МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-9-97-12>

УДК 378:001.891]:78

Калашник М.П.

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Мельников С.В.

Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки

САКРАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ

Анотація. У статті сучасна українська баянна музика позиціонована як концептуалізований перетин традицій та новацій, позначений розширенням стилізованої, жанрової, виразової палітри, креативною дуалістичністю й актуалізацією сакральної традиції. Як чинники її розвитку в сучасній національній баянній музиці визначені: академічний статус баяну, осмислення його як інструмента з безмежним потенціалом; органологічна специфіка інструмента; полілогічність культури межі ХХ–ХХІ ст., відродження релігійного світобачення та проблематизація духовних пошуків людини. Виявлено такі варіанти інтерпретації сакральної традиції в сучасній українській баянній музиці: декларативне посилення на її канонічні жанрові витоки, закріплене на вербальному рівні (у творах В. Рунчака); звернення до закріплених у сакральному музичному мистецтві образів-символів, семантем (у творах В. Зубицького); символічна втілення на рівні знаків культурної пам'яті (у творах К. Цепколенко). Виявлено загальні тенденції сучасних національних баянних версій сакральної традиції: концептуальна та жанрово-стильова індивідуалізація атрибутивних жанрових моделей; створення полілогу культур у діахронії та синхронії, зокрема у конфесійному вимірі; насичення знаками й алюзіями різних культур; новаційність музичного мислення та мови; експериментальна синтетичність, обумовлена новаційністю виконавських складів, значущістю візуального та вербального компонентів, театралізації та мультимедійності.

Ключові слова: баянне мистецтво, традиції, новації, стиль, жанр, культурна пам'ять.

Kalashnyk Mariya

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Melnikov Semen

Dnipropetrovsk Academy of music named after M. Glinka

SACRED TRADITION IN MODERN BAYAN MUSIC

Summary. Contemporary Ukrainian bayan art is a conceptualized sphere in which the academic instrument appears as a carrier of tradition and innovation, a mediator between cultures in synchrony and diachrony, focused in particular on innovation approbation of conceptually meaningful, genre-style, expressive horizons of experience enshrined in context. The active process of mastering this experience is due to following factors: consolidation of the academic status of the accordion in music practice as an instrument with unlimited potential; organological specificity of the instrument, which resonated with the timbre image of the organ, polyphonic thinking and the counterpoint technique, the focus of pluralistic postmodern culture on the dynamization of intercultural dialogue, the revival of religious worldview and problematization of personal spiritual pursuits. In contemporary bayan art the panorama's components of interpretation of the sacred tradition are: a declarative reference to its canonical genre, fixed at the verbal level («Kyrie Eleison», «Passion for Vladislav», Sonata 1 «Passion» by V. Runchak); appeal to the images-symbol, semantics fixed in the context of sacred art («Ave Maris Stella», «August Pieta» by V. Larchikov, «Lacrimosa», Sonata «Fatum» by V. Zubitsky); symbolic interpretation of the sacred tradition at the level of sings of cultural memory («Peoples are broken by exhaustion ... Cemetery music», «The one who comes out of the circle» by K. Tsepkolenko). General tendencies of interpretation of sacred tradition in bayan music of modern Ukrainian composers are: conceptual and genre-style individualization of attributive genre models; creation of a polylogue of cultures in diachrony and synchrony, in particular in the confessional dimensions; symbolizations of artistic space. Due to its saturation with things and allusions to the sings of different cultures; innovation of musical thinking and language; experimental syntheticity due to the novelty of the performances, the importance of visual and verbal components, dramatization and multimedia.

Keywords: bayan art, traditions, innovations, style, genre, cultural memory.

