

DOI 10.26886/2520-7474.5(31)2018.9

UDK: 780.647.2.09(072) + 78.071.1(477)

**B. DOVLASH INSTRUMENTAL CREATIVITY:
METHODOLOGICAL AND EXECUTIVE ASPECTS**

P. Shymanskyi, PhD, Associate Professor

V. Kucheruk, Assistant Professor

East European National University named after Lesia Ukrainka, Lutsk

In this article the key aspects of musical, pedagogical, carrying out and in a civilized manner-public activity of the known Polish composer, our contemporary Bohdan Dovlash are considered in the context of development of button accordion and accordion art of II of half of XX of century.

In Ukraine work of the known modern Polish composer and teacher Bohdan Dovlash is yet known quite small. Information about a creative way and work Ukrainian was not until now. However his works are well known on a motherland, and often executed on the European stages. Taking into account it information is about a composer and analysis of him vital and creative way can assist expansion of button accordion and accordion repertoire of the Ukrainian performers, and to stop gap information about the modern east Europe composers.

Key words: Bohdan Dovlash, artistic activity, accordion performance, pedagogical repertoire, interpretation of modern music.

П. Шиманський, доктор філософії; В. Кучерук, доцент, Інструментальна творчість Б. Довлаша: методико-виконавський аспект/ Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна, Луцьк

У даній статті розглянуті ключові аспекти музично-педагогічної, виконавської та культурно-громадської діяльності відомого польського композитора, нашого сучасника Богдана

Довлаша в контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва II половини XX ст.

В Україні творчість відомого сучасного польського композитора та педагога Богдана Довлаша ще знана зовсім мало. Відомостей про творчий шлях та доробок українською мовою досі не було. Проте його твори добре відомі на батьківщині, і часто виконуються на європейських сценах. З огляду на це інформація про композитора та аналіз його життєвого та творчого шляху може сприяти розширенню баянно-акордеонного репертуару українських виконавців, і заповнити прогалину відомостей про сучасних східноєвропейських композиторів.

Ключові слова: Богдан Довлаш, артистична діяльність, педагогічний репертуар, акордеонне виконавство, інтерпретація сучасної музики.

В другій половині XX століття – на початку XXI століття спостерігаємо значний інтерес композиторів до відносно молодого професійного інструменту – акордеона, що впевнено завойовує своє місце на концертній естраді. Проте проблема акордеонного репертуару і досі залишається актуальною – що стосується і його створення, і вивчення. У лоні сучасної баянно-акордеонної музики постійно з'являються новітні художні явища, що потребують дослідження та аналізу, створюється самобутня музична література для цих інструментів. Швидке поширення інформації в нинішньому світі дозволяє і виконавцям, і музикознавцям бути на пульсі цих явищ [2].

Польсько-українські культурні зв'язки завжди були достатньо тісними і мали багату історію. Польща – одна з тих країн, де баянно-акордеонне мистецтво сьогодні розвивається найактивніше і тому заслуговує на увагу, вивчення та запозичення творчого досвіду. Його

становлення розпочалося в 60-70-ті роки, тоді ж відбувається і становлення жанрів музики для баяна та акордеона в цій країні. Серед найяскравіших авторів творів для акордеона можна назвати К. Пшибильського, А. Челіговського, А. Кжановського, Я. Подобинського, Т. Натансона, З. Баргельські, К. Накліцкі, К. Ольчака, А. Гундзяка. Серед них одним із найвагоміших музичних діячів, що не лише плідно працює в сфері створення музики для акордеона, розробляючи нові виразові засоби для інструменту, втілюючи нові образи, але й активно пропагує акордеонне мистецтво, а в минулому був блискучим виконавцем, є сучасний польський композитор Богдан Довлаш [1, 4].

Відомий польський композитор, наш сучасник, Богдан Довлаш – яскрава і значима постать в музичному житті Польщі. Окрім композиторської, він знаний своєю педагогічною, в минулому виконавською та активною культурно-громадською діяльністю, він бере активну участь у розвитку і популяризації акордеонного мистецтва. Творчість Б. Довлаша знають не лише на батьківщині, а й далеко за її межами. Багато з творів композитора для акордеона вже стали класичними зразками баянно-акордеонного репертуару, часто обов'язковими на престижних конкурсах акордеонного виконавства у Польщі та за кордоном.

