклорна стилістика та її відображення в «Концерті для чвертьтонового баяна з оркестром № 1» Суне Кьольстера // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теор. конф. молодих учених., м. Харків, 18–19 квітня 2024 р. Харків, 2024. Ч. 1. С. 225–227.

37. Василенко О. Особливості композиторського письма в концерті для баяна з оркестром «Spiriti» Ю. Тіенсуу // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.). Харків : ХДАК, 2023. Ч. 2. С. 147–148.

38. Василенко О. Специфіка ансамблевого діалогу в подвійному концерті для баяна та гітари зі струнним оркестром Паоло Уголетті // *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. 2024. № 27 (2). С. 200–213.

39. Василенко О. Специфіка втілення естрадно-джазової стилістики в «Concertino rithmico» І. Гайденка // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 20–21 листоп. 2025 р.). Харків, 2025. Ч. 2. С. 190–191.

40. Василенко О. Творчість Сампо Хаапамякі в контексті розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром // *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. 2024. № 3. С. 40–46.

41. Василенко О. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2023. Вип. 65. Том 1. С. 62–69.

42. Василенко О. Трансформації жанру концерту для баяна з оркестром у творчості композиторів початку ХХІ ст. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали міжнар. наук. конф., 20–21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. Ч. 1. С. 340–341.

43. Василенко О. Художньо-стильові пошуки сучасних азійських композиторів у жанрі концерту для баяна з оркестром // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 183–184.

44. Василенко О. С. «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Р. Гальяно як явище сучасного французького музичного мистецтва // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. 2025. № 28 (1). С. 145–161.

45. Василюк О. О. Метамодерн у музиці: деякі методологічні підходи дослідження творчості сучасних українських композиторів // Теоретичне та практичне застосування сучасних наукових досліджень : матеріали науково-практичної конф. (м. Чернівці, 28–29 жовтня 2022р.). Чернівці, 2022. С. 6–9.

46. Ващенко О. В. Тенденції розвитку зарубіжного інструментального концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. статей. 2024. Вип. XXXV (35). С. 225–250.

47. Веремйова М. М. Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольдї та романтичний Gesamtkunstwerk : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.

48. Вірясова В. Я. Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / Ред.-упор. Л. І. Горіна. Рівне, 2017. С. 116–122.

49. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.

50. Гафич М. Я. Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна : наук. обґрунт. творч. мистец. проєкту на здобуття ступеня д-ра мистец. : 025 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 179 с.

51. Гнатишин О. До проблеми музичної форми як важливої концепції в українському музикознавстві ХХ ст. // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць. 2008. Вип. 4–5. С. 46–58.

52. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій : монографія 2-ге вид., Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 600 с.

53. Годіна І. В. Типологія сонорного інтонування в стильовій поезиці сучасних українських композиторів жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 16 с.

54. Голяка Г. П. Камерна музика з баяном Володимира Зубицького в контексті сучасного баянного виконавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Харків, 2007. Вип. 16. С. 247–260.

55. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2008. 197 с.

56. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2006. 175 с.

57. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром: сучасний стан, тенденції розвитку : наук. обґрунт. творч. мистец. проєкту на здобуття ступеня д-ра мистец. : 025 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 120 с.

58. Гончаров М. Концерт для гітари з оркестром в музичному просторі ХХ–ХХІ століття // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2023. Вип. 62. Том 1. С. 89–93.

59. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2000. Вип. 7. С. 16–31.

60. Гошко І. В. Проблематика музичного строю в контексті сучасного теоретичного осмислення. Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки (м. Одеса, 15 березня–23 квітня 2021 р.). Одеса, 2021. С. 54–56.

61. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

62. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет імені Т. Шевченка. Київ, 2002. 30 с.

63. Гранат-Янкі А. Музика як політичний дискурс: твори польських композиторів другої половини ХХ століття в семіотичній перспективі // Українська музика : науковий часопис. Львів, 2013. Число 4. С. 41–49.

64. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 420 с.

65. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.

66. Димченко С., Петренко Т. Український концерт для баяна: передумови виникнення та шляхи розвитку жанру (на прикладі концерту № 1 для баяна із симфонічним оркестром Миколи Різоля // Нова педагогічна думка : науково-методичний журнал. 2020. Том 101. № 1. С. 121–125.

67. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2012. Вип. 3. С. 83–92.

68. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 208 с.

69. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. 2020. Вип. 56. С. 29–43.

70. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти). URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7b78c50-1793-4440-bc7b-7c8254751037/content>

71. Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03

/ Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 454 с.

72. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 158 с.

73. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

74. Єргієва К. І. Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.

75. Єр'оменко А. Ю. Баянна творчість Анатолія Гайдєнка: естетичні та жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 210 с.

76. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. статей. 2021. Вип. 132. С. 9–23.

77. Зав'ялова О. К. Музикознавчі проблеми категорії стилю. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/54896/5/Zavyalova.pdf;jsessionid=73A2D6A55B0A71DD5E46307C52DE7E7D>.

78. Загайкевич А. Л. Українська електроакустична музика: історія і сучасність // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2015. № 4. С. 75–86.

79. Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Київ, 2001. 211 с.

80. Зимогляд Н. Ю. Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестров // *Культура України : зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків, 2018. Вип. 61. С. 106–116.*

81. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво України (історичний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1995. 17 с.

82. Іванова М. О. Еволюція театру тіні та силуету від традиційної східної моделі до авторських версій режисерів початку ХХ століття // *Соціально-гуманітарний вісник : зб. наук. праць. 2019. Вип. 29–30. С. 79–80.*

83. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.

84. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми // *Українське музикознавство (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). Київ : Музична Україна, 1987. Вип. 15. С. 131–141.*

85. Калашник М. П. Жанр інструментального концерту як складова частина музичного тезаурусу студентів педагогічних університетів // *Гуманізація навчально-виховного процесу : науково-методичний збірник. Слов'янськ : СДПУ, 2009. Вип. XLVII. С. 34–40.*

86. Калашник М. П., Мельніков С. В. Сакральна традиція в сучасній українській баянній музиці // *Молодий вчений : науковий журнал. 2021. № 9 (97). С. 52–56.*

87. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці // *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 9. С. 106–113.*

88. Карась С. О., Катрич О. Т. До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2018. № 4. С. 276–280.*

89. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 /

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.

90. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7 : Музичне мистецтво. С. 115–122.

91. Кашуба Д. В. Діалог у фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти : дис. ... докт. філософії : 025 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 222 с.

92. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів : історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.

93. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62–64.

94. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.

95. Клименко В. Деякі риси індивідуального стилю в аспекті ігрової естетики // Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи : зб. наук. праць. Суми, 1996. С. 35–38.

96. Когут Г. Акустичні феномени як події // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтво. 2003. № 1 (10). С. 60–67.

97. Когут Г. Мікроінтерваліка – чи ті ж самі до-ре-мі ... ? // Українське музикознавство. 2002. Вип. 31. С. 193–205.

98. Козак О. І. Феномен конфлікту в симфонічній драматургії: мистецько-культурологічні виміри : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2010. 357 с.

99. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2009. Вип. 9. С. 113–118.

100. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. Вип 3. С. 120–140.

101. Коменда О. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві // Проблеми педагогічних технологій. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76.

102. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.

103. Коновалова І. Ю. Композиторська інтерпретація в ракурсі постмодерну (на матеріалі хорової творчості Є. Станковича) // Культура України. 2011. Вип 34. С. 242–250.

104. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків : Планета-Принт, 2018. 480 с.

105. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 630 с.

106. Коробецька С. Ю. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики // Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету : зб. наук. праць звітної-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік, м. Київ, 9–10 лютого 2013 року. Київ, 2013. С. 60–62.

107. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості

композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 198 с.

108. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 222 с.

109. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 173 с.

110. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Київ : НМАУ ім. Чайковського, КДВМУ ім. Глієра, 2001. Вип.7. С. 90–96.

111. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології : зб. статей. 2017. Вип. № 55. С. 70–81.

112. Крицька І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медіації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.

113. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 20 с.

114. Кужелев Д. Українська баянна творчість у контексті взаємодії культури і мистецтва // Українська музика : науковий часопис. 2018. число 3 (29). С. 51–57.

115. Купіна Д. Риси мінімалізму в органних творах українських композиторів // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2020. № 2–3 (47–48). С. 51–66.

116. Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 96–105.

117. Кучерук В. Ф. Горка Ермоса – представник акордеонної школи Іспанії. Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (16–18 червня 2023 року). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 184–187.

118. Кучерук В. Ф. Мюзет як один з жанрів акордеонного та інструментально-ансамблевого виконавства Франції. Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали ІХ міжнар. наук.-практ. конф. (24–26 травня 2024 р.). м. Луцьк, 2024. С. 252–254.

119. Лисичка О. М. Композиторські пошуки Едварда Елгара: етапи творчої еволюції (на матеріалі оркестрових творів) : дис. ... докт. філософії : 025 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 234 с.

120. Ліва Н. В. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2018. № 3 (40). С. 6–16.

121. Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства ХХ–ХХІ століття: соціокультурний аспект // Молодий вчений : науковий журнал. 2017. № 10. С. 293–296.

122. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру // Вісник КНУКіМ. Серія: «Мистецтвознавство». 2016. № 35. С. 129–137. URL: <https://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/158252>

123. Лігус О. М., Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації // Молодий вчений : науковий журнал. 2018. № 1 (53). С. 673–676.

124. Лузан О. В., Самолюк В. М. Твори для баяна українських композиторів: історія та сучасність // Імідж сучасного педагога : науковий фаховий журнал. 2019. № 6 (189). С. 65–68.

125. Луніна А. Формула успіху Володимира Зубицького: грані елітарного й попсового. Музика : науково-популярний журнал з питань музичної культури. 2011. № 4–6. С. 52–57.

126. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 240 с.

127. Майденберг-Годорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 18 с.

128. Майденберг-Годорова К. Деякі теоретичні аспекти сучасної академічної музики: до проблеми сприйняття // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2015. Вип. 35. С. 280–290.

129. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 206 с.

130. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 218 с.

131. Малий Д. М. Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть) // Проблеми

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. 2021. Вип. 59. С. 117–130.

132. Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект // Альманах Культура і Сучасність. 2014. №. 2. С. 142–147.

133. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ початок ХХІ ст.) : дис. канд мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 211 с.

134. Марченко В. Композиторська творчість молодих українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси // Music Art XXI Century –history, theory, practice / ed. and comp. A. Dushniy. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty, 2017. № 3. С. 196–204.

135. Маяцький Д. Жанрово-стильові особливості баянно-акордеонної творчості Ерккі Йокінена. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 17–18 квітня 2025 р.). Харків, 2025. Ч. 2. С. 39–40.

136. Маяцький Д. Роль творчої діяльності Матті Рантанена в розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії // Fine Art and Culture Studies : науковий журнал. 2025. № 4. С. 106–112.

137. Маяцький Д. Формування нової парадигми акордеонного мистецтва у творчості Кіммо Похйонена // Актуальні питання гуманітарних наук. 2026. Вип. 95. Том 2. С. 128–133.

138. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. моделі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Київ, 2004. 208 с.

139. Мовчан О. Стильові тенденції в сучасному акордеонному мистецтві Франції // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2023. Вип. 69. Том 2. С. 72–78.

140. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
141. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство. 1999. Вип. 2. С. 23–32.
142. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
143. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово–стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 19 с.
144. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
145. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 257 с.
146. Нижник А. О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 18 с.
147. Нижник А. О. Український баянний концерт 1970-х років: тенденції розвитку жанру // Музичне мистецтво : зб. наук. статей. 2009. Вип. 9. С. 133–141.
148. Новосадов Я. Г. Мікрохроматика: пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал. 2024. № 1. С. 79–82.
149. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.

150. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як явище сучасної музики в понятійному контексті новизни // Українське музикознавство. 2020. Вип. 46. С. 111–126.

151. Олексів Г. Перекладення баянних творів для акордеона: концерт для баяна з оркестром Ярослава Олексіва // Українська музика : науковий часопис. 2018. Число 2 (28). С. 83–90.

152. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити в баянних композиціях А. Білошицького // Молодь і ринок. 2008. № 5. С. 138–142.

153. Опанасюк О. Іntenціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХІ ст. // Синергетична парадигма простору культури : монографія / наук. ред. В. Шульгіна. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 131–176.

154. Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва // Мистецькі обрії'2004 : Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика / Акад. мистецтв України ; головн. наук. ред. І. Безгін. Київ : ВВП «Компас», 2005. С. 360–373.

155. Островський С. С. Еволюція та використання «розширених технік» гри у музиці другої половини ХХ–початку ХХІ століття // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. 2023. № 24. С. 300–317.

156. Павленко О. Ф. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 204 с.

157. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.

158. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 217 с.

159. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. ...

канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.

160. Пенюк В. Б. Сучасна академічна музика крізь призму полістилістичних тенденцій. Людність творчості як творчість людяності : матеріали XIV всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 25 травня 2017 р.). Київ, 2017. С. 148–151.

161. Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 290 с.

162. Покулита І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08 / Національний технічний університет України «Київський Політехнічний Інститут». Київ, 2004. 178 с.

163. Польська І. І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення). Музичне виконавство : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Кн. 7. С. 179–190.

164. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 35 с.

165. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 4–14.

166. Польська І. І. Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю // Наук. записки Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2001. № 1 (6). С. 48–51.

167. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник

наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2022. Вип. 51. С. 188–194.

168. Польська І. І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 167–178.

169. Пономаренко Ю. Л. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 21 с.

170. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. 210 с.

171. Прокопова О. В. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал. 2019. № 1 (42) С. 89–102.

172. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. 2021. Вип. 60. С. 7–35.

173. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 625 с.

174. Ревенко Н. Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2012. Вип. 37. С. 469–479.

175. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності аспекти : дис. ... докт. філософії : 025 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 261 с.

176. Решетник Д. С. Особливості використання тембрового потенціалу акордеона в творах датських композиторів ХХ століття // World Science. 2020. № 5(57), Vol. 3. P. 33–39.

177. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 197 с.

178. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 20 с.

179. Рябуха Н. О. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. 2009. № 16. С. 135–142.

180. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2017. 456 с.

181. Салдан С. Діалектика змісту і форми в структурі аналізу музичних творів // Вісник Львівського університету. Серія: філософські науки. 2005. Вип. 8. С. 195–202.

182. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Волинський державний університет ім. Л. Українки. Луцьк, 2005. 189 с.

183. Салдан С. Зміст і форма – музикознавчий контекст // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. 2023. Вип. 21. С. 3–10.

184. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.

185. Самолюк В. М., Лузан О. В. Баян в контексті музичної культури ХХ століття // Молодий вчений : науковий журнал. 2017. № 10. С. 331–335.