Постановка проблеми. Художня панорама межі сучасності являє собою пошукове поле, в якому суперечливо та неоднозначно співвідносяться традиції та новації, усталені сфери інструментального виконавства піддаються функціональній і семантичній модифікації. Одним із зразків такого модифікування протягом ХХ ст. із простору народної у простір академічної, масової музики, зокрема джазу, є баянне мистецтво. Набуття ним самостійного концерт-

ного, мультифункціонального статусу медіатора між просторами музичного мистецтва обумовлює «концептуалізацію народно-інструментальної поетики музикування» [5, с. 384], нерозривно пов'язану із потужною тенденцією розширення жанрової та виразової палітри.

У сучасній українській баянній музиці додаткового концептуального, жанрового, виразового, семантичного виміру цим спрямуванням надають інтеріоризована спрямованість митців на

збереження національних витоків, фольклорного начала, їх проєкції у сферу новаційного музичного мислення й мови та тенденція формування нового образу виконавця. Атрибутивною для українського баянного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. стає й «креативна дуалістичність» – синтез композиторської та виконавської діяльності як основа для мобільного насичення простору сучасної національної баянної музики жанровими, стильовими, змістовно-семантичними, виразовими новаціями акцентами на рівні виконавської діяльності. Рефлексивно-концептуальним виміром креативної дуалістичності стає для сучасного баянного мистецтва також спрямованість на опанування сакральної традиції в її концептуально-образному та жанровому вимірах та в її новаційній трансформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музикологічний вимір сучасного національного баянного мистецтва є плюралістичною сферою, комплементарну цілісність якої забезпечують такі дослідницькі вектори: феноменологічний (І. Єргієв, С. Нефедов, А. Черноіваненко), історичний (М. Давидов, А. Душний, Є. Іванов, М. Імханицький, Б. Піц, Л. Понікарова, А. Сташевський), регіональний (М. Давидов, А. Душний, В. Євдокимов, А. Семешко, В. Шафета), стильовий (М. Булда, А. Душний, Ю. Дякунчак, Л. Пасічняк, Ю. Радко, А. Сподаренко), жанровий (А. Нижник, Я. Олексів, А. Сташевський), персоналістичний (А. Душний, І. Єргієв, І. Коновалова, А. Сташевський), теоретично-методичний (В. Власов, В. Дорохін, А. Душний, В. Князев, В. Салій, А. Семешко) тощо.

Невирішеними раніше частинами загальної проблеми є дослідження сакрального концептуально-змістовного вектору, сучасного українського баянного мистецтва. Його значущість і різноманіття втілень у жанрово-стильових параметрах національного баянізму водночас із відсутністю вичерпного висвітлення українською музикологією обумовлюють **актуальність** статті.

Формулювання цілей статті. Метою розвідки є окреслення чинників актуалізації сакральної традиції та тенденцій її репрезентації у сучасній українській музиці для баяна.

Виклад основного матеріалу. Сягаючи своїми витокami сфери народно-інструментального музикування, баянне мистецтво з кінця ХІХ ст. перебуває в у процесі інтенсивної академізації. Концептуальними, жанровими та виразовими маркерами такої функціональної модуляції стає апробація у сфері баянного виконавства не тільки жанрів симфонії, сонати та концерту – усталених в академічній художній практиці у статусі носіїв філософського сенсу, концентрованих, «змістовно» згорнених символів кардинальних проблем людського буття. Інший вимір академізації баянного мистецтва був пов'язаний із обробками-проєкціями на його технічно-виразову специфіку зразків світового музичного доробку епохи бароко та класицизму тощо. Своєрідним перетином тенденцій збереження первинного «образу» інструмента та його новаційного трансформування з поч. ХХ ст. явилася спрямованість митців на насичення репертуарних обріїв баянного мистецтва обробками фольклорної спадщини.

Потужним імпульсом щодо розширення простору буття національного баянного мистецтва та водночас модифікування означених тенденцій і торування нових шляхів утвердження баяну в системі художньої культури є апробація семантем і жанрових моделей сакрального музичного мистецтва. Чинниками цієї тенденції слід визнати не тільки творчу спрямованість митців на позиціонування баяна як інструмента з фактично безмежним технічним, тембровим, образним і виразовим потенціалом. Витоки актуалізації сакральної традиції в баянному мистецтві обумовлені й органіологічною специфікою баяна, на рівні тембру сутологоного органу, на рівні техніки – поліфонічному мисленню та контрапунктичній техніці.

