

УДК 78.071.1(477.43):780.647.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/103-25>

Валерій ПРИХОДЬКО,

orcid.org/0009-0005-4537-4887

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Хмельницький, Україна) musicst22@gmail.com

«УКРАЇНСЬКА ДУМА» ДЛЯ БАЯНА АНАТОЛІЯ НІКІФОРУКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті здійснено комплексний музикознавчий аналіз жанрово-стильових та композиційних особливостей твору для баяна «Українська дума» (1986) подільського митця Анатолія Нікіфорука – вихованця Львівської баянної школи (клас професора М. Оберюхтіна). Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення регіональних виконавсько-композиторських осередків України другої половини XX століття та введення до наукового обігу малодосліджених зразків баянного репертуару. Мета розвідки полягає у розкритті специфіки авторської реінтерпретації думного мелосу крізь призму неофольклорної парадигми та сучасного баянного інструменталізму.

Методологічну основу розвідки становлять музично-аналітичний, структурно-функціональний, порівняльний підходи, культурологічна концепція діалогу О. Самойленко, теоретичні маркери неофольклоризму О. Дерев'янченко та праці з думарства Ф. Колесси.

У результаті з'ясовано, що «Українська дума» базується на методі «інтонаційного натяку» замість прямого цитування фольклорного першоджерела, що виступає фундаментальною рисою неофольклоризму. Проаналізовано тричастинну архітектоніку твору, яка моделює драматургічну логіку думарства: зачин-заплачка, розповідь про героїчну боротьбу та репризне філософське узагальнення-епілог. Розкрито виразальний комплекс архаїчної модальності (відхилення від основного e-moll у дорійський і фрігійський лади), вільної рецитації (перемінні метри 3/4, 4/4, 6/8, тріольність), специфічних фактурних комплексів (октавні дублювання, паралельні квінти, політональне поєднання пластів, бурдонне міхове vibrato) та новітньої сонорики (кластери і глісандо в зоні генеральної кульмінації). Наукова новизна полягає у здійсненні першого цілісного аналізу «Української думи» А. Нікіфорука, що демонструє органічний синтез національної традиції та прогресивного академічного письма.

Ключові слова: *Анатолій Нікіфрук, «Українська дума», баянне мистецтво, неофольклоризм, дума, Львівська баянна школа.*

Valerii PRIKHODKO,

orcid.org/0009-0005-4537-4887

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Analysis of Music

I.P. Kotlyarevsky Kharkiv University of Arts

(Khmelnytskyi, Ukraine) musicst22@gmail.com

“UKRAINIAN DUMA” FOR BUTTOM ACCORDION BY ANATOLIY NIKIFORUK: GENRE-STYLE AND COMPOSITIONAL FEATURES

The article presents a comprehensive musicological analysis of the genre, stylistic, and compositional features of the work for button accordion "Ukrainian Duma" (1986) by the Podillia composer Anatoliy Nikiforuk – a graduate of the Lviv Bayan School (class of Professor M. Oberiukhtin). The relevance of the study is determined by the need for scholarly comprehension of regional performing and compositional traditions in Ukraine during the second half of the 20th century and the introduction of little-studied academic bayan works into scientific discourse. The purpose of the study is to reveal the specifics of the author's reinterpretation of the duma melos through the prism of the neo-folkloric paradigm and modern instrumental writing.

The methodology includes musical-analytical, structural-functional, and comparative approaches, O. Samoilenko's concept of cultural dialogue, O. Derevianchenko's theoretical markers of neo-folklorism, and F. Kolessa's foundational ethnomusicological studies.

The study proves that "Ukrainian Duma" is based on the method of "intonation hint" instead of direct quotation of folk sources, which represents a fundamental trait of neo-folkloric thinking. The three-part architectonics of the piece is analyzed, demonstrating the modeling of the traditional duma dramaturgy: the opening lament (zaplachka), the narrative of heroic struggle, and the philosophical reprise-epilogue. The article highlights the expressive system of archaic modality (deviations from e-minor to Dorian and Phrygian modes), free recitation (variable meters 3/4, 4/4, 6/8, triplet motion), specific textural devices (octave doublings, parallel fifths, polytonal layering, drone bellow vibrato), and sonorous techniques (clusters and glissando in the general climax). The scientific novelty lies in providing the first holistic musicological analysis of A. Nikiforuk's "Ukrainian Duma", demonstrating an organic synthesis of national epic archetypes and progressive accordion technologies.

