

6. Нравственно-эстетическое воспитание школьников средствами театрального искусства : сб. науч. трудов / [ред. кол.: Ю.И. Рубина и др.]. – М. : Педагогика, 1984. – 104с.
7. Педагогічна майстерність : підручник / І. Зязюн, Л. Крамущенко, І. Кривонос та ін. / [за ред. І.А. Зязюна]. – К. : Вища школа, 1997. – 349 с.
8. Петров Ю. Виховання творчістю : культурно-естетичні аспекти розвитку особи / Ю. Петров. – К. : «Знання», 1986. – 48 с.
9. Театр у школі : зб. п'єс для дітей. – К. : Мистецтво, 1992. – 204 с.
10. Театральна діяльність як умова розвитку творчої особистості // Технології соціально-педагогічної роботи : навчальний посібник / [за заг. ред. А.Й. Капської]. – К., 2000. – 338с.
11. Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді : зб. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 9. – 440 с.
12. Толмачова І. Особливості організації навчального співробітництва у 1 класі / І. Толмачова // Початкова школа. – 2003. – № 12. – С. 7–11.
13. Уроки художньо-естетичного циклу в школі : навчання і виховання : навчальний посібник / Н. Миропольська, С. Ничкало, В. Рагозіна, Л. Хлебникова, В. Шахрай. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2006. – 240 с.
14. Художня культура: підручник для загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту, академічний рівень) [Текст] / Л. Масол, Н. Миропольська, О. Гайдамака // Шкільний світ : Всеукраїнська газета для вчителів. – 2010. – № 34. – С. 7–26.

УДК 7.083.1(100)“19”

Ярослав Олексів,
м. Львів

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ СЮЇТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття розглядає специфіку жанрів сюїти і партити в баянній музиці України, особливості їхньої модифікації, способів комунікування минулого і сучасного пластів. В ній здійснено хронологічну періодизацію еволюції сюїтного та партитного циклів із зазначенням характерних особливостей функціонування жанрів на кожній конкретній фазі розвитку. Виокремлено субжанрові категорії та стильові орієнтири.

Ключові слова: українська творчість для баяна, сюїтні та партитні цикли, стильові орієнтири та жанрові моделі.

Oleksiv Y. Modification and genre suite partita in musical space XX century. Article examines the specific genres Suite and Partita in Ukraine commonplace music, especially their modifications, modes of communication layers of past and present. It made chronological periods of evolution cycles Suite and Partita specifying

the characteristics of the functioning of genres Partita and Suite of each phase of development outlined subordinate genre category and style guidelines.

Key words: *Ukrainian works for bayan, cycles and suites Partita, style guidelines and generic model.*

Постановка проблеми. Розвиток жанрів партити та сюїти в українському баянному мистецтві у другій половині ХХ століття позначений значною інтенсивністю. Їх чисельність та різноманітність зумовлює значний науковий інтерес до представлення ретроспективного перегляду цих барокових жанрів, аналізу їхньої модифікації, способів комунікування минулого і сучасного пластів. Розгляд окресленої проблематики потребує аналізу в історичному, хронологічному, стильовому аспектах, а також із позицій виокремлення субжанрових категорій.

Метою розвідки є формування хронологічної періодизації еволюції сюїтного циклу в українській баянній музиці із зазначенням характерних особливостей функціонування жанрів партити та сюїти кожної конкретної фази розвитку: періоду академізації баянного мистецтва 1940-х – 1960-х років, засвоєння різностильових жанрових моделей у 1970-х – 1980-х роках, включно з широко розробленою групою дидактичних композицій та жанрів, похідних від сюїтних і, зрештою, підсумування здобутків баянного мистецтва та новаторських рис етапу кінця ХХ – поч. ХХІ століть.

Аналіз останніх досліджень. Короткий огляд партити і сюїти як жанрів, що функціонують в українській баянній музиці кінця ХХ століття, подається у монографічній праці Андрія Сташевського «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.)» [7], М. Імханицького [3], В. Єрґієва [2], М. Булди [1]. Однак у них відсутнє концептуальне дослідження дидактичної баянної літератури досліджуваних жанрових груп, їх стильових особливостей, характерних формотворчих ознак, специфіки виразових засобів та жанрової класифікації.

