

УДК 78.071.1(477)(092):680.647.2]:78.04
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-1-25>

Олександр ІВАНИЦЬКИЙ,
orcid.org/0009-0004-1605-7092
концертмейстер кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) *a.ivanickiy84@gmail.com*

«БОЛГАРСЬКИЙ ЗОШИТ» В. ЗУБИЦЬКОГО: ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОГО ЗАДУМУ

У статті досліджується цикл для баяна соло «Болгарський зошит» Володимира Зубицького крізь призму реалізації його програмного задуму. Попри належність до кола циклічних творів для баяна соло В. Зубицького, які постійно знаходяться в фокусі музикознавчих розвідок, цей цикл рідше стає об'єктом музикознавчої уваги порівняно з іншими. Існуючі праці висвітлюють його музичні особливості узагальнено, що залишає простір для подальшого аналізу, зокрема з погляду специфіки втілення фольклорних рис і програмності. **Мета статті** полягає у розкритті специфіки втілення програмного задуму в «Болгарському зошиті» через виявлення болгарського компоненту та його взаємодії з українським (гуцульським). Аналіз підтвердив пріоритет цілісності над фрагментарністю в загальній композиції твору (що відповідає принципу «зошиту» і вимагає цілісної виконавської інтерпретації), а також дозволив запропонувати її розгляд як такої, що тяжіє до тричастинності і концентричності на макрорівні. Виявлено чотири основні параметри реалізації програмного задуму: 1) відтворення рис фольклорних музичних жанрів (дайчово хоро); 2) створення колоритних замальовок, що асоціюються із різними культурними (гірський пейзаж, професія плотогонів) і історичними явищами (діяльність опришків / гайдуків); 3) використання засобів портретної характеристики (дівчина – смерека, відчайдушні веселі бокораші); 4) наслідування фольклорному інструментарію (гайда або дуда, сопілка або дудук, флюяра або двоянка, бубон, тупан, бугай). Специфіка їх застосування дозволила зробити висновок про пріоритет саме гуцульської, а не болгарської музичної складової в творі, хоча обидві подані в асоціативно-аналітичному діалозі.

Ключові слова: Творчість В. Зубицького, інструментальна музика, сюїта для баяна соло, неофольклоризм, гуцульський фольклор, болгарська музика, програмність.

Olexandr IVANYTSKYI,
orcid.org/0009-0004-1605-7092
Concertmaster at the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) *a.ivanickiy84@gmail.com*

V. ZUBYTSKYI'S "BULGARIAN NOTEBOOK": PRINCIPLES OF PROGRAMMATIC IMPLEMENTATION

This article explores Volodymyr Zubytskyi's cycle "Bulgarian Notebook" for solo accordion, focusing on how its underlying programmatic concept is realized through musical means. Although the piece belongs to the composer's widely studied corpus of accordion cycles, it has received comparatively less scholarly attention. Existing literature tends to offer only generalized commentary on its musical features, leaving space for deeper analysis—particularly regarding the integration of folkloric elements and the embodiment of narrative content. The study aims to reveal how the programmatic idea unfolds in Bulgarian Notebook by examining the interaction between Bulgarian and Ukrainian (specifically Hutsul) influences. The analysis supports a view of the cycle as a cohesive, rather than fragmented, musical structure – reflecting the idea of a "notebook" and requiring a unified interpretive approach. The work's construction leans toward a three-movement and concentric model on the macro level. Four key dimensions of the programmatic idea are identified: 1) the evocation of folkloric dance genres (such as daichovo horo); 2) the creation of vivid musical "sketches" tied to cultural and historical imagery (e.g., mountain landscapes, the life of raftsmen, the legacy of opryshky/haiduks); 3) the use of character portraits (such as a girl-as-spruce or cheerful, reckless raftsmen); 4) the imitation of traditional instruments (including gaida, sopilka, floyara, tambourine, tupan, and bugai). The nuanced application of these elements suggests that Hutsul rather than Bulgarian material plays the primary role in shaping the cycle's musical identity, though both traditions are interwoven in an associative and dialogic manner.