Key words: *Anatoliy Nikiforuk, "Ukrainian Duma", button accordion art, neo-folklorism, duma, Lviv bayan school.*

Постановка проблеми. Сучасне академічне народно-інструментальне мистецтво України розвивається в руслі інтенсивного оновлення композиторської мови, де органічний синтез вікової традиції та новітніх технологій виступає важливим чинником процесу. В останні десятиліття XX століття академізація баянного репертуару зумовила якісний перехід від описового етнографізму до глибинної неофольклорної семантики. У цьому просторі постать подільського митця Анатолія Нікіфорука репрезентує самобутній приклад творчого універсалізму: вихований у традиціях Львівської баянно-акордеонної школи (клас професора М. Оберюхтіна), композитор зумів екстраполювати її високі академічні орієнтири та філігранну звукову культуру на виконавський і педагогічний ґрунт Поділля.

Водночас безпосереднє звернення автора до архаїчної жанрової системи думи в однойменному творі «Українська дума» (1986) постає рідкісним і показовим явищем у вітчизняному баянному мистецтві, де зв'язок із фольклором переважно обмежувався жанром академічної обробки народної пісні. Потреба комплексного мистецтвознавчого осмислення авторської реінтерпретації епічного думного мелосу засобами модерної баянної фактури, політональності, архаїчної модальності та сонорики зумовлює постановку наукової проблеми пропонованої статті.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічні засади дослідження еволюції академічного баянного мистецтва та функціонування регіональних виконавських шкіл закладені у фундаментальних працях М. Давидова (Давидов, 2010), А. Семешка (Семешко, 2009), В. Власова (Власов, 2011), А. Душного (Душний, Пиц, 2010), Р. Кундиса (Кундис, 2019), П. Дрозди (Дрозда, 2009) та Б. Кисляка (Кисляк, 2025). Проблематику неофольклоризму як специфічного типу музичного мислення й художньої цілісності ґрунтовно розкрито в наукових розвідках О. Дерев'янченко (Дерев'янченко, 2005) та Б. Сюті (Сюта, 2006), а культурологічну концепцію міжетекстового діалогу як механізму смислоутворення обґрунтовано О. Самойленко (Самойленко, 2003). Етномузикологічні та поетикальні закономірності українського думного епосу, кобзарського виконавства та вільної рецитації висвітлено у класичних дослідженнях Ф. Колесси (Колесса, 1969), а також у сучасних культурологічних розвідках О. Єременко (Єременко, 2014) та М. Набок (Набок, 2020).

Водночас, попри наявність значної кількості напрацювань з питань баянного виконавства та неофольклорних процесів, індивідуальний ком-

позиторський доробок А. Нікіфорука – і зокрема твір «Українська дума», в якому закладено парадигмальні риси його авторського письма, – досі не був предметом окремого цілісного музикознавчого аналізу.

Мета статті – розкрити жанрово-стильові та композиційно-драматургічні особливості «Української думи» для баяна Анатолія Нікіфорука, виявивши специфіку авторської реінтерпретації національного епосу в координатах неофольклорної парадигми та сучасного інструментального письма.

Виклад основного матеріалу. Анатолій Михайлович Нікіфорук (нар. 1966 р. у м. Дунаївці Хмельницької обл.) – український баяніст, педагог-методист і композитор, помітний представник музичної культури Поділля. Початкову музичну підготовку він здобув у Київській спеціалізованій школі-інтернаті № 5 (клас О. Демченка), продовжив навчання у Хмельницькому музичному училищі імені В. Заремби (клас Є. Жукова), а вищу освіту здобув у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка під керівництвом фундатора регіональної школи професора М. Оберюхтіна. Вагомий вплив на становлення його виконавської та композиційно-аранжувальної культури справили також фахові консультації та багаторічне творче спілкування з професором Київської консерваторії І. Яшкевичем.