Виклад основного матеріалу. Етап розбудови жанру припадає на *1940–1960-ті роки*, коли починає формуватися нова композиторська генерація, що виявила принципово нові митецькі та стильові засади з опорою на модерні технічні засоби. Найвищими досягненнями в напрямку становлення професійної вітчизняної оригінальної літератури для баяна в 1940-1950-ті роки ХХ ст. відрізняється творчість Володимира Підгорного, Віктора Дікусарова, Константина Мяскова та Миколи Різоля. Цей період розвитку сюїтного циклу репрезентують композиції створені переважно професійними баяністами-виконавцями та композиторами Віктором Власовим, Георгієм Шендерьовим, Іваном Яшкевичем та ін.

Серед них: «Шість п'єс на основі народних пісень» Є. Юцевича, «Сюїта» В. Дікусарова, «Російська сюїта» Г. Шендєрьова (1959), «Концертна сюїта» (1962), М. Чайкіна, сюїта «Дружба народів – 15 концертних п'єс у формі танців народів СРСР» (1968), «Три мазурки» (1955), «Дитячий альбом» № 1 (1960), сюїта «Червоні вітрила» (1968) К. Мяскова, «Російський триптих» (1964-1970) В. Власова [3, 3].

Ідеологічні вимоги музичного мистецтва того часу зумовили широку розробку поліетнічного фольклорного матеріалу з музики народів СРСР. Реально-образна та фольклорна достовірність роботи з матеріалом у них представлена на різних рівнях. Якщо приклади українського, російського, молдавського фольклору авторам композицій є близькою з огляду на походження, освіту і виконавську традицію попередніх поколінь (що у творах відображається на рівні засвоєння образності і соціальної значимості жанрових моделей, етнофонічних звуконаслідувань, специфічних принципів формотворення і тематичного розвитку, специфіки ладових та ритмічних структур), то тематизм на фольклорному матеріалі народів Прибалтики, Закавказзя, Середньої Азії, а також специфічних фольклорних діалектів реалізується на рівні концертного парафраза, семіотичної цитати та узагальненої стилізації через жанр.

Основою творення циклів є романтично-сюїтний тип, переважно з програмними установками циклу загалом і його окремих складових зокрема, з індивідуалізованими частинами, яскраво контрастними за тематизмом, образністю, темпом. Принципом єднання композицій у цілість служить установка на жанрову однотипність (танцювальність, обрядову пісенність). Фольклорно-орієнтовані композиції численно наявні й у циклах мішаного типу (у яких фігурують пісенні і танцювальні жанри), що свідчить про шлях засвоєння традиційного репертуару гармошечної виконавської традиції на новому – академічно-інструментальному рівні.

Розвиток досліджуваного жанру *періоду 1970-х – 1990-х років* в українському баянному репертуарі демонструє тенденції до трансформації сюїти, розвитку численних її різновидів. Це концертна та камерна сюїти. У їх контексті також фігурують такі специфічні новітні жанрові видозміни як дитяча сюїта, триптих, зошит. Цей часовий проміжок знаменується розвитком партити та її різновидів, збагаченням жанрової палітри шляхом введення усередину сюїтних циклів нових нетипових складових та малих форм (фуга, речитатив, токато, елегія) і появою джазово-орієнтованих сюїтних різновидів.

Оскільки кожна з названих тенденцій має різні передумови та інтенції вияву, слід розглянути стилєві орієнтири, еволюційні процеси у галузі жанру і формотворення. Зокрема, відмінні моделі сюїтних ци-

клів структуруються у домінуючі романтичні, неофольклорні та естрадно-джазові типи. Значно менш численно представлені у цьому переліку імпресіоністичні та неокласичні пошуки, які виходять на передній план у досліджуваній жанровій групі на зламі ХХ–ХХІ століть. Рідкісним взірцем необарокової стилістики є «Поліфонічна Сюїта» М. Чайкіна (1977), яка поєднує риси патртіти і танцювальної сюїти французького взірця (будова циклу: 1 ч. Івенція-токата; 2 ч. Фугета; 3 ч. Пасп'є. Дубль; 4 ч. Канон; 5 ч. Жига).