Сакральний «струмінь» сучасного національного баянізму має імпульсами формування та розвитку загальні парадигмальні зрушення, детерміновану на світоглядному рівні потребу епохи постсучасності в перегляді системи ціннісних орієнтацій, інтенсифікації пошуку духовних опор Людини-Митця та відродженні релігійних цінностей. Водночас значимим чинником розвитку цього спрямування стає тяжіння українських митців до відродження національних засад мистецького світобачення, нерозривно пов'язаних із релігійними основами, а також іманентно особистісна сутність їх осмислення. Це резонує як із актуалізацією особистісного начала в контексті виконавського мистецтва, так і діахронною та синхронною полілогічністю сучасної картини світу.

У зв'язку з динамізацією міжкультурного діалогу, який зокрема детермінує вихід національного баянного мистецтва на світовий рівень, дослідники відзначають, що «формуєючи поле притягнення-відштовхування концептів культури в історико-культурному та національному вимірах, міжкультурна комунікація в контексті тенденцій глобалізації та глокалізації концентровано відображає «напружену пульсацію» аксіологічних пошуків особистості» [6, с. 272]. Мистецькою проєкцією цих пошуків стає в сучасному національному баянному мистецтві сакральна традиція. У різнобарвній панорамі її особистісних інтерпретацій видається можливим окреслити декілька провідних спрямувань.

Один із них – безпосереднє, деклароване на рівні авторської вербальної програми, посилення на сакральну традицію в її канонічних жанрових витокah, осмислену в координатах особистісного світобачення. Зразок такої інтерпретації – «Kyrie Eleison» (для скрипки і баяна, з текстами духовного концерту «Не отвержи мене у старості» М. Березовського) В. Рунчака. І. Коновалова у зв'язку зі специфікою втілення сакральної тематики у творчості композитора зазначає, що «сакральна сфера у творчості В. Рунчака характеризується індивідуальним підходом до тлумачення одвічних істин і набуває значення об'єкта рефлексії. Апелюючи до різних християнських традицій (католицької, англіканської, православної), автор трактує релігійні образи як етико-філософську лірику, позначену суб'єктивно-особистісними переживаннями» [3, с. 55].

Твір є художнім парадоксом перш за все внаслідок накладання «пам'яті» жанру на світоглядні настанови постмодернізму. Виразенням такого суміщення є іманентна, закладена внаслідок

існування твору в різних версіях виконавського складу, варіативність твору – він був написаний у 1990 р. для фортепіано, струнного квартету, флейти та кларнету (акцентуємо експериментальність виконавського складу), варіант для скрипки та баяна був створений 1992 р.

Із постмодерністським осягненням культури як цілісного феномену, тяжінням до вільного, позбавленого часових і просторових кордонів, буття Людини в Культурі співвідноситься універсальний характер музичної мови. Митець, на програмному, вербальному рівні відсилаючи до католицької музичної традиції, уникає прямого звернення до її знаків, формуючи своєрідний позаконфесійний простір духовних пошуків. Водночас репрезентація композитором спадку сакральної традиції як цілісності у часі та просторі детермінує накладання у творі різних історико-культурних епох, виявлених зокрема й через опосередковане, алюзійне, quasi втілення їх музичних знаків. Такими знаковими «відблисками» на різних рівнях музичної тканини твору є:

- тритонова інтонація (у партії скрипки), семантично визначена у контексті Середньовіччя;
- риторичні фігури хреста (алюзійно відтворена), кружіння (*circulatio*) та питання (*interrogatio*), які резонують із бароковим музичним простором;

- примхливість ритміки, що співвідноситься зі специфікою поліфонічного мислення епохи *Ars Nova*, та її змістотворна функція, що резонує із процесом емансипації ритму в музичній культурі початку Новітнього часу;

