

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Факультет культури і мистецтв

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЮАНЬ ЧЖЕНЬ

**ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК БАЯННОГО
МИСТЕЦТВА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ
СТОЛІТТЯ (КИЇВСЬКА АКАДЕМІЧНА БАЯННА
ШКОЛА)**

Спеціальність В5 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:

ОХМАНЮК ВІТАЛІЙ ФЕДОРОВИЧ,

професор кафедри музичного мистецтва,

кандидат мистецтвознавства,

заслужений діяч мистецтв України

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

завідувач кафедри _____

доктор мистецтва Косинець І.І.

ЛУЦЬК – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ.....	10
1.1. Баянне мистецтво України другої половини ХХ ст.....	10
1.2. М. Давидов – творець київської академічної баянної школи.....	17
 РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАЯНІСТІВ КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ.....	 37
2.1. М. Різоль. Аспекти творчої діяльності на прикладі квартету баяністів....	37
2.2. В. Бесфамільнов: тенденції і новаторство.....	47
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58
ДОДАТКИ.....	67

Анотація. Баянне мистецтво сучасної України – органічна складова вітчизняної музичної культури. Воно є яскравим свідченням творчого взаємопроникнення української та світової музичної культури. Українське баянне мистецтво поєднує в собі такі явища, як художня творчість (творчість композиторів і виконавців у галузі сольної та ансамблевої музики), професійна освіта (викладацька практика, методичні та педагогічні напрацювання), технічна еволюція інструмента, а також трансформація соціальних функцій – власне все те, що відбувається у сфері баянного мистецтва.

Метою дослідження є виявлення новітніх тенденцій розвитку виконавського мистецтва баяністів київської академічної школи, а також визначення їх характерних рис і специфіки функціонування. Відповідно до поставленої мети та предмета дослідження сформульовано такі основні **завдання:** здійснити аналіз наукових джерел з обраної тематики та визначити ступінь вивченості особливостей українського баянного мистецтва; провести ретроспективний аналіз розвитку українського баянного мистецтва як складової музичної культури України другої половини ХХ століття; простежити динаміку розвитку виконавського мистецтва баяністів Київщини; дослідити художньо-мистецькі аспекти творчості М. Давидова, М. Різоля та В. Бесфамільнова. **Елементи наукової новизни** отриманих результатів полягають у такому: конкретизовано в педагогічній інтерпретації зміст та характеристику поняття *«київська академічна баянна школа»*; здійснено детальний ретроспективний аналіз розвитку баянного мистецтва України другої половини ХХ століття; виявлено та охарактеризовано специфічні новаторські тенденції у виконавському мистецтві представників київської баянної школи на прикладі творчості М. Давидова, М. Різоля та В. Бесфамільнова.

Ключові слова: українське баянне мистецтво, баянна школа, М. Давидов, М. Різоль, В. Бесфамільнов, інструментальне виконавство.

Abstract. The art of the modern accordion of Ukraine is an organic component of the national musical culture. It is a vivid evidence of the creative interpenetration of Ukrainian and world musical culture. Ukrainian accordion art combines such phenomena as artistic creativity (the creativity of composers and performers in the field of solo and ensemble music), professional education (teaching practice, methodological and pedagogical developments), technical evolution of the instrument, as well as the transformation of social functions – in fact, everything that happens in the field of accordion art.

The purpose of the study is to identify the latest trends in the development of the performing art of accordion players of the Kyiv academic school, as well as to determine their characteristic features and specifics of functioning. In accordance with the set goal and subject of the study, the following main tasks have been formulated: to carry out an analysis of scientific sources on the selected topic and determine the degree of study of the features of Ukrainian accordion art; to conduct a retrospective analysis of the development of Ukrainian accordion art as a component of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th century; to trace the dynamics of the development of the performing art of accordion players of the Kyiv region; to investigate the artistic aspects of the work of M. Davydov, M. Rizol and V. Besfamilnov. The **elements of scientific novelty** of the obtained results are as follows: the content and characteristics of the concept of «Kyiv academic accordion school» were specified in the pedagogical interpretation; a detailed retrospective analysis of the development of accordion art in Ukraine in the second half of the 20th century was carried out; specific innovative trends in the performing art of representatives of the Kyiv accordion school were identified and characterized using the work of M. Davydov, M. Rizol, and V. Besfamilnov as an example.

Keywords: Ukrainian bayan art, bayan school, M. Davydov, M. Rizol, V. Bezfamilnov, instrumental performance.

ВСТУП

Інтеграційні процеси, що активізувалися наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, визначили специфіку розвитку гуманітарної освіти в Україні. Вони відкрили нові перспективи для сучасного мистецтвознавства, зокрема — у формуванні нових парадигмальних основ культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. Сьогодні мистецтвознавство вступає в активний діалог із суміжними гуманітарними науками — філософією, естетикою, етикою, психологією, соціологією тощо. Така міждисциплінарна взаємодія сприяє процесу взаємозбагачення знань і відкриває нові обрії для наукових розробок. Комплексний науковий підхід дозволяє цілісно відтворити картину історичного розвитку української культури, визначити місце та значення музичної культури як її складової, а також виокремити основні тенденції, що засвідчують її самодостатність і національну своєрідність.

Баянне мистецтво сучасної України є органічною складовою національної музичної культури та яскраво відображає процеси творчого взаємопроникнення української та світової музичних традицій. Воно охоплює широкий спектр явищ, зокрема художню творчість (композиторську та виконавську діяльність у сфері сольної та ансамблевої музики), професійну освіту (викладацьку практику, методичні й педагогічні напрацювання), технічну еволюцію інструмента, а також трансформацію його соціальних функцій. Сукупність цих чинників визначає зміст і напрями розвитку сучасного баянного мистецтва.

У другій половині ХХ століття спостерігається помітне зростання наукового інтересу до комплексного осмислення баянного мистецтва в різних дослідницьких аспектах. Зокрема, у педагогічному напрямі значний внесок зробили І. Алексєєв, Ю. Бай, А. Душний, С. Карась, М. Поліщук, М. Різоль та інші; у мистецтвознавчому — В. Бесфамільнов, М. Давидов, В. Зав'ялов, Д. Кужелєв, Я. Олексів, Б. Пиц, А. Черноіваненко та інші; в

історичному — Ю. Максимов, Н. Пилатюк, М. Поліщук, Л. Стасенко, А. Сташевський та інші.

Сучасне музикознавство приділяє підвищену увагу вивченню діяльності української академічної школи виконавства на народних інструментах, особливе місце серед яких посідає дослідження баянної школи. Зокрема, питання становлення та організації творчої діяльності Київської баянної школи висвітлено у працях Л. Бендерського та В. Князева [16, с. 11], а розвиток Одеської та Львівської баянних шкіл розглянуто у відповідних наукових дослідженнях [16, с. 14].

Висвітлення діяльності національних баянних шкіл неможливе без узагальнення особливостей творчості їх провідних представників.

У цій площині простежується певна парадоксальність: з одного боку, існує значна кількість праць, присвячених проблематиці баянного мистецтва, з іншого — спостерігається недостатня увага науковців до його розгляду як соціокультурного явища. На сьогодні відсутні систематизовані дослідження баянного мистецтва в соціально-історичному контексті, з урахуванням передумов його становлення й розвитку, а також аналізом особливостей його суспільного функціонування. Попри наявність помітного наукового доробку в цій галузі, змушені констатувати, що сутність, природа, характерні ознаки й соціальні функції баянного мистецтва, як і його місце в музичній культурі України, залишаються недостатньо дослідженими — як з культурологічної, так і з мистецтвознавчої позиції. Це, у свою чергу, зумовлює дещо упереджене ставлення до здобутків і досягнень цього напрямку музичного мистецтва.

Зважаючи на актуальність зазначеної проблеми, ми обрали тему магістерського дослідження: **«Формування та розвиток баянного мистецтва в другій половині XX століття (київська академічна баянна школа)»**.

Метою дослідження є виявлення сучасних тенденцій у виконавському мистецтві баяністів київської академічної школи, а також визначення їх характерних ознак і специфіки функціонування.

Об'єкт дослідження – виконавське мистецтво київської академічної баянної школи.

Предметом дослідження є педагогічні та художньо-виконавські принципи, а також тенденції розвитку київської баянної школи.

Згідно з метою та предметом дослідження визначено **такі завдання:**

1. Провести аналіз наукових джерел з обраної тематики та окреслити ступінь дослідженості специфіки українського баянного мистецтва;
2. Виконати ретроспективний аналіз розвитку українського баянного мистецтва як складової музичної культури України другої половини XX століття;
3. Відстежити динаміку розвитку виконавського мистецтва баяністів Київського регіону;
4. Дослідити художньо-мистецькі аспекти творчості М. Давидова, М. Різоля та В. Бесфамільнова.

Методи дослідження: застосовано об'єктивно-історичний, історико-культурологічний, діяльнісно-практичний, порівняльний, типологічний, хронологічний, конкретно-історичний, системний та структурно-функціональний підходи. Використано аналіз філософської, педагогічної, психологічної та музикознавчої літератури, присвяченої питанням розвитку баянного мистецтва України другої половини XX століття.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- уточнено в педагогічній інтерпретації характеристику поняття *«київська академічна баянна школа»*;
- здійснено детальний ретроспективний аналіз розвитку баянного мистецтва України другої половини XX століття;

– виявлено та охарактеризовано специфічні новаторські тенденції у виконавському мистецтві представників київської баянної школи на прикладах творчості М. Давидова, М. Різоля, В. Бесфамільнова.

Теоретичною базою дослідження слугує системний підхід до теорії перехідних етапів у мистецтві та їх проєкції на музикознавчу науку.

Методологічну та концептуальну основу становлять наукові праці українських і зарубіжних учених-мистецтвознавців, присвячені різним напрямкам розвитку народно-інструментального мистецтва, зокрема: теорія формування виконавської майстерності (М. Давидов); теорія виконавства, в основі якої лежить вчення про психофізичну єдність музично-інтерпретаторської діяльності (О.Шульп'яков); теорія артикуляції (В. Максимов); теорія народно-оркестрового виконавства (О. Ільченко); теорія формування внутрішньої сутності музично-ігрових рухів на клавішних інструментах (Ю. Бай); теорія перекладення і транскрипції інструментальних творів для баяна (М. Давидов, А. Душний, С. Карась, М. Поліщук М. Різол); історія вивчення оригінальної баянної музики (М. Давидов, Я. Олексів, А. Сташевський, Б. Пиц, А. Черноіваненко); дослідження з проблем аналізу музичних творів та жанрово-стильових класифікацій (О. Катрич, І. Котляревський, М. Лобанова, О. Маркова, О. Сокол, С. Шип).

Практичне значення. Матеріали дослідження апробовано на Х Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та європейського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий та педагогічний аспекти». (23-25 травня 2025 року, м. Луцьк – Світязь, Україна).

Отримані результати можуть бути використані викладачами закладів вищої освіти у процесі фахової підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво» під час викладання лекційних курсів з методики, історії та теорії виконавства на баяні. Окремі матеріали та висновки дослідження можуть бути застосовані у курсах з історії української музичної культури, слугувати науковим підґрунтям для подальших

досліджень, а також використовуватися в системі післядипломної освіти викладачів з музичного мистецтва.

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел налічує 79 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 70 сторінок друкованого тексту, з яких основний зміст викладено на 57 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ

1.1. Баянне мистецтво України другої половини ХХ ст.

Народно-інструментальне мистецтво України динамічно розвивається, модернізуючись як у виконавському, так і в освітньому аспектах, що сприяє його академізації та зміцненню позицій у соціокультурному просторі як нашої країни, так і світу.

У другій половині ХХ століття академічне баянне виконавство зазнало інтенсивного розвитку в усьому світі, що суттєво вплинуло на формування власного оригінального репертуару. Поступово з'являється значна кількість творів, написаних спеціально для баяна, які ґрунтуються не лише на фольклорних традиціях, а й на досягненнях академічних музичних жанрів. Важливим свідченням процесу академізації цього виду мистецтва стало активне впровадження баяна в сферу камерно-інструментального ансамблевого музикування, де він посідає рівноправне місце серед класичних інструментів — скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, ударних тощо. Яскравим підтвердженням активізації цього процесу є поява спеціальних ансамблевих, виключно академічних номінацій для баяністів на престижних міжнародних конкурсах, а також створення оригінальної літератури для різноманітних камерних ансамблів із участю баяна. Усе це створює передумови для актуалізації наукових досліджень, присвячених різним аспектам нового напрямку в академічному інструментальному мистецтві та розвитку оригінального баянного репертуару зокрема.

Формування баянного мистецтва та вдосконалення його виконавсько-технічних засобів інструментальної виразності є унікальним явищем у сфері музичного мистецтва. Упродовж усього лише півстоліття баян пройшов шлях від побутового інструмента до повноцінного учасника академічного мистецтва, творчо засвоївши й адаптувавши методичні та виконавські здобутки суміжних інструментальних спеціальностей згідно зі своєю специфікою, при цьому демонструючи оригінальні виконавсько-технічні

якості. Активна творча співпраця провідних баяністів із сучасними композиторами сприяє утвердженню баяна у сфері «нової музики». А його сценічна виразність і музичні особливості надають виконавцям змогу яскраво реалізовувати себе в академічно-джазових та естрадно-популярних стилях, що засвідчує широке соціокультурне функціонування баянного мистецтва та великий виразовий і технічний потенціал цього інструмента.