186. Самострокова Н. О. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 290 с.

187. Самострокова Н. О. Метаморфози естетики концертності у скрипкових і подвійному концертах Кшиштофа Пендерецького // Музикознавчий універсум. 2019. Вип. 45. С. 279–289.

188. Сандюк С. А. Скрипкові концерти Людвіга Шпора: на шляху до романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.

189. Серова О. Ю. Мінімалізм та український музичний простір // Праці центру пам'яткознавства. 2010. Вип. №. 18. С. 231–244.

190. Серова О. Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму // Культурологічна думка : зб. наук. праць. 2006. № 9. С. 40–45.

191. Серова О. Стилi, жанри та техніки музичного постмодернізму. Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство : Матеріали міжнар. симпозіуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, 6 червня 2019 р.). Київ, 2019. С. 259–260.

192. Серова О. Ю. Сильова валентність мінімалізму в українському музичному просторі // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 48–56.

193. Серова О. Ю. Тиша як специфіка презентації просторовочасових форм мінімалізму у музичній творчості // Мистецтвознавчі записки. 2012. Вип. 22. С. 119–126.

194. Сидоренко Л. В. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми // Музикознавчий універсум. Львів, 2020. Вип. № 46. С. 105–122.

195. Сіньюй Ч. Поліфонічна форма музики ХХ століття як тип письма та спосіб мислення // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. 2019. Вип. 27. С. 136–142.

196. Скрипнік Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 224 с.

197. Скрипнік Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.

198. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор. М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2021. Вип. 44. С. 44–51.

199. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... докт. філософії : 025 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.

200. Смірнова І. В., Калашник М. П. Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика : монографія. Харків : Планета-Принт, 2021. 164 с.

201. Соловйова О. А. Клавірний концерт ХVІІІ століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти : дис. ... канд мистецтвознавства. : 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 197 с.

202. Сподаренко В. М. Неоромантичні риси акордеонно-баянної творчості А. Білошицького (на прикладі концертного триптиху в іспанському стилі) // Виконавське музикознавство. Науковий вісник. 2016. Вип. № 22. С. 330–343.

203. Сподаренко В. М. Сильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. 216 с.

204. Стадник А. М. Акордеон в аспекті культурно-мистецьких концепцій Німеччини: історіографія питання // Молодий вчений : науковий журнал. 2017. № 10 (50). С. 343–348.

205. Стадник А. М. «Концерт» у системі жанрових апробацій інструментального мистецтва (на прикладі баянного та акордеонного виконавства) // Імідж сучасного педагога : науковий фаховий журнал. 2019. № 1 (184). С. 62–64.

206. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини ХІХ ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 285 с.

207. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт ХVІІІ-ХІХ століть: стильові трансформації жанру // Молодий вчений : науковий журнал. 2018. № 6 (58). С. 87–91.

208. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 237 с.

209. Сташевський А. Оригінальні фактуро-формули детермінантного типу в сучасній баянній музиці: аналіз та систематизація (на прикладі творів українських композиторів) // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2021. Вип. 37. Том 3. С. 74–79.

210. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис. ...

докт. мистецтвознавства : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2013. 569 с.

211. Сташевський А. Я. Типові фактуроформули в сучасній музиці для баяна українських композиторів: огляд та систематизація // *Культура України : зб. наук. праць*. 2021. Вип. 73. С. 65–71.

212. Сташевський А. Український баянний концерт фольклорно-неофольклорного напрямку: особливості образного строю і виражальних засобів // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2012. Т. 1 (2). С. 139–144.

213. Сташевський А. Я. Фольклоризм і неофольклоризм у баянній творчості сучасних українських композиторів (на прикладі творів малих форм) // *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2017. №2 (307). Ч. 2. С. 123–128.

214. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні // *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. 2006. Вип. 2. С. 115–122.

215. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.

216. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 208 с.

217. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання // *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159.

218. Сюта Б. О. Полістилістика / Б. О. Сюта // *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2018. Т. 5. С. 304.

219. Сюта Б. О. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // *Термінологічний вісник : зб. наук. праць*. 2019. Вип. 5. С. 188–195.

220. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : автореф. дис. ...

докт. мистецтвознавства. 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 52 с.

221. Сюта Б. О. Феномен гри в сучасній музичній творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 124. С. 8–17.

222. Татарінцева І. О. Ліричне в концерті-симфонії 80-90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 152 с.

223. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 219 с.

224. Тимошевська Я. Ю., Огієнко К. О. Особливості традиційної китайської драматургії. Питання сходознавства в Україні : тези доповідей всеукр. наук.-практ. конф. (Харків, 6–7 квітня 2017 р.). Харків, 2017. С. 112–113.

225. Тищик В. Б. Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 200 с.

226. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1962. 260 с.

227. Трянов М. О. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі // Культура України : зб. наук. праць. 2023. № 80. С. 110–117.

228. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2019. № 3. С. 56–69.

229. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 66–77.

230. Успенська І. О. Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть аспекти : дис. ... докт. філософії : 025 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 190 с.

231. Успенська І. О. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / ред. Я. О. Сердюк, П. А. Кордовська, Л. В. Русакова, С. Г. Анфілова. Харків, 2020. Вип. 56. С. 150–164.

232. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 247 с.

233. Хейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Київ : Основи, 1994. 256 с.

234. Хіль О. М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту у вітчизняній інструментальній музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 16 с.

235. Хуасінь Л. Сонористика у китайській фортепіанній музиці ХХ ст. // АРТ-платФОРМА : альманах. 2023. Вип. 1 (7). С. 71–83.

236. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.

237. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2001. 170 с.

238. Чумак Ю. В. Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 247 с.

239. Чумак Ю., Душний А. Ансамблево-оркестрова творчість Віктора Власова як складова музичної культури України другої половини ХХ – початку

XXI століття // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр. / ред. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2017. Вип. 17. С. 132–139.

240. Чумак Ю., Душний А. Естетика «третього напрямку» в естрадній і джазовій музиці Віктора Власова // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2015. Вип. 11. С. 286–298.

241. Шадько М. О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама : дис. ... докт. філософії : 025 / Харківський національний університет мистецтв імені і. П. Котляревського. Харків, 2022. 252 с.

242. Шамігов А. О. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неороматизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 219 с.

243. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. 2010. Вип. 29. С. 549–565.

244. Шаріна А. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. 2019. № 58. С. 31–42.

245. Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів) аспекти : дис. ... докт. філософії : 025 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

246. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

247. Шип С. В. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.

248. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені і. П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.

249. Шурдак М. І. Інтеграція технік композиції у ХХ столітті: теоретичне обґрунтування // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. 2022. Вип. 22 (1, 2022). С. 128–141.

250. Шурдак М. Еволюція взаємодії формотворення і техніки композиції (на прикладі камерно-інструментальної творчості Д. Лігеті) // Київське музикознавство : зб. статей. 2016. Вип. 53. С. 62–71.

251. Юлдашева І. О., Боровицька О. М. Концертино для двох фортепіано другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // Інноваційна педагогіка : науковий журнал. 2019. Вип. 11. Том 3. С. 25–28.

252. Юцевич Ю. Є. Оркестріон // Українська музична енциклопедія / гол. редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ, 2016. Т. 4 : [Н–О]. С. 498.

253. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 234 с.

254. Akordeón znie na VŠMU už polstoročie / zostav. B. Lenko ; edit. V. Koszoruová. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2025. 136 p.