- псалмодичні інтонації та алюзії хорового звучання – атрибутивні знаки сакральної вокальної традиції, які перебувають у бароковому контрастному співставленні з хроматизованим мелосом інструментального характеру як «посиланням» на сучасну специфіку музичної мови;

- поліфонічне мислення та сонорика – як музично-мисленнєві відповідники музичних культур Середньовіччя та Новітнього часу;

- різні архітектонічно-конструктивні принципи як знаки алгоритмів «упорядкування», логіки музичного мислення різних епох: рондо, як одна з найдавніших форм, сонатність (закладена на рівні алюзії у співставленні провідних інтонаційних ліній, пов'язаних із алюзією теми хреста та гранично хроматизованими інтонаціями в 12-тоновій техніці), як знак раціонального класицистичного мислення та «вільна» форма, імпровізаційність якої співвідноситься із специфікою музичного мислення межі ХХ–ХХІ ст.;

- темперованість та нетемперованість звучання (у партії скрипки) – як співставлення різних векторів осмислення сутності музичного звуку;

- комплекс новітніх засобів виразності – гра смичком поза торкання струн, змістотворний та драматургічний статус пауз, спів / свист виконавців.

Світоглядна опора на жанрові архетипи сакральної традиції є основою концепції Сонати № 1 «Passione» та «Страстей за Владиславом» В. Рунчака. «Ореол» пассіонів у Сонаті № 1 є результатом знакового «прочитання» спадку духовної культури, діалогізванням творця з ним. Це виявляється у насиченні музичної тканини твору бароковими риторичними фігурами (мотив

хреста, *catabasis*, *anabasis*, *circulatio*), застосуванні лейтмотивної техніки (як одного зі знаків романтичного музичного мислення), типовими для нововіденської школи 12-тонових інтонаційних побудов, сонорними ефектами, кластерами.

На рівні форми діалогізування зі спадком культури на ґрунті актуалізації сакральної традиції виявляється у декларації сонатності як жанрової опори твору та її романтично індивідуалізованої, «стисненої» до 1-частинності модифікації. На рівні засобів виразності діалогічна інтерпретація сакральної традиції в Сонаті № 1 «Passione» як імпульсу до позачасової та позасторової особистісної рефлексії знаходить вираження у двоїстій музично-візуальній природі твору.

У такому статусі рушія рефлексивної, самоідентифікаційної, інтровертно спрямованої діяльності, створення полілогу культур на всіх рівнях музичної тканини, драматургічного імпульсу розгортання дії «інструментального театру» постає сакральна традиція в жанрі *Passion* у «Страстях за Владиславом». А. Сташевський зазначає, що «в полістилістиці «Страстей» переплавлено кілька музично-стильових пластів з різними, навіть протилежними за культурною парадигмою моделями, які формують єдиний синтетичний музичний простір, а їх сукупний художній арсенал пронизаний єдиною лінією інтонаційно-драматургічного розвитку. Стильова різноманітність структурних елементів монументальної тектоніки симфонії трансформується в органічне ціле» [8, с. 250]. Саме звернення до духовності, до вічно актуальних для людини проблем стає тією концептуальною основою, на якій поєднані різноманітні стильові пласти.

Своєрідною апеляцією до сакральної традиції є звернення до закріплених у контексті сакрального музичного мистецтва згорнених образів-символів, семантем. Такими є «Ave Maris Stella» та «Серпнева П'єта» В. Ларчікова. Створюючи міжконфесійний діалог, репрезентуючи осмислення сакральної традиції як цілісності, композитор звертається до католицької традиції – гімну «Ave Maris Stella» із канонічним текстом, який завдяки темброобразам баяна та скрипки постає як концентроване втілення духовності. І якщо за скрипкою такий темброво-семантичний вимір був закріплений у художній практиці, то введення баяну в семантичну площину католицької музичної традиції засвідчує закріплення баяна в статусі медіатора між епохами та культурами, його потенціал щодо функціонування в різноманітних за своїми семантико-виражальними параметрами просторах. Проекція католицького вокального літургічного гімну в темброво-семантичну площину і слугує «відкриттю» для баяна раніше неопанованого семіотичного простору та навпаки, відкриттю для цього простору баяна як його семантично суголосного тембрового втілення.

