

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

Методична розробка спеціального курсу  
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

**НЕОФОЛЬКЛОРНИЙ МОДУС БАЯННИХ ТВОРІВ  
ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ  
НАД ЇХ ВИКОНАВСЬКИМ ВТІЛЕННЯМ**

Здобувача ступеня доктора мистецтва  
кафедри народних інструментів  
**Сумарука Андрія Петровича**

Творчий керівник та науковий консультант:  
кандидат мистецтвознавства, професор  
**Кужелев Дмитро Олександрович**

Львів – 2025

## ЗМІСТ

Тема I. <b>Неофольклоризм крізь призму художньо-естетичних домінант творчості Володимира Рунчака</b> .....	3
Тема II. <b>Особливості музичної мови «Української сюїти» Володимира Рунчака та проблеми її інтерпретації на акордеоні</b> .....	8
Тема III. <b>«Китайський диптих» та його імпровізаційний компонент виконавського інтонування</b> .....	15
Тема IV. <b>Музично-інтонаційний склад фольклорних мотивів у «Гуцульській мозаїці»</b> .....	19
Тема V. <b>Формування засобів виконавської виразності в роботі над «Присвяченням Ігорю Стравінському»</b> .....	25
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	28
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	30

## ТЕМА I.

### Неофольклоризм крізь призму художньо-естетичних домінант творчості Володимира Рунчака

В історію сучасної української музики Володимир Рунчак увійшов як митець з самобутнім авторським почерком та широким діапазоном творчих пошуків. Композитору доступні майже усі музично-жанрові моделі (від інструментальних мініатюр до камерної опери), стильові напрямки та композиторські техніки. Його творчість глибоко закорінена у художньо-естетичні засади мистецтва постмодерної доби з його філософськими проблемами, культом людської особистості, увагою до її внутрішнього світу, та діалогом з соціумом. У цьому зв'язку Л. Кияновська пише, що Володимир В. Рунчак «безперечно віддає належне поширеній тематиці авангарду, філософсько-універсальним образам» [12, с. 317]. Про естетичні орієнтири постмодерну у творчості В. Рунчака пише також І. Коновалова. Вона виділяє категорії «минулого – сучасного», «світського – духовного», «автора – традиції», «композитора – фольклору», що виразно прочитуються у творчості В. Рунчака як яскравого представника постмодерної епохи [13 с. 343].

Характерною ознакою творчості Володимира Рунчака є її належність до авангардної тенденції музики XX–XXI століть. Митець не випадково фігурує у культурному просторі сьогодення як «один із плеяди дванадцяти “апостолів” сучасної української музики» та її «фанатичний пропагандист» [18], «один із найавангардовіших наших композиторів» [28] та масштабний експериментатор [13]. 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, він віддає належне новаційному характеру авангардного простору, в якому творить.

Новаторство композиторського мислення Володимира 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 “Номо ludens IV”, я вже спеціально вкладав нову ідею» [26]. 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», «Номо ludens V», «Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу», «Гра звуків», «матч з музики у п'яти раундах» між кларнетистом і струнним квітетом, «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.).

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 використання народно-жанрових моделей у форматі радикального авангардного стилю. Як пише І. Коновалова: «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», [13, с. 601]. Поряд з 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» [14].

Більшість неофольклорних композицій В. Рунчака припадає на ранній етап його життєтворчості (1980-1990 роки). Жанрово-стильовий діапазон творів цього періоду є 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 у супроводі 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. Означена 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 й жанрова палітра: це камерно-вокальні, хорові твори, п'єси для народних інструментів, а також для фортепіано, флейти, кларнета, фагота, гобоя та ін.

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 фолькло-ристичного вектору музичного мислення композитора Л. Веньшу виділяє ще музично-етнографічні фактори (колеритна народно-музична картина Волині та самобутність місцевого фольклору) [5, с. 59]. Такі умови можна окреслити лише як вихідні чинники, що вимагали в подальшому тривалої роботи над кристалізацією творчого почерку, формування 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» [14].

В оригінальних творах неофольклорного спрямування Володимир 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, метроритмічних 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 проекція 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» [16, 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.