255. Alford-Fowler J. Biography. URL: <https://juliaalford.com/research/>

256. Alford-Fowler J. Chasing Yiddishkayt: A Concerto In The Context Of Klezmer Music. A Monograph. Temple University Graduate Board, Philadelphia, Pennsylvania. 2013. 213 p.

257. Battan S. M. Alois Hába's Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems : Ph.D. Thesis / University of Rochester, New York, 1980. URL: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2625>

258. Blatti E. Biography URL: <https://www.villacomposers.org/composers/blatti-enrico-1969-roma.php>

259. Chahin R. Microtonal music classifications in theory and education. URL: <https://repository.moz.ac.at/obvumsalma/content/titleinfo/8743542/full.pdf#page=37>
260. Chahin R. Towards a spectral microtonal composition: a bridge between Arabic and Western music. Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2017. 175 p.
261. Chominski J. Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia // Muzyka. 1961. Vol. 6.№ 3. S. 3–10.
262. Claver A. K. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic. Trans. Revista transcultural de musica. 2018. Vol. 12. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/article/104/the-deconstruction-of-historymusic-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic>
263. Cope D. Techniques of the Contemporary Composer. Schirmer : Thomson Learning, 1997. 1st Edition. 250 p.
264. Coroiu P.-M. Aurel Stroe – Ten Years of Eternity (2008-2018) // Arts. Journal of Musicology. 2019. Vol. 20. P. 211–219.
265. Cottingham J. P. Pitch bending and multiple-mode reed vibration in mechanically-blown free reed instruments. URL: [https://www.acoustics.asn.au/conference\\_proceedings/ICA2010/cdrom-ISMA2010/papers/p33.pdf](https://www.acoustics.asn.au/conference_proceedings/ICA2010/cdrom-ISMA2010/papers/p33.pdf)
266. Das vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. URL: <https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/final-solution/auschwitz.html>
267. Daunoravičienė G. Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos // Lietuvos muzikologija. 2013. T. 14. P. 75–102.
268. «DuoAccosphere». Classical accordion duo. URL: <https://www.duoaccosphere.com/en/bio-2/>
269. Džinović B. The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina. DMA Theses. Canada : Faculty of Music University of Toronto, 2017. 155 p.
270. Ellegaard M. Biography URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mogens\\_Ellegaard](https://en.wikipedia.org/wiki/Mogens_Ellegaard)

271. Franklin N. Composing groove-based music for the accordion with varying degrees of improvisation. PhD Theses. University of York, Music department. 2020. 73 p.

272. Galla-Rini A. Concerto No. 1 in G minor. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=7-ByN-0\\_UdY](https://www.youtube.com/watch?v=7-ByN-0_UdY)

273. Galliano Richard. Opale concerto : concerto pour accordéon soliste et orchestre à cordes : partition. Paris : Francis Dreyfus Music, 1994. Pub. №. FDM 16.666. 65 p.

274. Gilliland Allan. Concerto for Accordion and String Orchestra. URL: <https://www.allangilliland.com/concerto-for-accordion>

275. Gilliland A. Concerto for Accordion and String Orchestra (2004) : score. Movement I: Wind Machine. URL: [https://www.allangilliland.com/\\_files/ugd/4c7387\\_f2064875f4334ffcb94f5bd5e4bd0a0a.pdf](https://www.allangilliland.com/_files/ugd/4c7387_f2064875f4334ffcb94f5bd5e4bd0a0a.pdf)

276. Gilliland A. Concerto for Accordion and String Orchestra (2004) : score. Movement II: Krista Marie. URL: [https://www.allangilliland.com/\\_files/ugd/4c7387\\_a50de3d074484a778e6d82c7b79b303d.pdf](https://www.allangilliland.com/_files/ugd/4c7387_a50de3d074484a778e6d82c7b79b303d.pdf)

277. Gilliland A. Concerto for Accordion and String Orchestra (2004) : score. Movement III: Rumba Rondo. URL: [https://www.allangilliland.com/\\_files/ugd/4c7387\\_d86f93dd573e46b9813fd391c5bde333.pdf](https://www.allangilliland.com/_files/ugd/4c7387_d86f93dd573e46b9813fd391c5bde333.pdf)

278. Gilliland A. Concerto for Accordion and String Orchestra (2004) : score. Edmonton : Allan Gilliland Music, 2010. 67 p.

279. God Never Blinks. URL: <https://www.reginabrett.com/god-never-blinks>

280. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education // Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67.

281. Grenié Gabriel-Joseph. Brief biography. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gabriel-Joseph\\_Grenié%C3%A9](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gabriel-Joseph_Grenié%C3%A9)

282. Haapamäki Sampo. Biography. URL: <https://brahms.ircam.fr/en/sampo-haapamaki#bio>

283. Haapamäki Sampo. Brief biography. URL: <https://sampoahaapamaki.com/en/home-english/>

284. Haapamäki Sampo. Conception : double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) : score. Helsinki : Music Finland, 2012. 1 st. version. 100 p.

285. Hába A. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel-, und zwölftel-Tonsystems. Leipzig : F. Kistner & C.F.W. Siegel, 1927. 251 p.

286. Hermosa Gorka. Brief history of the accordion. URL: <https://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20Brief.pdf>

287. Hermosa Gorka. The Accordion in the 19th Century. Vitoria : Editorial Kattigara, 2013. 102 p.

288. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch // Zeitschrift für Ethnologie. 1914. Jahrg. 46, Heft 4 u. 5. S. 553–590.

289. Irshai Evgeny. Overview. URL: <https://stream.filharmonia.sk/zoznamy/skladatelia/?show=146&lang=en>

290. Järvi E. The Keyboard Expands – Working on the New Quarter-Tone Piano // The History of Piano Playing in Finland. 2019. P. 170–183.

291. Jaunslaviete B. The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the postsoviet cultural space: some terminological aspects // Rasprave. 2018. Vol. 44/2. P. 455–465.

292. Jones E. A.. Accordion exposition: investigating the playing and learning of advanced level concert accordion repertoire : Doctor of creative arts / University of Western Sydney. Greater Western Sydney, New South Wales, 2008. 128 p.

293. Kapliyenko-Iliuk Y. Polystylistics: problems of definition and terminology // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 2. 2020. С. 192–197.

294. Kohoutek C. Projektová hudební kompozice. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1969. 133 p.
295. Konzertstück. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Konzertstück>
296. Konzertstück. URL: <https://www.britannica.com/art/Konzertstuck>
297. Koprowski Peter Paul. Accordion Concerto. URL: <https://ppkoprowski.com/accordion-concerto/>
298. Kujala V. Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet : Thesis of Doctor of Music / Sibelius Academy. Helsinki, 2010. URL: <https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/6420/nbnfife201010222623.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
299. Kujala V. Quarter tone accordion // Modern accordion perspectives. 2013. Issue № 1 P. 19–21.
300. Kwan Y. An untold story: the accordion in twentieth-century China. Hawaii : University of Hawaii at Manoa, 2004 162 p.
301. Labro Julien. Concerto for accordion and orchestra «Apricity». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nZRvcNuJOnw>
302. Leeuw T. Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005. 225 p.
303. Leung An Yu Yvonne. From novel to familiar: The learning of pitch intervals and event frequencies in microtonal music systems : Ph.D. Thesis / Western Sydney University. Greater Western Sydney, New South Wales, 2017. 224 p.
304. Machajdik P. Biography and compositions. URL: <https://www.machajdik.com/about.html>
305. McGregor N., Ware E. Peter Paul Koprowski. URL: <https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/peter-paul-koprowski-emc>
306. Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010 / Ed. by Claudio Jacomucci. 2014. Vol. № 2. 70 p.
307. Nieminen Risto. The universe within us – focus on the composer Jukka Tiensuu. URL: <https://fmq.fi/articles/focus-on-the-composer-jukka-tiensuu>

308. Nordheim A. Concerto for accordion and orchestra «Spur». URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/22431/Spur--Arne-Nordheim/>

309. Norman Lisa Karen. The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21st century. URL: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0099668/1>

310. Nyffeler M. Younghi Pagh-Paan und der lange Weg. URL: <https://beckmesser.info/younghi-pagh-paan/>

311. Olivero Betty. Neharo't Neharo't. URL: <https://www.olivero.co.il/catalogue/music-for-solo-instrument-with-orchestra/neharot-neharot>

312. Pekarčik P. Peter Machajdík – composer, life and works // Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie. 2018. Vol. № 13. P. 97–106.

