

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СУМАРУК АНДРІЙ ПЕТРОВИЧ

УДК 78.27; 78.482

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**НЕОФОЛЬКЛОРНІ РИСИ БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ
ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА
(ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ)**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник та науковий консультант:

Кужелев Дмитро Олександрович

професор кафедри народних інструментів,

кандидат мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Сумарук Андрій Петрович

Львів – 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	3
SUMMARY.....	6
ВСТУП.....	9
РОЗДІЛ I. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА КРІЗЬ ПРИЗМУ	
НЕОФОЛЬКЛОРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	16
1.1. Неофольклоризм як художньо-мистецький напрямок в українській музиці: дефініція та історико-культурологічний контекст	16
1.2. Жанрово-стильова проєкція неофольклоризму у баянній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть	25
1.3. Неофольклоризм у світлі художньо-ідейних домінант творчого мислення Володимира Рунчака	36
РОЗДІЛ II. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МОВА ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ЗАСОБИ У	
НЕОФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА	44
2.1. Особливості музично-виразової палітри у сюїтах для баяна соло («Українська сюїта» та «Портрети композиторів»)	44
2.2. Специфіка втілення фольклорних мотивів у «Гуцульській мозаїці». 55	55
2.3. Фольклорно-інтонаційні елементи у «Китайському диптиху»	61
РОЗДІЛ III. НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТВОРИ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА У	
МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ВИМІРІ	71
3.1. До питання взаємодії композиторської й виконавської творчості у баянній музиці Володимира Рунчака	71
3.2. Особливості баянно-інструментальної мови композитора та проблеми її інтерпретації на акордеоні	80
3.3. Творчий діалог композитора та виконавця у світлі авторського погляду Володимира Рунчака: інтерв'ю з митцем	87
ВИСНОВКИ	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	101
ДОДАТКИ. Нотографія.....	109

АНОТАЦІЯ

Сумарук А. П. Неофольклорні риси баянної творчості Володимира Рунчака (до питання виконавського інтонування). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2025.

У праці висвітлено творчу постать Володимира Рунчака як відомого адепта сучасного мистецтва, що стоїть на засадах розвитку української баянно-акордеонної культури. Основу проєкту формує музично-стилістичний та виконавський аналіз баянних творів композитора. Виявлена специфіка інструментальної мови програмує особливості виконавського інтонування, своєрідно аргументуючи зв'язок композиторської й виконавської творчості.

Українська баянна культура є порівняно молодим явищем в історії національного музичного мистецтва, що актуалізує проблеми теоретичного та практичного дослідження багатьох її аспектів. На другу половину ХХ століття припадає найбільш інтенсивний етап розвитку, пов'язаний з наближенням до горизонтів модерної європейської традиції та виходом на професійний концертно-академічний рівень. Творчість Володимира Рунчака, що розгортається в останній третині ХХ – на початку ХХІ століть, є яскравою ілюстрацією якісного оновлення та збагачення лексичного фонду баянної музики, розширення жанрового кола, технічного та звуковиразового потенціалу, що є надзвичайно вагомим внеском в історію розвитку інструмента та виконавського мистецтва.

У світлі актуалізації неофольклорних віянь у мистецькому просторі ХХ століття кожен новий дотик до автентичних джерел продукує незвичні форми переломлення глибинних народних пластів, спонукаючи композиторів до індивідуально-творчої проєкції фольклорних моделей у системі авторського

стилю. Відтак, з широкої палітри баянної творчості Володимира Рунчака обрано для дослідження музичні зразки неофольклорного спрямування, що розкривають національно-ментальну ідентичність митця та його діалог з автентичною фольклорною традицією. Для комплексного дослідження доцільно зупинитися на творах різних періодів та жанрів, для сольного та ансамблевого виконання (сюїти для баяна соло «Три фольклорні п'єси», «Портрети композиторів», «Китайський диптих» №2, «Гуцульська мозаїка» для баяна й скрипки).

Ключові напрямки дослідження розподіляються відповідно між трьома розділами, що присвячені історико-культурологічним та художньо-естетичним засадам неофольклоризму, оптиці музично-стилістичного почерку композитора у творах з неофольклорними мотивами та проблемам виконавського інтонування з проєкцією на ширші засади функціонування композиторської та виконавської творчості у мистецькому просторі постмодернізму.

У першому розділі сформульовано понятійний апарат фольклоризму та неофольклоризму, висвітлено основні різновиди з акцентом на композиторському фольклоризмі. Встановлено, що саме він зберігає органічний зв'язок з творчо-інтонаційними та художньо-естетичними категоріями музичного мистецтва, починаючи від перших етапів становлення української композиторської школи. Виявлено діапазон творчого перетворення фольклорних першоджерел в історичній площині – від декларативного зображального характеру у романтичній музичній традиції до індивідуалізованої проєкції. Закономірно, що найбільш детально охоплено проблеми функціонування неофольклоризму як художньо-мистецького напрямку. Відповідно до цього окреслена історико-хронологічна панорама, образно-тематичне поле творчості та концептуальні шляхи стилістичного втілення фольклорних моделей у музичній мові композиторів ХХ століття. У цьому контексті висвітлено постать Володимира Рунчака та актуалізовано спроби творчого переосмислення фольклорних моделей у різних жанрах його доробку. Виявлено функціональну площину діалогу «композитор-фольклор» з огляду на біографічні та соціокультурні

фактори, встановлено діапазон стилістичних пошуків В. Рунчака у творах неофольклорного напрямку.

Другий розділ дослідження присвячений розгляду баянних творів В. Рунчака з метою виявлення музично-інтонаційної рецепції фольклорних моделей (на матеріалі сольних та ансамблевих зразків). Детально проаналізовано принципи формотворення та музично-лексичну палітру, що вказує на широкий спектр залучених етнохарактерних моделей (український, китайський фольклор). Здійснено характеристику ключових елементів музичної мови (мело-ритмічна канва, фактурно-тематичний розвиток, гармонічна мова, тональний план), музично-драматургічного та структурно-композиційного розвитку. Визначено особливості образно-тематичного потенціалу фольклорних моделей та їх роль у художньо-філософській концепції творів. Розкрито основні шляхи музично-стилістичної проєкції фольклорних елементів (стилізація народного колориту ладогармонічними, ритмічними, структурними, сонористичними засобами, альянзи на стилі, залучення прийомів народно-імпровізаційного музикування).

У третьому розділі висвітлено ключовий виконавський аспект. Насамперед встановлено принципи взаємодії композиторської й виконавської творчості в історичному розрізі, залучено понятійний апарат виконавського стилю, що функціонує у численних дефініціях. Відтак виявлено механізми композиторської та виконавської співдії на прикладі баянної творчості Володимира Рунчака: встановлено ключові творчі союзи, шляхи стимуляції композиторського креативу та виконавської діяльності. Окремо запропоновано музично-виконавський аналіз обраних баянних творів, де окреслено основні проблеми інтерпретації (технічно-виконавські, музично-стилістичні та художньо-концептуальні особливості). Наочним доповненням виконавських аспектів творчості Володимира Рунчака став творчий діалог-інтерв'ю з митцем, що вміщує практичні рекомендації щодо інтерпретації творів, маловідомі факти композиторсько-виконавських зв'язків, історію створення та виконання окремих творів баянного репертуару.

Зважаючи на комплексний характер дослідження, залучення суміжних теоретичних та практичних аспектів, формується перспектива подальшого розвитку заявлених проблем. Це стосується, зокрема, сучасної виконавської практики, що потребує нового підходу до інтерпретацій, виявлення подальших проблем художньо-творчої комунікації композитора та виконавця. Актуальними залишаються питання розширення матеріальної бази дослідження іншими творами В. Рунчака, аналіз інтерпретаційних версій творів та загалом популяризація баянних здобутків у культурно-просвітницькій, педагогічній, музично-громадській, музикознавчій сферах.

Ключові слова: українська музична культура; баянне мистецтво; індивідуальний композиторський стиль; постмодернізм; музичний авангард; баянно-інструментальна мова; неофольклоризм; фольклорні мотиви, виконавський стиль; музична інтерпретація.

SUMMARY

Sumaruk A. P. Neofolk signs of Volodymyr Runchak's bayan creativity: to the issue of performing intonation. – Qualifying scientific research as a manuscript.

Scientific justification of the creative artistic project for obtaining the educational-artistic degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art»). – Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv, 2025.

The work explores person Volodymyr Runchak as one of the greatest reinventor of modern bayan creativity, that actively supports the development Ukrainian bayan and accordion culture. The project is based on music stylistic and performing analysis of the composer's bayan works. Detected specificity of the instrumental means produces issues with performing intonation and provides a close connection of composer's and performing creativity.

Ukrainian bayan art is a relatively recent phenomenon in the history of national musical culture. This actualizes the issues of theoretical and practical research. An

active stage of development occurs in the second half of the XX century. It is associated with approaching to the modern European tradition and entering a new professional and academic level. V. Runchak's creativity covers a period the last third of the XX the beginning of the XXI centuries. It reflects the qualitative renewal of lexical fund, expanding the genres, technical and sounding potential. It became a significant contribution to the development of instrument and performing perspective.

In the process of actualization neofolkloristic trends occurred the unusual forms conversion of innards folk pools. It provoked composers to the individual creative reflection folk models in the author's style. Therefore, from large variety of Volodymyr Runchak's bayan creativity were elected neofolkloristic music works. For the complex research were chosen solo and ensemble works from different periods and genres (suites for solo bayan «Three folklore pieces», «Portraits of Composers», «Chinese diptych» №2, «Hutsul mosaic» for violin and bayan).

The key areas of the research are divided amongst three chapters. It dedicated to the historical and cultural, artistic and aesthetic principles of neofolklorism (first chapter), the artist's musical-style in the neofolkloristic works (second chapter) and problems of performing intonation (third chapter). It projects on comprehensive plan of composer's and performing creativity in the art of postmodernism.

The first section discusses the conceptual apparatus of folklorism and neofolklorism. The composer's neofolklorism preserves fundamental connection with intonational and artistic-aesthetic categories of musical art from the first steps in the development of Ukrainian composer's school. Revealed the range of creative modifications of folklore sources in the historical plane – from declarative character in the musical tradition of romanticism to intuitive projection in the art of postmodernism. It is natural the problems of functioning of neofolklorism as artistic direction are covered by the most profound. In accordance with this historical and thematic character of creativity and conceptual ways of stylistic implement folklore models in the musical language are indicated.

The second chapter is devoted to examining Volodymyr Runchak's bayan works. Peculiarities of musical intonation reception of folklore models are revealed (based

on solo and ensemble works). The principles of formation and musical-lexical fund are analyzed in details. It gives a characteristic of main factors of music expression: melo-rhythmic models, thematic development, harmonic language, tonal plan, musical dramaturgical and structural compositional details. The features of thematic and story potential of folklore models, it's role in the philosophical concept of works are educated. It reveals basic ways of musical stylistic projection of folklore elements (stylization of folk peculiarity through harmonic, rhythmic, structural, sonoristic means, allusions to style, folk improvisational performance techniques, etc.).

The third chapter covers the key performance aspect of research, theoretical and practical issues. Principles of interaction between composer and performer creativity in historical perspective are primarily established, conceptual apparatus of performing style are involved. The characteristic of composer-performer interaction on the example of V. Runchak's bayan works are revealed. It suggests musical performance analysis of bayan works, the main problems of interpretation (technical, stylistic, artistic, conceptual). Creative dialogue-interview with the artist serves as a supplement to performance aspects of V. Runchak's works. It consists of practical recommendations for interpreting works, unknown facts of composer and performer communication, history of the creation and performance works.

Prospect of further development is formed given the complex type of the study, involving related theoretical and practical aspects. This applies in particular to modern performing practice, new approach to interpretations, identification of further problems of creative communication between composer and performer. Topical questions concerning the expanding material base by V. Runchak's works, analyzing interpretative versions and generally popularizing bayan achievements in the cultural and educational, pedagogical, musical and public, musicological spheres.

Keywords: *Ukrainian music culture; bayan creativity; composer's unique style; postmodernism; music avant-garde; bayan instrumental language; neofolklorism; folklore models; performing style; music interpretation.*

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасному культурно-мистецькому просторі ім'я Володимира Рунчака фігурує як синонім новітньої музичної творчості – маркер сміливих та оригінальних пошуків. Композитор з незвичною авторською харизмою ще з перших етапів становлення задекларував авангардний модус творчого мислення, відданість радикальним прогресивним ідеям. Значення його музичного доробку зростає і у світлі сьогодення – це підкріплює професійність та демократичність творчих засад, відкритість викликам свого часу, яскраво комунікаційний характер музично-мистецької діяльності. Оригінальною сторінкою творчості В. Рунчака є баянно-інструментальний напрямок, що виразно розкриває музично-стильові й художньо-світоглядні орієнтири митця та водночас є цінним внеском у порівняно молоді традиції українського баянного мистецтва. Ця сфера композиторської творчості потребує особливої актуалізації у контексті мінливої постмодерної панорами, новизни викликів та підсилення престижу національного музичного мистецтва.

Важливим компонентом баянного авангарду В. Рунчака є виконавський вектор, підкріплений особистим досвідом баяніста-професіонала. Зростання ролі індивідуально-авторського внеску виконавця, його співдії у процесах звукотворення та ідейно-образного трактування твору генерує нові форми взаємозв'язку композитора та виконавця. Це відкриває перед сучасним музикантом широке поле інтерпретаційних можливостей та водночас вимагає усвідомленого підходу до естетичного підґрунтя твору, незвичних звукоідей та інструментальної сонорики, складних технічних викликів. Особливе значення виконавського елементу у творчості В. Рунчака прочитується в оригінальній художньо-інтонаційній сфері та технічно-виразовому арсеналі, сміливих моделях сценічної інтерпретації, що потребує заслуженої уваги дослідників та головно виконавців.

Для комплексного дослідження баянної творчості композитора у художньо-образній, жанрово-стильовій та музично-виконавській проєкції було обрано інструментальні зразки неофольклорного спрямування, що розкривають зв'язок

із глибинними традиціями української музичної культури та яскраво проєктують унікальне авторське обличчя В. Рунчака. Наповнення традиційних етнохарактерних моделей сучасними музично-лексичними засобами відображає унікальну баянно-інструментальну мову композитора та формує характерне коло проблем виконавського інтонування.

У сучасній науковій думці представлено досить широкий ряд розвідок, що розкривають різновекторні проблеми українського баянного мистецтва. Серед ґрунтовних праць, присвячених детальному висвітленню етапів розвитку баянної творчості та особливостям музично-стильового діапазону пошуків композиторів варто виділити монографії М. Давидова [15], Д. Кужелева [45], А. Сташевського [71], дисертаційні дослідження Р. Безуглої [5], І. Єргієва [23], В. Сподаренко [70], С. Нефедова [55]. Фольклористичні тенденції у композиторській творчості також пов'язані з помітною зацікавленістю зарубіжних та вітчизняних дослідників, активним науковим осмисленням. Історико-культурологічні та художньо-стильові засади музичного фольклоризму та неофольклоризму розкривають праці С. Грици [14], С. Павлишин [59], Р. Кирчіва [32], дисертації О. Дерев'янченко [19], О. Козаренка [35], С. Садовенко [64], статті А. Калениченка [28], О. Протопопової [63], В. Данилець [17] та ін.

Творчій постаті В. Рунчака присвячено всього кілька спеціалізованих розвідок, серед яких монографія А. Сташевського «Володимир Рунчак. Музика про життя... Аналітичні есе баянної творчості» [65]. Поряд із тим у музикознавчій думці представлені численні звернення до окремих аспектів творчості композитора. Це зокрема, дослідження жанрово-стильових засад камерно-вокального доробку (дисертаційна розвідка Л. Веньшу [9]), хорової творчості (О. Заверухи [25], Н. Кречко [44]), творів для духових інструментів (статті М. Баланка [4], І. Палійчук [60]), баянного мистецтва (обрані стилістичні аспекти у розвідках А. Душного [20], Д. Кужелева [45], Я. Олексіва [57]). Окремі художньо-мистецькі орієнтири авторського мислення композитора розкриваються у творчих нарисах Г. Лук'янчука [49], [50], Т. Соболевої [69], О. Чеботар

[78], Ю. Чекана [79], інтерв'ю М. Антонової [2], В. Коскіна [39], Г. Пилипенка [62], А. Сташевського [73] з Володимиром Рунчаком.

Менш дослідженням виявився музично-виконавський аспект творчості композитора. Цінні спостереження щодо категорій художньо-інтерпретаційного осмислення авангардних творів та окремих музично-інструментальних зразків композитора містять статті М. Мимрика [53], Л. Максименко [52], Н. Семененко [66], І. Палійчук [60], Д. Кужелева [46], однак цей аспект потребує наразі якісного доповнення та розширення. Незаповненим полем залишається дослідження практичних аспектів баянно-виконавської творчості (технічно-виконавські, музично-стилістичні, художньо-інтерпретаційні характеристики), що обумовлює відповідно актуальність даного дослідження.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки неофольклорних тенденцій баянної музики Володимира Рунчака та проблем її виконавського інтонування.

Відповідно до мети роботи були поставлені наступні **завдання**:

- дослідити дефініцію та шляхи поширення фольклоризму як художньо-мистецького напрямку;
- виявити специфіку неофольклорних тенденцій в українській музичній культурі;
- окреслити неофольклорні віяння у баянній творчості останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- сформулювати жанрово-стилістичні та художньо-естетичні засади творчості В. Рунчака;
- визначити музично-драматургічні й структурно-композиційні особливості творів неофольклорного напрямку;
- висвітлити специфіку інструментальної мови та композиційних засобів у баянних творах В. Рунчака;
- дослідити форми взаємовпливу композиторської та виконавської технік;
- виявити основні музично-інтерпретаційні проблеми у баянних полотнах.

Об'єктом дослідження є баянна творчість неофольклорного спрямування В. Рунчака, а **предметом** – особливості музично-виконавського інтонування творів композитора.

Матеріалом дослідження стали баянні твори В. Рунчака нефольклорного спрямування, зокрема, сюїти «Три фольклорні п'єси» («Українська сюїта») та «Портрети композиторів», «Китайський диптих» №2 та «Гуцульська мозаїка».

Теоретичну базу дослідження утворюють:

- підручники й посібники з історії української музичної культури (Л. Корній [38], Л. Кияновської [34], Л. Пархоменко [27], С. Павлишин [59]);
- музичні енциклопедії та довідники ([24], [29], [41]);
- праці з музичної фольклористики (М. Гордійчука [13], С. Грици [14], О. Дея [18], Р. Кирчіва [32]);
- дослідження, присвячені фольклорним та неофольклорним тенденціям у композиторській творчості (праці О. Дерев'янченко [19], С. Садовенко [64], А. Шамігова [81], статті В. Данилець [17], Ю. Курача [47], Н. Остапчук [58], О. Протопопової [63], Л. Сидоренко [67]);
- праці, що висвітлюють історико-культурологічні та жанрово-стильові аспекти розвитку українського баянного мистецтва (М. Імханицького [26], М. Давидова [15], І. Єргієва [23], Д. Кужелева [45], А. Сташевського [72], [74], Р. Безуглої [5], С. Нефедова [55], В. Спораденка [70], Я. Олексіва [57], В. Тищика [76] та ін.);
- монографії та творчі портрети Володимира Рунчака (А. Сташевського [71], Г. Лук'янчука [49], О. Чеботар [78], І. Коновалової [37]);
- інтерв'ю з В. Рунчаком (М. Антонової [2], В. Коскіна [39], Г. Пилипенка [62], А. Сташевського [73]);
- матеріали, що розкривають теоретичні та практичні аспекти музичного виконавства (О. Катрич [31], В. Москаленка [54], О. Самойленко [65], І. Чернової-Строй [80], І. Коханик [42], М. Давидова [16], Д. Кужелева [36], Н. Семененко [66], О. Котляревської [41], О. Сидоренко [68], Н. Швець [82], О. Шевцової [83] та ін.).

Методологія дослідження опирається на наступні наукові методи:

- *джерелознавчий* – при зверненні до наукових праць, присвячених розвитку українського баянного мистецтва та творчості В. Рунчака;
- *хронологічний* – для виявлення етапів поширення фольклористичних тенденцій та взаємозв'язку суспільно-історичних процесів;
- *історико-культурологічний* – для встановлення обставин розвитку баянно-інструментальної культури;
- *музично-стильовий* – для дослідження специфіки творчо-індивідуального почерку В. Рунчака;
- *метод музикознавчого аналізу* – для розкриття особливостей музично-виразового словника та баянно-інструментальної мови композитора;
- *інтерпретаційний* – при виявленні форм індивідуального музично-виконавського трактування творів.

Наукова новизна роботи полягає у спробі висвітлення неофольклорних творів баянного доробку В. Рунчака на комплексному рівні та виявленні аспектів взаємодії композиторсько-виконавської творчості як важливої форми інтерпретаційного ресурсу. Залучено результати практичних аспектів дослідження баянно-інструментальної співтворчості автора. Вперше обґрунтовано концепцію взаємовпливу діяльності композитора та виконавця на матеріалі творів «баянного екстриму» Володимира Рунчака.

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки пропонованого дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музичної культури та виконавського мистецтва, у роботі класу баяна та акордеона, а також у концертній практиці виконавців та музично-просвітницькій діяльності.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 112 сторінок, обсяг основного тексту – 100 сторінок, список використаних джерел – 84 позиції.

Апробація матеріалів дослідження:

За темою творчого мистецького проєкту проведено такі основні заходи:

Концерт №1. Програма:

1. Й. С. Бах. «Прелюдія і fuga gis-moll» (I том ДТК ВМV 863)
2. Л. К. Дакен. «Зозуля»
3. В. Рунчак. «Українська сюїта» (II-III ч.)
4. В. Рунчак. «Китайський диптих» №2 (I ч.)
5. Б. Преч. «3-3-2»
6. Ф. Анжеліс. «Посвята Пако»
7. Р. Гальяно. «Fou rire»

Виконавець: Андрій Сумарук

Оперна студія ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 20.06.2024.

URL: <https://youtu.be/4rQv21p254I?si=UFiCUPqaEyfEonqe>

Концерт №2 в контексті наукового дослідження «**Неофольклорні риси баянної творчості Володимира Рунчака (до питання виконавського інтонування)**». Програма:

1. «Бахіана»
2. «Українська сюїта» №2 (II-III частини)
3. «Біля портрету Паганіні»
4. «Китайський диптих» №2 (I частина)
5. «В наслідування Шостаковичу»
6. Дует «Kyrie eleison» для баяна та скрипки
7. «Гуцульська мозаїка» для баяна та скрипки

Виконавці: творчий аспірант кафедри народних інструментів Андрій Сумарук, студентка II курсу Ірина Левінська (скрипка).

Камерна сцена Львівської національної філармонії ім. М. Скорика, 10.06.2025.

URL: https://youtu.be/Srs8NAImuz4?si=jJBSt_L_qbJra3kY

Матеріали дослідження викладено в доповідях на науково-творчих міжнародних та всеукраїнських конференціях:

1. Сумарук А. Баянна творчість Володимира Рунчака на зламі ХХ-ХХІ століть. *III Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. 18-20 березня 2024, Львів.
2. Сумарук А. Неофольклоризм в інтерпретації композиторів баянного авангарду. *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. 7-10 квітня 2025, Львів.

Список публікацій за темою творчого мистецького проєкту.

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Сумарук А. Бачена проєкція неофольклоризму у баянній творчості українських композиторів кінця ХХ – почату ХХІ століть. *Молодь і ринок: науково-педагогічний журнал*. №2 (234), 2025. С. 169-174.
2. Сумарук А. Баянна творчість Володимира Рунчака у світлі художньо-ідейних та жанрово-стильових новацій української музичної культури. *Наукові записки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка: збірник статей*. Вип. 53, 2025. С. 56-61.

РОЗДІЛ І.
ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА
КРИЗЬ ПРИЗМУ НЕОФОЛЬКЛОРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

1.1. Неофольклоризм як художньо-мистецький напрямок в українській музиці: дефініція та історико-культурологічний контекст

Звернення до фольклорних витоків є чи не найбільш питомим явищем в історії музичного мистецтва, починаючи ще від перших етапів становлення української композиторської школи. Діалог митців із фольклором розвивався впродовж століть – від безпосереднього відтворення народномузичних елементів на зовнішньо-зображальному рівні до глибоко ментального, інтуїтивного сприйняття у складній інтелектуальній картині сучасності. Палітра національного музичного мистецтва рясніє численними зверненнями до фольклорних образів, народної мови та символістики, захоплює цікавими формами звукової реалізації етносу. Вражає і глибоке естетичне та етичне підґрунтя музичного фольклоризму, і його органічне функціонування у соціокультурному середовищі як важливого компонента національної свідомості композитора та слухача.

У музикознавчій думці поняття фольклоризму та неофольклоризму отримали десятки визначень, що варіювалися залежно від художньо-естетичних орієнтирів свого часу. Комплексний характер фольклору, що розкривається в історико-географічній, психологічній, соціокультурній, етнографічній, музикознавчій царині зумовлює різні підходи до формулювання фольклоризму, породжуючи неоднозначні форми його трактування. До того ж, у науковій думці ХХ століття визначення фольклоризму ускладнюється синонімічними поняттями музичного націоналізму, народності, неоархаїки, національної специфіки та ін. Водночас назривала обмеженість терміну фольклоризм, що обумовлював також ширші поняття – глибинні народно-національні тенденції та етнокультурні традиції. Це вказує на необхідність детального розгляду специфіки фольклоризму та пов'язаної з ним неофольклорної складової.