## ТЕМА II.

### Особливості музичної мови «Української сюїти» Володимира Рунчака та проблеми її інтерпретації на акордеоні

Яскравим зразком сучасного композиторського підходу до потрактування фольклорних джерел є «*Українська сюїта*» В. Рунчака (2003 р). Етноцентричний напрямок композиторського задуму ній прослідковується в народно-жанрових моделях назв частин («Речитативи», «Веснянка»), а також творчому переосмисленні базових фольклорних моделей крізь призму власного модерного почерку. Попри обрану етнічну модель твору, композитор уникає наслідувального принципу народно-інтонаційного матеріалу, наповнюючи обрані жанрові шаблони стихією сучасного неофольклорного звукопису. Провідною ідеєю твору можна вважати спробу автора символічно відобразити місток між виміром сучасності: своєрідний урбаністичний образ «Токати» (II ч.) та первісним світом з його характерною архаїкою (I та III ч.).

У першій частині сюїти – монологічно-імпульсивних «*Речитативах*» – автор розкриває образ народної речитації. Вона розгортається у вільно-імпровізаційній формі, як своєрідна 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 відмежовані паузами. Кожен такий тематичний сегмент сприймається як нова спроба освоєння звукового простору, нова емоційно забарвлена хвиля, що несе в собі зміну динаміки, темпу та характеру звучання. Розвиток музично-інтонаційної лінії відбувається в імпровізаційній манері: з «блуканням» мелодичних мотивів у різних регістрах (від контр-октави 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 драматичних напружених епізодів формує широку емоційно-образну панораму «Речитативів».

Етнохарактерну ауру цієї частини підкреслюють 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.

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, 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 розкручується від оспівування вузьких мотивів ( $b^1\text{-des}^2$ ,  $b^1\text{-d}^2$ ) до стрімких декламаційних пасажів в межах сексти, септими та ширшого діапазону ( $d^2\text{-b}^2$ ,  $\text{des}^2\text{-c}^3$ ,  $d^2\text{-ges}^3$ ). У другій тематичній хвилі мелодична горизонталь охоплює вже не терцієвий, а октавний простір, поринаючи у сріблясті переливи кластерів (*piano cantabile*). У сонористичній стихії прочитуються виразні алюзії людського голосу, «говірковий» характер розповіді, 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.

Сучасний підхід Рунчака-композитора до фольклорних джерел висуває перед виконавцем низку проблем, пов'язаних із завданнями опанування засад народно-інструментального стилю. Такий підхід зумовлює необхідність певної перебудови виконавського мислення більшості баяністів, сформованих як митці, традиціями академічного виконавського мистецтва.

Для виявлення конкретних проблем виконання «Української сюїти» належить звернутись насамперед до аналізу образів та мови твору як чинників, що безпосередньо впливають на сам характер вислову виконавця. В першій частині Сюїти («Речитативи») викладено образ народної речитації; вона передбачає витончену імпровізаційну манеру гри з вільним характером мелодичного розвитку. З огляду на це виконавцю належить мислити певними ритмо-інтонаційними осередками (смысловими утвореннями), що структурно виокремлені паузами, змінами темпу, фактури, динаміки тощо. Імпровізаційний виклад «Речитативів» передбачає витончене інтонування з дотриманням багаті палітри нюансування динамічних, агогічних та артикуляційних засобів. Така деталізація інтонаційного контуру має підкреслити особливу експресію монодичної лінії, насиченої нестабільною характеристичністю викладу частини.

Складність виконавського самовияву при цьому полягає у необхідності підвищеного рівня тону виконавця, здатного реагувати на раптові образно-емоційні зміни та мінливий контур самого ритмо-інтонаційного, фактурного, темпового, динамічного контуру тощо. Відзначимо в цьому зв'язку вторгнення-сплески експресивних епізодів, динамічне розмаїття та вельми нестабільний темповий план вже в експозиційній фазі розвитку (*Poco piu mosso, Andante, quasi smprovisato, Presto, giacoso, Lento pesante, Stringendo al Allegro*).

До важливих факторів виконавського увиразнення Сюїти належить віднести й динаміку. Як чинник створення тонкої образно-почуттєвої ідилії активні зміни динамічних відтінків спостерігаємо не лише з початком кожного тематичного сегменту, на межі композиційних розділів (*mp, p, f, p, ff* і т. д.), а й у внутрішній будові мотивів – в межах одного звуку або кількох тонів. Це підкреслює значення підвищеного емоційного навантаження ледь не кожної клітини звукової матерії твору (52-60 тт.). Особливої уваги потребує відтво-

рення «говіркового» характеру експресивних мотивів, закладених у надрах початкової теми (6-17 тт.). Відтак, 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 ін). Цього вимагає насамперед художньо-ідейне спрямування твору: образ речитації, що розкривається у мінливій палітрі лірико-споглядальних, медитативних, експресивних, драматичних, патетичних епізодів.

