

МІНІСТРЕСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЛИТВИЩЕНКО ОЛЕКСАНДР ВОЛОДИМИРОВИЧ**

УДК 78.03 : 78 0.647.2.071.1 (092) (477.54)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ О. І. НАЗАРЕНКА:  
ЦІНІСНО-СМИСЛОВИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ О. В. Литвищенко

Науковий керівник  
доктор мистецтвознавства, професор  
**Александрова Оксана  
Олександрівна**

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Литвищенко О. В. Універсализм творчої особистості О. І. Назаренка: ціннісно-смісловий підхід.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню універсализму творчої особистості Олександра Івановича Назаренка, видатного представника харківської баянної школи в аспекті теорії універсализму та ціннісно-сміслового підходу.

Актуальність теми дослідження обумовлена зацікавленістю наукової і виконавської спільноти творчим доробком видатного музиканта, продовжувача традицій харківської школи, який зробив вагомий внесок у розвиток сучасного баянного виконавства. Постать заслуженого діяча мистецтв України, професора О. І. Назаренка є авторитетною в системі академічного народно-інструментального мистецтва та освіти. Однак його діяльність не стала предметом спеціального теоретичного дослідження. Актуальність теми полягає в тому, що не всі сфери творчої індивідуальності О. Назаренка, як видатного українського баяніста, композитора, педагога, в повному обсязі є дослідженими.

У дисертації узагальнено результати музикознавчого осмислення баянної творчості О. Назаренка. Митець характеризується як корифей харківської баянної школи; виявлено етапи становлення авторського стилю О. Назаренка; розглянуто виконавські інтерпретації О. Назаренка; виявлені вектори концертмейстерської діяльності О. Назаренка; визначено засади диригентської майстерності митця та його роль в професійному розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені

І. П. Котляревського; здійснено жанрово-стильовий та виконавський аналіз баянних творів О. Назаренка.

*Об'єкт дослідження* – професійне (академічне) народно-інструментальне мистецтво, *предмет* – музична діяльність Олександра Назаренка у світлі теорії універсалізму та ціннісного-сміслового підходу.

*Мета дисертаційного дослідження* полягає в обґрунтуванні ціннісно-сміслового значення різновекторної музичної діяльності О. Назаренка та доведенні універсальності його творчої особистості.

*Наукова новизна отриманих результатів* полягає у тому, що на основі теорії універсальності та ціннісно-сміслового підходу в українському музикознавстві *вперше*:

- введено в контекст баянного мистецтва поняття «універсалізм творчої особистості» та ціннісно-смісловий аналіз музичної творчості;
- представлено системне дослідження виконавсько-педагогічної життєтворчості О. Назаренка;
- універсалізм творчої особистості О. Назаренка став предметом спеціального комплексного теоретичного дослідження;
- уведено до наукового обігу твори, що раніше в українському музикознавстві не розглядалися;
- надано ґрунтовну характеристику особливостям виконавського стилю О. Назаренка;
- надано системний огляд його композиторської спадщини;
- виокремлено риси концертмейстерської діяльності О. Назаренка;
- визначено засади диригентської майстерності митця та його роль в професійному розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського;
- висвітлено педагогічні принципи викладацької діяльності митця.

В дисертації удосконалено наукові уявлення про композиторський стиль О. Назаренка та уточнено періодизацію етапів становлення

авторського стилю митця. Подальшого розвитку набули: концепція Н. Савицької стосовно вікових аспектів композиторської життєтворчості; та методика ціннісного аналізу і музичному мистецтві.

В *Розділі 1. «Життєтворчість Олександра Назаренка: історіографія та методи дослідження»*, в *підрозділі 1.1. «Методологія дослідження універсалізму особистості та творчої діяльності О. Назаренка»* проаналізовано наукові праці, в яких висвітлюються окремі аспекти музичної діяльності митця та зроблено екстраполяцію концепції «універсальної творчої особистості» О. Коменди на життєтворчість О. Назаренка. Пропонується визначення основних векторів творчості митця, а саме це: *баянне виконавство; композиторська діяльність (як відгалуження – музичний редактор, аранжувальник, автор транскрипцій); концертмейстерська досконалість; диригентська майстерність; педагогіка*. Зазначені напрями взаємодіють між собою та окреслюють універсальний образ сучасного музиканта. Саме ці п'ять векторів універсальної творчої особистості О. Назаренка репрезентовано у дослідженні.

Завдяки розгляду творчої особистості О. Назаренка в контексті універсалізму, зазначається, що він має свій внутрішній світ цінностей, свої індивідуальні ідеї та думки, які впливають на всі вектори музичної діяльності. Цей підхід підкреслює індивідуальність та унікальність кожної риси універсальності митця в його творчих досягненнях.

Узагальнено методи подальшого розвитку концепції універсалізму творчої особистості та діяльності митця в контексті української культури другої половини ХХ століття – перших десятиліть ХХІ століття. Запропоновано використання ціннісно-сміслового підходу до вивчення творчої діяльності видатного баяніста.

Зазначається, що оцінити внесок О. Назаренка у розвиток сучасного українського баянного мистецтва, його різноаспектну музичну діяльність можна тільки наблизившись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки авторського стилю і композиторського

методу, його *успадкованого духовного, виконавського, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх традицій і принципів.*

*В підрозділі 1.2. «О. Назаренко як корифей харківської баянної школи»* охарактеризовано харківську баянну школу в контексті діяльності її видатних представників та розглянуто історичний шлях її корифея О. Назаренка. Визначено, по яким саме ланкам здійснювався процес зростання творчої особистості митця.

В ході аналізу педагогічної діяльності О. Назаренка було виявлено, на які саме принципи спирається музикант в своїй роботі. Митець запропонує метод «мисленневих уявлень», який наближений до повсякденного життя та зрозумілий в художній реалізації. *Надзавданням педагогічної праці* О. Назаренко вбачає творчість самого викладача, коли учні бачуть його здібності, рухаються разом з ним до професійних висот і становляться вище за нього. Досягнення митця в педагогіці великою мірою обумовлені його здобутками в сфері композиції, а також традиціям харківської баянної школи, які він наслідував.

Представлено періодизацію життєтворчості О. Назаренка, яка враховує біографічний і еволюційно-стильовий критерії *періодизаційного творчого процесу* (за Н. Савицькою): 1) творчий вплив В. Подгорного; 2) робота в філармонії у якості концертмейстера та соліста (формування виконавського стилю); 3) співпраця з харківськими композиторами та керівництво концертними студентськими бригадами (перекладення, редакції); 4) диригентська діяльність (аранжування для оркестру); 5) композиторська творчість (обробки, оригінальні твори, транскрипції).

*Розділі 2. «Ціннісно-сміслові складові творчої індивідуальності Олександра Назаренка»* простежено напрямки музичної реалізації митця впродовж 55 років творчого шляху та розглянуто етапи становлення його творчої індивідуальності, які відображають складний шлях від початку професійної діяльності до розквіту виконавської і педагогічної майстерності.

У підрозділі 2.1. «Становлення авторського стилю О. Назаренка в творах для баяну» підкреслюється, проблема ціннісно-сислової сфери особистості знаходиться в епіцентрі уваги філософів, психологів, педагогів саме тому, що вона пов'язана із визначенням тактики розвитку людства, його стратегій та цілей.

Для усвідомлення ракурсу впровадження ціннісно-сислового підходу до аналізу універсальної діяльності О. Назаренка виокремлено *критерії оцінки ціннісної діяльності творчої особистості*. По-перше, зазначається, що загальнолюдські цінності складають фундамент людської сфери творчої особистості; по-друге, різноманіття цінностей формують зміст її духовного життя; по-третє, система цінностей формує ціннісну свідомість, що безпосередньо відображають її характер; по-четверте, цінності є найвищими смислами життя творчої особистості, які відповідають наступним постулатам – значущості, доцільності, необхідності, наслідування традиціям; по-п'яте, цінності виконують в музичній діяльності творчої особистості функції оцінки і мотивації.

Авторський стиль О. Назаренка визначається як оригінальний та багатоаспектний завдяки формуванню на тлі композиторської, виконавської, педагогічної та диригентської діяльності митця, а також впливу культурного середовища Харкова, творчого зв'язку з В. Подгорним та загалом з виконавськими традиціями харківської баянної школи.

Зазначається, що композиторський стиль О. Назаренка проявляється у жанрах транскрипції, фантазії та обробки народних пісень для баяну. За рахунок яскравих тембрів, насиченої фактури та регістрів композитор доводить свої музичні композиції до симфонічного розмаху, далеко відходячи за межі висхідного тематичного матеріалу. На основі фольклорних та авторських мелодій О. Назаренко створює масштабні складні композиції з яскравими музичними образами.

Виокремлено характеристики пізнього віку, за Н. Савицькою, що відносяться до творчої особистості О. Назаренка, а саме: відтворення

особистісно значущого минулого; підсумкова концептуалізація власного життя; інтегрований тип мислення; досягнення завершеної форми духовної і національно-ментальної самототожності.

У *підрозділі 2.2. «Виконавські інтерпретації О. Назаренка: досвід порівняльного аналізу»* розкриваються та узагальнюються якості виконавської майстерності, які зародилися під впливом В. Подгорного. Особливістю інтерпретацій музичних творів О. Назаренком є *інтелектуальне виконання*, яке заворює слухача владою музичного інтелекту. Доводиться, що митець ретельно підходить до інтерпретації творів та їх виконання, знаходить співзвуччя особистого бачення *«виконавського образу»* баяна та композиторського стилю виконуваних творів.

В аналізі інтерпретаційних версій О. Назаренка, Ф. Ліпса і П. Фенюка творів В. Подгорного та П. де Сарасате виявлено окремі моменти, які представляються особливо важливими, а саме: точне знання тексту, правильна нюансіровка, володіння штрихами; майстерні педалізація та звукоутворення, вокалізація мелодії, тонка передача художнього образу. Вивчено виконавську манеру яскравих музикантів, які представляють баянне мистецтво. Досліджено методи, форми та виконавські засоби, які митці використовують для повної передачі змісту твору.

У *підрозділі 2.3. «Вектори концертмейстерської діяльності О. Назаренка»* виявлено особливості роботи митця у вокальному, танцювальному та оригінальному жанрах. Узагальнено складові концертмейстерської майстерності баяніста. Зазначено, що індивідуально-стильові пошуки у царині концертмейстерської діяльності відображаються як у виконавській, так і у композиторській творчості О. Назаренка.

Плідна робота над удосконаленням професіоналізму зробили майстра відомим концертмейстером-баяністом Харкова. Співробітництво із талановитими артистами наповнювало емоційний та інтелектуальний стан молодого музиканта, багата палітра жанрів дозволяли музиканту ширше мислити та виходити за межі академізму. Різноманіття в виборі засобів

виразності збагачувало техніку читання з аркушу, транспонування та перекладення на баян фортепіанної фактури. Розширення драматургічних функцій баянного супроводу, арсеналу виражальних засобів сприяли формуванню *ансамблю нового типу*, що ґрунтується на *співтворчості* (рівноправності/підпорядкованості) його учасників. Це визначило активну роль баяніста-концертмейстера на усіх стадіях розробки інтерпретаційного задуму: від пошуку ключової ідеї – до її реалізації на концертній сцені.

Завдячуючи О. Назаренку, концертмейстерська діяльність цілого покоління баяністів вийшла на якісно новий професійний рівень, а професія концертмейстера набула популярності серед молодших поколінь, працюючих в цьому складному виконавському форматі.

У *підрозділі 2.4. «Диригентська майстерність: студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського»* досліджується творча еволюція діяльності студентського навчального колективу в контексті українського народно-інструментального оркестрового мистецтва. Особливу увагу приділено розгляду диригентської діяльності О. Назаренка. Аналіз творчої діяльності митця зі студентським оркестром баяністів та акордеоністів розкрив питання специфіки методики викладання, підбору якісного репертуару, особливостей аранжування для оркестру. Комплексний розгляд діяльності студентського оркестру дозволив визначити історичні етапи розвитку його професійної майстерності. Надано повний перелік творів з репертуару оркестру, що дозволило зробити висновки щодо його послідовного формування за весь період існування.

У *Розділі 3. «Композиторський доробок Олександра Назаренка у сучасному виконавському вимірі»* досліджуються жанрово-стильові засади творів для баяну митця та надається аналіз виконавських версій його баянних творів.

У *підрозділі 3.1. «Жанрово-стильові засади творів для баяну О. Назаренка»* аналізується композиторський доробок митця та зазначається, що його баянні твори знаходяться в руслі сучасного українського баянного



мистецтва. Композиторський стиль О. Назаренка орієнтується на класико-романтичну музику і знаходиться у постійному творчому пошуку, демонструючи сміливий експеримент, винахідливість виражальних засобів та звукових фарб. Багатьом творам для баяну О. Назаренка притаманні симфонічні принципи розвитку матеріалу. Автор мислить оркестровими фарбами і саме за рахунок цього перевантажує фактуру. Дуже часто яскравим маркером оркестральності є щільність, насиченість музичної тканини і це не обов'язково щільність вертикалі, але й горизонталі. Якщо подивитись в нотний текст більшості творів композитора, то можна побачити, що в них вистачить голосів для цілого оркестру.

У *підрозділі 3.2. «Аналіз виконавських версій баянних творів О. Назаренка»* зазначається, що твори майстра дуже насичені технологічно, ресурси баяна використані максимально, у всіх своїх можливостях. Віддаючи належну повагу О. Назаренку як автору транскрипцій та аранжувальнику власних творів, підкреслюється, що складність більшості його п'єс перевищує середній рівень, а тому дані високохудожні твори доступні лише підготовленим виконавцям.

У *Висновках* підкреслюється, що творчість О. Назаренка демонструє широту художньої думки, безперервний пошук нового слова в мистецтві, художню наснагу. Баянна творчість митця становить генеральне річище його музичної діяльності і урівнює його доробок з творчістю відомих українських композиторів-баяністів. Ціннісно-смісловий підхід сприяв презентації усіх граней творчості О. Назаренка, вибудовуванню методології дослідження діяльності митця та розвитку теорії універсальної творчої особистості.

Робиться висновок, що оцінити внесок О. Назаренка у розвиток сучасного українського баянного мистецтва, його різноаспектну музичну діяльність можна тільки наблизившись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки авторського стилю і композиторського методу, його *успадкованого духовного, виконавського, а*

*також педагогічного досвіду як певної єдності художніх традицій і принципів.*

Стверджується, що музична діяльність універсальної творчої особистості О. Назаренка є яскравою спадщиною в історії харківської баянної школи і українського баянного мистецтва загалом.

**Ключові слова:** авторський стиль, життєтворчість, виконавський стиль, інтерпретація, диригентська майстерність, композиторський стиль, концертмейстерська діяльність, О. Назаренко, репертуар, симфонізм, твори для баяна, універсалізм творчої особистості, харківська баянна школа, ціннісно-смісловий підхід.

## ABSTRACT

*Litvishchenko O. V.* **Universalism of creative specialness**

**O. I. Nazarenka: a valuable and meaning approach.** Qualified scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskyi, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the universalism of the creative personality Oleksandr Ivanovich Nazarenko, an outstanding representative of the Kharkov button-accordion school in the aspect of the theory of universalism and the value-semantic approach.

The relevance of the research topic is due to the interest of the scientific and performing communities in the outstanding musician’s creative heritage, a successor to the traditions of the Kharkov accordion school, who made a significant contribution to the development of modern button-accordion performance. The figure of the Honored Artist of Ukraine, Professor O. I. Nazarenko, is authoritative in the system of academic folk instrumental art and education. However, so far his activities have not become the subject of special theoretical research. The relevance of the topic lies in the fact that not all areas of O. Nazarenko’s creative individuality, as an outstanding Ukrainian accordion player, composer, and teacher, have been fully explored.

The dissertation summarizes the results of a musicological understanding of O. Nazarenko’s accordion creativity. The artist is characterized as a luminary of the Kharkov button-accordion school; the stages of formation of O. Nazarenko’s author’s style have been identified; the performing interpretations of O. Nazarenko are considered; the vectors of his accompanist activity have been identified; the fundamentals of the artist’s conducting skills and his role in the professional development of the student orchestra of button-accordionists and accordionists of

the KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky are determined; a genre-style and performance analysis of button-accordion works by O. Nazarenko was carried out.

*The object of research* is professional (academic) folk instrumental art, the subject is the musical activity of Oleksandr Nazarenko in the light of the theory of universalism and the value-semantic approach.

*The purpose of the dissertation research* is to substantiate the axiological and semantic significance of O. Nazarenko's multi-vector musical activity and the universality of his creative personality.

*The scientific novelty of the results* obtained lies in the fact that, based on the theory of universality and the value-semantic approach, in Ukrainian musicology for the first time:

- the concept of “universalism of a creative personality” and the value-semantic analysis of musical creativity were introduced into the context of accordion art;
- a systematic study of the performing and pedagogical O. Nazarenko's creativity is presented;
- the universalism of O. Nazarenko's creative personality became the subject of a special comprehensive theoretical study;
- works that were not previously considered in Ukrainian musicology were introduced into scientific circulation;
- a thorough description of the characteristics of O. Nazarenko's performing style is provided;
- a systematic overview of his composer's heritage is provided;
- the features of O. Nazarenko's accompanist activity are highlighted;
- the fundamentals of the artist's conducting skills and his role in the professional development of the student orchestra of button-accordionists and accordionists of the KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky were determined;
- the pedagogical principles of the artist's teaching activities have been studied.

The dissertation improves scientific ideas about the compositional style of O. Nazarenko and clarifies the periodization of the stages of formation of the artist's author's style. Further development was given to: N. Savitskaya's concept regarding the age aspects of composer's creative work and the methodology of value analysis and musical art.

***In Section 1 “The life-creativity of Oleksandr Nazarenko: historiography and research methods”***, in *subsection 1.1. “Methodology for studying the universalism of the personality and creative activity of O. Nazarenko”*, scientific works are analyzed that highlight certain aspects of the artist's musical activity and an extrapolation of the concept of O. Komendy for life-creativity is made O. Nazarenko. A definition of the main vectors of the artist's creativity is proposed, namely: *button-accordion performance; composer activity (as a branch – music editor, arranger, author of transcriptions); accompanist excellence; conducting skills; social activity; pedagogy*. These directions interact and outline the universal image of a modern musician. It is these six vectors of O. Nazarenko's universal creative personality that are presented in the study.

Consideration of the creative personality of O. Nazarenko in the context of universalism led us to conclude that he has his own inner world of values, his own individual ideas and thoughts that influence all vectors of musical activity. This approach emphasizes the individuality and uniqueness of each aspect of the artist's versatility in his creative achievements.

Methods for further development of the concept of universalism of the creative personality and the artist's activity in the context of Ukrainian culture of the second half of the 20th century – the first decades of the 21st century are summarized. The use of a value-semantic approach to the study of the creative activity of an outstanding accordion player is proposed.

It is noted that O. Nazarenko's contribution to the development of modern Ukrainian button-accordion art, his multi-faceted musical activity can only be assessed by approaching an understanding of his personality, the secrets of his creative mastery, the specifics of the author's style and compositional method, his

*inherited spiritual, performing, and pedagogical experience as a certain unity of artistic traditions and principles.*

*In subsection 1.2.* “O. Nazarenko as a luminary of the Kharkov button-accordion school” describes the Kharkov button-accordion school in the context of the activities of its outstanding representatives and examines the historical path of its luminary O. Nazarenko. It was determined through which links the process of growth of the artist’s creative personality was carried out.

During the analysis of O. Nazarenko’s pedagogical activity, it was discovered what principles the musician relies on in his work. The artist offers a method of “mental perceptions” that is close to everyday life and understandable in artistic implementation. O. Nazarenko sees the creativity of the teacher himself as the ultimate goal of pedagogical work, when students see his abilities, move with him to professional heights and become higher than him. The artist’s achievements in pedagogy are largely due to his achievements in the field of composition, as well as the traditions of the Kharkov accordion school that followed them.

The periodization of O. Nazarenko’s life creativity is presented, taking into account the biographical and evolutionary-style criteria of the periodization of the creative process (according to N. Savitskaya): 1) the creative influence of V. Podgorny; 2) work in the Philharmonic as an accompanist and soloist (formation of a performing style); 3) cooperation with Kharkov composers and management of student concert teams (translations, editions); 4) conducting (arranging for orchestra); 5) composer’s creativity (arrangements, original works, transcriptions).