Термін фольклоризм отримав поширення у численних культурах та національних школах (англ., нім. *folklorismus*, франц. *folklorisme*, пол. *folkloryzm* та ін.). У XIX столітті його ввів в ужиток французький письменник й етнограф П. Себійо для означення процесів наслідування фольклорних явищ та процесів, а також творів т. з. «вторинного фольклору». Серед категорій фольклоризму традиційно виділяють історичний, соціальний, національний, фольклоризм за видами мистецтв та авторський [60]. Універсальною формулою трактування музичного фольклоризму доцільно вважати традицію перетворення первинного фольклорного начала у різних жанрах та формах, хоча у науковій думці це поняття містить ряд розгалужень. Так, у працях вітчизняних та зарубіжних дослідників фольклоризм фігурує як явище трансформації фольклорного начала в жанр професійної музики (С. Грица [13]), спосіб відображення «вторинного» неавтентичного побутування фольклору у культурі та мистецтві (Р. Кирчів [32]), музичний напрямок, що передбачає звернення до фольклору на рівні гармонізації або переінтонування автентичного матеріалу (А. Калениченко [28]), художньо-мистецька тенденція, що розвивалася в руслі європейського романтизму (О. Дей [18], Л. Кияновська [33]), інші. У зв'язку з цим імпонує визначення Л. Сидоренко, яка окреслює фольклоризм як «опосередковане художньою традицією чи творчим методом митця засвоєння фольклору у всій різноманітності його форм, на усіх етапах творчості і на різних рівнях художньої структури» [67, с. 114].

У дисертаційному дослідженні О. Дерев'янченко фольклоризм розглядається у двох площинах: як стадіальна категорія національного стилю та переінтонування фольклорного матеріалу у професійній творчості. В останньому розрізі дослідниця позиціонує фольклоризм як «тип музичного мислення, сутність якого полягає в комунікативній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [19, с. 86]. А. Калениченко справедливо вказує на багатовимірність поняття музичного фольклоризму, що отримав цілу систему різновидів у науковій думці XX століття. Це насамперед композиторський фольклоризм (переосмислення

національно-фольклорного начала у композиторській творчості) та виконавський (відтворення автентичної традиції у виконавській практиці), а також архаїзуючий фольклоризм, авто-фольклоризм [28, с. 108].

Л. Єфремова розкриває ширший соціокультурний контекст цього явища – трактує фольклоризм як одну із форм відтворення фольклору у сценічному вимірі (в рамках художньої самодіяльності або фестивалів), репродукції у комерційній діяльності, громадському побуті [24, с. 757]. Водночас дослідниця вказує на негативні чинники таких форм культивування фольклоризму: уповільнення природного розвитку автентичної традиції, нав'язування зайвих ознак концертності, штучність сценічних перетворень. У зв'язку з цим В. Данилець виділяє ще такі схожі фактори як псевдонародні стилізації фольклору у музичній творчості та перебільшену модернізацію фольклорної традиції, що може примітивізувати органічну природу автентичних джерел [17, с. 89].

В українському музичному мистецтві композиторський фольклоризм активно розвивався у різних формах перевтілення народної музики. Традиційно його пов'язують із романтичними музичними канонами та творчою діяльністю М. Лисенка і його послідовників – основними адептами розвитку музичного фольклоризму. У цей час у вітчизняній музичній культурі простежуються дві ключові стилістичні тенденції: опора на народно-національний тип мислення (фольклорно орієнтований інтонаційний комплекс) та тяжіння до індивідуально-авторського типу висловлювання. Перетворення фольклорної традиції базується на безпосередньому відтворенні, цитуванні та стилізації фольклорного матеріалу. О. Дерев'янченко виділяє такі принципи адаптації фольклору у музичній культурі ХІХ століття як використання народномузичної інтонаційності, метро-ритмічних формул, характерних для жанрових моделей, гармонічних і фактурних елементів [19]. Очевидно, що фольклорні мотиви можна прослідкувати не лише у музичній культурі лисенківської доби, а й у творчості композиторів попередніх генерацій (М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Гулак-Артемівський, П. Ніщинський та інші митці зверталися до фольклорної тематики та автентичних фольклорних жанрів, мелодизму

ліричних та побутових пісень, епічного та героїчного фольклору). Не менш актуальними вони виявилися у творчості полисенківської доби, що свідчить про глибинний та питомий характер композиторського фольклоризму.

В українській музичній культурі *неофольклоризм* розвинувся насамперед як елемент переосмислення специфіки звернення до первинних фольклорних джерел. Визначення неофольклоризму у науковій думці опирається загалом на спільну формулу – традицію новітнього втілення фольклорних першоджерел у розширеній системі творчого мислення та музичного вислову. В українській музичній енциклопедії неофольклоризм фігурує як «неостиль у музиці ХХ століття, що виріс із властивого романтизмові напряму фольклоризм як його своєрідне заперечення й водночас продовження й фольклорне відгалуження модерну» [29, с. 227]. Н. Остапчук позиціонує це поняття як «нове стилістичне явище, художньо-естетичним принципом якого є зв'язок здобутків сучасної композиторської техніки з фольклорно архаїчною традицією» [58, с. 232].

У ХХ столітті неофольклоризм охопив численні культурно-мистецькі кола. У становленні неофольклорного вектору європейської музичної культури важливу роль відіграють творчі напрацювання Б. Бартока, З. Кодая, І. Стравінського, К. Шимановського, Л. Яначека, Дж. Енеску, Е. Лобоса, Я. Сібеліуса, а також етномузикознавчі збірки та статті цих композиторів, що критикують застарілі форми роботи з фольклорним матеріалом, окрім того, новітні технічні досягнення (використання фонографів), відкриття нових пластів фольклору та ін. Характеризуючи історичний контекст розвитку неофольклорних тенденцій, С. Грица зазначає, що неофольклорна стихія в українській музичній культурі ХХ століття отримала найбільший розквіт, на відміну від західноєвропейського неофольклоризму, що поступово втрачав актуальність під впливами урбанізаційних процесів [14].

Фольклористичні віяння ХХ століття сформувалися у тісному взаємозв'язку з прогресивними творчо-мистецькими та естетичними тенденціями. Це зокрема анти-романтичний «бунт» та пов'язана з ним інтонаційна криза, загальна інтелектуалізація творчих процесів, перевага

суб'єктивно-авторського начала та синтетичного художнього мислення, потужна психологізація музичної думки у композиторській творчості. Пошук оригінальних способів втілення національної самобутності зумовив нові форми адаптації фольклору в українській музичній культурі. Ключові відмінності нових фольклористичних засад полягали у глибокому особистісному осмисленні національних джерел та їх творчо-індивідуальній проєкції, відмові від «штампового» підходу до роботи з фольклорним матеріалом.

Початкова хвиля неофольклоризму в українській музиці припадає на першу половину ХХ століття, у якій найбільш плідними виявилися 1920-1930-ті роки, пов'язані зі становленням неофольклоризму як складової модернізму. А. Калениченко хронологічно розширює першу хвилю неофольклоризму періодом 1910-х років, що охоплюють творчу діяльність І. Стравінського поза межами України, зокрема, створення культових балетів «Петрушка» й «Весна священна» [29, с. 228]. До першої хвилі неофольклоризму належать твори М. Колесси (фортепіанні сонатина та квіртет, «Українська сюїта», «Картини Гуцульщини»), З. Лиська («Мініатюри на українські теми»), Н. Нижанківського («Мала сюїта»), І. Белзи (Балада для віолончелі та фортепіано), А. Рудницького (хорові та фортепіанні твори, солоспіви), С. Туркевич-Лісовської (Варіації на українські теми, солоспіви), у яких розкриваються модерністичні координати композиторського мислення: атональний розвиток та поліладовість, «жорстка» гармонічна мова, асиметричні конструкції, незвичний звукообразний ландшафт. Творчість цих митців відображає нове осмислення фольклорних першоджерел та форм інтерпретації автентичного мелосу в музиці. Р. Стельмащук цілком справедливо вбачає у неофольклорних полотнах згаданих львівських композиторів-модерністів європейський рівень професіоналізму, адже їм вдалося самобутньо втілити національно-фольклорне начало у кардинально оновленій системі музично-виразових засобів [75, с. 14].

Одним із піонерів музичного модернізму можна назвати Б. Лятошинського – митця з унікальним національним обличчям. Композитору вдалося якісно розширити горизонти фольклоризму, осягнувши його в образно-емоційній,

інтелектуальній та естетичній площині (Сюїта для струнного квартету, Фортепіанне тріо №2, Струнний квартет №4, опери «Золотий обруч», «Щорс», Увертюра на чотири українські теми, обробки народних пісень). Багатий народнопісенний мелос автор гнучко адаптує у системі індивідуального композиторського стилю. Митець використовує засоби ускладненої модерністичної лексики (поліпластові комплекси, акорди нетерцієвої будови, дисонуюча музична тканина, загострена ритміка та інші), наповнюючи базові жанрово-інтонаційні формули незвичним новітнім звучанням. Показово, що Б. Лятошинський належить до числа небагатьох українських композиторів, кому вдалося розвинути засади неофольклоризму під час сталінського терору. Всіляке заохочення до створення псевдо-фольклорних творів, «плакатних» музичних зразків з ідеологічною заангажованістю зумовило у цей період примітивні форми роботи з фольклорними надбаннями, декларативне відтворення народно-національної специфіки під ковпаком «соцреалістичної» системи.

Наприкінці 50-х років минулого століття розпочинається друга хвиля неофольклоризму, що згодом стала фігурувати у науковій думці як «нова фольклорна хвиля» (за Л. Христіансеном). Л. Кияновська характеризує її як «незвичну для західного світогляду і напрочуд плідну та естетично повноцінну, на протипагу до соціалістичного реалізму, художню тенденцію» [34, с. 108], О. Козаренко – як «доцентрову силу, що зберегла і збагатила національний семіоз в умовах українського неоавангарду кількома оригінальними версіями роботи з фольклором» [35, с. 14]. С. Павлишин трактує явище «нової фольклорної хвилі» як традицію осучасненого звернення до фольклору [59], Л. Корній – як напрям прихильників нового фольклоризму [38], що загалом уніфікує це поняття у музикознавчому просторі.

У художньо-естетичній думці другої половини минулого століття все більше пропагувалися ідеали гуманізму та унікальності світобачення кожного митця, піднімалися проблеми глибинного сенсу людського життя, по-новому звучали національні ідеї. Сплеск неофольклорних віянь у культурному просторі шістдесятництва відображав свіже, незвичне осмислення національно-народної

самобутності. У музичній творчості формувалися новітні форми композиторського діалогу з фольклором: звернення до малодосліджених фольклорних пластів та колориту народних текстів, прагнення наблизитися до психологічної чи історичної достеменності образів. Композитори другої хвилі неофольклоризму (1960-1970 роки) остаточно відійшли від декларативно-зображального втілення фольклорних надбань, надаючи перевагу глибинно-ментальному переосмисленню фольклору у системі індивідуального авторського стилю. Знаковими неофольклорними полотнами у цей період стали твори М. Скорика («Гуцульський триптих», Перший концерт для скрипки з оркестром, «Карпатський концерт», фортепіанний цикл «У Карпатах»), Л. Грабовського («Чотири українські пісні» для хору та оркестру, симфонічна легенда «Вечір на Івана Купала», «Візерунки» для гобоя, альту й арфи), Є. Станковича (триптих для скрипки й фортепіано «На верховині», фольк-опера «Цвіт папороті»), Л. Дичко («Карпатська кантата»), І. Шамо («Гуцульські акварелі»), В. Губаренка (симфонічна поема «Купало») та ін. У 1980-х неофольклорну нішу заповнюють А. Гайденко, В. Шумейко, В. Зубицький, О. Кива, В. Камінський, М. Корчинський та інші. Поряд із тим зростає увага до народно-виконавської вокальної манери («Цвіт папороті» Є. Станковича, Третя камерна кантата О. Киви та ін.), підсилена сценічними формами втілення фольклору та фестивальним рухом в останніх десятиліттях минулого століття.

Для творчості кожного з представників нової фольклорної хвилі характерний індивідуальний діалог з фольклором, продиктований особистісним типом світовідчуття та творчого мислення, специфікою авторського музичного почерку, жанровими та образно-сюжетними вподобаннями. Докорінне оновлення засад фольклоризму позначилося на тому, що твори з фольклорним типом програмності та традиційними жанровими моделями в основі (веснянка, дума, голосіння, весільна ладканка, купальська, календарно-побутова обрядовість) були спрямовані насамперед на розкриття концептуальних ідей. Базові етно-характерні моделі наповнювалися сучасними музично-виразовими елементами та новітніми технічно-композиційними прийомами – це сприяло подоланню

обмеженості тематичного потенціалу фольклорних творів, гармонійному поєднанню народно-інтонаційної стилістики та авторської музичної мови. Оригінальна проєкція фольклорних мотивів розкривалася як у традиційних камерно-вокальних та камерно-інструментальних жанрах, хорових та оперних полотнах, так і новаційних для української музики жанрах симфоніети, камерної симфонії, моноопери, у «молодому» баянному мистецтві, нових жанрах духової музики та інших сферах.

О. Дерев'янченко виділяє такі особливості творчого методу неофольклоризму як осучаснений підхід до музично-інтонаційного вислову, залучення сучасних технічно-композиційних прийомів, а також органічна осмислена адаптація фольклорних елементів у палітрі індивідуального стилю [19]. Ю. Дякунчак вбачає кілька рівнів осмислення неофольклорної специфіки у композиторській творчості останньої третини ХХ століття: цитатне застосування фольклорного матеріалу, творчо-індивідуальна адаптація фольклору, синтез національних музичних діалектів із сучасним модерним мисленням та формування політистильових утворень [21]. Н. Остапчук виокремлює такі маркери неофольклоризму як використання автентичного мелосу, ладогармонічних, ритмічних та жанрових ознак фольклорного матеріалу, стилізація народно-виконавської традиції в академічних музичних жанрах [58].

На рубежі ХХ-ХХІ століть в українській музичній культурі спостерігається поглиблений підхід до естетики фольклоризму, пов'язаний із самобутніми формами національного мислення та пошуком засобів нової виразовості для відображення етнокультурних традицій. Історичний контекст культивуваці неофольклоризму у музичній культурі кінця минулого століття отримує неоднозначні оцінки у науковій думці. О. Дерев'янченко доводить, що цей період відрізняється помітним підсиленням суб'єктивно-чуттєвої сфери, що розкривається і в діалозі митців із фольклором [19]. На думку А. Калениченко, активна фаза розвитку неофольклоризму дещо загальмувалася у 90-х роках минулого століття [29]. Так, нефольклорний «бум», характерний для музичної культури

1960-1970-х років, змінюється наприкінці століття новими формулами поєднання традиційного та інноваційного, незвичними формами музично-стильового синтезу. Як влучно зауважує Ю. Курач, «головним критерієм визначення народності твору стає не вихідний матеріал, а способи його розробки – тобто площина, де розкривається особистість художника» [47, с. 61]. У творчості В. Сильвестрова, Є. Станковича, Л. Грабовського, І. Карабиця, В. Годзяцького, Л. Колодуба, В. Зубицького, В. Камінського, О. Козаренка, Г. Гаврилець, А. Загайкевич, Я. Губанова, М. Денисенко, В. Кікти, Я. Верещагіна та їх сучасників неофольклоризм постає насамперед як елемент цілісного художнього самовираження, реалізації важливих рефлексій та точок ідейно-творчого світогляду. У неофольклорних творах цього періоду зберігається тяжіння до карпатського колориту («Карпатські фрески» для фортепіано Л. Дичко, «Карпатська рапсодія» для скрипки і фортепіано М. Скорика, Концерт для скрипки з оркестром О. Козаренка), купальської обрядовості («Купало» для камерного хору Є. Станковича), фігурують звернення до епічного минулого Києва («Київські фрески» та «Святковий Київ» І. Карабиця, «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ» Л. Дичко, «Фрески стародавнього Києва» Л. Колодуба, «Київський триптих» Б. Фільц), цікаві ретроспекції образів видатних митців («Портрети композиторів» для баяна В. Рунчака, фортепіанний цикл «Музичні присвяти» Б. Фільц та інші). Розмаїте коло образів-тем та жанрових моделей композитори втілюють засобами розширеної музично-мовної системи з використанням усіх сучасних надбань (сонористика, алеаторика, серіалізм, атональність, графічна музика та інші). Творчо-індивідуальний характер композиторського діалогу з фольклором у панорамі постмодерного мистецтва диктує потребу окремої уваги до творчості кожного із авторів.

Розвиток неофольклоризму у сучасному музичному мистецтві отримує неоднозначні оцінки у науковій думці. С. Садовенко зазначає, що у XXI столітті фольклоризм знаходиться на перехідному етапі як функціональний елемент сучасної культури [64], Л. Сидоренко відзначає його органічну спадкоємність у просторі сучасного буття [67]. Відтак, О. Дерев'янченко вказує на творчо-

особистісний, персоніфікований характер сучасного діалогу з фольклором в індивідуально-авторській системі композиторського стилю, що зберігається від кінця минулого століття [19]. Поруч із тим, О. Кушнірук обґрунтовує поняття пост-фольклоризму у сучасній музичній культурі, зазначаючи, що «основна його якість – фольклорне «як одне з» у феєрії композиторського арсеналу» [48, с. 227]. Таке активне науково-творче зацікавлення традицією музичного фольклоризму підкреслює вагомість народно-національного начала як питомого фактора розвитку української композиторської школи.

У культурно-мистецькій панорамі сучасності національно-фольклорні джерела продовжують зберігати свою актуальність як об'єкт творчого переосмислення. Так, музичні полотна А. Загайкевич, І. Щербакова, Г. Саська, В. Зубицького, В. Рунчака, І. Тараненка, О. Щетинського, Ю. Гомельської, Є. Петриченка, І. Небесного та їх сучасників вказують на формування концептуального художнього підходу до втілення етнонаціональних традицій у музичних творах. Новітні шляхи використання фольклорної специфіки у композиторській творчості та оригінальна трансформація національних традицій у багатьох музичних жанрах дозволяють позиціонувати неофольклоризм як важливий елемент різностильової постмодерної панорами.

1.2. Жанрово-стильова проєкція неофольклоризму у баянній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть

В історії світового баянного мистецтва, що охоплює сторічний період починаючи від кінця ХХ століття і до наших днів, порівняно молодим постає і крило української баянної музики. На усіх етапах становлення та розвитку баянного мистецтва фольклористичний вектор відігравав важливу, а подекуди і знакову роль, що підкреслює його органічність у формуванні стильової панорами української музичної культури. Впродовж минулого століття форми композиторського діалогу з фольклором змінювалися найбільш динамічно, відбиваючи бурхливий соціокультурний пульс свого часу. У цьому світлі дуже виразною постає стильова еволюція української баянної творчості – від

спрощених за музичною мовою обробок народних пісень до цікавих полістилістичних формул та високих художніх сенсів.

У культурно-мистецький простір початку ХХ століття баян увійшов як народний інструмент та «фаворит широких мас» [45, с. 20]. Відтак, у першій третині минулого століття (1920-1930 роки) кристалізуються перші спроби академізації інструмента та його адаптації у руслі професійної музичної традиції. У творчості Ф. Климентова, Т. Сотникова, Ф. Рубцова виразно прочитується народномузичний характер тематизму (пісенно-танцювальна основа), втілений в академічних жанрах сюїти та концерту. Поруч із тим розгортаються творчі спроби відомих баяністів М. Горенка, В. Рожкова, М. Різоля, представлені жанровими обріями обробок народних пісень як імпровізаційного продукту обдарованих виконавців-практиків. Таким чином формуються ранні форми адаптації фольклорних джерел у баянному мистецтві – на основі імпровізаційного переосмислення пісенного мелосу в обробках народних мелодій або використання народно-жанрових моделей у канонічних камерних жанрах.

Жанрово-стильова палітра баянної музики дещо розширюється в середині минулого століття (1950-1960 роки), хоча обробки народних пісень і танців (як і близькі їм фантазії та варіації) та пов'язані з ними класично-романтичні форми музичного вислову все ще зберігають провідну роль в українському баянному репертуарі (М. Різоль, Є. Юцевич, С. Чапкій). Для творчості цих митців характерний потужний фольклористичний вектор, що розкривається у народно-жанровій основі творів, відображенні традицій фольклорного музикування й етнохарактерного фонізму та загалом етноцентричному характері творчого мислення композиторів. У зв'язку з цим Д. Кужелев обґрунтовує поняття баянного фольклоризму 50-60-х років як важливого етапу розвитку музично-стильових засад баянного мистецтва ХХ століття [45, с. 35]. Так, М. Різоль збагатив фольклорний напрямок створенням численних збірників народних пісень і танців (більше п'яти сотень обробок), оригінальними концертними творами («Фантазія на теми українських народних пісень», Концерт для баяна та фортепіано, Концертна п'єса на буковинські теми та інші). С. Чапкію

належить численний ряд обробок народних пісень, фантазії на народні теми та поеми, у яких композитор намагається розширити технічний та звуковиразовий потенціал інструмента. У баянній творчості Є. Юцевича також переважають твори з народно-жанровою основою (обробки народних мелодій, фантазії й варіації на народні теми, зокрема й поліфонічні полотна), у баянному доробку А. Мухи – оригінальні твори з народно-образними мотивами, що тяжіють до європейського рівня музичного професіоналізму («Характерний танець», «Болеро» та інші).

У формах адаптації фольклору у згаданих баянних творах варто відзначити цілком прогресивні явища: оригінальне втілення простих народно-образних моделей у розгорнутих формах (концерт для баяна та фортепіано, концертна п'єса, сюїта), спроба відображення психологічного підґрунтя етнічних моделей, реалізація елементів народного виконавства у баянно-інструментальній мові, використання надбань європейського музично-інтонаційного словника. Поруч з тим у загальній тенденції зберігається ще порівняно спрощений підхід до осмислення фольклору, орієнтований на цитування народного матеріалу, варіаційність як основний принцип тематичної модифікації, найпростіші народнопісенні моделі та невибагливі прийоми інструментального музикування.

Етапними в історії розвитку українського баянного мистецтва стали 60-80 роки ХХ століття, що відрізняються найбільш динамічним розвитком баянної творчості. Цей період пов'язаний не лише з кількісним наповненням баянно-інструментального напрямку (опанування майже усього жанрового діапазону, формування професійно-академічного репертуару), а й із суттєвими змінами естетичного сприйняття інструмента, затвердженням нових стилістичних орієнтирів (неокласичний музичний канон), розширенням художньо-ідейного поля композиторського мислення та тембро-виразового потенціалу інструмента. У зв'язку з цим І. Єргієв виокремлює поняття «модерн-баяна», що відображає процеси оновлення баянної мови та виконавського мистецтва в останній третині минулого століття [23].

Найвідомішими адептами баянного мистецтва протягом цих десятиліть стали В. Подгорний, К. Мясков, В. Дікусаров, Я. Лапінський, М. Сільванський, І. Яшкевич, І. Шамо, А. Батршин та ін. У творчості композиторів нової генерації фольклористична лінія стала одним із компонентів багатовекторної музично-стильової панорами, орієнтованої на загальноєвропейські традиції. Поруч із тим сформувався більш рафінований підхід до роботи з фольклорним матеріалом: творчо-індивідуальне переосмислення автентичних джерел, пошуки засобів інструментальної вокалізації на широкому диханні, інспірованого народним мелосом, увага до етнофонічної колористики, розширення палітри народно-виконавських прийомів. Фольклорні мотиви прочитуються у творчості К. Мяскова (Перший концерт для баяна з оркестром, Концертна фантазія на теми українських народних пісень, Сюїта з 15-ти концертних п'єс), цікаво вплетеному пісенно-танцювальному мелосі М. Сільванського (баянний концерт), п'єсах з народно-жанровою основою В. Дікусарова («Український козачок», «Колискова», «Мазурка»), а також у творчості А. Батршина, що оригінально адаптував український, татарський, єврейський фольклор у сольоно-баянних творах та ансамблях («П'ять українських танців», «Татарські народні танці», «Попурі на закарпатські народні мелодії», «Циганська рапсодія»), розмаїтті етнохарактерних моделей у творах В. Подгорного (від обробок та фантазій на народні теми до оригінальних концертних творів – «Українське капричіо», «Ретро-сюїта», п'єси «Елегія», «Роздум» та інші).

В останні десятиліття ХХ століття баянне мистецтво розвивається у руслі прогресивних авангардних віянь та відображає усі надбаня сучасного музичного мистецтва (ускладнена лексика та новітні композиторські техніки, незвичні ідейні концепти та жанрово-стильовий синтез). Тож, художньо-стилістичні засади баянної творчості остаточно відійшли від етноцентричної орбіти як єдиного підґрунтя художнього мислення, синхронізуючись із хвилями новаторства європейського та вітчизняного професійного академізму. Серед характерних маркерів такого варто виділити увагу до баянно-інструментальної сонорики та тембрового ресурсу, розширення технічних можливостей

інструмента та віртуозного компоненту зокрема, а також підсилення інтелектуального навантаження та пошук нових художньо-ідейних сенсів у баянній творчості. Музичну скарбницю доповнюють не лише полотна композиторів-баяністів (В. Зубицький, А. Білошицький, А. Сташевський, В. Рунчак), а й оригінальні адаптації тембру у творчості авторів «небаянного» напрямку (О. Щетинського, К. Цепколенко, Л. Самодаєвої, В. Польової, А. Загайкевич, Ю. Гомельської, С. Пілютикова), що підвищує престиж інструмента на світовій та українській музичній арені.

Творчість В. Зубицького, А. Білошицького, І. Тараненка, А. Сташевського, В. Рунчака демонструє новизну музично-стильових проявів та відображає оригінальну палітру музично-лексичних орієнтирів, у якій звернення до музичної архаїки постають у рамках інтегрованого стилю. Баянні твори цих композиторів формують сучасне обличчя української музичної культури, вражаючи розмаїттям стилістичних орієнтирів та свіжим незвичним обрамленням фольклорних мотивів. Для виявлення специфіки неофольклорного напрямку баянної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть доцільно звернутися до детального розгляду музичних зразків цих авторів.