З точки зору технічної складової виконавського здійснення Сюїти належить зауважити відмінність специфіки інструментів (баяна й акордеона), що висуває певні проблеми. Найчастіше це пов'язано з широким розташуванням акордів у правій руці (три-, чотири-, п'ятизвучні акорди, 41-42 тт., 87-89 тт.), додатковою підголосковою лінією або ж багат шаровою фактурою, що охоплює діапазон кількох октав (81-84 тт., 96-98 тт.). У такому випадку виконавець може використати деяке спрощення фактури, а звукове насичення компенсувати переключенням регістрів. Робочий діапазон залежить також від конструктивних особливостей самого інструменту, що вимагає компетентної індивідуальної адаптації авторського тексту з боку кожного артиста.

У другій частині Сюїти композитор відтворює контрастний цивілізаційно-урбаністичний образ, що розкривається у динамічно-моторній стихії токати. Інтонаційний склад 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. Поряд з тим, у 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 влітаються 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 Сюїти – «*Веснянка*». Це колоритний танцювальний 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 інтонацій-них 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 тритонів) створює скерцозний колорит, що поєднується із танцювальним пульсом музичної тканини. Нижній голос слугує інтонаційним й ритмічним доповненням, однак, у другому реченні (180 т.) функції змінюються. У наступних проведеннях тема рефрену отримує незначні структурні, ладогармонічні, фактурні перетворення (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*) прочиту-ються 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, apofeosi*) 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 басовому регістрі, перебуваючи в динамічному запальному потоці (*Vivassimo, Con Brio*).

В останньому епізоді композитор відновлює яскраву етнохарактерну ауру, створюючи картину колоритного народно-інструментального музикування (*Allegro molto giocoso*). Для цього автор залучає нову народно-жанрову модель, що 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 шаблі *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, щедre орнаментальне оздоблення (форшлаги). Веселий жартівливий настрій підкреслює заключне проведення рефрену (*Tempo I, giocoso*), що відновлює початковий образ «Веснянки».

В роботі над «Веснянкою» виконавцю належить звернути увагу також на мінливість складного і нестабільного музичного викладу. У швидких темпах це викликатиме певні труднощі виконання, особливо на акордеоні. Так, в розділі *Allegro molto, Vivamento* об'єктивно виникають складні технічні завдання: при дублюванні мелодії в правій руці утворюється послідовності терцій, які на акордеоні, на відміну від баяна, надто складно заграти в зазначеному темпі. Як варіант, можна запропонувати акордеоністу дещо спростити цей епізод шляхом так званої редукції терцій, перетворивши їх на одноголосні послідовності, аби не «втратити темпу» (181 т., 263-269 тт.). Аналогічний прецедент аплікатурної адаптації в умовах акордеона спостерігаємо також в епізоді *Festiva, apofeosi* (225 т.), де акордеоніста очікують аплікатурні труднощі: для виділення підголоскової лінії її доводиться виконувати лише одним першим пальцем правої руки, внаслідок широкої інтервальної «розтяжки».

У відтворенні ключової жанрово-образної моделі «Веснянки» в третій частині сюїти (*Allegro giocoso*) важливим є належний відбір артикуляційних засобів на користь забезпечення граціозно-грайливого характеру музики в

межах штрихів *staccato*, *staccatissimo* та *non legato*. У 252 такті артикуляційне поле виразно позначене розмаїттям засобів штрихової техніки, примхливої акцентуації на слабких долях та аритмією тріольних мотивів тощо. Їхня виконавська реалізація дозволяє суттєво пожвавити промовисті мелодичні поспівки у в'язанці народно-інструментальних награвань «Веснянки».