Key words: Volodymyr Zubytskyi, instrumental music, suite for solo bayan, neofolklorism, Hutsul folklore, Bulgarian music, programmatic composition.

Циклічні твори для баяна соло В. Зубицького постійно знаходяться в полі наукового фокусу музикознавців, підтвердженням чому є монографія А. Сташевського (2013), статті Я. Олексіва (2013), дисертації Г. Голяки (2008) В. Б. Тищика (2021), а також публікації А. Душного, І. Соболя (2018) і С. Таргонія (2024). Разом із тим, «Болгарський зошит» відносно рідко потрапляє в центр уваги, поступаючись в цьому «Слов'янській сонаті» (Тищик, 2021; Таргоній, 2024), партитам та «Карпатській сюїті» композитора, та залишаючи за кадром ряд важливих аспектів задуму цього твору.

Аналіз досліджень. Погляди на жанрову природу «Болгарського зошита» В. Зубицького і його структурно-композиційні особливості різняться. З точки зору жанрової типології А. Сташевського вона належить до жанрових неологізмів в сучасній баянній музиці, а саме до типу сюїти-зошита (Сташевський, 2013: 90, *Таблиця 3.2*). Ключовою особливістю зошита, на думку А. Сташевського, є «наявність великої кількості частин, пов'язаних не лише загальною ідеєю, а й наскрізним розвитком усього циклу» (Сташевський, 2013: 90). І, навпаки, Г. Голяка вважає, що назва «зошит» виникає «з огляду на те, що п'єси цих циклів, як аркуші з альбому, можна виконувати окремо» (Голяка, 2006: 338). Можна сказати, що для А. Сташевського домінантою в найменуванні «зошит» є циклічна єдність, а для Г. Голяки – дискретність.

Для Я. Олексіва, як і для А. Сташевського, в драматургії циклу на першому плані знаходиться параметр цілісності. Він характеризує «Болгарську сюїту» як сюїту-зошит, вісім частин якого поєднуються у три макрочастини (Олексів, 2013: 97). Перша з них утворюється сполученням трьох початкових п'єс, що укладаються у безрепризну тричастинність, друга – «формує лірико-епічну образну сферу» і komponується з чотирьох центральних п'єс. Сьома частина циклу складає арку до четвертої і вступ до фіналу. Функцію третьої, заключної частини, виконує фінальне «Свято в горах» (Олексів, 2013: 97). Так само структура циклу тлумачиться і у дослідженні А. Душного та І. Соболя (Душний, Соболя: 2018: 62). Яка з точок зору переконливіше відображає особливості композиції «Болгарського зошиту», доведеться визначити в процесі аналізу твору.

З точки зору стилістики «Болгарський зошит» визначається А. Сташевським як один з творів В. Зубицького, створених у «річищі стильового напряму неофольклоризму» (Сташевський, 2013: 36). Дослідник підкреслює, що мовний словник твору «гармонічно поєднує музичні

компоненти болгарського і гуцульського фольклору», не випадково він спочатку навіть мав назву «Гуцульський зошит», однак не розкриває конкретних виражальних засобів, які відповідають цим рисам (Сташевський, 2013: 39). А. Сташевський доволі узагальнено характеризує його музичні особливості, не розкриваючи конкретних жанрових чи тембрових аналогій. Так, танцювальне «Свято в горах» із нерегулярною метрикою розглядається ним як «характерний елемент південнослов'янського музичного фольклору», а «Троїсті музики» – як «стилізація народно-ансамблевого музикування з демонстративно вираженими його функціями-лініями (басова, ударна, мелодична)» (Сташевський, 2013: 40).

Так само узагальнено підходить до визначення рис неофольклоризму в «Болгарському зошиті» і Я. Олексів, підкреслюючи роль засобів «бурдонування і характерного для неофольклорної стилістики квінтового потовщення мелодичного контуру» (Олексів, 2013: 98), чи імітації гри на народних духових інструментах (Олексів, 2013: 99). Єдина темброва асоціація, яку наводить дослідник – це музикування на цимбалах в передрепризному фрагменті «Легенди про гайдуків», однак чим саме така паралель обумовлена, він не уточнює.