Одним із провідних adeptів розвитку баянного музичного мистецтва останньої третини ХХ століття є *Володимир Зубицький* – композитор із багатограним художньо-стилістичним почерком. Творчий доробок митця вміщує об'ємний пласт музичних полотен, які якісно збагачують сучасний комплекс мовностильових засобів, розширюють художньо-виконавський потенціал інструмента й продовжують магістральні шляхи розвитку баянної традиції на найвищому художньо-мистецькому рівні. У широкому музично-стильовому діапазоні композиторського мислення неофольклорні прояви можна виокремити як одну із ключових, найважливіших домінант. А. Сташевський позиціонує твори неофольклорного напрямку В. Зубицького як основну частину творчого активу композитора та відзначає майстерність відтворення української народно-музичної традиції сучасними виразовими засобами [72, с. 86]. Суголосною є думка Д. Кужелева: «особливо близькою Зубицькому є неофольклорна модель, у

якій сфокусовано глибинні засади його композиторського мислення, породжені сплетінням етно-національних елементів з модерною музичною мовою» [45, с. 142]. М. Гейченко зазначає, що «саме на фольклорному ґрунті В. Зубицький виробив індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в «новій» музиці» [9, с. 117].

Знаковими полотнами неофольклорного напрямку стали насамперед відомі сюїти В. Зубицького для баяна соло («Карпатська», «Дитяча»). У «Карпатській сюїті» автор демонструє опосередкований підхід до використання фольклорних джерел, наповнюючи традиційні етно-характерні моделі засобами новітнього музичного мовлення. У перших двох частинах циклу (*Andante severo*, *Vivacissimo molto preciso*) він відтворює картини народного музикування, розкриваючи традицію інструментального імпровізування (структурне та ритмічне варіювання тематичних мотивів, мінливий метричний малюнок). У фіналі (*Festivo a piacere*) імпровізаційний розвиток відбувається на матеріалі коломийкової поспівки з характерними для цього жанру ладогармонічними забарвленнями (підвищення четвертого та шостого щаблів, натуральний сьомий щабель). Поруч з тим у лексичній палітрі виразно постають цілком модерні засоби: сонористичні прийоми (звукові «плями»), атональні комплекси, суцільно дисонуюча музична тканина. Виразним фольклорним колоритом відрізняється промовиста тема третьої частини (*Moderato*), що близька до тужливих наспівів та голосінь. У ній автор вдається до фольклорної стилізації, створюючи рельєфні інтонаційні вигини, орнаментальні вплетення, динамічні наростання, властиві цьому жанру.

Цікавими неофольклорними віяннями позначений ще один чотири-частинний цикл композитора – «Дитяча сюїта» («Українська»). Мовностильова палітра твору, що адаптований до дитячого сприйняття, відрізняється прозорістю та лаконічністю виразових засобів, окремі народно-жанрові моделі постають уже у назвах частин («Пісня», «Жартівлива», «Турецький танець», «Коломийка»). У першій частині цікаво стилізовані невеликий інструментальний вступ з імітацією сопілкових награвань, наближена до народної ліричної пісні тема першого

розділу (діатонічна мелодія монологічно-стриманого характеру розвивається у вузькому діапазоні). Оригінальне вплетення інтонаційних контурів пісні «Ой, ходила дівчина бережком» у другій частині проєктує незвичний жартівливий образ. Легкий скерцозний колорит забезпечують тут поліладові поєднання та нестабільний, грайливий метро-ритмічний розвиток, гра штрихів та орнаментики. Фольклорно орієнтовані виразові засоби можна помітити і у третій частині – «Турецькому танці», що вражає яскравим східним колоритом. Мелодична лінія вільного розвитку, насичена промовистими збільшеними секундами та вишуканою орнаментикою, розгортається на тлі монотонного бурдонного супроводу. Важливим етно-колоритним маркером тут стає створення фонізму східних духових інструментів, а у фіналі – особливого звукообразу трембіти, що супроводжує запальну коломийкову стихію. Таким чином, навіть найпростіший музично-виразовий арсенал дозволяє композитору пожвавити традиційну жанрово-образну палітру.

З поміж існуючих неофольклорних моделей сучасної музики варто виділити риси болгарської фольклорної стихії та карпатського колориту у «Болгарському зошиті» В. Зубицького. Кожна з шести частин циклу відкриває цікаву низку народно-образних картин, вплетених у колоритну фольклорну галерею. Так, у першій частині («Веселі бокораші») композитор відтворює картину народно-імпровізаційного музикування з характерними сопілковими награваннями та звукозображальними мотивами гри на скрипці. У другій частині («Сині гори») автор пропонує просторово-пейзажну замальовку карпатських гір (на тлі бурдонних квінт виростає сувора монологічна мелодія, побудована на сплетіннях чистих квінт) та використовує імітаційні вплетення фонізму трембіти. У контрастному «Кривому танці» композитор вдало відтворює пульсуючу танцювальну стихію з характерними для болгарської музичної традиції перемінними розмірами та нерегулярними ритмами. У динамічних епізодах «Легенди про опришків» автор тонко відтворює епічний тон розповіді. Виразні поліфонічні лінії насичені незвичними ритмічними сплетіннями (комбінації тріолей, секстолей, септолей та пунктиру),

промовистими хвилеподібними мотивами, що влучно підкреслює оповідальний характер частини. У центрі п'ятої частини – знову ж сцена народно-інструментального музикування. Виконавську традицію «троїстих музик» композитор відтворює з допомогою звуконаслідування бубна, дуди та скрипки з характерними для кожного інструмента музично-фонічних ознак. У «Флюярі» автор знову ж вдається до стилізації народно-імпровізаційної манери інтонування, а у фіналі («Свято») повертає запальну стихію танцювальних ритмів болгарських танців. Розмаїття народно-національних моделей та цікава художньо-образна панорама, відтворена в оригінальній системі сучасного музичного мислення, підкреслюють високо-художній рівень осмислення фольклорних джерел. Багатогранність неофольклорних орієнтирів у творчості митця підкреслює також його звернення до болгарського, тюркського, молдавського, румунського фольклору та цікаві форми синтезу стилістичних пластів. Особлива увага композитора до національного жанрово-образного тематизму, народної мови й символіки підкреслює важливість фольклорного підґрунтя як істотного та природньо інтегрованого чинника індивідуального стилю митця.

Цікаві неофольклорні маркери можна виявити у музичному доробку *Анатолія Білошицького* – його твори помітно збагачують вітчизняний баянний репертуар та якісно доповнюють арсенал композиторських пошуків кінця минулого століття. У творчості митця виразно кристалізуються тенденції кількох музично-стильових напрямків. А. Сташевський виділяє неоромантизм як магістральну стильову тенденцію баянної творчості композитора, а також оригінальну джазову стилістику, неофольклорні тенденції й модерні мовно-стильові атрибути [72, с. 81]. Фольклорна стихія та національний колорит знайшли відображення у сюїтах композитора, зокрема «Іспанській», «Пори року», «З глибини віків», концертному триптиху «В іспанському стилі», обробках українських пісень.

Основою неофольклорної парадигми в «Іспанській сюїті» та концертному триптиху стає стилізація національної традиції у яскравих музично-поетичних образах. Символічного значення набувають поетичні рядки Ф. Г. Лорки, що

інспірували звукові образи та оригінально підкреслили національно-образне звучання твору. Основу «Іспанської сюїти» утворюють сім частин з програмними назвами. Естетику неофольклоризму забезпечує насамперед обране музично-виразове коло – поєднання мело-інтонаційних, метро-ритмічних, ладо-гармонічних елементів іспанської народної музики на основі творчої асиміляції. Найяскравішими сторінками твору стають картини народного музикування (бурдонно-волинкове звучання у першій частині, народно-імпровізаційна речитація, що супроводжує образ кантаора-співака у четвертій), а також пейзажний нарис стародавньої фортеці у другій частині, колоритний образ танцівниці фламенко («Байлаора»). Фольклорна панорама у концертному триптиху «В іспанському стилі» формується на основі стилізації елементів іспанського мелосу, конкретизації образів поетичними рядками епіграфів. Особливу фольклорно-музичну ауру створюють рельєфні інтонаційно-ритмічні формули («Андалузія»), танцювально-пластичні ритми та імітація звучання скрипки та гітари (картини народно-святкової процесії у другій частині), пристрасно-драматична ритмічна стихія іспанської кориди («Переполох у Тріані»).

Національно-музичний колорит відображений у сюїті «Пори року» («Українській») А. Білошицького, що відкриває галерею звукописних образів-пейзажів у чотиричастинному циклі. У першій частині сюїти («Весна») композитор використовує жанрову модель веснянки (основна тема побудована на характерній поспівці у вузькому діапазоні, що розгортається у неквадратній метриці). У третій частині («Осінь») автор створює лірико-елегійну мелодію на зразок української протяжної пісні та розвиває її у традиціях народно-виконавської манери. У сюїті «З глибини віків» композитор не менш тонко відтворює колористичну ауру стародавнього епосу. Кожна з шести картин відрізняється яскравою ілюстративністю, доскональною точністю відтворення образів історичного минулого. Яскравою фольклорною замальовкою постає картина награвань скоморохів (друга частина), де традиції музикування відтворені з допомогою пружних танцювальних ритмів, бурдонних співзвуч, звуконаслідувального фонізму волинки, імітації брязкання домри.

У творчості *Івана Тараненка* неофольклорні тенденції постають у світлі постмодерної традиції з характерним романтичним світовідчуттям та емоційно-філософським самозаглибленням. Національно-образне мислення автора розкривається у сучасно-експериментальних формах та полістилістичних моделях. Синтез художньо-мистецьких домінант творчого світогляду засвідчує сам композитор – «я живу трьома життями: в академічній сфері, джазовій та співочій» [10]. Захоплення фольклором відбилося у багатьох творах та спеціалізованих музичних проєктах, у яких композитор відстоює важливість «відчути в собі резонанс зі споконвічними цінностями власного народу через його музичну ДНК – автентичний фольклор, переосмислений завдяки інструментальним можливостям...» [40].

У баянному доробку композитора фігурує сольно-баянний твір «Причинна» – оригінальне музично-інструментальне прочитання однойменної поеми Т. Шевченка. Основу музично-стилістичного комплексу твору формують насамперед неофольклорні та неоромантичні компоненти, що розкриваються у розмаїтті традиційних та сучасних мовно-інтонаційних засобів. У зв'язку з цим Д. Кужелев виділяє поняття етно-авангардного канону, що «сполучає традиційну музичну лексику з сонористичними та алеаторичними епізодами, жорстку атональність з благозвучними, майже класичними зворотами гармонії» [45, с. 266]. У першому розділі п'єси національно-образний колорит навіює виразна лірична мелодія, близька за характером до української пісні – вона проєктує основний образ дівчини за поемою. У другому розділі твору сцена танцю казкових істот розгортається у яскравій фольклорній стихії. Гротескний наспів русалій переплітається з інструментальними мотивами у дусі сопілкових награвань, переростаючи у конфлікт між лірико-елегійним образом дівчини й зловісно-нестримним танцем фантастичних істот.

Такі національно-образні мотиви реалізуються на основі сучасних композиційно-технічних та виразових рішень (сонористичні прийоми, політональні комплекси, насичена хроматизація музичної тканини). У коді твору, як і в експозиційному розділі, композитор створює психологічну замальовку глибокої

скорботи, де основою мовно-стильового словника стають сучасні виразові засоби й прийоми (хроматична тканина, політональність, елементи сонористичного звукопису). На прикладі твору можна прослідкувати численні форми перетворення національно-фольклорного начала: використання національно-образних об'єктів та символів, стилізація загального фольклорного колориту музичними засобами, модифікація народнопісенних, народно-інструментальних джерел, зокрема, синтез мелодичних, ладогармонічних, ритмічних, фактурних зворотів та елементів сучасної музичної лексики.

Творчість *Андрія Сташевського* наочно доповнює ключові віхи розвитку українського баянного мистецтва. Багатогранна діяльність митця – виконавська, композиторська, педагогічна, – сприяла досконалому розумінню тембрального потенціалу інструмента, технічно-виразових можливостей, що дозволило митцю втілити розмаїття ідейних задумів баянно-інструментальною мовою. Оригінальним полотном неофольклорного спрямування є його сюїта-зошит «Давньокиївські фрески», що відкриває перед слухачем музично-живописні картини давнини. І. Яценко вбачає у цьому творі продовження неофольклорного напрямку розвитку української акордеонно-баянної музики [84], В. Тищик позиціонує сюїту «яскравим свідомством мистецького пошуку, увиразненням філософсько-історичного та поетичного мислення митця» [76, с. 129-130]. Вибір музично-виразових засобів підпорядкований картинам багатоликої художньо-образної панорами – від тонких пейзажних замальовок до яскравих батальних картин. Важливу роль при цьому відіграють засоби колористичного звукопису, що дозволяють з візуальною достеменністю та кінематографічною наочністю зобразити епічні картини в музиці.

Неофольклорні мотиви показово виявляє творчість *Володимира Рунчака* – композитора з яскравою авангардною харизмою. У його баянному доробку представлений досить об'ємний пласт творів з цікаво проєктованими національно-образними елементами: обробки народних пісень («Тихо над річкою» для двох дитячих голосів та ансамблю баянів), циклічні композиції для баяна соло («Українська сюїта», «Портрети композиторів»), дуетні твори

(«Гуцульська мозаїка» для баяна та скрипки). У цих творах композитор відтворює фольклорний матеріал крізь призму індивідуалізованих тематичних пошуків та близьких йому художньо-ідейних віянь. Незвичне наповнення традиційних народно-образних моделей засобами сучасно-радикальної музичної мови збагачує проєкцію «етно-авангардного» канону. Для виявлення специфіки неофольклорних мотивів у музичному доробку В. Рунчака необхідно звернутися до детального розгляду жанрово-стильових та художньо-естетичних засад його творчості, що дозволить розкрити обраний неофольклорний вектор у найбільшій повноті.

1.3. Неофольклоризм у світлі художньо-ідейних домінант творчого мислення Володимира Рунчака

В історію сучасної музичної культури Володимир Рунчак увійшов як митець з розмаїтим, художньо довершеним авторським почерком, стійкими духовно-ціннісними орієнтирами та потужним підґрунтям виконавської, музично-просвітницької та організаційної діяльності. У мінливій палітрі кінця ХХ – початку ХХІ століть композитор зберігає своє унікальне творчо-особистісне обличчя – його оригінальні полотна відбивають складний соціокультурний пульс свого часу, вражають незвичним перетворенням традиційних образів-тем та музичних форм, сміливими формами діалогу з виконавцем та слухачем.

Діапазон художньо-мистецьких пошуків В. Рунчака є дуже широким. Цьому сприяє насамперед універсалізм творчої свідомості композитора («немає значення, яка емоція – важливо те, наскільки ти правдиво, талановито і технічно втілив її звуком» [62]) та масштабність художньої реалізації, підкріплена енергійністю та плідністю творчої діяльності («У мене немає проблем з очікуванням натхнення», – зазначає сам митець [там само]). Композитору доступні майже усі музично-жанрові моделі (від мініатюр до камерної опери), стильові напрямки та композиторські техніки (сонористика, алеаторика, кластерна техніка, мінімалізм та інші), образно-ідейні сфери (філософські,

трагедійні, лірико-споглядальні, гумористично-сміхові, ірреально-фантазійні, медитативні, драматичні образи). Він не лише вільно володіє усім новітнім музично-виразовим арсеналом, а й переосмислює та перероджує базові формули у незвичному авторському форматі. З цим пов'язана яскрава індивідуалізація творчих новотворень композитора як ознака авангардної системи мислення, а також глибоко суб'єктивний характер художнього висловлення.

Творчість В. Рунчака є глибоко дотичною до художньо-естетичних засад мистецтва постмодерної доби – його гомоцентричного характеру (духовне життя сучасника як ключове зацікавлення композитора), філософських проблем та вічних духовних цінностей, культу людської особистості, уваги до її внутрішнього світу, а також форм комунікації з навколишнім простором – зв'язок із соціумом, зі всесвітом, занурення у минуле та майбутнє. У зв'язку з цим Л. Кияновська зазначає, що Володимир Рунчак «безперечно віддає належне поширеній тематиці авангарду, філософсько-універсальним образам» [34, с. 317]. В естетичних орієнтирах постмодерну І. Коновалова виділяє категорії «минулого – сучасного», «світського – духовного», «автора – традиції», «композитора – фольклору», що виразно прочитуються у творчості В. Рунчака як яскравого представника постмодерної епохи [37, с. 343].

Однією із провідних сфер художньо-образного мислення композитора є духовно-релігійна спрямованість, підкріплена глибинним філософським підґрунтям. Сам автор вказує на духовну стихію як важливий аспект світовідчуття («весь час у творчості, у своєму житті я відчуваю цю підтримку» [73, с. 161]), що зумовило природній інтерес до релігійно-християнської тематики творчості («я писав її без усяких замовлень, бо серце того хотіло» [39]). Про вагомість духовно-сакральної сфери свідчить широке коло високохудожніх творів різних жанрів: хорові полотна літургійного спрямування (концерт-кант на канонічні тексти «Оспівуючи Різдво Господнє», антифон для хору «Нагірна проповідь», молитва «Господи, Боже наш», церковні розспіви «На смерть Ісуса» для жіночого хору, труб та читця), камерно-вокальні та камерно-інструментальні

твори концертного характеру («Зі мною ще Хтось» для фортепіанного тріо, «Homo organs» на канонічні тексти для сопрано, «Via Dolorosa» для десяти виконавців, «Tuba mirum» для квінтету мідних духових, відомий опус «Kyrie Eleison») та твори масштабніших форм («Requiem», камерна симфонія № 2 «Духовні піснеспіви», симфонія №3 «Credo»). Як влучно зауважує Л. Веньшу, «духовна тематика в творчості Володимира Рунчака не обмежуються виключно (більшими чи меншими) проявами релігійності. Вона виходить на загально філософський рівень, порушуючи глобальні проблеми людської етики і моралі, питання сенсу людського буття, місця людини, й зокрема місії митця, в цьому світі» [9, с. 54]. Це підкреслює глибинність духовно-сакральних орієнтирів композитора, їх тісний зв'язок з іншими сферами творчо-особистісного світовідчуття митця та загальнолюдськими проблемами.

Протилежною до сакральності та глибокодумності В. Рунчака постає освоєна ним гумористично-сміхова культура. «Найяскравішим гумористом у непростій ситуації сьогодення постає В. Рунчак», – зазначає О. Коменда [36, с. 40]. Звернення до цієї сфери пов'язане як з ідейними рішеннями композитора – бажанням розвіяти псевдосерйозність сучасного мистецтва, засилля епохальних «серйозних» жанрів та форм, так і з пошуками емоційного виходу у складних життєвих ситуацій («Раніше я був дуже серйозним у творчості, але життя так склалося, що став освоювати сміхову культуру» [62], «Але ж гумор просто рятує від того, щоб не збожеволіти» [2]). Цей вектор композиторського мислення розкривається зокрема у саркастичних назвах творів, гумористичному ефекті сценічної поведінки виконавців, а також створенні грайливих, сатиричних, гротескних сміхових образів засобами музичного мовлення. Поряд із цим доцільно згадати цілком полярну образно-ідейну стихію, характерну для творчості композитора – палітру гострої експресивності та трагедійного вислову, пов'язану з крайніми точками емоційного напруженнями. Г. Асталаш відзначає експресивно-песимістичне забарвлення мистецтва слушно останніх десятиліть минулого століття, що розкривається як найвище загострення, пікова точка розвитку – такі тенденції у творчості В. Рунчака постають досить виразно [3].

Беззаперечним фактором художньої індивідуальності Володимира Рунчака постає авангардний модус його творчого мислення. Митець не випадково фігурує у культурному просторі сьогодення як «один із плеяди дванадцяти “апостолів” сучасної української музики» та її «фанатичний пропагандист» [49], «один із найавангардовіших наших композиторів» [79] та масштабний експериментатор [37]. Авангардний вектор творчості В. Рунчака прочитується у новаторстві музично-виразових засобів і композиторських технік, широкому діапазоні розвитку звукових ресурсів та загалом радикально-інноваційному характері творчого мислення. Попри те, що сам композитор не стоїть на етимологічно суперечливому для сьогодення шаблоні авангарду («Коли мене називають авангардистом або запитують про авангард, я хочу знати, що ви вкладаєте в поняття “авангард”» [56]), він віддає належне новаційному характеру авангардного простору, у якому творить – лозунгу «попереду».

Новаторство композиторського мислення В. Рунчака розкривається насамперед в експериментальному підході до музичних жанрів та форм, поєднанні виразових засобів та композиційних технік. «Втиснути нову ідею в стару форму неможливо, нова ідея “розриває” стару форму, – зазначає сам композитор. – Наприклад, у творі після “Homo ludens IV”, я вже спеціально вкладав нову ідею» [56]. Відхід від формальних меж прочитується в «протестному» формулюванні жанрів («не-концерт», «не-симфонія», «нібито-соната») та інструментального складу (антисонати для фортепіано та кларнета), незвичних епатажних назвах («Удар – ні! Удар – ні! Ударні», «Accord I (is) on = accordion», «Homo ludens V», Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу, «Гра звуків», «матч з музики у п'яти раундах» між кларнетистом і струнним квартетом, «Трисучасна сонарна норма» для фортепіано та інші). У цьому розкривається і яскраво виражений у творчості В. Рунчака характер перформансу, тяжіння до театральності та епатажності. Такі тенденції постають не лише в ексцентричних назвах та жанрових модифікаціях, а й на рівні музично-лексичної та драматургічної будови творів, у моделях сценічної реалізації, які пропонує композитор

(виконувати пошепки, вдарити ногами по підлозі, кинути камінь середніх розмірів, розіграти театралізовану сценку та ін.).

Індивідуальний музичний почерк В. Рунчака органічно вписується у мовно-стильовий ландшафт музики ХХ століття – композитор використовує поліладові та поліфактурні прийоми, цікаво розвиває засади сонористики та алеаторики, демонструє розширене тональне мислення та увагу до дисонансного фонізму, а також звертається до новітніх музично-композиційних методів, експериментує з жанровими новоутвореннями (фольк-кантата, концерт-кант, кантата-реквієм та інші). Характерною складовою музично-стильової палітри творчості митця є полістилістика, виражена у широкому колі прийомів (стилістичні алюзії та адаптації, цитування, колаж та інше). Примітно, що такі полістилістичні засади органічно вписалися в інтелектуально орієнтований простір творчого мислення композитора. Розглядаючи музично-стильові орієнтири творчості Володимира Рунчака та інших представників постмодерного мистецтва, О. Коменда слушно зауважує, що «в жодному з випадків не йдеться про моностилістику, лише про більшу чи меншу варіантність полістилістики» [36, с. 43].

Важливою сферою художньо-мистецьких орієнтирів В. Рунчака є неофольклорний вектор як питомий елемент національно-фольклорного мислення. Про це свідчить насамперед широкий спектр творів неофольклорного спрямування та численні форми залучення народно-жанрових моделей у форматі радикального авангардного стилю. «В умовах постмодерну В. Рунчак зберігає свою національно-ментальну ідентичність та семантичні зв'язки з традиціями вітчизняної музичної культури, її смисловим кодом, утіленим в найважливіших духовних джерелах – культовому і фольклорному», – влучно зауважує І. Коновалова [37, с. 601]. Поруч із тим, сам композитор не акцентує на жодній зі своїх музично-стильових ліній, наголошуючи насамперед на художній цінності твору. «Елементи джазу, як і елементи фольку, колажу, інших всіляких впливів, напевно, можна знайти в моїй музиці, – зазначає композитор. – Я хочу, щоб в цьому люди знаходили художню якість і технічну досконалість» [39].

Переважна більшість неофольклорних полотен В. Рунчака припадають на ранній етап його життєтворчості (1980-1990 роки). Жанрово-стильовий діапазон творів цього напрямку є досить широким – перу композитора належать Чотири обробки волинських народних пісень для мішаного хору, Варіації на народну тему для фортепіано (1983), обробки українських народних пісень «Тихо над річкою» для дитячого голосу та ансамблю баянів (1990) та «Ой у вишневому садочку» для мішаного хору (1998), Фольк-концерт №1 «Голосіння і співаночки» для дев'яти виконавців (1989), Фольк-концерт № 2 «Про те, як козаки султану листа писали» для квартету ударних та читців (1991), Фольк-кантата «Чумацькі пісні» для баритону та народних інструментів (1988), Сюїта № 2 «Українська» для баяна (1980-1987), «Гуцульська мозаїка» для ансамблю народних інструментів (1987), «Китайський диптих» для баяна. Галерея творів неофольклорного напрямку вражає розмаїттям музичних форм та жанрів – від мініатюр до розгорнутих вокально-симфонічних зразків, від обробок народних мелодій до оригінальних творів з полістильовими міксами. Доволі широкою постає і палітра залучених тембрових ресурсів – вокальні, хорові та інструментальні адаптації, інструменти з «народною репутацією» та концертно-академічні (фортепіано, флейта, кларнет), а також різноманітні національно-фольклорні джерела (український, китайський фольклор).

Увагу митця до національно-фольклорних витоків сформувало почасти родинне оточення (батько композитора П. Рунчак, баяніст та керівник хору, був пов'язаний із народною музикою) та освітньо-мистецьке середовище (у процесі багаторічного навчання як баяніст-виконавець автор мав нагоду постійного діалогу з народно-художньою творчістю). Серед чинників формування фольклористичного вектору музичного мислення композитора Л. Веньшу виділяє ще музично-етнографічні фактори (колеритна народно-музична картина Волині та самобутність місцевого фольклору) [9, с. 59]. Такі умови можна окреслити лише як вихідні чинники, що вимагали в подальшому тривалої роботи над кристалізацією творчого почерку, формуванням мовно-стильової палітри та усвідомленого підходу до розробки глибинних фольклорних пластів у музиці. Сам

композитор позиціонує фольклорний напрямок власної творчості як рівноцінний елемент багатостильової музичної палітри, зазначаючи, що «постмодерна ситуація в мистецтві взагалі і в музиці зокрема відкриває перед композитором широке поле різностильових впливів. При тому, звісно, найголовніше – висока художня вартість твору» [39].