Сучасна музикознавча наука пропонує чітку хронологічну картину розвитку основних жанрів та видів баянної музики в Україні. Дослідники відносять до них такі форми: обробки народних мелодій, мініатюри, поліфонічні твори, концерти для баяна з оркестром, концертні та віртуозні транскрипції, сюїти, дитячі альбоми, диптихи, триптихи, сонати та сонатини, партити, а також жанри естрадної та джазової музики й камерно-інструментальні ансамблі авангардного напрямку.

Як видно, основні жанрові форми баянного мистецтва здебільшого мають академічну орієнтацію. У зв'язку з цим актуалізується потреба комплексного розгляду питання професіоналізації баянного мистецтва на Київщині — з урахуванням характерних особливостей етапу, що досліджується, та в контексті виконавської творчості як українських, так і зарубіжних баяністів.

У другій половині XX століття спостерігається своєрідне «відродження» народних інструментів, яке вирізняється стрімкістю, революційним характером свого розвитку та багатовимірністю супровідних проблем. Серед них — зокрема, прагнення утвердити власне місце в культурному просторі сучасного українського музичного мистецтва.

Поглиблення національних мистецьких традицій здійснюється завдяки активній взаємодії регіональних виконавських шкіл, орієнтації діяльності українських музикантів на збереження спадкоємності, збагачення досвіду в галузі науково-методичних знань і педагогіки, а також через широке впровадження новітніх здобутків музичного мистецтва інших національних культур.

Яскравим свідченням виконавської багатогранності баянного мистецтва є його інтеграція у сферу камерно-інструментального та оркестрового жанрів, де баян використовують нарівні з іншими інструментами «класично-джазового» напрямку — трубою, тромбоном, саксофоном, контрабасом, фортепіано, ударними тощо.

Про активне функціонування баянного мистецтва свідчить також поява окремої номінації «музика вар'єте» (фольклорна, естрадна, джазова) на престижних міжнародних конкурсах баяністів, створення відповідної оригінальної літератури як для сольного виконання, так і для ансамблевих складів, видання аудіо- та відеозаписів, а також концерти провідних музикантів світу з різножанровими програмами.

Розвиток професійного баянного мистецтва зумовив потребу у створенні ґрунтових наукових досліджень з боку мистецтвознавців, спрямованих на вивчення баянного виконавства, а також у розробці й впровадженні ключових методичних засад підготовки молодих виконавців.

Поява нових наукових праць істотно позначилася на становленні та еволюції української баянної школи. Дисертаційні дослідження М. Давидова, А. Черноіваненка, Д. Кужелева, А. Сташевського та В. Князева мали вагомий вплив на формування основних тенденцій розвитку вітчизняного баянного інструменталізму.

Успіхи молодих виконавців на престижних міжнародних конкурсах стали свідченням переваги й прогресивності педагогічних підходів у сфері українського баянного мистецтва. Водночас ключовим завданням на шляху подальшого розвитку вітчизняного баянного виконавства визначається формування загальнонаціональної школи виконавства на баяні.

Визначні митці сформулювали основні засади регіональних виконавських шкіл — київської (М. Геліс), харківської (Л. Горенко), одеської (В. Базилевич), львівської (Г. Казаков), які в результаті творчого поєднання склали фундамент сучасної загальнонаціональної баянної виконавської школи.

Як зазначають дослідники, розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні був «започаткований на єдиній методологічній основі, розробленій професором М. Гелісом...» [33, с.8], що мало потужний вплив на регіональні виконавські школи народно-інструментального мистецтва (Київську, Львівську, Одеську, Донецьку, Харківську), які інституалізуються у 50-х роках минулого століття.

Зародження професійної освіти баяністів в Україні відноситься до періоду середини 1920-х — початку 1930-х років. У 1924 році в Київському музичному технікумі, що функціонував за принципами вищої школи й згодом увійшов до складу музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, було започатковано навчання гри на народних інструментах. Саме цей рік — 1924 — вважається точкою відліку становлення класів народних інструментів у столичному музичному закладі.

Засновником і першим викладачем класу народних інструментів у Київському музичному технікумі, який згодом увійшов до складу музично-драматичного інституту, а з 1934 року — Київської консерваторії, був Марк Мусійович Геліс (1903–1976). Випускник фортепіанного відділу Київської консерваторії, він, водночас, володів ґрунтовними знаннями у сфері народних інструментів. Його педагогічна та організаційна діяльність відіграла вирішальну роль у становленні професійної освіти баяністів в Україні. Завдяки зусиллям М. Геліса у 1934 році при Київській консерваторії було відкрито відділ народних інструментів, який згодом, у зв'язку з потребою у системній підготовці висококваліфікованих фахівців, було реорганізовано в кафедру народних інструментів.

На етапі зародження професійного навчання на народних інструментах методичної основи для підготовки фахівців не існувало. Суттєво відчувався брак підручників та репертуару. М. Геліс, вивчаючи різні методики викладання на суміжних музичних інструментах, виконавські стилі, інтерпретацію музичних творів видатними музикантами свого часу, специфіку звуковидобування на класичних інструментах, відбираючи все

корисне і доцільне та на основі власного педагогічного досвіду розробив методику навчання гри на народних інструментах. Згодом вона стала відомою як київська школа гри на народних інструментах [33, с. 8].

Завдяки високому рівню ерудиції в галузі науково-методичної та художньої літератури, глибоким знанням музичної спадщини (фортепіанної, скрипкової, вокально-хорової) й народної творчості, а також ґрунтовній теоретичній підготовці, Марк Мусійович Геліс заклав потужні засади всебічної діяльності спочатку відділу, а згодом і кафедри народних інструментів, очолюючи її понад 40 років. Як перший завідувач кафедри, він присвятив усе своє життя підготовці висококваліфікованих музикантів-виконавців на народних інструментах і став першим серед українських педагогів-народників, хто отримав звання професора [33].

У 1950-х роках учні професора М. Геліса стали ініціаторами відкриття класів баяна в інших вищих музичних навчальних закладах України. Зокрема, кафедру народних інструментів в Одеській консерваторії було створено у 1949 році. Першим дипломованим фахівцем із баянного виконавства там став Леонід Степанович Шаврук — випускник Київської консерваторії, учень професора М. Геліса.

Кафедру народних інструментів у Харкові було створено у 1926 році, а клас баяна відкрито в 1951 році. Його очолив випускник Київської консерваторії, учень професора М. Геліса — Леонід Миронович Горенко. Завдяки його активній діяльності популяризація баянного мистецтва на Харківщині набула помітного розвитку та досягла значних успіхів.

У загальному контексті розвитку сучасного баянного виконавства особливе значення має творча діяльність харківських митців. Серед широкого розмаїття оригінального репертуару для баяна та акордеона важливе місце займають твори В. Подгорного, А. Гайденка, О. Назаренка, які з успіхом виконуються на провідних сценах баянного мистецтва у всьому світі. Секрет їх популярності, на нашу думку, полягає у виразності та доступності музичного матеріалу для широкої аудиторії слухачів.

Різноманітність гармонічних барв, насиченість музичної фактури та віртуозність виконавських засобів виводять баян на принципово новий рівень професійного музичного мистецтва.

Саме твори харківських композиторів-баяністів набули конкурсного статусу та стали складовою фестивальних і концертних програм багатьох виконавців. Характерною рисою їхньої творчості є органічне поєднання академічного баянного виконавства з естрадними формами музикування, що стало однією з ключових особливостей харківської композиторської школи.

Твори В. Подгорного помітно вирізняються серед аналогічних зразків завдяки використанню тем широко відомих пісень та індивідуальному стилю обробки музичного матеріалу, що сприяє їх популярності серед виконавців. Серед найяскравіших прикладів можна назвати: концертну імпровізацію на тему Дж. Гершвіна «Коханий мій», «Ретро-фантазію», концертну фантазію на тему пісні Е. Куртіса «Повернись в Соренто», а також концертні фантазії на тему твору Л. Далла «Присвячення Карузо» та інші.

Визначною постаттю в розвитку баянного мистецтва України кінця ХХ століття є Анатолій Гайденко — композитор, баяніст, аранжувальник, науковець, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його ім'я широко відоме як в Україні, так і за її межами. Своєю багатогранною творчістю А. Гайденко робить вагомий внесок у розвиток світової музичної культури. Серед його естрадно-джазових композицій особливе місце посідає цикл вальсів у стилі французьких мюзетів для акордеона: «Паризькі таємниці», «Невестине коло», «Плетениця», «Над Сеною», «Дощ у Парижі». Цей цикл, зокрема твір «Паризькі таємниці», по праву вважається знаковим опусом сучасного баянного мистецтва.

Вагомий внесок у розвиток українського баянного мистецтва зробила Львівська баянна школа, започаткована учнем М. Геліса — М. Оберюхтіним. Ця школа дала початок цілій плеяді талановитих виконавців, серед яких — лауреати престижних міжнародних конкурсів В. Балик, В. Голубничий, Є.

Дацина, Я. Ковальчук, В. Стецун та інші, а також відомі педагоги й композитори: В. Власов, В. Балик, А. Батришин, В. Голубничий, А. Онуфрієнко та ін. У їхній виконавській, композиторській і педагогічній діяльності простежується адаптація й переосмислення творчих принципів академічного музичного виконавства та музичної педагогіки, що ґрунтуються на методичних засадах, закладених М. Гелісом [12, с. 27].

Порівняно короткий термін активного функціонування львівської баянної школи не знайшов свого відображення у великій кількості наукових розвідок. У музикознавчих дослідженнях ХХ ст. історія виникнення та діяльність львівського баянного осередку висвітлені доволі фрагментарно. Серед найбільш вагомих праць слід назвати передусім інформаційні джерела бібліографічного характеру. Зокрема, у книзі «Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка» [76, с. 179-189] розглядаються загальний історичний шлях та особливості функціонування окремих підрозділів академії, серед них – кафедри народних інструментів. У підручнику М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах» [37, с. 133-143] знаходимо деякі документальні матеріали з історії кафедр народних інструментів Львівської консерваторії.

Дотично про творчість львівських баяністів та провідних представників школи згадується у книгах М. Черепанина та М. Булди [105], дослідженнях Є. Іванова [52], Р. Зав'ялова [47], публікаціях М. Давидова [30, 32, 40], статтях публіцистичного характеру [23; 34; 36; 39; 51; 58; 60; 61; 64; 67; 68].

Більш активне висвітлення діяльності львівської баянної школи відбувається на початку ХХІ ст. В цей час проводиться декілька науково-практичних конференцій (Старий Самбір – 2005, Львів – 2006, Дрогобич – 2007), присвячених питанням функціонування школи та її видатним представникам. Опубліковані збірники матеріалів конференцій містять низку статей, що присвячені творчій діяльності видатних персоналій школи [13; 27; 41; 44; 65; 70; 72; 87; 88; 90; 96; 99; 103], педагогіці [42; 62; 63; 67; 68; 75] та

композиторській творчості. Отже, попри наявність певного наукового доробку з даної тематики, слід констатувати, що дослідження львівської баянної школи мають переважно епізодичний і фрагментарний характер. Вони не дають повного уявлення про характерні особливості мистецьких і наукових здобутків цього творчого осередку, а також про його вагоме місце в контексті музичної культури України.

Різнобічні напрацювання підтверджують статус української академічної школи гри на народних інструментах. Головною метою провідних фахівців цих регіонів є вивчення українського автентичного народного інструментарію, формування, розвиток та популяризація його академічних різновидів, а також визначення функціонального та культуротворчого значення підготовки фахівців у сфері баянного мистецтва.

Сьогодні важливу роль відіграє наукове осмислення та обґрунтування значущості різноманітних аспектів народно-інструментального мистецтва: виконавства, педагогіки, навчально-репертуарного забезпечення, а також створення оригінальної літератури для народних інструментів сучасними українськими композиторами.

Становлення баянного мистецтва в Україні є унікальним мистецьким феноменом. За приблизно півстоліття цей інструмент пройшов еволюцію від використання в побутовій сфері до рівня академічного мистецтва, опанувавши і переосмисливши відповідно до своєї специфіки методичні та практичні здобутки суміжних виконавських спеціальностей і, зрештою, проявивши власні неповторні виконавсько-технічні особливості.

1.2. Микола Давидов – творець київської академічної баянної школи

Сучасне українське музикознавство дедалі детальніше розробляє визначення понять, концептуальний апарат, систему типологічних ознак і класифікацію виконавських шкіл. Визначення термінів, їх змістове наповнення, характеристики, структура та коло функцій суттєво різняться у

працях різних дослідників, що свідчить про пошук найбільш адекватного наукового апарату (категоріального, термінологічного, типологічного тощо).

Термін «виконавська школа» охоплює проблематику теорії та історії інструментального виконавського мистецтва, методики, педагогіки, культурології та музичної соціології. Він широко застосовується у фаховій літературі та наукових дослідженнях, що свідчить про актуальну потребу чіткого визначення певного кола явищ і виявлення загальних закономірностей, які зумовлюють його використання. Цей термін характеризується значною видовою диференціацією:

1. Як засіб диференціації специфіки виконавських шкіл слугують різні ознаки: історичні (наприклад, період початку XX століття), стилістичні (романтичний, постмодерний), територіальні (європейські), національні, регіональні, фахово-освітні (консерваторія, відділ, кафедра), а також індивідуально-педагогічні характеристики певного комплексу засобів, які визначають інструментальне виконавство як вид мистецтва та рівень професіоналізму.