Із 1991 року А. Нікіфорук працює викладачем Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. Заремби, підготувавши низку випускників, які продовжили навчання у провідних консерваторіях України та здобули перемоги на всеукраїнських і міжнародних конкурсах. Композиторський доробок музиканта охоплює сольні інструментальні опуси, ансамблі для баяна з бандурою, п'єси для домри, фортепіано, а також вокальні твори та хорові обробки українських народних пісень.

За часів навчання у Львівській консерваторії А. Нікіфорук перейнявся давньою національною виконавською традицією бандуристів, оскільки мав можливість відвідувати концертні виступи місцевих професіоналів-виконавців та вуличних музикантів-бандуристів. Згодом було написано декілька творів для бандури, а також виникла ідея рефлексії на думну тематику. Варто наголосити, що українські композитори-баяністи другої половини XX – початку XXI століть відносно рідко звертались до жанру думи. Серед поодиноких прикладів переосмислення епічного мелосу можна виокремити вокальний твір А. Гайденка «Дума про поле» на вірші О. Томенка. Водночас більшість провідних вітчизняних митців-баяністів

(зокрема М. Різоль, В. Подгорний, В. Зубицький, В. Рунчак, В. Власов, А. Білошицький) репрезентували свій зв'язок із національним фольклором переважно через жанр академічної обробки української народної пісні, і сольні інструментальні опуси, програмно й жанрово марковані як «дума», у їхньому композиторському доробку практично відсутні.

Концепція твору «Українська дума» (1986) для баяна А. Нікіфорука базується на авторській реінтерпретації жанру, де архаїчні інтонаційні структури трансформуються засобами сучасної композиторської техніки. Відмова від прямого цитування на користь «інтонаційного натяку» разом із застосуванням новітніх засобів письма уможливили створення модерного звукового полотна, що виявляє приналежність до неофольклорного напрямку.

Розмірковуючи про неофольклоризм, О. Дерев'янченко пропонує його усвідомлювати як специфічний тип музичного мислення, сутність якого полягає у діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів організації звукового матеріалу. Дослідниця виокремлює ключові ознаки цього напрямку, зокрема: відмову від прямого цитування на користь роботи зі структурними архетипами (поспівковий тематизм), моделювання фольклорної форми через багаторазову повторність та варіантність, а також інтеграцію архаїки із засобами музичного модернізму (поліфонізація фактури, ладогармонічні та метроритмічні ускладнення) (Дерев'янченко, 2005). «Українська дума» А. Нікіфорука відповідає всім перерахованим ознакам, що дає підстави розглядати твір у контексті неофольклорної парадигми українського баянного мистецтва.

Примітно, що неофольклорні риси дослідники відзначають у творчості майже всіх провідних вітчизняних композиторів-баяністів, зокрема В. Зубицького, В. Власова, В. Рунчака, В. Подгорного, А. Сташевського та ін.

Спіраючись на концепцію О. Самойленко, згідно з якою діалог виступає ключовим феноменом культури та механізмом генерування нових художніх смислів (Самойленко, 2002), можна стверджувати, що звернення А. Нікіфорука до архаїчних джерел постає як певний смисловий синтез. У просторі «Української думи» композитор вступає в глибинний інтонаційний діалог із фольклорною традицією, у результаті якого архаїчні патерни, трансформовані сучасною баянною лексикою, формують принципово нову художню реальність.

Вектор композиторських пошуків А. Нікіфорука також резонує із закономірностями розвитку сучасного академічного народно-інструментального виконавства України. Як зазначає Б. Кисляк, фундаментальною властивістю новітнього баянно-акордеонного мистецтва постає органічний синтез традицій та новаторства, що визначає динаміку його еволюції в європейському просторі (Кисляк, 2025). У контексті «Української думи» цей паритет набуває яскравого індивідуального втілення: традиція тут маркується самим вибором епічного, глибоко архетипового для української культури жанру, який сягає вікової історії кобзарсько-бандурного мистецтва; водночас новаторство реалізується через радикальне розширення артикуляційно-тембрових можливостей баяна, деструкцію класичної баянної фактури та залучення елементів модерної композиторської лексики. Таким чином, творчий метод А. Нікіфорука, інтегруючись у загальноукраїнські композиторсько-виконавські процеси, демонструє, як тривала національна традиція стає основою для моделювання прогресивних інструментальних технологій.