***Section 2 “Value and semantic components of Oleksandr Nazarenko’s creative individuality”*** traces the directions of the artist’s musical realization over 55 years of his creative career and examines the stages of the formation of his creative individuality, reflecting the complex path from the beginning of professional activity to the flourishing of performing and teaching skills.

*In subsection 2.1.* “The formation of O. Nazarenko’s author’s style in works for the button accordion,” it is emphasized that the problem of the value-semantic sphere of personality is at the epicenter of attention of philosophers, psychologists,

and teachers precisely because it is associated with determining the tactics of human development, its strategies and goals.

To understand the perspective of introducing the value-semantic approach to the analysis of the universal activity of O. Nazarenko, criteria for assessing the value activity of his creative personality are highlighted. Firstly, it is noted that universal human values form the foundation of the human sphere of creative personality; secondly, a variety of values shape the content of her spiritual life; thirdly, the value system forms a value consciousness that directly reflects its character; fourthly, values are the highest meanings in the life of a creative person, which correspond to the following postulates – significance, expediency, necessity, imitation of traditions; fifthly, values perform the functions of assessment and motivation in the musical activity of a creative person.

O. Nazarenko's author's style is defined as original and multifaceted due to the fact that it was formed against the background of the artist's composing, performing, teaching and conducting activities, as well as under the influence of the cultural environment of Kharkov, creative connections with Podgorny and, in general, with the performing traditions of the Kharkov accordion school.

It is noted that Nazarenko's compositional style is manifested in the genres of transcription, fantasy and processing of folk songs for the button accordion. Due to bright timbres, rich textures and registers, the composer brings his musical compositions to a symphonic scale, going far beyond the original thematic material. Based on folklore and original melodies, O. Nazarenko creates large-scale compositions with vivid musical images.

The characteristics of late age, according to N. Savitskaya, related to the creative personality of O. Nazarenko are highlighted, namely: reproduction of a personally significant past; final conceptualization of one's own life; integrated type of thinking; achieving a completed form of spiritual and national-mental self-identity.

*In subsection 2.2. "Performing interpretations of O. Nazarenko: the experience of comparative analysis"* reveals and generalizes the qualities of

performing skills that arose under the influence of V. Podgorny. A special feature of O. Nazarenko's interpretations of musical works is their intellectual performance, which captivates the listener with the power of musical intelligence. It is proved that the artist carefully approaches the interpretation of works and their performance, finds consonance between the personal vision of the "performing image" of the button accordion and the composer's style of the performed works.

In the analysis of the interpretive versions of O. Nazarenko, F. Lips and P. Fenyuk of the works of V. Podgorny and P. de Sarasate, certain points were identified that are especially important, namely: accurate knowledge of the text, correct nuance, mastery of strokes; mastery of pedaling and sound production, vocalization of melody, subtle rendering of an artistic image. The performing style of bright musicians representing the accordion art has been studied. The methods, forms and means that artists use to fully convey the content of a work are explored.

*Subsection 2.3.* "Vectors of O. Nazarenko's accompanist activity" reveals the features of the artist's work in vocal, dance and original genres. The components of an accordion player's accompanist skill are summarized. It is noted that individual style searches in the field of accompanist activity are reflected both in the performing and composing works of O. Nazarenko.

Fruitful work on improving professionalism made the master a famous accordion master in Kharkov. Collaboration with talented artists filled the emotional and intellectual state of the young musician; a rich palette of genres allowed the musician to think more broadly and go beyond academicism. The variety in the choice of means of expression enriched the technique of sight reading, transposing and transposing piano textures onto the button accordion. The expansion of the dramatic functions of accordion accompaniment and the arsenal of expressive means contributed to the formation of a new type of ensemble, based on the co-creation (equality/subordination) of its participants. This determined the active role of the accordionist-accompanist at all stages of the development of the interpretive concept: from the search for the key idea to its implementation on the concert stage. Thanks to O. Nazarenko, the accompanist activity of an entire



generation of accordion players has reached a qualitatively new professional level, and the profession of accompanist has gained popularity among younger generations working in this complex performing format.

*Subsection 2.4.* “Conducting skills: student orchestra of button accordion and accordion players of the KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky” explores the creative evolution of the activities of the student educational group in the context of Ukrainian folk instrumental orchestral art. Particular attention is paid to the consideration of the conducting activities of O. Nazarenko. An analysis of the artist’s creative activity with a student orchestra of button accordion and accordion players revealed the specifics of the teaching methodology, the selection of high-quality repertoire, and the features of the arrangement for the orchestra. A comprehensive review of the activities of the student orchestra made it possible to determine the historical stages in the development of its professional skills. A complete list of works from the orchestra’s repertoire is presented, which made it possible to draw conclusions about its consistent formation over the entire period of its existence.

***In Section 3 “The Composer’s Heritage of Oleksandr Nazarenko in the Modern Performing Dimension”*** examines the genre and style foundations of the artist’s bayan works and provides an analysis of the performing versions of his bayan works.

*In subsection 3.1.* “Genre-style foundations of works for the accordion by O. Nazarenko” analyzes the artist’s compositional heritage and notes that his accordion works are in line with modern Ukrainian accordion art. Composer O. Nazarenko focuses on classical-romantic music and is in constant search, demonstrating bold experimentation, ingenuity of expressive means and sound colors. Many works for accordion by O. Nazarenko are characterized by symphonic principles of material development. The author thinks in orchestral colors and it is precisely due to this that he overloads the texture. Very often, a clear marker of orchestralness is the density, richness of the musical fabric and not necessarily the density of the vertical, but also the horizontal. If we look at the

musical text of most of the composer's works, we will find that they have enough voices for an entire orchestra.

*In subsection 3.2. "Analysis of performance versions of works for the button accordion by O. Nazarenko"* notes that for high-quality performance of his works it is necessary to master developed technologies and make the most efficient use of the resources and capabilities of the button accordion. It is emphasized that the level of complexity of works for accordion by O. Nazarenko exceeds the average level, and therefore can only be performed by high masters.

The **Conclusions** emphasize that the work of O. Nazarenko demonstrates the breadth of artistic thought, the continuous search for a new word in art, and artistic inspiration. The artist's button accordion creativity constitutes the general direction of his musical activity and equates his work with the work of famous Ukrainian button accordion composers. The value-semantic approach contributed to the presentation of all facets of O. Nazarenko's creativity, the construction of a methodology for studying the artist's activities and the development of the theory of the universal personality. It is concluded that O. Nazarenko's contribution to the development of modern Ukrainian button accordion art and his multi-faceted musical activity can only be assessed by approaching an understanding of his personality, the secrets of his creative mastery, the specifics of the author's style and compositional method, his inherited spiritual, performing, and pedagogical experience as a certain unity of artistic traditions and principles. It is confirmed that the musical activity of the universal creative peculiarity of O. Nazarenko is a bright decline in the history of the Kharkov button accordion school and the Ukrainian button accordion mystique.

**Key words:** author's style, life-creativity, performance style, interpretation, conducting skill, compositional style, accompanist activity, O. Nazarenko, repertoire, symphonism, works for button accordion, universalism of creative personality, Kharkiv button accordion school, valuable and meaning approach.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Фахові видання України за спеціальністю «Мистецвознавство»:

1. Литвищенко О. В. О. І. Назаренко як корифей Харківської баянної школи: становлення авторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 43–56.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56\\_probl\\_3\\_litvichshenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56_probl_3_litvichshenko.pdf)

2. Литвищенко О. В. Вектори концертмейстерської діяльності Олександра Назаренка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 246–259.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl\\_57\\_15\\_litvinshchenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_15_litvinshchenko.pdf)

3. Литвищенко О. В. Виконавські особливості інтерпретації творів В. Подгорного (на прикладі фантазії на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С. 141–152.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem\\_62\\_9\\_lytvishchenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_9_lytvishchenko.pdf)

4. Литвищенко О. В. Особливості становлення та професійного розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 59. С. 89–102.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk59/problem\\_59\\_6\\_litvishchenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk59/problem_59_6_litvishchenko.pdf)

### Публікації в інших виданнях та збірках матеріалів

#### науково-практичних конференцій:

5. Литвищенко О. В. Виконавський аналіз фактурної організації Фантазії на тему російської народної пісні «Тонка горобина» О. Назаренка. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : тези міжнар. наук. конф., 21–22.11. 2019 / ХДАК. Харків, 2020. С. 344–345.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>ANNOTATION.....</b>	<b>11</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>19</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>22</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>31</b>
1.1. Методологія дослідження універсалізму особистості та творчої діяльності О. Назаренка.....	31
1.2. О. Назаренко як корифей харківської баянної школи.....	46
Висновки до Розділу 1.....	62
<b>РОЗДІЛ 2. ЦІННІСНО-СМИСЛОВІ СКЛАДОВІ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА.....</b>	<b>67</b>
2.1. Становлення авторського стилю О. Назаренка в творах для баяну.....	67
2.2. Виконавські інтерпретації О. Назаренка: досвід порівняльного аналізу.....	87
2.3. Вектори концертмейстерської діяльності О. Назаренка.....	100
2.4. Диригентська майстерність: студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського.....	106
Висновки до Розділу 2.....	119
<b>РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ДОРОБОК О. НАЗАРЕНКА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРІ.....</b>	<b>124</b>
3.1. Жанрово-стильові засади творів для баяну О. Назаренка.....	124
3.2. Аналіз виконавських версій баянних творів О. Назаренка.....	147
Висновки до Розділу 3.....	171
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>176</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>185</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>210</b>
Додаток А Основні твори з репертуару Олександра Назаренка.....	210

Додаток Б. Твори з репертуару студентського оркестру баяністів та акордеоністів.....	214
Додаток В. Артисти, яким акомпанував О. Назаренко та роки їх творчої співпраці.....	219
Додаток Д. Композиторський доробок О. Назаренка.....	223
Додаток Є. Афіші з концертних виступів О. Назаренка.....	226
Додаток Ж. Фотодокументи з життєтворчості О. Назаренка.....	229
Додаток З. Список використаних у дивертації відеозаписів.....	236
Додаток І. Нотні приклади.....	238
Додаток К. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	246
Додаток Л. Основні положення дослідження у формі усної доповіді.....	247

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Олександр Іванович Назаренко – композитор, аранжувальник, майстер транскрипцій та перекладень, відомий в Україні та за її межами виконавець та талановитий диригент – вписав яскраву сторінку в історію вітчизняної музичної культури. Працює в сфері народно-інструментального мистецтва вже п'ятдесят п'ять років та належить до плеяди талановитіших діячів сучасності, які визначають сьогодні музичну славу України. Його творчість демонструє широту художньої думки, безперервний пошук нового слова в мистецтві, художню наснагу, що є вкрай важливою, індивідуальною рисою сучасного композитора.

За багаторічну творчу та педагогічну діяльність О. Назаренко здобув широку аудиторію слухачів та поціновувачів, а твори знайшли своїх шанувальників в Україні та за кордоном. Кожен новий твір О. Назаренка заслуговує на подальше визнання широкого загалу слухацьких кіл та музичної еліти, на включення у концертне буття та навчальний процес вищих та середніх музичних закладів України.

Продовжуючи традиції корифеїв баянного мистецтва Харківщини (особливо В. Подгорного) та спираючись на багаторічний власний досвід, О. Назаренко остаточно сформував в своїй педагогічній діяльності основні принципи методики викладання гри на баяні та виконавської майстерності. Випускники класу О. Назаренка, є талановиті музиканти, лауреати багатьох престижних конкурсів всеукраїнського та міжнародного масштабу. Після закінчення навчання в класі професора О. Назаренка вони роз'їжджаються по різним куточкам України, а деякі з них – і за кордон, продовжують пропагандиську діяльність, використовуючи усі знання отримані за часи навчання, розвивають та примножують ті творчі та педагогічні засади, які були закладені їх впливовим наставником. О. Назаренка безперечно варто

розглядати як яскравого представника Харківської баянної школи, в сенсі творчої спадкоємності.

Баянна творчість митця становить генеральне річизце його музичної діяльності і урівнює, а в чомусь і випереджає, його доробок на одному рівні з творчістю відомих українських композиторів-баяністів. Усе життя О. Назаренка пов'язане з баяном, що відіграє значну роль у формуванні його композиторських ідей та популяризації інструменту загалом. Діяльність О. Назаренка не отримала системного вивчення в рамках всеукраїнського академічного баянного мистецтва. Зростання інтересу молодих музикознавців-дослідників до мистецьких надбань митця засвідчують численні магістерські роботи випускників кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського (В. Кириченко [80], Б. Нестеренка [143], А. Світова [166], Д. Волкова [20], О. Литвищенко [108,], А. Білобок [8] та Н. Плехової [151]) та дисертаційних робіт (С. Пташенка [159] та М. Плющенко [155]). В них висвітлюються окремі аспекти його баянної творчості, композиторського доробку, виконавської інтерпретації та педагогіки. Отже, актуальність теми даного дослідження полягає в системному вивченні універсальної діяльності О. Назаренка.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно плану науково-дослідницької діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертацій в остаточному формулюванні затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 10 від 30. 07. 2022 р.).

**Мета дисертаційного дослідження** полягає в обґрунтуванні ціннісно-сміслового значення різновекторної музичної діяльності О. Назаренка та доведенні універсальності його творчої особистості.

Досягнення поставленої мети пов'язане з вирішенням наступних **завдань**:

- здійснити апробацію ціннісно-сміслового підходу щодо вивчення універсалізму творчості на прикладі музичної діяльності О. Назаренка;
- охарактеризувати харківську баянну школу та представити О. Назаренка як її корифея другої генерації;
- узагальнити результати музикознавчого осмислення баянної творчості О. Назаренка;
- надати характеристику етапів становлення авторського стилю О. Назаренка;
- розглянути концертний стиль О. Назаренка та його виконавські інтерпретації;
- дослідити вектори концертмейстерської діяльності О. Назаренка як важливого етапу життєтворчості митця;
- визначити засади диригентської майстерності О. Назаренка та його роль в професійному розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського;
- здійснити жанрово-стильовий аналіз творів О. Назаренка;
- проаналізувати виконавські версії баянних творів О. Назаренка.

**Об'єкт дослідження** – професійне (академічне) народно-інструментальне мистецтво, **предмет** – музична діяльність Олександра Назаренка у світлі теорії універсалізму та ціннісного-сміслового підходу.

**Матеріал** дослідження було обрано у відповідності до завдань:

- 1) твори для баяна О. Назаренка: Фантазія на тему народної пісні «Тонка горобина», «Ноктюрн у формі вальсу», Транскрипція для баяна «Щедрик» твору Д. Клебанова «Скоро із струнного квартету № 4 «Пам'яті



Д. Леонтовича», «Циганський дивертисмент», «Новелета» на тему Р. Лагідзе, «Бабині літо» на тему пісні Т. Маркової;

2) твори для баяна: Фантазія на тему української народної пісні «*Повій, вітре, на Вкраїну*» В. Подгорного, «Циганські наспіви» П. де Сарасате;

4) аудіо- й відеоносії виконавських інтерпретацій баянних творів, нотні матеріали, архівні та публіцистичні джерела.

**Методи дослідження.** Наукове обґрунтування теми дисертації базується на взаємодії загальних і спеціальних методів, а також на положеннях окремих галузей сучасної музикології та музично-виконавського мистецтва. Для досягнення мети і вирішення завдань було застосовано наступні методи та підходи:

- *ціннісно-смісловий* – для визначення методики ціннісного аналізу універсалізму творчої особистості О. Назаренка;
- *історіографічний* – для виявлення динаміки виконавсько-педагогічної діяльності митця в контексті харківської баянної школи;
- *біографічний* – для характеристики етапів життєтворчості О. Назаренка;
- *системний* – для аналізу явищ і процесів баянного мистецтва;
- *структурно-функціональний* – для розуміння музичного твору як багаторівневої системи;
- *інтерпретаційний* – для обґрунтування індивідуального виконавського стилю представників баянного мистецтва України і аналізу інтерпретаційних версій творів для баяна О. Назаренка.

**Теоретична база.** Положення дисертаційної роботи базуються на фундаментальних працях, пов'язаних із фундаментальними питаннями теоретичного та історичного музикознавства, виконавського мистецтва, зокрема:

- «школа» у музичному мистецтві (С. Білоусова [9], М. Борисенко [13], Б. Гнидь [25], Ж. Дедусенко [41], І. Кольц [86], С. Кучеренко [107], В. Заєць [62], Д. Кужелев [100], Н. Костенко [93], М. Кужба та

- О. Юрченко [99], О. Рощенко [161], І. Снедков [174], В. Суворов [186]);
- *універсалізм та феномен творчої особистості* (В. Батанов [6], О. Ветров [18], М. Гаврюшин [21], Г. Голяка [27, 30], М. Касьяненко [75], О. Коменда [87], О. Кригін [98], І. Коновалова [84], О. Копелюк [91], Н. Костенко [92], Д. Малий [118], А. Парфьонова [150], В. Плужніков [152], О. Рощенко [162, 163], В. Ткаченко [191], М. Трянов [192], Цинь Цинь [193], Ю. Меліхова [122], О. Юрченко [200], Ю. Лошков [115]);
  - *теорії жанру, стилю та форми в музиці* (Н. Бабій-Очеретовська [5], М. Борисенко [11], Лю Веньшу [117], Н. Горюхіна [34], О. Катрич [76, 77], В. Карташев [74], В. Ковтонюк [85], В. Москаленко [134], М. Оболенська [145], Н. Савицька [165], А. Сташевський [179], М. Чернявська [198], Л. Шаповалова [202, 204], С. Шип [205]);
  - *теорії гармонії, ритму, фактури* (Г. Виноградов [19], Г. Ігнатченко [65–67], О. Гусарова [35], І. Денисенко [42], Р. Каширцев [78], В. Москаленко [132], М. Плющенко [155], В. Черноіваненко [194–197]), М. Чернявська [200];
  - *теорія виконавської інтерпретації* (Ю. Вахраньов [16], Т. Веркіна [17], М. Давидов [36, 38, 39], Н. Жайворонок [60], Н. Жукова [61], Н. Кашкадамова [79], С. Карась [72], О. Катрич [73], С. Костогриз [96], Ю. Лошков [213, 214], О. Лисенко [116], О. Маркова та Л. Смірнова [121], О. Міщенко [124, 128, 129], В. Москаленко [130, 131, 136], Ю. Ніколаєвська [144], С. Саварі [164], А. Семешко [169, 173], М. Чернявська [199], Л. Шаповалова [203], І. Єргієв [50–52, 55–57]);
  - *історія та теорія баянно-акордеонного мистецтва* (П. Андрійчук [2], Р. Безугла [7], М. Булда [15], А. Гайденко [22], Г. Голяка [28, 29], А. Гончаров [31, 32], М. Давидов [38, 39], А. Душний [46], Ю. Дяченко [48], І. Єргієв [51, 215, 219], В. Зубицький та А. Семешко [64], Є. Іванов [69], Б. Кисляк [81, 82], Д. Кужелев [101–104], О. Міщенко [123, 124, 126], О. Назаренко [135, 136, 139, 140], Л. Панікарова [148],

А. Семешко [170], Л. Снедкова [175–177], А. Сташевський [179–181], В. Тищик [188–190], І. Яценко [208]);

- *харківська баянна школа* (Т. Большакова [10], Е. Бортник та В. Савіних [14], А. Гайдено [23], М. Давидов [37], С. Димченко [43], Ю. Дяченко [47,], Є. Єгоров [49], А. Єрмоєнко [58, 59], В. Зеленюк [63], Л. Кузьменко [105], Н. Костенко, Л. Мандзюк, Ю. Ніколаєвська [94], О. Назаренко та О. Кононова [141], Б. Міхеєв та І. Снедков [127], Л. Снедкова [175], А. Семешко [170, 172], А. Светов [166, 168], А. Стрілець [183–185]);
- *дослідження та публікації, що містять інформацію про постать О. Назаренка та його музичну діяльність* (А. Білобок [8], М. Плющенко [153–155], В. Зеленюк [63], С. Птащенко [159, 160], А. Стрілець [184, 185], А. Светов [168], В. Кириченко [80], О. Костенко та Л. Назаренко [95], О. Кононова [90], Г. Курисько [106], Б. Нестеренко [143], Н. Плехова [151], В. Плужніков [152], М. Імханицький [68], Ю. Дяченко [47], Д. Волков [20], І. Снедков [174]).