У нових зразках жанру *початку ХХІ століття* відбуваються протилежно-спрямовані формотворчі процеси у принципах циклізації: з одного боку – тяжіння до дивертисментної моделі (серії контрастних п'єс об'єднаних спільним жанровим або програмним началом, що веде до розростання циклу до альбому, циклу-зошита), і навпаки – тенденція до камернізації циклу, зростання внутрішніх взаємозв'язків на різних рівнях (образному, драматургічному, інтонаційному, тональному), яка зумовлює формування камерних форм – сюїти-ріццолю, диптиха, триптиха, циклів з ознаками сонатно-симфонічного циклу чи рисами поемності.

Особливості новітнього етапу розвитку жанру баянної сюїти знаменні його входженням в стильову систему постмодерну з відповідними для неї ознаками. Характеризуючи всю складність музично-семіотичних процесів останнього сорокаріччя, небувале багатство і розмаїття авторських стильових парадигм, виявлення загальних параметрів національної музичної мови на зламі століть, О. Козаренко у поясненні музичних явищ сьогодення вважає доцільним використання поняття «постмодерн». Постмодерністичний акцент українського музичного авангарду, що виявляється у його запізнілій появі, компресованому проходженні новітніх європейських напрямків і технік, їх «інтерпретуючій» рецепції вимагає використання терміну неоавангард у загальностилістичному визначенні. Український неоавангард, розширивши традиційний тематичний матеріал національної музики, відкрив для національного музичного семіозу новий «життєвий простір», необмежені можливості його семіологічного «обживання» [5, 225].

Однією з визначальних ознак постмодерної естетики є полістилістика і широке засвоєння різностильового пласта технічних засобів. Баянні твори українських композиторів демонструють вмиле поєднання формотворчих принципів народного походження, класичних та барокових форм, що закріпились у практиці композиторів попередніх епох та індивідуального творчого трактування музичного процесу з використанням авангардових композиторських технік: сонористики, алеаторики, пуантилізму, додекафонії, кластерної техніки, елементів брьюїзму та

хепенінгу тощо. «Полістилістика, як манера, в якій довільна гра різними епохами й стилями є визначальною, не дозволяє в своїй естетичній суті акцентувати домінантність лише якоїсь однієї стильової моделі (хоча доволі часто саме моделі бароко стають в полістилістичному контексті найбільш яскравими і впізнаваними категоріями)», – констатує дослідниця необарокових тенденцій Л. Мельник [6, 7].

Цікавим стильовим явищем стає утвердження необарокових орієнтирів, які фігурують у складі синтетичних стильових форм. До цього періоду належать найбільш ранні приклади неокласичної стилізації у баянному мистецтві, якими є, наприклад, фольклорно-орієнтовані п'ять вальсів у стилі французьких мюзетів «Паризькі таємниці» А. Гайдена (1999) та «Імпровізація і бурлеска» Ю. Шамо, що сполучає риси «нової фольклорної хвилі» та неоромантизму, завдяки втіленню монотематичного принципу. До прикладів прочитань жанру у цьому напрямку на перетині необароко та жанрових ознак сюїти-homage є композиції В. Власова «Імпровізація і токато» та тему ААСЕ (2001), присвячена А. Семешку.

Даючи визначання необароковому процесу «ренесансу форм» у музичному мистецтві на зламі ХХ – ХХІ століть, Л. Мельник зауважує, що: «В поняттях «сюїти», «партити», «концерто» спостерігаємо, в окремих випадках, таке розмивання формальних і змістових меж, що сама назва чи «натяк» на жанр не можуть служити дороговказом до визначення твору саме як необарокового» [6, 8]. У цих випадках необхідно орієнтуватись на суб'єктивний авторський відбір ознак стилізації в межах відтворення духу епохи та узагальнення через жанр.