Разом із тим композиторські й виконавські пошуки А. Нікіфорука мають глибоке локальне коріння. Музичне мислення митця формувалося в період професійного становлення в стінах Львівської консерваторії, що беззаперечно позиціонує його як яскравого представника та продовжувача традицій Львівської баянно-акордеонної школи. Згідно з сучасними дослідженнями, фундаментом цієї регіональної школи є культуровідповідна педагогічно-виконавська концепція, закладена її засновником М. Оберюхтіним (Дрозда, 2009; Душний, 2010; Кундис, 2019). Композиторська та виконавська практика А. Нікіфорука постає прямим продовженням цієї парадигми: від М. Оберюхтіна він перейняв еталонне академічне ставлення до інструмента, філігранну культуру звуковидобування та прагнення фактурної глибини. У контексті дослідження цей факт набуває особливої ваги: екстраполюючи засадничі принципи львівської школи на мистецький ґрунт Поділля, А. Нікіфрук стає тією важливою сполучною ланкою, яка збагачує баянне виконавство Хмельниччини передовими академічними традиціями західноукраїнського регіону.

Для досягнення драматургії твору вагомими є рефлексії А. Нікіфорука: в одному зі своїх інтерв'ю він наголошує на сприйнятті сюжету твору крізь призму історичного плину Української держави у її тривалій, багатовіковій боротьбі за незалежність. Музична семантика «Думи», за задумом автора, поєднує всі історичні конфлікти та війни

в єдине художнє відтворення непоборного прагнення нації до самостійності та суверенності.

Щодо композиторської лексики «Української думи», варто детально зупинитися на її мелодико-інтонаційній, гармонічній, ритмічній структурах, ладотональній організації, засобах виразності.

Відповідно до жанрової стилістики твір має тричастинну форму, що вміщує конкретні за призначенням розділи: зачин (запалка) – створює сумний настрій й готує слухача до змісту оповіді; основна частина (розповідь) – послідовний опис героїчної боротьби українців проти ворогів; закінчення (славослів'я / славословіє), у якому кобзар зазвичай прославляє відвагу героїв і зичить здоров'я слухачам.

Сумний, філософсько-роздумливий колорит першої частини «Української думи» відразу занурює слухача в образи героїчного минулого. Початкова тема – традиційна запалка співця – звучить у низькому регістрі й асоціюється з голосом народної пам'яті, що оповідає про важкі часи в історії України, оскільки й сам образ кобзаря, як сакральна фігура, вважається уособленням суспільної свідомості, зв'язку поколінь і незламного духу нації у боротьбі за незалежність. Влучну характеристику «чоловіку божому» надає О. Єременко: «кобзар – синтез архетипу воїна і барда, поєднання активно діючої народної сили, здатної вплинути на хід історії, і того, хто ці події осмислює, не аналізуючи, передає, не розвиваючи, переживає, не моделюючи» (Єременко, 2014). В образі виконавця українських народних дум М. Набок слушно вбачає «той “етнічний концепт”, морально-етичний стрижень, ідеальний образ, в основі якого закладено національне світосприйняття, світовираження та світовідтворення дійсності» (Набок, 2020: 331).

Метроритм запалки «Української думи» відбиває манеру вільної рецитації, притаманний стилістиці жанру. На думку Ф. Колесси, саме це і відрізняє думу від звичайної пісні (Колесса, 1969: 34). Перемінний метр (3/4, 4/4) відтворює природну декламацію, якій властива нерівноскладовість рядків, довільне римування, мононими тощо. Характер виконавської вимови заспіву підкреслено регістром *tutti* баяна та ремаркою *Maestoso*, що надає піднесено-величного звучання тематичному ядру першої частини.

Колорит основної тональності (мі мінор) порушується перманентними відхиленнями у бік архаїчної модальності – зокрема, дорійського та фрігійського ладів, що є часто вживаним у думному жанрі для створення глибокого колориту. Ще Геракліт вважав дорійську гаму виразом мужності

й урочистості, а Ф. Колесса відзначав, що хроматизація дорійського ладу «надає кобзарським рецитаціям орієнтального характеру» (Колесса, 1969: 37). Такі тональні варіювання у контексті заявленої історичної програми виконують також важливу семантичну функцію, символічно переплітаючи в єдиному звуковому хронотопі елементи епічного дійства, що належать до різних історичних епох.