Все це залишає простір для подальшого заглиблення в специфіку втілення програмного задуму в «Болгарському зошиті», зокрема виявлення рис болгарського фольклору, риси якого наразі залишаються майже невисвітленими. Не менш важливим постає і розкриття специфіки діалогу між українським (гуцульським) фольклором і болгарською народною традицією.

Мета даної статті полягає у розкритті специфіки втілення програмного задуму в «Болгарському зошиті» через виявлення болгарського компоненту і його взаємодії з українським (гуцульським).

Виклад основного матеріалу. Композиція «Болгарського зошита» (1987) В. Зубицького складається з восьми номерів, що перевершує масштаби його «Карпатської сюїти» (1975), яку об'єднує із «Зошитом» програма на фольклористичній основі.

Перша частина, «Веселі бокораші», *Allegro molto, 4/4*, ілюструє звернення композитора до історії Українських Карпат. Слово «бокораш» має спільні значення як в українській, румунській, так і угорській мовах. Бокораш – це «<...> назва плотогона, здебільшого на Бойківщині та Гуцульщині, який займався сплавом лісу річками в Українських Карпатах. Слово “бокораш” пов'язане



Приклад 1. В. Зубицький, «Веселі бокораші», тт. 11–12, мелодія правої руки (кольором вказані альтерації в f-moll)

з діалектним словом *бóкор* («пліт»)» (Бокораш, 2025). Тобто бокораш – це людина, що займається лісосплавом. З огляду на стрімкість гірських річок можна стверджувати, що подібний рід діяльності є досить активним, навіть ризиковим, а люди, які опанували цю професію, відчайдушні і завзяті. Не випадково їх називали «сільською елітою» і навіть «каскадерами» (Життя за течією, 2023). В деяких дослідженнях (Олексів, 2013: 98) назва початкової частини змінена на «Веселі лісоруби», що, на нашу думку, руйнує сутність задуму.

Отже, змістом мініатюри «Веселі бокораші» можна вважати 1) колективний «професійний» портрет бокорашів, який розкриває притаманну їм відчайдушну веселість і сміливість у подоланні екстремальних перешкод; 2) процес сплаву деревини з вершини ріки через стрімкі пороги вниз; тобто початкова частина твору акумулює і риси портретної характеристики, і сюжетної сценки.

Загальний темпоритм і непередбачуваність гірських потоків розкривається в драматургії форми і її інтонаційному наповненні. Не випадково мініатюра розпочинається з кластера в діапазоні октави в високому регістрі ($f^2 - f^3$), тобто з «вершини джерела», що відразу ж викликає аналогії із гірською річкою, якою бокораші сплавають ліси. Стрімкість потоку ріки на кульмінації втілюється низхідною кластерною пульсацією в ритміці шістнадцятих в партії правої руки (т. 27) і артикуляцією *marcatissimo*. Спочатку мініатюра розгортається на органному пункті – остинато у вигляді квінтової пульсації, гармонічно неоднозначно – квінта $B-f$ – вказує ніби на $B-dur$, однак тонічною, в сутності, є друга – $F-c$, що початково утворює ознаки F міксолідійського. Цей мажорний нахил тримається недовго (тт. 1–9) і швидко змінюється мінорним (тт. 1–17), а пізніше – і хроматикою (тт. 18–28), що узгоджується із загальною логікою форми, яка направлена на втілення образу стрімкої річки, що спускається з гір.