**Наукова новизна отриманих результатів.** На основі історичного досвіду та ціннісно-сміслового аналізу представлено постать Олександра Івановича Назаренка та його музичну діяльність як видатного представника харківської баянної школи. У музикознавстві *вперше*:

- введено в контекст баянного мистецтва поняття «універсалізм творчої особистості» та ціннісно-смісловий аналіз музичної творчості;
- представлено системне дослідження виконавсько-педагогічної життєтворчості О. Назаренка;
- універсалізм творчої особистості О. Назаренка став предметом спеціального комплексного теоретичного дослідження;
- уведено до наукового обігу твори, що раніше в українському музикознавстві не розглядалися;
- надано ґрунтовну характеристику особливостям виконавського стилю О. Назаренка;

- надано системний огляд його композиторської спадщини;
- виокремлено риси концертмейстерської діяльності О. Назаренка;
- визначено засади диригентської майстерності митця та його роль в професійному розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського;
- висвітлено педагогічні принципи викладацької діяльності митця.

**Удосконалено:**

- наукові уявлення про композиторський стиль О. Назаренка.

**Уточнено:**

- періодизацію етапів становлення авторського стилю митця.

**Подальшого розвитку набули:**

- концепція Н. Савицької стосовно вікових аспектів композиторської життєтворчості;
- методика ціннісного аналізу і музичному мистецтві.

**Практичне значення отриманих результатів** визначаються перспективою застосування його матеріалів у навчальних курсах, зокрема в межах історії, теорії та педагогіки виконавського мистецтва, як складової української музичної культури («Народно-інструментальне мистецтво», «Історія виконавського мистецтва», «Історії виконавських стилів та жанрів»). Матеріали дисертації можна застосувати у програмах спецкурсів спецсеминарів, у процесі висвітлення відповідних тем із теорії та історії культури та мистецтва, мистецтвознавства та культурології в навчальних дисциплінах: «Історія української музичної культури», «Культурологічні аспекти музичного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Музична педагогіка», «Інструментування та аранжування», «Спеціальний інструмент», «Ансамбль», «Оркестровий клас», «Загальне диригування», «Читання та аналіз партитур», «Історія виконавського мистецтва», а також у класах композиції при написанні транскрипцій та перекладень.

**Особистий внесок здобувача** полягає в розробці поняття «універсалізм творчої особистості в контексті баянного мистецтва, вдосконаленні ціннісно-смысловий підходу у контексті теорії творчої особистості.

**Апробація результатів дослідження.** Обговорення дисертації відбувалось на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження були публічно оприлюднені в наукових доповідях автора на всеукраїнських та міжнародних наукових та науково-практичних конференціях:

1. Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 21–22 листопада 2019 р., Харківська державна академія культури);

2. Перша звітна наукова конференція Ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського);

3. Міжнародний музикознавчий семінар «Феномен інтерпретації і музично-виконавська традиція» (Одеса, 19–21 червня 2020 р., ОНМА імені А. В. Нежданової);

4. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та практика» (Харків, 4–6 березня 2021 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського);

5. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17–18 травня 2021 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського);

6. III Міжнародна наукова конференція «Мистецтво у сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–22 травня 2022 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського);

7. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво у сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, 19–21 травня 2022 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського).

8. Перший всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, 25–26 червня 2023 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського).

**Публікації.** Основні матеріали та результати дослідження опубліковано в 4 одноосібних наукових працях, з них – 3 надруковано у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»; 1 стаття – у іншому фаховому виданні; та 1 тези доповіді

**Структура роботи.** Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох основних Розділів (8 підрозділів), висновків до розділів, загальних Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг роботи становить 247 сторінок, із них основного тексту – 165 сторінок, Список використаних джерел налічує 223 найменування.

## РОЗДІЛ 1

### ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. **Методологія дослідження універсалізму особистості та творчої діяльності О. Назаренка**

В пошуках переконливого вираження своєї життєвої теми, яка обумовлюється яскравістю художньо-композиційних принципів, шліфується і створюється свій, індивідуальний авторський стиль. Творча індивідуальність – це перш за все власний погляд на життя, свій власний кут зору на життєві явища, своя життєва тема. За останні декілька десятиріч було написано декілько наукових праць, у яких висвітлено діяльність О. Назаренка як композитора, редактора, аранжувальника та автора транскрипцій.

Розглянемо наукові дослідження, що стосуються життєтворчості митця, важливих векторів його творчої діяльності; а також архівні матеріали (фото-, відео-, аудіо-, диктофонні записи репетицій студентського оркестру баяністів та акордеоністів, приватні бесіди з митцем), які допоможуть обґрунтувати універсалізм творчої особистості відомого українського баяніста, одного з найяскравіших представників харківської баянної школи – заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського *Олександра Івановича Назаренка*.

Творча діяльність митця багатогранна та різновекторна, і тому привертає особливу увагу зрілих та молодих музикознавців на різних освітньо-кваліфікаційних рівнях («Бакалавр», «Магістр», «Аспірант»). Деякі наукові праці містять дещо поверхневу інформацію стосовно музичної творчості митця; а деякі з них слід вивести на перший план, ретельно проаналізувавши.

Загалом, музична творчість О. Назаренка в наукових дослідженнях висвітлена за такими напрямками:

- феномен творчої особистості;
- роль і місце на шляху розвитку Харківської баянної школи;
- специфіка виконавського стилю;
- аналіз композиторського доробку;
- особливість концертмейстерського чуття;
- багатовекторність диригентської майстерності;
- науково-методична діяльність.

На сьогоднішній день існує група досліджень, науково-кваліфікаційних робіт та оглядових статей, які містять відомості про баянну творчість О. Назаренка: статті А. Свето́ва [167], А. Стрільця [184, 185], В. Зеленюка [63], Д. Волкова [20], І. Снедкова [174], М. Імханицького [68], М. Плющенко [155], С. Пташенка [159], Ю. Дяченка [47]. Одні автори епізодично аналізують твори композитора та його життєтворчість; інші – розвивають свою думку до масштабів дисертаційних робіт, охоплюючи цілі розділи. Однак жодна з вищезазначених робіт не дає повноти уявлення щодо творчості О. Назаренка, а висвітлює лише окремі, специфічні риси його музичної діяльності.

Постать О. Назаренка викликає зацікавленість не тільки у любителів музики, але й у музикознавців, ще за часів самовдосконалення музиканта. Починаючи з кінця 90-х років науковий інтерес до діяльності музиканта активно зростає. Колеги по творчому цеху, студенти інших викладачів кафедри народних інструментів та випускники класу О. Назаренка започаткували добру традицію вивчати творчість свого вчителя, викладача, однодумця. Автори досліджень розглядають популярні твори для баяна та аранжування п'єс для студентського оркестру баяністів та акордеоністів. Не зупиняючись лише на цьому, вони також дають оцінку його творчій діяльності.

Сучасне українське музикознавство демонструє стійкий інтерес до музикантів, чия діяльність є багатоаспектною. Предметом інтересу науковців є визначення феномену таких митців. Аналізуючи універсалізм творчої



особистості, перш за все треба звернути увагу на фундаментальне дослідженням ХХІ ст., в ракурсі сучасних характеристик універсальної людини. Докторська дисертація **О. І. Коенди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі»** (2021) вважається найавторитетнішою та в цьому напрямку. Авторка пропонує дефініцію поняття універсальної творчої особистості: «... це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності..., серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» [87, с. 92]. О. Коенда виокремлює *комплекс простих типів* діяльності музиканта-творця, спираючись на працю видатного німецького психолога та філософа В. Штерна («Диференціальна психологія і її методичні основи»). Авторка пропонує наступні типи універсальної творчої особистості Нового Часу, який включає шість типів, п'ять з яких ми виокремимо:

- *універсал-композитор;*
- *універсал-виконавець;*
- *універсал-музикознавець;*
- *універсал-громадський діяч;*
- *універсал-педагог.*

За теорією О. Коенди, «... всі типи універсальної творчості утворені через домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а ще один (шостий) – *«класичний універсал* – утворений рівновагою всіх видів діяльності» (87, с. 93).

Коментуючи концепцію О. Коенди, слід вказати, що авторку цікавлять головним чином аспекти діяльності творця музики – *композитора*, і зазначається, що цей статус *є найвищим*. Композитор відповідає всім творчим критеріям, що пред'являються до музиканта-творця, бо він створює щось нове, чого раніше не існувало. Авторка відгалужує від основного виду діяльності, діяльність музичного редактора та аранжувальника, що також

знаходиться в руслі композиторської роботи, наприклад, це «... праця Фелікса Мендельсона над клавірними концертами Йоганна Себастьяна Баха та ораторіями Георга Фрідріха Генделя, пізніше – Бруно Муджеліні та Феруччо Бозоні – над «Добре темперованим клавіром» Йоганна Себастьяна Баха» [87, с. 90]. До цього ж виду діяльності вона вважає, «... необхідно віднести роботу в таких жанрах, як транскрипція та парафрази у Ференца Ліста, а також написання творів «за мотивами» чужих творів» [там само].

Зробивши екстраполяцію концепції О. Коменди на життєтворчість О. Назаренка, можна зазначити, що універсалізм творчої діяльності митця відповідає більшості тих категорій, які було розглянуто в її дослідженні. Вищезазначений комплекс надає змогу осмислити та узагальнити основні напрямки творчих інтересів митця, серед яких:

- *баянне виконавство ;*
- *диригентська майстерність;*
- *композиторська діяльність (як відгалуження – музичний редактор, аранжувальник, автор транскрипцій);*
- *концертмейстерська досконалість;*
- *громадсько-просвітницька сфера;*
- *педагогіка.*

Зазначені напрями взаємодіють між собою та окреслюють універсальний образ сучасного музиканта. Саме ці шість векторів творчої особистості О. Назаренка і будуть репрезентовано у пропонуваному дослідженні.

**М. Гаврюшин**, аналізуючи особливості універсалізму творчої особистості мислителів XVII ст. Й. Кеплера, М. Марсенна, А. Кірхера, досліджує етимологію слова «універсальність» і зазначає, що воно утворилось від латинських коренів *unus*-один і *verto*-повертаю, внаслідок чого виникає словосполучення «*єдино-розгортання*» [21]. Вчений наголошує, що розуміння універсальної творчої особистості – це «..процес, який виходить з єдиного принципу і в силу свого послідовного саморозвитку

приводить до поширення творчості даної особистості на різні сфери буття і мислення» [21]. Важливий аспект діяльності універсальної творчої особистості полягає в прогностичності досягнень. Інтерес, що визначає універсальну діяльність, доводить істинність «нескінченною багатоманітністю своїх об'єктів, в яких проявляється єдиний принцип» [21].

До категорії досліджень феномену творчої особистості можна віднести статтю, що належить О. Юрченко **«Універсалізм творчої особистості Тараса Барана»** [207]. Дослідниця відзначає багатовекторність діяльності цимбаліста в соціокультурному середовищі (віртуоз-виконавець, науковець, культурно-просвітницький діяч), що характеризує постать Т. Барана та дозволяє вважати його творцем універсального типу.

М. Трянов у статті **«Творчий портрет Володимира Доценка як виразнення концепції універсалізму»** зазначає, що цілісність *Я-образу* Володимира Доценка сформована нерозривно поєднаними професійними іпостасями: інструменталіст, диригент, педагог, науковець, громадський діяч. Перші два типи можна умовно поєднати словом «артист», що дійсно характеризує провідну та найбільш яскраву сторону його творчості, але «... тільки приділяючи увагу вагомому науковому доробку, яскравим організаційним проектам та унікальним педагогічним методикам, що нерозривно пов'язані зі сценічними виступами, можемо дослідити та виявити загальні риси універсалізму, характерні для справжнього художника Нового Часу», – робить висновок М. Троянов [192, с. 153].

Дослідження О. Кригіна **«Універсалізм Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи»** є прикладом розглядання універсалізму творчої особистості, що сфокусовано в історичному контексті світової гітарної творчості та виконавства ХХ ст. О. Кригін залучає до проблематики обговорення універсальної творчої особистості Андреса Сеговії процес впливу на становлення вітчизняної гітарної школи та системи академічного виконавства, доводить, що «інституалізація “апостольських” функцій А. Сеговією і його учнями

представляється як складний і глибокий осмислений процес впорядкування і формалізації сприятливих умов для забезпечення зворотних зав'язків в комунікаційному середовищі. Всі ці та інші якості творчої індивідуальності А. Сеговії <...> з'явилися серйозною і міцною основою для створення всієї системи академічного виконавства як нового сегмента музичної культури, затребуваного соціумом» [98, с. 82].

Цікавою з наукової точки зору та цінною в історико-художньому сенсі є дипломна робота Є. Єгоров «**Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи**», в якій досліджується творча постать видатного баяніста харківської виконавської школи. На основі детально вивчених відомостей, Є. Єгоров розробив структуру творчого універсалізму митця, вперше спробував сформулювати та дати характеристику баянній школі О. Міщенка: «Своєрідність школи О. В. Міщенка полягає у пробудженні самого Духу баянного мистецтва, розкритті таємниці сходження до вершин музичного виконавства, досягнення котрого уможлиблюється, завдяки усвідомленню і задіянню усіх можливих шляхів до досконалості, тобто інтелектуального, емоційного, наукового і художнього в їх синтетичній єдності» [49, с. 43]. Результатом багаторічної та плідної праці О. Міщенка є набутий власний досвід, який він щедро передавав спадкоємцям. Автор виокремлює константи, що визначають приналежність учнів до класу О. Міщенка: «...єдність емоційного і раціонального, віртуозного начала і концентрованого втілення художнього змісту» [49, с. 40]. Саме у такому поєднанні Є. Єгоров вбачає таїну артистизма, що була присутня у виконавській і творчій роботі Вчителя.

Найбільш змістовним джерелом з історії баянного виконавства є науково-методична праця М. Давидова «**Історія виконавства на народних інструментах**» (Українська академічна школа)», де надано характеристику розвитку українських шкіл народно-інструментального мистецтва у виконавській, педагогічній, методичній, композиторській та громадській сферах. У п'яти томах автор висвітлює всі ці аспекти, репрезентуючи

плюралізм поглядів на еволюцію виконавства на народних інструментах та пропонуючи нариси про видатних діячів сучасного народно-інструментального мистецтва України.

У 2010 році вийшло друком друге видання (доповнене), яке включає в себе сім томів фундаментальної праці **«Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)»**, головним ініціатором та упорядником якої був М. Давидов. Автор навчального посібника у семи томах, який є найбільш фактологічним та джерелознавчим з історії виконавства, знайомить читачів з кафедрами народних інструментів музичних ВИШів України та відділами народних інструментів музичних фахових коледжів, висвітлюючи творчу діяльність відомих педагогів, композиторів, виконавців та колективів.

М. Давидов в своїх наукових розвідках протягом всього життя досліджує розвиток академічного народно-інструментального мистецтва України, окремою сферою інтересів дослідника виступають теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна, теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста та школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) [37]. Автор, характеризуючи художньо-виражальні можливості баяна, доводить, що вони знаходяться у прямій залежності від будови лівої клавіатури, що обумовлює існування трьох різновидів конструкції інструмента – звичайної, виборної та готово-виборної. Перспективи вдосконалення і розвитку баянних засобів художньої виразності, на думку М. Давидова, взаємопов'язані з принципами перекладання творів з репертуару іншого інструментарію, а саме – з регістровою різноманітністю, специфікою звуковидобування, широкою динамічною і штриховою амплітудою. Автор виявляє і аналізує типові прийоми у вже існуючих перекладеннях. Це здається вкрай важливим для з'ясування ступеню майстерності композиторів у використанні ними всіх потенційних художньо-виражальних можливостей інструмента в перекладах для баяна.

У руслі досліджень М. Давидова знаходяться кандидатські дисертації Є. Іванова – «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект)» (1995), Д. Кужелева – «Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.» (2003), Р. Безуглої – «Баянне мистецтво в музичній культурі України» (2004), а також Л. Снедкової – «Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ-ХХІ століть» (2013). Втім тема останньої свідчить регіональну специфіку ансамблевого баянно-акордеонного виконавства.

Д. Кужелев ґрунтовно вивчає художні тенденції розвитку баянного мистецтва 1950-60-х та 1970-90-х років та пропонує хронологію розбудови академічної баянної літератури. Обґрунтовуючи популярність перекладень органних, клавесинних і скрипкових творів, дослідник доводить зацікавленість цією літературою з боку професійних баяністів.

Важливим джерелом фахової інформації став навчальний посібник В. Власова «Школа джаза на баяне и аккордеоне», який ілюструє історичні аспекти становлення джазу та естрадно-джазового виконавства на баяні й акордеоні у далекому та близькому зарубіжжі й Україні, що є чи не єдиним узагальнюючим науково-методичним трудом у цьому напрямку музичного мистецтва. Автор. У посібнику розкриваються прикмети баянних виконавських джазових прийомів, окреслюються основні елементи свінгової манери гри, визначається роль синкоп. Цікавим є показ характерних специфічних засобів, серед них помітне місце належить численним видам *glissandi* на тлі виразної баянної тембрової палітри. В. Власов репрезентує базові риси і чотири різновиди своєрідного виду музичного виконавства – імпровізації, доводячи сутність різниці між композитором та імпровізатором. Особливу увагу автор приділив генезі та подальшому розвитку загальноприйнятих джазових стилів, специфіці їх інтерпретації у баянному виконавстві. Пізнавальну цінність мають нотні додатки, розміщені у навчальному посібнику, в яких на конкретних прикладах ілюструються

ключові засоби втілення джазових стилів у різних жанрах.

Дисертація М. Плющенко **«Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна та акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття»** (2021) є першим системним науковим досвідом спеціального вивчення транскрипційної творчості за участю баяна / акордеона сучасних композиторів Харкова – Б. Міхєєва, О. Назаренка, А. Стрільця. Проаналізовано низку творів для баяна соло та студентського оркестру баяністи та акордеоністів у світлі виявлення жанрово-стильових та образно-емоційних особливостей. Підрозділ 3.2. «Монотемброві сольні, ансамблеві, оркестрові зразки. Транскрипції Олександра Назаренка: індивідуально-стильові спектри жанру» дослідження М. Плющенко висвітлює пізній період творчості О. Назаренка, його монотемброві сольні, ансамблеві та оркестрові твори. М. Плющенко розглянув три напрями творчості О. Назаренка у сфері *монотембрових зразків* транскрипції – це версії для баяна/акордеона *соло*, для *ансамблів* (дует, тріо, квінтет) і для *оркестру баянів та акордеонів*. В дисертації підкреслюється: «Визначальним фактором такого розподілення великої кількості транскрипційних зразків стає їхній тембровий склад та кількість учасників, що дозволяє виявити як загальні, так і відмінні риси між цими творами, закономірну наступність, зв'язок та, водночас, зміну певних змістовних характеристик» [155, с. 129]. Науковець звертає увагу на особливості обробки оркестрових зразків, віднесених до монотембрових (однорідних) за складом, і зазначає, що О. Назаренко свідомо залучає в монотембровий оркестр деякі інструменти симфонічного оркестру, які підсилюють оркестрові функції та урізноманітнюють звучання «свіжими» фарбами.

Зміст статті М. Плющенко **«Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської діяльності»** (2017) полягає в більш детальному висвітленні діяльності О. Назаренка на шляху становлення професійного музиканта. Автором статті вперше в українському музикознавстві аналізує творчість відомого українського музиканта-баяніста

у розмаїтті її проявів і вказує: «Вивчення кожного з векторів діяльності музиканта створює необхідність подальшого їх окремого розгляду. Так, педагогічний напрямок діяльності харківського музиканта можна розглянути з точки зору як діалектики розвитку баянно-акордеонної школи Харкова, так і як самостійну сферу творчості» [153, с 141]. Узагальнюючи враження учнів, колег О. Назаренка, М. Плющенко виокремлює характерні риси педагогічної діяльності музиканта: «розширення технічних можливостей виконавця (сила та рухливість пальців, освоєння різних прийомів гри, контрольоване міховедення), збагачення палітри барв інструмента, підпорядкування художнього змісту художнім можливостям виконавської гри, прагнення до багатогранності вираження баяна та акордеона (імітування оркестрових груп та виведення інструмента з буденності сприйняття «гармошечна гра»)» [153, с. 144]. М. Плющенко підкреслює значущість музичної діяльності О. Назаренка в контексті розвитку баянно-акордеонної харківської школи.