Початкове проведення теми відбувається засобом подвійного октавного дублювання голосів, що так само є типовим для думного епосу. Інтонаційно мелодична лінія не є рухливою, вона вільно розгортається в обсязі октави, переважно мірними четвертними тривалостями. Тупцювання на одному місці, інтонаційне тяжіння до основних тонів тонічного тризвуку, довговитримані тривалості наприкінці кожної з фраз апелюють до вільних кобзарських рецитацій, де довжина фраз є довільною, оскільки «пристосовується вповні до потреб тексту і до ритму слів, передаючи по можливості вірно природну декламацію й ілюструючи музикою текст в далеко більшій мірі, ніж це можливо в звичайних піснях» (Колесса, 1969: 34). Український етнограф відзначає, що кожна рецитація «складається з фраз всякої довжини, які при великій подібності і монотонності все ж таки виявляють такі різниці, що в одному варіанті не багато знайдеться фраз, які в усіх подробицях буквально співпадають» (Колесса, 1969: 39). Характерним гармонічним зворотом, що використовується композитором у підготовці довгих тривалостей, є автентичний зворот домінанта – тоніка. Зокрема Ф. Колесса зауважує, що «відношення тоніки і домінанти виступає в каденціях фраз так виразно, що годі цього не помічати» (Колесса, 1969: 46). Особливо часто зміна домінантового і тонічного тризвуків використовується в закінченнях періодів, але в «Українській думі» такий хід автор застосовує всередині фрази, акцентуючи на розспівності звороту.

Октавне подвоєння мелодичної лінії також відіграє певну художню функцію – створює ефект візуалізації об'ємного простору – повітряного середовища, у якому розгортається сюжет. Водночас цей прийом сприяє звуковій потузі, забезпечуючи піднесений емоційний стан. Гучну вимову акцентовано й динамічним нюансом *forte*, який поволі сходить до *diminuendo* і *mezzopiano*, створюючи враження поступового віддалення – історичної відстані змальовуваних подій. Застосований автором засіб неспішного динамічного розгортання також є атрибутом думної стилістики й цілком вкладається у художню концепцію твору.

У другому проведенні тема у верхньому голосі мігрує на терцію вгору, створюючи з басовою партією бітональне поєднання фрігійського мінору та натурального/дорійського соль мінору. Такий політональний діалог характеризується самостійним значенням кожної з тем. Варто зауважити, що терцове співвідношення голосів загалом притаманне українській народній пісенності. Паралельний інтервальний рух є відлунням багатоголосся, характерного для манери традиційного народного співу, проте автор не використовує цей прийом, не притаманний думі, а навмисно «розділяє» голоси, імітуючи спів бандуриста і його супровід на музичному інструменті. Наприкінці терцовий виклад переходить у децимове двоголосся, розширюючи діапазон звучання. Використаний органний регістр надає йому глибини й філософічності.

В останньому проведенні заплячка набуває більшої рухливості внаслідок скорочення тривалостей (переважно восьмі). Фактура ущільнюється засобом проведення теми у верхньому голосі паралельними квінтами (регістр фаготу), які накладаються на натуральний/фрігійський мінор басової лінії, створюючи терпкі дисонантні поєднання, характерні для сучасної композиторської стилістики. Водночас настирливий колорит квінтового інтервалу є невіддільною рисою кобзарського виконавства: хід квінтами в українських народних думах є базовим фактурним прийомом, що створює специфічний архаїчний колорит і безпосередньо пов'язаний зі специфікою будови старосвітських бандур, кобз і лір, які мали бурдонні струни, налаштовані в чисту квінту або октаву. До того ж висока консонантність квінти (відсутність терцового тону, який визначає ладове забарвлення), що надає «пустоти звучання», підсилює думний пафос й ідеально підходить для відтворення героїчної образності.

Наприкінці розділу композитор ще більше «розмиває» тональні межі, модулюючи до устою «до». Остання хроматична фраза басового голосу огортається квінтовым вібрато, готуючи наступний розділ.