Мелодична лінія, викладена шістнадцятими, служить портретною характеристикою бокорашів, акумулюючи в собі ладові структури українського фольклору, зокрема, ознаки гуцульського (чи українського дорійського) ладу (мінорний з підвищеними IV та VI і натуральним VII ступенями) та

двічі гармонічного мажору (з пониженим II ступенем). Підвищені ступені чергуються із натуральними, утворюючи примхливе мерехтіння яскраво національного колориту (тт. 10–17):

Завершується п'єса яскравим каскадом кластерів, які нівелюють грань між першими двома п'єсами, оскільки *друга частина, «Сині гори»*, майже повністю вибудована на дисонуючих співзвуччях. Для неї характерна в'язка, тягуча сонорна тканина, в якій відчувається темброве наслідування – імітація гайди (болгарський різновид волинок, гайда «має гучне звучання та характерний тембр» (там само). Побутуючи в Болгарії близько 2000 років, інструмент, за словами Іва Моро, найбільш активно використовується у Східній Фракії та Родопських горах (Moreau, 1975). При цьому родопська гайда (кава гайда) «має глибше звучання» та низько налаштована (там само). На користь гайди – використання суцільної квінтової педалі в басу – волинкового «бурдону» (B_1-F), а також рух верхніх голосів паралельними квінтами, досить гострий за звучанням.

Серед виконавських прийомів у другій частині домінує *legato*, що підкреслює в'язкість тембру наслідуваної гайди. Насиченість, барвистість кластерів композитор посилює ремаркою *sonorissimo*, а поважність, розміреність і в той же час «неповороткість» імітованого інструмента – за допомогою позначки «*epico, legato*» («з епічним розмахом, плавно»).

Третя частина, «Кривий манець», Presto vivacissimo, 9/8 (4+5) – стрімкий танець, в якому вгадується жанрова основа хоро. Зокрема, простежується зв'язок із дайчовим хоро, розповсюдженим в північному регіоні Болгарії, для якого характерний розмір 9/8. За легендою, назва танцю походить від імені Дойчинського воеводи, захопленого турками в полон та приговореного до повішення. Останнім бажанням воеводи перед стратою, було виконати танець. Вражений і приголомшений видовищем танцю, хан Ага вирішив відпустити полоненого. З тих часів танець і отримав назву дайчового хоро (Дайчово хоро, 2025).

Розмір 9/8 або 9/16 (4+2+3 чи 2+2+2+3) характерний саме для дайчового хоро (північні

регіони)¹, а назва «кривий танець» обумовлена одним із типів танцювальних рухів, що у ньому використовуються – «кривого» руху, тобто руху по колу. Всупереч тому, що це саме круговий танець (в той час як більшість болгарських є лінійними чи парними), він все одно має ведучого (Petrova, 2015). Якщо «хоро» – це суто болгарська назва, то «кривий танець» часто зустрічається в українському фольклорі (зокрема з текстом «А в кривого танця»). Втім, порівнюючи мініатюру В. Зубицького із зразками українських кривих танців і «кроковим колесом», наведені А. Гуменюком (Українські народні танці, 1969: 158–159), де панують розміри 2/4, 3/2, мусимо зробити висновок, що саме наслідування болгарському танцю для композитора було пріоритетним. В метричній позначці зафіксовано групування 4+5, однак в нотному тексті частіше зустрічається 4+2+3, що підкреслюється відповідною організацією тривалостей і підкресленням (*marcato*) першої вісімки в останній тріолі в такті.

Четверта частина, «Легенда про опришків», *Lento, parlando*, – перший номер циклу, який не пов'язаний з попереднім за принципом *attacca*. Його початок дійсно викликає асоціації з епічним заспівом – початком розповіді. Тут також, як в № 2, вгадуються елементи звуконаслідування – можливо, звучання зурни. Назва відсилає до історичних подій XVI–XIX століть – опришками називали учасників селянського руху на Буковині, Галичині, Закарпатті проти польської шляхти, молдовських бояр, угорських феодалів. У переносному значенні опришок також «розбійник, бешкетник, злодій» (Опришок, 2024). В Болгарії опришків називали гайдуками і розглядали їх діяльність як організований збройний рух опору проти центральної влади Османської імперії (Гайдуки, 2024).