2. Як система напрацювань, що охоплює оволодіння та засвоєння принципів виконавства на інструментах певної групи (струнні, духові), певного виду (цимбальна, баянна) або певної традиції (академічна, аматорська, автентична).

3. Як зафіксований результат методичних розробок, теоретичних положень, методичних рекомендацій і дидактичного репертуару, що слугує матеріалом для співпраці наставника й учня (наприклад, «Школа джазу на баяні та акордеоні» В. Власова).

4. Як певний етап або ланка професійної підготовки музиканта-виконавця (початковий, середній, вищий рівень освіти).

5. Як модель канону підготовки професіонала-виконавця, що передбачає осмислення і реалізацію цього процесу в навчальній діяльності через підготовку концертної діяльності.

Проте в загальному розумінні поняття «школа» розглядається як культурна традиція, через яку здійснюється узагальнення та передача виконавського досвіду. Як складова музичного мистецтва, феномен школи може вивчатися через творчість окремих виконавців і їх педагогічну діяльність; практику концертних установ та навчальних закладів; загальнонаціональні виконавські традиції, які в процесі культурної еволюції набули статусу універсалій, а також через аналіз репертуару. У контексті актуалізації репертуару особливу увагу приділено Київській баянній школі академічного виконавства.

Інституалізованою формою існування регіональної школи, за визначенням О. Самойленка [95, с. 10], зазвичай виступає консерваторія. Вона слугує центром концентрації кращих музичних сил, об'єднує виконавське мистецтво з педагогічною майстерністю, сприяє розвитку музично-наукової думки, творчому взаємозв'язку з композиторською практикою, а також накопиченню і збереженню досвіду професійної музичної діяльності.

Уточнюючи поняття баянної школи, слід зазначити, що воно не має географічного визначення. Воно жодним чином не пов'язане з місцем проживання викладача класу баяна або виконавця на цьому інструменті. Школа насамперед визначається унікальністю педагогічного таланту її засновника, здатністю акумулювати послідовників і створювати серед них спільноту творчих однодумців.

Саме такий конгломерат визначає Київську баянну школу академічного виконавства, яку очолює завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України, доктор мистецтвознавства, професор, академік Микола Андрійович Давидов. Як провідний музикант і творець виконавської авторської школи баянного мистецтва, де «структурується індивідуально-практичне у загальнотеоретичне з поверненням у виконавську практику у вигляді загального методу (стилю) навчання (виконання)» [2], він виховав низку баяністів, яскраві перемоги

яких на міжнародних конкурсах суттєво підвищили рівень української народно-інструментальної школи та вивели її на світову арену.

Визнаний педагог Микола Давидов також є засновником національної наукової школи народно-інструментального мистецтва. Він автор першої в Україні докторської дисертації з баянної проблематики — «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» (1991) [31]. Давидов виховав низку науковців, які значно збагачують вітчизняне музикознавство ґрунтовними дослідженнями у сфері історії, педагогіки та виконавства народних інструментів.

Микола Андрійович Давидов — відомий баяніст, мистецтвознавець та педагог, народився 19 грудня 1931 року в селі Базавлук Апостолівського району Дніпропетровської області. Закінчив Дніпропетровське музичне училище за класом баяна (1947–1951), де навчався у педагога Г. Фролова.

У період 1951–1956 років Микола Давидов навчався у Київській консерваторії в класі викладача Марка Геліса.

У 1959–1962 роках, навчаючись у виконавчій аспірантурі під керівництвом М. Геліса, Микола Давидов взяв участь у 17 концертних програмах (по кожному з двох відділів), де експериментував з ідеєю виконання повноформатних циклів. Серед них — «П'ять рапсодій Ф. Ліста», цикл «Жанр прелюдії від VIII до XX століття», 12 етюдів Ф. Шопена, «Карнавал» Р. Шумана, п'ять циклічних творів, дві сонати (F-dur В. А. Моцарта та «Патетична» Л. Бетховена), а також численні мініатюри — вальси і мазурки Ф. Шопена, твори М. Лисенка, В. Косенка, обробки народних мелодій тощо. Виконавець виступав із сольними концертами у музичних закладах Києва та області, а також у Ніжині та Кишиневі. Був учасником тріо баяністів разом із С. Крапивою та В. Паньковим.

За оцінкою фахівців, його виконання вирізнялося високим рівнем музикальності та технічною досконалістю.

З 1959 року Микола Давидов працює в Національній музичній академії України (м. Київ). Він займає посаду завідувача кафедри з 1975 року,

отримав звання доцента у 1974 році та професора кафедри народних інструментів у 1981 році. Кандидат мистецтвознавства з 1973 року, доктор мистецтвознавства з 1991 року. У 1994 році йому присвоєно почесне звання Заслуженого діяча мистецтв України. Микола Андрійович є лауреатом Міжнародної премії імені С. Гулака-Артемовського (1991). Також він є дійсним членом Міжнародної академії інформатизації та академіком.

У 2000 році Микола Давидов отримав Міжнародну премію імені С. Гулака-Артемовського. Раніше він працював викладачем баяна та керівником оркестру народних інструментів у Ніжинському педагогічному інституті (1956–1957 рр.), а також викладачем баяна і курсу методики у Молдовській консерваторії (м. Кишинів, 1957–1959 рр.). У репертуарі Миколи Давидова, як баяніста, особливо виділяються твори: «Карнавал» Роберта Шумана, «Чакона» Йоганна Себастьяна Баха та рапсодії Ференца Ліста.

Микола Давидов є автором новітніх теорій формування виконавської майстерності та перекладу музичних творів для баяна. Він створив першу комплексну Національну програму з народних інструментів для музикантів закладів вищої освіти України (1995). Окрім того, М. Давидов здійснив транскрипції для баяна таких творів, як: 24 каприси Ніколо Паганіні; 7 дивертисментів Бернардіно Кампаньйолі; «Фантазія» Анатолія Штогаренка; Варіації на тему ірландської пісні «Осінь троянда літа» Густава Ернста; «Каскад» Флоріана Вечя та інших.

М. Давидов виступив автором і ведучим циклу телевізійних передач *«Народні інструменти України»* (1979–1980), а також музичних радіопрограм (2002). Крім того, він був редактором-упорядником і співатором збірників *«Музичне виконавство»* (1999–2004) та *«Виконавське музикознавство»* (2005–2007).

М. Давидов – автор наукових праць: «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна»; «Основи формування виконавської майстерності баяніста» (Київ 1983 р.); «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» (Київ 1987 р., 2004р.); «Проблеми

розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні» (Київ, 1998р.); «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва» (Київ, 1998р.); «Школа виконавської майстерності баяніста» (Київ, 1998р.); «Історія виконавства на народних інструментах» (Київ, 2005р.).

М. Давидов є автором низки наукових праць, присвячених теоретичним та методологічним аспектам розвитку виконавської майстерності баяністів і академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Серед них варто відзначити такі видання: *Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна; Основи формування виконавської майстерності баяніста* (Київ, 1983); *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста* (Київ, 1987; 2004); *Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні* (Київ, 1998); *Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва* (Київ, 1998); *Школа виконавської майстерності баяніста* (Київ, 1998); *Історія виконавства на народних інструментах* (Київ, 2005).

Праця М. Давидова «Школа виконавської майстерності баяніста» набула статусу настільної книги для багатьох виконавців на баяні та акордеоні. Це видання є підсумком сучасних педагогічних пошуків у сфері формування художньо-виконавських умінь учнів. Особливу увагу автор приділяє комплексному слухо-моторному методу як ключовому інструменту в процесі становлення та розвитку ігрових навичок музикантів.

Структура книги включає дві частини. Перша частина — «Культура звуку» — містить вправи з детальними коментарями, які орієнтовані як на учнів, так і на педагогів. Роль викладача при цьому полягає у творчому осмисленні та подальшому розвитку методичних ідей, закладених у рекомендованих прикладах. З метою ефективного засвоєння практичних навичок і закріплення ключових принципів гри, у тексті свідомо повторюються пояснення, що стосуються суті технічних труднощів та способів їх подолання.

Друга частина посібника — «Виконання музичного твору» — присвячена детальному аналізу виконавського мікро- та макроструктурного інтонування на прикладі одного з шедеврів світової музичної класики — *Чакони* з Другої скрипкової партити Й. С. Баха в фортепіанній транскрипції Ф. Бузоні. Матеріал представлено з особливою скрупульозністю, що дозволяє глибоко розкрити особливості інтерпретації твору у виконавській практиці.

У представленому методичному підході виконавська техніка розглядається як синтетичне явище, що має формуватися на всіх етапах професійного становлення музиканта відповідно до єдиного принципу мікроструктурного смислового інтонування. Саме ця концептуальна настанова є принциповою відмінністю «Школи виконавської майстерності» від традиційних «шкіл-самовчителів», у яких переважає механістичне трактування технічної підготовки.

У своїй праці М. Давидов спирається на педагогічний талант і професійний досвід викладача, який, опанувавши запропоновану методику на високому художньому рівні, має творчо формувати дидактичну послідовність поступового технічного та художнього ускладнення навчального матеріалу. Такий підхід спрямований на цілеспрямоване вдосконалення виконавської майстерності учня з обов'язковим урахуванням його індивідуальних особливостей та темпів професійного розвитку.

Педагогічний колектив кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського під керівництвом М. Давидова, розвиваючи методологічні засади, закладені засновником кафедри професором М. Гелісом, сформував цілісну теорію формування виконавської майстерності на академічних народних інструментах. У межах цієї теорії інтонаційна система набула практичного втілення як у виконавській діяльності, так і в методиці навчання гри на музичних інструментах.

М. Давидовим були розроблені технології виконавського мікро- та макроінтонування, які стали важливим компонентом сучасної методики гри

на народних інструментах. Поняття «інтерпретація» педагог розглядає не лише як загальнотеоретичну категорію, а й як засіб особистісного самовираження виконавця, що сприяє глибокому розкриттю художньо-образного змісту та драматургії виконуваного музичного твору.

Історія науки містить численні приклади, коли відомі вчені та засновники наукових течій не ставали фундаторами наукових шкіл. Це зумовлено тим, що школа виникає тоді, коли програма її лідера стає основою діяльності колективу. Наставник перетворює учнів і колег на учасників власної ідеї, творчості, для чого необхідні його невід’ємні якості: прагнення до колективного способу роботи, висока комунікативність, контактність, потреба у передачі власних поглядів і їх обговоренні [31, с. 49]. Безумовно, це вимагає від керманича школи комплексу якостей, якими він повинен володіти.

Слід відзначити, що лідера наукової школи характеризує комплекс якостей, основними серед яких є здатності дослідника, організатора, педагога та керівника школи, що поєднуються з відповідними етичними та морально-етичними характеристиками.

М. Давидова як дослідника перш за все характеризує те, що він на основі узагальнення прогресивних здобутків музично-виконавської педагогіки науково обґрунтував дві теорії: перекладення-транскрипції в репертуарному аспекті — у кандидатській дисертації *«Теоретичні основи перекладів інструментальних творів для баяна»* [37], та формування виконавської майстерності баяніста — у докторській дисертації *«Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста»* [31]. На основі синтезу цих теорій він створив цілісну наукову концепцію, яка оптимально розкриває основні закономірності виконавської художньої майстерності та становить теоретичну базу його наукової авторської школи. Ця концепція спирається на три складові виконавського процесу: інструмент, музику (предмет дослідження кандидатської дисертації) та виконавство (предмет докторської дисертації).

Загальний дослідницький доробок М. Давидова налічує понад 100 опублікованих наукових праць, серед яких 27 монографій.

Значна частина його публікацій присвячена розвитковим теоріям і практикам музичного виконавства, охоплюючи широкий спектр проблематики. Аналізуючи тематику публікацій за їх спрямованістю, можна виокремити п'ять основних напрямів: 1) музично-освітні проблеми; 2) особистісні аспекти; 3) основи виконавської майстерності; 4) баянно-акордеонне мистецтво; 5) сучасний стан академічного народного інструментарію.

Заслуга М. Давидова полягає також у створенні навколо предмета свого дослідження справжньої школи науковців, залучивши молодих перспективних учених до розробки фахових проблем. Це підтверджується тим, що тематика та окремі ідеї, обґрунтовані в наукових працях М. Давидова, отримали подальше підтвердження та розвиток у численних науково-методичних дослідженнях з музичної педагогіки, зокрема у понад двадцяти дисертаціях (серед яких одна — докторська) його однодумців і послідовників. У шістнадцяти з цих дисертацій він виступає науковим керівником. У роботах розкривається концепція наукової школи М. Давидова, що свідчить про значний вплив його наукової спадщини. Класифікація дисертацій, присвячених цій тематиці, наведена нижче:

1) наукові розробки цілісних концепцій формування виконавської майстерності гри на різних музичних інструментах. Серед представників цієї категорії слід відзначити: Н. Брояко — *«Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста»*; М. Михайленко — *«Теоретичні основи формування виконавської техніки гітариста»*; В. Білоус — *«Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності»*;

2) теоретичне обґрунтування окремих складових виконавської техніки. До цієї категорії належать роботи: Ю. Бай — *«Теоретичні основи формування внутрішньої сутності музично-ігрових рухів баяніста»*; А.