Майбутній композитор народився 8 січня 1949 року в Лодзі. Перші кроки гри на акордеоні розпочав в Громадському музичному центрі рідного міста у 1957 році. Наступний етап музичної освіти Б. Довлаша – студії у Державній середній музичній школі в Лодзі, яку він закінчив у 1969 році. Тут він навчався на кафедрі виконавства, по класу акордеона в Мечислава Міколайчика. Молодий музикант також навчається на кафедрі теорії музики.

Виконавську та композиторську майстерність Богдан Довлаш продовжує вдосконалювати у Вищій школі ім. Ференца Ліста (Franz-

Liszt-Hochschule) у Веймарі. Диплом цього престижного закладу він отримав у 1974 році (клас акордеона доктора Імград Слоти Кріг (Irmgard Sloty-Krieg) та теорія музики та композиція по класу доцента Гайнріха Беккера (Heinrich Becker) і Герберта Кірмсе (Herberta Kirmße)) [6].

У тому ж році, після повернення до Польщі, почав свою артистичну і композиторську діяльність. Б. Довлаш став працювати і як педагог, його викладацька кар'єра розпочалася ще до вищих музичних студій. У 1966-1969 роках він викладав акордеон в Музичному центрі міста Згеж, що у Лодзькому воєводстві. Спершу його педагогічна праця була пов'язана головним чином з Державною гімназією музики (нині ZSM) ім. Станіслава Монюшка в Лодзі (1974-1990), працював також в Державній музичній школі першого ступеня в Лодзі (1974-1976) і в Національній школі музики першого і другого ступеня ім. Кароля Курпінського в Кутно (1978-1980).

Паралельно, з 1974 року, він працював у Державній вищій школі музики в Лодзі (нині Академія музики імені Гражини та Кейстута Бацевич), спочатку на відділі музичної освіти, як викладач гри на акордеоні, інструментовки та введення в композицію. З часом перейшов на виконавський відділ, де з 1980 викладав акордеон, був перший лектор (1980-1986), а потім і старший викладач. Після кваліфікації другого ступеня, проведеного в 1992 році в Академії музики ім. Фредеріка Шопена, в квітні 1996 року став професором, а в квітні 1999 року призначений на посаду ординарного професора.

З 1993-го по 1999-й роки обіймав посаду ректора Академії музики в Лодзі. В теперішній час в цьому навчальному закладі він очолює відділ акордеона та інтерпретації сучасної музики, і з 1 жовтня 2008 року працює керівником докторантури.

У 1997-2003 роках Богдан Довлаш також працював в університеті міста Лодзь, де з 1 жовтня 1999 року по кінець 2002/2003 навчального року обіймав посаду начальника відділу художньої освіти на факультеті освітніх наук. Він також співпрацював з Академією музики в Бидгощі та Державною вищою професійною школою в Саноку.

Викладацька та дослідницька діяльність Б. Довлаша виходить далеко за рамки альма-матер, в тому числі проведення занять і лекцій з інтерпретації, майстер-класів як у Польщі, так і за кордоном (Австрія, Нідерланди, Литва, Люксембург, Німеччина, Словаччина, Чехія). Він бере участь в численних наукових конференціях і симпозіумах, де читає лекції з питань, що стосуються проблем акордеонного виконавства, репертуару, історії виконавства на цьому інструменті [6].

Багато студентів Богдана Довлаша є переможцями національних та міжнародних конкурсів. Музикант брав участь у багатьох національних та міжнародних конкурсах в якості голови або члена журі (в Польщі, Австрії, Нідерландах, Литві, Хорватії, Словаччині, Угорщині, Німеччині, Італії). Він був рецензентом кваліфікаційних I та II, а також докторського ступенів, а також учасником комісій з присвоєння звання професора музичних мистецтв у Польщі (академії музики в Гданську, Катовіце, Лодзі, Познані і Варшаві) та в Австрії (Приватний університет Антона Брукнера у Лінці). Він є автором статей та розвідок в області методики викладання, виконавства і творчості, а також навчальних програм для всіх рівнів музичних шкіл та музичних центрів.