Неоднозначність образу втілилась в перемінності музичного току – він розпочинається рапсодично, як оповідь, змінюючись речитативними репліками-перекличками (*Quasi allegretto*,

¹ Інші регіональні різновиди цього танцю відрізняються метрикою і танцювальними рухами. Так, ганкіно хоро чи копаніца в розмірі 11/16 (4+3+4 чи 2+2+3+2+2) – танець шеренгою з повторюваними рухами ніг: підскоком убік праворуч на кілька кроків, що завершується постановкою п'яток разом і кроком вниз, потім – те саме вліво (Petrova, 2015). Пайдушко хоро, в розмірі 5/16 чи 5/8 (2+3) – часто описують як «кульгавий» танець через нерівномірний ритм, що включає два основних рухи ніг: «крок – підскок» та «крок – крок» (Petrova, 2015). Дунавско хоро – це танець в розмірі 2/4 (там само).

тт. 13–17) широкими хвилеподібними пасажами (*Quasi andante*, тт. 18–22). Композитор використовує в п'єсі ряд нових ремарок, зокрема *disperamente* («сповнено відчаю»), *quasi echo* (з ефектом луни), *severo* («важко»), *vibrato pochissimo* («з обмеженим вібрато», «з дуже малою кількістю вібрато»), які направлені на відтворення настрою епічного оповідання, насиченого перипетіями, яке, разом з тим, не має достатньо часу для розгортання. Тобто композиторові вдається відтворити тут не стільки сюжетну послідовність, яка постає ніби в «згорнутому» вигляді, скільки налаштувати слухача на «дух оповіді», який швидко змінюється новим звуковим образом.

П'ята частина, «Троїсті музики», *Senza metro, quasi moderato assai, 4/4*, своєю назвою знову відсилає передусім до традиції українського фольклору, в той час як щодо розповсюдженості «троїстих музик» в Болгарії немає. Нагадаємо що троїстими, або інакше – гуцульськими музиками, – називають народний ансамбль інструментів, в якому поєднуються три ролі – мелодична, ритмічна, басова. В український ансамбль найчастіше входять скрипка, басоля, бубон (в центральних областях), або скрипка, цимбали, бубон (у західних областях).

«Троїсті музики» близькі № 2 своїм лаконізмом і водночас – багатством темброво-сонорних ефектів. Серед нових прийомів тут композитор використовує «дрібне нервово *vibrato*, що виконується за допомогою частих поштовхів рукою по грифу (на стискання)» (Зубицький, 1987: 30). Інший сонорний прийом – удари в центр розгорнутого міху – звучанням нагадують бубон, або тумпан, який виконує ритмічну функцію в ансамблі. В цьому чергуванні дисонуючих квінтових акордів із сухими ударами можна також почути аналогії до звучання українського бугая (тт. 2–4).

Шоста частина, «Прекрасна смерічка» (*Andante Lirico, 4/4*), виділяється своєю поетичною назвою. В Карпатах смереками називають високі сосни з прямим стовбуром, що є показовими для природи цього регіону, створюють її неповторний шарм. В пісенному фольклорі струнка, висока смерека є метафорою образу молоді дівчини, і саме в такому сенсі трактує образний зміст цього номера В. Зубицький, створюючи жіночий музичний портрет. Показова в цьому плані ремарка *Andante infantile* (т. 3), тобто «дитяче», що відноситься до мелодії теми. Серед нових емоційних відтінків тут зустрічаються *legatissimo, dolce* («ніжно»), *con passia* («з пристрастю»), що підкреслюють «жіночу» природу образу цієї п'єси. Фактура «Смерічки» пісенна: мелодія в партії правої руки,

доповнюється акордово-романсовим, із синкопою на другій долі такту, супроводом партії лівої руки на зразок «бас – акорд». Мелодична лінія своїм поступеним рухом нагадує звучання сопілки або болгарського дудука² (чи кавалу). Вона насичена не тільки традиційними гармонічно-ладовими зворотами, але й більш широким спектром альтерацій, що в поєднанні з «ковзаючими» хроматизмами в гармонічному русі акомпанементу надає образу дівчини примхливості і витонченості.