Черноіваненко — *«Фактура у визначенні виразних властивостей баянної музики»*;

3) дослідження історичної еволюції розвитку українського народно-інструментального мистецтва. У цю групу входять праці: В. Князєв — *«Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина ХХ століття)»*; І. Єргієв — *«Український «Модерн-баян» як феномен світового мистецтва»*; Є. Іванов — *«Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні»*; І. Панасюк — *«Творчість С. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного виконавства»*;

4) проблемам темброво-інструментального мислення присвячені дослідження: В. Дейнега — *«Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності»*; О. Трофимчук — *«Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці»*;

5) проблемам баянного репертуару присвячені праці: А. Гончаров — *«Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького»* [5]; А. Сташевський — *«Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака»* та інші.

Як видно, зазначені дослідження охоплюють досить широкий спектр наукової та методологічної проблематики, об'єднаної центральною ідеєю засновника школи — формування виконавської майстерності. Ця ідея стосується не лише баяна, а й інших музичних інструментів. Вона передбачає поглиблений розгляд окремих аспектів формування виконавської майстерності, вихід за межі сольного виконавства у простір оркестрово-тембрового мислення, аналіз еволюційних процесів у історичному розвитку жанру, а також дослідження репертуарних проблем тощо.

З огляду на вищезазначене, можна виокремити науковий корпус представників наукової школи М. Давидова, систематизований за тематичним спрямуванням їхніх досліджень у такому вигляді:

1. *Формування концепції науково-практичної школи або її окремих складових.* До цього напрямку належать дослідження, присвячені теоретичному обґрунтуванню структурних і функціональних засад наукової школи, а також механізмам її практичного втілення. Зокрема: Ю. Бай – розробка підходів до формування виконавських навичок; Н. Брояко, М. Михайленко – створення концепції виконавської технології; І. Панасюк, Фан Дін Тан – дослідження процесів становлення школи як цілісної педагогічно-мистецької системи.

2. *Розробка окремих аспектів науково-практичної проблематики школи.* У межах цього напрямку зосереджено увагу на поглибленому вивченні специфічних компонентів виконавського процесу, які становлять суттєві елементи методології наукової школи. Серед них: В. Білоус – дослідження у сфері виконавської психології; В. Самітова – теоретичне осмислення фахового мислення музиканта-виконавця.

3. *Проблематика темброво-оркестрового творчого та інструментального мислення.* У цьому напрямі дослідження зосереджені на осмисленні закономірностей розвитку виконавського мислення в аспекті темброво-оркестрових засобів, інструментальної фактури та технічного оновлення. Зокрема: В. Дейнега – аналіз процесу творчого переосмислення засобів і прийомів оркестрового звучання; В. Князєв – вивчення еволюції виконавської техніки у вітчизняній баянній школі; О. Трофимчук – дослідження особливостей тембрового мислення в українській народно-оркестровій музиці; А. Черноіваненко – інтерпретація й аналітика фактурної технології у виконавській практиці.

4. *Проблеми формування репертуару.* Дослідження в цьому напрямі зосереджені на аналізі процесів становлення, адаптації й оновлення репертуарної бази академічного баянного мистецтва, осмисленні естетичних та жанрових зрушень: А. Гончаров – вивчення взаємодії автентичної традиції та академічного підходу у формуванні сучасного репертуару; І. Єргієв – дослідження процесів осучаснення баянного мистецтва, зокрема камернізації

баяна в контексті академічної виконавської практики; О. Олексієнко, А. Сташевський – аналіз еволюції оригінальної музики для баяна як показника стилістичної та жанрової динаміки.

Кластерний аналіз дає змогу репрезентувати зазначені дослідження в контексті поступального розвитку ідей наукової школи М. А. Давидова.

1. *Формування концептуальних засад науково-практичної школи або її окремих складових.*

Спираючись на ключові положення наукових розробок професора М. Давидова, М. Михайленко у своїй праці *«Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста»* обґрунтував цілісну систему методологічних орієнтирів щодо створення сучасної вітчизняної гітарної школи. Запропонована система розглядається у контексті актуальних світових тенденцій розвитку музичного виконавства та відповідних професійних критеріїв.

Питання інтонаційності та класифікації музичного інструментарію на основі оволодіння органікою та специфікою виконавської техніки (див. перший розділ підручника М. Давидова [31]) стали предметом наукового аналізу у кандидатській дисертації Н. Брояко *«Теоретичні аспекти формування виконавської техніки бандуриста»* (наук. кер. — М. А. Давидов, Київ, 1996). У руслі методологічних підходів школи, аналогічно до аналізу виразових можливостей баяна, дослідниця проаналізувала темброву палітру струн бандури, здійснивши переосмислення концепції виконавської техніки з урахуванням специфіки звукоутворення та звуковидобування на даному інструменті. Її теоретичні узагальнення ґрунтуються на закономірностях функціонування м'язової системи та формування музично-ігрових рухів, що є спільними для різних типів музичних інструментів.

У своїх численних наукових публікаціях, а особливо у підручнику *«Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)»* М. Давидов послідовно обґрунтовує доцільність і наукову цінність вивчення історичних процесів творчої взаємодії та взаємовпливу народно-

інструментальних культур різних, іноді навіть географічно й ментально віддалених народів. Цей методологічний підхід знайшов розвиток у дисертаційному дослідженні асистента-стажиста Фан Дін Тана на тему *«Гітарне мистецтво В'єтнаму (в контексті світового гітарного мистецтва)»* [21], підготовленому під науковим керівництвом М. А. Давидова (Київ, 1996). Робота репрезентує спробу системного аналізу національного інструментального виконавства у межах глобального культурного контексту, що цілковито відповідає концептуальним засадам школи М. Давидова.

Невід'ємним складником Київської науково-виконавської школи є школа академічного бандурного мистецтва, здобутки якої ґрунтовно висвітлено у підручнику М. Давидова *«Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)»*.

З метою поглибленого й комплексного аналізу ключових аспектів — формування професійного сольного інструментального виконавства, становлення авторського репертуару та фахової педагогіки у жанрі академічного бандурного мистецтва — було підготовлено дисертаційне дослідження І. Панасюка на тему *«Творча діяльність С. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного мистецтва»*.

2. Розробка окремих аспектів науково-практичної проблематики школи реалізована, зокрема, у докторській дисертації В. Самітова *«Фахове мислення виконавця-інтерпретатора як критерій професійної майстерності»* (науковий консультант — М. Давидов, Київ, 2013). Це дослідження становить фундаментальний внесок у вивчення центральної проблеми музично-виконавського мистецтва, представляючи розвиток провідних ідей, лаконічно викладених у другому розділі докторської дисертації М. Давидова *«Специфіка виконавського музичного мислення»*. Робота є поглибленим теоретичним осмисленням професійного мислення як ключової складової виконавської майстерності музиканта.

Згідно з авторським уточненням, дослідження ґрунтується на матеріалах, присвячених проблематиці музично-виконавського мистецтва. У центрі наукової уваги — базисно-методологічна специфіка мислення музиканта-виконавця (інструменталіста). Інтерпретаційно охарактеризовані процесуальні чуттєво-раціональні механізми виконавської творчості музиканта розглядаються у кількох взаємопов'язаних вимірах: професійно-технологічному, психофізіологічному, естетичному та філософському.

Важливим доповненням до всебічно розробленої М. Давидовим концепції виконавської технології — зокрема у сфері штрихів, прийомів та засобів звукотворчого самовираження виконавця — виступає дисертаційне дослідження Ю. Бая «Теоретичні основи удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів» (науковий керівник — М. Давидов). У цій роботі розкрито основоположні принципи побудови виконавської техніки, зосередженої на прихованих внутрішніх структурах рухової організації виконавської діяльності.

Дисертаційне дослідження В. Білоуса «Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності домриста» (науковий керівник — М. А. Давидов, Київ, 2005) становить вагоме доповнення до осмислення специфіки психологічного компонента у процесі становлення виконавської майстерності. У межах цієї роботи концептуально розвиваються положення, новаторськи окреслені М. Давидовим у докторській дисертації, зокрема в розділах «Виконавський тонус», «Технічна домінанта», «Єдність емоційного і раціонального факторів у виконавському процесі».

У контексті розвитку ідей, викладених у третій главі докторської дисертації М. Давидова «Виховання виконавця», зокрема в розділах «Культура почуттів» та «Виховання самостійності музиканта» [27], була підготовлена та захищена дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства В. Самітовим на тему «Творча спрямованість процесу спільної діяльності педагога і студента» (науковий керівник — М.

Давидов, Київ, 1992). У цьому дослідженні автор поглиблює положення щодо взаємодії суб'єктів освітнього процесу в системі професійної музичної підготовки, акцентуючи на важливості розвитку самостійного художнього мислення в умовах творчої співпраці.

3. Проблеми темброво-оркестрового творчого та інструментального мислення.

Поняттєво-термінологічну систему дослідження у роботі В. Дейнеги «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» — дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (науковий керівник М. А. Давидов, Одеса, 2006) — становлять принципи та прийоми перекладення інструментальних творів для баяна, розроблені в кандидатській дисертації М. Давидова.

У численних наукових статтях і, зокрема, в підручнику «Історія виконання на народних інструментах (Українська академічна школа)» [37] М. Давидов наголошує: «Україна належить до найбагатших країн світу за розмаїттям народного музичного інструментарію, і тут існує унікальна потреба у створенні державних оркестрів народних інструментів двох однаково ментальних типів — на струнно-смичковій та струнно-щипковій основі. Науковому обґрунтуванню закономірностей тембрової еволюції в українському музичному інструментарії присвячено дослідження О. Трофимчук «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» (наук. кер. М. Давидов, Київ, 2007), де актуальною є проблема тембрової сумісності темперованих і нетемперованих музичних інструментів.»

Поняття інтонаційної виразності баяна, обґрунтоване у кандидатській та докторській дисертаціях М. Давидова [31; 37] і реалізоване в його концертних транскрипціях музичних творів української та європейської класики, написаних для соло-скрипки, отримало подальший розвиток у дослідженні його колишнього учня С. Калмикова — «Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стилістичній проекції» (наук. кер. О. Маркова, Одеса, 2005). Це дослідження розглядає більш масштабне

оркестрове мислення у виконанні зразків музичної класики, яке адекватне камерній оркестровій однолінійній тембровій звучності класичного камерного струнно-смичкового оркестру [95, с. 217].

Створенню цілісної теорії формування виконавської майстерності баяніста передувала майже столітня передісторія розвитку фахової музичної педагогіки, спрямованої на вдосконалення прийомів музично-ігрових рухів у процесі навчання баяністів. Змістовність викладання гри на баяні пройшла кілька етапів — від емпіризму до сучасної науково обґрунтованої методології, які детально проаналізував В. Князєв у кандидатській дисертації на тему: «Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина XX століття)» (наук. кер. М. Давидов, Київ, 2005).

Проблемам розкриття виконавської технології відтворення різнопланової фактури на баяні у кандидатській та докторській дисертаціях М. Давидова [31; 37] присвячено значну увагу. Розглядаються такі аспекти, як мікроінтонування мелодичних ліній, фонічність відтворення фактури, переосмислення її компонентів при перекладі, збагачення одноголосих ліній фактурними засобами у транскрипціях для баяна музичних творів, написаних для скрипки соло. У цілісному виконавському аналізі творів Й. С. Баха обґрунтовано процес абрисного відтворення фактури (підрозділ «Ритмодинаміка виконавського інтонування») тощо.

Конкретизації поняттєвої системи щодо специфіки фактури, зокрема баянної, як доповнення до вищезазначеного, присвячена дисертація А. Черноіваненка «Фактура у визначенні виражальних засобів на баяні» (наук. кер. О. Маркова, Одеса, 2001).

4. Проблематика формування репертуару у контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва.

У виконавському аналізі музичних творів, представленому у кандидатській та докторській дисертаціях М. Давидова, переважно використовуються твори, написані для фортепіано та скрипки. Такий підхід сприяє ефективному виявленню аспектів формування художньої

виконавської майстерності. Водночас це актуалізує необхідність осмислення процесів створення оригінального баянного репертуару як чинника, що утворює ідентичність та самобутність баянно-акордеонного мистецтва.

У цьому контексті дослідження А. Сташевського *«Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку, оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака»* (наук. кер. О. Котляревська, Київ, 2004) можна розглядати як вагомий внесок у розробку репертуарної проблематики, пов'язаної з еволюційними процесами формування оригінального баянного репертуару.

Дисертація А. Гончарова *«Неофольклористичні тенденції у баянній творчості Володимира Зубицького»* (науковий керівник – М. Давидов, Київ, 2006) становить важливе доповнення до ідеї створення авторського репертуару для баяна, водночас підтверджуючи високий рівень композиторської техніки. Ця техніка ґрунтується, з одного боку, на опорі на народний мелос як вираження української ментальності, а з іншого – на активному використанні засобів сучасної композиторської мови, зокрема авангардних прийомів.

Як концептуальне продовження й розширення панорами традиційних баянних засобів виразності, детально викладених у першому розділі докторської дисертації М. Давидова, постає дослідження І. Єргієва – учня М. Давидова у виконавській аспірантурі – на тему *«Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва»* (дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, наук. кер. О. Маркова, Одеса, 2006). Поставлена у дослідженні проблема орієнтована на розширення стильової палітри сучасного баянного репертуару через активізацію процесів створення нової музики для баяна, що базується на розширеному спектрі специфічних, суто баянних виражальних засобів. Зокрема, йдеться про використання сонористичних ефектів, шумових елементів, інтонаційних девіацій (у тому числі через порушення темпації), а також поєднання цих новітніх прийомів

із традиційною баянною органікою. На цій основі здійснюється написання оригінальних творів, які засвідчують новий етап еволюції баянного виконавства.