В оригінальних творах неофольклорного спрямування В. Рунчак найчастіше звертається до українських національних мотивів: використовує відомі народно-жанрові моделі (дума, співанка, чумацька пісня, веснянка, плачі, голосіння та інші), традиції народно-інструментального та народно-вокального виконавства (розкриваються у мелоінтонаційних контурах тематизму, метро-ритмічних малюнках та фактурі викладу, драматургічній організації), а також елементи народно-національної символіки, зразки народних текстів. Одним із характерних факторів композиторського діалогу з фольклором можна назвати усвідомлений художньо-концептуальний підхід до перетворення етно-характерних моделей. Фольклорні мотиви постають для митця не самоціллю, а можливістю декларувати близькі йому філософські ідеї, транслювати важливі художньо-світоглядні посили, переплавляючи елементи музичної архаїки у системі унікального авторського стилю. Так, в «Українській сюїті» для баяна протиставлення етноцентричних частин («Речитативи», «Веснянка») та динамічно-моторної «Токати» формує образно-ідейну концепцію твору – місток між фольклорним архаїчним і цивілізаційно-урбаністичним світом. У «Голосіннях та співаночках» композитор також розкриває контраст двох протилежних світів – разючих психологічних ареалів (трагедійного та просвітлено-оптимістичного образів). У «Чумацьких піснях» автор закодує споконвічні питання людської долі та вибору, що реалізуються у форматі діалогу уявного оповідача та персонажа-чумака. У зв'язку з цим варто зупинитися на думці Д. Кужелева про те, що його «неофольклорний екскурс помітно вирізняється з-поміж інших баянних творів “етнічного модерну” завдяки своєму концептуальному навантаженню. Осучаснена проєкція композиторського сприйняття для Рунчака є не лише поєднанням фольклорної архаїки з музичним

авангардом, а й ракурсом відображення напружених роздумів про споконвічні питання духовного буття сучасника» [45, с. 258]. Це дозволяє підтвердити, що художньо-світоглядні та музично-стильові орієнтири творчості Володимира Рунчака демонструють відповідність канонам європейського музичного авангарду зі збереженням національного музичного обличчя та глибинним чуттям традицій української музичної культури. Неофольклорні тенденції, втілені у розмаїтті виразових засобів та форм, відображають широкий діапазон індивідуально-художнього мислення, підкреслюючи творчий універсалізм митця.

РОЗДІЛ II.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МОВА ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ЗАСОБИ У НЕОФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

2.1. Особливості музично-виразової палітри у сюїтах для баяна соло («Українська сюїта» та «Портрети композиторів»)

Етнохарактерні мотиви баянної творчості Володимира Рунчака постають у багаторівневій комплексній проєкції – одні твори фігурують як свого роду свідоцтво неофольклорного напрямку («Українська сюїта»), інші вказують на більш опосередковане трактування фольклору у системі полістильових мікстів. У системі неофольклорних орієнтирів композитора вражає глибока художньо-образна розробка обраних національно-фольклорних моделей, і шляхи композиційного перетворення фольклорного матеріалу (на основі цитатного залучення, творчо-індивідуального переосмислення національного мелосу, синтезу діалектичних форм з модерними музичними засобами, полістильові моделі).

Яскравим зразком перевтілення фольклорних джерел у циклічній композиції є «*Українська сюїта*» В. Рунчака – сольо-баянний твір, що отримав міжнародне визнання (2003). Фольклористичний вектор твору формується на програмному рівні («Три фольклорні п'єси»), постає і в народно-жанрових моделях назв частин («Речитативи», «Веснянка»). Етноцентричний напрямок композиторського мислення прослідковується у художньо-творчому переосмисленні базових фольклорних моделей крізь призму власного модерного почерку. Композитор уникає наслідувального принципу народно-інтонаційного матеріалу, наповнюючи обрані жанрові шаблони стихією авторського неофольклорного звукопису. Образно-концептуальний задум твору полягає у символічному відображенні своєрідного містка між виміром сучасності (своєрідний урбаністичний образ «Токати») та первісним світом з його характерною архаїкою (перша та третя частини). Таким чином, фольклорний первень виступає частиною ідейного концепту твору, визначаючи й арсенал обраної музичної виразовості.

У першій частині сюїти – монологічно-імпульсивних «Речитативах» – автор розкриває образ народної речитації. Музична канва цього нариса розгортається у вільно-імпровізаційній формі, як свого роду гра мінливих образно-емоційних відтінків. В основі структурно-композиційного розвитку лежить чергування коротких різнохарактерних мотивів-тем (від 1-2 тактів до речень із двох фраз), що чітко відділені паузами. Кожен такий тематичний сегмент сприймається як нова спроба освоєння звукового простору, нова емоційно забарвлена хвиля, що несе за собою зміну динаміки, темпу та характеру звучання. Розвиток музично-інтонаційної лінії відбувається в імпровізаційній манері: з «блуканням» мелодичних мотивів у різних регістрах (від контроктави до четвертої), переважно хвилеподібним напрямком руху (виразний підйом до найвищих звуковисотних точок та зупинка на довгих звуках, промовисті висхідні спади та дублювання окремих тонів), розгортанням мелодії, що повільно освоює звуковий простір або різкими вторгненнями-сплесками мелодичних мотивів. Чергування лірико-просвітлених, пасторальних, медитативних, патетичних та драматично-напружених епізодів формує широку емоційно-образну панораму.

Етнохарактерну ауру «Речитативів» забезпечують обрані ладогармонічні засоби (гуцульський лад, активна хроматизація щаблів), типовий фактурний виклад (використання паралелізмів та бурдонів), інтонаційний склад мелодичної лінії (численні орнаментальні фігури, використання *glissando* та спадаючих тонів для імітації плачів та голосінь). Ці фольклорні маркери вплітаються у рельєфний авторський мелодизм з цілком авангардними засобами та прийомами музичного розвитку. Серед таких варто виділити насамперед типово сонористичне звучання музичної тканини, незвичний дисонансний фонізм (мелодична лінія насичена зменшеними тризвуками, тритонами, зменшеними секундами, гострими півтоновими тонами), розширене тональне мислення, поліладовість і кластерну техніку.

Образ народної речитації навіює монодійна мелодична лінія, позбавлена темпово-динамічних та ритмічних обмежень (*Senza misura, Senza metrum* та ін.).

Вільний характер мелодичного розгортання забезпечує мінливий ладотональний розвиток (переключення з дієзної сфери у бемольну, постійна зміна тональних центрів, хроматизація мелодичних ліній), примхливий ритмічний малюнок (переплетення рівних ритмічних одиниць з тріолями, секстолями, прямим й оберненим пунктиром, пасажами шістнадцятих та ін.). Мінливу палітру образів-настроїв формує й активне оновлення темпів – в межах одного або кількох тактів, що композиційно є найменшими тематичними сегментами (*Andante – Presto – Lento – Moderato – Allegro* та ін.), а також зміни характеру мелодизму, підказані композитором (*rapsodico, giocoso, cantabile, canzino, pastorale, appenato* та інші).

Нарис відкриває зосереджено-епічна тема (*Senza misura, rapsodico*), що несміливо виринає з глибини, поступово заповнюючи навколишній простір. Мелодична лінія повільно розгортається від оспівування вузьких мотивів до стрімких декламаційних пасажів в межах сексти, септими та ширшого діапазону. У другій тематичній хвилі мелодична горизонталь охоплює вже не терцієвий, а октавний простір, поринаючи у сріблясті переливи кластерів (*piano cantabile*). У сонористичній стихії початкового розділу одразу ж прочитуються виразні алюзії людського голосу, зокрема, «говірковий» характер оповіді, зосереджений у коротких експресивних мотивах. Важливим маркером фольклорної архаїки стають також стилістичні ідеї народно-вокального виконавства – жанрових моделей плачів та голосінь. Для цього автор використовує гліссандні мотиви без зазначення звуковисотного розташування (21-22 тт.), акцентує спадаючі, ніби стогнучі інтонації мелодичного розвитку.

Драматургічно відділена нова промовиста тема витримана у народно-пісенному характері (*Andante, quasi improvvisato*). Мелодична лінія відкривається висхідною чистою квінтою з низхідним заповненням по звуках гуцульського ладу (c-moll). У процесі розвитку тематичні поспівки одразу ж хроматизуються та наповнюються орнаментальними вставками (трелі). Яскраве ладове забарвлення та характерна хроматизація основних щаблів створюють особливий фольклорний колорит, що навіює образи народного музикування.

Показово, що таку промовисту тему в автентичному дусі композитор доповнює супровідним голосом – інтонаційно гострою мелодичною лінією (*robusto*), що складається з дисонуючих співзвуч (стрибки на зменшену октаву, септиму, тритони). До того ж, автор, очевидно, уникає гіперболізації колориту фольклорної теми, врівноважуючи її потенціал позначкою «*senza espressione*» (невизначно). Примітно, що й наступну тему, побудовану на суцільному плетиві паралельних чистих квінт (*Lento pesante e robusto*) композитор ускладнює дисонансним фонізмом нижнього голосу. Мелодична лінія, побудована на гострих хроматичних інтонаціях (*marcato*) подекуди витісняє прозоро-чистий колорит квінтового ряду.

Оновлена тема *Andante (Tempo primo, rapsodico)* зберігає лише початкові інтонаційні контури – колоритні квінтові стрибки, тріольне оспівування щаблів у гуцульському ладі. Її тематичні сегменти швидко вливаються у нові звукові потоки – стрімкий запальний сплеск акордових паралелізмів (*Allegro giocoso*), експресивну стихію «стогнучих» низхідних мотивів, що знову ж навіюють виразовістю людського голосу (*Senza metrum, rubato, ma Lento*). Таким чином, утворюється контрастна палітра лірико-просвітлених, споглядальних, експресивно-драматичних образів. Після хвили розпачу напружених секундних мотивів, ніби знову з глибини, постає монодійна тема *Andantino* (68 т.). Мелодична лінія знову ж несміливо блукає у вузькому квінтовому діапазоні (des^2-as^2). У прозорому мелодичному пліні композитор виділяє ферматами окремі звукові ряди ($as^2-g^2-des^2-es^2-as^2$), що привносить у загальну звучність нові колористичні відтінки. Плавне двоголосне переплетення мотивів лірико-пасторальної теми переростає у чотириголосний виклад із зловісно-напруженим обігруванням тоніко-домінантових співзвучь *g-moll*). Це підкреслює яскраву образно-емоційну насиченість музичної думки.

Динамічний розвиток образів-картин завершується урочистою акордовою ходою (*Largo patetico*), що сприймається як піднесено-патетичний фінал. Ряд повнозвучних вертикальних акордів рухається на основі чергування витриманих половинних та пунктиру, що утворює наростаючу динамічно та

фактурно помпезну хвилю. У кожній гармонічній вертикалі акордового комплексу накладаються тональні центри далекого споріднення (c-moll – cis; cis-moll – d; g-moll – cis та ін.), а також «благозвучні» консонансі тризвуки та альтеровані співзвуччя, зокрема й нетрадиційної структури (септакорди з додатковими тонами, акорди кварто-квінтової будови, кластери). Це утворює характерний для авангардного почерку композитора дисонансний фонізм, що нерідко нівелює початкову виразовість етнохарактерних моделей. «Речитативи» завершуються сонористичним звукописом двох монодійних мотивів, що блукають у квінтовому діапазоні (as^2 - des^2 , h^1 - e^1). Інтонаційно вони опираються на початкові тематичні мотиви *Andantino* (68 т.), однак у кінцевому варіанті найбільш виразно розкривається їх монодійна природа, підкреслена авторськими вказівками *sussurrando* та *mancando*.

У другій частині сюїти композитор відтворює контрастний цивілізаційно-урбаністичний образ, що розкривається у динамічно-моторній стихії токати. Інтонаційну канву формують стрімкі мелодичні мотиви, підкреслені ритмічною пружністю та активно пульсуючим метричним кроком. Другорядність елементів фольклорної архаїки продиктована характерним для кожної з частин образно-ідейним підґрунтям, про що йшлося вище. Поруч з тим, і в контрастну сучасно-урбаністичну ідилію «Токати» проникають інтонаційні репліки першої частини. Це зокрема, низхідні тріольні мотиви початкової теми *Andante* (24 т.) – у «нейтральних» ладових барвах, що вплітаються у стабільну моторну стихію середнього розділу «Токати» (*Imperioso agitato*). Таким чином формується безперервна, наскрізна нитка фольклорного колориту, підкріплена інтонаційними зв'язками у циклічній композиції.

Третя частина – «*Веснянка*» – це колоритний танцювально-драматичний нарис, насичений яскравими творчими перетвореннями фольклорних першоджерел. У ній композитор звертається до народно-жанрової моделі веснянки: запозичує традиційну шестискладову основу, використовує типову для веснянок ритмічну пульсацію (у змінному метрі), принципи композиційного розгортання мелодії на основі повторюваних мотивів. Поетичну веснянкову стихію

композитор втілює у рондоподібній музичній формі – на основі чергування остинатних інтонаційних моделей рефрену та рельєфного тематизму епізодів.

Рефрен відкривається швидкою граціозною темою, що складається із двох мелодичних пластів (*Allegro giocoso*). Постійна перемінність метру ($6_8, 9_8, 7_8, 5_8$) та неквадратний структурний розвиток (3+4+4+3) створюють неочікуваний, грайливий характер. Основна мелодична лінія складається з коротких поспівок, що оспівують шаблі b-moll (гуцульський лад). Інтонаційно вона опирається на стійкі ступені ладу, поміж якими влітається швидка перегра тріолей, невеликі звукові плями (на основі акордів кварто-квінтової будови), ефектні *glissando*. Гра штрихів (*staccato, legato*) та музичної інтерваліки (чергування «чистого» колориту кварт та дисонансного фонізму тріолей) створює скерцозний колорит, що поєднується із танцювальним пульсом музичної тканини. Нижній голос виконує слугує мелоінтонаційним й ритмічним доповненням, однак у другому реченні (180 т.) їхні функції змінюються. В рамках наступних проведень тема рефрену отримує незначні перетворення, що розкривають її багату мелодичну природу. Серед основних модифікацій варто виділити зміну звуковисотного розташування (перенесення теми на октаву нижче при другому повторі), ущільнення фактури супроводу (209-214 тт.), розширення теми та ладове варіювання (*Des-dur*), оновлення динамічного рівня (209, 233 тт.).

У першому епізоді (187-208 тт.) автор ускладнює пульсуючу стихію новим метро-ритмічним кроком ($7_8, 3_4, 8_8, 2_4$) та дисонасним фонізмом (суцільні ряди тритонів, поліладові комплекси). В інтонаційних контурах теми (*sub. p*) прочитуються секундові поспівки теми «Токати», що дещо приглушують веснянкову стихію в активному хроматизованому потоці. Музично-тематичний розвиток епізоду позбавлений гнучкого виразного мелодизму, що створює контраст із вишуканим музичним рельєфом наступного проведення рефрену. Другий епізод (*Festiva, arufeosi*) пов'язаний з найбільшими тематичними модифікаціями, що наочно розширюють художньо-образний потенціал твору. Урочисто-святкова тема у дводольному розмірі (*ff, accentuato*) вражає коротким ефектним акордовим рядом, де хроматичні співзвуччя накладаються у

політональній музичній канві (225-229 тт.). Наростаюча хвиля ламаних пасажів (*impetuoso, accelerando*) готує появу оновленої теми рефрену (Des-dur), що звучить у басовій лінії у динамічному запальному потоці (*Vivassimo, Con Brio*).

В останньому епізоді композитор відновлює яскраву етнохарактерну ауру, створюючи картину колоритного народно-інструментального музикування (*Allegro molto giocoso*). Автор відкриває оригінальну музичну в'язанку з імітацією сопілкових награвань. Основна тема викладена у розмірах 4_4 та 2_4 з характерною акцентно-динамічною ритмікою та гомофонно-гармонічним типом викладу. Мелодичні поспівки опираються на тонічні та домінантові щаблі g-moll, відтак у нижньому голосі формується простий остинатний рух восьмих, побудований на грайливих перекличках септим та секунд. Фольклорний колорит навіюють згадані засоби – гуцульський лад, ритмічна пружність поспівок, щедра орнаментальне оздоблення (форшлаги). Веселий жартівливий настрій підкреслює заключне проведення рефрену (*Tempo I, giocoso*), що відновлює початкову веснянкову стихію.

Оригінальна проєкція неофольклорних моделей постає у ще одній сюїті для баяна соло – **«Портрети композиторів»**. Чотиричастинний цикл побудований як галерея музичних портретів найвідоміших композиторів-метрів – Й. С. Баха, Н. Паганіні, Д. Шостаковича, І. Стравінського. Для кожного з образів Володимир Рунчак обирає індивідуальну мовно-інтонаційну палітру, побудовану на творчій адаптації стильових маркерів портретованих композиторів у системі самобутнього авторського сприйняття. Так, у «Бахіані» автор розробляє характерну інтонаційну модель VACH у фактурній та ритмічній варіантності, використовує поліфонічні прийоми, характерні для барокової музики. Для створення образу Д. Шостаковича композитор звертається до образно-асоціативних моделей (зловісний образ токатного руху) та окремих стилістичних ідей (принципи тематичного розвитку на основі розгортання ритмо-інтонаційного зерна, властивий творчості Д. Шостаковича ладо-гармонічний колорит). Музичний образ Н. Паганіні відтворено на основі переосмислення теми «Perpetuum mobile» та інтонацій відомого Капрису, при

цьому оригінальний почерк В. Рунчака – вплив його емоційності у стабільній метричній стихії – зумовлює певну протидію полюсів «свого» та «запозиченого». Стилістичні ідеї музики І. Стравінського постають на основі асоціативно-узагальнених прийомів – без цитування конкретних музичних творів. Саме в останньому портреті найбільш виразно розкриваються неофольклорні маркери, що відтворюють дух величної постаті Ігоря Стравінського, його неповторну музично-інтонаційну стихію.

Нарис «Присвячення Стравінському» побудований у форматі калейдоскопічної зміни картин, вкладених у короткі яскраві епізоди. Перший епізод відкривається колоритною енергійною темою, фольклорний підтекст якої визначає сам автор (*Andantino, in modo di folklore*). У постійній змінності тактових розмірів (4_4 , 5_4 , 3_4 , 6_4 та ін.) розгортається пружний акордовий масив, витриманий на діатоніці D-dur. Тематичний ряд формує чергування коротких мотивів, насичених синкопами та грою штрихів. Ритмічне варіювання поспівок діатонічного складу викликає виразні алюзії стилістичного почерку І. Стравінського (апеляції до «Петрушки» та «Весни священної»). Витриманий в D-dur початковий епізод завершується інтонаційно невибагливим гамоподібним оспівуванням щаблів основної тональності, що одразу ж зіштовхується з початком другого епізоду (21 т.). У композиційному плані і надалі зберігається тяжіння до фрагментарності, зміни музичної фактури, темпів та настроїв у коротких динамічних епізодах. Таким чином формується калейдоскопічний принцип розвитку, загалом характерний для композиційно-драматургічного мислення автора «Петрушки».

Другий розділ відкриває нова, грайливо-граціозна тема, побудована по лінії оспівування тризвуку F-dur. Замкнені у квінтовому діапазоні поспівки насичені цікавою грою штрихів (*staccato, legato, glissando*, акценти), що надають простенькій мелодії несподіваного, примхливого характеру. Показово, що у цій виразній легкій темі з дзвінким інструментальним фонізмом прочитується імітація брязкання балалайки – відбиток фольклорних образів І. Стравінського. На основну тематичну лінію накладаються такі ж прості мелодичні поспівки у

верхніх голосах. Інтонаційно вони оспівують звукоряд F-dur, розбитий на короткі тематичні сегменти (f^2-b^1 , b^1-d^2 , c^2-g^1 та ін.) з ефектними пасажними «під'їздами» до стійких шаблів ладу та тремоло на домінантовому тоні. Тонально оновлена тема, перенесена у нижній регістр (B-dur), зберігає свій енергійно-хвацький, граціозний характер (*f, come sopra*).

Наступний епізод (41 т.) відкриває стрімкий звуковий потік, побудований на оспівуванні тоніко-домінантових співзвуч D-dur. В його основу покладено рівномірну пульсацію тридцять других та шістнадцятих тривалостей – чергування двох гармонічних функцій у вигляді паралелізмів. У музичній канві складно не помітити контури т.з. гармошкової фактури, що супроводжує образи народного гуляння у творах портретованого композитора. Енергійні фігурації на основі тридцять других набувають поступово діалогічного розвитку – чергуються у двох голосах із дещо стриманішими тріольними мотивами (низхідні мелодичні ходи в межах терцій h^1-gis^1 , $h-gis$, B-G). У такий активний потік влітаються хроматичні інтонації, зокрема, елементи поліладового розвитку у різних мелодичних пластах (накладання трихордів f-moll – $gis-moll$). Це порушує діатонічну стихію тоніко-домінантових награвань, наповнюючи звуковий простір напруженими барвами (це підкреслює і «схід» теми у середній і нижній регістри).

Драматургічно відділений семитактовий епізод (*Più mosso*) опирається на мелоритмічні та фактурні контури початкової теми, побудованої на варіюванні коротких поспівок. Ущільнення акордової вертикалі, активне вплетення хроматизмів та підкреслення різких дисонуючих співзвучь (*sforzando*) створює новий напружено-драматичний образ з вкрапленнями зловісного відтінку. Експресивний характер витісняє наступний контрастний епізод (*Festivo*). Незважаючи на такий же масивно-акордовий виклад зі збереженням динамічної напруги (*ff*) та ритмічного варіювання, основна тема тут набуває життєдайного, святкового обрамлення. «Громіздкий» масштабний характер звучання вкладається в образну стихію народного гуляння – людного, масового зібрання (на святковий колорит вказує сам композитор на початку розділу). Це підкреслює і повернення

остинатного тоніко-домінантового кроку у басовій лінії (C-dur), і широкий «розлив» теми в усіх регістрах. Показово, що у процесі подальшого розвитку початкова тема зберігає усе розмаїття барв народного мелосу – особливу діатонічну вишуканість, яскраве акцентне варіювання, вплетене у ритмічну пружність танцювальних награвань.

Свіжий фольклорний колорит вносить нова просвітлено-задушевна тема (*subito piano, tranquillo*). Вона виступає своєрідним осередком умиротворення перед наростаючою стихією заключного розділу (*Doppio movimento*). Вкладена у дві фрази восьмитакту, тема вражає поетичною атмосферою автентичності. Інтонаційно невибаглива, але водночас виразна мелодія широкого душевного виливу рухається по звуках тоніки та доміанти D-dur (80 т.). Основну мелодичну лінію композитор дублює в найнижчому голосі (у формі канону), відтак середній пласт фактури заповнює фігураціями шістнадцятих, що підкреслюють гармонічний колорит теми. Вдруге цей мотив звучить у паралельній тональності (h-moll), що підкреслює зв'язок із традиціями народної музики. Невелика чотиритактова інтермедія, побудована на плетиві хроматичних мотивів, готує нове проведення цієї ж теми (*Con fuoco*). Лірико-просвітлений характер початкового звучання витісняє контрастне танцювально-запальне обрамлення – в акцентно-динамічному ритмі, стабільній метриці (4/4), бадьорому кроці акордового супроводу. Цей стислий яскравий епізод переривається «мерехтінням» початкової теми нарису (*subito piano, distinto*). Вона звучить в інтонаційно незмінному варіанті (D-dur) у скороченому вигляді (96-100 т.), заокруглюючи таким чином композиційно-драматургічний розвиток музичної форми.

Ефектний каденційний розділ, насичений динамічними потоками шістнадцятих, опирається на загальні формули оспівування тризвуків в h-moll (*Doppio movimento*). Навіть у цьому короткому епізоді (101-109 т.) автор проводить у нижньому голосі стриману виразну тему, близьку до попередньої мажорно-мінорної теми. Проста діатонічна мелодія, стилізована у первісно-архаїчному дусі, рухається по лінії тонічних та субдомінантових співзвуч. Автентичний

колорит теми дещо губиться у стрімких хроматичних пасажах та зрештою витісняється наростаючою хвилею тонально нестійких акордових фігурацій (*Presto furioso*). Напружений секвенційний ряд (*p. sub., poco a poco cresc. al fine*) підводить до заключного експресивно-вибухового мотиву (*fff*). У ньому композитор обіграє дві гармонічні функції (H-dur–C-dur), вкладені у модель гармошкової фактури. У фінальному мотиві композитор відходить від тоніко-домінантової моделі І. Стравінського, демонструючи новітні координати гармонічного мислення. В останньому акорді автор сполучає в одній вертикалі два згадані тризвуки далекого тонального споріднення, що фонічно наближені до кластеру. Це підкреслює відданість дисонансному фонізму та вкотре вказує на багатогранний авангардний вектор музичного мислення Володимира Рунчака.

Здійснений огляд неофольклорних мотивів у двох образах сюїтах свідчить про широке розмаїття творчих пошуків та експериментів митця в академічному музичному жанрі. В обох творах автор втілює глибокі художньо-філософські ідеї, що не втрачають високої духовно-етичної цінності у реаліях сьогодення (актуалізація вічних цінностей, плину життя із зануренням у два протилежні світи в «Українській сюїті», ідея музичних присвят або творів «in memoriam» як феномен пам'яті у музичній культурі). Фольклорне начало у концепції творів розкривається у багаторівневій проєкції: як програмний елемент та філософська ідея, як спосіб музичного мислення, а також загальний фольклорний колорит. В «Українській сюїті» неофольклорну складову забезпечує творче перетворення жанрово-образних моделей (образ народної речитації, картини народного музикування, веснянкова формула). У «Присвяченні Стравінському» неофольклоризм є свого роду ключем до відтворення стилістичного почерку портретованого митця, самобутньою візитівкою його творчої індивідуальності. Володимир Рунчак обирає з виразової палітри композитора конкретні неофольклорні маркери, елементи композиційно-драматургічного мислення, тож музична постать метра є особливо рельєфною та наочною, добре впізнаваною.