313. Piazzolla Astor. Concerto «Aconcagua». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2fQIIJ63ZTM>

314. Regina Brett. URL: [https://www.goodreads.com/author/quotes/3182257.Regina\\_Brett?page=2](https://www.goodreads.com/author/quotes/3182257.Regina_Brett?page=2)

315. Rimgailaitė A. Akordeono meno raida Europoje XX – XXI amžių sandūroje : magistro darbas / vadovas G. Balčiūnas. Vilnius : Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019. 37 p.

316. Roeder M. A History of the Concerto. Portland, OR : Amadeus Press, 1994. 480 p.

317. Ross Alex. A Report on New Music. URL: <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0242/ch5.xhtml>

318. Ross Alex. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2007. 624 p.

319. Ross Alex. The sounds of music in the twenty-first century. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/the-sounds-of-music-in-the-twenty-first-century>

320. Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin : Verlag von Julius Bard, 1913. xvii, 442 s.
321. Schneider J. Biography, works and media. URL: <https://www.joachim-fw-schneider.de/en/index.html>
322. Schneider Joachim F.W. Double Concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra : score. Würzburg : Theophilus Productions, 2010. Pub. №. TPV-S1.062. 86 p.
323. Schulman M., Nygaard King B., Beckwith J. Walter Buczynski. URL: <https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/walter-buczynski-emc>
324. Shin D. Double Act for sheng, accordion and orchestra. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Donghoon-Shin-Double-Act/110879>
325. Shin Donghoon. Double Act: Imaginary Musical Theatre for Sheng, Accordion and Orchestra : Full Score // London : Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, 2022 (Revised March 2023). 80 p.
326. Sowa. Anna, Biography and Compositions. URL: <https://annasowa.pl/bio/>
327. Steyn A. C. Extended bassoon techniques: Filling the pedagogical gap : Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of D. Mus. (Performing Art). University of Pretoria, 2019. 207 p.
328. Telari S. Biography URL: <https://www.samueletelari.it/biography/>
329. Terpodion. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Terpodion>
330. Tiensuu Jukka. Biography. URL: [https://tiensuu.fi/program\\_note.php](https://tiensuu.fi/program_note.php)
331. Ugoletti P. Biography and list of works. URL: [http://www.compositiontoday.com/paolo\\_ugoletti/default.asp?p=1](http://www.compositiontoday.com/paolo_ugoletti/default.asp?p=1)
332. Ulehla L. Contemporary harmony: romantic through the twelve tone row. Los Angeles : Alfred music, 2015. 180 p.
333. Veinus A. The Concerto. New York : Dover Publications, 1964. 317 p.
334. Villa-Lobos Heitor. Harmonica (Accordion) Concerto. Mov. I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FOT2O8icZWs>
335. Villa-Lobos Heitor. Harmonica (Accordion) Concerto. Mov. II. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WwHptfZSojw>

336. Villa-Lobos Heitor. Harmonica (Accordion) Concerto. Mov. III. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C6hLorlRqz4>

337. Wiener Jean. Brief biography. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Wiener](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Wiener)

338. Wilk P. On the question of the baroque instrumental concerto typology // *Musica Iagellonica*. 2012. Vol. № 6. P. 83–103.

339. Xiaoqing C. Classical Accordion in China // *Modern accordion perspectives* / Ed. by Claudio Jacomucci. Cava dei Tirreni, 2013. Vol. 1. P. 43-47.

340. Zubarev S. Main trends of french jazz art and their outstanding representatives // *Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць*. 2020. Вип. № 31. Том 1. С. 130–135.

### ПОСИЛАННЯ НА АУДІО- ТА ВІДЕОЗАПИСИ

341. Власов Віктор. «Концерт-бенд» для баяна із джаз бендом. (Баян – Володимир Мурза). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-lvr154Cefo>

342. Канчелі Гія. «Кароте» для баяна, ударних, бас-гітари і струнного оркестру (Баян – Ігор Саєнко). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LOOjEnGwY2M>

343. Biscardi Ivano. Accordion Concerto (Accordion – Ivano Biscardi). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=MAU\\_ij5BlgE](https://www.youtube.com/watch?v=MAU_ij5BlgE)

344. Blazewicz Marcin. Double concerto for violin, accordion and orchestra (Accordion – Iwo Jedynecki; Violin – Karolina Mikołajczyk) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rMb1khOsius>

345. Bobic Davor. «Eshaton» for Accordion and Chamber orchestra (Accordion – Mirko Jevtovic). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=B5-4\\_j\\_m12I](https://www.youtube.com/watch?v=B5-4_j_m12I)

346. Cavanna Bernard. «Karl Koop Konzert» (Accordion – Pascal Contet). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ltpd0WQPcOk>

347. Cresswell Lyell. «Dragspil». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-h-vQ1Wz27A>

348. Dubugnon Richard. «Mikroncerto II» op. 26 (Accordion – Adam Ørvad). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DBh5EsZbMf0>

349. Erkoreka Gabriel. «Akorda» (Accordion – Iñaki Alberdi). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DeBK4X9fVWQ>

350. Ferla Guy Olivier. «Cirrus» (Accordion – Max Bonnay). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u8H9liWDAwM>

351. Françaix Jean. Concerto for accordion (Accordion – Fanny Vicens). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uXXk3QhWd1k>

352. Galla-Rini Anthony. Concerto № 2 In E minor For Accordion and Symphony Orchestra (Accordion – Stas Venglevski). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gceNjDnJI4Q>

353. Galliano Richard. «Opale Concerto» (Accordion – Richard Galliano). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lcV331dXy10>

354. Haapamäki Sampo. Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (Accordion – Veli Kujala). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=5gvRGRa\\_koU](https://www.youtube.com/watch?v=5gvRGRa_koU)

355. Haidenko Ihor. Concertino rythmico for bayan (accordion) and chamber orchestra. URL: [https://ihaidenko.musicaneo.com/sheetmusic/sm-221837\\_concertino\\_rythmico\\_for\\_bayan\\_accordion\\_and\\_chamber\\_orchestra.html](https://ihaidenko.musicaneo.com/sheetmusic/sm-221837_concertino_rythmico_for_bayan_accordion_and_chamber_orchestra.html)

356. Jónsdóttir Þuríður. Installation around a heart. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fI-MTo6-uK4>

357. Jusid Federico. «Bidaia» (Accordion – Iñaki Alberdi). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4BCa\\_EJAAtg](https://www.youtube.com/watch?v=4BCa_EJAAtg)