Фольклорно-тематичний матеріал у баянних сюїтно-циклічних творах сучасних українських композиторів представляє широкий спектр різноманітних стилів, у яких особливості музичного мислення формуються під куполом індивідуально-композиторської музично-стильової системи.

У творчості композиторів на межі ХХ – ХХІ ст. спостерігаємо так звану четверту фольклорну хвилю, яка асимілювала на новому сучасному ґрунті музично-виразових засобів характерні ознаки трьох попередніх фольк-хвиль, «примирила традиційне і відверто новаторське художнє світобачення, об'єднала архаїчні фольклорні поспівки з гострими терпкими гармоніями, притаманними модерному митецькому мисленню з об'ємною просторовою фактурою, сонористичною тембральністю, застосуванням шумових звучностей, використанням нової звукозаписуючої та звуковідтворюючої техніки як можливостей відтворити тембральну палітру тощо» [4, 175].

Поряд з романтичною, неокласичною та нефольклорною стилістикою у 1970-ті – 1980-ті роки у жанрі баянної сюїти зароджуються тенденції, близькі до імпресіоністичного спрямування. Першу групу представляють сюїта «Impressions» (1988) В. Зубицького і тричастинні сюїти № 1 та 2 «Образи» А. Сташевського – характерні неоімпресіоністичні замальовки, де широко використано тембрально-колеристичні можливості інструменту.

В умовах розвитку української музичної культури на межі ХХ-ХХІ ст. спостерігаємо дві яскраво означені взаємозумовлені тенденції:

- академізація народно-інструментального мистецтва, зокрема нових композиторських трактувань до використання ресурсів народного інструментарію, як перспективного академічного інструмента;
- проникнення автентичної народної інструментальної творчості у академічне професійне мистецтво.

У 1990-ті роки спостерігається трактування баяна, як інструменту, що активно залучається до тембральних експериментів у найрізноманітніших напрямках професійної композиторської творчості. Формується міцна творча співдружність цілого ряду баяністів-інтерпретаторів та фахових митців, а це, відповідно, зумовило тенденцію зростання інтересу до баяна з боку композиторів-небаяністів з неовангардною і постмодерністичною орієнтацією як у всьому світі, так і в Україні, серед яких: Є. Станкович, К. Цепколенко, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська, В. Ларчиков, О. Щетинський, В. Польова, Св. Луньов та ін.

Принципово змінюється уявлення про сутність та призначення оригінального репертуару акордеона та баяна, їх семантичних зв'язків, звукозображальних можливостей, тембрального потенціалу, що було зумовлено й конструктивним вдосконаленням інструментарію, утвердженням в концертній практиці багатотембрового готово-виборного баяну.

Новим явищем українського виконавського мистецтва став «модерн-акордеон» (згідно терміну М. Еллегарда – І. Єргієва) [2]. Трактування інструменту і специфіку оригінальних авторських знахідок обумовлених наведеним терміном формували особисті творчі контакти і тривала творча співпраця професійних композиторів (С. Беринського, С. Губайдуліної, Е. Денисова, В. Рунчака, К. Цепколенко) та успішних виконавців-віртуозів (П. Фенюк – В. Рунчак, В. Мурза – В. Власов, І. Єргієв – К. Цепколенко, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська). «У цьому контексті переосмислюється значення самого інструмента як «акустичного синтезатора», здатного до «мікро»- і «макроінтонаційних» звукових відтворень, притаманних мистецтву абстракціонізму. Прояви синтезу «акордеонних жанрів» актуалізуються в музиці 1990-х років» [1, 32].