2.2. Специфіка втілення фольклорних мотивів у «Гуцульській мозаїці»

Яскравим зразком перевтілення українських національно-фольклорних мотивів є «Гуцульська мозаїка» Володимира Рунчака. Це один із ранніх творів композитора, що був написаний для танцювального ансамблю (1987). Початковою була оркестрова версія, після чого автор створив камерний варіант твору для скрипки та баяна (з присвятою виконавцям П. Фенюку та Е. Джамаладіновій), відтак у подальшому він отримав поширення у нових інструментальних версіях (для баяна і домри, для кларнета й акордеона, для оркестру народних інструментів, ансамблю домристів та інші переклади).

Музично-виразовий словник твору помітно відрізняється від радикально-інноваційної мови композитора. Це цілком виправдовує функціональне значення твору та особливості музично-виразових пошуків композитора на ранньому етапі творчості. У цьому полотні автор створює прозору та виразну тематичну канву, де чітко простежується рельєф гомофонно-гармонічної фактури. Скрипкова та баянна лінії об'єднані спільним інтонаційним матеріалом та єдиним образно-емоційним навантаженням. Тематичний розвиток можна розділити на два пласти: основний мелодичний голос та супровід на основі виокремлення тематичних сегментів та доповнення мелодичної лінії. Ці функції розподіляються між двома інструментальними партіями, що забезпечує діалогічний характер розвитку впродовж усього твору. У партії баяну переважають конфігурації у вигляді мелодичної лінії та басо-акордового супроводу.

Струнку музичну архітектуру формує чергування контрастних розділів з класичним структурним розвитком (традиційні періоди, речення з доповненням та розширенням, квадратний малюнок та симетричні фрази). Яскраво протилежними до складної інтонаційної лексики композитора виступають тут прості та лаконічні тематичні комплекси з виразною акцентно-динамічною ритмікою, стабільним метром (2_4), нескладним логічним ритмічним малюнком (рівномірний рух шістнадцятих, комбінації шістнадцятих та восьмих, пунктирні та тріольні мотиви), класичними формами фактурного розвитку. У світлі

розширеного тонального мислення композитора незвичними постають і тонально визначені, стійкі епізоди, позбавлені ладотональних нашарувань, і благозвучні гармонічні комплекси, що переважають над вторгненнями «жорстких» співзвуч. На основі такого виразового комплексу композитор створює виразну, емоційно насичену інтонаційну канву, у якій одразу ж прочитується жанрово-образний нахил: танцювальна аура та яскрава коломийкова стихія, щирий пісенний вияв (*Meno Mosso*), пов'язані з ними моторно-енергійні та грайливо-жартівливі образи, острівці душевного виливу та вплетення експресивного насичення.

Етнохарактерне забарвлення створюють насамперед фольклорно орієнтовані засоби, що лягають в основу монолітної музично-виразової палітри. Це зокрема, використання хроматизованих ладів (гуцульський, лідійський, двічі гармонічний мінор) та загалом інтенсивне хроматичне варіювання щаблів, фонізм характерних інтервальних сполучень (збільшена секунда, чиста квінта), співставлення мажоро-мінору у вигляді ланцюгів паралельних тональностей, орнаментальне оздоблення мелодії (форшлаги, трелі), а також прийоми фактурно-тематичного розвитку (октавні унісоми, бурдонні мотиви, паралелізми, підголосковий виклад). Обрана музично-лексична панорама дозволяє композитору мінімальними засобами відтворити яскраву народно-образну мозаїку.

Початковий розділ (*Moderato*) відтворює запальну танцювально-енергійну стихію, що проходить крізь увесь твір. Вступний епізод відкриває стрімкий потік шістнадцятих, підкреслений пружною ритмічною пульсацією синкопованого акордового ряду. Драматургічно він відіграє функцію настроювання-обігрування основної тональності D-dur в обраному інструментальному складі. Просвітлена грайлива тема складається з двох симетричних фраз (4+4), що відділені тембровою варіацією: у першому чотиритакті тему веде баян, у другому вона переходить у партію скрипки, де звучить на октаву вище. Інтонаційними точками опори в мелодії стають основні тризвуки G-dur,

які обігруються неакордовими звуками, зокрема і альтерованими тонами (другий підвищений, сьомий понижений щаблі).

В основі тематичного розвитку лежать короткі поспівки у терцієвому та квартовому діапазоні. Гнучка інтонаційна лінія підкреслюється грайливою зміною штрихів (заліговані мотиви, *staccato*), колоритною перегрою трелей з ударними акцентами основному тоні – такий мелодичний рельєф зберігається в обох інструментальних партіях. Таким чином, функції скрипкової та баянної лінії чергуються: проведення основної мелодії в одній партії супроводжується фактурно-гармонічною підтримкою в іншій (загальні формули руху, пасажі, виокремлення мотивів основної теми). Легкий хроматичний пасаж у супроводі домінантового септакорду (17 т.) модулює розвиток у нову тональність (h-moll). Другий період композиційно сприймається як відповідь початковій, мажорній темі (партія баяна). Оновлена мелодична лінія опирається знову ж на обігрування тонічного та домінантового тризвуків з аналогічним штриховим малюнком та орнаментикою (трелі). Таким чином, зберігається весела танцювальна стихія з активним ритмічним кроком та жартівливо-грайливими інструментальними награваннями.

Другий розділ (*Meno mosso*) постає своєрідним відхиленням від динамічно-моторної танцювальної стихії. У баянній партії розгорається впевнена, суворостверджувальна мелодія (*ff*), що наповнює образну палітру експресією самозаглиблення. Мелодична лінія побудована на виразному оспівуванні тонічного квартсекстакорду й домінантового тризвуку d-moll. В інтонаційній канві стверджуються стійкі щаблі нової тональності, внаслідок чого тема ніби замикається у звуковій стихії середнього та низького регістрів. Партія скрипки підхоплює промовисту тему на іншій висоті (на одну та дві октави вище), формуючи широке просторове звукове поле. У контурах основної теми вчуваються алузії до коломийкового «чабана» – повільного дводольного танцю, який виконували чоловіки, розташовуючись у колі на відстані від одного. Показово, що з допомогою мінімального комплексу засобів композитору вдалося передати і характер музики, і виконавську специфіку танцю.

Невеликий каденційний епізод, побудований по наростаючій хроматичній лінії (*Quasi cadenza*), відділяє нове проведення цієї теми у тональності c-moll (58 т.). Пластична мелодична лінія (у партії скрипки) розгортається у витончено-ліричних барвах, підкреслених сповільненим темпом та динамічним затишшям (*piano*). Відповіддю на такий широкий лірико-кантиленний вилив є перетворення теми у танцювально-завзятому характері – у двоголосному викладі скрипки, з грайливим дублюванням тонів на *staccato*, хвацькими акцентами-вистрілами у баянному супроводі. Ці два образно-емоційні полюси – лірико-задушевний та піднесено-танцювальний – чергуються в межах коротких чотиритактових фраз-реплік, що динамізує загальний музичний розвиток. Примітно, що у процесі модифікацій основна тема віддаляється від первинного суворо-чоловічого образу, що свідчить про творче заламання початкової моделі танцю – вплетення його у мозаїку діалогічних реплік баяна та скрипки.

Контраст на початку наступного розділу (82 т.) вносить початкова тема *Moderato* зі збереженням тональної опори (G-dur), інтонаційних контурів та активного метро-ритмічного кроку баяна. Вона відповідає другій хвилі композиційного розвитку, що пов'язана з оновленням початкового тематичного матеріалу. Основна мелодична лінія проходить тепер у партії скрипки (*tr*), відтак за баяном закріплені швидкі хроматичні мотиви та басо-акордовий супровід. У другій фразі розподіл функцій голосів традиційно змінюється: основна мелодія переходить у лінію баяна (з терцієвим дублюванням), а скрипка підхоплює окремі інтонаційні звороти, розцвічені у звучанні трелей. Водночас автор зберігає піднесену танцювальну ауру з мажорним нахилом та пружним ритмічним кроком, щедрою орнаментациєю та варіюванням поспівок у характері квазі-імпровізаційності.

Ряд загострених зменшених септакордів на *f* відкриває наступний розділ, побудований на новому музично-інтонаційному матеріалі (*Doppio piu mosso*). Початковий епізод цього розділу (106-117 тт.) відіграє роль своєрідного настроювання-розігрування перед новою хвилею танцювального поступу. У партії скрипки композитор вводить нестійкі хроматичні пасажі, а в баянній лінії

зберігаються басо-акордові фігурації, що стверджують тонічні тризвуки h-moll. Така стабільна баянна пульсація обривається низхідним хроматичним сходом у вигляді багатооктавного унісону – він відкриває новий танцювальний потік. Проста невибаглива мелодія інтонаційно підкріплює активне гармонічне тло – розв’язання домінанти в тоніку. Основну мелодичну лінію веде скрипка – баян дублює окремі тематичні сегменти та «прикрашає» їх стрімкими квінтолями. Поміж мелодичними фразами автор вводить ефектні однотактові вставки (акорди субдомінанти на *sf*), використовуючи удари по корпусу скрипки та міху баяна. Вторгнення повнозвучних мажорних тризвуків з вступного розділу твору (138 т.) ніби стрясає загальну звукову ауру – переносить на вищий емоційний градус. Партії скрипки й баяна зливаються в монолітній метро-ритмічній стихії, об’єднуються синхронним *sforzando*, спільно високим динамічним рівнем та наростанням темпу.

У стрімкому звуковому вихорі заключного розділу (*Presto, Prestissimo*), фонічно виділяються зв’язуючі епізоди, побудовані на віртуозних хроматизованих пасажах, та вторгнення мелодично знайомих тематичних блоків, що динамізуються у процесі розвитку. Тематичні блоки шістнадцятих у баяна відіграють радше декоративну роль – колоритне хроматичне варіювання щаблів (h-moll), що унаочнює картину народно-інструментального музикування. Хроматична в’язанка перетікає в тонально оновлену попередню тему, побудовану на розв’язанні домінанти в тоніку (fis-moll). Показово, що композитор зберігає інтонаційні контури такої мелодично невибагливої теми (чергування терцій та невимушеного секундового руху, рівний рух восьмих у розмірі 2_4 , обмежений гармонічний потенціал). Очевидно, зосередження на такій темі допомагає підтримати закладений фольклорний колорит та зберегти відповідно ключовий етноцентричний вектор розвитку. Основна тематична лінія зосереджується в партії баяна (168 т.) та ущільнюється додатковими голосами (тонічними та домінантовими тризвуками з оберненнями), ефектними *glissando*. Таким чином формується щільна акордова горизонталь – це підсилює святкову помпезність, повнозвучність танцювальної стихії.

Остання хвиля розвитку відкривається раптовим *piano* – контрастним відхиленням, що підкріплюється переключенням у бемольну сферу (c-moll). Витримана в автентичному характері тема інтонаційно близька до рельєфу попередніх мелодій-награвань, що базуються на обігруванні коротких поспівок. Основний мелодичний голос фокусується у партії скрипки (баян підтримує її акордовим рядом тоніко-домінантових тризвуків та гамопобідними вставками). Такий розподіл голосів зберігається і в останньому проведенні теми в *fis-moll* (200 т.). Тут вона розцвічується новими інтонаційними вплетеннями: стрічкою проміжних неакордових звуків, а також секстовою второю основної мелодії.

Наостанок композитор повертає основну тему першого розділу (10 т.) – жартівливо-веселий награвш із щедрим хроматичним варіюванням та орнаментальними прикрасами, що підкреслює запальну танцювальність. На відміну від початкового розділу (*Moderato*), тема звучить тут у двох інструментальних партіях одночасно. Мелодично варіантне завершення теми (зі зміною фігурацій шістнадцятих) модулює у тональність фінального епізоду *H-dur* (212-219 тт.). Заклучний восьмитактовий епізод також побудований на матеріалі початкової теми. Мелодична лінія опирається на її друге речення – тему-відповідь, що звучала у паралельній тональності *h-moll* (18 т.). Однак у фінальному епізоді композитор змінює її ладовий нахил на мажорний (*H-dur*) та переносить мелодичну лінію з орнаментальними прикрасами у верхній регістр (друга та третя октави). Разом із тим, автор зберігає симетричну квадратну структуру теми (4+4) та дотримується обраного принципу тембрового розподілу: у першій фразі основний мелодичний голос веде скрипка, у другій він переходить у партію баяна.

Огляд ключових елементів композиторського почерку у творі дозволяє засвідчити тяжіння до лаконізму музичного висловлювання та прозорості виразової палітри, що дозволяє максимально кристалізувати етнохарактерну ауру музичного полотна. Радикалізм творчого мислення композитора витісняє орієнтація на традиційні музичні канони: «схематизований» виклад тематичного матеріалу (чіткість структурного членування, симетричний

квадратний розвиток, нормативний період, принцип повторюваності), класичну гармонічну мову (теми побудовані переважно на тоніко-домінантових зв'язках, з субдомінантовою сферою у каденційній зоні, тональна гармонія, традиційні тризвуки та септакорди з оберненнями), нескладний тональний розвиток (виразна тональна опора, модуляції у тональності першого ступеня споріднення та співставлення).

2.3. Фольклорно-інтонаційні елементи у «Китайському диптиху»

У культурно-мистецькій парадигмі постмодернізму звернення до національних надбань Сходу постає в особливому розмаїтті (використання східних ідей та сюжетів, поетичних образів та народних текстів, залучення фольклорного матеріалу, колористика інструментального фонізму, створення орієнтального колориту на основі залучення ладових, ритмічних, мелоінтонаційних та інших особливостей). Музична панорама другої половини ХХ – початку ХХІ століть рясніє численними зверненнями до східного колориту (китайський, японський, індійський, корейський), адаптованого у європейській жанровій системі. Інтерес до образно-тематичної, художньо-ідейної палітри східної традиції зростає як у творчості світових композиторів (О. Мессіан, Дж. Кейдж, К. Штокгаузен, К. Пендерецький, П. Булез), так і в музиці українських митців (М. Дремлюга, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Дичко, Р. Верещагін, О. Щетинський, В. Польова, О. Грінберг, А. Загайкевич, С. Пілютиков та інші). «Апелюючи до спадщини Сходу, сучасні митці збагачують образну систему західної музики, розвивають її жанрову структуру, змінюють стилістику і способи формоутворення, розширюють акустичний матеріал», – слушно зауважує Ю. Азарова [1, с. 26]. Дослідниця виділяє три рівні взаємодії цих музичних культур у композиторській творчості: семантичний (запозичення філософських ідей Сходу), стилістичний («східний» спосіб мислення, стилістичні ідеї та колорит), архітектонічний (проекція нових форм) [1, с. 3].

Традиції східної музичної культури інспірували і нові творчі пошуки Володимира Рунчака. Неодноразове звернення до китайських національно-

музичних традицій та успішне сценічне життя пов'язаних із ними творів підкреслює розмаїття художньо-стилістичних орієнтирів композиторської творчості. У баянному доробку В. Рунчака представлено три «Китайські диптихи» – циклічні композиції, пронизані яскравим східним колоритом у сучасному авангардному обрамленні. «Китайський диптих» №2 для баяна належить до пізнього періоду творчості композитора (2019). Як зізнався сам автор, у центрі художньо-творчого задуму постала поетика східного колориту, вираженого у музично-мовних формах китайської традиції. Від часу створення та до сьогодні твір набуває актуальності у концертному репертуарі виконавців, педагогічній практиці та культурно-просвітницькій сфері, доповнюючи професійні традиції українського баянно-акордеонного мистецтва.

«Китайський диптих» складається із двох контрастних частин (*Andante*, *Allegro*). Східний орієнталізм твору розкривається у широкій стилістичній проєкції, що ілюструє яскраву новизну композиторського мислення. Це постає, зокрема, у виході за межі традиційних форм (принцип вільного структурно-композиційного розгортання), створенні палітри індивідуальної метамови (поєднання східного способу мислення та західної музично-лексичної системи), розширенні функцій сонористики звукової матерії (особливий підхід до звукового простору, фонізму характерних інтонацій), незвичних формах індивідуального художньо-творчого мислення композитора.

З перших тактів твору формуються ключові музично-лексичні формули, що стають основою подальшого тематичного розвитку. Це насамперед мелодико-інтонаційна опора на традиційний пентатонічний ряд (мажорний та мінорний) та постійна ритмічна перемінність як остинатна формула музичної канви – зміна розмірів відбувається щотакту або щодва такти (7_4 , 8_4 , 5_4 , 4_4 та ін.). До наскрізних елементів музичної тканини можна віднести також характерні ритмічні моделі, що пронизують мелодичні горизонталі. Це зокрема, гострі співзвуччя прямого та оберненого пунктиру (на основі восьмих та тридцять других), комбінації шістнадцятих та тридцять других із залігованими останніми

звуками та відповідно пов'язані з ними синкопи. Ці формули забезпечують мелоінтонаційне та метро-ритмічне дихання тематичних ліній.

Початкова експозиційна фраза, зосереджена у вузькому квартовому діапазоні (c^1-f^1), виростає із промовистого терцієвого зерна (1-5 тт.). У лаконічно-стриманій темі, що розвивається у неквапливому темпі (*Andante*), прочитується образ зосереджених філософських роздумів, стихії самозаглиблення, що характерна для творчо-індивідуального мислення композитора. Спокійний плин залігованих звуків «розрізають» різкі проникливі пунктири, що вносять у звукову палітру елемент сум'яття, емоційної рефлексії. Інтонаційна опора на малу терцію, зосереджену в лоні повторюваних мотивів « $c^1-es^1-f^1$ », створює виразний мінорний колорит, і лише наприкінці фрази мелодична лінія опускається до початкових шаблів п'ятиступеневого звукоряду, формуючи повну мажорну діатоніку (« $as-b-c^1-es^1-f^1$ »). Таким чином, формується гра мажорно-мінорних відтінків, що незвично забарвлює звукове поле твору.

У наступному епізоді композитор ущільнює музичну тканину нижнім голо-сом, що формує дві виразні мелодичні горизонталі поліфонічного типу викладу (9 т.). В основі мелодичного розвитку лежить початкове тематичне зерно: промовистий терцієвий мотив, з якого розкручується увесь інтонаційний голос, та різні форми адаптації пентатоніки. На рівні ритмічної організації зберігається обернений та прямий пунктир, а також уже задекларовані фігурації тридцять других (мотиви з чотирьох звуків із залігованим останнім тоном). Показово, що композитор зупиняється на обраних мелоінтонаційних, ладо-гармонічних та ритмічних моделях, що містять ґрунтовний потенціал для подальшого мелодичного розвитку. Таким чином, залишаючись у колі заявлених інтонаційних формул, автор створює оригінальні, емоційно контрастні тематичні сполучення, черпаючи ресурс із кількох базових моделей.

У наступних епізодах композитор зберігає настрої медитативності, споглядальної статичності, використовуючи нові метаморфози пентатонічного ряду. Обидві мелодичні лінії містять виразну опору на інтонаційний центр «с», який об'єднує кілька звукорядів з мажорним та мінорним нахилом. Так, у нижньому

голосі композитор використовує чотири з п'яти звуків мінорного звукоряду («с¹-es¹-f¹-g¹»), після чого зупиняється на характерному фонізмі терції «d-f», що є частиною мажорної пентатоніки «В» («g¹-f¹-d¹-c¹-b»). Показово, що у мелодії до останнього відтягується поява основного, тонікального центру пентатоніки «В», внаслідок чого мінорний та мажорний звукоряди (В, с) інтонаційно переплітаються. Водночас, у верхньому голосі оспівуються мотиви пентатоніки «с», а її повне проведення (11 т.) стає поштовхом для розкручування інтонацій нового п'ятиступеневого ряду від f «es³-c³-b²-as²-f²» та в інших регістрових адаптаціях). На одне із проведень мінорного звукоряду «f», композитор накладає мажорну пентатоніку F («d¹-c¹-a-g-f»), формуючи простір для дисонансного фонізму. Поліладовий характер розвитку двох мелодичних ліній поєднується тут із поліритмічним (накладання фігурацій тридцять других та тріолей) – це підкреслює вагомість маркерів авангардного мислення автора.

Наступний епізод (14 т.) драматургічно відповідає новій хвилі розвитку – на це вказує підвищення загального динамічного рівня (*f*) та поява третього голосу у поліфонічній музичній тканині. Основна тема у нижньому регістрі сприймається як новий подих початкового мелодичного голосу зі збереженням вихідних інтонаційних формул. Мелодична лінія відкривається тією ж гострою висхідною терцією та розгортається у плінні стриманих четвертних та плавних фігурацій тридцять других, з вплетенням синкоп та пунктиру, що інтонаційно закладені у початковій темі. Інтонаційно-ритмічні утворення розростаються у численних фактурно-тематичних відгалуженнях, поступово розширюючи обрії звукового простору (як контрапункт до основної мелодичної лінії, елементи імітаційної поліфонії). Ладова будова (пентатоніка) та часова організація звукового плину (вільний метр) зберігаються як ключові маркери етнохарактерної східної стихії.

Показово, що усі пентатонічні послідовності витримані у бемольній сфері (As, g, d, F, с, В та інші). Більшість п'ятиступеневих серій композитор подає у зворотньому порядку-ракоході, вкладаючи їх у мелодичні звороти на основі тридцять других («с³-a²-g²-f²-d²») або з виокремленням кількох щаблів перед

повним проведенням У найменших мотивах на основі тридцять других автор експонує здебільшого чотири ступені із п'яти. П'ятий тон зашифровується в інтонаційну будову паралельних мелодичних ліній (зокрема й в іншому регістровому положенні), що утворює звукописну сонористичну вертикаль.

Настрої самозаглиблення та медитавності, що забезпечують основний зв'язок зі світом Сходу, перериваються в інтермедійних розділах, що пов'язані з появою інших форм мовного комунікату. Зв'язуючий мотив (21 т.) побудований на традиційному семиступеневому звукоряді *c-moll*, що переходить у лінію гострих зменшених септакордів у розмірі 2_4 . Таким чином, формується діалог між східним орієнтальним колоритом, вираженим у застосуванні ладових сполучень й непарних розмірів, та європейською музичною системою з характерним звуковисотним рядом та хроматичною тональністю.

На початку другого епізоду (22 т.) композитор виносить у верхній голос ритмічно остинатну лінію, побудовану на стакатному обігруванні суцільного потоку тридцять других. В інтонаційний малюнок цього епізоду пентатоніка влітається більш опосередковано – у вигляді комбінованого розвитку окремих сегментів. Так, з мінорного п'ятиступеневого звукоряду «с» виокремлюються спочатку два звуки (c^3-b^2), що згодом розширюються у протилежних напрямках (c^3-es^3 , b^2-g^2). Унісонне дублювання тонів пентатоніки чергується з мотивами на основі виокремлених сегментів (« $g^2-b^2-c^3-es^3$ », « $g^2-f^2-g^2-b^2$ » та інші), однак повний звукоряд у моторному токатному потоці не з'являється. Імпульсивний звуковий потік, витриманий у верхньому регістрі, ніби протидіє сплетінню стриманих мелодичних ліній у нижніх голосах.

У кульмінаційному епізоді (*ff*) невпинна пульсація тридцять других витісняє зосереджений мелодичний плин та переходить у нижній голос – у лінію ламаних хроматичних мотивів (30 т.). На цей гострий звуковий потік накладається ряд масивних повнозвучних акордів, що витісняють фонізм східної ладової системи (гострі зменшені співзвуччя, септакорди з легким імпресіоністичним колоритом, «громіздкі» акорди з додатковими тонами). На розширене гармонічне мислення композитора вказує, зокрема, використання

акордів нетрадиційної будови з розщепленими тонами (співставлення щаблів e-es, g-ges у структурі зменшених септакордів, 31-32 тт.), замінені тонами (квартовий тон замість терцієвого у септакордах, 32 т.). Відтак автор опиняється у системі типово європейських модерних координат, демонструючи інноваційні елементи сучасної музичної мови. Інтермедійний драматично-напружений епізод готує появу заключного розділу, що з огляду на музично-тематичну канву можна трактувати як стиснену динамізовану репризу (34-48 тт.).

В останньому розділі композитор повертає східно-орієнтальний колорит, втілений у модифікаціях початкового мелодизму. Основна тема розкривається в усій виразності та витонченості мелодичного голосу (*mf*). Початковий терцієвий мотив (cis²-e²-des²-cis²) одразу ж відгукується у нижньому голосі (h¹-d²-cis²-h¹). Медитативний звукописний ландшафт створює діалог двох голосів, що зближуються і у звуковисотному просторі, і в інтонаційному розвитку. Як і в експозиційному розділі, зберігається опора на традиційний п'ятиступеневий звукоряд (cis, E), гра мажоро-мінорних барв та гнучкий ритмічний рельєф. Наостанок автор звертається до початкового сегменту основної теми, що оспівує мінорну пентатоніку «gis». Одноголосна мелодична лінія підкреслює асоціативне поле філософських роздумів, стихії самозаглиблення. Останнім звуковим імпульсом стає багатооктавний унісон тоніки gis (47-48 тт.), що ніби виринає із затишшя *pianissimo*, долає рубіж *forte* і так само відходить у небуття.