Досліджуючи «Жанри пісні і танцю у баянній творчості українських композиторів», С. Пташенко звертає увагу на окремі зразки популярних творів О. Назаренка – Концертну транскрипцію вальсу «*Пушинка*» на тему Б. Тихонова, Концертну самбу на бразильську тему Д. Асеведо «*Amorado*» та самбу на популярну тему З. де Абреу «*Тіко-тіко*». Він наголошує, що процес входження латиноамериканської танцювальної музики у банну творчість українських композиторів як естетична потреба вітчизняної аудиторії, стало творчим викликом для О. Назаренка. Написання складних високохудожніх творів, що є проявом майстерності виконавця і таланту композитора, забезпечило використання всіх переваг сучасного інструменту. Звертаючись до естрадно-джазової стилістики творів О. Назаренка, С. Пташенко зазначає: «Одним з головних достоїнств обробок українського митця є виразний тембро-регістровий план, логічність якого і відповідність відтворенню образного змісту уможливорює різні варіанти її аранжування. В цьому вбачається пролонгована перспектива концертного життя твору, що може



бути інструментованим для різноманітних музичних колективів, як однорідних, так і мішаних» [159].

Фактурно-збагачені твори мають перспективу бути перекладеними для виконання ансамблем баяністів, оркестром народних інструментів та джаз-бендів. Забігаючи вперед, можна відрекомендувати ті твори, які композитор вводить в репертуар студентського оркестру баяністів та акордеоністів: це «Концертна самба» на бразильську тему Д. Асеведо «Аморато», транскрипція твору В. Хари «Джерело».

В статті Ю. Дяченка **«Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів»** розглядаються інноваційні тенденції, що знаходять свій прояв у творах естрадно-джазового напрямку в українському мистецтві другої половини ХХ ст., зокрема творах харківських композиторів В. Подгорного, А. Гайденка та О. Назаренка [47, с. 368]. На відміну від детального теоретичного аналізу С. Пташенка, який звертає увагу на декілька вагомих творів О. Назаренка, Ю. Дяченко стисло дає характеристику лише «Концертній самбі на бразильську тему Д. Асеведо «Amorato». Підсумовуючи, він зазначає: «Стилізація джаз-бенду є характерною відмінністю композиторської творчості митця. Використовуючи популярні теми вальсів та самби, автор створив віртуозні твори високохудожнього змісту» [47, с. 378]. Отже, за тлумаченням Ю. Дяченка, естрадно-джазова стилістика – це проявленість в музичній мові сукупності рис, характерних естрадному та джазовому напрямкам, зокрема ритмічним, гармонічним, фактурним та формотворчим складовим [47].

А. Свєтов, характеризуючи харківську баянну школу в її історичному та сучасному аспектах, звертається до творчості О. Назаренка, вказуючи основні принципи, методи та знахідки, які зародились в нього під впливом В. Подгорного. Провідним матеріалом баяністів були твори, запозичені з скрипкового, фортепіанного та симфонічного репертуару, «наслідком цього стала велика кількість перекладень, скрипкових творів, зроблених Олександром Івановичем для баяна соло, спочатку під безпосереднім

контролем викладача, а потім – самостійно» [167, с. 22]. Аналізуючи його педагогічну діяльність, А. Светов визначив наступні основні принципи:

- *слуховий контроль і технологічне ведення міху* (від доторкання до інструменту – до градацій туше);
- *зняття пальця з клавіші без шумових призвуків* (прийом стакато з відзвуком або звуковим шлейфом);
- *особливості віртуозної октавної гри* (при виконанні творів В. Подгорного та власних творів);
- *м'якість переходу при поєднанні горизонтального та вертикального пластів музичного матеріалу в акордовій техніці.*

За цими спостереженнями А. Светов визначив ранг О. Назаренка як провідного лідера харківської школи.

У новітні часи (починаючи з 2000 року) інтерес до постаті О. Назаренка підтримується і починає збільшуватися кількістю наукових досліджень. Одними з перших кваліфікаційних: **«Відображення українського фольклору у творах для баяна харківських композиторів»** Б. Нестеренка (2002) [143] та **«Жанр транскрипції в руслі розвитку баянного музичного мистецтва»** В. Кириченка (2004) [80]. Автори навчалися в класі О. Назаренка та мали безпосередній досвід сприймання педагогічних засад від свого наставника.

Б. Нестеренко звертається до творчості композиторів України та, зокрема, до творчості харківських композиторів. Його робота містить біографічні відомості та характеризує значущість роботи майстрів стосовно традиції перетворення українського фольклору.

В. Кириченком, в свою чергу, було простежено та детально вивчено градації розвитку баянного мистецтва Харкова та різних регіонів України. У заключному розділі праці надано інформацію про композиторський доробок О. Назаренка, з теоретичним аналізом деяких популярних творів митця та окремими фактами життєтворчості музиканта.

Д. Волков в магістерській роботі **«Жанр фантазії в баянно-акордеонному мистецтві ХХ сторіччя»** [20] всебічно висвітлює фантазію О. Цфасмана на тему пісеньки Дж. Гершвіна «Той, якого кохаю» в перекладенні для акордеона О. Назаренко. Автор звертається до компаративного методу аналізу оригінальних фортепіанних текстів та їх баянної/акордеоної адаптації. Елементи такого методу, потребують глибокого теоретичного осмислення. Автор дослідження звертає увагу на той факт, що О. Назаренко пішов шляхом текстової адаптації твору та повністю зберіг композицію Фантазії О. Цфасмана. В процесі перекладення джазової фантазії-імпровізації композитор робить лише деякі зміни в фактурі, що пов'язані з виконавськими прийомами гри. Таким чином, акордеона версія О. Назаренка має статус блискучого концертного твору. Вона є більш оркестрова за звучанням, містить більше прихованих голосів і тембральних контрастів на відміну від фортепіанної версії твору.

А. Білобок в своєму дослідженні **«Новелета для баяна О. Назаренка (на тему «пісні про Тбілісі» Р. Лагідзе): жанрово стильові та виконавські аспекти»** [8] звертає увагу на перетворення пісенної першооснови Р. Лагідзе в інструментальний твір для баяна (акордеона): «В процесі прослуховування п'єси можемо спостерігати чітко увиразнений грузинський колорит з елементами ностальгії та елегії» [8, с. 27]. Твір приваблює яскравим музичним висловленням, в якому пов'язані кантиленна співучість і барвисте гармонічне багатоголосся, мелодична експресія і ладовий колорит грузинського мелосу. Це свідчить про те, що О. Назаренко із задоволенням, демонструючи композиторську майстерність, звертається до фольклору та народної пісенності.

І. Снедкову в начальному посібнику **«Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена»** (2016) вдалося в повному обсязі зібрати достовірну інформацію історико-хронологічного шляху славетної харківської баянної школи. Відомий музикант та знавець баянно-акордеонного мистецтва Харківщини наголошує

на значущості ролі тих творчих особистостей, які вплинули на формування українського академічного народно-інструментального виконавства:

- Л. Горенко та В.Подгорний – найбільш визначні постаті в педагогіці, виконавстві та організації навчального процесу;
- П. Потапов, М. Чекмарьов, О. Назаренко, А. Гайденко, О. Міщенко, І. Снедков – учні колег талановитих баяністів-викладачів.

Саме вони, як зазначає І. Снедков, «...забезпечили творчій процес виховання та навчання кваліфікованих баяністів та акордеоністів і виконали місію фундаторів як сольного, так і ансамблевої гри у Слобожанщині другої половини ХХ ст.» [174, с 18].

**А. Стрілець** у статті «Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети» запропонував *п'ять* генерацій Харківської баянної школи.

До *першої* генерації належать викладачі фундатори, першовідкривачі та засновники класу баяна – Л. Горенко та В. Подгорний;

До *другої* генерації належать послідовники та однодумці, що знаходяться під впливом школи В. Подгорного – О. Назаренко та А. Гайденко;

До *третьої* генерації належать викладачі, які ще є під впливом школи В. Подгорного, але вже привносять в баянну школу нові елементи сучасного виконавства – О. Міщенко та І. Снедков;

До *четвертої* генерації належать імена продовжувачів традицій славетної Харківської баянної школи, але з суттєвими змінами в осучасненні як виконавства так і добору концертного репертуару – А. Стрілець та А. Гетьман;

До *п'ятої* генерації викладачів-баяністів належать – Ю. Дяченко та Д. Жаріков (працював з 2015 по 2020 рік).

Перелік вищезазначених прізвищ не є кінцевим результатом наукової розвідки А. Стрільця. Серед видатних митців багато прізвищ, які мали історичне відношення до розвитку та популяризації баянного мистецтва Харкова [184].

Окрім ґрунтовних наукових жанрів, присвячених творчій постаті О. Назаренка, є багато оглядових статей що містяться в довідникових та енциклопедичних виданнях. Одним з них є інформаційний бюлетень №3 «Народник» [68, с 28-30], в якому була опублікована змістовна стаття «Народники-ювіляри Харківського інституту мистецтв» М. Імханицького. Вона включає в себе фактологічні відомості про п'ятьох професорів Харківського ВИШУ: відомого диригента, домриста Володимира Федоровича Савіних, заслужених діячів мистецтв України, іменитого домриста та композитора Бориса Олександровича Міхеєва, композитора та баяніста Анатолія Павловича Гайденка, диригента та викладача Володимира Івановича Ніколаєва, баяніста, диригента та методиста Олександра Івановича Назаренка. М. Імханицький в статті загострив увагу читачів щодо виконавської майстерності О. Назаренка, його науково-методичної діяльності, педагогічної та громадської роботи. Узагальнюючи спостереження, М. Імханицькому вдалось дуже вдало надати критерії виконавського стилю О. Назаренка: «Характерними рисами виконавського стилю артиста є надзвичайна осмисленість архітектоніки і фразування виконуваних творів, рельєфність артикуляції, філігранна технічна майстерність та, звісно же, невтомні пошуки нового репертуару» [68, с. 29].

Авторство оглядової біографічної статті про О. Назаренка в «Історії виконавства на народних інструментах» належить колезі по кафедрі народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського старшому викладачу, лауреату міжнародних конкурсів **В. Зеленюку**. Його пером була написана змістовно-оглядова характеристика важливих фактів життєтворчості митця: композиторський доробок з переліком головних творів, концертно-виконавська діяльність, творча співпраця з ланкою харківських композиторів, диригентська діяльність з творчими колективами оркестрів баяністів та акордеоністів Харкова, науково-методична діяльність та педагогічна робота в якій виокремлено найкращих представників класу О. Назаренка [63, с. 128].

Змістовний відеоматеріал міститься у дипломній роботі випускниці Харківської державної академії культури **Наталії Плехової** (двоюрідна онука О. Назаренка), яка створила (нарис-портрет) про свого відомого дідуся – **«Ноктиюрн довжиною в життя...»** [151]. Свою роботу вона виконала на кафедрі телерепортерської майстерності в 2020 році та присвятила життєвому шляху талановитого баяніста Олександра Івановича Назаренка, вихідця із простої сім'ї з великим бажанням досягнути своєї мети. І хоча цей фільм, за хронометражем, займає 8 хвилин 40 секунд, їй вдалось увібрати в цей матеріал важливі факти життєтворчості відомого музиканта.

До розробки наукового дослідження були включені фрагменти відео-інтерв'ю за участі самого авторки, його доньки – Ірини Шевчук та випускників класу О. Назаренка – Юрія Дяченка та Олександра Литвищенка. Н. Плехова наголошує на значущості О. Назаренка у всіх проявах його багатофункціональної творчості. Із особистої бесіди з авторкою запам'ятались наступні слова: «Він знав куди йти і долав будь-які перешкоди майстерно». Беручи за основу дипломну роботу Н. Плехової, вкрай необхідно масштабувати цю ідею задля створення повноцінного документального фільму, який би увібрав відомості про митця від початку його творчого шляху професійного музиканта і до сьогодення.

Слід зазначити, що статті про О. Назаренка активно з'являються і сьогодні, що здебільшого свідчить про масштаб творчої особистості видатного українського музиканта.

## **1.2. О. Назаренко як корифей харківської баянної школи**

Вивчення питання розвитку музичного народно-інструментального мистецтва Харківщини та окремих її представників є неможливим без пізнання витоків та традицій, покладених в основу цього явища. Виокремимо основні етапи формування творчої особистості О. Назаренка в контексті

харківської баянної школи за 55 років педагогічної діяльності майстра (включно до 2022 року).

Сьогодні яскравим прикладом соціально-значущої ролі інструменту в суспільстві є баян. В його честь в Україні проводять щорічний «День українського баяна і акордеона<sup>1</sup>» (з 2012 року). Протягом березня в багатьох мистецьких закладах України проходить цей фестиваль, а наприкінці місяця на сцені Союзу композиторів в Києві, організують завершальний, дводобовий концерт-марафон за участю відомих музикантів та творчих колективів зі всієї України. В ньому беруть участь не тільки професійні музиканти-виконавці, викладачі, але й любителі музики, шанувальники мистецтва гри на баяні, композитори, а також слухачі<sup>2</sup>.

Якщо простежити за зростом динаміки народно-інструментального музикування Слобожанщини та проаналізувати зв'язок загальноукраїнської музично-виконавської культури, то можна визначити роль історико-виконавського досвіду харківської баянної школи. Досвід наслідування виконавських традицій харківської баянної школи є багатофункціональним та багатовекторним, за рахунок чого примножується і передається від вчителів до учнів вже багато десятиліть.

М. Давидов – один із перших дослідників, хто виокремив харківську школу народно-інструментального виконавства: «... поступово визрівали і створилися власні оригінальні, самобутні школи регіонів і серед них – харківська з її *потужним історичним минулим і композиторським потенціалом*» [37, с. 5]; «*школа – бажання і моральне право заявити про себе у певному обсязі дійсно існуючих оригінальних досягнень і не тільки у вузько виконавському плані, але також і в інших, основоположних аспектах професійної освіти*» [37, с. 123].

Представниця харківської наукової школи Ж. Дедусенко наголошує: «Школа – це своєрідний інструмент для реалізації і створення традиції, який

<sup>1</sup> В березні 2012 року на сцені Союзу композиторів (м. Київ) пройшов перший концерт-марафон за ініціативи композитора В. Рунчака.

<sup>2</sup> З певних причин з 2020 по 2023 рік фестиваль не проводився.

забезпечує її закріплення в певному інформаційному полі з наступним розвитком і досягненням нової якості» [41, с. 6]; «зважаючи на те, що специфіка буття виконавського мистецтва являє собою усну форму висловлювання, загострюється проблеми спадкоємності трансляції напрацьованих пізнавальних моделей, мовних форм в цій сфері художньо-творчої діяльності. У такому контексті школа розкриває своє подвійне значення: як творчості й дидактики, оскільки за її допомогою з одного боку, здійснюється кристалізація безпосереднього досвіду діяльності, з іншого, – акт передачі цього досвіду від учителя учневі» за тлумаченням представника харківської виконавської школи С. Кучеренко [107]; «вчитель немов персоніфікує спадок соціуму, є носієм знання і непорушним авторитетом» [37, с. 7]. Тому, феноменом поняття «школа», сміливо можна вважати творчу взаємодію в системі «вчителя – учня», та їх способи спілкування для передачі досвіду, що є головним когнітивним механізмом дослідження.

Оцінити внесок О. Назаренка у розвиток сучасного українського баянного мистецтва, його різноаспектну музичну діяльність можна тільки наблизившись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки авторського стилю і композиторського методу, його *успадкованого духовного, виконавського, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх традицій і принципів.*

Значення вивчення мистецьких шкіл важко переоцінити; щодо дослідження досягнень харківських митців-науковців М. Борисенко вказує наступне: «Науково-мистецька школа – *це насамперед усвідомлена пам'ять (наукова думка) про вчителів* – прямих або непрямих, якщо їхні надбання вибираються орієнтиром для наукової діяльності наступних представників школи. Тому, поєднуючи нині її різні покоління в єдине древо, ми наче дофарбовуємо історичну картину-галерею імен українських, зокрема, харківських митців-науковців, повертаючи до неї тих, чиї постаті були незаслужено забуті. <...> *Адже школа – це, вочевидь, такий ґрунт, що консолідує різні історичні шари поколінь, незважаючи на просторово-часову*



*відстань між ними. Натомість має зберігатися сама “матриця школи”, що центрується навколо певної системи освіти (яка має географічну адресу, “прописку”), успадкованого духовного та інтелектуального науково-творчого, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх уподобань, традицій, принципів. Останні уможливають кореневі змістовні (морфологічні, родинні), проте неформальні зв’язки та паралелі, ремінісценції, ретроспективи, перспективи, прогресії між різними хронологічними етапами розвитку школи, включаючи її новітню історію» [13, с. 311].*

Критерієм поняття «харківська баянна школа» є виникнення не тільки кафедри у вищому навчальному закладі, а й особистості конкретного музиканта та його вагомому внеску. Так, І. Снедков зауважує, що «школа – це таке явище, яке складається на основі яскравої особистості – її лідера, музиканта, який здатний силою свого таланту і майстерності «утримувати» рівень професійного виконавства в конкретному регіоні» [174, с. 7]; «На етапі становлення Харківської школи було суміщене викладання не фахівцями-баяністами, а виконавцями-«самоуками», «аматорами», які були майстерно кваліфіковані як викладачі різноманітних музичних спеціалізацій; викладачі струнних та духових інструментів, хормейстера, диригенти навчали студентів грі на гармоні, баяні» [174, с. 7].

«Харків, як регіональний центр розвитку академічного виконавства на баяні, відомий ще з початку 20-х років ХХ ст. Перший в Україні клас народний інструментів відкрито в 1920 році у музичній Профшколі № 2 Володимиром Андрійовичем Комаренко, а вже через рік професійне навчання здійснювалось в шести профшколах», – зазначає А. Стрілець. Відкриття класу баяна в Харківському музичному училищі припадає на 1934 рік, а вже у 1943 році – відкрито клас у спеціалізованій музичній школі.

Початком професійного розвитку баянного виконавського мистецтва на Харківщині прийнято вважати 1951 рік. Саме в 1951 році було відкрито клас баяна та проведено перший набір при оркестровій кафедрі в Харківській

консерваторії. Ця подія відбулася за ініціативи енергійного популяризатора цього інструменту, випускника Київської консерваторії – **Леоніда Мироновича Горенка** (1925–1989). Наказом № 112 по Харківській державній консерваторії від 14 серпня 1951 року, тов. Горенко Л. М. зараховують на посаду старшого викладача по класу народних інструментів (баян), як свідчать архівні документи університету мистецтв. В цей період він вже працював солістом Харківського обласного радіо та був завзятим популяризатором баяна. Л. Горенко в числі перших почав вводити до навчального процесу готово-вибірний баян, як найбільш прогресивний вид інструменту.

Основними задачами в педагогічній діяльності професора Л. М. Горенка була активізація та вирішення репертуарних проблем. Нам відомо про достатньо велику кількість обробок та перекладень (біля 50) скрипкових та фортепіанних творів, які він зробив за період роботи в Харківській консерваторії. Його педагогічна діяльність була багатогранна та невинна, на що вказують такі відомі прізвища його випускників: доктор мистецтвознавства – М. Імханицький, заслужений діяч мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківської державної академії культури – Т. Большакова, доценти – В. Курисько, О. Чиняков, О. Гусь, лауреати міжнародних конкурсів – Л. Гура та І. Липницький.

Виконавська творчість, педагогічна та композиторська діяльність **Володимира Яковича Подгорного** (1928-2010) стали основою при формуванні харківської баянної школи, що в достатньому періоді часу збагатило накопичений досвід у сфері виконавської творчості, педагогіки і методики гри на баяні. Після закінчення Харківської консерваторії, до групи викладачів кафедри народних інструментів України долучається В. Подгорний. Багатогранна та різностороння діяльність В. Подгорного фундаментально вплинула на баянне мистецтво і еволюцію інструменту, суттєво сприяла формуванню та активному розвитку харківської баянної школи. Своєю виконавською і композиторською творчістю митець вивів

інструмент з розважального, побутового на рівень академічного, концертного. Володимир Подгорний привніс в баянну літературу симфонізм як метод композиції. Будучи автором оригінальних високохудожніх творів для баяна, В. Подгорний також створив транскрипції для баяна і, таким чином, пропагував високі зразки класичної музики. В. Подгорний – як виконавець та композитор зробив великий внесок у розвиток вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва другої половини ХХ століття. Йому вдалось створити музичні образи симфонічного масштабу, представити нові прийоми виконавської техніки. І. Снедков так характеризував свого колегу: «В. Подгорний – композитор, який випереджав свій час шляхом досягнення виразності в музиці різних стилів» [174, с. 14].