В Сюїті необхідно звернути увагу також на формотворчу проблему у виконавській сфері. Це торкається, зокрема, повторюваних рефренів в рондо-подібній композиції «Веснянка». Як відомо з інтерв'ю, В. Рунчак не є прибічником репризності як застарілого конструкта композиторського мислення. Показові його слова: «Так, я дійсно прихильник творів, які є нерепризнні, з неповторюваними формами, коли музика просто йде наскрізною лавиною» (Див. інтерв'ю В. Рунчака з А. Сумаруком в основному дослідницькому проєкті). Зважаючи на те, що сам автор виступає проти «архаїчного» характеру повторів з однаковими регістрами та динамікою, виконавцеві варто знайти у рефренах нову якість, що закладена у надрах самого музичного викладу, однак може нівелюватись внаслідок інерційно дослівного відтворення виконавської версії початкового матеріалу.

### ТЕМА III.

#### **«Китайський диптих» та його імпровізаційний компонент виконавського інтонування**

У музичній культурі XX–XXI століть звернення композиторів до національних надбань Сходу постає в особливому розмаїтті щодо використання орієнтальних поетичних образів, залучення елементів автентично фольклорного матеріалу. Сучасна музична панорама рясніє численними прикладами відтворення 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 (Дж. Пуччині, 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). Як слушно зауважує Ю. Азарова: «Апелюючи до спадщини Сходу, сучасні митці збагачують образну систему західної музики, розвивають її жанрову структуру, змінюють стилістику і способи формоутворення, розширюють акустичний матеріал» [1, с. 26].

Традиції східної музичної культури інспірували нові творчі пошуки Володимира Рунчака. Неодноразове звернення до китайських національно-музичних традицій та успішне концертне 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 з двох контрастних частин (*Andante*, *Allegro*). Східний орієталізм твору розкривається у широкій стилістичній проєкції, що ілюструє яскраву новизну композиторського мислення. Вона полягає у виході за межі традиційних форм та вільному структурно-композиційному розгортанні, створенні палітри індивідуальної метамови, поєднанні східного способу мислення та західної музично-лексичної системи, розширенні функцій сонористики звукової матерії.

Перша частина твору побудована у вигляді вільного чергування мотивів, позбавлених метро-ритмічної стабільності. Вона фокусується на стані самозаглиблення й споглядальної статичності. Композиційний розвиток першої частини, пов'язаний з особливостями своєрідної «мотивної роботи», вплетеної в її імпровізаційний виклад. Тож виконавцеві варто звернути увагу на інтонаційне розгортання теми в умовах витонченого динамічного нюансування, (що своєрідно розцвічує звучання пентатонічних рядів), а також на фонізм специфічних баянних прийомів (тремоло міхом, вібрато). У своїй сукупності наведені засоби формують особливий орієнтальний сонористичний антураж твору.

З другого речення закріплюється діалогічний формат тематичного розвитку – у вигляді поліфонічного плину мелодичних горизонталей. Це створює 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 на початку другого розділу: верхній голос представлений моторним обігруванням мотивів тридцять других на *staccato*, а в лівій руці розгортається діалог плавних поліфонічних ліній – *legato*. Тож, з метою варіантного проведення кожної лінії виконавцю доцільно звернутись до методу штрихової диференціації, що вимагає відповідної штрихової техніки.

Нові фактурні моделі спричиняють появу відповідних аплікатурних завдань. На початку твору аплікатура не виявляє особливих проблем. Так, п'ятизвучні сегменти з пентатонічною основою (6 т., 13 т., 36 т. та ін.) зручно «вкладаються» в п'ятипальцеву аплікатуру без зміни положення правої руки. У

швидких віртуозних пасажах акордеоніст здебільшого зберігає позиційну аплікатуру, переключаючи регістри (8-9 тт., 13 т. та ін.). Поряд з тим, 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.). Особливо ретельної роботи потребують фактурно незручні епізоди. В одному з них 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 аплікатурних моделей, що вимагає індивідуального вибору, зручного для кожного музиканта.

У другій частині Диптиху виникають певні аплікатурні проблеми для виконавця-акордеоніста. Уже початковий пасаж є незручним з огляду на насичену хроматизовану мелодичну лінію. П'ятизвучні мотиви-квінтолі 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 паралельними терціями, що вимагає ретельно підібраної аплікатури для збереження безперервного звукового потоку. Підвищене навантаження припадає й на ліву руку, в партії якої вміщено два повноцінні пласти – витримувати плавний рух пентатонічних звукорядів на *legato* та паралельно виконувати грайливі блюзо-джазові акорди з акцентами (80-86 тт.).