Середня частина – опис головних подій – відрізняється енергійністю і патетичним піднесенням. Дієвість тут підкреслено зміною темпу (*Allegretto*) і тріольним рухом, який асоціюється зі станом тривоги, психологічної напруги, художніми образами бігу коня, шуму степового вітру тощо. Тріольність є однією з найхарактерніших рис музично-мовної стилістики українських дум. Вона порушує монотонність, притаманну заплячці, й створює ефект внутрішнього збудження й експресії, відтворюючи не лише схвильовану розповідь співака, а й

арпеджований перебір струн, що посилює динаміку епічної розповіді.

Динаміки розділу надає й трансформація стриманого, переважно 4/4 розміру попередньої частини на стривожену пульсацію 6/8, яка є незмінною протягом усього розділу. Така метрична перемінність також є властивою ознакою української думи. «Вільний ритм думи, що наближається до ритму декламації, – на думку Ф. Колесси, – не допускає правильного тактування, бо ж відступи між черговими наголосами не завжди однакові... у мелодіях дум не можна провести визначування тактів без порушення вільного ритму рецитації» (Колесса, 1969: 36).

Емоційної збудженості музиці надає поєднання двох фактурно різних прошарків: тріольного руху у верхньому голосі і бас-акордового акомпанементу в басу. Хвилеподібний рух мелодії, що зрідка урізноманітнюється стрімкими висхідними пасажами, має дві фази розвитку, кожна з яких характеризується динамічними наростаннями (*mp – cresc. – f*; *p – cresc. – ff*), що готують кульмінацію. Музичний матеріал частини, насичений секвенціями, хроматичними зворотами, дисонуючими гармоніями, тембровими і регістровими змінами (кларнет, пікколо-кларнет), репрезентує сучасну композиторську мову. Також композитор використовує елементи поліфонізації музичного матеріалу, переважно підголосковість і канон, які синтезує з суто національними рисами, органічно вплітаючи фольклорні хроматизми у багатоплоскову тканину твору.

Кульмінація, подана у викладі багатозвучних ущільнених акордів (регістр *tutti*), є виразом незламності духу українського народу, найвищою точкою емоційної та сюжетної напруги. Грона акордових комплексів, що поєднують консонансні і дисонансні гармонії, велично звучать на тлі хроматичних фігурацій басу у найнижчому регістрі. Завершальні кластерні гармонії і низхідне глісандо, що розчиняється у вібрато баяна, засвідчують смерть героя.

Завершальний розділ відіграє роль скороченої репризи. Він побудований на інтонаціях третьої фрази заплячки, яка подана не у квінтовому, а у квартовому проведенні верхнього голосу, що створює сумний, суворий колорит. Композитор свідомо використовує цей прийом для надання трагічного відтінку післямові співця. Всі залучені ним музичні засоби: низький регістр, темп *sostenuto*, динаміка «*pp*», дисонантні гармонії забезпечують необхідний характер звучання. Останнім проведенням є повернення першої фрази кобзаря у незмінному вигляді. Така аркова архітектоніка

побудови форми забезпечує внутрішній баланс, цілісність і смислову завершеність твору.

Лаконічна кода (5 тактів) виконує функцію післямови. Початкова тема тут повертається до регістру малої октави і звучить на тлі витриманої тонічної квінти у високому діапазоні інструмента. Її самотній голос, повернення до тонічного устою є елементом просвітлення, роздуму про минуле.

Висновки. Глибоке переосмислення національного епосу в «Українській думі» репрезентує А. Нікіфорука як митця неофольклорного напрямку. Композитор не звертається до циту-

вання, а створює власні мелодії в дусі думного епосу та розробляє їх прийомами, характерними для стилістики жанру. Застосований автором комплекс виражальних засобів є типовим для більшості українських дум, проте архаїчні інтонаційні коди композитор поєднує з модерною сонористикою та складною ладовою модальністю, виявляючи сучасні підходи до роботи з фольклорним матеріалом. Твір демонструє зрілість індивідуального стилю митця та його вагомий внесок в українське баянне мистецтво, зокрема у розширенні образно-виражальних меж академічного баяна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Власов В. П. Педагогічний репертуар баяніста : навч. посібник. Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2011. 46 с.
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів. 2-ге вид., доповн. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
3. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
4. Дрозда П. М. Феномен колективного народно-інструментального музикування Західноукраїнського регіону : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.
5. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 224 с.
6. Єременко О. В. Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2014. № 3 (7). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/103>
7. Кисляк Б. М. Стильові виміри сучасного баянно-акордеонного мистецтва в контексті європейської інтеграції. *Культура і мистецтво: сучасний вимір*. 2025. С. 45–52.
8. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / упоряд. С. Й. Грица. Київ : Наукова думка, 1969. 595 с.
9. Кундис Р. В. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 215 с.
10. Набок М. М. Образ виконавця українських народних дум як етнокультурний концепт. *The concepts of cognitive linguistics in the development of language competencies: collective monograph*. Riga: Baltija Publishing, 2020. Р. 331–344. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-56-3.2.2>
11. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
12. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
13. Сютя Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності : монографія. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