Безперервний розвиток між частинами створює атака стрімкого висхідного пасажу, побудованого по лінії зменшених септакордів (49 т.). Наростаючий пасаж у чотириоктавному діапазоні (F-e³) інтонаційно підводить до найвищої точки f³ – тоніки основної теми. Пластичну мелодичну лінію з перших тактів пронизують інтонації збільшених секунд, що набувають функції одного з ключових маркерів східного колориту. Поруч із тим, зберігається опора на традиційний п'ятиступеневий звукоряд, що постає тут у більш рафінованому вигляді. Композитор, зокрема, залучає складніші форми відтворення пентатоніки: використовує характерні терції та секунди, виключаючи нижній або верхній сегмент звукоряду («b²-c²-es²-f²», «c²-es²-f²-as²» та ін.), виокремлює

фонізм терції як характерного інтонаційного звороту (b^1-g^1 , f^1-d^1 , c^1-a та ін.), обертає звукоряд, акцентуючи окремі його щаблі на сильних долях (підкреслення п'ятого тону «b» у мінорній пентатоніці c, четвертого тону «g» у мажорній пентатоніці «C»).

Доцільно зауважити, що під час синхронного відтворення пентатоніки у двох мелодичних голосах, у гармонічній вертикалі неодноразово утворюється характерний фонізм великих секунд, що є важливим елементом звукової колористики твору. Особлива роль секундових інтонацій підкреслюється і у внутрішній будові мелодичних фраз, зокрема, засобами ритмічної організації. Гра восьмих-шістнадцятих як основних формул руху дозволяє гнучко відділити потрібний секундовий елемент у лінії фрази, винести його як промовисте завершення мелодичних мотивів. Така ж підвищена увага характерна для фонізму терцій – у звукових потоках композитор виділяє їх ритмічними засобами (тріолі, синкопи).

У другій частині постає своєрідний діалог традицій Заходу і Сходу. Основна тема складається із структурно замкнутих мотивів, що формуються у фрази неквадратної будови ($3+2+3+1$, $3+2+3$ та ін.). В основі мелодичного розвитку лежить хвилеподібне оспівування звукорядів пентатоніки та мотивів квартового діапазону з виразними збільшеними секундами. Гострий потік зменшених септакордів, підсилений напружено-зловісним акордовим рядом (септакорди з альтерованими тонами), слугує своєрідним відхиленням від музично-індивідуалізованого звукопису китайського світу (58 т.). Друге проведення основної теми (59-66 тт.) поступово відновлює східний колорит, задекларований у системі вже згаданих виразових засобів. Тематична лінія зберігає початковий ритмічний пульс та принципи фактурного розвитку, однак у ній все більше прочитується напруження, поглиблення звукового простору (музичний виклад переходить у нижній та середній регістри). Схожа до попередньої однотова інтермедія (рух по зменшених септакордах, вписаний у фігурації квінтальних мотивів), відкриває другий розділ, пов'язаний із новими формулами перетворення моделей східної традиції.

Нова мелодична лінія вкладена в остинатні тріольні речитації, що створює пульсуючий у швидкому темпі звуковий потік (67 т.). Мелодичні мотиви, зосереджені здебільше у кварто-квінтовому діапазоні, наповнені екзотичним фонізмом збільшених секунд («с-des-e-ges», «g-fis-es-des-c», «А-С-des-e» та ін.), що чергуються із загальними формулами руху (речитації виокремлених тонів, оспівування зменшених співзвуч). Над такою активною пульсацією у нижньому та середньому регістрах здійснюється прозоро-вишукана лінія верхнього голосу, побудована на оспівуванні пентатоніки «Es-c». Відтак, у третьому, басовому пласті композитор розташовує лаконічні мотиви на основі паралельних квінт та кварт, що тонко підкреслюють орієнтальний колорит музичної мови. Таким чином формується інтонаційно насичене звукове полотно з творчо переломленими моделями східного звукопису. Яскравий динамічно-енергійний потік знову ж обривається напруженим акордовим комплексом, що переключає мовну систему у напрямку європейських модерних координат. Накладання експресивних співзвуч у гострому музичному обрамленні (септакорди з додатковими та розщепленими тонами) підсилює дисонансний фонізм зв'язуючих епізодів форми.

У наступному епізоді (80 т.) композитор повертається до інтонаційних контурів основної теми, вписаної у початковий ритмічний рельєф (комбінації восьмих та шістнадцятих). Драматургічно його можна окреслити як третю хвилю тематичного розвитку після першого експозиційно-діалогічного викладу та другого, токатно-динамічного обрамлення. У наступному проведенні автор доповнює основну мелодичну лінію терцієювою второю, внаслідок чого тема зазнає активної хроматизації та як наслідок – губить орієнтальний східний колорит. У середньому пласті фактури розташовані уривчасті співзвуччя зменшених тризвуків, у басовій лінії зосереджується плавний лаконічний голос мажорної та мінорної пентатоніки.

Показово, місток між східною та західною традицією композитор прокладає не лише ладовими, а фактурними засобами в обох частинах. Основні розділи автор витримує у поліфонічній тканині з усіма засадами східних

інтонаційних зв'язків, відтак в інтермедіях-пасажах переключається на західноєвропейський тип мислення (хроматична тональність, семиступеневий звукоряд, традиційна модерна акордика та розширене гармонічне мислення). Це підкреслює глибоко концептуальний підхід до вибору виразових засобів, пошуки ідейно-образної панорами, у яку вкладаються різні форми музичного розвитку.

Характер мелодизму у другому розділі (*in modo jazz*) наочно вказує на поєднання кількох стилістичних пластів. Східну колористичну стихію забезпечує збереження пентатоніки *es* у нижньому голосі, що витікає з інтонаційних надр теми попереднього речення-вступу. Над ним зростає другий, близький за інтонаційною природою мелодичний голос, що розвивається як елемент імітаційної поліфонії. Показово, що й третій, верхній голос, теж побудований на сегментах п'ятиступеневого ладу («*es*»), однак варіювання поспівок та зміщення ритмічних акцентів віддаляє його від автентичного східного плину. Таким чином, орієнтовану на традиційні китайські лади та непарні розміри мелодичну основу композитор розкриває у незвичних грайливих барвах (примхливі ритмічні мотиви, гра *staccato* та *tenuto*, скерцозні акценти на синкопах, заміна секундних обертів колористичними септимами), що відповідає заявленій джазовій стилістиці. У заключному розділі мелодичну лінію верхнього голосу композитор пропонує виконувати голосом (104-112 тт., 122-130 тт.) та відтворювати ударами по міху інструмента (113-120 тт.). Мелодичну лінію, що зберегла пентатонічні ладо-інтонаційні зв'язки, обплітають запальні ритми джазової стихії, насичені акордові ряди зі свіжою гармонією (гра збільшених та зменшених співзвуч, кластери). Відтак, основна тема з пентатонічними контурами (чергування характерних терцій та секунд) поступово розосереджується у насиченому звуковому просторі, ховаючись у пружній акордовій пульсації та звуковисотних рядах європейської мовної системи. З початкового полюсу самозаглиблення та зосередженості композитор виходить на рівень епатажності та гротеску, гри сенсів та перформансу (зміна фізичного положення музиканта, чергування співу та інструментальної гри).

Таким чином, композиторська рецепція національно-фольклорних моделей у «Китайському диптиху» відображає багатовекторний полюс творчого мислення автора, ілюструє майстерне художньо довершене вживлення східних звукоідей у палітру авангардного мовлення композитора. Ґрунтовний професійний підхід розкривається насамперед у глибокому розумінні засад східної музично-мовної системи, у досконалому технічно-композиційному втіленні ключових ладо-гармонічних, ритмічних, структурних, сонористичних та інших принципів, в оригінальному творчо-інтонаційному синтезі «свого» та «запозиченого». Це формує прогресивні форми діалогу музичних традицій Сходу та Заходу, зокрема і в сучасному баянно-інструментальному мистецтві.

РОЗДІЛ ІІІ.

НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТВОРИ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА У МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ВИМІРІ

3.1. До питання взаємодії композиторської й виконавської творчості у баянній музиці Володимира Рунчака

Історія композиторсько-виконавських зв'язків відрізняється складним еволюційним характером, що відображає багатоконпонентний вимір творчої діяльності особистості. У філософсько-світоглядному просторі постмодернізму композиторська та виконавська творчість фігурує як свого роду духовно-практична взаємодія, що відбиває смислові орієнтири новітньої художньої комунікації. Складний та почасти суперечливий характер постмодерного мистецтва інспірує новітні форми співдії композитора та виконавця, породжує нові вимоги та стандарти художньо-інтерпретаційних процесів. У зв'язку з цим збільшується роль виконавця як виразника власного мистецького задуму

Творчість Володимира Рунчака чи не найяскравіше відбиває модель плідної композиторсько-виконавської взаємодії у системі постмодерного музичного мистецтва. Показово, що у своїй творчості В. Рунчак свідомо охоплює широке коло художньо-практичної комунікації – композиторську, виконавську, словесну, режисерську та музикознавчу, демонструючи системний підхід до кожної із форм такого діалогу. Автор не лише «йде в ногу» із сучасним художньо-практичним поступом, а й прокладає шляхи новітньої творчої взаємодії зі своїм виконавцем та слухачем. Втілений у розмаїтому музичному доробку композиторсько-виконавський діалог є синонімом творчої прогресивності, деталізованості усіх потенційних інтерпретаційних процесів, що відкриває шляхи для проєкції найширшого поля стильової та технологічної атрибутики, реалізації цікавих художньо-творчих завдань. Можна припустити, що надважливий зв'язок композиторської та виконавської творчості властивий також сучасній баянній музиці.

Насамперед варто згадати, що історична модель відносин композитора та виконавця витікає з суміщення двох функцій у постаті автора-інтерпретатора. Як відомо, до середини XVIII століття композитори виступали й виконавцями творів – поєднували власну інструментальну мову з практичними формами інтонаційно-звукового втілення, демонстрували водночас індивідуальне технічно-виконавське освоєння інструмента. З поширенням концертної практики функція виконавця-інтерпретатора диференціювалася – розширилися і теоретико-методичні засади виконавських шкіл, і художньо-естетична площина музичного виконавства. Сформований у руслі романтизму принцип поділу композиторсько-виконавських функцій опирався на безпосереднє втілення музикантом нотного тексту у звуковому просторі. Це істотно відрізняє його від музично-естетичної сутності виконавства XX століття та складного синкретичного характеру постмодерного мистецтва зокрема.

Поняття інтерпретації як художньо-практичної форми творчої діяльності сформувалося ґрунтовно лише у другій половині XIX століття. У науковій думці XX століття проблеми музичної інтерпретації отримали глибоке теоретичне обґрунтування, що пояснюється складним багаторівневим охопленням цього поняття. У музикознавчому просторі закріпився традиційний поділ інтерпретації на теоретичну та практичну (за Г. Ріманом), сформувалися два ключові аспекти дослідження – естетико-теоретичний і виконавсько-практичний. О. Котляревська цілком слушно відзначає багатоплощинність поняття інтерпретації [41, с. 242]. У вузькому значенні воно окреслює процес звукової реалізації нотного тексту, у ширшому – будь-яке осягнення твору, що опирається на змістовно-сміслову концепцію (В. Москаленко), художнє відображення дійсності у різних мовно-звукових формах (І. Полусмяк), розкриття музично-інтонаційного сенсу звукоїдей (М. Бенюмов) та інші. В. Москаленко обґрунтовує найбільш широкий ряд категорій музичної інтерпретації: традиційні композиторську та виконавську, слухацьку та редакторську, режисерську, технологічну, музикознавчу, а також виконавське перекладення [54]. О. Самойленко акцентує на чотирьох базових видах музичної інтерпретації, що

забезпечують основну художньо-практичну комунікацію: композиторській (мистецько-авторська інтерпретація), виконавській (художньо-авторська), слухацькій (як елемент співтворчості та особистісного сприйняття) та музикознавчій [65]. У функціональній площині мистецтва постмодернізму особливо актуальною постає позиція І. Єргієва про «фантастичну нескінченність інтерпретацій у різних іпостасях-“обличчях” у всіх її різновидах» [22, с. 29]. Особливого значення у музично-мистецькому просторі ХХ століття набуває поняття індивідуального виконавського стилю – системи раціонально-інтелектуальних та чуттєво-емоційних факторів діяльності, через яку розкривається творчо-особистісне обличчя артиста-інтерпретатора. В. Москаленко зауважує, що індивідуальний стиль виконавця проектується саме через музичну творчість, що обумовлена особистим музичним мисленням інтерпретатора та виражена у творчо-індивідуальній манері виконання [54].

Незважаючи на активне наукове осмислення категорій музичної творчості, критерії співдії композитора та виконавця у системі постмодернізму ще остаточно не встановлені. З одного боку, синкрезія композиторсько-виконавської творчості зберігає питомий, історично виправданий характер, з іншого боку – вона опирається на глибоко індивідуальні форми творчого самовираження у мистецтві постмодернізму, ускладнюється розширенням засад інтерпретаційного поля. Очевидно, співтворчість як елемент сучасної художньо-практичної діяльності є складним комплексним процесом, що задіює цілий ряд механізмів індивідуально-психологічного, музично-естетичного, соціокультурного й іншого планів. Однією із ключових проблем постає питання діалогічності у розподілі сфери впливу композиторських та виконавських повноважень. Н. Швець зауважує, що «традиційно прийняті налаштування виконавців на пізнання задуму автора <...> сходяться в тому, що автор є центром першоджерела, який дає сенс своєму твору» [82, с. 73]. Таку ж думку розділяє В. Білобловський («мета інтерпретації – передача думок автора, зафіксованих у тексті» [7, с. 75]), О. Шевцова («виконавська інтерпретація передбачає творчий пошук “істинного” обличчя автора» [83, с. 370]). З іншого боку такого діалогового

вікна постає виконавець як самостійний адепт творчого конструювання твору. У сучасному культурно-мистецькому просторі особливо зростає роль його неповторності та самобутності у пошуках оригінального розв'язання творчих завдань, втілення асоціативно-образного мислення та рефлексивності. Це вказує на підвищений градус автономності музиканта-виконавця, його художньо-творчих можливостей (вихід за межі лінійності твору, створення безпрецедентних інтерпретаційних версій, вільна гра елементів художньої мови), що однак не дозволяє перетнути межу музично-інтонаційного тексту. З огляду на це Д. Кужелев зауважує, що «розмежувальна лінія між композиторською творчістю і виконавством не зникає в авангардній музиці навіть через максимальну активізацію творчого винаходу виконавця» [46, с. 101].

Оригінальні форми функціонування двох мистецьких сфер розкриваються у баянній музиці Володимира Рунчака. Варто зауважити, що принципи взаємодії композиторсько-виконавської творчості у його баянному доробку органічно вписуються у культурно-історичний ландшафт українського баянного мистецтва. Відомо, що історичне становлення баянної композиторської школи у першій половині ХХ століття відбулося під дією відгалуження форм музично-виконавської діяльності, що трансформувалися у початкові зразки композиторського винаходу. Одним із чинників первинного баянно-композиторського креативу стали традиції побутово-аматорського та фольклорного музикування, імпровізації – вони інспірували авторську інструментальну мову з виразним народно-жанровим забарвленням. Показово, що таке своєрідне зрощення виконавсько-композиторських імпульсів прочитується у творчості В. Рунчака. «Імпровізувати чи фантазувати за інструментом я почав ще з музичної школи, – зазначає митець. – Щось своє я награвав і почав записувати, але це все було дуже аматорське, я соромився комусь показувати [...]. Пам'ятаю, що в той час грав концерт Сільванського для баяна з оркестром і мені чомусь дуже захотілося самоствердитись – написати концерт для баяна. Зараз вже здаються смішними такі думки, але я його все ж таки написав» [2].

Варто зауважити, що більшість представників баянного мистецтва – фольклоризму 1950-1960-х років (М. Різоль, С. Чапкій), «неокласичного» етапу розвитку (К. Мясков, Я. Лапінський, В. Подгорний, В. Дікусаров, І. Яшкевич), періоду останньої третини минулого століття (В. Зубицький, А. Білошицький, А. Гайденко, В. Власов, В. Рунчак та інші) здобули професійний фах баяністів, увійшовши до музично-мистецького простору завдяки цьому інструменту. Показовими здобутками є визнання (в тому числі й міжнародного) високої виконавської майстерності українських баяністів, що навчалися у класі відомих педагогів-метрів (М. Оберюхтін, М. Геліс, М. Різоль, В. Бесфамільнов, М. Давидов), а також активна сценічно-виконавська діяльність майбутніх композиторів, що сприяє досконалому освоєнню звуко-виразових та технічних можливостей цього інструмента. Таким чином, формується органічний виконавсько-композиторський зв'язок: артисти-виконавці використовують уже апробований інструментально-виразовий потенціал у власних композиційних спробах, водночас накопичують художньо-практичний досвід, інспірований виконуваними музичними творами.

Іншою сферою забезпечення композиторсько-виконавської взаємодії є творча співпраця митців із музикантами-інтерпретаторами, що особливо актуалізується у музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть. Такий взаємозв'язок забезпечує, з одного боку, виконавська діяльність прогресивних ерудованих артистів, готових до творчого втілення найрізноманітніших інструментально-виразових ідей та відкриття нових форм звукопоказовості, з іншого – підсилена увага композиторів до звукової колористики баяна, пошук нових форм інтеграції інструменту до естетичної сфери постмодернізму, інтенсивне оновлення інструментальної мови. В історії баянного музичного мистецтва утворились творчі союзи П. Фенюка та В. Рунчака, І. Єргієва та К. Цепколенко, І. Єргієва та Л. Самодаєвої, В. Мурзи та В. Власова, Р. Юсіпея та З. Алмаші, А. Загайкевич, В. Польової, що забезпечили успішну інтеграцію інструмента у найширшому музичному просторі. Взаємовплив композиторсько-виконавської творчості підкреслює і сам Володимир Рунчак. Він вважає, що

потужний виконавець з яскравою індивідуальністю може надихати композитора, так само як і композитор-провокатор спонукати виконавця. Окрім творчої співдружності з Павлом Фенюком, відомі й зразки міжнародної композиторсько-виконавської взаємодії (польський дует «Ако-сфера», артисти китайської баянно-акордеонної школи та інші).

Досконале оволодіння та чуття інструменту композитором значною мірою вплинуло на формування специфічної баянної мови – матеріалу, який відтворює-розкодує артист. Очікувано, що перед виконавцем творів В. Рунчака постає складна інтонаційна палітра, насичена новими технологічними прийомами, елементами полістилістики, широким потенціалом баянного сонору тощо. Важливу роль у виконавському арсеналі музиканта відіграє застосування технічних прийомів, адже сам композитор прирівнює технічний потенціал баяніста до знання рідної мови. О. Чеботар зауважує, що твори В. Рунчака «по суті, являють собою експеримент із технічними можливостями інструментів, які ніби-то покликані випробувати виконавців на витривалість» [78]. Так, композитор застосовує повний спектр специфічно-баянних прийомів (міхове тремоло, рикошет, нетемпероване гліссандування), використовує крайні регістри інструмента, усі ресурси тембрової палітри. Технічно ускладнена музична канва творів вимагає точного та детального прочитання, уваги до новітнього інтонаційного вислову. Важливим елементом композиторського винаходу є також розширення звукової сфери та, зокрема, сонорної основи баянно-інструментальної мови. Автор досягає найповнішої реалізації звуко-виразового потенціалу інструменту, експериментує з новими барвами та засобами виконавської виразності (незвичне фонічне забарвлення кластерів, колористика крайніх регістрів, нетемпероване глісандо, барвисті тремолоючі звучності, сонорні вібрато). Втілити багату тембро-колористичну сферу та розкрити закодовані автором звукові ідеї – одне із ключових завдань виконавця.

У контексті виконавського трактування творчості В. Рунчака особливого значення набуває художньо-концептуальна складова. В орієнтованому на інтелектуалізм та світоглядно-духовні цінності мистецтві композитора неодмінно

присутні високі актуальні ідеї. А. Сташевський зауважує, що за різними формулами музичного мовлення композитор закріплює цілісні образні сфери, що викликають у пам'яті слухача відповідні думки та почуття. «Зазвичай і специфічно баянні прийоми В. Рунчак використовує цілеспрямовано й обґрунтовано – він ніколи не застосовує “прийому заради прийому” – це завжди композиційно й фактурно вивірених хід» [71, с. 120]. Таким чином, перед виконавцем розгортається широкий інтерпретаційний ресурс для розкриття змістовно-сміслових образів, оригінальних художніх концепцій твору. В окреслене коло виконавської проблематики вписується застосування композитором полістилістичних прийомів – це вимагає від артиста уваги до «подвійного кодування» авторського тексту, органічності втілення барвистого стилістичного калейдоскопу. В обраних баянних творах В. Рунчака можна помітити і перекинутий через століття музично-мовний місток, і діалог східної та західної музичної традицій, і незвичні форми стильового синтезу. Це свідчить про необхідність формування стійких виконавсько-стилістичних параметрів, вихід на рівень глобальної художньої концепції.

Творчість Володимира Рунчака традиційно пов'язана з розширенням інтерпретаційного поля та сфери виконавського креативу. Композитор свідомо збагачує спектр художньо-практичної комунікації з виконавцем та слухачем пошуками нових смислотворчих та конструктивних засобів. «Ми зараз знаходимося на такому етапі розвитку інтелектуальної публіки, з якою можемо говорити не тільки мовою звуків, а мовою знаків, мовою натяків, коли задіяно не тільки вуха, а й інтелект, і зір...», – вважає композитор [43, с.112]. Розширений інтерпретаційний спектр охоплює широке коло творчо-практичних можливостей: залучення редакторських елементів, відкритий вибір засобів агогіки та динаміки, використання неігрових форм виконавства (крик, свист, шепіт, наспівування, шумові прийоми, зображення гри), режисура театральної дії та інші. Це підкреслює зміну центру мистецьких повноважень у напрямку виконавської свободи та формує нову модель творчої співдії автора та інтерпретатора.

Показово, що таку творчу свободу композитор вкладає у рамки продуманої авторської стратегії, деталізуючи вимоги до кожного виконавського процесу. З огляду на це О. Чеботар зауважує, що «кожен застосований композитором виконавський прийом спрямований на комунікацію. Його твори – це гра з виконавцем та слухачем» [78]. В обраних для дослідження баянних творах передбачені різні можливості практично-виконавського включення. Зокрема, музична канва «Китайського диптиху» позбавлена будь-яких темпових позначок, окрім початкових *Andante* й *Allegro*, а також традиційних вказівок на характер виконання. Це дає виконавцеві імпровізаційну свободу – можливість індивідуального відображення композиційного розвитку, драматургічних акцентів. Наприкінці другої частини диптиху автор задіює неігрові форми виконавства: відтворення музичного матеріалу співом та з допомогою ударів пальцями правої руки по міху інструмента. Такі інтерпретаційні елементи композитор спрямовує на конкретне, практично обґрунтоване виконання. Наприклад, у згаданому епізоді диптиху автор передбачає різні форми виконавських можливостей, тож залишає на вибір висоту інтонування («*Спів. Якщо комусь із виконавців буде незручно співати окремі ноти або весь фрагмент, то ці ноти можна перенести на октаву вище або нижче*»). Автор детально обдумує кожен крок творчої комунікації, демонструючи точність та ясність пропонованих моделей виконання («*Співати нотний фрагмент можна на різноманітних складах, наприклад: ва, та, ба, да і т.д.*»).

Творчість Володимира Рунчака спрямована на ерудованого, всесторонньо розвиненого виконавця, готового відгукуватися на усі виклики постмодерного мистецтва – атрадиціоналізм та експериментальність, інтелектуальний струмін та загострену емоційність, іронічність, рефлексивність, фрагментарність та асоціативність. Складно не погодитися, що поле художньо-виконавських компетенцій сучасного музиканта-інтерпретатора опирається на стійкий комплекс базових навичок: технічну майстерність та артистизм, інтелектуальну гостроту мислення, тонке стилістичне чуття, а також міцний багаж історико-культурологічних та загальнохудожніх знань, глибоку художньо-ідейну осмис-

леність творчості. Водночас допускаємо, що складне концептуальне мистецтво В. Рунчака з підвищеними технічно-інструментальними, художньо-смісловими та творчо-інтерпретаційними запитами не задовольняється традиційним «реноме» професіонала-виконавця. А. Кравченко зазначає, що сьогодні виконавцеві «вже недостатньо володіти різними історичними стилями і мануальними техніками музикування – мати виконавський хист до створення взірцевих автентичних інтерпретаційних версій творів минулих епох або мати здатність вільно переходити з однієї стилістичної манери виконання на іншу, втілюючи композиції з елементами полістилістики, інтертекстуальності» [43, с. 123]. Йдеться про новий рівень музично-виконавської комунікації, що змінюється в напрямку художніх запитів сучасності. З огляду на це І. Чернова-Строй обґрунтовує універсальну постать виконавця, що виходить за межі віртуозної складності, технічної досконалості та творчої ерудованості. Дослідниця вважає, що «доба постмодернізму висунула на авансцену новий тип виконавця – інтерпретатора-універсала, котрий вільно володіє різностильовим репертуаром, має виразну артистичну харизму і сильну духовну інтенцію, волю, енергетику» [80, с. 81].

Особливості реалізації композиторсько-виконавської творчості залежать значно від нового типу висловлювання – способів музично-інтонаційної фіксації, технічно-виразових елементів та звукових ідей, закодованих у нотному тексті. З іншого боку, їх регулює інтелектуально-емоційна участь самого виконавця – об'єм знань, умінь та навичок, виконавський досвід, особливості емпатійного сприйняття, асоціативно-образного мислення. В кожному разі, у сучасному музичному просторі такий діалог отримує чи не найбільше поле для художньо-творчої репрезентації. Показово, що відносно молода гілка українського баянного мистецтва виплекала високопрофесійні творчі союзи, що займають домінуючі позиції у концертно-академічній сфері, органічно відображає потік світових та вітчизняних музичних традицій.