Сьома частина, «Флояра», *Quasi andante, molto rubato*, близька до № 2 та № 5 лаконізмом та насиченістю темброво-сонорними ефектами. Флояра відома як український народний дерев'яний духовий інструмент. Її розглядають як різновид відкритої флейти, аналогічний теленці. Флояра в сутності не є монодичним інструментом, оскільки виконавці супроводжують свою гру гудінням, яке створює бурдонний фон. Її аналогією в болгарській музиці є двоянка (Моргеау, 1975). Саме таке поєднання імпровізаційного награвання в мелодії, насиченого різноманітною ритмікою та стабільного фону, функцію якого в цій п'єсі виконує кластер, і демонструє В. Зубицький. Композитор також наслідує звуковидобуванню на цих інструментах за допомогою ремарок *vibrando* («вібруючи») і *tremendoso* («тремтячи»).

Фінал, восьма частина, «Свято», *Presto festive, 9/8* – ще один зразок болгарського хоро північної традиції, як і № 3, «Кривий танець», де панує реальне групування 4+2+3 (хоча при ключі вказано 4+5). Фінал має явно мажорний нахил – *E-dur*, в якому спостерігаються також риси лідійського (IV підвищений) і двічі гармонічного ладу. Ремарки *marcato, secco, articolato*, що підкреслюють необхідність ясної, роздільної артикуляції, незважаючи на надзвичайно стрімкий темп.

Зустрічаються і нові темброві ефекти, переважно перкусійно-шумового характеру: ляпasi по корпусу, що звучать одночасно із грою на інструменті; специфічне коротке глісандо, що нагадує свист – «стрімке *glissando* по двох рядах клавіатури при мінімальному веденні міху» (Зубицький, 1987: 42); акценти міхом, що виконуються лівою ногою (Зубицький, 1987: 40). В завершенні фіналу використовуються різкі «гучні ляпasi по корпусу», «а також по напіввротиснутому міху» і по «кришці басів» (Зубицький, 1987: 44).

² За кількістю отворів (6) і структурою сопілка ближче до дудука, в той час як кавал складніший (8 отворів) і відноситься до різновиду діагональної флейти.

Висновки. Аналіз «Болгарського зошиту» підтверджує стрункість і цілісність створеної В. Зубицьким композиції. Частини поділяються за двома функціями – 1) основні, стабільні у метричному та темповому відношенні – найчастіше віртуозно-танцювальні (№ 1, 3, 8) або ліричні (№ 6); 2) перехідні, з'єднувальні, які характеризуються довільністю метра, *quasi*-імпровізаційністю (№ № 2, 4, 7). В співставленні частин домінує принцип чергування – темпового, жанрового, стилістичного. Сонористичні частини композиції (№ 2, 5, 7) протиставляються номерам з танцювальною (№ 1, 3, 8), пісенною (№ 4, 6) жанровою основою. В цілому композиція «Болгарського зошита» поєднує риси тричастинності і концентричності, оскільки в центрі циклу знаходяться повільні ліричні частини, які обрамлюються швидкими крайніми. Струнка композиційна ієрархія, підпорядкованість частин, більшість з яких, понад тим, поєднується прийомом *attacca*, дає право говорити, що «Болгарський зошит» є циклічним твором, частини якого повинні виконуватися без перерви і від початку до кінця. Таким чином, за жанровими ознаками вона більше відповідає ідеї сюїти-зошита А. Сташевського, ніж «альбому» із «вирваними аркушами» Г. Голяки.

Програмний зміст «Болгарського зошита» втілюється в назвах частин і конкретних музично-інтонаційних прообразах. Можна виділити чотири основних параметри, які направлені на розкриття заявленої програми:

1) Наслідування конкретним музичним жанрам – дайчове хоро (№ 3, «Кривий танець»; № 8, «Свято»), або узагальнене відтворення ліричної пісенності (№ 6, «Прекрасна смерічка») чи епічної оповідальності (№ 4, «Легенда про опришків»);

2) створення колоритних замальовок, що асоціюються з гуцульською (рідше – болгарською) культурою, історією (№ 1, «Веселі бокораші»; № 4, «Легенда про опришків»; № 8 – «Свято»);

3) портретні характеристики (№ 1, «Веселі бокораші»; № 6, «Прекрасна смерічка» частково – «Легенда про опришків»);

4) імітація фольклорного інструментарію (№ 2, «Сині гори» – болгарська гайда або волинка, № 5, «Троїсті музики» – бубон, тумпан або бугай, № 7, «Флояра» – флояра чи болгарська двоянка).