Вільна романтична сюїта є логічним продовженням лінії розвитку жанру, започаткованої попереднім етапом – періодом засвоєння академічних інструментальних форм. Її відрізняє послідовність контрастних за змістом, жанром, формою і тональністю індивідуалізованих частин, кожна з яких відіграє роль завершеної романтичної мініатюри з єдиним настроєм чи образом. Прикладами подібного трактування можуть послужити «Романтична сюїта» № 2 (1983) В. Власова, «Фантастична сюїта» у 5-ти частинах (1989) А. Сташевського, «Характерна сюїта» (1983) Г. Шендерьова, «Романтична сюїта» (1988) В. Пацукевича (першовиконання та виконавську редакцію якої здійснив Г. Белоненко, деякі з її частин виконував В. Зубицький) та Сюїта № 1 «Ескізи» О. Колосовської (2009). Провідними різновидами сюїти романтичної стилістики є масштабна віртуозна концертна та більш скромна за розмірами інтелектуально-психологічна камерна сюїти з їх різновидами.

Концертна сюїта-дивертисмент (цикл з послідовності контрастних танцювальних п'єс) представлені у українській баянній творчості такими композиціями як «Концертна сюїта» (1974) Г. Шендерьова, «Танцювальні сюїти» № 1 (1972) та № 2 (1974) К. Мяскова. Тенденції до мініатюризації циклу, зменшення кількості частин при збереженні принципу їх контрастного співставлення спостерігаємо у циклах В. Полевого «П'ять п'єс» (1979), «Три п'єси» (1979). Однак серед сюїтних циклів, написаних для баяну дедалі численнішими стають твори, що втілюють форми синтезу цього жанру з ознаками сонатності, поемності, симфонізації.

Парадигмальні модифікації жанру сюїти у бік сонатної циклічності та симфонізації як чинника жанрової трансформації, що істотним чином вплинув на модернізацію музичної мови української акордеонно-баянної музики, нові принципи формотворення і драматургії, розширення образних сфер спостерігаємо на прикладах композицій В. Власова («Сюїта-симфонія»), А. Білошицького (Сюїта № 2 «Романтична») та ін.

Основними рисами трансформації жанру стають: «драматургічна цілісність усього циклу; безпосередній зв'язок частин; наявність динамічних частин; мінімалізація кількості частин (3–4 частини); тяжіння до сонатно-симфонічних принципів розгортання матеріалу; розширення образної сфери» [8, 92]. Всі ці та інші ознаки можуть бути сформульовані єдиним узагальнювальним терміном – «*симфонізованою сюїтою*» (А. Сташевський) [виділення курсивом авт. – Я. О., 1, 30].

В українській музиці для баяна цього періоду формуються дві протилежноспрямовані тенденції: з одного боку – до розростання циклу (до десятків частин), який творить масштабну композицію з глибинною внутрішньою архітектонікою, іноді підкресленою наскрізними інтонаційни-

ми зв'язками чи арками (зошит та альбом), з іншого – до мінімізації масштабів, у межах якої зберігається багаторівневий контраст як визначальний чинник співвіднесення складових циклічного цілого (триптих та диптих). Особливими різновидами сюїти є сюїта-зошит, сюїта-альбом, триптих та диптих, яким притаманні сюїтні принципи формотворення, яскрава образно-жанрова індивідуалізація частин, укладених за принципом контрасту, нерідко поглибленого програмністю та картинністю змісту.

Основною рисою різновиду **сюїти-зошита** є наявність великої кількості частин, пов'язаних наскрізною драматургією, де практично всі частини йдуть одна за одною – аттаса, що створює ефект перегортання сторінок (частин) та охоплення узагальненого змісту всього твору. За умови значної кількості, частини можуть групуватися у розділи-підцикли, наділені спільними єднальними ознаками (такі групи, об'єднані змістовою, формальною, інтонаційною чи драматургічною єдністю на рівні макроформи визначаються як «мікроцикли»).

Жанрова модель триптиха похідна від картинно-живописного образного вирішення, **диптих** – тип контрастної пари, що веде своє начало від фольклорної думки-шумки. Це підтверджують численні взірці подібних циклів. Наявність різножанрового фольклорно-танцювального начал або протиставлення пісенного, епічно-імпровізаційного та моторного, жартівливого і чітко структурованого матеріалу в частинах циклу дозволяє їх віднести до сюїтних різновидів. Серед прикладів: «Диптих» та «Веснянка і гопак» (1981) Г. Шендєрьова, «Концертний диптих» (який включає Andante та Allegro), та споріднені вищенаведеним неоромантична «Імпровізація і бурлеска» (1989) Ю. Шамо та необарокова «Імпровізація і токато» (1977) В. Подгорного.