Таким чином, представлений матеріал дає підстави охарактеризувати М. Давидова насамперед як дослідника, чия наукова діяльність тісно пов'язана з його особистісними якостями. Зокрема, йдеться про глибоку зацікавленість у розробці актуальних наукових проблем, високу внутрішню мотивацію, орієнтацію інтелектуальних здібностей на вирішення практичних і теоретичних завдань, відкритість до нового, здатність до генерації оригінальних ідей, критичне мислення та чітку інтелектуальну позицію. Крім того, для наукового портрета М. Давидова є характерними високі вимоги до професійної майстерності, широта і багатовекторність наукових інтересів, цілеспрямованість, ентузіазм і виняткова працездатність. Сукупність цих рис зумовлює продуктивність і значущість його внеску в розвиток вітчизняного музикознавства та баянного мистецтва зокрема [2, с. 49].

М. Давидов, виступаючи автором оригінальних ідей і методологічних підходів, відіграє провідну морально-організаційну та управлінську роль як засновник і керівник наукової школи. Його діяльність відзначається цілісною концепцією, в межах якої поєднуються наукова, виконавська та педагогічна практики, що засвідчує наявність сформованої науково-виконавської традиції.

Підтвердженням цієї ролі є багатовекторна музично-громадська активність ученого, а також широка мережа його послідовників — викладачів Національної музичної академії України. Серед них: А. Дубій, А. Семешко, П. Фенюк, Ю. Федоров, Є. Черказова, І. Єргієв, В. Жадько, В. Самойленко, І. Завадський, І. Осипенко, А. Болгарський, Ю. Бай.

Серед учнів М. Давидова особливе місце посідає волинянин Андрій Андрійович Дубій (1972 р. н.) — музикант, художник, поет, лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів у різних номінаціях: музичне виконавство, авторська поезія, графічне мистецтво. Його творча діяльність є

багатовимірною, що свідчить про синтетичний характер мистецького мислення. А. Дубій — Заслужений діяч естрадного мистецтва України, активний учасник і ініціатор культурного процесу, організатор і співорганізатор низки фестивалів та науково-практичних конференцій. Його діяльність демонструє органічне поєднання виконавської, творчої та громадської активності, що є характерною рисою представників науково-виконавської школи М. Давидова.

Професійну мистецьку освіту Андрій Дубій розпочав у 1982 році в Луцькій музичній школі, де навчався у класі баяна Заслуженого працівника культури України Ф. Щегельського. У 1991 році з відзнакою закінчив Луцьке музичне училище за двома спеціальностями — як баяніст (клас В. Короля) та як диригент (клас Ю. Бокового).

Подальшу освіту здобував у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, яку закінчив у 1998 році. У 2002 році завершив асистентуру-стажування при НМАУ (науковий керівник — Заслужений діяч мистецтв України, академік МАІ, доктор мистецтвознавства, професор М. Давидов). Такий освітній шлях засвідчує системну професійну підготовку та належність А. Дубія до науково-виконавської школи М. Давидова.

У 1997 році Андрій Дубій розширив свою гуманітарну освіту, навчаючись у Київській духовній семінарії. У 2001–2002 роках був стипендіатом Президента України, що засвідчує визнання його професійного потенціалу на державному рівні.

З 2000 року А. Дубій працює у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського: з 2003 року — на посаді старшого викладача, з 2011 року — як виконуючий обов'язки доцента. Наразі є пошукачем на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Визнання педагогічного авторитету А. Дубія відображено, зокрема, в присвяті акордеонної композиції *«Імпровізація у стилі джаз-фольк-року»* молодого київського композитора Володимира Годлевського, спеціально написаної для Андрія Андрійовича як викладача академії.

Михайло Давидов — активний музично-громадський діяч і популяризатор творчих здобутків у сфері народно-інструментального мистецтва. Він є ініціатором та організатором численних культурно-мистецьких і наукових проєктів в Україні, спрямованих на утвердження та розвиток академічної традиції у царині народних інструментів. Зокрема, під його керівництвом було ініційовано й проведено понад 12 науково-практичних конференцій, серед яких три мали міжнародний статус: *«Інструменти народів світу»*, *«Музичне виконавство на рубежі століть»* та *«Феномен школи в музично-виконавському мистецтві»* (останні два проєкти реалізовано у співавторстві з В. Сумароковою). Ці заходи мали суттєве значення для розвитку теорії музичного виконавства та сприяли консолідації регіональних шкіл, формуючи методологічно цілісну Українську академічну народно-інструментальну школу. Концептуальні засади цієї школи знайшли своє узагальнення й теоретичне осмислення у підручнику М. Давидова *«Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)»*, що є знаковим внеском у музикознавчу літературу та академічну педагогіку.

Таким чином, впровадження у навчальний процес підготовки баяністів-акордеоністів нової науково обґрунтованої методики М. Давидова поклало край раніше домінуючому емпіризму. Це дозволило застосовувати під час викладання спеціального інструмента наукову термінологічну систему фаху, засвоєння якої сприяє значному активізуванню самостійного професійного мислення студентів та аспірантів.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАЯНІСТІВ КИЇВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ

2.1. М. Різоль. Аспекти творчої діяльності на прикладі квартету баяністів

Творчість народного артиста України, професора Миколи Івановича Різоль (1919–2007) посідає помітне місце в історії вітчизняного музичного мистецтва та добре знана серед фахівців і поціновувачів академічного баянного виконавства. Заснований ним у 1939 році квартет баяністів став значущим явищем у музичному житті країни, активно гастролуючи по всій Україні — від великих міст до сільських населених пунктів. Колектив відзначався широким і різноманітним репертуаром, що охоплював як зразки класичної музики, так і жанрові форми, зокрема пісенну мініатюру (додаток А).

У репертуарі квартету баяністів, яким керував Микола Різоль до 1990 року, провідне місце займали обробки, створені самим керівником колективу. Завдяки глибокому знанню виражальних можливостей інструмента, М. Різоль зумів надати цим творам високої художньої вартості та технічної досконалості. Окрім численних популярних обробок і транскрипцій, митець також є автором низки оригінальних композицій для баяна, які здобули широке визнання серед виконавців і продовжують активно використовуватись у концертній практиці [52, с. 14].

Микола Різоль народився у 1919 році в місті Нижньодніпровську в родині робітника. Його батько, досвідчений кадровий працівник, водночас був талановитим гармоністом-аматором, що, ймовірно, вплинуло на формування музичних інтересів майбутнього митця. З раннього віку Різоль виявив яскраві музичні здібності та зацікавлення мистецтвом. Навчаючись у педагога Ф. Сербіна, він швидко опанував основи музичної грамоти та продемонстрував високий рівень виконавської майстерності, зокрема у

виконанні таких творів, як «Турецький марш» В. А. Моцарта, «Музичний момент» Ф. Шуберта, Вальс №10 Ф. Шопена та інших п'єс (додаток Б).

У 1933 році Микола Різоль був зарахований вихованцем до військової частини, де активно долучився до культурно-мистецького життя, зокрема як соліст у колективах художньої самодіяльності 30-ї Чонгарської дивізії.

Уже в 1934 році він виступив у складі цього колективу на Олімпіаді художньої самодіяльності Київського військового округу, де отримав першу премію за високу виконавську майстерність.

Паралельно з навчанням у музичному училищі Різоль продовжував брати активну участь у художній самодіяльності 30-ї Чонгарської дивізії. Під час навчання у нього склалися дружні та творчі стосунки з І. Журомським, що згодом вилилося у створення дуету баяністів.

У 1937 році Микола Різоль разом з І. Журомським був призваний на військову службу, де обидва продовжили свою концертну діяльність. Вони виконували для військовослужбовців як народну, так і класичну музику, зокрема такі твори, як увертюра до драматичної поеми «Егмонт» та «Патетична соната» Л. ван Бетховена.

У 1939 році Микола Різоль завершив навчання в музичному училищі та демобілізувався з лав армії. Того ж року він вступив до Київської державної консерваторії, де продовжив професійну підготовку у класі професора М. Геліса. Паралельно з навчанням Різоль розпочав педагогічну діяльність, працюючи викладачем у музичному училищі, що свідчить про високий рівень його фахової підготовки та здобутий виконавський авторитет.

У подальші роки Микола Різоль познайомився з дуєтом баяністок — сестер Марії та Раїси Білицьких. Результатом цієї творчої співпраці стало рішення про створення квартету баяністів, який невдовзі набув широкого визнання. Микола Різоль очолював цей колектив протягом більш ніж п'ятдесяти років — до 1990 року, зробивши вагомий внесок у розвиток ансамблевого баянного виконавства в Україні.

Квартет баяністів успішно виступав на сценах філармоній та в ефірах радіомовлення, демонструючи високий рівень ансамблевої майстерності та широкий репертуар. Однак початок Другої світової війни призупинив діяльність колективу. У цей період Микола Різоль продовжив творчу роботу в умовах воєнного часу, ставши солістом фронтового ансамблю, де своєю виконавською діяльністю підтримував бойовий дух військовослужбовців.

Навіть перебуваючи на фронті, Микола Різоль не припиняв активної творчої діяльності. У цей період він створив низку обробок для дуету та квартету баяністів, продовжуючи розвивати ідеї, започатковані ще під час навчання в музичному училищі. Зокрема, він поглиблено працював над розробкою нової п'ятипальцевої аплікатури, призначеної для виконання складних фактур, що традиційно були важкодоступними для стандартної чотирипальцевої техніки. У результаті цієї роботи були розроблені аплікатури для виконання гам терціями, секстами, октавами, а також різноманітні типи арпеджіо, що суттєво розширили технічні можливості баяна.

У 1946 році Микола Різоль завершив навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського в екстернатній формі, що свідчить про високий рівень його професійної підготовки та самодисципліни. Від 1948 року він розпочав педагогічну діяльність у цій же консерваторії як викладач, започаткувавши тривалий етап своєї науково-педагогічної кар'єри та зробивши вагомий внесок у формування української школи баянного мистецтва.

Після завершення Другої світової війни, у березні 1946 року, свою діяльність при Національній філармонії України розпочав квартет баяністів під керівництвом Миколи Різоля.

З цього часу ансамбль функціонував при Українській республіканській філармонії в місті Києві. До складу колективу входили: М. Різоль (художній

керівник, другий баян), Марія Білецька (перший баян), Раїса Білецька (гармоніка-альт) та І. Журомський (баян-бас-баритон).

У 1978 році у складі квартету відбулася зміна: І. Журомського замінив А. Тихончук. На той період репертуар ансамблю охоплював твори В.-А. Моцарта, Й. Брамса, Р. Глієра, а також обробки українських народних пісень. Спеціально для квартету баяністів створював композиції композитор Є. Юцевич. Колектив також активно співпрацював із провідними солістами, серед яких — П. Білинник, Д. Гнатюк, Л. Руденко.

Квартет баяністів продовжував свою діяльність до 1990 року. У 1992 році при Національній філармонії України було створено новий квартет баяністів, до складу якого увійшли учні Миколи Різоля: С. Грінченко (художній керівник, перший баян), В. Самофалов (другий баян), А. Тихончук (баян-баритон), В. Одинцов (баян-контрабас). У 1999 році склад ансамблю зазнав змін: В. Одинцова та А. Тихончука замінили О. Шиян (баян-баритон, згодом другий баян) і Р. Молоченко (баян-контрабас). Із 2002 року замість В. Самофалова у складі колективу виступає І. Саєнко (баян-баритон). Від 2004 року ансамблю присвоєно ім'я його засновника — Миколи Різоля.

Квартет імені Миколи Різоля є лауреатом Міжнародного конкурсу «Città di Castelfidardo» (Кастельфідардо, Італія, 1999 рік, перша премія). Колектив вирізняється широким жанровим і стильовим діапазоном репертуару, який охоплює твори В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Й. Штрауса, А. П'яццолли, М. Скорика, І. Шамо, В. Зубицького, а також обробки, створені М. Різолем і В. Грінченком. Окрім традиційних концертних баянів, ансамбль використовує спеціально виготовлені для нього інструменти — баяни-баритони, баяни-контрабаси, а також рідкісні за тембровим забарвленням баяни-гобої та баяни-кларнети. Квартет активно гастролює за кордоном, зокрема у Польщі, Швейцарії та Німеччині, має аудіозаписи на двох компакт-дисках, а також виступи, зафіксовані на Українському радіо й телебаченні [66, с. 19].

Від 1992 року квартет баяністів імені Миколи Різоля функціонує у складі: народного артиста України Сергія Грінченка (перший баян, художній керівник) та заслужених артистів України Олега Шияна (другий баян), Ігоря Сасенка (баян-баритон) і Романа Молоченка (баян-контрабас) (див. додаток В).

У жовтні 1999 року квартет баяністів здобув I премію на Міжнародному конкурсі «Città di Castelfidardo» (Італія) та отримав диплом Міжнародного конкурсу «Astor Piazzolla» (Італія). Колектив використовував унікальні музичні інструменти, що вирізнялися характерним тембровим забарвленням, завдяки чому ансамбль мав змогу інтерпретувати широкий і різноплановий репертуар, включаючи твори, орієнтовані на виконання симфонічним оркестром.