Імітація фольклорного інструментарію, яку здійснює композитор, багатовимірна, і джерелом тембрового звуконаслідування можуть одночасно вважатись як болгарські, так і українські інструменти. Виявлення такого розмаїтого звуконаслідування дає можливість зробити висновок не тільки про витонченість і розвиненість тембрового мис-

лення В. Зубицького, але й про аналітичність і раціоналізм, які обумовлюють підкреслені композитором паралелізм між болгарським та українським фольклором, що може бути визначено як асоціативно-аналітичний діалог.

Разом із тим, ми змушені підсумувати, що виключно «болгарськими» ми можемо вважати лише танцювальні частини, де відтворюється ритміка дайчового хоро, тоді як в більшості інших випадків скоріше йдеться про наслідування гуцульському фольклору. Спільними «зонами» в циклі стають «Сині гори», де звучання баяна рівною мірою може асоціюватися з українською дудою, як і з болгарською гайдою; а також «Легенда», якій відповідає спільний історичний контекст, хоча назва «опришки» українська. Якщо б композитор хотів акцентувати на сторінках саме болгарської історії, то він би назвав її «Легендою про гайдуків».

В «Болгарському зошиті» зустрічається цілий ряд новаторських способів гри, які створюють яскраві сонорні ефекти, і також працюють на втілення програмного задуму. Серед них – дрібне нервово *vibrato*, що виконується за допомогою частих поштовхів рукою по грифу (на стискання) (V частина), стрімке *glissando* по двох рядах клавіатури при мінімальному веденні міху (VIII частина), гучні ляпаси по корпусу та по напіррозтиснутому міху (VIII частина). Вони частково обумовлені імітацією різноманітних фольклорних інструментів – тумпану (барабану) чи бубна. Крім того, в «Болгарському зошиті» широко представлені різноманітні кластери та *glissando*. Все це робить «Болгарський зошит» В. Зубицького не тільки цікавим предметом для дослідження, але й виконавської інтерпретації, підтверджуючи його цінність для репертуару сучасного баяніста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бокораш URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Бокораш> (дата звернення: 1.05.2025)
2. Гайдуки. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Гайдуки> (дата звернення: 1.05.2025)
3. Голяка Г. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 338–352.
4. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 196 с.
5. Дайчово хоро URL: https://bg.wikipedia.org/wiki/Дайчово_хоро (дата звернення: 1.05.2025)
6. Життя за течією: екстремальні заробітки закарпатських бокорашів (11 листопада 2023 року) URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/zhittia-za-techiieiu-ekstremalni-zarobitki-zakarpatskikh-bokorashiv/> (дата звернення: 30.04.2025)
7. Зубицький В. Болгарський зошит, 1987. URL: <https://goldaccordion.com/id/3898/> (дата звернення: 30.04.2025)
8. Олексів Я. Баянний доробок Володимира Зубицького з позиції ретроспекції барокових жанрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 4, 2013. С. 92–100.
9. Сташевський А. Сучасна українська музики для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.
10. Таргоній С. Соната № 2 «Слов'янська» Володимира Зубицького (виконавсько-музикознавчий аналіз). *Музичне мистецтво і культура*, (40), 2024. С. 335–353. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-23>
11. Тищик Б. В. Програмність в українській баянній музиці (1960 – 2010 роки): дис. канд мистецтвознавства, 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 200 с.
12. Українські народні танці / Упорядкування, вступна стаття та примітки А. І. Гуменюка. За редакцією П. П. Вірського. Київ: Наукова думка, 1969. 610 с. <https://archive.org/details/humeniuk1969/page/160/mode/1up>
13. Moreau, Yves. (1975). Bulgarian Folk Music Instruments. The Society of Folk Dance Historians (SFDH). https://sfdh.us/encyclopedia/bulgarian_folk_music_instruments_moreau.html (дата звернення: 30.04.2025)
14. Petrova, Veselka. The beauty of the Bulgarian folklore dances. *Be Global Fashion Network Magazine*. (22 April, 2015). URL: <https://news.bgfashion.net/article/10849/45/The-beauty-of-the-Bulgarian-folklore-dances> (дата звернення: 30.04.2025)