Чималих виконавських зусиль потребує виконання другого розділу Диптиху (*Allegro*), в якому виникають складні поліритмічні багат шарові комплекси. Вони об'єктивно спричиняють проблеми диференціації артикуляційних засобів. Окрім того, додаються й інші виконавські завдання, адже артист повинен співати мелодію у джазовому стилі (*in modo jazz*), 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), а також виконувати заключний розділ стоячи, що

ускладнює гру лівої руки у швидкому темпі. Водночас, відбуваються й зміни музично-стилістичного та образного спектру – артист повинен переключитись на протилежну китайській музиці джазову стихію, опанувати відповідний їй виконавський стиль.

Підсумовуючи інтерпретаційні проблеми у Диптиху, належить відзначити широкий спектр вимог до нового виконавського стилю, що впливає не лише з інновацій сучасної композиторської мови, але також особливого виконавського налаштування на світ образів та інтонаційний склад музики Сходу.

## ТЕМА IV.

### Музично-інтонаційний склад фольклорних мотивів у «Гуцульській мозаїці»

Яскравим зразком втілення українських національно-фольклорних мотивів є «Гуцульська мозаїка» В. 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 творі автор створює прозору та виразну тематичну канву, де чітко простежується рельєф гомофонно-гармонічної фактури. Скрипкова та баянна лінії об'єднані спільним інтонаційним матеріалом, 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.

Традиційною є струнка музична архітектоніка, сформована на чергуванні 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 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), прийоми фактурно-тематичного розвитку (октавні унісони, 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 (*legato, staccato*), колоритною перегрою трелей з ударними акцентами основному тоні – такий мелодичний рельєф зберігається в обох інструментальних партіях. Таким чином, функції скрипкової та баянної ліній 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 квартсектакорду 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 алюзії 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 зі 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*.

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 гамоподібними 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, секстовою другою основної мелодії.

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. Конвенційний склад творчого мислення композитора у «Гуцульській мозаїці» зумовлює опору на традиційні музичні канони: «схематизований» виклад тематичного матеріалу (чіткість структурного членування, симетричний квадратний розвиток, нормативний період, принцип повторюваності), класичну гармонічну мову, побудовану здебільшого на тоніко-домінантових гармоніях.

Як прецедент музичного фольклоризму раннього Рунчака (вір було написано у 1987 році) «Гуцульська мозаїка» наочно декларує, окрім традиційної мови на основі європейського мажоро-мінору, й ознаки фольклорної манери виконання. Серед них варто виділити окремі приклади метрично «неупорядкованого» акцентно-ударного скандування на слабкому часі такту як наслідування «посиленої ритмізації» в межах спонтанного музикування етноінструменталістів (148, 203 тт. та інші).

Іншим яскравим індикатором фольклорної манери є традиційне поступове прискорення темпу у заключних швидкісних варіаціях, що підкреслює захоплюючу екстатичну танцювальну дійсність. Показові етапи прискорення в прикінцевих тактах «Мозаїки» (*Accellerando, Doppio piu mosso*). Відтак, виконання заключного віртуозного розділу твору вимагає неабиякої технічної вправності як соліста (скрипаля), так і акомпануючого баяніста.

## ТЕМА V.

**Формування засобів виконавської виразності в роботі  
над «Присвяченням Ігорю Стравінському»**

Оригінальну проекцію неофольклорних моделей виявляє «Присвячення Ігорю Стравінському» з циклу *«Портрети композиторів»* Володимира Рунчака. Чотиричастинний цикл побудований як галерея музичних портретів видатних композиторів – Й. С. Баха, Н. Паганіні, Д. Шостаковича, І. Стравінського. Для кожного з образів В. Рунчак обирає індивідуальну мовно-інтонаційну палітру, побудовану на творчій адаптації стильових маркерів портретованих композиторів.

Музичний портрет «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 послівок 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 Стравінського.