Музика В. Подгорного складна в художньо-технічному плані і по тому ставить перед виконавцем ряд проблемних задач. Високу оцінку творчості майстра надає А. Стрілець: «Потужна, складна гармонія, симфонізація і поліфонізація фактури приголомшували. В. Подгорний створив новий вектор розвитку баяна не тільки для Харкова і України, але й для баянного мистецтва СРСР» [184, с. 147].

І. Снедков наголошує на такій характерній особливості, притаманній саме харківській баянній школі, як навчання виконавців-баяністів відразу на декількох відділеннях: народному, композиторському, історико-теоретичному та симфонічного диригування.

- В. Подгорний (народне та композиторське);
- А. Гайденко (народне, історико-теоретичне, композиторське);
- М. Імханицький (народне, історико-теоретичне);
- М. Шпак (народне, симфонічне диригування);
- О. Міщенко (народне, історико-теоретичне);
- С. Неверов (народне, симфонічне диригування);
- Р. Ущатовський (народне, симфонічне диригування);
- Ю. Дяченко (народне, симфонічне диригування).

Різноманітна творча діяльність митців сприяла подальшому розвитку баянної школи на Слобожанщині. Слід відмітити, що О. Назаренко не навчався на інших відділеннях, але своєю наполегливістю та невпинною працею зміг досягти значних результатів в своїй музичній діяльності, яка була багатоаспектною, що виводить її на рівень універсальності. Композиторській та виконавській майстерності він навчався у свого вчителя – всесвітньовідомого баяніста та композитора В. Подгорного.

В. Подгорний – людина незряча, надзвичайно обдарований музикант, володіючий глибоким розумінням музики романтиків. О. Назаренко отримав у нього цінний досвід аутентичного виконання романтичних творів. Спілкування з майстром, участь у редагуванні та обговоренні творів надали потужний поштовх до майбутніх звершень.

Як відомо, О. Назаренко ніколи не брав участі у значних конкурсах в якості соліста-баяніста. Вагомою причиною цього була відсутність багатотембрового концертного інструмента. Але все ж таки є одна згадка про участь О. Назаренка в студентські роки в обласному фестивалі молоді, а якому він отримав звання лауреата II ступеня (м. Харків, 1957). Не залишилась осторонь і багаторічна співпраця та участь у концертних програмах композиторського корпусу Харківської консерваторії, які також надали значного досвіду в створенні власних творів.

Майстерності диригента О. Назаренко набував під керівництвом досвідченого викладача кафедри народних інструментів К. Л. Дорошенка, який заклав в душу молодого музиканта відчуття найвищої відповідальності та любов до музики. Своєю вишуканою ерудицією та професіоналізмом К.Л. Дорошенко формував основи для подального розвитку власної мови диригентських жестів митця. Саме за ініціативою К. Дорошенка в 1967 р. О. Назаренко розпочав педагогічну<sup>3</sup> діяльність на кафедрі народних

---

<sup>3</sup> Виписка із трудової книжки О. Назаренка наголошує, що 14 вересня 1967 року його зараховано на посаду викладача по класу баяна на 0,5 ставки.

інструментів України в Харківському інституті мистецтв імені І.П. Котляревського.

Самовдосконалення займає потужну частину творчого життя О. Назаренка. Як дисциплінована людина, він завжди знаходиться в стані «творчого пошуку». Щоденні заняття на баяні, читання наукової, музичної літератури та обміркування свіжих ідей для своїх високохудожніх композицій. Терпляча людина, яка вміє працювати заради своїх віддалених цілей та досягнень.

Дуже важливим для О. Назаренка є почуття затребуваності. Якщо він бачить що його діяльність необхідна, якщо від нього чогось чекають, тоді він надихається та працює не покладаючи рук. В пам'яті пригадується фраза, до якої О. Назаренко неодноразово звертався: «Затребуваність – це коли ти комусь потрібен, і коли твоя справа сприймається всерйоз». Тверезо оцінюючи вагомість своїх заслуг, він наполегливо працював, бо робота в нього була на першому місці.

Важливою рисою діяльності О. Назаренка є його безкорисність. Магнетизм відкритого та таємничого генія був колосальної сили, що призводило до зближенню та концентрації людей, які тягнулись до нього у близьке коло. Їх увагу привертала його безпосередність у житті – найголовніша риса характеру митця.

Магнетична натура О. Назаренка проявлялась також у відкритості та прозорості, щирості та відкритості. Він завжди приділяв достатньо часу і ділився своїми знаннями навіть з тими, хто фактично не був його учнем. Завжди міг влучно прокоментувати якусь подію, надати ґрунтовну та об'єктивну оцінку виконавцеві або порадити. Багато хто з викладачів навчався в нього в студентські роки, а згодом стали колегами професора по кафедрі народних інструментів України. Пройшло вже достатньо часу, а вони до сих пір навчаються в нього, беруть приклад. Між ним та колегами склалися добрі, дружні стосунки.

За всі вищезазначені позитивні якості, О. Назаренко запрошували у якості головуючого держаних екзаменаційних комісій у вищих та середніх навчальних закладах, членом журі багатьох національних та міжнародних конкурсів, консультантом. Нагороджений знаком «Відмінник народної освіти УРСР» (1989), отримав грамоти і подяки від Міністерства культури і мистецтв України, на обласному конкурсі «Вища школа Харківщини – кращі імена» був відзначений дипломом в номінації «Декан<sup>4</sup>» (2004).

За ініціативи О. Назаренка було зроблено чотири передачі на харківському обласному радіо (до 90-річчя кафедри народних інструментів України, до виходу нової збірки «П'єси. Обробки. Транскрипції.», до 20-річчя студентського оркестру баяністів та акордеоністів, до 90-річчя від дня народження В. Подгорного). Не зважаючи на значний авторитет серед колег по кафедрі та публічне признание – О. Назаренка залишався скромною, витриманою людиною.

Протягом довгого тернистого шляху самовдосконалення О. Назаренко знайомиться з майбутніми метрами композиторської та виконавської справи. Людьми, чия творча діяльність прописана **«золотими буквами»** на *вівтарі* народно-інструментального мистецтва. Наведемо фрагменти *офіційних відгуків* майстрів баянно-акордеонного мистецтва про творчу діяльність О. Назаренка.

Народний артист УРСР, доцент Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського В. В. Бесфамільнов: «Запропоновані Олександром Івановичем перекладення, виконавські редакції та транскрипції демонструють його володіння творчо підійти до перетворення оригіналу, зробити його «баянним» та представити у вигляді яскравого концертного твору. Окремі твори відрізняються цікавим творчим рішенням у створенні нових фактурних варіантів для баяна.

Перекладення О. Назаренка входять до репертуару студентів Київської консерваторії. В друкованих збірках видавництва «Музична Україна» видані

---

<sup>4</sup> На посаді декана оркестрового факультету працював з 1992 по 2006 рік.

інструментування для ансамблів баянів, виконані О. Назаренко. В них проявляється знання специфіки баянного звучання, тонкого музичного відчуття при доповненні оригіналу новими голосами та партіями.

Назаренко О. І. володіє широким музичним баченням та ерудицією в питанні баянного виконавства та методики викладання»<sup>5</sup>.

Доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії імені П. І. Чайковського М. А. Давидов: «Найбільш ретельно я ознайомився з його викладацькою діяльністю та науковою діяльністю піл час моєї роботи головою державної екзаменаційної комісії у Харківському державному інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського у 2002 та 2003 роках. Так, високою професійністю, яскравістю виконання програм визначилися виступи випускників з фаху класу О. Назаренка – Богдана Нестеренка та Тетяни Липчанської. Заслуговують найвищої оцінки магістерські дипломні роботи, представлені цими ж випускниками, науковим керівником яких є О. І. Назаренко.

Одним з яскравих вражень на державних іспитах 2003 року став виступ оркестру баяністів та акордеоністів під керівництвом О. Назаренка. При тембровій однорідності звучання баянів-акордеонів йому вдалось досягти функціональної відокремленості та барвистого звучання груп оркестру, чому сприяло також введення епізодичних інструментів. Оркестр став для студентів став творчою лабораторією з дисциплін диригування та інструментування»<sup>6</sup>.

Заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської державної музичної академії В. П. Власов: «Перебуваючи на стажуванні в Одеській державній консерваторії в 1977 році, О. Назаренко представив концертну програму, виконання якої викликало схвалення викладачів кафедри.

---

<sup>5</sup> Відгук про творчу діяльність в.о. доцента Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського Назаренка О. І. (В. В. Бесфамільнов, 1988).

<sup>6</sup> Відгук про творчу діяльність професора кафедри народних інструментів України Харківського інституту мистецтв Назаренка Олександра Івановича. (М. А. Давидов, 2003).

Відрізнялися органічне поєднання об'єктивного і суб'єктивного, глибоке проникнення в художні образи творів, віртуозність виконання. Свої професійні досягнення Олександр Іванович щедро передає вихованцям. У цьому я упевнився під час роботи у складі журі національних та міжнародних конкурсів: м. Рівне (1988), м. Донецьк (1992), м. Кривий Ріг (1998, 2001). Як композитор, О. І. Назаренко відомий завдяки його віртуозним транскрипціям для баяна, які входять у репертуар студентів ВУЗів та концертуючих баяністів. Блискучий виконавець, заслужений артист України В. Мурза має у своєму репертуарі деякі з творів О. Назаренка, виконання яких користується успіхом у слухачів»<sup>7</sup>.

Відомий баяніст Ф. Р. Ліпс: «О. Назаренко – талановитий музикант, прекрасний баяніст-виконавець та викладач, методист, автор багатьох транскрипцій та аранжувань для баяна. С діяльність О. І. Назаренко, наша кафедра знайома давно – він неодноразово приїздив до нашого ВУЗу на стажування, виступав в Російській академії музики ім. Гнесіних з концертами в 1988 та 1998 роках. В концертах та педагогічних програмах звучать талановиті аранжування, транскрипції О. Назаренка вітчизняних на закордонних композиторів, перш за все, такі як: «Безперервний рух» К. Бьома, «Щедрик» Д. Клебанова. Нам добре відомі опубліковані в центральних видавництвах України та Росії його перекладення та обробки, які відрізняються прекрасним відчуттям можливостей сучасного еонцертного баяна, виконавською зручністю викладення, чутким відчуттям стиля»<sup>8</sup>.

Доктор мистецтвознавства, професор М. Імханицький: «Не менш обширна науково-методична діяльність О. І. Назаренка. Він є автором змістовних методичних розробок про ансамблеве баянне музикування, про теорію та практику перекладень для баяна і про питання акомпанементу на ньому інструменті, автором монографії і розгорнутої статті про відомого

<sup>7</sup> Відгук про творчу діяльність професора кафедри народних інструментів України ХДІМ ім. І. П. Котляревського Назаренка Олександра Івановича. (В. П. Власов, 2003).

<sup>8</sup> Відгук про творчу діяльність професора Харківського державного інституту мистецтв Назаренка Олександра Івановича. (Ф. Р. Ліпс, 2003).



харківського композитора В. Подгорного, автором передмови опублікованої в 2001 році видавництвом “Композитор” до авторської збірки з його творів. Музикант веде активну методичну роботу серед викладачів музичних шкіл України, виступає на багатьох науково-практичних конференціях та симпозіумах»<sup>9</sup>.

Аналіз педагогічної діяльності О. Назаренка треба почати з особистісної характеристики митця. Кожен учень чи студент намагається наслідувати своєму вчителю, бути максимально схожим на нього, але з часом виробляється власна манера виконання з помітними вкрапленням індивідуальних рис свого вчителя.

Аналіз музичної діяльності О. Назаренка як універсальної творчої особистості, підкреслюючи його педагогічний хист, почнемо з розгляду методико-педагогічного змісту його уроків. Процес викладання в класі професора є пізнавальним, навчаючим та захоплюючим. В першу чергу, цей процес несе в собі постановку різного роду завдань та пропозицій. Працюючи над музичним твором, О. Назаренко звертається до методу «*мисленневих уявлень*». В роботі зі студентами, він пропонує ряд простих та зрозумілих асоціацій, наближених до повсякденного життя, а саме:

- для досягнення максимального результату у виконанні м'яких нажимів на клавіші та тендітного руху міху, О. Назаренко пропонує використати ефект «*опалого листя*», який від щонайменшого руху вітру плавно спускається на землю;
- акордову послідовність він трактує як групу саксофонів (чотириголосні акорди), коли треба зіграти декілька глісандуючих акордів поступово;
- вимагав від учнів особливого виконання маленьких послідовностей або невеличких фраз, таким чином, щоб студент відчував «*мороз по шкірі*»;

---

<sup>9</sup> Відгук про творчу діяльність професора Харківського державного інституту мистецтв Назаренка Олександра Івановича. (М. Й. Імханицький, 2003).

- в процесі вивчення твору рекомендував ретельно налаштуватися перед виступом та підготовувати особливий внутрішній стан, а перед виходом на сцену – досягати стану «стислої пружини». Подібне налаштування концентрує виконавця бути максимально вмотивованим перед виходом на сцену;
- рекомендував виконувати глісандо тільки на крещендо – тоді можна досягти драматизація.

Таким чином, студенту краще усвідомити той чи інший фрагмент твору, який йому треба зіграти. О. Назаренко від своїх студентів завжди вимагає того ж самого, що і вимагав від себе роки активного виконавського періоду. Щоб досягти вагомого успіху у виконанні твору, треба, за висловом О. Назаренка, – «лягти кістками». Це означає, що студентові необхідно максимально викластися фізично та психологічно, залучати всі свої внутрішні ресурси щодо вивчення та виконання твору, а також займатися пошуками нових, особливих засобів для реалізації поставленої задачі. О. Назаренко часто просить своїх студентів грати так, як би «іскру висікаєш». Студенти оцінювали роботу О. Назаренка, в особливості по штрихах. Багато викладачів не завжди доходили до цього в своїй роботі. Навчаюсь в класі професора О. Назаренка, згадуються такі його вислови: «Баян від природи має холодний звук, але його можливо розігріти душевно, шляхом трепетної гри від першої до останньої ноти».

Видатний дослідник духового мистецтва, професор Валерій Богданов так характеризував митця: «Олександр Івановичу, ви як генерал армії: підтягнутий, мужній і, що головне, – у вас погляд як у командуючого». Надзавдання педагогічної діяльності О. Назаренка полягає в творчості самого викладача, щоб учні бачили його здібності та могли рухатись разом з ним і вище за нього. Ці педагогічні вимоги та методи до виконавської майстерності притаманні О. Назаренко як представнику саме харківської баянної школи.

За багаторічну педагогічну діяльність О. І. Назаренко вдалося виховати велику кількість учнів<sup>10</sup> (більше 100), які представляють його ім'я не тільки в Україні, а і за її межами: Народний артиста України – В. Губанов, доктор мистецтвознавства, професор ХДАК – Ю. Лошков, заслужений діяч мистецтв України, диригент симфонічного оркестру Чернігівської філармонії – М. Сукач, диригент, кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. Котляревського – В. Плужніков, доцент СДПУ ім. Макаренка – П. Зуєв, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів, диригент студентського оркестру народних інструментів та студентського симфонічного оркестру ХНУМ ім. Котляревського – Ю. Дяченко, старший викладач кафедри народних інструментів ХДАК – Т. Пасичинська, диригент дитячого оркестру народних інструментів ХОПДЮТ – С. Іларіонов, лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів – В. Кириченко, Б. Нестеренко, О. Липовий, А. Безрук, Д. Волков, О. Литвищенко та студенти останніх років О. Мельников, А. Білобок, І. Компаніченко.

Майже кожен учень О. Назаренка знайомиться з його композиторською творчістю протягом навчання в його класі. Методика впровадження своїх творів серед учнів дозволяє корегувати та вдосконалювати твори на практиці. Автор творів є водночас і його інтерпретатором; отже добре знає як їх виконувати. Працюючи зі учнями в класі чи оркестром, митець безпосередньо передав свої художні наміри усно та демонстрував на інструменті.

Під час виконання широкомасштабних творів О. Назаренка перед виконавцем повстає вкрай складна задача – відтворення музичної драматургії. В його широкомасштабних складних творах немає нейтральних місць, де можна відпочити емоційно та фізично, весь час щось відбувається, весь час на значному емоційному рівні. Твори дуже насичені технологічно, ресурси баяна використані максимально, у всіх своїх можливостях. Віддаючи

---

<sup>10</sup> Зі спогадів О. Назаренка відомо, що в його класі (один рік) навчався студент з республіки Югославія – Мар'ян Веселович. Значним досягненням студента було завоювання звання дипломанта на престижному міжнародному конкурсі «Кубок Світу» (1987) в місті Архейм (Нідерланди).

належну повагу О. Назаренко як автору транскрипцій та аранжувальнику власних творів, треба зазначити, що складність більшості його п'єс перевищує середній рівень, а тому дані високохудожні твори доступні лише до підготовлених виконавців.

Узагальнюючи все перелічене, складні структури творів композитора можна назвати доцільним словом – «лабіринт». І якщо виконавець не притримується конкретного плану, то в цьому складному «лабіринті» можна загубитись. Максимально складним завданням при виконанні творів О. Назаренка є витримка від першої до останньої ноти (це все ж таки умовно), – інакше можна «загинутися». Цей аспект більше всього відповідає авторській стратегії митця, але він, водночас, є невід'ємною складовою його художнього мислення.

Багатьом творам для баяну О. Назаренка притаманні симфонічні принципи розвитку матеріалу. Автор мислить оркестровими фарбами і саме за рахунок цього перевантажує фактуру, пишучи для одного інструменту. Дуже часто яскравим маркером оркестральності є щільність, насиченість музичної тканини і це необов'язково щільність вертикалі, а і горизонталі. Якщо подивитись в нотний текст більшої кількості творів автора, то можна побачити, що в них вистачить голосів для всього оркестру!

Складність композиторських текстів О. Назаренка веде за собою ряд позитивних моментів. Виконавець, якщо ми говоримо про студентів, набуває достатньо високого рівня виконавства, суттєво покращує виконавську техніку, стає фізично витривалим та, що головне, оволодіває собою в психологічному сенсі. Все вищезазначене говорить тільки про одне: – «виконавська незручність», «складність», «багатофункціональність» композиторського письма – це і є прояв авторського стилю О. Назаренка.

Педагогічна діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора О. І. Назаренка тривала впродовж п'ятдесяти п'яти років (з 1967 по 2022 рік). Все своє творче життя композитор пов'язав з Харковом та своєю *Alma mater* – Харківським національним університетом мистецтв імені І. П.

Котляревського. Особливе значення у творчості О. Назаренка займають твори для баяна соло та студентського оркестру баяністів та акордеоністів, керівником якого він був майже тридцять років (1993–2022 рр.). Він писав багато і щедро для свого інструменту, яким прекрасно володів і сам.

Як відомо, періодизація є необхідною умовою упорядкування фактів особистої історії, яка покликана гнучко фіксувати суттєві еволюційно-стильові зрушення, враховуючи ступінь його особистої і фахової зрілості, помітні події біографії митця. Як зазначає Н. Савицька: «Період визначається як якісно ізольований хронологічний сегмент творчого шляху.

Схематизація живого, нерегламентованого процесу самореалізації здійснюється на двох рівнях: динамічному, що відображує безперервність професійного розвитку, і статичному, який окреслює фонд художніх здобутків, накопичених за певний проміжок часу. Однак слід підкреслити, що розмежування на періоди має достатньо умовний характер, до того ж більшість періодизаційних схем на практиці зводяться до констатації усталеної трифазної формули творчого становлення» [165, с. 17]. В дисертації «Вікові аспекти композиторської життєтворчості» вона обґрунтовує біографічний, еволюційно-стильовий та віковий критерії періодизаційного процесу.