У репертуарі цього унікального інструментального колективу представлений широкий спектр композицій для баянного виконавства, що охоплюють твори різного рівня технічної та музичної складності, а також різноманітних жанрових напрямів — від європейської й української класики до джазових імпровізацій. Значна частина програм колективу базується на авторських обробках і оригінальних інтерпретаціях відомих музичних тем. Так, зокрема, в інтерпретації квартету твір Миколи Леонтовича «Щедрик» набуває нового, несподіваного звучання. Віртуозне виконання душевної «Мелодії» та динамічного «Іспанського танцю» М. Скорика, пристрасного танго А. П'яццолли, колоритної «Коломийки» В. Зубицького, обробки угорського танцю «Чардаш» у редакції М. Різоля, а також «Танцю з шаблями» А. Хачатуряна справляє глибоке емоційне враження на слухачів.

Під час презентації цієї композиції Сергій Грінченко звертає увагу на те, що хоча твір традиційно сприймається як зимова щедрівка, окремі текстові образи — зокрема рядки «прилетіла ластівочка, стала щебетати» — вказують на давнє українське уявлення про початок нового року саме навесні. Таким

чином, образ ластівки виступає символом відродження та оновлення, що відображає архаїчні елементи календарної обрядовості.

Кожна творча зустріч ансамблю з публікою набуває особливого й неповторного характеру завдяки постійному оновленню репертуару та введенню нових музичних творів. Незмінною складовою концертної діяльності квартету залишається філігранна виконавська майстерність музикантів, що забезпечує високий художній рівень кожного виступу.

Сергій Грінченко є учнем Миколи Різоля та з 1992 року очолює унікальний колектив, заснований його наставником 76 років тому.

У Національній філармонії України реалізується спеціалізована програма «Духовність – в село», в межах якої квартет баяністів регулярно виступає не лише в спеціалізованих мистецьких закладах, а й у загальноосвітніх школах. Метою таких виїзних концертів є популяризація академічного музичного мистецтва серед учнівської молоді. Організацією заходів займаються адміністратори, які визначають культурні потреби аудиторії та координують графік виступів. Основна частина гастрольної діяльності колективу зосереджена в навчальних закладах Київської області. Важливість цієї програми полягає у формуванні музичного смаку молодого покоління. Учасники колективу переконані, що за відсутності системної роботи зі слухацькою аудиторією молодшого віку існує загроза поступового відриву академічного мистецтва від широкого загалу.

Квартет баяністів є лауреатом міжнародних конкурсів, що відбувалися в Італії. Протягом останніх 17 років ансамбль виступає у стабільному складі, який, окрім художнього керівника, представляють заслужені артисти України: Олег Шиян (другий баян), Роман Молоченко (баян-контрабас) та Ігор Саєнко (баян-баритон).

Останнім часом у вітчизняному музикознавстві спостерігається недостатня увага до процесів еволюції творів малих форм для баяна, зокрема в контексті танцювальної музики. Водночас цей сегмент баянного мистецтва відзначається значною жанровою та стильовою різноманітністю.

Танцювальна музика для баяна може виконувати як утилітарну (прикладну), так і концертно-розважальну функцію, що зумовлює її важливе місце в репертуарній палітрі інструмента.

Видатний майстер баянного мистецтва Микола Різоль приділив особливу увагу інтерпретації експресивного, динамічного й водночас надзвичайно популярного угорського танцю — чардашу. Результатом цієї роботи став яскравий зразок оригінального трактування іноземного танцювального жанру, що вирізняється емоційною наснаженістю та запальним характером, завдяки чому викликає живий відгук у слухацької аудиторії.

Чардаш (від угорського *csárda* — трактир, сільський кабачок) — це народно-побутовий танець, що сформувався у XIX столітті. Його характерними рисами є виразна ритмічна структура з різкими акцентами, віртуозна інструментальна імпровізація, збагачена орнаментикою, а також емоційно насичена, пристрасна мелодика.

В українському музичному мистецтві першу обробку чардашу здійснив Микола Різоль у 1953 році. Глибоко усвідомлюючи обмеженість і односпрямованість тодішнього оригінального баянного репертуару, митець розгорнув активну творчу діяльність, спрямовану на його розширення. Це зумовило створення значного масиву творів для баяна, як педагогічного, так і концертного призначення. Особливу увагу композитор приділяв опусам у танцювальних жанрах. Свідченням цього є низка збірок, присвячених зазначеній стилістиці, які були видані в Києві у 1950, 1953, 1954 та 1959 роках.

Драматургічну основу чардашу композитор вибудував на застосуванні двох ключових засобів музичної виразності — контрасту та темпового зростання. До першого належать зміни темпу та варіативність тональностей, тоді як до другого — поступова розробка тематичного матеріалу, що відбувається в умовах наростання музичного руху: від повільного до стрімкого. Саме принцип контрасту становить конструктивну основу

традиційної угорської танцювальної форми «Lassú – Friss» («повільно – швидко»), на якій ґрунтується структура чардашу.

Твір Миколи Різоля, подібно до формотворчої моделі оригінального чардашу, складається з двох контрастних частин — меланхолійної та динамічно-стрімкої. Перша частина відтворює характер повільного чоловічого колового танцю *lassú* (від угорського *lassu* — «повільний»), тоді як друга репрезентує енергійну *frisska* (від угорського *friss* — «свіжий», «жвавий»), яка супроводжує запальний парний танець. Тематичний матеріал обох частин варіюється протягом усього твору, розвиваючись за принципом варіантності, що надає композиції динамічності та цілісності.

Чардаш розпочинається характерним низхідним ямбічним мотивом із трьох шістнадцятих нот, у якому закладено енергетичний імпульс танцювального характеру твору. Зазначений ритмічний зворот є типізованим інтонаційним зачином, притаманним музичній лексиці цього жанру.

Перша тема характеризується врівноваженим, спокійним характером, що зумовлюється її побудовою на різнонаправлених поступових терцево-секундових обертах з елементами оспівування. Значну роль у формуванні цього образу відіграють штрих *legato* та середній теситурний регістр баяна, збагачений обертонами. На тлі мелодії у верхньому регістрі фактури з'являються короткотривалі дисонансні акордові підголоски, які акумулюють в собі імпульс гострого, енергійного ритму стрімкого танцю. Особливості правої клавіатури баяна забезпечують можливість адекватного відтворення насиченої, складної фактурної організації.

Мелодичний розвиток здійснюється переважно шляхом послідовного проведення секвенцій у межах чотиритактових побудов. Стимулюючим чинником цього процесу виступає автентичний гармонічний рух від V до I ступеня ладу. Крім того, спостерігається тимчасовий відхід від основної тональності a-moll до паралельної C-dur, що збагачує гармонічну палітру твору.

Композитор також приділяє значну увагу акомпанементу, який реалізовано за басово-акордовим принципом. Типовою є структура, в якій бас разом із першим акордом подається заліговано, тоді як наступний акорд звучить окремо. Наприкінці такту замість акорду використовується восьма пауза або ямбічний бас, залігований до сильної долі наступного такту. Застосування таких елементів надає темпоральному розвитку теми додаткової напруги та динамічної виразності.

Виразна динаміка поступових спадів і зростань суттєво сприяє формуванню м'якої драматургії розвитку музичного матеріалу. Авторські темпові вказівки *Lento, espressivo* органічно відповідають характеру цієї емоційно насиченої музики та підкреслюють її ліричну спрямованість.

Перша частина, яка завершується на домінантовому звучанні, відокремлюється від наступної за допомогою паузи та авторської ремарки *ritenuto*. У подальшому драматургічному розвитку теми лассо домінують варіантні принципи, що сприяють підвищенню пластичності музичної мови. Це досягається, зокрема, завдяки секундовим рухам внутрішніх підголосків з минаючими хроматизмами в межах гармонічної сексти. Акомпанемент у партії лівої руки набуває виразних ознак танцювальності внаслідок чергування басово-акордових структур. Значну роль у формуванні виразності відіграють тремтливі динамічні відтінки й м'яке туше (*dolce*).

Далі розпочинається новий тематичний розділ — швидка *friska*, що характеризується життєрадісним, яскраво вираженим характером, який асоціюється з атмосферою народного святкування. Цьому сприяють широкі октавні акцентовані стрибки вгору й донизу, що створюють ефект розгойдування з поступовим прискоренням руху. Виразною стилістичною деталлю є синкопа між швидкими шістнадцятими у третьому такті, якій передуює гармонічне затримання, що посилює відчуття напруги й очікування подальшого розвитку.

Саме така фактурна організація засвідчує експресивність танцю та його динамічну рухливість. У наступній фразі тематичний матеріал повторюється

на секунду нижче, але з більшою жвавістю, що підкреслюється відхиленням у C-dur та посиленням динамічного рівня. У межах цього восьмитактового речення формується динамічне зростання, яке поступово згасає упродовж наступного речення. Переважаючий низхідний рух стакатних тризвуків у поєднанні з чергуванням восьмих пауз створює відчуття завершеності першої частини цього енергійного розділу. Такий драматургічний розвиток логічно передбачає появу характерної секстової синкопи, підсилення динамічного напруження та інтонаційне оспівування тоніки a-moll на сильну долю такту.

У цій частині композиції домінують інтонаційні моделі питання та відповіді. Усі гармонічні відхилення автор підкреслює короткотривалими басовими рухами по звуках верхнього тетраходу побічної тональності, що надає музичному розвитку додаткової пластичності та виразності.

Другий розділ, позначений як «фрішка», являє собою типову імпровізацію, побудовану на матеріалі попереднього розділу, проте з ускладненою фактурою, що досягається за рахунок постійного використання секстової інтерваліки. Застосування такої інтерваліки зумовлює появу певної інтонаційної консонантної широти та надає музичному образу святкових рис.

Далі епізоди «лассо» та «фрішка» повторюються кілька разів, ніби випереджаючи один одного, що створює ефект змагальності. Вони супроводжуються віртуозним фактурним оздобленням, яке включає мелізми, гамоподібні, зокрема хроматичні, пасажі шістнадцятими, а також акордові підсилення та динамічні контрасти, що підсилюють виразність музичного розвитку.

Ймовірно, М. Різоль прагнув створити яскравий віртуозний баянний твір із застосуванням простих гармонічних засобів, спираючись на досягнення баянної виконавської культури середини ХХ століття. Цей творчий задум був реалізований досить успішно.

Водночас «Чардаш» М. Різоль залишається незаслужено забутим у сучасній виконавсько-педагогічній практиці, що зумовлено переважним

інтересом артистів до сучасної композиторської техніки, зрозумілої переважно фаховим музикантам. Наразі можна лише сподіватися на відродження найкращих зразків баянного репертуару 1950-х років.

Попри відносно коротку історію свого розвитку (у порівнянні з фортепіано, струнними та духовими академічними інструментами), баян уже з перших років існування здобув широку популярність серед слухачів і водночас утвердився у сфері професійного виконавського мистецтва, набувши виразної багатофункціональності.

Від передвоєнного періоду і до сьогодні популярність баяна зростала досить швидкими темпами. Це було зумовлено сприйняттям інструмента як своєрідного «оркестру», наділеного багатим тембровим спектром і динамічно насиченим звучанням. Важливим чинником стала також його мобільність, що полегшувала транспортування. Крім того, баян часто виконував і виконує прикладну функцію — використовується для акомпанування пісням і танцям під час різноманітних громадських заходів як у концертних залах, так і на відкритих сценічних майданчиках.

Відомий український композитор і баяніст М. Різоль створював яскраві та оригінальні танцювальні п'єси, серед яких за художніми характеристиками вирізняються фокстроти та вальси. Працюючи в популярних жанрах бальних танців, митець збагачував національну основу своїх творів ритмоінтонаційними елементами музики інших народів — угорців, поляків, молдован. Завдяки виконавській майстерності квартету Різоля навіть складні музичні твори ставали доступними для широкої аудиторії слухачів.

2.2. В. Бесфамільнов: тенденції і новаторство

Українське баянне виконавство, музична педагогіка та композиторська творчість на сучасному етапі характеризуються сформованими традиціями, значними здобутками та неповторною національною самобутністю. Упродовж періоду становлення, розвитку та еволюції українська професійна академічна баянна школа пройшла шлях від аматорсько-фольклорних

утилітарних функцій до вагомого самостійного напрямку камерно-інструментального музичного мистецтва країни. Цей етап відзначився вдосконаленням інструментарію, зростанням виконавської майстерності, формуванням цілісної педагогічної концепції та розбудовою багаторівневої системи фахового навчання баяна у музичних закладах освіти.

Усі зазначені чинники сприяли активному розвитку концертного та педагогічного репертуару, основу якого сформували численні переклади інструментальних творів різних авторів і стильових напрямів, а також оригінальні композиції вітчизняних та зарубіжних митців.

Частка української оригінальної баянної літератури у виконавському репертуарі музикантів є доволі значною. Її кількісний обсяг та художня вартість зумовлюють необхідність ґрунтовного аналізу, фахової художньої оцінки та визначення її значущості в контексті розвитку європейського інструментального, зокрема баянного, музичного мистецтва.