«Серпнева П'єта» для баяна, фортепіано та 2-х віолончелей В. Ларчікова є одним зі зразків особистісного «розкодування» усталеної семантики, позначеного її модулюванням при збереженні семантичного потенціалу в реалії сучасності та в семантично відмінні простори: академічного мистецтва, репрезентованого фортепіано та віолончелями, та первинно народного – баян.

Додаткові семантичні нюанси у втіленні стражденного образу як апокаліптичного прогнозу для всього людства «закладені» у «Серпневій П'єті» на вербальному рівні. Назви частин – «Нерухомий крик чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні» та «Натюрморт з ядерним розп'яттям після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere Domini) – унаслідок апеляції до художнього – візуального досвіду та досвіду, накопиченого людством у науковій царині – надають творові мультитекстуальності та формують нові шляхи реалізації семантичного, тематично-образного та виражального потенціалу баяна.

Сакральна традиція у творчості В. Зубицького постає у варіативності утілень. Це і суто інструментальні її репрезентації на основі архетипових сакральних семантем («Ласгумоса» для двох баянів, флейти та віолончелі), і твори синтетичної природи, в яких поєднані вербальне та музичне початки при домінантності останнього («Соната «Фатум» із читанням молитви «Отче наш»).

Із осмисленням культури як єдиного, хронотопічно цілісного феномену співвідноситься такий вимір інтерпретації сакральної традиції як відтворення її на символічному рівні у знаках культурної пам'яті. «Знесилля зламлені народи...Цвинтарна музика» К. Цепколенко – один із найбільш своєрідних зразків трансформації релігійної традиції в сучасному культурному просторі, позначений апелюванням до її первинних концептів і кардинальною новаційністю на всіх рівнях музичного твору. Створений для баяна та відео-ряду, твір є унікальною інтерпретацією жанру реквієму та меморіальної традиції як культурних кодів, концентратів духовної пам'яті та духовного досвіду.

Водночас композиторкою створена інтерпретація концептуальних основ жанру реквієму на ґрунті радикальної зміни його музично-виразових маркерів: первинно колективний, вокально-інструментальний жанр постає в сольному інструментальному варіанті, належність до національно-нейтрального сакрального простору замінюється змістовною акцентуацією національного початку (твір присвячено пам'яті усіх народів, які зазнали геноциду), безумовна домінанта музичного початку – синкретичним єднанням музичного та візуального початку (наявність світло- та відео-ряду – фотографій цвинтарів часів Австро-Угорської імперії), мультимедійністю.

Деструкція атрибутивних рис жанру у творі співвідноситься із провідними тенденціями сучасного жанротворення в українській музиці, у зв'язку з особливостями якого С. Кравченко декларує значущість принципу «перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової структури» [4, с. 200]. Для К. Цепколенко у «Цвинтарній музиці» стабільним компонентом стає саме концептуальна основа жанру, його філософська природа та зверненість до кардинальних проблем людського буття.

Маркером інтерпретації сакральної традиції у творі стає максимальна концентрація її семантики – змістотворна концептуалізація інтонами *lamento*, позначеної граничною об'ємністю історико-культурної пам'яті як символу особистісної та загальнолюдської скорботи. Семантичною значущістю у творі позначені також «серія *santabile*

магічного, таємничого характеру; мікроформула септим для вираження всеохопного страху та моторошності (людина на цвинтарі вночі); репетиції – відображення напруги атмосфери звукового простору; ритм перкусії – пульс людського жаху; віртуозні пасажі та шумові ефекти перкусії – шелест листя на цвинтарі» [1, с. 181].