Представимо періодизацію життєтворчості О. Назаренка, враховуючи біографічний і еволюційно-стильовий критерії періодизаційного творчого процесу за Н. Савицькою:

1. Творчий вплив В. Подгорного
2. Робота в філармонії у якості концертмейстера та соліста (формування виконавського стилю)
3. Співпраця з харківськими композиторами та керівництво концертними студентськими бригадами (перекладення, редакції)
4. Диригентська діяльність (аранжування для оркестру)
5. Композиторська творчість (обробки, оригінальні твори, транскрипції)

З початку повномасштабної війни О. Назаренко вимушений був рятувати життя та виїхати із прифронтового Харкова зі своєю родиною до містечка Фрітберг (Німеччина), де знаходиться по теперішній час. Пристосувавшись до особливостей нового життя та перезавантажившись, він знайшов в собі сили для творчості.

Домовившись з керівництвом місцевої музичної школи, в період літніх канікул, йому видали баян на якому митець кожного дня по декілька годин займається та підтримує виконавську форму. Підготувавши програму з декількох творів, О. Назаренко бере участь у ряді благодійних концертів на підтримку українського народу, а інколи, виступає на літній сцені місцевого парку відпочинку. Та на цьому його творча робота не закінчується! Взавши в оренду невеликий акордеон, він приступає до написання декількох творів для цього інструменту, які в подальшому планує включити до своєї нової збірки. Перший твір має назву «Glissando Grazioso» – це авторська музика, а другий – належить панамському композитору Карлосу Альмарану – «Histoires de lu amor», аранжування якого він закінчив вже в Новому 2023 році.

### **Висновки до Розділу 1**

Починаючи з кінця 90-х років науковий інтерес до постаті О. Назаренка активно зростає. Колеги по творчому цеху, студенти інших викладачів по кафедрі народних інструментів та випускники класу О. Назаренка, беруть добру традицію аналізувати творчість свого вчителя, викладача, однодумця. Розглядаючи та аналізуючи, у власних наукових роботах, твори для баяна, аранжування п'єс для оркестру баяністів та акордеоністів, автори досліджень не зупиняються тільки на цьому і більш детально описують його творчу діяльність. Постать О. Назаренка була помітна не тільки для любителів музики, але й для музикознавців, вже на шляху самовдосконалення музиканта.

Творчість видатного представника харківської баянної школи Олександра Назаренка до сьогодні не ставала об'єктом спеціального дослідження. Недостатня кількість наукових та музикознавчих праць, присвячених його творчій діяльності, спрямована на висвітлення більше життєтворчості митця, рідше на аналітичні спостереження його баянних творів та аранжувань для студентського оркестру баяністів та акордеоністів.

Активний науковий інтерес до постаті О. Назаренка починає свій шлях вже наприкінці 90-х років, коли митець набуває певних професійних обертів та формується як значна постать в світі сучасної української, насамперед баянної культури. Авторитетна постать О. Назаренка була помітна не тільки для любителів музики, але й для музикознавців, вже на шляху самовдосконалення музиканта.

На сьогоднішній день існує група досліджень, науково-кваліфікаційних робіт та оглядових статей, які містять відомості про баянну творчість О. Назаренка. Одні автори епізодично аналізують твори композитора та його життєтворчість; інші – розвивають свою думку до масштабів дисертаційних робіт, охоплюючи цілі розділи. Однак жодна з вищезазначених робіт не дає повноти уявлення щодо творчості О. Назаренка, а висвітлює лише окремі, специфічні риси його музичної діяльності.

Серед фундаментальних досліджень присвячених вивченню універсалізму творчої особистості особливо значуща є докторська дисертація О. І. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі». О. Коменда виокремлює *комплекс простих типів* діяльності музиканта-творця, спираючись на працю видатного німецького психолога та філософа В. Штерна («Диференціальна психологія і її методичні основи»). Авторка пропонує наступні типи універсальної творчої особистості Нового Часу, який включає шість типів, п'ять з яких: *універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог*. Екстраполяція концепції О. Коменди на життєтворчість

О. Назаренка відповідає більшості тих категорій, які було розглянуто в її дослідження.

Пропонується визначення основних векторів творчості О. Назаренка, а саме: *баянне виконавство; композиторська діяльність (як відгалуження – музичний редактор, аранжувальник, автор транскрипцій); концертмейстерська досконалість; диригентська майстерність; громадсько-просвітницька сфера; педагогіка*. Зазначені напрями взаємодіють між собою та окреслюють універсальний образ сучасного музиканта. Саме ці шість векторів універсальної творчої особистості О. Назаренка репрезентовано у дослідженні.

Інші дослідження, які присвячені проблемі творчого універсалізму, написані як звичайні творчі біографії музикантів.

Аналітичні оглядові роботи з української баянної музики включаються в себе спостереження щодо окремих баянних творів О. Назаренка або включають в себе відомості його життєтворчості: Ю. Дяченка, А. Светова, А. Стрільця, М. Імханицького, В. Зеленюка. В дисертації М. Плющенко та заснованих на її матеріалах статтях відображаються індивідуально стильові спектри жанру О. Назаренка в монотембрових сольних, ансамблевих та оркестрових зразках.

Оцінити внесок О. Назаренка у розвиток сучасного українського баянного мистецтва, його різноаспектну музичну діяльність можна тільки наблизившись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки авторського стилю і композиторського методу, його *успадкованого духовного, виконавського, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх традицій і принципів*.

Судячи із спостережень діяльності О. Назаренка, можна зазначити, що його смисловий підхід побудований на реалізації ідеї, а творчість – є виявом внутрішньої потреби людини в самовираженні та розкритті свого потенціалу. Кожна людина має право творити та самореалізовуватись через творчість у різних сферах життя.



Розглянувши постать О. Назаренка в контексті універсалізму, можна впевнено підкреслювати, що він, як творча особистість, має свій внутрішній світ цінностей, свої індивідуальні ідеї та думки, які впливають на процес творчості і способи їх вираження. Цей підхід підкреслює індивідуальність та унікальність кожної риси універсальності митця в його творчих досягненнях.

Представлено періодизацію життєтворчості О. Назаренка, враховуючи біографічний і еволюційно-стильовий критерії періодизаційного творчого процесу (за Н. Савицькою):

1. Творчий вплив В. Подгорного
2. Робота в філармонії у якості концертмейстера та соліста (формування виконавського стилю)
3. Співпраця з харківськими композиторами та керівництво концертними студентськими бригадами (перекладення, редакції)
4. Диригентська діяльність (аранжування для оркестру)
5. Композиторська творчість (обробки, оригінальні твори, транскрипції)

Авторитет харківської баянної школи надзвичайно високий. Свого часу Л. Горенко та В. Подгорний створили «прорив» – визначивши долю баяна та баяністів на Слобожанщині. Їх послідовниками та наступниками, у розвитку баянної школи Харкова, можна вважати таких яскравих особистостей: П. Потапова, М. Чекмарьова, О. Назаренко, А. Гайденко, М. Імханицького, О. Міщенко, І. Снедкова, А. Стрільця, А. Гетьмана, Ю. Дяченка, Д. Жарікова та інших.

Аналізуючи педагогічну діяльність О. Назаренка вдалось виявити на які саме принципи спирається музикант в своїй роботі. Митець запропонував метод «мисленевих уявлень», який наближений до повсякденного життя та зрозумілий в реалізації. Надзавдання педагогічної діяльності О. Назаренка полягає в творчості самого викладача, щоб учні бачили його здібності та могли рухатись разом з ним і вище за нього. Ці педагогічні вимоги та методи до виконавської майстерності притаманні О. Назаренку як представнику саме харківської баянної школи.

Плеяда талановитих учнів О. Назаренка втілили продуктивний педагогічний метод і авторський стиль Вчителя, стали продовженням його таланту та майстерності, в своїй педагогічній і виконавській діяльності йдуть вказаними Майстром сходами, підіймаючись до професійних вершин.

## РОЗДІЛ 2.

### ЦІННІСНО-СМИСЛОВІ СКЛАДОВІ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА

#### 2.1. Становлення авторського стилю О. Назаренка в творах для баяна

Проблема ціннісно-сміслової сфери особистості знаходиться в епіцентрі уваги філософів, психологів, педагогів саме тому, що вона пов'язана із визначенням тактики розвитку людства, його стратегій та цілей.

М. Оболенська в обґрунтуванні ціннісної теорії музичного стилю доводить: «Детальне дослідження прямого зв'язку оцінки та інтенціональності знаходимо в роботі В. Маринчака “Інтенційне дослідження ціннісної семантики в художньому тексті”. Застосовуючи персоналістичний та феноменологічний підходи, В. Маринчак розглядає інтенціональність з погляду ціннісної семантики художніх текстів. Оскільки музичний текст, як і літературний, також є “текстом культури”, і його зміст також семантично обумовлений, то його, відповідно, можна вивчати як художній феномен крізь призму ціннісної семантики» [145, с. 63]. Спираючись на ціннісно-смісловий підхід, який науковиця використовує для аналізу музичних текстів і композиторського стилю, застосуємо його відносно ціннісної оцінки музичної творчості О. Назаренка і універсализму його творчої особистості.

В умовах глобалізаційних процесів ціннісний підхід до вивчення окремих явищ культури і мистецтва вбачається основою системних трансформацій в Україні. «Цінність – феномен, який об'єктивно, за своєю природою є благом для людини, спрямований на реалізацію її творчих можливостей та задоволення різноманітних потреб» [с. 63]. Ціннісно-смісловий підхід складається з концептів «цінність» та «смісл» .

Т. Антоненко, аналізуючи філософські та психологічні наукові дослідження щодо концепту «цінність», доходить наступних висновків:

- цінності в усіх їх різновидах та структуруванні складають фундамент власне людської сфери особистості; чим вищі потреби людини в збагаченні свого життя різноманіттям цінностей, тим більш яскравим і наповненим глибоким змістом воно стає;
- ціннісна сфера особистості є динамічним утворенням, цінності релятивні й трансформуються із зміною спрямованості свідомості, нового бачення одних і тих же предметів, які, в свою чергу, також зазнають змін. Однак, загальнолюдські цінності (Істина, Добро, Краса) є підґрунтям людського в Людині, зневіра в таких цінностях може призвести до втрати цілісності особистості як суб'єкта власної життєтворчості;
- ціннісна система формує ціннісну свідомість, ціннісна система самоактуалізованої людини представлена цінностями, що безпосередньо відображають її характер;
- цінності розглядаються як найвищі смисли людського життя, які характеризуються значущістю, нормативністю, необхідністю, доцільністю;
- цінності виконують такі важливі функції, як оцінна, прогностична, пізнавально-перетворювальна, регулятивно-орієнтувальна, мотиваційно-збудувальна [1, с. 81–82].

Узагальнюючи ці положення виокремимо ті критерії, які підходять до оцінки ціннісної діяльності творчої особистості. По-перше, зазначимо, що загальнолюдські цінності складають фундамент людської сфери творчої особистості; по-друге, різноманіття цінностей формують зміст її духовного життя; по-третє, система цінностей формує ціннісну свідомість, що безпосередньо відображають її характер; по-четверте, цінності є найвищими смислами життя творчої особистості, які відповідають наступним постулатам – значущість, доцільністю, необхідністю, наслідування традиціям; по-п'яте, цінності виконують в музичній діяльності творчої особистості функції оцінки і мотивації.

В давньогрецькій філософії уявлення про цінності достатньо яскраво представлені, ціннісна сфера особистості в ній пов'язана з опануванням людської мудрості, яка відкриває шляхи до досягнення божественної мудрості. Зокрема Платон наголошував, що бажання людини – це і є його цінності.

Цінність передбачає і онтологічне розуміння, тобто оцінку наявності буття. Людина у своєму житті виокремлює із дійсності ті її складові, що викликають інтерес і привертають увагу певними ознаками. Ці доміанти мотивують діяльність, мають певне значення для людини, визначаються як цінності. Освоюючи дійсність, вона знаходить і вибирає для себе те, що значуще для неї, те, що має смисл, таким чином цінності характеризують також психологічний простір життя людини. Т. Антонюк підкреслює: «Ціннісно-сміслова сфера є епіцентром життєвого світу людини, включає сукупність усіх провідних психологічних компонентів, які виконують системоутворювальну функцію в становленні людини: як людина сприймає цей світ, як вона в ньому існує, яким є її ставлення до себе й до інших, чого прагне, які має цілі в житті – в усіх цих питаннях присутні цінності і смисли людського буття [1, с. 83].

Коли ми говоримо про цінність музичної творчості в широкому розумінні, то маємо на увазі смисли та значення, які творча особистість сприймає як цінності для себе. Тому вони можуть бути дуже різноманітними, являючи собою *системну ієрархію*. Як правило, у такій ситуації митець намагається відшукати власні цінності, що співпадають з загальнозначущими, він приходить до понять Краси, Істини, Добра і Блага. За їх допомогою він намагається «приміряти» музичний всесвіт із позиції цінності на себе, співвіднесить їх зі своїм внутрішнім світом.

Смисл є гіперузагальноною категорією, оскільки створює світ людини і її життя, власне смисл творить і саму людину; «... будь-який смисл стає ціннісною значущістю для особистості, коли нею переживаються певні події, певні життєві ситуації, здійснюється їх оцінка та осмислення» [1, с. 84].

Сутнісні ознаки смислу розглядав О. Леонтьєв: «Смисл належить не предмету, а діяльності. Лише в діяльності предмет виступає як смисл» [цит. за : 1, с. 77]. Особливу увагу в теорії О. Леонтьєва набуває визначення взаємозв'язку смислів та мотивів, які «надають свідомому відображенню суб'єктивної забарвленості, яка виражає значення того, що відображається, для самого суб'єкта, його особистісний смисл» [там само]. Таким чином, смисл – це те, заради чого здійснюється життєтворчість митця; смисл – утворює цінності («узагальнюючі кристалізовані смисли утворюють цінності людини» [там само]. Т. Антонюк підкреслює: «Цінності і смисли – це динамічні системи, які можуть змінюватися протягом усього життя людини» [там само].

Людина завжди перебуває в різних відносинах з навколишнім світом: пізнає, оцінює, практично переробляє та пристосовує його. Оціночне ставлення людини до світу вивчає аксіологія чи теорія цінностей. Аксіологія вивчає ціннісні аспекти всього спектра наукової, художньої, релігійної та соціальної практики, людської культури та цивілізації загалом.

Термін «аксіологія» ввів французький філософ П. Лапі у 1902 р. Трохи пізніше, у 1904 році, Е. фон Гартман представив аксіологію у системі філософських дисциплін. Незважаючи на те, що аксіологія як вчення про цінності набула самостійності лише на початку ХХ століття, питання цінності цікавили людство ще з античних часів. Сократ центральною проблемою своїх роздумів порушував питання, що є Благо.

У філософії Платона Благо ототожнювалося з Добром, Красою і загалом із Буттям. Онтологічна трактування категорії цінності панувала й у середньовічній філософській думці. Більше того, вся платонівська гілка філософії аж до Г. Гегеля та Б. Кроче дотримувалася подібного тлумачення щодо природи цінностей. Лише до кінця ХІХ століття, коли поняття Буття розщеплюється на два елементи – реальність та цінність, як можливість практичної реалізації – аксіологія набуває статусу окремого розділу філософського знання [145].

З позиції сьогодення залежно від погляду на природу цінностей, в онтологічному аспекті, можна виділити об'єктивне та суб'єктивне трактування цінностей. Об'єктивне передбачає існування цінностей незалежно від свідомості суб'єкта, може їх лише оцінювати і використовувати. Суб'єктивну позицію характеризує визнання того, що цінності створюються виключно суб'єктами, їх творить свідомістю. Обидві концепції мають розгалуження та підрозділи у собі.

Існує умовна класифікація цінностей. У традиційному розумінні цінності поділяються на матеріальні (які існують у формі речей, явищ або відносин) та духовні (моральні, релігійні, художні, політичні та ін.).

Основну складність при класифікації становить той факт, що у продуктах людської діяльності матеріальне і духовне взаємодіють, і чітко і однозначно розділити їх неможливо. У такому разі правильніше було б відштовхуватися від потреб, які задовольняються цінностями. Тому крім цінностей, які задовольняють матеріальні та духовні потреби, розрізняють психологічні та соціальні цінності.

Так, переживання щастя, радості, душевного комфорту, яких прагне людина, відносять немає духовним, а душевним цінностям. Однак на побутовому рівні цілком достатньо поділу цінностей на матеріальні та духовні. Матеріальні цінності чи блага задовольняють тілесні потреби людини. До них відносять економічні, технічні та вітальні цінності. Духовні цінності роблять існування людини «людським»: сюди входять релігійні, моральні, естетичні, художні, правові, філософські цінності.

В. Маринчак вводить термін «ціннісна інтенціональність», щоб розмежувати типи спрямованостей людської свідомості на об'єкт, і, таким чином, акцентувати роль фундаментальної потреби в цінностях: «...ціннісна інтенціональність є насамперед процедурою пошуку, виявлення, розсуду, конституювання цінного та цінності» [145]. Оскільки ціннісне ставлення однаково й у реальних речей, й у творчості, то феноменологічний підхід виправдовує ціннісну семантику, як світ музичної діяльності.

Смислутворюючі складові авторської свідомості надають їй єдність та стійкість, що знаходить відображення в індивідуальному стилі митця.

У своєму інтенціональному дослідженні В. Маринчак [145] свідомо обмежує своє дослідження, роблячи його результати односпрямованими, де суб'єкт пізнає об'єкт. Поглянувши на це питання ширше, ми розуміємо, що щодо цінностей, де сама людина виступає у двох ролях – і виробника, і споживача, для повноти картини потрібен зворотний зв'язок, де суб'єкт творить об'єкт.

Отже, застосуємо ціннісно-смісловий підхід до оцінки музичної творчості О. Назаренка і універсалізму його творчої особистості.

О. Назаренко пройшов тяжкий шлях від провінційного хлопчика до професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслуженого діяча мистецтв України, яскравого виконавця, композитора, диригента, педагога, методиста.

Н. Савицька увела у музикознавчий обіг поняття „біографічний сценарій” [165, с. 5] і констатувала, що «... творчий вік є одним з інструментів виміру креативного потенціалу, який безпосередньо кореспондує з хронологічними віковими фазами та їх психологічними характеристиками». За Н. Савицькою:

*Дитинство – народження – формування*

*Юність – самопізнання – спалах – дозрівання*

*Зрілість – самоздійснення – полум'яння – творення самого себе*

*Старість – прощання із світом – згасання – злиття із Всесвітом* [165, с. 15].

Розглянемо сценарій життєтворчості О. Назаренка, (в якій 4 фази на шість немає) з метою визначення її універсальних засад.

Народився він 2 листопада 1938 року в селі Козачок, Старооскольського району Белгородської області. Особливий інтерес до музики з'явився ще змалку та накопичувався (розвивався) з кожним днем. Першим, хто вплинув



на його музичні здібності, був брат матері Василь Миколайович Монаков (1922-1977). Не зважаючи на тяжке поранення (уламок у легені), він взяв на себе виховну місію та з повною відповідальністю, покладаючись на свій талант та знання в музиці (закінчив лише 2 курси педучилища до війни), проявив професійні якості до підходу к зайняттям з маленьким Олександром. Володіючи гарними вокальними здібностями та багатогранним талантом, він сам грав на багатьох музичних інструментах, особливо добре – на баяні. Багато мелодій він підбирав на слух і виконував їх дуже виразно та кантилено. О. Назаренко в бесіді зі своїми студентами говорив: «Схиляюся перед мужністю та відвагою цього доброго, талановитого та чуйного чоловіка!».

Мати, Олександра Миколаївна Назаренко (1911-1981), не зважаючи на невисокий рівень освіти, була ерудованою, музичною, дуже душевною людиною. В складному моральному стані та матеріальних умовах їй вдалось виховати чотирьох дітей. Завдяки професії швачки та працьовитості вона підтримувала мінімальний побутовий рівень в сім'ї. Під час домашньої роботи на швейній машині «Zinger» з ножним приводом вона часто співала пісні та романси, завдяки такому виявленню почуттів в музиці, О. Назаренко став емоційною, рухомою та вдумливою людиною [136].

Батько, Іван Гнатович Назаренко (1914-1945) в 1942-1945 роки пройшов бойовий шлях від Сталінграду до Відня, був поранений та контужений, вже після завершення Другої світової війни загинув в Угорщині. Незадовго до смерті він передав із Угорщини своєму 6-річному синові маленький трофейний акордеон та записку, в якій писав, що його син повинен займатися музикою. В майбутньому, коли О. Назаренко став зрілим музикантом, він присвятив своєму батькові-фронтовику транскрипцію твору «Випадковий вальс» на тему пісні М. Фрадкіна [152]. Взагалі в сім'ї О. Назаренка усі були дуже талановитими та обдарованими, особливо по маминій лінії.