Артистична діяльність музиканта, зараз, на жаль, припинена після автомобільної аварії, проходила у сферах сольного та камерного виконавства. Він виступав на батьківщині і за кордоном, брав участь у численних фестивалях, здійснюючи світові прем'єри творів сучасних польських та зарубіжних композиторів. Він заснував і очолив Акордеонний Квінтет у Лодзі та Акордеонний оркестр у Лодзі. Безліч

записів для радіо, телебачення, кіно і театру здійснило в 1980 році утворене Тріо (Антоній Вержбінські – флейта, Єжи Налепка – гітара, Богдан Довлаш – акордеон), що припинило своє існування в 2002 році [6].

Сфера діяльності як композитора включає в себе сольну та камерну музику, музику для театру. Значним є доробок композитора в сфері літератури для акордеона, в тому числі й педагогічний репертуар. Він є лауреатом премій у конкурсах композицій для акордеона в Кастельфідардо (Італія), Зальцбурзі (Австрія) і Чеховіце, для гітари (двічі в Лодзі) і для музичного театру (в Торуні). Численні композиції Б. Довлаша є обов'язковими в репертуарі національних і міжнародних конкурсів акордеоністів, організованих в Польщі та за кордоном. Твори композитора публікуються і польськими, і зарубіжними видавництвами: Народний інститут музики, Hohner&Preissler (Німеччина), ABC Edition (Австрія), Ludowy Instytut Muzyczny (obecnie PIM) oraz Astra Edition. Astra Edition, Richordi (Італія).

Серед інших, Б. Довлаш працював з Національним центром педагогічної освіти в галузі мистецтва, Регіональною групою навчально-методичного центру мистецької освіти, музичними асоціаціями по всій країні, Народним інститутом музики та Університетом музики.

Нині митець є віце-президентом Ради Асоціації польських акордеоністів, член ради Організації міжнародних конкурсів акордеоністів (Німеччина), член відділу Польської академії наук у Лодзі, де він є головою Комітету з культури, комітету з етики та членом Ради Клубу наук, членом дисертаційної комісії. Працює з Департаментом міжвузівської акордеонної асоціації та з композиторським факультетом університету міста Лодзь.

За свою плідну діяльність Б. Довлаш отримав вагомі державні нагороди та відзнаки: кавалер Ордену Відродження Польщі, медаль комісії народної освіти, Заслужений діяч культури Польщі.

Композитор продовжив традиції свого земляка, видатного композитора Броніслава Казімежа Пшибильського (1941-2011), першого польського автора оригінальних творів для акордеона, що залишив численний різножанровий доробок творів для цього інструмента. Обидва митці належать до композиторського осередку в Лодзі [6].

Найвагомішу частину творчого спадку Богдана Довлаша теж складають твори для акордеона. Очевидно, що розроблення акордеонного репертуару було свідомою метою автора, професійного акордеоніста. Твори для цього інструмента були першими його композиторськими спробами і створюються протягом всього творчого шляху. Творчий доробок композитора протягом більш як 40 років є цінним внеском у збагачення польської та світової літератури для цього інструмента.

Найбільший твір у акордеонному доробку Довлаша – концерт для акордеона з оркестром. Цікавими є зразки ансамблів для 2-х, 3-х та 4-х акордеонів. Основна ж частина творів написана для акордеона соло. Автор експериментує з ансамблевими складами за участю цього інструмента (*Ab hoc et ab hac* для флейти гітари та акордеона, *Con sequenza* для акордеона і сопрано, *Cordi in vento* («Серце на вітру») для акордеона і арфи), що є примітною ознакою розвитку камерної музики ХХ століття.

Привертає увагу і добре розроблений педагогічний репертуар, що є, очевидно, результатом багаторічної роботи Б. Довлаша з молодшими учнями та студентами (Варіації на тему дитячої пісеньки „*Mało nas*”, Казки на добраніч, Танці роботів, Вісім мініатюр (Розмова,

Загадка, Сонячні зайчики, Далі в ліс, Етюд, Мій старий будильник, Вальс, Балада), *Sonatina capricciosa*, Три дитячі п'єси, Літо в селі, Вальс для бабусі та інші). Зв'язок творчості Довлаша з польським музичним фольклором виявимо у таких творах, як Чотири народні ритми, Три польські танці (для акордеона соло), де він переосмислює ритмічні та ладо-гармонічні особливості польського фольклору.