Своєрідної культурної «об'ємності» цій знакові панорамі надає резонування із антиномічною бароковою естетикою. Її домінантне значення обумовлене дією принципу контрасту на всіх рівнях організації твору, Контраст виявляється у співставленні: власне музичного та візуального початку; інтонаційно організованого (баян) та інтонаційно нейтрального (перкусія) початку; ритмізованої стадіальності (ритмічна етапність розгортання відеоряду) та перманентної процесуальності (наскрізний розвиток тематизму у партії баяна); інтоном – носіїв концентрованого змісту, закріпленого на рівні перцепції та експериментальних звукообразів (шуми перкусії, вербалізація партії баяніста – імітація ним дзигання як символу цвинтарних скрипів тощо).

На концептуальному рівні співвідноситься із сакральною традицією твір для баяна-соло К. Цепколенко «Той, що виходить із кола». Твір є показовим як утілення іншого виміру тенденції «креативної дуалістичності» – формування творчої співдружності композитора та виконавця. Закріплена у такий спосіб двоїстість (К. Цепколенко – І. Єргієв) обумовлюється, на думку І. Єргієва, «збігом естетичних установок композитора і виконавця з їх яскраво вираженим прагненням до нової духовності, які реалізують своє творче кредо під гаслом «Про вічне – новою музичною мовою» [2, с. 203–204].

Спрямованість на порушення вічних проблем і є тією ниткою зв'язку, яка поєднує в цілісність духовний спадок сакральної музичної традиції та новаційність музичного мислення, жанрової організації та мови, спектру засобів виразності. Знаком «дотичності» до сакрального початку, віддзеркаленого у творі світоглядному рівні, є змістотворна значимість інтровертності. Хоронотоп медитативної зосередженості на композиційно-структурному, інтонаційному, тембровому рівнях виявляється у таких характерних рисах твору, як: статичність, уникання процесуальності, виражене в тривалості педалей; алюзійна «органна» темброва барва; надання лейт-інтономі м. 3 статусу змістотворного символу; алюзійне відтворення риторичних фігур хреста, *anabasis* (в деяких випадках у суміщенні) та *catabasis*.

На рівні тембрики та сонорики новаційність інтерпретації сакральної традиції у творі К. Цепколенко «Той, що виходить із кола» відображається в застосуванні нетрадиційних засобів виразності. Беззвучне оперування міхом, стук по міх, глісандо по ладах кулаком, проте мають значення не тільки яскравої тембрової барви, а й слугують своєрідними «розділовими знаками» у контексті структури-композиції твору.

Висновки. У самостійному концертному статусі та статусі медіатора між просторами музичного мистецтва сучасне баянне мистецтво орієнтовано на опанування новітніх концептуально-змістовних, жанрово-стильових, виразових обріїв, пов'язаних із сакральною традицією.

Чинниками її актуалізації у просторі українського баянного мистецтва є: закріплення академічного статусу баяну в музичній практиці як інструмента з безмежним потенціалом; органічність специфіка інструмента, співвідносна із тембральним образом органа, поліфонічним мисленням, контрапунктичною технікою, спрямованість плюралістичної культури постсучасності на динамізацію міжкультурного діалогу, відродження релігійного світобачення та проблематизацію особистісних духовних пошуків людини.

У сучасному українському баянному мистецтві складовими панорами інтерпретації сакральної традиції є: декларативне посилення на її канонічні жанрові витоки, закріплення на вербальному рівні («Куріє Eleison» для скрипки та баяна, «Страсті за Владиславом», Соната № 1 «Passione» В. Рунчака); звернення до закріплених у контексті сакрального музичного мистецтва образів-символів, семантем («Ave Maris Stella», «Серпнева П'єта» В. Ларчікова, «Lacrymosa», Соната «Фатум» В. Зубицького); символічна інтерпретація сакральної традиції на рівні знаків культурної пам'яті («Знесилля

зламлені народи... Цвинтарна музика», «Той, що виходить із кола» К. Цепколенко).