Планів на майбутнє відносно вибору професії зовсім не було. В 1951 році, коли Олександр навчався в сьомому класі, в село Козачок, на ім'я його

батька, прийшов лист з Харкова від Дмитра Семеновича Яковлева (капітана у відставці/фронтовика). Дізнавшись про загибель бойового товариша, він невідкладно вирішив написати листа, а згодом приїхав в село Козачок. Дмитро Семенович не тільки зорієнтував підлітка до вступу в Харківське музичне училище<sup>11</sup>, але й рекомендував його завідуючому відділом народних інструментів Якову Михайловичу Кантору.

Влітку 1952 р. тринадцятилітній юнак складає іспити<sup>12</sup> та вступає до Харківського музичного училища в клас Я. М. Кантора<sup>13</sup> (клас фортепіано – А. М. Бланк). І хоча Олександр вже мав навички гри на акордеоні, музичну грамоту він почав вивчати тільки з моменту вступу до музичного училища. Але доля розпорядилась дещо інакше! Олександр поселився у Дмитра Семеновича Яковлева, який проживав у підвальному приміщенні. Йому приходилось спати на земляній підлозі, що дуже негативно відбилося на стані здоров'я. Через погані побутові умови першокурсник тяжко захворів та в кінці листопада потрапив до лікарні, де пролежав декілька місяців. В кінці січня 1953 року мати забирає його додому та оформляє до кінця навчального року академічну відпустку.

У вересні того ж року О. Назаренко відновився у статусі першокурсника Харківського музичного училища та продовжив навчання. Студенти, зараховані з ним на один курс, були досить непогано підготовлені. Олександр дуже вирізнявся на їх фоні через брак знань, але молодий юнак досить активно включився в роботу та почав набирати обертів з музичної грамоти та гри на музичних інструментах (баян, фортепіано). Після смерті Якова Михайловича Кантора (1956), його викладачем з фаху, стає молодий музикант Володимир Подгорний, щойно закінчивший консерваторію. Через рік Олександр набирає відповідний рівень підготовки та навичок гри на баяні під керівництвом В. Подгорного. Після закінчення музичного училища

---

<sup>11</sup>За один рік йому вдалось оволодіти грою на баяні під чутким керівництвом його дяді Василя Монакова, оскільки класу акордеона в музичному училищі не було.

<sup>12</sup>На вступному іспиті грав ще на акордеоні.

<sup>13</sup>Яків Михайлович Кантор – працював у ХМУ з 1947 по 1956 рік. Не маючи вищої освіти з класу баяна, він був достатньо обізнаним викладачем. Відомі випускники: П. К. Потапов (Черепакха), В. М. Нестайко, О. І. Назаренко, Л. П. Назаренко.

талановитий баяніст вступає до Харківської державної консерваторії в клас Володимира Яковича Подгорного. Саме зі студентських років навчання в консерваторії починаються *пошуки творчої фантазії* Олександра Назаренка. Перші кроки універсального зростання О. Назаренко долає через напружені «пошуки *самого себе*», прагне сказати щось нове, довести свою значущість в музиці.

У контексті становлення харківської баянної школи О. Назаренко запам'ятався спільною роботою з відомими харківськими композиторами. В неодноразових виступах на пленумах композиторів України з виконанням творів різних стильових напрямків О. Назаренко демонстрував філігранну техніку, оригінальність мислення, справжню музикальність. Він один з перших почав пропагувати твори харківських композиторів. До нього звертались композитори з пропозиціями зробити баянні редакції творів, написаних для інших інструментів.

Молодому баяністу було дозволено, як виконавцю, втручатись та редагувати нотні тексти авторів. В період між 1967-1987 роками був виконавцем багатьох авторських програм композиторів Харкова – В. Бібіка, Ф. Богданова, О. Жука, В. Золотухіна, Д. Клебанова, І. Ковача, Т. Кравцова, Г. Фінаровського, С. Файнтуха та Н. Юхновської.

З 1959–1964 рр. О. Назаренко працював солістом-баяністом у складі симфонічного оркестру балетів «Таврія» В. Нахабіна та «Пісня про щастя» Ю. Щуровського, опері «Павел Корчагин» Н. Юхновської Харківського театру опери та балету. «В своїй творчій роботі над перекладеннями та виконавськими редакціями музичних творів О. Назаренко запроваджував теоретичні знання та практичний досвід, що сприяло отриманню високохудожніх результатів. Створені редакції О. Назаренко виконував на творчих зборах композиторів та музикознавців, авторських зустрічах, концертах, демонструючи філігранну техніку, оригінальність інтерпретації, витончену музикальність», – за свідченнями В. Пацери.

Починаючи з 1959 р., коли О. Назаренко ще навчався на третьому курсі консерваторії, він брав активну участь у щорічних червневих гастролях містами України під керівництвом Укрконцерту. З 1974 р. О. Назаренка призначають на посаду художнього керівника концертної бригади, якою він керував до 1989 року. Кожний червневий виїзд нараховував тридцять концертів, а загалом за цей період (за 30 років) було зіграно близько 600 концертів.

Одним з таких історичних фактів є інформація з газети «Радянське слово» (№ 96 за 1982 р). В період жнив до культурного обслуговування хліборобів залучено студентів вищих учбових закладів Міністерства УРСР. Творча бригада Харківського інституту мистецтв, під орудою старшого викладача Олександра Назаренко, протягом липня перебувала з концертами в трьох районах Дніпропетровської (нині Дніпровської) області: Петропавлівському, Межівському і Покровському.

«З цікавістю приймали слухачі інструментальну музику – п'єси пісенно-танцювального характеру «Святковий хоровод» В. Грідіна та емоційно-запальну молдавську народну мелодію «Жайворонок» в обробці О. Назаренка. Їх виконавці І. Ландар, Л. Романенко, В. Гацкало (домри), В. Шолохов, О. Назаренко (баяни) демонструють багаті звуко-мальовничі і віртуозні можливості інструменту. В концертній програмі виконувались пісні харківських композиторів І. Гайденка та М. Стецюна», згадує очевидець та автор статті М. Завгородній.

Працюючи у якості соліста-баяніста та концертмейстера, О. Назаренко отримував багатіший досвід та визнання колег по сцені, що стало позитивним «відбитком» від взаємодії в творчій єдності з видатними артистами Харківських театрів. Він акомпанував Народним артистам СРСР Є. Червонюку, М. Монойлу, Ю. Багатікову та Н. Суржиній, Народним та Заслуженим артистам України – В. Аркановій, А. Резиловій, Я. Іванову та іншим.

О. Рощенко влучно зазначає, що «... життя людини творчої складається з двох періодів: становлення і досягнення результату. Якщо як період становлення слід розуміти шлях сходження до вершин професії, сповнений протиріччями пошук себе справжнього, то період досягнення результату пов'язаний із усвідомленням і реалізацією власної місії, знаходженням свого місця і стилю, власного «почерку» в мистецтві, з якими назавжди буде асоціюватися постать певної творчої особистості» [162, с. 9].

Виходячи з цього, життєтворчість О. Назаренка демонструє саме такий шлях сходження до професійності майстерності, який охоплював різні сфери музичної діяльності – від роботи в Харківській обласній філармонії, сольних виступів до диригентської роботи і композиторських надбань. Митець досяг справжніх результатів, завдяки усвідомленню свого місця в баянній школі Харкова і України, своєї власної місії у виконавсько-педагогічній діяльності. Протягом всього життя він випрацьовував власний почерк в мистецтві, який характеризує його як універсальну творчу особистість.

При перекладені фортепіанних клавирів вокальних творів харківських композиторів, О. Назаренко робив редакції для баяна та всіляко збагачував фактуру творів. Нінель Юхновська<sup>14</sup> при спілкуванні з О. Назаренком схвально висловила: «У вас є творчі дані і гарні знахідки для роботи з матеріалом». Ця робота дала йому змогу накопичувати та збільшувати репертуар для баяна. Матеріали аранжування, перекладень, обробок, транскрипцій періодично друкувались у збірках видавництва «Музика» (Москва), «Музична Україна» (Київ).

Не можна залишати без уваги творчий зв'язок митця із В. Подгорним, який вплинув на його подальшу творчу діяльність та залишив яскравий відбиток на шляху становлення. Важливим для О. Назаренка оволодіння технікою впливу на слухача шляхом емоційної та виразної гри на баяні. Блискучою технікою роботу зі звуком володів В. Подгорний, про якого

---

<sup>14</sup> Нінель Григорівна Юхновська (1931-1997) – український композитор. В 1953 році закінчила Харківську консерваторію по класу композиції Д. Л. Клебанова. В 1957 році стала першою жінкою-членом Харківського відділу Союзу композиторів.

О. Назаренко в одній із своїх статей сказав, що він був «художником звуку». Саме спілкування та творчий контакт з В. Подгорним збагатили професійну оснащеність та стимуляцію композиторських задатків в луші молодого Олександра. Зазначимо, що у 1962 році на державному іспиті його вчитель виступав у якості партнера по ансамблю. Програма іспиту включала у себе п'єси Г. Галиніна (дві частини з «Сюїти для струнних») і О. Новачек «Вічний рух».

Авторський стиль О. Назаренка як виконавця та композитора також сформувався під впливом В. Подгорного. Будучи одним із яскравих його учнів, він співпрацював із ним, цікавився новими творчими ідеями та наслідував манеру, притаманну вчителю. В. Подгорний вважав, що пише за класичною системою композиції, яка була освоєна їм під впливом творів класичної та романтичної традицій. У зв'язку з цим можна відмітити, що авторський стиль О. Назаренко ґрунтується на художніх принципах, на які спирався і В. Подгорний.

Важливим у цьому контексті є творчі соціокультурні комунікації баянної школи В. Подгорного, вчителя О. Назаренка. Проте О. Назаренко не стоїть на місці та крокує далі, використовуючи у своїх творах сучасні прийоми гри на баяні, не ігнорує сучасні композиторські ідеї. Створивши редакцію фортепіанної сонати В. Бібіка, О. Назаренко придбав досвіду розуміння процесів тематичного розвитку у сучасних композиторських техніках (1982 р.).

Ю. Дяченко підкреслює, що в своїй роботі з учнями Олександр Іванович є послідовником педагогічних засад В. Подгорного та зазначає: «Перш за все – це точність інтонування музичного матеріалу, велика різноманітність артикуляційних сполучень та видів звукоутворення, гнучкість та динамізм виконання музичної фрази при загальній цілісності твору, оркестральність музичного мислення та імітація звучання інструментів і груп симфонічного оркестру» [47, с. 377]. Але при цьому всьому при вихованні

баяніста О. Назаренко не дотримався так званого «шаблону», залишав мистецьку індивідуальність учня на першому місці.

Авторський стиль О. Назаренка сформувався на поєднанні двох різних видів музичної діяльності – композиторської і виконавської. Г. Голяка визначає це явище як «професійний дуалізм» і дає йому наступне визначення: «Професійний дуалізм – поєднання в одній особі двох різних видів музичної діяльності – композитора і виконавця, з одного боку, відкриває горизонти безпосереднього діалогу композитор (виконавець) – слухач, дозволяє автору «вловити живе дихання залу», відчутти його інтереси і потреби, з іншого, – допомагає найбільш повно розкрити звукові можливості інструмента, оновити традиції, вплинути на подальший розвиток мистецтва.

Відомо, що саме творчість композиторів-виконавців у значній мірі сприяла розвитку певного інструментального напрямку, позначилася на еволюції мистецтва в цілому» [27, с. 13]. Далі науковець зазначає, «... що українській музичній культурі композиторсько-виконавський універсалізм є однією з визначальних рис, ним позначена діяльність М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, В. Барвінського, І. Шамо, М. Скорика, В. Птушкіна, Л. Шукайло, Ж. Колодуб та багатьох інших митців, серед молодшої генерації музикантів це В. Рунчак, З. Алмаші, І. Алексейчук [там само].

Творчість О. Назаренко в більшій мірі пов'язана із пісенністю та народністю: українські, російські, циганські, грузинські та латиноамериканські мотиви стали основою його музичних композицій. Якщо провести паралель між композиторами-народниками, то побачимо, що багато з них звертаються до народної пісні – І. Паницький, В. Городовська, П. Куліков, М. Будашкін, Г. Шендерьов, В. Подгорний. Ці спостереження дають змогу охарактеризувати творчість авторів та зазначити, що вони мають тяжіння до народного фольклору.

Навчальний посібник «Віртуозні транскрипції для баяна» було укладено в 2003 році [140]. Основою змісту нотної частини збірки стали різножанрові твори академічної, народної та естрадної музики композиторів

минулого та сучасності. Опубліковані матеріали першої збірки О. Назаренко були дуже відомими у свій час та й до нині не втратили своєї актуальності. Слід зазначити багатонаціональне походження музичних першоджерел, серед яких – музика позаєвропейських країн (бразильська, аргентинська, кубинська), романської (Німеччина, Франція), та слов'янської (українська, російська, чеська) культур.

Посібник містить транскрипції відомих творів: Скерцо «Щедрик» із струнного квартету № 4 «Пам'яті М. Леонтовича» Д. Клебанова, «Вічний рух» О. Новачека, «Іспанський танець» М. де Фальї, «Випадковий вальс» М. Фрадкіна, вальс «Пушинка» Б. Тихонова, концертна самба «Тісо-тісо» З. де Абреу, концертна самба «Аморадо» Є. Асеведо. На основі фольклорних та авторських мелодій він створював масштабні складні структури з яскравими музичними образами. Наведені у збірці п'єси дозволяють сформуванню у виконавця вірні критерії щодо «технологічної естетики», настроїти його на творчій підхід до відтворення кожного штриха у розвитку загального художнього образу твору.

Відчувається, що у роботі над кожним конкретним твором, О. Назаренко проникає у жанрово-стильові особливості вибраного тематичного матеріалу, з тонким художнім смаком підходить до вирішення виражальних задач, що надає його транскрипціям гармонічності у взаємодії висхідного та основного матеріалу.

Аналізуючи дану збірку, можна констатувати, що її автор має свій творчий почерк, свою манеру викладання засобів фактури (багатошаровість, фігураційне насичення). Це слідчить про його власний виконавський стиль, всебічний інтерес та обізнаність у питаннях історії і теорії музики. У методичних рекомендаціях О. Назаренко викладає своє розуміння суттєвих властивостей творів (структурно-логічне розгортання та його емоційне наповнення). Okремо слід підкреслити ретельну виконавську редакцію нотного тексту транскрипцій, у чому є прояв багатолітнього педагогічного досвіду О. Назаренка.



Зазначимо, що багатьом баянним творам О. Назаренко притаманні симфонічні принципи розвитку, які застосовуються і у жанрі фантазії. Наприклад, у жанрі фантазії написано драматичний та глибоко психологічний твір на тему російської народної пісні «Тонка горобина», що увібрала у себе емоції внутрішніх переживань автора (присвята матері – Олександрі Миколаївні Монаковій).

Майже всі твори автора присвячені людям, які залишили вагомий відбиток в його житті: членам сім'ї (окрім сина), талановитим музикантам, яскравим випускникам свого класу. Присвята творів близьким людям – суто індивідуальний підхід до художнього збагачення твору та духовних пошуків саме через шлях думок про тих людей, які займають місце в душі композитора.

Особливістю відбору тем для обробок, транскрипцій та аранжувань є ідея брати незнайомі твори, до яких раніше ніхто не звертався. Це приваблює виконавців здійснювати власний пошук трактовок, не наслідуючи вже відомі виконавські інтерпретації.

Багатьом творам в транскрипції майстра притаманне тяжіння до вальсовості. За його словами, після Другої світової війни він активно відвідував музичні вечори (у сільському клубі та школі), на яких звучала сучасна музика, якій була притаманна вальсовість. Традиційними для сім'ї Назаренків були зустрічі вдома у Василя Миколайовича Монакова, щоб на патефоні послухати пісні у виконанні Лідії Русланової, Рашида Бейбутова, тріо сестер Федорових, баяніста Івана Паницького та знамените на той час Перше Народне тріо баяністів у складі Олександра Кузнецова, Якова Попкова, Олександра Данилова.

Протягом життя усі спогади та переживання із дитинства накопичувалися та стали основою до написання багатьох творів. Першою авторською мелодією стала присвята брату Володимиру – «Елегійний вальс» (1991), де представлені лірика та напруга, романтичні образи як спогади. У

коментарі до цього вальсу автор пише, що саме брат у дитинстві показав і навчив його танцювати вальс.

На світогляд та музичний смак О. Назаренка вплинула його подруга, кохана дружина та творчій соратник – Людмила Пилипівна Назаренко. Олександр та Людмила навчалися на одному курсі музичного училища, а у подальшому житті створили родину та творчій союз. Разом долали життєві труднощі, росли двоє дітей та вдосконалювалися у пізнанні та виконавстві музики. Він присвятив їй твір «Ноктюрн» у формі вальсу. Це ще одна ознака, яка характеризує небайдужість до жанра вальсу.

У 2018 році вийшла третя збірка обробок, аранжувань та перекладень під назвою «Альбом популярної музики» [135]. Ці твори, в більшій мірі, розраховані для виконання у старших класах музичних шкіл та молодших курсах музичних училищ. Ідея створення полягає у популяризації класичних творів і розвитку баянної літератури загалом. Важливою складовою для О. Назаренко завжди була затребуваність його, як композитора та музиканта. Професор А. Гайденко каже, що О. Назаренко пише свої складні твори як зрілий композитор, дуже добре знає класичний фортепіанний та скрипковий репертуар, що дає змогу наблизитися до наслідуванню цих інструментів.

О. Назаренко за час свого творчого шляху був керівником і диригентом великої кількості оркестрів баяністів серед яких і студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ ім. І. П. Котляревського [184]. О. Назаренко зробив вагомий внесок до збагачення репертуару оркестру. За багаторічну роботу, а це більше 29 років, йому вдалося аранжувати та інструментувати понад 100 творів, серед них – класична, народна, естрадно-джазова та оригінальна музика для баяна.

До цього процесу він залучав і студентів, які проходили курс інструментовки та планували з оркестром скласти державний іспит по диригуванню. Роботу з оркестром можна назвати «творчою майстернею», тому що усі написані твори детально перевірялися майстром та редагувалися під час репетицій. За допомогою В. Чепеленко, який володів феноменальним

слухом вдалось зняти на слух та детально записати такі твори – «Ноктюрн» А. Індри та «Блакитний прелюд» Дж. Бішопа (обр. В. Людвіковського), які стали прикрасою оркестру баяністів та акордеоністів.

Перекладення, виконавські редакції та транскрипції О. Назаренка демонструють його володіння творчо підійти до перетворення оригіналу, зробити його «баянним» та представити у вигляді яскравого концертного твору. Окремі твори відрізняються цікавим творчим рішенням у створенні нових фактурних варіантів для баяна.

Перекладення О. Назаренка входять до репертуару студентів Київської консерваторії. В друкованих збірках видавництва «Музична Україна» видані інструментування для ансамблів баянів, виконані О. Назаренко. В них проявляється знання специфіки баянного звучання, тонкого музичного відчуття при доповненні оригіналу новими голосами та партіями.

Будучи відмінним виконавцем-баяністом він досконало знає можливості інструменту та використовує ці знання в роботі над творами; багато уваги приділяє інтонаційно-образній сфері, специфіці інтонування та наслідування іншим інструментам. При виконанні твору, який написано для іншого інструменту, О. Назаренко вважав за важливе почути і передати колорит звучання оригінального інструменту. Виконавськими орієнтирами для нього були творчість С. Ріхтера, Е. Гілельса, Л. Когана, Я. Хейфеца. Ці уявлення надали молодому виконавцю надзвичайно витончену чутливість до тембру.

Специфіка виконання творів дуже професійна, динаміка та штрихова техніка різноманітна, мистецтво володіння звуком бездоганне. Динамічні відтінки коливаються від максимально задумливого *piano* до грізного *forte*. Манерою свого виконання він змушував публіку не тільки *слухати*, але й *чути*, що дуже важливо для виконавця. Він доносить до душі слухача суть задуму композитора використовуючи виразні засоби баяна, в тому числі і звукообразальні властивості викладення нотного матеріалу.