Про неокласичні тенденції у його творчості дозволяє говорити часте використання таких жанрів як сюїта, токато, сонатина, концерт [3]. Іншою характерною рисою його творчості є програмність. Значна кількість сюїтних програмних циклів свідчить про схильність композитора до такого типу музичного мислення. Трапляються тонко-філософські («Співаючі риби») та дуже поетичні образи («Серце на вітру»). Природно, особливо багато програмних творів в дитячому репертуарі – тут багато п'єс, що змальовують світ дитини. Крокуючи в ногу з часом, Б. Довлаш пише «Танці роботів» та «Playstation», створює варіації на сучасні популярні дитячі пісеньки, виявляючи водночас тонке почуття гумору.

Музиці Богдана Довлаша притаманна яскрава, часом театральна образність, емоційність, тонке почуття гумору, а проте і драматичність, поглиблена психологічність. Для втілення образів автор застосовує усю палітру сучасних виразових засобів, де кантиленні мелодії сусідують з модерними композиторськими техніками.

Яскравим прикладом сучасного віртуозного концертного твору для баяну Б. Довлаша є Сюїта № 1. Твір складається із трьох частин: *Toccata*, *Walc*, *Perpetuo* – вони порівняно невеликі (загальне звучання твору – біля 5 хв.), однак за насиченістю музичної та образної палітри, динамікою та силою драматургічного вислову Сюїта не поступається великим формам.

Перша частина «Тоскатина» за фактурною та композиційною стилістикою перегукується із бароковим жанром токати і з перших тактів твору слухач поринає в нескінченну круговерть динамічного токатного плину. Однак від барокового жанру композитор запозичує лише початкову ритмо-фактурну фігуру, а в гармонії, мелодиці та інших виразових аспектах – це токата ХХІ століття із складними гармонічними комплексами, дванадцятитоновною хроматичною тональністю в основі, домінуючою дисонансною вертикаллю та складним синкопованим ритмом.

Кожна група шістнадцятих у першому такті твору містить повторювану ноту (свого роду мінірепетиція), завдяки цьому прийому в партії правої руки виділяється малосекундовий мотив у першому такті, що переходить у квартово-малотерцеву інтонацію в другому (на фоні тритоновно-великосептимової гармонії), що втілюють певне мінімалістичне мелічне начало. Цей мотив повторюється на іншому теситурно-гармонічному рівні у другому, третьому та наступних тактах. Однак визначальну формотворчу та драматургічну функцію у першій частині «Сюїти» має гармонія у поєднанні із ритмо-фактурною канвою. Перше співзвуччя твору – безтерцевий ундецимакорд із основою f є свого роду лейтгармонією усієї «Сюїти», оскільки безтерцеві складні акорди домінуватимуть у гармонії не тільки в першій частині, а й протягом усього твору. Інші лейтгармонії – велика септима, тритон та мала секунда. Отож видається, що композитор намірено йде на певний експеримент, вибираючи у якості гармонічного каркасу дисонанси.

Фактурна модель укладена таким чином, що в основній остинатній фігурі шістнадцятими тривалостями виділяється два пласти, в яких почергово проводиться мотивна мелодична лінія (в першому такті виділяється нижній голос, у другому – верхній і т.д.). Отож, музична

тканина набуває поліфонічного забарвлення, що разом з тим, втілює й один із основних принципів токатності.

Загалом перші чотири такти Токатіни виконують функцію експозиційної побудови – вона має повторну будову: матеріал перших двох тактів у наступних двох повторюється квартою нижче, однак далі на перший план виходить імпровізаційне начало, у силу вступають розвитково-поліфонічні принципи розгортання матеріалу. У шостому такті секундово-квартова поспівка проводиться у нижньому, басовому голосі, далі мелодична «ініціативу» знову переходить до партії правої руки. За таким фактурним принципом матеріал викладається й надалі. Поступово тканина динамізується, більш розгорнутими та виразними стають й мелодичні «вкраплення» басової партії: наприклад хроматизований мотив у 8-9 тактах або скандуюча, напружена, секвентно повторена фраза на основі малосекундового мотиву у тактах 15-17 (*bassi marcato*).

Власне цей басовий хід закінчується відповідною до усього гармонічного стилю твору каденцією у т. 18: вкрай напружено-дисонуюча партія басу із чергуванням збільшено-квартових та малосекундових інтервалів на фоні тремоло безтерцевого нонакорду (із ввідним тоном), яка переходить у середню частину.