Яскравий фольклорний колорит «Присвячення» передбачає особливе налаштування виконавця на фольклорну хвилю з відповідною організацією ним інтонаційних засобів, що підкреслюють етноінструментальну характерність твору. До виконання «в народному стилі» спонукає запропоноване Рунчаком

коло засобів ілюстративної показовості, що нагадує невибагливе награвання народних музик. У творі, зокрема, з предметною достеменністю виписано ознаки народно-інструментального стилю балалаєчників та гармоністів. Про це пише Д. Кужелев: «Характерним прикладом фольклорних імплементацій Рунчака є відтворення типової для образів народного гуляння “гармошкової фактури” Стравінського – послідовностей паралельних тризвуків тоніко-домінантового співвідношення. (Нагадаймо гармошкові ланцюги, що супроводжують музичні образи гуляння в «Петрущці» Стравінського)» [16, с. 240]. Інший приклад звуконаслідування в «Присвяченні» так описано: «... це колористичний епізод – ілюстративне наслідування балалаєчного брязкання, яке передає задиркувато веселе награвання, сповнене ритмічної примхливості та несподіваних акцентів» [там само, с. 239].

В умовах ускладненої ладо-гармонічної мови Володимира Рунчака національно-образні прикмети його творів яскраво показують метро-ритмічні засоби, особливо ті, що нагадують способи ритмізування народних музик. Відтак, на перший план у «Присвяченні» висуваються засоби загостреної акцентуації – в одних випадках як стимулюючий рухову дію елемент запального народного танцю, в інших – як виразник невблаганної первісно грубої сили (на зразок варваризмів неофольклоризму композиторів початку ХХ століття – І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока та ін.). Усе це відповідно переорієнтовує виконавський виразовий комплекс в бік жорстко ударної ритмізації, рвучкого міхо-ведення та маркатної пальцевої артикуляції. Як зазначає з цього приводу Д. Кужелев: «Характерний склад засобів активної ритмізації демонструє П. Фенюк у “Посвяті Ігору Стравінському” В. Рунчака. Енергетичні характеристики його ритміки групуються, здебільшого, навколо артикуляційних прийомів – різко атакованого нон-легато, уривчастого скандування міхового рикошету, що створює своєрідний експресивно пульсуючий звуковий контур» [16, с. 39]. Такий спосіб виконання доцільний також в епізодах ущільненої акордової вертикалі та різко дисонуючих співзвуч (*sforzando*).

В роботі над «Присвяченням» необхідне однак певне застереження: надмірна концентрація засобів «силової ритмізації» може спричинити безнастанний форсаж та афектований надрив, внаслідок збіднення динамічної палітри виконавця. Для її увиразнення конче необхідний перерозподіл рівнів гучності на широкій засаді співставлення різних динамічних рівнів, наприклад миттєве стишення після атаки вибухових п'ятизвучних акордів на «*sfff*» (тт. 63, 68-74) або коли гучномовним епізодам на «*f – ff*» передують слабша динамічна зона, що забезпечує важливий для слухацького сприйняття ефект контрасту (тт. 31-39).

Серед інших засобів специфічного виконавського відтворення фольклорних еквівалентів належить звернути увагу на характерну особливість темпового нагнітання у стрімких варіаціях як типову властивість музикування «народних інструменталістів». В межах побутового танцювального дійства таке поступове прискорення темпу до меж екстатичної нестримно стрімкого руху має на меті максимально динамізувати запальний танець і тим самим тонізувати танцюристів. Таку модель інтенсифікації руху спостерігаємо у заключній частині «Присвячення», де фінішне темпове нагнітання автор запрограмує відповідними позначеннями – *Accelerando – Doppio movimento*.

Свіжий фольклорний колорит вносить цитована народна пісня «Світить місяць» (*subito piano, tranquillo*, тт. 80). Вона виступає своєрідним осередком умиротворення перед наростаючою стихією заключного розділу (*Doppio movimento*). Композитор проводить тему пісні у формі канону, заповнюючи відстань між двома голосами фігураціями шістнадцятих. Для виразного одночасного проведення цих трьох фактурних ліній необхідно їх виокремити засобами диференційованого штрихового оздоблення – тему пісні *legato*, фігураційного матеріалу – *non legato*.

Ефектний каденційний розділ насичений динамічними потоками шістнадцятих; він опирається на загальні формули фактурного руху по звуках тризвуків в h-moll (*Doppio movimento*). Цей напружений потік стрімких шістнадцятих підводить до заключних тактів бравурного *Prestissimo furioso*.