REFERENCES

1. Vlasov V. P. (2011) Pedagogichnyi repertuar baiianista: navch. posibnyk. [Pedagogical repertoire of a bayanist: study guide] Drohobych: RVV DDPU imeni Ivana Franka, 46 s. [in Ukrainian].
2. Davydov M. A. (2010) Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola): pidruchnyk dlia vyshchikh ta serednykh muzychnykh navchalnykh zakladiv. 2-he vyd., dopovn. [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school): textbook for higher and secondary music educational institutions. 2nd ed., enlarged] Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 592 s. [in Ukrainian].
3. Derevianchenko O. O. (2005) Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. [Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the 20th century: extended abstract of Candidate's thesis: 17.00.03] Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 20 s. [in Ukrainian].
4. Drozda P. M. (2009) Fenomen kolektyvnoho narodno-instrumentalnoho muzykuvannia Zakhidnoukrainskoho rehionu: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. [The phenomenon of collective folk-instrumental music-making of the Western Ukrainian region: extended abstract of Candidate's thesis: 17.00.03] Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv, 20 s. [in Ukrainian].
5. Dushnyi A., Pyts B. (2010) Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: dovidnyk. [Lviv school of bayan and accordion art: reference book] Drohobych: Posvit, 224 s. [in Ukrainian].

6. Yeremenko O. V. (2014) Synkretychnist evoliutsii kobzarstva: vid istorychnoho yavyshecha do khudozhnoho obrazu. [Syncretism of the evolution of kobzarstvo: from a historical phenomenon to an artistic image] Synopsys: tekst, kontekst, media, 3(7). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/103> [in Ukrainian].
7. Kysliak B. M. (2025) Stylovi vymiry suchasnoho baianno-akordeonnoho mystetstva v konteksti yevropeiskoi intehtratsii. [Stylistic dimensions of modern bayan and accordion art in the context of European integration] Kultura i mystetstvo: suchasnyi vymir, 45–52. [in Ukrainian].
8. Kolessa F. M. (1969) Melodii ukrainskykh narodnykh dum. [Melodies of Ukrainian folk dumas] S. Y. Hrytsa (uporiad.). Kyiv: Naukova dumka, 595 s. [in Ukrainian].
9. Kundys R. V. (2019) Diialnist Lvivskoi baiannoi shkoly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho mystetstva: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. [Activity of the Lviv bayan school in the context of Ukrainian folk-instrumental art: PhD thesis: 17.00.03] Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv, 215 s. [in Ukrainian].
10. Nabok M. M. (2020) Obraz vykonavtsia ukrainskykh narodnykh dum yak etnokulturnyi kontsept. [The image of the performer of Ukrainian folk dumas as an ethnocultural concept] The concepts of cognitive linguistics in the development of language competencies: collective monograph. Riga: Baltija Publishing, 331–344. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-56-3.2.2> [in Ukrainian].
11. Samoilenko O. I. (2003) Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03. [Dialogue as a musical and culturological phenomenon: methodological aspects of modern musicology: extended abstract of Doctor's thesis: 17.00.03] Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 36 s. [in Ukrainian].
12. Semeshko A. A. (2009) Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit: dovidnyk. [Bayan and accordion art of Ukraine at the turn of the 20th–21st centuries: reference book] Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 244 s. [in Ukrainian].
13. Siuta B. O. (2006) Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnosti: monohrafiia. [Musical creativity of the 1970s–1990s: parameters of artistic integrity: monograph] Kyiv: Hramota, 256 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.09.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 16.10.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