У сучасній композиторській творчості для баяна вже сформувалася стійка тенденція до його трактування як самостійної галузі академічного камерно-ансамблевого виконавства, що характеризується повним спектром притаманних цьому напрямку ознак, досягнень та принципів композиторського мислення. Про це свідчить значний масив творів масштабних циклічних форм (сюїт, сонат, концертів), орієнтація на оркестрове трактування інструмента, втілення принципів симфонічного розвитку у сольній баянній літературі, а також активне впровадження у виразовий арсенал новітніх композиторських технік і стильових моделей. Водночас особливе місце посідають твори, побудовані на фольклорному матеріалі, адже саме фольклорно-аматорські форми музикування, як і перші зразки професійної композиторської творчості для цього інструмента, беруть свій початок у провідному жанрі – фольклорній обробці.

Різновиди зазначеного жанру становили основу провідних складових баянного репертуару на етапі його зародження (50–80-ті роки XIX століття). Як зазначає А. Сташевський, це були гармонізації фольклорних зразків,

популярні танцювально-побутові мелодії, український міський романс і лірична пісня, а також оригінальні композиції у вищеназваних жанрах [72].

Зазначені жанрові групи у видозміненому вигляді зберігатимуть свою присутність у виконавському репертуарі для баяна протягом усього його історичного розвитку. Водночас вони зазнаватимуть трансформацій, що супроводжуватимуться професіоналізацією виразових засобів та принципів музичного розвитку, а згодом репертуар буде доповнений суто академічними різновидами камерно-ансамблевої музики [74, с. 4].

Серед визначальних ознак академічного мистецтва дослідник народно-інструментального виконавства М. Давидов виокремлює інтенсивний розвиток його складових, зокрема вдосконалення музичних інструментів, створення різножанрового та різностильового оригінального репертуару, формування системи фахової підготовки та її теоретичного підґрунтя, а також активну пропаганду виконавського мистецтва і композиторської творчості [31, с. 50-51].

В українському баянному мистецтві цей процес зумовлений, передусім, професіоналізацією музичної освіти. Водночас на академізацію баянного виконавства істотно вплинули вдосконалення конструкції інструмента та еволюція концертної практики, а також поява яскравих, високопрофесійних виконавців європейського рівня. Їх творча діяльність потребувала художньо цінного, технічно складного, різножанрового репертуару з національним колоритом, що нерідко було зумовлено вимогами програм міжнародних конкурсів.

Таким чином, однією з найцінніших складових сучасного баянного мистецтва слід вважати твори композиторів-практиків — баяністів-виконавців, які поєднують високий рівень виконавської майстерності з ґрунтовною композиторською підготовкою. До них належать, зокрема, Віктор Власов, Іван Яшкевич, Володимир Підгорний, Костянтин Мясков, Микола Різоль. Паралельно з цим, інтенсивне звернення митців до нових форм, збагачених технічними та виразовими засобами, було ініційоване

провідними професійними виконавцями, серед яких — Володимир Бесфамільнов, Володимир Зубицький, В. Гусаковський та інші.

З метою усунення наявних прогалин у різних жанрових напрямках, передусім у сонатних циклічних формах, В. Бесфамільнов ініціював творчу співпрацю з провідними композиторами — Я. Лапінським, М. Сільванським та І. Шамо. Результатом цієї взаємодії стало створення значної кількості творів, нерідко спеціально присвячених виконавцю та спрямованих на розкриття його індивідуальних інтерпретаційно-технічних можливостей.

Володимир Володимирович Бесфамільнов — видатний український баяніст-віртуоз, педагог, народний артист України (1988), лауреат ордена «За заслуги» III ступеня (2012), народився 29 серпня 1931 року (див. додаток Г).

Перші музичні кроки В. Бесфамільнов робив під керівництвом свого батька, Володимира Михайловича.

Перші музичні навички В. Бесфамільнов здобув під керівництвом свого батька — Володимира Михайловича.

Подальшу професійну освіту він отримував у Київському музичному училищі, де навчався у Івана Журомського та професора Миколи Різоля, завершивши навчання у 1951 році.

Період навчання в Київській державній консерваторії імені П. Чайковського, а також уся подальша творча діяльність В. Бесфамільнова були тісно пов'язані з постаттю народного артиста України, професора М. Різоля.

Упродовж 1950–1953 років В. Бесфамільнов обіймав посаду концертмейстера та викладача в Київському ансамблі пісні й танцю. У 1953–1956 роках він поєднував викладацьку діяльність із роботою концертмейстера. Починаючи з 1955 року, Бесфамільнов виступав як соліст Київської філармонії. У 1956 році він завершив навчання в Київській державній консерваторії.

В. Бесфамільнов є багаторазовим лауреатом міжнародних конкурсів, зокрема VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів «Кубок світу»

(Брюссель, 1958, третя премія) та Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Відень, 1959, золота медаль).

За концертну діяльність В. Бесфамільнов у 1958 році був відзначений золотою медаллю та почесним званням Кавалера Академії мистецтв Королівства Камбоджа. Серед його досягнень:

- 1956 р. — перше місце на Республіканському конкурсі в Києві;
- 1958 р. — золота медаль Академії мистецтв Королівства Камбоджа.

Після виконання В. Бесфамільновим обов'язкової програми на міжнародному конкурсі в Брюсселі (1958) автор *Концертного триптиха*, бельгійський композитор Жюль Каті, подарував йому клавір із власним автографом, у якому зазначив: «Великому й яскравому інтерпретатору моєї музики Володі Бесфамільнову — з щирим захопленням його талантом, на згадку про знаменний день».

Володимир Бесфамільнов став першим серед солістів-баяністів, удостоєних почесних звань «Заслужений артист України» (1969) та «Народний артист України» (1988).

У жовтні 2002 року в Копенгагені Генеральна асамблея делегатів Конгресу Міжнародної конфедерації акордеоністів відзначила В. Бесфамільнова Почесним дипломом за визнання його видатних заслуг. У 2006 році Президія Академії мистецтв України нагородила його золотою медаллю «За видатні творчі досягнення», а Міжнародний центр Яна Табачника — орденом «Жива легенда».

У листопаді 2011 року в Національній філармонії України (м. Київ) відбувся урочистий вечір та святковий концерт, присвячений 80-річчю Володимира Бесфамільнова. У межах заходу Міжнародна громадська організація «Міжнародний творчий центр Яна Табачника» відзначила українського митця почесною нагородою — «Орденom честі».

В. Бесфамільнов здійснив значну кількість гастрольних поїздок у різні країни світу, виступав на телебаченні та для Українського радіо, а також створив великий обсяг аудіозаписів.

З 1969 року В. Бесфамільнов обіймає посаду професора кафедри народних інструментів Національної музичної академії України. Упродовж своєї педагогічної діяльності він підготував плеяду педагогів і виконавців, які здобули професійне визнання в різних країнах світу.

Серед вихованців В. Бесфамільнова — Валентин Барзіон, М. Бруно (Франція), Андрій Голоднюк, Володимир Зубицький (Італія), С. Маркович (Чорногорія), Т. Лукич (Австралія), С. Милошевич (Швейцарія), В. Барзіон, А. Бесфамільнов, В. Великодний, І. Серотюк, Л. Падій, Л. Трофименко, С. Шматок, О. Хрустевич, Д. Царко, М. Шумський (Україна).

Загалом учні В. Бесфамільнова здобули на міжнародних конкурсах понад 100 премій і звань лауреатів, серед яких — 3 Гран-прі та 56 перших місць.

В. Бесфамільнов став першим виконавцем концертів українських композиторів К. М'якова (№ 1, № 2), Я. Лапинського (№ 1, № 2), І. Шамо, М. Різоля, М. Сільванського, В. Власова, а також концертів у транскрипціях І. Яшкевича, В. Підгорного та інших авторів.

В. Бесфамільнов є автором і виконавцем транскрипцій для баяна творів В.-А. Моцарта, Е. Гріга, М. Лисенка, В. Косенка, Л. Ревуцького, зокрема експромту М. Лисенка, пасакалії В. Косенка, прелюдії Л. Ревуцького та інших. Він виступив ініціатором співпраці з симфонічними й камерними оркестрами, симфоджазом, а також створення інструментальних дуетів: баян — орган (разом із В. Кошубою) та баян — фортепіано (разом із О. Тверською).

Творчий доробок митця налічує понад 150 записів на Укртелерадіо, 16 грамплатівок та 12 компакт-дисків. Виконавську культуру В. Бесфамільнова вирізняють високий артистизм і філігранна техніка.

Проаналізувавши творчий доробок В. Бесфамільнова для баяна-соло, позначений яскраво вираженою фольклорною стилістикою, можна виокремити низку жанрових груп, до яких належать мініатюри, цикли, масштабні концертні п'єси, сюїти, рапсодії та різновиди сонатних форм.

Зазначені твори, поряд із національними ознаками, ґрунтуються на фольклорних першоджерелах і жанрових моделях, що містять численні приклади звернення до народно-музичних зразків не лише української традиції, але й інших культур — зокрема болгарської, хорватської, словацької, а також іспанської, бразильської, ромської, кавказької, румунської, угорської та інших.

Слід зазначити, що до появи творчого доробку В. Бесфамільнова традиційний баянний репертуар у жанрі інструментальної мініатюри мав переважно консервативний характер. У ньому домінували побутово-танцювальні п'єси, зокрема «Українські танці» g-moll та f-moll А. Штогаренка, «Український козачок», «Жартівлива українська полька» М. Різоля, «Веснянка», «Коляда», «Гаївка» В. Власова. Поряд із цим спостерігалися окремі приклади звернення до фольклорних джерел інших народів, зокрема «Самба» на бразильську тему «Аморадо» та «Весняна хора» А. Гайденка [3, с.4].

Серія компакт-дисків «Грає Володимир Бесфамільнов», видана митцем, становить своєрідну антологію його творчого доробку. До неї увійшли, зокрема, записи «Симфоністи-концерту» І. Шамо, у якій партію органа, на прохання композитора, виконав на баяні В. Бесфамільнов; «Дитячого альбому» М. Чемберджі для баяна *Слухаєм, малюємо*, кожна п'єса якого супроводжується віршами поетеси Т. Коломієць у виконанні майстрів художнього слова Т. Малишевської та П. Громовенка; записи з домашнього архіву у дуеті з органістом, народним артистом України В. Кошубою; перша редакція концерту М. Різоля з піаністом Б. Щупаком; «Посвята Астору П'яццоллі» В. Зубицького, виконана В. Бесфамільновим в Італії у складі сімейного ансамблю Наталії, Володимира і Станіслава Зубицьких; а також інтерпретації творів В. А. Моцарта, Е. Гріґа та інших композиторів.

ВИСНОВКИ

На підставі комплексного вивчення та аналізу наукових праць учених-музикознавців, а також мистецтвознавчої, педагогічної й методичної літератури, було сформульовано такі висновки та узагальнення:

1. Прототип баяна виник кілька століть тому й уже на етапі свого становлення вирізнявся істотними перевагами порівняно з такими інструментами, як позитиви (невеликі кімнатні органи) та регалі (настільні органи).

Слід зауважити, що конструкція баяна зазнавала постійних удосконалень. Ліва клавіатура, яка раніше використовувалася переважно для акомпанементу, у сучасних інструментах за своїми виконавськими можливостями практично не поступається правій.

Баян – сучасний камерний інструмент. Його універсальність дозволяє виконувати найрізноманітнішу музику – від перекладань органної і клавірної класики до складних (як у технічному відношенні, так і в плані музичної мови) творів сучасних композиторів, написаних спеціально для баяна.

Баян є сучасним камерним музичним інструментом, універсальність якого забезпечує можливість виконання широкого спектра музичних творів — від транскрипцій органної та клавірної класики до складних, як у технічному, так і в музично-виразовому аспектах, композицій сучасних авторів, створених спеціально для цього інструмента.

2. У мистецтвознавчих дослідженнях, присвячених баянному мистецтву, представлено чітко структуровану хронологію становлення та еволюції його основних жанрових форм в Україні. До ключових різновидів відносяться: обробки народнопісенних мелодій; твори малих форм (мініатюри); поліфонічні композиції; концерти для баяна з оркестром; концертні та віртуозні транскрипції; сюїти та дитячі альбоми; диптихи та триптихи; сонати й сонатини; партити; зразки естрадного та джазового жанрів; камерно-інструментальні ансамблеві твори авангардного спрямування.

Вагомий внесок у формування та розвиток українського баянного мистецтва здійснили праці сучасних дослідників. Зокрема, дисертаційні дослідження М. Давидова, А. Черноіваненка, Д. Кужелєва, А. Сташевського та В. Князева істотно вплинули на окреслення нових тенденцій розвитку й утвердження вітчизняного баянного інструменталізму.

Знаковою постаттю у розвитку українського баянного мистецтва кінця ХХ століття є Анатолій Гайденко — баяніст, аранжувальник, науковець, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Значний внесок у розвиток українського баянного мистецтва належить Львівській баянній школі, заснованій учнем М. Геліса — М. Оберюхтіним. Випускники цієї школи сформували яскраву плеяду митців, серед яких лауреати престижних міжнародних конкурсів (В. Балик, В. Голубничий, Є. Дацина, Я. Ковальчук, В. Стецун та ін.), а також відомі педагоги й композитори (В. Власов, В. Балик, А. Батршин, В. Голубничий, А. Онуфрієнко та ін.). Їхня творча діяльність відображає процес адаптації й переосмислення засад музично-академічного виконавства та музичної педагогіки, витоки яких пов'язані з методикою М. Геліса.