358. Kan-no Shigeru. Semi-Concerto-Grosso I for Accordion and String Orchestra WVE 168-c (Accordion – Ivano Battiston). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rtFrZEBRXqc>

359. Kolkovich Joseph. Accordion Concerto (Accordion – Peter Katina). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AtgJQ9IQYNY>

360. Kølster Sune. Concerto for Quartertone Accordion And Orchestra №. 1, Op. 5 (Accordion – Bjarke Mogensen). I movement «Nest of the Magpie». URL: [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_SsyorIvh8](https://www.youtube.com/watch?v=5_SsyorIvh8)

361. Kølster Sune. Concerto for Quartertone Accordion And Orchestra №. 1, Op. 5 (Accordion – Bjarke Mogensen). III movement. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gigcq9iETpk>

362. Koppel Anders. Concerto piccolo (Accordion – Bjarke Mogensen). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=29XIWqFkNDM>

363. Koprowski Peter Paul. Concerto for Accordion and Orchestra (Accordion – Joseph Petric) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b2i5iY-sQBw>

364. Lim Hyunkyung. «Sudden Stop Ia». URL: [https://www.youtube.com/watch?v=VOM\\_f6vnaQ8](https://www.youtube.com/watch?v=VOM_f6vnaQ8)

365. Machajdik Peter. Concerto for two bayans and orchestra (Accordion – «DuoAccosphere»: Alena Budziňáková-Palus & Grzegorz Palus). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KKlAJrqLIro>

366. Machajdik Peter. Concerto for amplified accordion and orchestra «Gegen. Stand» (Accordion – Alena Budziňáková-Palus). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kMPoCknRrVM>

367. Majkusiak Mikołaj. «Concerto in Between», «Scherzo» (Accordion – Wiesław Ochwat). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uS2eEIWIST4>

368. Majkusiak Mikołaj. «Concerto in Between», «Tranquillo» (Accordion – Wiesław Ochwat). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d9QcKs4N-og>

369. Majkusiak Mikołaj. «Concerto in Between», «Allegro Ben Ritmico» (Accordion – Wiesław Ochwat). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YAQO4PaRHwM>

370. Majkusiak Mikołaj. Concerto classico for accordion and symphony orchestra (Accordion – Leonardo Rojnic). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iHRCq6oUr3A>

371. Malcys Arvydas. Concerto for accordion and string orchestra (Accordion – Tadas Motiečius). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eCSLpT5o5a8>

372. Nordheim Arne. «Spur» for accordion and orchestra (Accordion – Maciej Frąckiewicz). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=1gW\\_STTuhDc](https://www.youtube.com/watch?v=1gW_STTuhDc)

373. Olivero Betty. «Neharo't Neharo't». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2tygRFymLDk>
374. Penderecki Krzysztof. «Accordion Concerto» (Accordion – Maciej Frąckiewicz). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=smLbbFifwBw>
375. Petering Mark. Concerto (Accordion – Stas Venglevski). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jpMXixmu7xg>
376. Precz Bogdan. Concerto for accordion and string orchestra, II st. Movement (Accordion – Gasper Primožic). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QoFvGi2EjZk>
377. Rojko Uros. «Concerto fluido» (Accordion – Manca Dornik). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iAtJtIVQi2c>
378. Samsaminia Arshia. Concerto for accordion and symphony orchestra «Block 11» (Accordion – Aleksander Stachowski). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RY0b-ndfWqI>
379. Schneider Joachim F.W. «Doppelkonzert für vierteltonakkordeon, akkordeon und kammerorchester» (Vierteltonakkordeon – Veli Kujala; Akkordeon – Susanne Kujala). URL: <https://www.joachim-fw-schneider.de/konzerte.html>
380. Senderovas Anatolijus. «...Ad Astra» (Accordion – Laimonas Salijus). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ykqRcfofXPM>
381. Shin Donghoon. «Double Act» (Accordion – Pascal Contet). URL: [https://boosey.disco.ac/track-new/125478814/play?stream\\_only=1&user\\_id=55634&signature=eVlBIKU4JbeLToZJkq7zF2z9NfA%3Ap4lCF8MF](https://boosey.disco.ac/track-new/125478814/play?stream_only=1&user_id=55634&signature=eVlBIKU4JbeLToZJkq7zF2z9NfA%3Ap4lCF8MF)
382. Sielicki Edward. «L'Estro Fisarmonico», Concerto for accordion and string orchestra. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=bTH4PmtCz\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=bTH4PmtCz_g)
383. Sowa Anna. Concerto for accordion duo and chamber orchestra (Accordion – «DuoAccosphere»: Alena Budziňáková-Palus & Grzegorz Palus). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0zWvKxZUIkI>
384. Steward D. Andrew. «Rogue's Gallery». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BxqjOIGTzOI&>

385. Stroe Aurel. Accordion concerto (Accordion – Pascal Contet). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=49aBvnThuhY>

386. Tiensuu Jukka. Concerto for quarter tone accordion and symphony orchestra «Anomal dances», I, II, III movement (Accordion – Veli Kujala). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HObVMmTNZow>

387. Tiensuu Jukka. Concerto for quarter tone accordion and symphony orchestra «Anomal dances», IV, V movement (Accordion – Veli Kujala). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_bCKcz63pE](https://www.youtube.com/watch?v=f_bCKcz63pE)

388. Tiensuu Jukka. Concerto for Accordion and Orchestra «Spiriti» (Accordion-Stefan Hussong). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6t35M73EpOI>

389. Ugoletti Paolo. Concerto for Accordion, Guitar and String Orchestra: I movement (Accordion – Gino Zambelli; Guitar – Giulio Tampalini). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GGcGJFX3PR8>

390. Ugoletti Paolo. Concerto for Accordion, Guitar and String Orchestra: II movement (Accordion – Gino Zambelli; Guitar – Giulio Tampalini). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4BVrcyW6Fr4>

391. Ugoletti Paolo. Concerto for Accordion, Guitar and String Orchestra: III movement (Accordion – Gino Zambelli; Guitar – Giulio Tampalini). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ws5-ZggSNt0>

392. Wu Li-Ying. «Shadows», double concerto for sheng, accordion and sinfonietta. URL: <https://soundcloud.com/li-ying/sets/shadows>

393. Yasuda Fumio. Concerto for Accordion and Orchestra (Accordion – Teodoro Anzellotti). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=tTYTK\\_g-VB4](https://www.youtube.com/watch?v=tTYTK_g-VB4)

394. Zubitsky Vladimir. Accordion Concerto «Rossiniana». (Accordion – Vladimir Zubitsky). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D2gdC-VNQcw>

## ДОДАТКИ

Додаток А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:*

1. Василенко О. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. 2023. Вип. 65. Т. 1. С. 62–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10>
2. Василенко О. Втілення неоромантичної стилістики в концерті для двох баянів з оркестром Петера Махайдіка // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. 2024. Вип. 76. Т. 1. С. 70–76. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-12>
3. Василенко О. Концерт «Zenith» для баяна з оркестром Енріко Блатті в контексті провідних тенденцій розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва // Мистецтвознавчі та культурологічні студії (Fine Art and Culture Studies) : науковий журнал. 2024. Вип. 3. С. 3–10. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-1>
4. Василенко О. Сонорна техніка композиції та її прояви в концерті для двох баянів та струнного оркестру Анни Сови // Мистецтвознавчі та культурологічні студії. (Fine Art and Culture Studies) : науковий журнал. 2024. Вип. 5. С. 3–11. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-1>
5. Василенко О. С. Творчість Сампо Хаапамякі в контексті розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал. 2024. № 3. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.7>
6. Василенко О. С. Специфіка ансамблевого діалогу в подвійному концерті для баяна та гітари зі струнним оркестром Паоло Уголетті // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. 2024. № 27 (2). С. 200–213. DOI: <https://doi.org/10.33287/222453>