3.2. Особливості баянно-інструментальної мови композитора та проблеми її інтерпретації на акордеоні

Спорідненість баяна та акордеона у репертуарній сфері є загалом традиційним елементом музично-артистичної та педагогічної практики. Виконавці різних шкіл та генерацій успішно втілюють баянно-інструментальний текст в акордеонній мові, зберігаючи звукове насичення та художньо-творчий потенціал численних творів. Баянна мова Володимира Рунчака відрізняється розширеною стильовою атрибутикою, складним арсеналом технічно-виконавських атрибутів, художньо-концептуальним навантаженням, що потребує від інтерпретатора ґрунтовного та комплексного підходу. Виразна інструментальна мова, розмаїття тембро-сонорного звукопису, глибока образно-філософська палітра вказують на об'єктивні можливості створення високохудожніх музичних інтерпретацій.

Для виявлення проблем виконавського інтонування доцільно звернутися до детальнішого аналізу інструментальної мови у творах неофольклорного нахилу. Перша частина «*Української сюїти*» («*Речитативи*») відкриває перед виконавцем широке поле технічно-інструментальних, музично-стилістичних, художньо-інтерпретаційних проблем. Насамперед варто згадати, що музична тканина твору розгортається у властивій образу народної речитації імпровізаційній манері – на основі коротких різнохарактерних епізодів з вільним характером внутрішнього мелодичного розвитку. Паузи між мелодичними мотивами композитор окреслює позначками *ad libitum*, що підкреслює проблему формування чіткої композиційно-драматургічної концепції з боку виконавця. З огляду на це доцільно мислити загальний розвиток смисловими центрами – хвилями-епізодами, що чітко відділені змінами темпу, фактури, динаміки та інших параметрів нотного тексту. Складність виконавсько-формотворчого спектру полягає і у вторгненнях-сплесках експресивних епізодів, що супроводжуються появою високих регістрів, динамічного наростання, темпового зрушення вже в експозиційній фазі розвитку (*Poco piu mosso*, *Stringendo al Allegro* та інші). Такі драматичні сегменти природньо спонукають виконавця до драматичної вибуховості, позаяк

генеральна кульмінація розташовується у заключній зоні розвитку (75-91 тт.) та виправдовується усіма параметрами музичної мови. Це висуває необхідність узгодження виконавського фразування та формотворення відповідно до загальної концепції розвитку у цій частині.

Примхливо ускладнена ритмо-інтонаційна канва «Речитативів» вимагає відповідно витонченого інтонування з урахуванням проблем артикуляції, динаміки, штрихів, звуковидобування та прийомів гри. Зокрема, штрихова культура тут істотно оздоблює мелодичну сферу, а динамічна палітра – підкреслює експресію монодичної лінії. Виконавець при тім повинен адаптувати різні форми штрихової гри: *staccato* та *non legato* в одному мотиві, незручне чергування акцентованих тонів та *tenuto*, химерні поєднання усіх штрихових елементів у швидкому темпі. Не менш примхливим є і динамічний малюнок з постійною зміною нюансування, що фактично, не дає можливості розслабити увагу над звуковим полем.

Зміна динаміки відбувається не лише з початком кожного тематичного сегменту (*mp*, *p*, *f*, *p*, *ff* і т. д.), а й у внутрішній будові мотивів – в межах одного звуку або кількох тонів. Це підкреслює значення сонористичного навантаження звукової матерії, що розкривається у створенні тонкої образно-почуттєвої ідилії динамічними та артикуляційними засобами. Виконавцеві важливо усвідомити, що кожен елемент нотного тексту (ладогармонічний, фактурний), відповідає за формування образно-емоційного поля твору та глобальних художньо-творчих завдань. Наприклад, у вибагливій інтонаційній лінії, що постійно змінює напрямок руху, закладена імпровізаційна манера народної речитації – ключового образу цієї частини. У багатьох інтонаційних елементах (низхідні терцієві та секундові спади, розпачливі септими та тритони, прозоро-вишукані кварта й квінти) теж закодований образно-емоційний потенціал, що вимагає не лише точного прочитання авторського тексту, а й виходу на художньо-виконавський рівень, розуміння семантики кожної інтонаційної формули. Насичене хроматичне варіювання шаблів та інтенсивне інтонаційне оздоблення (різні види форшлагів, морденти, трелі) ускладнюють прочитання мелодичної

лінії, однак саме вони забезпечують значною мірою характер народного музикування та фольклорний колорит.

Низка виконавських завдань пов'язана з проблемами музично-стилістичного інтонування. Інструментальними засобами артист повинен втілити «говірковий» характер низхідних експресивних мотивів, що закладений у надрах теми (6-17 тт.), відтворити експресію людського голосу (імітація плачів та голосінь) у кластерних глісандо (21-22 тт.), «ковзаючих» з'їздах з вокалізованою природою мелодизму. З цієї ж тембро-колеристичної палітри належить виокремити звукопис струнної групи (*quasi violino*), колористику фортепіанного звучання (*quasi Ped Piano*), а у третій частині циклу – перетворити акордеонний сонор в напрямку імітації народно-інструментальних награвань (*quasi folk instrument*). Звуковиразове поле ускладнюється й тим, що композитор декларує зміни характеру інтонування та образного настрою майже у кожному новому епізоді (*lirico, giocoso, il canto semplice, pastorale, patetico, minaccevole* та інші). Цього вимагає насамперед художньо-ідейна спрямованість твору – образ речитації, що розкривається у мінливій палітрі лірико-споглядальних, медитативних, гостро-експресивних, драматичних, патетичних епізодів.

Відмінність специфіки інструментів диктує окремі технічні деталі, що формуються у процесі акордеонного інтонування. Основне навантаження тут припадає на зміну функцій аплікатури та фактури. Найчастіше це пов'язано з широким положенням акордів у правій руці (три-, чотири-, п'ятизвучні акорди, 41-42 тт., 87-89 тт.), додатковою підголосковою лінією або ж поліпластовою фактурою, що охоплює діапазон кількох октав (81-84 тт., 96-98 тт.). У такому випадку виконавець може вдатися до спрощення фактури, а звукове насичення компенсувати переключенням реєстрів. Робочий діапазон залежить також від конструктивних особливостей самого інструменту, що вимагає компетентної індивідуальної адаптації авторського тексту з боку кожного артиста.

У «Веснянці» варто звернути увагу насамперед на зміну інтонаційної канви, що диктує нові виконавські завдання. Основний фактурний розвиток розбивається на два пласти, розподілені відповідно між правою та лівою рукою

– це формує загалом лаконічну та виразну музичну тканину, що є зручною для виконавської роботи. Варто зауважити, що з початку частини закріплюється швидкий темп (*Allegro*) та метро-ритмічний малюнок на основі восьмих та шістнадцятих тривалостей, а в заключному розділі відбувається пришвидшення темпу (*Allegro molto, Vivamento*). Це може викликати додаткові фактурно-тематичні труднощі для акордеоніста (при дублюванні мелодії в правій руці утворюється ряд терцій, які складно заграти у швидкому темпі, 181 т., 263-269 тт.), ускладнювати мануальні прийоми (стрибковий рух, ударність падіння пальців під час пасажів), хоча темпові частини є загалом традиційним процесом виконавської практики професійного артиста.

Окремо варто зупинитися на другому епізоді рондоподібної форми (225 т.). Зміна загального звукопису (широкий масивний ряд *Festiva, apofeosi* витісняє граційну веснянкову пульсацію) продукує й нові технічно-виконавські проблеми. В інструментальній партії з'являються подвійні акорди з багатьма знаками та відділяється підголоскова лінія, яку доводиться виконувати першим пальцем правої руки (226 т.). У лівій руці зосереджуються шістнадцяті в басах, що також вимагають продуманої оптимізації аплікатури. Акордовий ряд розбивається віртуозними пасажами на основі тридцять других (245, 247 тт.), що у більшості випадків є аплікатурно зручними для виконання.

У відтворенні граційно-жартівливого настрою веснянки актуалізується значення штрихової культури, що забезпечує легкий грайливий характер ключової жанрово-образної моделі (*non legato, staccato, legato*). У заключному танцювальному епізоді (252 т.) штрихове поле ускладнюється незручним розташуванням акцентів (на слабкі долі, у внутрішній будові синкоп, в аритмічних тріольних мотивах), однак саме артикуляційні та штрихові прийоми дозволяють виразніше відтінити промовисті мелодичні поспівки у в'язанці народно-інструментальних награвань. Цей «ігровий принцип» актуалізується у творчості В. Рунчака і на музично-естетичному рівні, і в технічно-композиційному розрізі, і у сфері виконавської взаємодії. І. Чернова-Строй характеризує цей принцип як «один із основних архетипів, що визначає зміст

психічної діяльності музиканта-виконавця, що у ситуації постмодернізму має виключне значення. Адже якщо композитор грає зі стилями, акустичними і синтаксичними ідеями, слухач – звуковими образами, то музикант-виконавець – і тим, і другим водночас» [80, с. 82].

«*Китайський динтих*» №2 висуває перед виконавцем-акордеоністом схожі проблеми музично-стилістичного та технічного характеру. Перша частина твору побудована у вигляді вільного чергування мотивів, позбавлених метро-ритмічної стабільності, та фокусується на стані самозаглиблення, споглядальної статичності. Увесь композиційний розвиток, пов'язаний з особливостями фразування, виконавського формотворення, укомплектування ритмічної палітри, тут можна трактувати як елемент імпровізаційності – залежно від обраної музикантом концепції. У медитативній стихії, як і в «Речитативах», виділяються окремі мелодичні сегменти як потужні звуковиразові згустки. Тож виконавцеві варто звернути увагу і на інтонаційне розгортання мелодії (освоєння-завоювання звукового простору), і на вибагливе динамічне нюансування, що по-різному розцвічує звучання пентатонічних рядів, а також на специфічно-баянні прийоми (тремоло міхом, вібрато). Усе це формує унікальну музично-сонористичну панораму твору.

З другого речення закріплюється діалогічний формат тематичного розвитку – у вигляді поліфонічного плину мелодичних горизонталей. Це утворює дещо складніші форми інструментальної фактури, пов'язані із зосередженням двох голосів в одній руці, що можуть розростатися у широкому діапазоні. До того ж, за різними пластами фактури композитор закріплює подекуди контрастні динамічні та артикуляційні засоби, як-от на початку другого розділу: верхній голос представлений моторним обігруванням мотивів тридцять других на *staccato*, а в лівій руці розгортається діалог плавних поліфонічних ліній на *legato*. Тож з метою варіантного проведення кожної лінії композитор звертається до методу штрихової диференціації, що вимагає вивіреного точного виконання. Нові моделі фактури продукують подальші завдання технічно-виконавського характеру. Зокрема, п'ятизвучні сегменти з пентатонічною основою (6 т., 13 т.,

36 т. та ін.) зручно «вкладаються в аплікатуру» та положення правої руки. У швидких віртуозних пасажах акордеоніст здебільшого зберігає позиційний рух, переключаючи реєстри (8-9 тт., 13 т. та ін.). Водночас у зв'язуючі епізоди проникають і дещо складніші формули руху. Так, в останній інтермедії (перед початком репризного розділу) композитор закріплює у лівій руці ламані мотиви тридцять других з широким розташуванням басів, а в правій руці розташовані хроматичні п'ятизвучні акорди в незручному положенні (30-33 тт.). Відтак, і в поліфонічних репліках-імітацій виникають окремі незручності: виконавець повинен затримувати звуки одного голосу і водночас обігрувати контрапункт у другому, що особливо ускладнюється з розширенням діапазону. У процесі виконання доводиться неодноразово залучати перший палець як одну із моделей аплікатури, що однак, вимагає індивідуального вибору, зручного для кожного музиканта.

У другій частині зберігаються проблеми аплікатури, що витікають з особливостей самого авторського тексту. Зокрема, початковий пасаж є незручним з огляду на позиційний рух та насичено хроматизовану мелодичну лінію. П'ятизвучні мотиви-квінтोलі композитор розташовує тепер і в лівій руці – швидкий темп та інтонаційне розташування ускладнює залучення першого пальця (66 т.). На початку другого епізоду (80 т.) у правій руці розгортається рух паралельних терцій, що також вимагає раціонально виваженої аплікатури. Підвищене навантаження припадає і на ліву руку, яка вимушена «відповідати» за два повноцінні пласти – витримувати плавний рух пентатонічних звукорядів на *legato* та паралельно виконувати грайливі блюзо-джазові акорди (80-86 тт.).

Найбільшій активізації виконавських зусиль потребує другий розділ – тут виникають складніші поліпластові та поліритмічні комплекси, у зв'язку з чим виникають проблеми артикуляції, штрихової техніки. Коло виконавських завдань розширюється: артист повинен співати (мелодію у джазовому стилі належить виконувати голосом, чергуючи спів та гру, 104-140 тт.), відтворювати ритм ударами ногою по підлозі (113-121 тт.), використовувати перкусійні прийоми гри на інструменті (удари пальцями правої руки по міху), виконувати

заключний розділ стоячи, що ускладнює гру лівої руки у швидкому темпі. Поряд із цим, відбуваються зміни музично-стилістичного спектру – артист повинен переключитися у запальну джазову стихію та опанувати складну інтонаційну канву з розмаїттям артикуляційно-штрихових елементів та ритмічної пружності, що забезпечують новий, джазовий колорит.

У «Китайському диптиху» та «Українській сюїті» варто також актуалізувати формотворчу проблему, що реалізується і у виконавській сфері. В окремих частинах композитор звертається до заокругленості музичної форми (динамізована реприза в диптиху та повторюваність рефренів у «Веснянці»), що не може залишатися осторонь уваги виконавця, його інтерпретації пост-модерного твору. Зважаючи на те, що сам автор виступає проти «архаїчного» характеру повторів з однаковими регістрами та динамікою, виконавцеві варто знайти у таких епізодах нову якість – вона закладена у надрах музичного тексту, однак часто нівелюється інерційним відтворенням початкового матеріалу. Зокрема, у репризі першої частини диптиху (34 т.) композитор переносить усю інтонаційну тканину у дієзну сферу – це вже створює незвичний контраст до суцільно бемольної тканини попередніх розділів з медитативно-східним настроєм. Символічною виглядає проєкція початкового матеріалу на новому рівні – на півтона вище (с-cis), а також пов'язане з драматургічним розвитком динамічне оновлення та фактурне розпорошення. У «Веснянці» рефрени також супроводжуються динамічними та фактурними змінами, однак відтінити контраст останнього проведення допомагає танцювальна стихія – вона готує «нове дихання» для початкової вишукано-просвітленої теми.

Підсумовуючи інтерпретаційні проблеми у творах В. Рунчака, варто зафіксувати широкий спектр вимог до нового виконавського стилю – це продиктовано вимогами сучасної композиторської думки. Складно не погодитися з думкою Г. Асталощ, що «перед музикантами-виконавцями виникають нові завдання при інтерпретації творів сучасних композиторів – це не просто вміти точно прочитати авторський текст, який є відображенням індивідуального стилю, закодованого за допомогою нотних символів» [3, с. 75].

Діалог сучасного виконавця з творчістю Володимира Рунчака – це нагода доторкнутися до вічних духовних проблем та філософських ідей, вирішити високохудожні творчі завдання та відповісти на виклики новітнього музичного висловлювання. У баянних творах автор демонструє цілісну систему стильових та композиційних атрибутів, розкриває широкий спектр баянно-акордеонної техніки, що дозволяє артисту підвищити арсенал виконавської майстерності, розвинути базові вміння та навички, зрештою, розкрити власну творчу індивідуальність у цікавому композиторсько-виконавському діалозі.

3.3. Творчий діалог композитора та виконавця у світлі авторського погляду Володимира Рунчака: інтерв'ю з митцем

Вітаю, Володимире Петровичу! Щиро дякую Вам за можливість доторкнутися до живої історії, привідкрити завісу такого цікавого та ще й неосягнутого нами мистецтва сучасності у Вашому творчому обличчі! Складно переоцінити Ваш внесок в історії української музичної культури – Ви надзвичайно плідно освоюєте композиторську та диригентську ниву, успішно поєднуєте музично-громадську, просвітницьку, педагогічну діяльність. Особливо цінними для нас є Ваші здобутки у сфері баянно-акордеонної творчості, адже це порівняно молоде крило музичної культури потребує підвищеної уваги з боку композиторів та виконавців.

Як відомо, більшість композиторів створюють твори для баяна, і акордеоністи успішно залучають їх до свого репертуару. Та все ж, як боротися з проблемами, які можуть виникати при виконанні? Адже хочеться, щоб твір звучав найбільш точно та близько до оригіналу.

Дійсно цікава та актуальна проблема. Коли я навчався в консерваторії, жодних проблем між нашими рідними інструментами не було. Можливо, зараз це частково інспірується – почали розділятися конкурси, з'являються нездорові тенденції... Це може активізувати штучну проблему взаємостосунків між баяністами та акордеоністами, якої ніколи не було – вона радше надумана. Тому

особисто я ставлюся до цього негативно. Зрештою, ніде у світі такого немає, щоб «клавішники» були окремо, «кнопочники» окремо.

Очевидно, що при виконанні можуть виникати деякі технічні проблеми, але вони досить легко долаються професійним дорослим музикантом.

Відповідаючи на Ваше питання можу сказати так: особливих проблем не повинно бути. Акордеоністи грають музику, написану композиторами-баяністами – розраховану на кнопки, так само як баяністи грають клавірну музику, починаючи від барокової, і вся клавірна, навіть вся класична музика грається. Але це традиційна практика: кларнет чи гобой бувають французької системи і німецької системи, на одному інструменті пасаж зручно зіграти, на іншому – ні. Ви можете спокійно переключати регістр і це настільки швидко робиться, що навіть в пасажах непомітно. Інше питання, що коли є складна фактура у правій руці – баян дає можливості більше захопити складних гармоній, акордів... Але ми навчилися це робити – перекидати голос вище, нижче. Це не починається з вищих навчальних закладів, а з музичних шкіл.

Подібних речей багато, і не тільки в наших інструментів. Наприклад, флейти стільки років починалися від ноти «до» першої октави, потім розширили до «сі» малої октави. Я писав з нотою «сі» – флейтисти не грали, адже таких було флейт мало. Пройшло двадцять-тридцять років – вже флейту з нотою «до» можете не знайти, всі хочуть мати сучасні інструменти. Так само бас-кларнет: був мі-бемольний, неповний, потім став сі-бемольний – на кварту нижче. А скільки інструментів повідмирало... Це глобальне історичне питання.

Для дослідження ми обрали твори з фольклорними мотивами: «Українську сюїту» та «Портрети композиторів», «Китайський диптих» №2, «Гуцульську мозаїку». Знаю, що Ви не відділяєте елементи стилістичних, образно-тематичних напрямків, а дбаєте насамперед про художню цінність твору. Але очевидно, український фольклорний колорит приваблює Вас на ментальному рівні – зрештою, як і кожного митця.

Мабуть, так. Я сам українець, живу в Україні, розмовляю українською – для мене це природньо. Звичайно, є твори іншого спрямування – загальномузичні, так би мовити, не прив'язанні до цитат чи стилізації як «Портретах» наприклад, алюзій на стилі... «Українську сюїту» я написав на першому курсі консерваторії – це був другий мій твір після «Messe da Requiem». Щодо фольклорних мотивів навіть не знаю що відповісти – це само собою. Заданості чи пропозиції на ці твори не було.

На Ваш погляд, якими якостями, навичками повинен володіти сучасний артист – баяніст-акордеоніст? Що Ви очікуєте від свого виконавця?

В першу чергу це, звичайно, техніка, зумовлена музичним задумом композитора та образним змістом твору. Це як володіння мовою: коли ти володієш мовою – можеш сказати щось розумне або щось дурне. Але якщо ти мовою не володієш, то навіть розумного сказати не вийде. Не буде технічного арсеналу – художнє завдання нема як ставити. Серед інших важливих речей можу назвати інтелектуальність, музичний та загальний світогляд. Є баяніст, який грає на баяні, або акордеоніст, який грає на акордеоні. А є музикант який грає на баяні, або музикант який грає акордеоні. Думаю, суть зрозуміла.

Технічна майстерність – здавалося б, є вторинною у порівнянні зі змістовно-образними категоріями, проте її не варто недооцінювати.

У ній є безліч деталей, і не до всього ми є готовими. Багато виконавців сходяться на тому, як би швидко зіграти правою рукою. Але в нас ще є ліва рука, яка також має «бігати» – так само як у піаніста. Це може бути неприроднім для трубачів, духовиків, вокалістів. У нас же є дві руки, ми маємо дві клавіатури, і вона має «бігати» так само – виконувати артикуляційні речі і все, що робить права рука. Але ліва рука часто пасе задніх – коли якісь пасажі або артикуляційні проблеми. Часто на це не звертається увага, і такий твір ігнорують, бо ліва рука «не тягне». У мене трапився випадок з одним із творів – було кілька віртуозних пасажів, але вони аплікатурно дуже зручні. Умовно кажучи, ряди, які ідуть по малих терціях – це все зручно. Набагато зручніше зіграти цей пасаж включно з першим пальцем, великим. П'ять звуків: чотири ідуть по одному ряду, а п'ятий, наприклад,

великий палець – на першому чи третьому (зараз по різному називається). Іде пасаж – це дуже зручно. Так ось пише мені один музикант, який брав участь у конкурсі – він, до речі, третє місце взяв:

– Ви знаєте, я хочу перенести праву руку в ліву, ліву – в праву.

– Теоретично Ви можете це зробити, але для конкурсу це не підходить, – так я йому відповів. – Я Вам не можу цей дозвіл дати, тому що у всіх членів журі стоять ноти. Одні будуть грати так, Ви будете грати по-іншому – це всі побачать. Ми ж всі розуміємо, що пасаж у лівій руці вивчити складніше.

Для деяких інструментів це не так важливо, а в нас має значення. Все-таки, тембр змінюється, і багато наших баяністів, які роблять перекладення, повинні це враховувати... Ну, він не дослухався, і так і грав у правій руці. Чудовий музикант – мушу сказати заради справедливості. Щоправда, першу премію він не взяв – взяв третю.

Хочу запитати про Вашу творчу співдружність з виконавцями. Чесно кажучи, найвідомішим є творчий союз «Володимир Рунчак – Павло Фенюк». Чи можете розповісти історію творчих взаємин, співпраці з цим виконавцем?

Це все пов'язано з окремими періодами. Був період, коли Павло Фенюк завоював перше місце в одному із міст світу. Він тоді виконував три «Портрети» із чотирьох з моєї сюїти. Можливо, в якійсь мірі вони йому допомогли. Дуже важливо для музиканта, особливо того, що виступає на конкурсі, мати щось свіже і ударне – щось, що вистрілить. Не завжди це є – грають старий репертуар, а його, як би добре не зіграв, всі знають і кожну нотку добре почують.

Після цього конкурсу у нас була плідна співпраця з Павлом Фенюком – ряд творів було написано на його замовлення. Але змінюються обставини, змінюються періоди для співпраці. Щасливі ті композитори, у яких є тривала співпраця з музикантами такого класу.

Чи можете назвати імена інших виконавців Ваших творів, які Вам імпонують? Можливо, з числа молодшої генерації?

Зараз серед молоді маю хорошу співпрацю з Романом Пунейком. Також маю налагоджену співпрацю з поляками, наприклад з дуєтом «Акосфера» – вони замовляють багато творів.

Володимире Петровичу, Ви – професійний баяніст з великим досвідом та хорошою школою. В одному з інтерв'ю навіть сказали, що баян – це Ваше кохання. Цікаво, коли та чому вирішили призупинити кар'єру баяніста-виконавця? Вважаєте, що вичерпали себе у цій сфері?

Так, я дійсно пройшов усі можливі ланки – від музичної школи до консерваторії. На першому курсі консерваторії вже готувався до міжнародних відборів. Тоді не можна було поїхати просто так – треба було проходити ці московські відбори, де вони відбирали фактично тільки самі себе, а ми були просто ширмою. Якщо комусь вдавалося проникнути – це скоріше були винятки, ніж правила. Кожного року їздив на відбори і врешті-решт мав два республіканські конкурси. Один був на другому курсі в Одесі, але на третій тур не пройшов. Після закінчення навчання поїхав на другий республіканський конкурс і взяв перше місце – поділив його з Ігорем Влахом.

Зрештою, я поставив собі за мету стати концертним виконавцем. Мушу сказати, що мене постійно «прокатували» на міжнародних відборах, мовляв, наступний конкурс твій, наступний точно твій, і так роками. Був повний бомонд: Семенов, Колобков, Чайкін... Після республіканського конкурсу я знову їду – це вже був четвертий відбір. Дали мені тоді спеціальну нагороду – вазу, за найкраще виконання українського твору, обов'язкового твору Чайкіна. І досі вона є.

Вже тоді я займався композицією і диригуванням. Зрозумів, що три спеціальності у професійній діяльності «тягнути» майже нереально. Якщо маєш п'ять професій – мусиш робити всі п'ять дуже добре. Якщо не встигаєш п'ять – значить, треба робити чотири. А якщо не встигаєш дві дуже добре – роби одну. Але ідеально.

Тобто, і до себе, і до свого виконавця Ви ставите високі вимоги?

Однозначно. Не може бути ніяких послаблень ані на вік, ані на що інше. Не можеш грати – не грай. Займайся іншими справами: викладацькою діяльністю,

аранжуваннями... Ти виходиш на сцену – сцена зобов'язує. Хлопчик, який грає п'єсу на п'ять тактів теж виходить на сцену і мусить ці п'ять тактів заграти бездоганно. Ніхто ж йому не дає етюд Паганіні чи Шопена. Музиканти, які беруть, скажімо, каприс Паганіні, мусять його грати бездоганно. Тому я вирішив, що три професії ідеально потягнути не можу. Дві намагаюся поки що – не знаю, як мені вдається.

Очевидно, що Ви грали і свої власні музичні твори бля баяна?

Звичайно, що написані твори я грав. Якщо ти не граєш сам – то такого не можеш написати.

Зараз, коли Ви є всесвітньо відомим композитором, як формується виконавський літопис Ваших творів? Ви пишете на замовлення, маючи на меті конкретних виконавців, чи спочатку створюєте, а потім шукаєте виконавців? Можливо, музиканти й самі з нетерпінням очікують від Вас нових композицій.