Середня частина невелика (тт. 19-26), суттєво фактурно та гармонічно не вирізняється, продовжуючи токатний характер п'єси. Однак тут на перший план фактури виходить повторювана ритмічна побудова дві шістнадцяті-восьма із синкопою на третій долі такту. Гармонічна, агогічна та теситурна динамізація тканини підводить до кульмінації мініатюри (т. 25), у якій басова партія знову переймає на себе мелодичну функцію: наполегливо повторена тритоновна інтонація (A-des) у супроводі дисонуючого секундово-тритонового ритмічного

остинато (дві шістнадцяті-восьма) змінюється низхідним рухом у т. 26 та підводить до репризи.

Реприза точна (композитор скористався знаками скорочення нотного письма), відрізняється лише тритактовою кінцівкою (т. 40 Coda), що підсумовує основні формотворчі, ритмо-гармонічні та фактурні прийоми: ритмічна група дві шістнадцятки (репетиція) – восьма (двотритонове співзвуччя в обсязі великої септими) на основному інтонаційному матеріалі у супроводі басу із безтерцевим ундецимакордом та варіаційне повторення цієї побудови на квінту вище (ніби «дзеркально» відображене експозиційне проведенні квартою нижче). Завершує твір каденція з низхідним (знову ж таки тритоново-секундовим) ходом в партії правої руки на фоні басового звороту e-e-F. Токатіна написана в тричастинній імпровізаційній формі.

Друга частина «Walc» є ліричним центром «Сюїти»; це жанрова замальовка, що надає твору рис полістилістичності, однак не зважаючи на це, автор не виходить за межі обраного музично-виразового комплексу. Отож від романтичного вальсу у мініатюрі лишається лише тридольний розмір та фактурна закономірність мелодія-супровід (бас-два акорди).

На відміну від першої частини (де домінував фактурно-гармонічний комплекс) тут вирішальне формотворче та образне навантаження має чуттєва мелодична лінія, основним інтонаційним зерном якої є жалібна, «благальна» секундова інтонація (f¹-es¹). Однак дисонуюча гармонічна вертикаль (не зважаючи на нагромадження неакордових звуків тут все-ж таки прослуховується b-moll-на тональна основа) надають їй драматичного, навіть трагедійного забарвлення. Середній регістр, плавність, кантиленність голосоведення, специфіка фразування та інтонацій – все це в комплексі витворює образ схвильованої романтичної сповіді.

Чіткість мелодичного начала зумовлює й певну композиційну впорядкованість. Експозиційне речення складається із восьми тактів (мелодія викладається протягом 1-6 тактів, а 7-8 слугують своєрідним додатком). У другому реченні (тт. 13-16) тема проводиться у варіантно-варіаційному викладі, мелодія піднімається у вищу теситуру, її рух пожвавлюється появою восьмих тривалостей, музична тканина динамізується й завдяки іншим виразовим можливостям. Низхідний басовий хід у 15-16 тт., що завершується восьмими тривалостями у поєднанні із висхідною акордовою послідовністю у партії правої руки виконують роль каденції та підготовлюють більш динамічну другу частину форми. Вона має розвитковий характер та інше фактурне тло: синкоповане мотивне вичленовування мелодії на фоні підкресленого ритмо-гармонічного супроводу восьмими тривалостями у комплексі із динамічними та агогічними засобами розкривають нову драматичну грань образу та логічно підводять до кульмінації (т. 29). На секвентному низхідному проведенні тризвукової малотерцової поспівки відбувається спад кульмінації, що призводить до невеликої репризи, у якій майже без змін звучить початкова тема. Завершальний акорд Вальсу – безтерцевий нонакорд з основою F знову ніби повертає слухача до кола «безособових», механічних образів першої частини. Мініатюра написана у простій двочастинній репризній формі.

Третя частина Сюїти «Perpetuo» за характером та образним змістом перегукується із першою та продовжує розвивати головну драматургічну лінію, в основі якої ідея токатної безперервності, динаміки, руху (про що, власне, говорить й сама назва частини). Розпочинає мініатюру невеликий чотиритактовий вступ, у якому поєднано основні драматургічні прийоми першої (безтерцевість акордів, принцип повторності, синкопованість ритму) та другої (основне мотивне зерно) частин.