7. Василенко О. С. Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром Юкка Тіенсуу: семантичні та жанрово-стильові аспекти інтерпретації // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. № 1. С. 30–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.6>

8. Василенко О. С. Концерт «Gegen. Stand» для баяна з оркестром Петера Махайдіка в контексті розвитку жанру в словацькій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть // Південноукраїнські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. Вип. 1 (2025). С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.11>

9. Василенко О. С. Жанрова стилістика концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Йоахіма Ф. В. Шнайдера // Південноукраїнські мистецькі студії : науковий журнал. 2025. Вип. 2. С. 49–55. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.8>

10. Василенко О. С. «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Р. Гальяно як явище сучасного французького музичного мистецтва // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. 2025. № 28 (1). С. 145–161. DOI: <https://doi.org/10.33287/222482>

***Опубліковані праці апробаційного характеру:***

11. Василенко О. Художньо-стильові пошуки сучасних азійських композиторів у жанрі концерту для баяна з оркестром // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листоп. 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 183–184.

12. Василенко О. Жанрова стилістика баянно-акордеонної творчості П. Макконена // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 348–349.

13. Василенко О. Трансформації жанру концерту для баяна з оркестром у творчості композиторів початку ХХІ ст. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали міжнар. наук. конф., 20–21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 340–341.

14.Василенко О. Особливості композиторського письма в концерті для баяна з оркестром «Spiriti» Ю. Тіенсуу // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.). Харків : ХДАК, 2023. С. 147–148.

15.Василенко О. Неофольклорна стилістика та її відображення в «Концерті для чвертьтонового баяна з оркестром № 1» Суне Кьольстера // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теор. конф. молодих учених, м. Харків, 18–19 квіт. 2024 р. Харків, 2024. С. 225–227.

16.Василенко О. С. Модуси гри та діалогу в концерті для баяна з оркестром Кшиштофа Пендерецького // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 21–22 листоп. 2024 р.). Харків, 2024. С. 191–193.

17.Василенко О. Концерт для баяна зі струнним оркестром Аллана Джилліленда: жанрово-стильові аспекти // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 17–18 квіт. 2025 р.). Харків, 2025. С. 34–37.

18.Василенко О. Концерт «Double act» для шена та баяна з оркестром Донхуна Шіна як феномен сучасного азійського баянно-акордеонного мистецтва // Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Харків, 5–6 листоп. 2025 р.). Харків, 2026. С. 47–52.

19.Василенко О. Специфіка втілення естрадно-джазової стилістики в «Concertino rhythmic» І. Гайденка // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 20–21 листоп. 2025 р.). Харків, 2025. С. 190–191.

20.Василенко О. Концерт № 2 мі мінор Ентоні Галла-Ріні в контексті розвитку концертного жанру в баянно-акордеонному мистецтві США // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених (м. Харків, 16–17 квіт. 2026 р.). Харків, 2026. Ч. 1. С. 285–286.

## Нотні приклади

Р. Гальяно. «Opale concerto» для акордеона зі струнним оркестром

Приклад 1. (I ч., тт. 73-78).

Musical score for Example 1, measures 73-78 of the first movement. The score is for the first part of the piece. It features six staves: Accordion (Acc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto (Alto), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Приклад 2. (II ч., тт. 57-64).

Musical score for Example 2, measures 57-64 of the second movement. The score is for the second part of the piece. It features six staves: Accordion (Acc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto (Alto), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics, with some handwritten annotations.

Приклад 3. (III ч., тт. 21-25).

Musical score for Example 3, measures 21-25 of the third movement. The score is for the third part of the piece. It features six staves: Accordion (Acc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto (Alto), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics, with some handwritten annotations.

## Ю. Тіенсуу. Концерт «Spiriti» для акордеона з оркестром

Приклад 4. (V ч., тт. 150-151).

150 (Allegro)  
ff

Приклад 5. (II ч., тт. 1-7).

1 (Crescendo)  
mf ff f  
Get tones the one by one

## П. Махайдік. Концерт для двох акордеонів з камерним оркестром

Приклад 6. (тт. 297-300).

296  
Acc. 1  
296  
Acc. 2  
299  
Acc. 1  
299  
Acc. 2

Приклад 7. (тт. 345-350).



**П. Махайдік. Концерт «Gegen. Stand» для акордеона з оркестром**

Приклад 8. (тт. 67-70).



Приклад 9. (тт. 91-93).



## А. Сова. Концерт для двух аккордеонів та струнного оркестру

Приклад 10. (тт. 47-50).

Violin I, II, and III parts, measures 47-50. The score is marked *accel.* and *mf*. It features rhythmic patterns with arrows indicating bowing directions and dynamic markings.

Приклад 11. (тт. 9-17).

Voice and Piano parts, measures 9-17. The score includes performance instructions such as *energetically, decisively*, *gliss.*, and *accel.*. It features vocal lines and piano accompaniment with dynamic markings like *mf*, *<sf*, and *f*.

Приклад 12. (тт. 50-52).

Piano part, measures 50-52. The score includes performance instructions such as *staccato*, *pp*, *mf*, and *f*. It features piano accompaniment with dynamic markings and a staccato marking.

Приклад 13. (тт. 176-179).

Musical score for Example 13, featuring Violin II (Vc. II), Cello (Cb.), Accordion I (Acc. I), and Accordion II (Acc. II). The score is marked *ff* and includes the tempo instruction *♩ = 116 vigorously bardzo energicznie*. The music is written in 2/4 time and consists of four staves.

Кш. Пендерецкий. Концерт для акордеона з оркестром

Приклад 14. (тт. 199-202).

Musical score for Example 14, featuring Oboe I (Ob. I) and Fisarm. sola. The score starts at measure 199 and includes dynamic markings *f* and *mf*. The music is written in 2/4 time and consists of two staves.

Приклад 15. (тт. 230-234).

Musical score for Example 15, featuring Batt. (Batteries) and Fisarm. sola. The score includes dynamic markings *mf* and *f*, and includes the instruction *sim.* (simulated). The music is written in 2/4 time and consists of three staves.

Приклад 16. (тт. 349-353).

Musical score for Fisarm. sola and VI.1. The Fisarm. sola part features a melodic line with triplets and dynamics from *pp* to *poco cresc.* The VI.1 part includes a bass line with *pizz. senza sord* and a piano part with *p* dynamics.

**В. Власов. Концерт «Баян-Бенд» для баяна та джазового оркестру**

Приклад 17. (тт. 17-22).

Musical score for piano and баян. The piano part shows complex chordal textures and a melodic line. The баян part features a rhythmic accompaniment with chords like *Am*, *D7*, *G*, *Ef*, and *Am*, *D7*, and *mf* dynamics.

**І. Гайденко. Concertino rithmico**

Приклад 18. (тт. 132-142).

Musical score for Bayan. The score shows three systems of music for the Bayan instrument, featuring complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *p* and *mf*.

**П. Уголетті. Подвійний концерт для акордеона та гітари  
зі струнним оркестром**

Приклад 19. (I ч., тт. 139-142).