Раніше писалися твори просто так – бо не могли не писатися. А потім оскільки музика почала гратися, твори почали замовляти. Частіше за все зарубіжні виконавці. Так, замовляються твори, платяться гроші – це робота. Так жили класики, так живуть сучасники, так будуть жити наступники. Це професія. Інакша справа, як ти це робиш: добре чи погано.

Заглиблюючись у музично-практичну сферу, хочу уточнити як складалася у Вас взаємодія композиторської та виконавської творчості?

Все розвивалося певними періодами. Ці періоди залежать від визначних індивідуальностей. З'являється якийсь потужний виконавець, який тягне за собою композиторів, і вони починають для нього писати. Або з'являється провокатор-композитор, який спонукає виконавців і вони тягнуться за ним. Разом створюються твори – особливо тими композиторами, які не знають інструмента. На баяні є своя специфіка, яку часто або виконавці не можуть пояснити, або композитор не може зрозуміти, адже це для нього новий інструмент.

Історично баянне мистецтво і баянне професійно-академічне виконавство є порівняно молодим явищем – нам усім є що розвивати, є куди розвиватися. Очевидно, що композиторсько-виконавська взаємодія відіграє не останню роль у цій справі.

Коли ми вивчаємо інструментознавство в консерваторії на композиторському факультеті, баян або акордеон в принципі не вивчається. Є багато інструментів, які йдуть від класики через романтику, через всі стилі, які були, і мають скарбницю геніальних творів – без цих творів інструменти вже не можуть існувати. На жаль, ми зі своїм інструментом не маємо такої своєї великої історії, і в нас такі виконавці-провідники з'являються періодами – ненадовго. Наприклад, взяти Бесфамільнова. За час його праці – концертної і педагогічної діяльності, з'явилося дуже багато творів, які композитори написали для нього.

Дуже прикро, коли існують хороші музиканти, і вони не провокують композиторів на написання музики. Практично, на них лежить величезна місія, а по-друге відповідальність за розвиток інструмента. Адже виконавці є провідниками свого інструмента на цей час. Це історична відповідальність, і по них будуть судити, чи розвивався інструмент в час їх концертного життя, чи ні.

І так в принципі в історії було. Коли з'являлася дуже яскрава постать-виконавець, і він ішов на співпрацю з композитором, тоді з'являлися шедеври. Звичайно, не кожен твір, який написаний для інструмента або для цього музиканта, є шедевром. Але серед багатьох десятків творів знаходилися якісь просто геніальні речі. Зрештою, не треба чекати, що кожен твір повинен стати шедевром. Не все грається, отже не все є рівноцінним.

Усе-таки, виконавська історія творів складається неоднаково: одні композиції злітають на найбільших сценах, інші, на жаль, лишаються незапитаними, опиняючись за бортом – це неминучі природні процеси.

Так, наприклад, у мене є твір «СУчасна сонаРна N'орма» для баяна в п'яти частинах. Зараз він практично не грається – кілька разів виконував Павло Фенюк, Володимир Гайдичук грав, і все... В кожному разі, ми не можемо розкидатися тим, що зараз пишеться для нашого інструмента. Але інколи немає «попадання»,

і це шкода. З «Портретами» було попадання: музика була, очевидно, не найгірша, і виконавець був такий, який її популяризував. І так воно й пішло – замість чотирьох частин він зіграв три, бо по часу тоді не проходило.

Трохи заглиблюючись у теоретичні надра творчості, хочу запитати про проблему традиційності-нетрадиційності форм – тут звичайно є багато умовностей. Ви самі розповідали, що свідомо розриваєте шаблони, вписуєте нові ідеї у нову форму. Наприклад, відмовляєтеся від реприз, заокруглення, тяжіючи більше до наскрізного розвитку. Але наприклад, у тому ж «Китайському диптиху» у першій частині, у «Гуцульській мозаїці» можна побачити динамізовані репризи. Тобто, не все так однозначно?

Звичайно, я ніколи не був догматиком – щоб тільки так, і ніяк інакше. Художнє завдання саме диктує перед тобою форму, в якій ти висловлюєшся. Так, я дійсно прихильник творів, які є нерепризнні, з неповторюваними формами, коли музика просто йде наскрізною лавиною. Може бути, звичайно, і з репризами чудова музика – в тій же «Гуцульській мозаїці» є репризність, у «Трьох п'єсах» у «Веснянці» теж повторюваність. Тоді я був іншим – студентом першого курсу консерваторії, багатьох речей не знав. Але питання, знову ж таки, не в новаторстві, а у тому, яка реалізація цього. Тому що можна створити будь-що, але має бути художня реалізація – не просто я створив нове заради нового. На мій погляд, якщо у тебе існує нова глобальна ідея, то у стару форму ти її не вкладеш – форма розірветься. І тоді ми будемо чути, що ці повтори наївні. А коли музиканти грають абсолютно однаково повтори – на одних регістрах, на одній динаміці – це виглядає абсолютно архаїчно для сучасного слухача.

Окремо хочу запитати про «Китайський диптих» №2. Цей твір досить часто виконують, але історія написання ще залишається за ширмою. Що надихнуло Вас на відображення цього східно-екзотичного колориту?

Це цікава історія. По-перше, так сталося, що китайці почали грати мою музику, перемагати на конкурсах. Мене запросили кілька разів у журі міжнародного конкурсу. Дуже потужний був конкурс, та й китайська баянно-акордеонна школа

зараз на дуже високому рівні. Я не знаю навіть з ким порівняти... За короткий час вони неймовірно розвинулися – вчать, запрошують кращих виконавців, кращих викладачів, купують кращі інструменти, спрагли до занять. Якимось я сидів в Харбїні на конкурсі – був Концерт лауреатів. Я повернувся подивитися в зал – досить великий, за п'ятсот місць точно. Так от, скільки було слухачів – стільки й камер в руках. Вони все записують, розшифровують кожне твоє слово.

Ці контакти пішли від Чао Чін – це їх керівник, клавішник, навчався у Німеччині. Так вони почали мою музику грати, замовляти твори. Перший китайський диптих «Інь і Ян» був написаний на їх замовлення. З другим і третім вийшла цікавіша історія. Замовили чотирьом композиторам твори на китайську тематику – для виконання і видання. Це було в рамках композиторського конкурсу: Анжеліс, Хермоса, я і Петрі Макконен. У часі я був дуже зв'язаний, мав гастролі поміж тим. Але я з великою радістю писав цей Китайський диптих №2 – практично за тиждень, за десять днів він був написаний. Воно йшло так, ніби гарячим ножем по холодному маслу. Чесно кажучи, не завжди таке натхнення буває – це не просто робити свою роботу добре або погано.

Я написав твір, надіслав Чао Чін. Так-от, потім пише мені його учень – треба, щоб у творі були цитати китайських пісень, і мій викладач надішле Вам за тиждень цитати. Я був шокований, тому що початково таких умов не було – просто пентатонічність, орієнтація на китайську тематику. Зрештою Чао Чін сказав, що таки треба це зробити, вислав мені дві-три мелодії. Ну що ж, я зіщипав зуби і зробив третій диптих – вони його видали і грають. Але мені здається, в порівнянні з третім, другий кращий.

Ваша «Гуцульська мозаїка» – відомий твір, що звучить зараз у багатьох версіях. Яка з них є оригінальною?

Музику до «Гуцульської мозаїки» я написав в армії. Після закінчення консерваторії, у дуже поважному віці двадцяти шести років мене забрали, і там я писав музику для танцю. Служив в ансамблі прикордонних військ, і це було написано для танцювального ансамблю. Мушу сказати, що вони його так і не затанцювали і не заграли – тобто, це була оркестрова версія твору. Після армії у

нас була хороша співпраця з Фенюком. Йому сподобалася ця музика, і він попросив зробити версію для домри і баяна. Потім було багато різних версій: для ансамблю домристів, для кларнета і баяна й інші.

Якщо порівняти «Гуцульську мозаїку» з іншими творами, то очевидно, що твір відрізняється за музичною мовою – стабільний розмір 2/4, квадратні фрази, стійкий тональний розвиток... Очевидно, це пов'язано з жанром та обставинами створення.

По-іншому бути не могло, тому що це писалася танцювальна музика. Вони і цього не затанцювали – було складно. Є традиційне ставлення до того, яку музику хочуть танцювати. Щодо музичної мови повторю, що я не є заручником штучно створеного стилю. Важливо те, як зроблена музика – додекафонна, серійна, електронна чи сонористична, якщо це зроблено талановито і майстерно. Якщо художнє завдання стоїть написати фолк, композитор повинен зробити фолк. Якщо зробити авангард, принаймні, те, що ми розуміємо під складністю – це має бути так. Якщо стоїть завдання написати крупну форму, соло з оркестром – композитор це має робити. Слухачі повинні виходити із залу і нести з собою твою музику або твоє виконання. В принципі це і не є так легко – постійно намагатися дати нове. Тому що є спокуса повторитися, використати перевірені шляхи, заготовки.

Володимире Петровичу, щиро дякую Вам, що поділилися цінними порадами та творчими секретами! Сподіваюсь, наша розмова буде корисною й цікавою для виконавців та слухачів, усіх зацікавлених простором української музичної культури.

ВИСНОВКИ

У контексті творчо-мистецького проєкту було поставлено завдання дослідження проблем виконавського інтонування у баянних творах українського композитора Володимира Рунчака. У проєкті було проаналізовано різножанрові твори неофольклорного напрямку, що розкривають широту орбіти постмодерного мистецтва та якісно доповнюють репертуар сучасного виконавця.

Здійснений історико-культурологічний екскурс розвитку українського музичного мистецтва дозволяє виділити фольклоризм як питомий елемент композиторської творчості, представлений у численних моделях рецепції фольклорної традиції. Неофольклорну панораму останньої третини ХХ – початку ХХІ століть формують індивідуально-творчі перевтілення фольклорних першоджерел на основі нових формул музичного мовлення, поєднання сучасних технічно-композиційних з поетикою автентичного мелосу, взаємопроникнення стильових напрямків, що породжує оригінальні форми діалогу новітнього та архаїчного. Композитори цього періоду використовують широку палітру українських, європейських, східних національно-фольклорних моделей, адаптуючи жанрово-образні елементи, народну мову та символіку, виконавську традицію у світлі провідних постмодерних віянь.

Дослідження музично-стилістичних, образно-ідейних та художньо-концептуальних засад творчості В. Рунчака дозволяє позиціонувати його як сміливого адепта сучасної постмодерної культури. Творчість митця відображає широкий спектр стильової атрибутики та композиторських технік (сонористика, обмежена алеаторика, мінімалізм, кластерна техніка, колаж, розширене тональне мислення, поліладовість, поліпластовість), збагачує засади музично-жанрової системи та формотворення (жанрові гібриди, синтетичні форми, оновлення композиційних схем). Образно-ідейна платформа творчого світогляду митця спрямована на розкриття проблем духовного життя свого сучасника, палітра образів-тем постає у найширшому розмаїтті (філософські, трагедійні, драматичні, лірико-споглядальні, гумористично-сміхові, ірреально-фантазійні, медитативні образи). Художньо-естетична панорама мислення

композитора органічно вписується у площину постмодернізму (гомоцентричність, метафоричність, інтертекстуальність, емоційність, загострений психологізм, спонтанність, фрагментарність, іронічність, занурення у духовну сферу).

Неофольклоризм Володимира Рунчака розкривається як філософська, художньо-естетична та музично-стилістична ідея. Він відображає національно-ментальну ідентичність митця, інспірує питомий органічний характер творчого переломлення фольклорних моделей. У палітрі обраних національно-фольклорних джерел переважають українські етно-характерні моделі, що розкриваються у зверненні до жанрово-народних елементів (плачі та голосіння, веснянка, дума, співанка, чумацька пісня, коломийка), традицій народно-інструментального та народно-вокального виконавства, об'єктів національної символіки, зразків народних текстів, фольклорної сюжетики. Проекція жанрових моделей у музично-виразовому словнику відбувається шляхом перетворення ладогармонічних, метро-ритмічних, фактурних ознак мелосу у системі творчо-індивідуального авторського мовлення.

Баянна творчість Володимира Рунчака представлена в усьому розмаїтті жанрів (великі концертно-симфонічні твори, сонати, концерти, сюїти, п'єси), в адаптаціях з багатьма тембрами (струнні, духові, народні, фортепіано, вокал та інші). Більшість баянних полотен композитора представлені як розгорнуті філософські концепції, що вимагають високої мистецької ерудиції та інтелектуального осмислення від сучасного глядача та виконавця. В обраних для дослідження творах з неофольклорними мотивами розкривається багатий діапазон музично-стилістичного почерку: класично-романтична рецепція («Гуцульська мозаїка»), полістилістичні засади, виражені у широкому колі прийомів (стилістичні алюзії та адаптації, цитування, колаж у «Портретах композиторів», накладання східно-фольклорного та джазового напрямків, поєднання музично-мовних систем Сходу та Заходу у «Китайському диптиху»), типово авангардні «жорсткі» звучності, реалізовані у дисонансному фонізмі, атональних сполученнях, поліпластових та поліритмічних сполученнях, модерній гармонії («Українська сюїта», «Портрети композиторів»).

Баянні твори Володимира Рунчака апелюють до інноваційного характеру виконавського мистецтва, спрямованого на розкриття інтелектуалізму, глибокого психологізму, пошуку нових підходів до системи виразових можливостей, розуміння авангардної поетики та тембро-звукового потенціалу інструменту у сучасному музичному просторі. Баянно-інструментальна мова композитора опирається на цілісну складну інтонаційну канву з рельєфним мело-ритмічним малюнком, насиченою фактурою, тонким динамічним нюансуванням та нетиповим композиційно-драматургічним розвитком. Автор залучає широкий арсенал баянно-технічних прийомів (міхове тремоло, рикошет, нетемпероване гліссандування), висуває особливі вимоги до сфери сонористики, звукового поля творів. Композитор відкриває перед виконавцем широкий інтерпретаційний простір, що потребує від артиста креативності, готовності до творчих експериментів та перформансу (залучення неігрових форм виконання та театралізованих елементів), розуміння зв'язку складного технічно-виконавського поля зі змістовними категоріями, проєкції оригінальних художньо-творчих завдань.

Доступність і влучність викладу неофольклорних творів В. Рунчака засвідчують інструментальну універсальність його музики, яку можна виконувати без помітних фактурних та інших втрат як на баяні, так і на акордеоні, інструментах споріднених. Проте в інтерпретації творів В. Рунчака можуть виникнути проблеми, пов'язані з реалізацією авторського тексту незалежно від інструментів: технічно-виконавські (особливості штрихів, артикуляції, динаміки, звуко-видобування, прийомів гри), музично-стилістичні (фольклорне музикування, джазовий колорит, стилістика вокального виконавства) та художньо-концептуальні. При перенесенні інструментального викладу (з баянного на акордеонний) необхідно враховувати завдання виконавської оптимізації з урахуванням конструктивних особливостей інструментів.

Сучасна система виразових засобів Володимира Рунчака в межах сповідування неофольклорного напрямку спонукає баяністів до пошуку нових виконавських ресурсів, закорінених у засадах новітнього виконавського

мислення, що віддзеркалює світ модерних музичних ідей та індивідуалізоване світобачення музиканта. Своєю музично-інструментальною мовою В. Рунчак ніби пропонує баяністам, вихованим на традиційній музиці, нову концептуальну парадигму сучасного авангарду, що покликаний докорінно оновити характер усієї виконавської постави.

Результати дослідження створюють основу для подальших розвідок у сфері проблематики українського баянно-акордеонного мистецтва, поглиблення аспектів взаємодії композиторської та виконавської творчості. Мінливий художньо-мистецький простір сьогодення готує нові виклики для сучасного виконавця та композитора, що відповідають за історичний розвиток інструмента, забезпечення престижу української музичної культури у світовому просторі. Отримані результати дослідження мають значення для музикознавчої думки та виконавської практики, сприяють актуалізації національного професійно-академічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі: науковий журнал*. 2018. № 3 (63). С. 7-31.
2. Антонова М. Бесіда з минулого життя: Володимир Рунчак. URL: <https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/> (дата звернення 12.05.2025).
3. Асталаш Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ століття. На прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова: монографія. Львів: Сполом, 2014. 222 с.
4. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: збірник статей*. 2009. Вип. 83. С. 107-115.
5. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 213 с.
6. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.
7. Білобловський В. Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць*. Вип. 73, Т. 1. 2024. С. 74-81.
8. Бродський Г., Сметана С. Традиції і перспективи розвитку баянного виконавства. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2018. Вип. 170. С. 36-39.
9. Веньшу Л. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2023. 264 с.
10. Вороніна Т. Іван Тараненко: Музика української землі має потужне підґрунтя, якому понад 2000 років. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/22/254825/> (дата звернення 10.12.2024).

11. Гейченко М. Фольклорні джерела в баянній творчості Володимира Зубицького. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2012. Вип. 107(1). С. 111-117.
12. Голинська О. Іван Тараненко. “У снах різдвяних ночей”. *Музика: український інтернет-журнал*. URL: <https://mus.art.co.ua/ivan-taranenko-u-snah-rizdvyanyh-poshej/> (дата звернення 12.12.2024).
13. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика: збірка статей. Київ: Музична Україна, 1979. 252 с.
14. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор: нарис. Київ-Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
15. Давидов М. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник наукових праць. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
16. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навчальний посібник. Київ: Музична Україна, 1997. 240 с.
17. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст поняття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2018. № 1. С. 87-95.
18. Дей О. Сторінки з історії української фольклористики. Київ: Наукова думка, 1975. 272 с.
19. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005.
20. Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навчальний посібник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 160 с.
21. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць*. 2012. Вип. 3. С. 83-92.
22. Єргієв І. Нова українська музика в сучасному медіапросторі («Той, що виходить з кола» Кармелли Цепколенко). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 138. С. 28-37.

23. Єргієв І. Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
24. Єфремова Л. Фольклоризм. *Українська фольклористична енциклопедія*. [гол. ред. Г. Скрипник]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. С. 757.
25. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.
26. Імханицький М. Історія баянного і акордеонного мистецтва. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 520 с.
27. Історія української музики: в 6 т. Т. 4: 1917-1941. [авт. тому: М. Беляєва, Т. Булат, Ю. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. Пархоменко (відп. ред.) та ін. Київ: Наукова думка, 1992. 613 с.
28. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: збірник наукових праць*. Вип. 9. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. С. 106-113.
29. Калениченко А. Неофольклоризм. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4. [гол. ред. А. Калениченко, І. Сікорська]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. С. 227-229.
30. Карась С. Технічні можливості сучасного баяна (акордеона). *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2011. № 7. С. 58-62.
31. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.
32. Кирчів Р. Двадцяте століття в українському фольклорі: монографія. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. 533 с.
33. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ- ХХ ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
34. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 343 с.

35. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.
36. Коменда О. Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. Стан розвитку та перспективи. *Проблеми педагогічних технологій*. Вип. 2-4 (31-33). Луцьк, 2006. С. 38-43.
37. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
38. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
39. Коскін В. Володимир Рунчак: "Я маю творити, а не займатися холуйством". URL:<https://bedusenko.com/volodimir-runchak-ya-mayu-tvoriti-a-ne-zajmatisy-a-holujstvom.html> (дата звернення 12.05.2025).
40. Коскін В. Іван Тараненко: кому потрібні українські композитори? URL: <http://uajazz.com/2008/10/ivan-taranenko-interview/> (дата звернення 10.12.2024).
41. Котляревська О. Інтерпретація. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. [гол. ред. І. Сікорська]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 242.
42. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство: науковий збірник*. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
43. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 300 с.
44. Кречко Н. Жанрові метаморфози та українське хорове мистецтво у контексті творчості Володимира Рунчака. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2018. № 2 (Вип. 39). С. 39-45.

45. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Львів: СПОЛОМ, 2023. 408 с.
46. Кужелев Д. Про взаємовплив композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2013. Вип. 1. С. 97-102.
47. Курач Ю. Фольклорний компонент індивідуального композиторського стилю (на прикладі хорової творчості В. Кікти «Розбійницьких балад Закарпаття»). *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: збірник наукових статей*. 2020. Вип. 149. С. 60-69.
48. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. Вип. 2. С. 226-231.
49. Лук'янчук Г. Володимир Рунчак: композитор і сучасність. *Музика: український інтернет-журнал*. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-runchak-kompozytor-i-suchasnist/> (дата звернення 12.05.2025).
50. Лук'янчук Г. Композитор Володимир Рунчак – «Портрет»: фестиваль із 5-ти концертів власної музики. URL: <https://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-portret-festyval-iz-5-ty-kontsertiv-vlasnoi-muzyky/> (дата звернення 12.05.2025).
51. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство: науковий збірник*. 2013. С. 217-223.
52. Мельник Л. Інтерпретаційні парадигми музичної журналістики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, 2011. № 2 (11). С.25-30.
53. Мимрик М. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 315–323.
54. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. 215 с.

55. Нефедов С. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 257 с.
56. Ніколаєвська Ю. Володимир Рунчак: «Для української музики зараз благодатний час». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/volodymyr-runchak-dlya-ukrayinskoji-muzyky-zaraz-blahodatnyy-chas> (дата звернення 12.05.2025).
57. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 20 с.
58. Остапчук Н. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Вип. 36, 2019. С. 231-234.
59. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Львів: БаК, 2005. 232 с.
60. Палійчук І. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2022. № 1. С. 159-163.
61. Парай О. Творчий шлях композитора і диригента з Луцька Володимира Рунчака. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4BFCC020D20D0684C2258AF2002D5F05?OpenDocument> (дата звернення 15.04.2025).
62. Пилипенко Г. Володимир Рунчак: «У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь»: інтерв'ю. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodymyr-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevdo/> (дата звернення 10.04.2025).
63. Протопопова О. Поставангардний діалог «Композитор – фольклор»: до постановки проблеми. *Київське музикознавство: науковий збірник*. 2012. Вип. 41. С. 147-156.
64. Садовенко С. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій: дис. ... д-ра культурології: 26.00.01. Київ, 2021. 507 с.

65. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*: науковий журнал. № 2. Київ, 2011. С. 3-11.
66. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу. «композитор-виконавець-музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір: збірник статей*. 2009. Вип. 3. С. 94-104.
67. Сидоренко Л. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2020. Вип. 46. С. 105-122.
68. Сидоренко О. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2019. 20 с.
69. Соболева Т. Життя цю музику виконує на біс... (роздуми про творчість Володимира Рунчака). URL: <https://mus.art.co.ua/zhyttya-tsyu-muzyku-vykonuje-na-bis-rozdumy-pro-tvorchist-volodymyra-runchaka/> (дата звернення 12.05.2025).
70. Сподаренко В. Стильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
71. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості: монографічне дослідження. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.
72. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Луганськ, 2006. 152 с.
73. Сташевський А. Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна: інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. 2006. Вип. 2. С. 159-165.
74. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль. Луганськ: Янтар, 2013. 466 с.

75. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х–30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: дис... канд. мистецтвознав. Київ, 2003. 216 с.
76. Тищик В. Програмність в українській баянній музиці (1960-2010 роки): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021. 200 с.
77. Чабаненко Н. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. *Культура і сучасність: альманах*. Вип. 2. Київ, 2019. С.137-141.
78. Чеботар О. Володимир Рунчак – композитор-антагоніст. URL: <https://theclaquers.com/posts/13318> (дата звернення 12.05.2025).
79. Чекан Ю. Володимир Рунчак: Музика про життя. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/105/164/3199/> (дата звернення 15.04.2025).
80. Чернова-Строй І. Музичне виконавство у дискурсі постмодернізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2004. № 1 (12). С. 79-83.
81. Шамігов А. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 219 с.
82. Швець Н., Сбітняя Д. Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. Київ. 2023. № 1. С. 70-74.
83. Шевцова О. Спів-творчість у процесі музично-виконавської інтерпретації художнього образу. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка*. 2022. Вип. 207. 403 с. С. 368-371.
84. Яценко І., Синявська Г. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти зошиту “Давньокиївські фрески” для баяна Андрія Сташевського. *Творчість композиторів для народних інструментів: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 107–111.

ДОДАТКИ

Нотографія

Senza misura, rapsodico

Bayan *mp* *loco* *vibr. (m.d., quasi v-no)* *ad. lib.* *vibr.* *ad. lib.* *poch* *vibr.*

rapido *ad. lib.* *poco vibr.* *ad. lib.* *p* *Piu lirico*

rapido *vibr.* *ad. lib.* *mf* *3* *Poco piu lento* *8va*

Рис. 1. «Українська сюїта» («Речитативи»)

Allegro e sempre simile agitato

111 *loco* *mp e poco marcato* **B**

116 *mp*

Рис. 2. «Українська сюїта» («Токата»)

Allegro giocoso

173 *mp, leggero*
non legato

177 *sf* *gliss.* *loco*

181

Рис. 3. «Українська сюїта» («Веснянка»)

loco
Andantino, in modo di folklore

sempre ricochett al ⊕ *canto ben portamento*

Fr b *p* *distinto*

4 *loco* **Fr b**

7

Рис. 4. «Портрети композиторів» (Присвячення Стравінському)

Andante **Volodymyr Runchak**

The musical score for the first part of the duet is written in 7/4 time. It begins with a 'Loco' marking and a tempo of 'Andante'. The first system spans two measures, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The second system also spans two measures, with dynamics *pp* and *mf*. The third system spans two measures, with dynamics *p* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, vibrato, and dynamic markings.

Рис. 5. «Китайський дует» (I ч.)

The musical score for the second part of the duet is written in 4/4 time. It begins at measure 50 with a dynamic of *mf*. The first system spans two measures, with a dynamic of *mf*. The second system spans two measures, with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, vibrato, and dynamic markings.

Рис. 6. «Китайський дует» (II ч.)