У музиці ХХ ст. спостерігаємо активний інтерес до фольклору, який живить професійне мистецтво, у взаємодії з яким фольклорні моделі дістають нові втілення. Це пов'язано з усвідомленням дотичності архаїчної, «до тональної» музики до «пост тональної», модерної. Єдність «сучасного – вічного», «модерного – класичного», «традиційного – незвичного» набуває у творчості композиторів оригінальних та вишуканих форм [4, 10]. Намагаючись пояснити багатогранність, внутрішню наповненість категорії «національного», «народного», свідомо торкнемося питання формотворчих особливостей музичних композицій з національно окресленим тематизмом, функціонування музичних форм та аспектів їх індивідуального переосмислення у неофольклористичних творах для баяна українських композиторів ХХ століття.

Фольклорна хвиля на межі ХХ – ХХІ ст. стає універсальним стильовим знаком баянної творчості сучасних українських композиторів і

є зразком органічного поєднання національного з рисами неоавангарду. Це представлено оригінальними авторськими версіями роботи з фольклором («Карпатська сюїта», «Концертна партита» № 2, «Болгарський зошит», В. Зубицького; «Українська сюїта», «Концертний триптих», «Концертна сюїта» М. Чайкіна; «Концертна партита» № 3, «Пори року» А. Білошицького; Сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака).

Специфічною ознакою названих творів є багатоаспектне використання етнохарактерного матеріалу з намаганням якомога точніше відтворити його автентичне звучання, реконструювати сонорну основу фольклорного джерела. Цей новий, високий щабель досягнення національної специфіки полягав не в більш чи менш вдалому підпорядкуванні вихідної інтонаційної системи ustalеним закономірностям музичного професіоналізму, а навпаки - у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики, кластерної техніки тощо) природі фольклорних лексем.

Фольклорно-тематичний матеріал в баянних творах українських композиторів зарекомендував себе на різних рівнях методу використання фольклору: на рівні проникнення фольклорного матеріалу у вигляді семіотичних цитат, що зумовлюють образність, жанрово-формотворчі ознаки твору («Пори року» А. Білошицького, «Болгарський зошит» В. Зубицького тощо); на рівні опосередкованого, індивідуально-переосмисленого фольклорного матеріалу (Сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака, «Карпатська сюїта» В. Зубицького, «Концертний триптих», «Українська сюїта» М. Чайкіна тощо); твори, у яких фольклорні ознаки ледь окреслені, приховані за площиною інших стильових компонентів («Концертна партита» № 3 А. Білошицького, «Концертна сюїта» М. Чайкіна, «Концертна партита» В. Зубицького).

Відтворення естрадно-акорденної виконавської традиції зумовлює актуальність ретро-тематики, освоєння виразових засобів естрадно-танцювальних та джазових жанрів, проникнення джазових елементів («Карпатська сюїта» В. Зубицького; цикл «Естрадно-джазові п'єси» з «Альбому для дітей та юнацтва» та «Джазова сюїта» (1970) В. Власова, яку утворюють «Імпровізація», «Боса-нова C-dur», «Танцювальний ескіз» «Мелодія», «Фінал», «Ретро-сюїта» В. Стеценка, дві Партити В. Зубицького (Partita concertante № 1, 2 in modo di jazz improvisazione), «Ретро-сюїта» у 8-ми частинах (2002) В. Подгорного, укладена з аранжувань популярних естрадних шлягерів 1930-х – 1950-х років та ін.).