Загальними тенденціями інтерпретації сакральної традиції у баянній музиці сучасних українських композиторів є: концептуальна та жанрово-стильова індивідуалізація атрибутивних жанрових моделей; створення полілогу культур у діахронії та синхронії, зокрема у конфесійному вимірі; символізація художнього простору, обумовлена його насиченням знаками й алюзіями знаків різних культур; новаційність музичного мислення та мови; експериментальна синтетичність, обумовлена новаційністю виконавських складів, значущістю візуального та вербального компонентів, театралізації та мультимедійності.

Значимість сакральної традиції як чинника творчих пошуків сучасних українських митців, динамічне розширення панорами її утілень надає їй статусу перманентно оновлюваної сфери сучасного баянного мистецтва і спонукає до виявлення специфіки її конкретних утілень у творчості В. Рунчака, О. Щетинського, В. Зубицького, К. Цепколенко тощо, що складає подальші перспективи дослідження.

Список літератури:

1. Єргієв І. Д. Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 8. Кн. 5. С. 173–184.
2. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : ОНМА, 2016. 454 с.
3. Коновалова І. Ю. Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. Вип. 28. С. 51–58.
4. Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НАКККіМ, 2021. 428 с.
5. Снедкова Л. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 41. С. 380–390.
6. Стасевская О. А., Уманец О. В. Историческая память как фактор межкультурной коммуникации. *Национальные культуры в межкультурной коммуникации : материалы V Междунар. науч.-практ. конф.* (Минск, 31 марта – 1 апр. 2020). Минск, 2020. С. 270–278.
7. Стасевский А. Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов). *Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne*. 2014. № 23. С. 117–126.
8. Стасевский А. Полистилистичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. *Культура України*. 2012. Вип. 37. С. 247–255.

References:

1. Iergiiiev I. D. (2002) Accordeonna tvorchist compozytorki Karmely Tsepkolenko [Accordion works by composer Carmela Tsepkolenko]. *Musichme vykonavstvo. Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Tchaikovskogo*, 8, 5, 173–184. (in Ukrainian)
2. Iergiiiev I. D. (2016) Artystychnyi universum musicanta-instrumentalista [Artistic universe of a musician-instrumentalist], (Doctors thesis). Kyiv. (in Ukrainian)
3. Konovalova I. Yu. (2012) Tvorchist V. Runchaka: sutnist, konteksty, subyektivno-osobystisni proyektysyi [Creativity of V. Runchak: essence, context, subjective personal projection]. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 28, 51–58. (in Ukrainian)
4. Kravchenko A. I. (2021). Semiologiya kamerno-instrumentalnogo mystetstva Ukrayiny kintzya XX – pochatku XXI stolit [Semiology of the instrumental chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI centuries], (Doctors thesis). Kyiv. (in Ukrainian)
5. Snedkova L. A. (2014) Duet bayanistiv yak riznovyd ansamblevogo musycuvannya v Slobozhanszhyny [A bayan player duet as a Slobozhanszhina ensemble musicianship variety]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity*, 41, 380–390. (in Ukrainian)
6. Stasevskya O. A., Umanets O. V. (2020) Istorycheskaya pamyat kak factoe mezhculturalnoy communicatsiyi [Historical memory as a factor of intercultural communication]. *Proceedings of the Natsionalnyie culture v mezhculturalniy communicatsiyi (Belorussiya, Minsk, March 31 – April 1, 2020)*. Minsk: BGU, pp. 270–278. (in Russian)
7. Stashevsky A. (2014). Zhanrovyie i formoobrazuyuszhie aspect sovremennoy bayannoy muzyki (na primere tvorchestva ukrayiskikh compozitoriv [Genre and form-forming aspects of modern accordion music (on the example of the works of Ukrainian composers). *Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne*, 23, 117–26. (in Russian)
8. Stashevsky A. (2012) Polystylistychni tendentsiyi v bayanniy musitsi suchasnykh compozitoriv [Polystylistic tendencies in accordion music of contemporary Ukrainian composers]. *Cultura Ukrayiny*, 37, 247–255. (in Ukrainian)