Example 19 shows a musical score for the first system (measures 139-142). It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a guitar part with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 20. (II ч., тт. 52-55).

Example 20 shows a musical score for the first system (measures 52-55). It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a guitar part with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 21. (III ч., тт. 106-111).

Example 21 shows a musical score for the first system (measures 106-111). It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a guitar part with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Е. Благгі. Концерт «Zenith» для акордеона з оркестром**

Приклад 22. (III ч., тт. 1-17).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a circled cross symbol and a fortissimo (ff) dynamic marking. The melody features eighth and sixteenth notes with various ornaments and accents. The bass clef staff is mostly empty. The second system continues the melody in the treble clef staff, with a crescendo hairpin at the end. The bass clef staff remains empty.

**А. Джилліленд. Концерт для акордеона зі струнним оркестром**

Приклад 23. (I ч., тт. 92-99).

The image shows a system of musical notation for a string orchestra and accordion. The top staff is the accordion part, starting at measure 92. Below it are five staves for string instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The string parts feature sustained chords and rhythmic patterns. The accordion part has a melodic line with some grace notes.

Приклад 24. (III ч., тт. 375-382).

The image shows a system of musical notation for a string orchestra and accordion. The top staff is the accordion part, starting at measure 375. Below it are five staves for string instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The string parts feature rhythmic patterns and sustained chords. The accordion part has a melodic line with some grace notes.

## А. Самсамінія. Концерт «Block 11» для акордеона з оркестром

Приклад 25. (тт. 53-57).

Speak in Megaphone/Not loud

*p*

Arbeit Macht Frei

Приклад 26. (тт. 36-40).

Whisper/Read the text not very loud

$\text{♩} = 40$

36

Pic. Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

Flt Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

Ob Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

E.H. Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

Cl Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

B.Cl. Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

Bsn Wierzę w słońce, nawet gdy nie świeci

## Лі-Їн Ву. Концерт «Shadows» для шена, акордеона та оркестру

Приклад 27. (тт. 62-64).

C Tpt

B. Tbn

Perc 1

Perc 2

Pno. Piano *pp*

Sheng *ppp* *p cresc*

Acc. *ppp*

## Донхун Шін. Концерт «Double Act» для шена та акордеона з оркестром

Приклад 28. (тт. 125-137).

Musical score for Example 28, measures 125-137. The score includes five staves: Solo Sheng (top), Solo Accordion (second), Solo Sheng (third), Solo Accordion (fourth), and Solo Accordion (fifth). The Solo Sheng parts are marked with *fff* and the Solo Accordion parts with *ff*. The music consists of intricate melodic lines with many slurs and accents.

Приклад 29. (тт. 202-211).

Musical score for Example 29, measures 202-211. The score includes two staves: Timpani (top) and Timp (bottom). The Timpani part includes instructions like "Singing bowls", "arco", "lv sempre", "with a mallet", and "arco". The Timp part includes instructions like "lv sempre" and "with mallets". Dynamics range from *ppp* to *mf*.

Приклад 30. (тт. 241-246).

Musical score for Example 30, measures 241-246. The score includes seven staves: Picc, Fl 1, Ob 1, Ob 2, E♭ Cl 1, Cl 1, Solo Sheng, and Solo Accordion. The Picc, Fl 1, Ob 1, Ob 2, E♭ Cl 1, and Cl 1 parts are marked with "semitone trill always". The Solo Sheng part is marked with *fff* and the Solo Accordion part with *f*. The music features complex rhythmic patterns and trills.

Приклад 31. (тт. 307-310).

Musical score for Solo Sheng and Solo Accord, measures 307-310. The score is presented in two systems. The top system is for Solo Sheng and the bottom system is for Solo Accord. The Solo Sheng part features a melodic line with dynamic markings *ppp*, *p*, *pp*, *ff*, *p*, *ff*, and *mp*. The Solo Accord part provides harmonic accompaniment with dynamic markings *pp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *mf*.

**С. Хаапамякі. Концерт «Velinnika» для четвертоногового акордеона  
з камерним оркестром**

Приклад 32. (тт. 96-139).

Musical score for Solo Sheng and Solo Accord, measures 96-139. The score is presented in two systems. The top system is for Solo Sheng and the bottom system is for Solo Accord. The Solo Sheng part features a melodic line with dynamic markings *f*, *cresc.*, *ff*, *rall.*, *f*, *dim.*, *p*, and *ff*. The Solo Accord part provides harmonic accompaniment with dynamic markings *fff*, *rall.*, *fff*, *rall.*, *mp*, and *p*.

Приклад 33. (тт. 93-95).

Musical score for Quarter-tone acc. solo, measures 93-95. The score is presented in two systems. The top system is for Quarter-tone acc. solo and the bottom system is for Quarter-tone acc. solo. The Quarter-tone acc. solo part features a melodic line with dynamic markings *ff* and *mf*. The Quarter-tone acc. solo part includes glissando markings: (0.5-gliss.), (0.5-gliss.), (0.5-gliss.), (1-gliss.), (1-gliss.), (0.5-gliss.), (0.5-gliss.), (1-gliss.), (0.5-gliss.), and (1.5-gliss.).

Приклад 34. (572 т.).

Musical score for Quarter-tone acc. solo, measure 572. The score is presented in two systems. The top system is for Quarter-tone acc. solo and the bottom system is for Quarter-tone acc. solo. The Quarter-tone acc. solo part features a melodic line with dynamic markings *mf*.

**С. Хаапамякі. Концерт «Conception» для чвертьтонового акордеона,  
чвертьтонової гітари та оркестру**

Приклад 35. (I ч., тт. 227-228).



Приклад 36. (II ч., тт. 13-21).

Приклад 37. (II ч., тт. 131-132).

**Ю. Тіенсуу. Концерт «Anomal Dances» для чвертьтонового акордеона з  
оркестром**

Приклад 38. (III ч., тт. 25-26).

Приклад 39. (III ч., 76 т.).

Приклад 40. (III ч., тт. 6-13).

**Йоакім Ф. В. Шнайдер. Подвійний концерт для акордеона та чвертьтонового акордеона з камерним оркестром**

Приклад 41. (тт. 10-13).

Приклад 42. (тт. 1-23).

**II. Intermezzo 1**

Das Tempo muss so gewählt werden, dass die Zangen in der tiefsten Lage (im Gegensatz zur höheren) zunächst kaum ansprechen und gar nicht ihr volles Klangvolumen entfalten können. Dies soll erst geschehen, wenn der Satz zunehmend langsamer und lauter wird. Es sollen aber keinesfalls höhere Register zur Unterstützung hinzugezogen werden. Eine ungefähre Entwicklung des Tempos ist in Klammern angegeben.

*The tempo must be chosen in such way that the reeds in the lowest range (in contrast to the upper range) barely don't respond and don't develop their sound volume at all. That is only supposed to happen if the movement becomes increasingly slower and louder. Upper registers are not supposed to be added for help. An approximate development of the tempo is indicated in parentheses.*

Приклад 43. (тт. 1-24).

ca. 144

VI-ACC

ACC.

Приклад 44. (тт. 25-26).

VI-ACC.

ACC.

I

II

III

IV

VI. I

### С. Кьольстер. Концерт для чвeртьтонового акордеона з оркестром № 1

Приклад 45. (I ч., тт. 31-37).

Accord.

*mp* *cresc.* *mf*

Приклад 46. (I ч., тт. 61-64).

Accord.

*mf*

3