Серед української баянної літератури оригінальні циклічні твори для дитячого дидактично-педагогічного репертуару значну частину за-

ймають циклічні композиції, зокрема сюїти та дитячі альбоми, вивчення яких дає можливість виявити певні закономірності жанру. До цієї групи композицій чималий внесок зробили і фахові композитори і баяністи-педагоги, усвідомлюючи виняткове значення художньо-вартісного дидактичного навчального матеріалу з окресленим національним спрямуванням, яскравою і відповідною віковим категоріям образністю, рельєфністю символічно-знакових рис, жанрових ознак: «Дитячі альбоми» № 1 та 2, «Альбом для дітей і юнацтва» К. Мяскова, «Дитячий альбом» В. Дікусарова, дитяча сюїта «В лісі у юннатів» (1960), Дитячий альбом № 1 (1960), Альбом-сюїта за повістю О. Гріна «Червоні вітрила» (1968), Дитячий альбом № 2 (1971), сюїти «Зоопарк», «Буратіно», «Сонячний зайчик» К. Мяскова, «Дитячий альбом» (14 п'єс і етюдів до них, 1979), «Альбом для дітей і юнацтва» (1989-1992), Сюїти В. Зубицького № 2 «Російська» (1987), «Болгарський зошит» та № 3 «Українська», присвячена першому вчителю композитора Олександрю Усацюку та ін.

Висновки. Отже, авангардові тенденції, що активно опановувалися в українській музиці 1960-х років, практично не торкнулися тогочасного баянного мистецтва України. Для цієї ділянки музичної культури цей період характерний тенденціями поетапної академізації з принциповим відходом від аматорсько-самодіяльних ужиткових форм виконавства та засвоєння їх жанрової системи у концертних та дидактичних різновидах, а також формуванням нових позицій жанрово-стильової палітри.

Протягом кількох десятиліть (1970-2000-х років) жанри сюїти і партити в українській музиці для баяну пройшли складний еволюційний процес. Він знаменується поетапною зміною та подальшим співіснуванням стильових орієнтирів (пізньоромантичного, нефольклорного, неокласичного, необарокового, естрадно-джазового, авангардного та ін.), з освоєнням відповідних рис: образності, формотворення та засобів виразності, способів осмислення фольклорного матеріалу, засобів стилізації та полістилістики. До жанрових моделей додаються дитячий альбом, триптих, зошит, цикли-дивертисменти, а від 1990-х років умовами естетики постмодерну відроджується жанр партити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булда М. Модернізація музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів / М. Булда // Молодь і ринок. – 2008. – № 5 (40). – Травень. – С. 28–34.

2. Єргієв І. Мистецтво українського «модерн-акордеона» у світовому процесі / І. Єргієв // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : музичне виконавство. – К. : НМАУ, 2005. – Вип. 40. – Кн. 10. – С. 150–161.

3. Имханицкий М., Липс Ф. Предисловие / М. Имханицкий, Ф. Липс. // Антология литературы для баяна / [сост. Ф. Липс]. – М. : Музыка, 1985. – Ч. 6. – С. 3–6.
4. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003. – 294 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
6. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Л. Мельник. – Львів, 2003. – 19 с.
7. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) / А. Сташевський. – Луганськ, 2007. – 160 с.
8. Сташевський А. Жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-х – 80-х років ХХ ст. / А. Сташевський. // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ ст. : маг. міжнар. наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 64–68.

УДК 785(477)

*Оксана СЕРГІЄНКО,
м. Київ*

ДО ПИТАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПЕРЕДУМОВ СТАНОВЛЕННЯ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ ВИКОНАВЦІВ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ В УКРАЇНІ

У статті розкриваються історичні передумови становлення конкурсно-фестивального руху виконавців-народників в Україні. Обґрунтовується поняття конкурс, фестиваль, фестиваль-конкурс. Аналізується сучасна панорама мистецьких змагань різного рівня серед виконавців на народних інструментах України.

Ключові слов: конкурс, фестиваль, виконавство, народні інструменти.

Sergienko O. Towards becoming historical background competition-festival movement of folk instruments in Ukraine. The article describes the historical background of the formation of competitive-festival movement artists populists in Ukraine. The notion competition, festival, festival-competition. Analyzed the current panorama of competitions among different levels of folk instruments of Ukraine.

Key words: competition, festival, performance, folk instruments.

Постановка проблеми. Українська народно-інструментальна музика – яскрава сторінка національної музичної культури. Однак, під впли-