## ВИСНОВКИ

Аналітичний екскурс до баянної творчості Володимира Рунчака виявив властиве йому оригінальне поєднання сучасної музичної мови з елементами фольклору, що зумовлює необхідність врахування виконавцем як специфічних проблем інтерпретації модерної музики, так і виконавського забезпечення яскравого фольклорного колориту його творів. Внаслідок проведеної наукової розвідки констатовано, що самотність баянної музики В. Рунчака значною мірою полягає в активному використанні саме інструментально-виконавських засобів, які суттєво увиразнюють народно-образний склад його музики, пожвавлюють її слухацьке сприйняття.

На предметно-фонічному рівні міксований (з модерну і фольклору) стиль В. Рунчака передбачає значне урізноманітнення засобів виконавської палітри баяністів. Серед них – активне залучення нових прийомів баянно-інструментальної виразності (міхове тремоло, рикошет, вібрато), ударне потрактування баяна, насичення фактури колоритним фонізмом та іншими фактурними знахідками, що продукують незвичні звукосполучення тощо. У творах Рунчака, окрім того, належить враховувати багатозначну семантику засобів народно-інструментального музикування, які в одних випадках втілюють образи народної речитації й голосіння, в інших означають сонорно-інструментальне наслідування, медитативні настрої, народно-імпровізаційне музикування або запальну стихію народно-танцювального дійства з ознаками «посиленої ритмізації». Серед усього комплексу виконавських виразових засобів народно-інструментальної ілюстративності саме метро-ритмічним засобам належить приділити особливу увагу як чи не найяскравішим індикаторам фольклорної манери музикування. Як чинник мистецької самоідентифікації Рунчака-композитора вони слугують важливим чинником композиторського вислову і разом з тим своєрідним містком до слухача, який завжди прагне до очікуваного, знайомого в музиці, особливо якщо йдеться про її модерний характер і складності слухацького сприйняття.

Очевидним висновком методичного обґрунтування виконавських засад опанування творів Володимира Рунчака можна вважати також рекомендацію достеменного вивчення фольклорних традицій (українських, китайських). Сприйняття їх на внутрішньому ментальному рівні виконавця, що досягнув характерні елементи етно-інструментального музикування є необхідною умовою адекватного втілення композиторського задуму, отже й художньо переконливої його інтерпретації.

## 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. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 213 с.
4. 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.
5. Веньшу Л. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2023. 264 с.
6. 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.
7. Грица С. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор: нарис. Київ-Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
8. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст поняття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2018. № 1. С. 87-95.
9. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005.
10. 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.
11. 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.

12. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 343 с.
13. 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.
14. Коскін В. Володимир Рунчак: "Я маю творити, а не займатися холуйством". URL: [https://bedusenko.com/volodimir\\_runchak\\_ia\\_mayu\\_tvoriti\\_a\\_ne\\_zajmatisy\\_a\\_holujstvom.html](https://bedusenko.com/volodimir_runchak_ia_mayu_tvoriti_a_ne_zajmatisy_a_holujstvom.html) (дата звернення 12.05.2025).
15. Котляревська О. Інтерпретація. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. [гол. ред. І. Сікорська]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 242.
16. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Львів: СПОЛОМ, 2023. 408 с.
17. Кужелев Д. Про взаємовплив композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2013. Вип. 1. С. 97-102.
18. 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).
19. 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).
20. Ніколаєвська Ю. Володимир Рунчак: «Для української музики зараз благодатний час». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/volodymyr-runchak-dlya-ukrayinskoyi-muzyky-zaraz-blahodatnyy-chas> (дата звернення 12.05.2025).
21. Остапчук Н. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Вип. 36, 2019. С. 231–234.

- 22.Пилипенко Г. Володимир Рунчак: «У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь»: інтерв'ю. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevdo/> (дата звернення 10.04.2025).
- 23.Протопопова О. Поставангардний діалог «Композитор – фольклор»: до постановки проблеми. *Київське музикознавство: науковий збірник*. 2012. Вип. 41. С. 147-156.
- 24.Сподаренко В. Сильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
- 25.Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості: монографічне дослідження. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.
- 26.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.
- 27.Чабаненко Н. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність: альманах*. Вип. 2. Київ, 2019. С.137-141.
- 28.Чекан Ю. Володимир Рунчак: Музика про життя. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/105/164/3199/> (дата звернення 15.04.2025).
- 29.Чернова-Строй І. Музичне виконавство у дискурсі постмодернізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2004. № 1 (12). С. 79-83.