REFERENCES

1. Bokorash. (2025, May 1). *Wikipedia* [Bokorash. Wikipedia]. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Бокораш> [in Ukrainian].
2. Haiduky. (2025, May 1). *Wikipedia* [Haiduks. Wikipedia]. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Гайдуки> [in Ukrainian].
3. Holiaka, H. (2006). Dytiachi syiity Volodymyra Zubytskoho v suchasnomu repertuari baiianistiv [Children's suites by Volodymyr Zubytskyi in the modern bayanists' repertoire]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (18), 338–352. [in Ukrainian].
4. Holiaka, H. P. (2008). *Tvorchist Volodymyra Zubytskoho v konteksti rozvytku suchasnoho baiannoho repertuaru* [The creative work of Volodymyr Zubytskyi in the context of the development of contemporary bayan repertoire] (PhD dissertation). Kharkiv. [in Ukrainian].

5. Daichovo khoro. (2025, May 1). *Vikipediia* [Daichovo horo. Wikipedia]. Retrieved from https://bg.wikipedia.org/wiki/Дайчово_хоро [in Bulgarian].
6. *Zhyttia za techiieiu: ekstremalni zarobitky zakarpatskykh bokorashiv* [Life along the current: extreme earnings of Transcarpathian bokorashiv]. (2023, November 11). Retrieved April 30, 2025, from <https://localhistory.org.ua/texts/statti/zhyttia-za-techiieiu-ekstremalni-zarobitki-zakarpatskikh-bokorashiv/> [in Ukrainian].
7. Zubytskyi, V. (1987). *Boharskyi zoshyt* [Bulgarian notebook]. Retrieved April 30, 2025, from <https://goldaccordion.com/id/3898/> [in Ukrainian].
8. Oleksiv, Ya. (2013). Baiannyi dorobok Volodymyra Zubytskoho z pozytsii retrospektsii barokovykh zhanriv [The bayan works of Volodymyr Zubytskyi in the context of retrospective baroque genres]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (4), 92–100. [in Ukrainian].
9. Stashevskiy, A. (2013). *Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnolohii, instrumentalnyi styl* [Contemporary Ukrainian music for bayan: expressive means, compositional techniques, instrumental style]. Luhansk: Yantar. [in Ukrainian].
10. Targonii, S. (2024). Sonata № 2 «Slovianska» Volodymyra Zubytskoho (vykonavsko-muzykoznavchyi analiz) [Sonata No. 2 “Slavic” by Volodymyr Zubytskyi (performative-musicological analysis)]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, (40), 335–353. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-23> [in Ukrainian].
11. Tyshchyyk, B. V. (2021). *Prohramnist v ukrainskii baiannii muzytsi (1960–2010 roky)* [Programmatic features in Ukrainian bayan music (1960–2010)] (PhD dissertation). Kharkiv. [in Ukrainian].
12. *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances] / Compiled by A. I. Humeniuk; edited. P. P. Virskiy. (1969). Kyiv: Naukova dumka. Retrieved from <https://archive.org/details/humeniuk1969/page/160/mode/1up> [in Ukrainian].
13. Moreau, Y. (1975). *Bulharski narodni muzychni instrumenty* [Bulgarian folk music instruments]. The Society of Folk Dance Historians (SFDH). Retrieved April 30, 2025, from https://sfdh.us/encyclopedia/bulgarian_folk_music_instruments_moreau.html
14. Petrova, V. (2015, April 22). *Krasota bolharskykh narodnykh tantsev* [The beauty of the Bulgarian folklore dances]. *Be Global Fashion Network Magazine*. Retrieved April 30, 2025, from <https://news.bgfashion.net/article/10849/45/The-beauty-of-the-Bulgarian-folklore-dances>