3. Важливою складовою національної музичної культури та яскравим прикладом творчого взаємопроникнення української й світової музичних традицій є баянне мистецтво Київщини. Динамічний розвиток виконавської майстерності баяністів, модернізація інструмента, ускладнення репертуару та вдосконалення системи підготовки виконавців зумовили утвердження академічного статусу баяна.

Важливу роль у цьому процесі відіграли провідні представники української баянної школи — В. Бесфамільнов, В. Булавко, С. Грінченко, В. Зубицький, Я. Ковальчук, М. Різоль, В. Мурза, А. Семешко, П. Фенюк та інші; композитори-баяністи — В. Бібік, В. Власов, В. Зубицький, К. М'ясоєдов, В. Підгорний, В. Рунчак, І. Шамо; а також методисти-педагоги — І. Алексєєв, М. Геліс, Л. Горенко, М. Давидов, М. Оберюхтін та інші. Їхня

творчість становить вагому сторінку в історії розвитку камерно-інструментального мистецтва України.

4. М. Давидов — автор новітніх теорій формування виконавської майстерності та перекладення музичних творів для баяна, розробник першої комплексної Національної програми з народних інструментів для музикантів закладів вищої освіти України (1995), фундатор національної наукової народно-інструментальної школи. Він є автором першої в Україні докторської дисертації, присвяченої баянній проблематиці — *«Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста»*. Праця М. Давидова *«Школа виконавської майстерності баяніста»* стала настільною книгою для фахівців-баяністів.

Відомий український композитор-баяніст М. Різоль створив низку яскравих і оригінальних танцювальних п'єс, серед яких особливе місце за художніми характеристиками посідають фокстроти та вальси. Працюючи в популярних жанрах бальних танців, митець збагачував національну основу власних творів ритмоінтонаційними елементами музики інших народів — угорців, поляків, молдован. Значну увагу М. Різоль приділяв експресивному й енергійному, водночас надзвичайно популярному угорському танцю — чардашу, внаслідок чого з'явився високохудожній зразок цього яскравого іноземного танцю, що полонить слухачів своїм запальним характером.

В. Бесфамільнов — видатний український баяніст-віртуоз, педагог, народний артист України, багаторазовий лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Митець є автором і виконавцем транскрипцій для баяна творів В.-А. Моцарта, Е. Гріга, М. Лисенка, В. Косенка, Л. Ревуцького, а також експромту М. Лисенка, пасакалії В. Косенка, прелюдії Л. Ревуцького та інших. Він виступив ініціатором співпраці з симфонічними й камерними оркестрами, симфоджазовими колективами, а також створення інструментальних дуетів баян–орган (разом із В. Кошубою) та баян–фортепіано (разом з О. Тверською).

Історія розвитку українського баянного мистецтва триває. Сьогодні основним завданням для музичної спільноти, артистів та аматорів народних інструментів є дбайливе збереження та примноження найкращих здобутків української баянної школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «АссоHoliday 2006 – 2010». Сторінки історії ювілейного конкурсу-фестивалю. ред.-упор. А. А. Семешко. К.: Ассо-орус, 2010. 96 с.
2. Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. К.: 1995. 100 с.
3. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста): монографія. Мелітополь: Видавництво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. 612 с.
4. Балик В. Пам'яті Михайла Дмитровича Оберюхтіна. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 179-191.
5. Балик В. Владислав Золотарьов: життя і творчість (реконструкція та виконавський аналіз творів для баяна). Дрогобич: Посвіт, 2008. 104 с.
6. Батршин А. Вибрації почуттів. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (25 березня 2007 року м. Дрогобич). Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 192-197.
7. Безклубенко С. Д. Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси. Ужгород: Карпати, 2006. 512 с.
8. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ ст.): Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКіМ. К., 2004. 20 с.
9. Бобечко О. Яскравий представник львівської баянної школи Сергій Карась. Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 7-12.
10. Булда М. Львівська баянна школа та її вплив на композиторську творчість Віктора Власова. Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 12-20.

- 11.Власов В. Сторінки минулого. Львівська баянна школа та її видатні представники. Збірник матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич: Коло, 2005. С. 20-26.
- 12.Голубничий В. Уроки М. Д. Оберюхтіна (спомин про вчителя). Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (25 березня 2007 року, м. Дрогобич.). Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 198-207.
- 13.Голяка Г. Сучасна Київська народно-інструментальна школа на теренах європейського виконавства. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. Тези Міжнародної науково-теоретичної конференції. К.: 2005. С. 34-36.
- 14.Давидов М. А. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: Зб. наук. пр. К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. 207 с.
15. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Луцьк, 2006. 308 с.
- 16.Давидов М. На захист традиційного кнопкового аккордеону. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. С. 133 – 137.
- 17.Давидов М. А. Професор М.Геліс – засновник першої кафедри народних інструментів. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. К.: 2003. Вип. 26. С. 7-29.
- 18.Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. К.: НМАУ, 1998. 220 с.
- 19.Давидов М. А. Баян України. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. С. 116-123.
- 20.Давидов М. А. Методичні принципи професора М. М.Геліса як основа освітньо-кваліфікаційної характеристики студента-народника.

- Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: Вип. 3. Луганськ: Поліграфресурс. 2007. С. 4-8.
21. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. 420 с.
 22. Давидов М. А. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми. Українське музикознавство. Київ.: Музична Україна, 1998. Вип. 28. С. 74-79.
 23. Давидов М. Народній музиці – міцну базу. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. С. 102 – 104.
 24. Давидов М. На шляху самоствердження. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. С. 82 – 86.
 25. Дацина Л. Наукова і педагогічна творчість Дмитра Кужелева. Львівська баянна школа та її видатні представники. Збірник матеріалів науково-практичної конференції (23 квітня 2005 року. Старий Самбір). Дрогобич: Коло, 2005. С. 42-44.
 26. Дедусенко Ж. Школа як умова та спосіб існування виконавської традиції. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. Тези Міжнародної науково-теоретичної конференції. К.: 2005. С. 9-10.
 27. Душний А. Життєвий шлях та наукове спрямування професора А.В. Онуфрієнка. Львівська баянна школа та її видатні представники. – Дрогобич: Коло, 2005. С. 45-49.
 28. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз). Творчість композиторів України для народних інструментів: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 41-45.

29. Душний А. Виконавські досягнення Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва у 1990-х – 2000-х роках. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 208-214.
30. Євдокімов В. М. Одеська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Одеса: Астро Принт. 86 с.
31. Іваницька Я. Ното ludens ... у дуеті. Дзеркало тижня. Україна. № 23. 2003. 20 червня.
32. Іванець В. Мій ідеал вчителя. Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 51-55.
33. Іванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX-XX століття). Суми: 2002. 70 с.
34. Іванов Є. О. Акордеонно-баянне мистецтво України. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. К., 1999. Вип. 1. С. 25-37.
35. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): Дис... канд. мист.: 17.00.02. НМАУ ім. П.І.Чайковського. К., 1995. 277с.
36. Іванов Є. Українська академічна баянно-акордеонна школа. Проблеми еволюції. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: Тези Міжнародної науково-теоретичної конференції. К.: 2005. С. 33-34.
37. Карась С. Інтерпретація барокової музики на баяні (теоретико-виконавський аспект) : Автореф. ... канд. мист.: 17.00.03. ЛДМА ім. М. В.Лисенка. Львів, 2006. 19 с.
38. Карась С. Тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Формування репертуару. Музикознавчі студії. Вип. 11. Вінниця: Нова книга, 2006. С. 69-75.

- 39.Карась С. До питання інтерпретації барокової музики (спроба порівняльного аналізу). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І.Чайковського. К.: 2004. Вип. 40. С. 74-81.
- 40.Карась С. Темповий фактор у процесі роботи баяніста над музичними творами епохи бароко. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 92-99.
- 41.Карась С. Стилiстичні аспекти виконавської майстерності баяніста-акордеоніста (на матеріалі музичних творів епохи Бароко). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. К.: 2001. Вип. 18. С. 115-127.
- 42.Карась С. Ладогармонічні ідеї у творчості Доменіко Скарлатті (аналітичний аспект виконавства). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім.. Чайковського. К.: 2001. Вип. 18. С. 242-255.
- 43.Карась С. А. Онуфрієнко в спогадах учнів. Львівська баянна школа та її видатні представники: Збірник матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич: Коло, 2005. С. 55-58.
- 44.Кужелєв Д. Педагог-новатор. Музикознавчі студії. Вип. 11. Вінниця: Нова книга, 2006. С. 19-25.
- 45.Кужелєв Д. До питання української баянної школи. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: 2004. Вип. 40. С. 190-201.
- 46.Кужелєв Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. К.: 2000. Вип. 5. С. 48-58.
- 47.Кужелєв Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКіМ. К., 2002. 182 с.

- 48.Кужелєв Д. Слово про вчителя. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 5-10.
- 49.Кужелєв Д. Вступ (До питання львівської баянної школи). Львівська баянна школа та її видатні представники: Збірник матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич: Коло, 2005. С. 3.
- 50.Кужелєв Д. Баянна школа М. Д.Оберюхтіна. Львівська баянна школа та її видатні представники: Збірник матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич: Коло, 2005. С. 67-75.
- 51.Кужелєв Д. Перспективи зростання. Музика, 1984. № 4.
- 52.Кужелєв Д. Сучасне баянне мистецтво: Феномен В.Зубицького. Київ: КДУКІМ. 1998. С. 46-53.
- 53.Кужелєв Д. Семантика та інструментальна стилістика сучасної баянної творчості. Діалог культур. Україна у світовому контексті: мистецтво і освіта: збірка наукових праць. Випуск № 6. Львів: Каменярь, 2001.
- 54.Кужелєв Д. Кафедра народних інструментів ЛДМА ім. М.В.Лисенка. Сторінки історії Львівської державної музичної академії. Львів: Сполом, 2003. С. 179-189.
- 55.Кузовлев В. Перемога в Клінгенталі. Культура і життя, 1981. №5.
- 56.Мантулев Е., Собко В. Кращі баяністи України. Музика, 1979. №5. С. 28.
- 57.Оберюхтін М. Д. Виконання органних п'єс Й.С.Баха на баяні. К.: Музична Україна, 1973. 54 с.
- 58.Оберюхтін М.Д. Особливості виконання фортепіанних творів Й.Гайдна та В.А.Моцарта на готово-виборному баяні. Львів: 2000. 15 с.
- 59.Олексів Я. Фольклорно-тематичний матеріал у циклічних творах українських композиторів для баяна. Музикознавчі студії. Вип. 11. Вінниця: Нова книга, 2006. С. 108-122.

60. Олексів Я. Проникнення симфонічного методу мислення у баянні твори Володимира Зубицького (на прикладі сонати №2 «Слов'янської»). Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 100-106.
61. Олексів Я. Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. Творчість композиторів України для народних інструментів: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 60-67.
62. Олексів Я. Токата. Дрогобич: Посвіт. 2006. 16 с.
63. Пиц Б. Музичні пріоритети Володимира Балика. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 20-32.
64. Пиц Б. Перший професійний композитор-баяніст Львівщини. Музикознавчі студії. Вип. 11. Вінниця: Нова книга, 2006. С. 93-107.
65. Пиц Б. Невідомий представник львівської баянної школи. Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 88-98.
66. Пиц Б. Баян і диригентська паличка Богдана Гурана. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 215-221.
67. Посікіра Л. До 70-річчя від дня народження А. В. Онуфрієнка. Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 108-111.
68. Римаренко М. «Київський вальс» М. Д. Оберюхтіна. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується:

Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції.

Дрогобич: Посвіт, 2006. С.43

- 69.Самойленко О. Поняття «школи» в системі сучасного гуманітарного знання. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. Тези Міжнародної науково-теоретичної конференції. К.: 2005. С. 10-12.
- 70.Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
- 71.Славич А. Нова сторінка творчості Ернеста Мантулева. Творчість композиторів України для народних інструментів. Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 98-102.
- 72.Сташевський А. Я. Деякі жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-80-х років ХХ століття. Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. XIV. Мелітополь, 2003. С. 62-70.
- 73.Сташевський А. Творчість Володимира Балика і нові тенденції української музики для баяна 1980-х років. Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 111-116.
- 74.Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. – Луганськ: Коло, 2006. 152 с.
- 75.Тимошенко О. С. Значення діяльності професора М. М.Геліса в музичній культурі України. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ ст.». К., 2003. С. 3-4.
- 76.Хоменко П. Чемпіон світу по баяну. Правда України. 1975. 9 грудня.
- 77.Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп аккордеона: Монографія. Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 2008. 256 с.
- 78.Яковлєва А., Афонська Т. Сучасний тлумачний словник української мови. Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС. 2006. 672 с.

79. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогодні професійного баяніста (на прикладі «Восьми джазових п'єс» для баяна В.Власова). Львівська баянна школа та її видатні представники. Дрогобич: Коло, 2005. С. 139-143

ДОДАТКИ

Додаток А

Квартет баяністів

Квартет баяністів (первісний склад)



Квартет баянистов: И.И.Жуromский, М.Г.Белецкая, Р.Г.Белецкая, Н.И.Ризоль

Додаток Б

Микола Іванович Різоль

(1919-2007)



Додаток В**Сучасний склад квартету баяністів**

Сергій Грінченко (перший баян, художній керівник) та заслужені артисти України Олег Шиян (другий баян), Ігор Сасенко (баян-баритон) й Роман Молоченко (баян-контрабас)

Додаток Г

Бесфамільнов Володимир Володимирович

(29.08.1931 – 17.05.2017)