У четвертому такті розпочинається репрезентація головного образу: стрімкі, віртуозні пасажі на фоні хроматичних гармоній. Перші три такти викладу (тт. 4-6) демонструють немов би повторність будови, однак з наступного, 7-го такту головним принципом розвитку стає імпровізаційність, тому теситура пасажів «блукає» першою, другою та сягає третьої октави, басово-акордовий супровід, як і в першій частині, іноді змінюється невеликими мотивними тритоново-секундовими (т. 11), або низхідними (тт. 13, 15) поспівками. У т. 18 у варіантному викладі з'являється тема вступу; поступово динаміка цього фрагменту завдяки гармонічним реєстрово-фактурним та динамічним засобам зростає і розвиток у сягає кульмінації у 25-му такті. Форма, як і в першій частині має повторний принцип будови і тому знову повторюється основний (від т. 4) розділ, проте лише частково: в 11-му такті відбувається перехід до заключної частини, при цьому загальна моторика руху не припиняється. Більш того у т. 40 досягається ще одна, генеральна для усього твору кульмінація (основний елемент – репетиція безтерцевого нонакорду з основним тоном с, потім F із своєрідним розв'язанням), побудована на тематичному матеріалі вступу до третьої частини та тривалістю у чотири такти (тт. 40-43).

Реєстрове співставлення дисонуючих співзвуч на *sfz* в синкопованому ритмі із наступною хроматичною висхідною акордовою послідовністю та безтерцевим заключним акордом складають завершальний фрагмент твору.

Отже, загальна драматургія Сюїти складена за принципом контрасту крайніх та середньої частини. У крайніх втілюються безособові, механічні образи, що протиставляються чуттєво-емоційному одухотвореному настрою Вальсу. Загалом сюїта характеризується єдністю музично-виразового інструментарію: 12-тонова тональна основа, складні гармонічні комплекси, синкоповані

ритми, тощо. Однак для репрезентації безособового моторного начала композитор використовує певні «лейтзасоби»: безтерцеві акорди, повторність ритмо-гармонічних та фактурних елементів, ще однією «візиткою» цієї групи образів є двотритонові або двоквартові (або кварта-тритон) співзвуччя, тритоново-секундові інтонації. Проте головним цементуючим елементом першої та третьої частин є моторність, безперервність, що втілюється переважно фактурно-гармонічними засобами. У другій домінує мелодичне кантиленне начало, ще однією відмінною рисою є присутність терції, що визначає хоча б в малій мірі визначає ладовий нахил музики.

Не зважаючи на драматургічний контраст, а також полістилістичні риси з різними, навіть протилежними, жанровими моделями (токата та вальс), Сюїта пронизана єдиною лінією драматургічного розвитку й демонструє блискучий приклад втілення сучасного комплексу виразових можливостей у концертному творі для баяну.

Література:

1. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. / М. И. Имханицкий // – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004.
2. Липс Ф. Р. К вопросу исполнения современной музыки для баяна. / Ф. Р. Липс. // Вопросы профессионального воспитания баяниста. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 48. Отв. Ред. Б. М. Егоров. – М., 2004.
3. Олексів Я. Стильова специфіка жанрів сюїти та партити в баянній творчості сучасності. / Я. Олексів // Науковий вісник НАУКМА ім. П. І. Чайковського. Вип..10 – ст.. 201-210.
4. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. / А. Семешко // – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2009.

5. Сташевський А. Володимир Рунчак "Музика про життя..." Аналітичні есе баянної творчості / А. Сташевський. // – Луцьк: 2004. – 199 с.

6. <http://www.amuz.lodz.pl>

References:

1. Imkhanitsky M I Music of foreign composers for accordion and accordion. / M. I. Imkhanitsky // Moscow: RAMS them. Gnessin, 2004.

2. Lips F. R. On the issue of the performance of modern music for the accordion. / F. R. Lips. // Questions of professional education of the bayanist. Proceedings of GMPI them. Gneiss Yield 48. Otv. Ed. B. M. Egorov. - M., 2004.

3. Oleksiy Ya. Style specificity of the genres of the suite and parties in the bayannnoy creativity of our time. / I. Aleksey // Scientific bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky. Vip..10 - item .. 201-210.

4. Semeshko A. Performing skill of the bayanist. / A. Semeshko // - Ternopil: "Educational book - Bogdan", 2009.

5. Stashevsky A. Volodymyr Runchak "The Music of Life ..." Analytical Essays of Bayan Creativity / A. Stashevsky. // - Lutsk: 2004. - 199 p.

6. <http://www.amuz.lodz.pl>