Наслідуючи манеру фортепіанної, а в більшості скрипкової гри, О. Назаренко вдавалось виконувати твори з максимальним наближенням до оригіналу, залучаючи до виконання багату штрихову палітру технічних засобів. «На мої сольні концерти приходили піаністи та скрипалі. Вони були зацікавленні почути виконання творів з їх репертуару у виконанні на баяні. Потужним поштовхом для передачі образу та налаштуванням перед виконанням твору тієї чи іншої епохи, слугували портрети композиторів, які висіли у великій залі консерваторії. Я дивився на них, та заряджався особливою енергією», – згадує Олександр Іванович. О. Назаренко славився розвиненою пальцевою технікою, майстерністю «перлинної гри». Сучасників вражала філігранна довершеність його техніки. «Під час виконання перших інтонацій твору П. Сарасате «Циганські наспіви», ставало якось моторошно. Було таке враження, що О. Назаренко «грає як диявол!», – зі спогадів С. Дядечко.

Авторський стиль О. Назаренка синтезує традиційні та новаційні методи роботи над музичними творами. Інтерес до впровадження сучасних методів виконання творів (нетемпероване глісандо, стук по міху та по клавішах, кластерну техніку) проявились ще у студентські роки – до того, як це стало всебічно розповсюдженим серед композиторів та виконавців. Яскравим відбитком в пам'яті О. Назаренка залишило виконання Сонати № 1 В. Бібіка: «В епізоді найвищої емоційної напруги в мене дуже стисло серце, я не міг зробити ні вдиху, ані видиху. Витримавши значну паузу між частинами, я продовжив грати. Треба сказати, що мені повезло, бо друга частина починається у витриманому темпі в динаміці *ppp*. Це нагадувало мені давні церковні наспіви, які виникають ніби з тиші. Десь через 8-10 тактів я відчув полегшення».

Протягом багаторічної праці солістом-баяністом О. Назаренко зіграв понад п'яти тисяч концертів на сценах Харкова, України та за її межами.

Зроблена велика кількість фондкових записів<sup>15</sup> на республіканському, всесоюзному та українському радіо та телебаченні<sup>16</sup>.

Особливістю інтерпретацій музичних творів О. Назаренком є *інтелектуальне виконання*, яке заворожує слухача владою музичного інтелекту. О. Назаренко ретельно підходить до інтерпретації творів та їх виконання, знаходить співзвуччя особистого бачення «*виконавського образу*» баяна та композиторського стилю виконуваних творів.

Авторський стиль О. Назаренка є оригінальним та багатоаспектним, його складають композиторська, виконавська та педагогічна діяльність. На становлення авторського стилю великий вплив мали культурне середовище Харкова, творчій зв'язок з В. Подгорним та загалом виконавські традиції Харківської баянної школи. Оригінальний композиторський стиль О. Назаренка проявляється у жанрах транскрипції, фантазії, обробок народних пісень для баяну та витончених аранжувань для оркестру баяністів та акордеоністів. За рахунок яскравих тембрів, насиченої фактури та реєстрів композитор доводить свої музичні композиції до симфонічного розмаху, далеко відходячи за межі висхідного тематичного матеріалу. Стиль Назаренка-композитора – є невід'ємним від його стилю як баяніста виконавця, що і складає основу втілених їм інтонаційних моделей.

На основі фольклорних та авторських мелодій, він створює масштабні складні структури з яскравими музичними образами. Творчість О. Назаренко налічує ряд творів, написаних та присвячених людям, які залишили великий слід в його житті. Присвяти матері, батьку, дружині та брату – це музичне слово, в якому драматичні образи підкреслюють експресію та конкретику до близьких йому людей. Ці складові авторського стилю є притаманними О. Назаренку як представнику саме харківської школи баянного мистецтва.

Досліджуючи феномен творчої особистості О. Назаренка в контексті універсалізму варто звернутись до спостережень Н. Савицької, яка,

<sup>15</sup> В. Подгорний – фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну», варіації на тему народної пісні «Полосинька», «Українське капричіо», П. Сарасате – «Циганські наспіви», Б. Векслер – «Молавські ескізи», Г. Венявський «Полонез» D-dur, Н. Паганіні «Пальпіті» та багато інших.

<sup>16</sup> Левову частку фондкових записів було знищено через недбале ставлення працівників телерадіокомпанії.

розглядаючи композиторську особистість як феномен і предмет наукового дослідження, зазначала: «На відміну від індивідуальності, що фіксує комплекс незмінних рис характеру на різних етапах творчого становлення, особистість є динамічною реалізацією генетично зумовленої унікальності індивідууму, однак при усіх змінах її вирізняє вища єдність свідомості. Це духовна субстанція, для якої діяльне начало є визначальним чинником буття. Індивідуумом народжуються – особистістю стають; індивідуальність – категорія естетична, особистість – радше морально-етична; індивідуальність – міра своєрідності вияву творчих здібностей, особистість – міра глибинності їх втілення [165, с. 9].

Вивчаючи психовікові проєкції становлення композиторської особистості авторка окреслює фактори, що впливають на темпоритм, інтенсивність і якість життя видатних творчих персоналій. В контексті її теорії визначимо „пізній вік” митця як фазу духовного сходження. «Цей період називають „метафізичною порою мудрості” (Бокаччо), „часом наближення до Бога” (Конфуцій), „блаженим прологом до останніх глибин” (Р. Моуді), „заключною сценою життя” (Цицерон)» [165, с. 15]. Психологія літнього віку у структурі особистості залежить від перебігу попередніх етапів життя, запасу фізичної і духовної енергії, з яким митець входить у зону пізнього творчого віку. Виокремимо ті характеристики пізнього віку, за Н. Савицькою, що відносяться до творчої особистості О. Назаренка. Це:

- відтворення особистісно значущого минулого;
- підсумкова концептуалізація власного життя;
- інтегрований тип мислення;
- досягнення завершеної форми духовної і національно-ментальної самототожності [165, с. 15].

Внесок майстра у розвиток академічного баяну у Харкові є величезним, а авторитет сягає далеко за межі Харкова та України. Відомі сучасні баяністи та оркестрові колективи виконують п'єси композитора з великою повагою та завзяттям. Педагогічна діяльність митця, його таланти як викладача і

наставника реалізувалися в учнях, які завдяки високоякісній професійній підготовці досягли видатних успіхів.

## **2.2. Виконавські інтерпретації О. Назаренка: досвід порівняльного аналізу**

До інтерпретаційного аналізу ми обрали популярні твори для баяна які були особливою репертуарною родзинкою у виконавському кейсі О. Назаренка. Також ці твори мали особливий попит й у інших відомих професійних баяністів. Ідея порівняння виконавських інтерпретацій виникла разом із ідеєю порівняти відомі баянні школи та представників цих шкіл, які в свою чергу були найкращими в своїй справі, але в різні за часом періоди. На підставі музикознавчого та порівняльного аналізу розкриємо особливості виконавських інтерпретацій твору для баяна Володимира Подгорного<sup>17</sup> – Фантазії на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну», та транскрипції для баяна «Циганські наспіви» Пабло де Сарасате. Аналітична розробка базується на виявленні особливостей інтерпретації творів для баяна з метою надання рекомендацій для виконавців, що прагнуть до максимального розкриття їх художнього змісту.

**Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну»<sup>18</sup>** має дві композиторські редакції. Перша – являє собою варіант для баяна з системою басо-акордового акомпанементу та була створена В. Подгорним у 1964 році. Вперше цей твір було виконано О. Назаренко в 1965 році на Всесоюзному радіо. В цьому ж році виконавець з блиском представив творчість В. Подгорного на Пленумі в Києві, де проходив показ нових творів харківських композиторів, та виконав дві п'єси автора – Варіації

<sup>17</sup> Композиторська творчість В. Подгорного тісно пов'язана з найкращими виконавцями-баяністами. Він з гордістю присвячував свої твори яскравим та талановитим виконавцям: Є. Дербенко, Й. Пуріцу, В. Семенову, Ф. Ліпсу, О. Скляріву, Б. Єгорову, О. Назаренко, Ю. Вострелову, А. Семешко.

<sup>18</sup> Слова ліричного шедевра, які довгий час вважали народними, належать українському поетові другої половини ХІХ століття С. Руданському, а музика – Л. Олександровій. Окрім пісні «Повій, вітри, на Україну», здобув популярність ще один її романс – «Дивлюся я на небо» на слова українського поета-романтика М. Петренка. Обидва романси були блискуче аранжовані для голосу та фортепіано Вл. Зарембою.

на тему російської народної пісні «*Полосинька*» та Фантазію на тему української народної пісні «*Повій, вітре, на Україну*». В інтерв'ю О. Назаренко поділився наступними враженнями: «В моїй пам'яті дуже яскраво відклалось почуття вперше зіграного твору «*Повій, вітре, на Україну*» у виконанні автора. Коли В. Подгорний загравав середній розділ (розробку), від почутого я відчув, як земля з-під ніг йде. Пройшло багато часу, але це – незабутньо». Подібні відчуття, за словами баяніста, повторювалися й надалі завдяки емоційній та виразній грі на баяні його вчителя<sup>19</sup>. В своїй статті про В. Подгорного О. Назаренко зазначає: «При спілкуванні з колегами та студентами він, будучи велим *майстром* звука, яскраво, образно демонстрував на інструменті нові твори, будь то транскрипція чи оригінальна п'єса ...» [158, с. 1-2].

Друга редакція – Елегійна фантазія на тему української народної пісні «*Повій, вітре, на Україну*» В. Подгорного – була створена для багатотембрового готово-виборного баяна в 1984 році за ініціативою Ф. Ліпса<sup>20</sup>. Створення цієї редакції було присвячено до створення другої частини антології для баяна, надрукованої у видавництві «Музика» (Москва, 1985)<sup>21</sup>. Автором були внесені деякі фактурні та гармонічні варіанти, також значно розширена кода. Таким чином, за рахунок незначних змін друга редакція за масштабом перевершує першу (перша складається з 97 т., друга – 119 т.).

Високо цинив творчість В. Подгорного Ф. Ліпс. Завдяки їх багаторічній співпраці композитор неодноразово відвідував Москву з авторськими концертами в рамках міжнародного фестивалю «Баян та Баяністи» (1988, 1998). Гастролюючи, Ф. Ліпс включав Фантазію на тему української народної

<sup>19</sup>Якщо брати до уваги студентські роки, то творча співпраця В. Подгорного та О. Назаренка тривала понад п'ятдесят років.

<sup>20</sup>Присвячена Ф. Ліпсу.

<sup>21</sup>До другої частини антології увійшли чотири великі твори В. Подгорного: варіації на тему народної пісні «*Полосинька*» (1958), фантазія на тему народної пісні «*Ніченька*» (1963), елегійна фантазія на тему української народної пісні «*Повій, вітрі, на Україну*» (1964) та фантазія на тему народної танці «*Бариня*» («*Російська фантазія*») (1969).



пісні «Повій, вітре, на Україну» до свого концертного репертуару, завдяки чому цей твір неодноразово звучав в різних країнах.

Фантазія «Повій, вітре, на Україну» має яскраві риси симфонізму, які в цілому характерні для композиторського та виконавського мислення В. Подгорного. Це пов'язано з тим, що музикант вивчав творчість славетних композиторів та опрацьовував їх симфонічні партитури. Результатом цього стали його перекладення симфонічної музики для баяна (II частина та фінал П'ятої симфонії, фінал Шостої симфонії П. Чайковського).

Фантазію для баяна можна віднести до складу новаторських, тому що цей твір відрізнявся від традиційних транскрипцій для баяна того часу наявністю симфонічної драматургії. А. Хачатурян надав свій коментар щодо симфонічної творчості В. Подгорного: «Я очікував почути щось специфічне, що називається музикою для гармоніки, але я був приємно здивований, коли почув музику симфонічного складу, та симфонічної, я би мовити, думки. Це була приємна та добре написана музика» [172, с. 4–5].

В баянній фантазії «Повій, вітре, на Україн» В. Подгорний використовував характерні прийоми розробки народної мелодії шляхом виокремлення окремих мотивів та розцвічування виразних інтонацій, закладених в темі. В роботі над кожною темою композитор проявляв скрупульозність.

Композиція та драматургія цього баянного твору багато в чому співпадає із змістом пісні, якій характерний певний емоційний настрій. Прослухавши виконання Фантазії на баяні, одні порівнюють її зі звучанням органу (мабуть через глибину драматизму та барвистості використаних в ній регістрів), другі – зі звучанням хору (завдяки народно-підголосковому складу фактури). Треті – представляють Фантазію як розгорнуте симфонічне *Adagio*. Цей твір є одним з найдраматичніших баянних творів композитора, створених на основі народно-пісенного матеріалу.

Епічно-сповіщувальні початкові інтонації в партії правої руки приваблюють запитальною направленістю. Своє виконання О. Назаренко

починає, дещо відступаючи від початкового темпу. Перші запитальні інтонації звучать рухливіше, що є важним фактором при передачі схвильованого образу. Ф. Ліпс, в свою чергу, неухильно слідує заданому темпу автора, але тривожні мотиви, які складаються із декількох інтонацій, злегка відтягують, наближаючи звучання до ритму – восьма з точкою та шістнадцята. Гармонія в кінці кожної з фраз приводить до домінанти (тт. 2, 4, 8 – варіант 1); (тт. 3, 6, 10 – варіант 2), яка так і не розв'язується протягом шістнадцяти та вісімнадцяти тактів відповідно, аж до появи теми. Тривожні трелі та тремоло, секундові затримання і акорди, сходяще-розбіжний рух голосів у виконання О. Назаренка створюють ауру душевної схвильованості. Інтерпретацію Ф. Ліпса можна віднести к розряду варіанта більшої технічної складності, що характеризує його виконання цього епізоду.

В цій частині, яка виконує роль вступу, виконавцю слід якомога виразніше вибудувати мелодичну лінію, для цього гармонічні ноти повинні бути на другому плані. Враховуючи характер музики і темп *Lento*, трелі слід грати не дуже швидко, причому імітаційні, в другій октаві, світліше, легше. Обидва виконавці із цією задачею впоралися філігранно, хоча у Ф. Ліпса трель звучить одноманітно, не створюючи ефект розвитку матеріалу. В. Подгорний часто казав своїм учням, що трель повинна розвиватися, мати динамічні градації, розкриватися наче квітка.

Пом'якшення емоційного напруження вироблятиметься кварто-квінтовими звуками, які повинні звучати *ala flageolet* в другій половині такту, при виконанні яких клавіші натискатимуться не до кінця (особливо актуально на баяні с готовими акордами), оскільки наступні за треллю «уламки» акорду природньо пом'якшують розв'язанням. Ф. Ліпс, в цьому плані, має вагому перевагу, граючи на багатотембровому баяні з залучення регістру «баян з пакколо» (імітація «уламків»). Важливо відмітити, що натискання на половину клавіші є виконавським відкриттям О. Назаренка, до якого він прийшов, працюючи над твором П. Сарасате «Циганські наспіви» у 1961 році, імітуючи скрипичні флажолети. Варто звернути увагу, що

О. Назаренко грає на баяні готовими акордами і йому доводиться використовувати в своїй грі винахідливість та особистий досвід, щоб урізноманітнити звучання твору не тільки динамічно та артикуляційно, але й емоціно-вдумливо.

При проведенні теми міх необхідно розрахувати таким чином, щоб одного напрямку його руху вистачило на фразу з чотирьох тактів. В останніх двох тактах теми складність являє забезпечення ясності звучання мелодії. Тоді треба вдатися к прийому неповного натиску на клавіши на акордових звуках й одночасно філірувати звук на мелодичних нотах шляхом «вдихання» повітря в них в першу чергу.

Слід за вступом йде проведення теми, яку після витриманої фермати О. Назаренко починає розвивати шляхом зрушення темпу. В свою чергу Ф. Ліпс, не чекаючи фермати, починає демонструвати слухачу свій погляд на звучання теми, використовуючи все той же ритмічний прийом – восьма з крапкою та шістнадцята. Обидва виконавця, частково, в чомусь схожі, використовують метод дбайливого відношення до тексту, вокалізуючи його, змушуючи баян «дихати». Зазначимо, що Ф. Ліпс грає більш «відкритим» звуком, а О. Назаренко всі звуки обрамляє та оброблює.

Розглянемо уривок з різноплановою фактурою (тт. 25–28 – варіант 1); (тт. 30–35 – варіант 2).

У першому варіанті (1964) ця побудова викладена в одній правій клавіатурі. Для облегшення «настрою» можна було б третій голос (нижній) виконати на виборній клавіатурі. Достатньо повного злиття всіх голосів не відбувається, тому бажано виконувати всі голоси правою рукою, що О. Назаренко успішно демонструє в аудіозаписі. Оскільки це повторення приспіву повинно йти в більш згущеному емоційному ключі, то тремоло грає роль нового фактору у розвитку. Тому виконання тремоло має бути якомога частішим й рівномірно-чергуючим, без найменших цезур між групами.

Варіанти виконання О. Назаренка та Ф. Ліпса в цьому епізоді максимально зближені один до одного. Для вироблення відчуття свободи при

виконанні даної побудови, цілеспрямовано пограти тремоло окремо тільки з нижнім голосом. В загальному контексті цього твору, фрагменти з тремоло повинні сприйматися як тривожно-імпульсуючий фон.

На закінченні мелодії (тт. 27, 28 – варіант 1); (тт. 34, 35 – варіант 2) важливо не відразу збавляти емоційне збудження. Шляхом напруженого міху необхідно висвітлити мелодичні ноти, а в акордових звуках, клавіши повинні нажиматися не до кінця (фразування міху по мелодії). Повністю «розсіювання» експресивності відбувається тільки в наступній чверті (на імітації в нижній октаві предиктового мотиву).

В обох виконавських версіях за вісім тактів до розробки посилюється драматичний характер теми: першочергова запитальна інтонація постає в більш тривожному звучанні. Знову в низькому регістрі, на відміну від першочергового проведення, для додання характеру зумовленості та конкретності питання, доцільно перенести смисловий акцент на першу долю на затриманні опорних акордів. Цей же динамічний прийом підкреслює тривожно-неспокійні інтонації перед частиною, що буде мати розвиток, а секундові інтонації (т. 8), яку композитор застосував як мотив томління і скорботи, буде одним із основних елементів розвитку в розробці.

В середньому розділі Фантазії (розробці), основним засобом розвитку матеріалу є гармонічний розвиток – рух секундових інтонацій, динаміка, інструментування. Нові елементи фактури, так звана маса звучань, є ведучою і взаємодіє одночасно з іншими елементами розвитку. Актор фантазії використовує цікавий композиторський прийом, трансформує мотив теми із тризвуку в гамоподібну попевку, що сприяє відчуттю подолання при розвитку звукового ланцюга.

Ф. Ліпс починає розробку дещо схвильовано, на *f*, що не дає йому змогу розвивати матеріал шляхом динамічного зростання. Це й не дивно, тому що друга редакція фантазії була створена для багатотембрового баяна з використання ряду регістрів, особливо в розробці («баян», «баян з піколо»,

«*tutti*»). Виконуючи твір на подібному інструменті, у виконавця виникає вагома динамічна перевага.

О. Назаренко, в свою чергу, підготовлює розробку наступним чином: завершення теми злегка загострює на *dim.*, але не слабшає в плані впливу на клавіші, тим самим передбачає подальший розвиток. Зробивши «подих», баяніст починає розвиток матеріалу шляхом імітації інструментів симфонічного оркестру.

Відмітимо, що на органному пункті «*h*», О. Назаренко не виділяє цей рухливий голос зі спільного звучання, а поступово, особливо в другій хвилі розвитку на органному пункті «*соль*», доводить звучання цього елемента музичної тканини до головного ступеня. Особливо важливу роль цей голос грає під час зупинок мелодії на повних тактах, будучи в цих випадках основним рухомим фактором. Він повинен виконуватися штрихом *Legato*, при цьому з'єднання гармонічних вертикалей має бути також без просвітів між ними. В деяких музичних побудовах слід застосувати своєрідні аплікатурні прийоми для забезпечення художніх вимог.

Протягом шістнадцяти тактів автор не змінює виду фактури, а весь її розвиток здійснюється шляхом секвентного розвитку і гармонічних поєднань. В сімнадцятому такті підключаються підсилюючі ресурси баяна – басы з готовими акордами, які сприймаються в даному випадку як вступ мідно духової групи симфонічного оркестру. Звідси починається кульмінаційна зона не тільки цієї частини, але й всього твору в цілому. Для додання більшій значущості звучання висхідних шквальних потоків тридцять других тривалостей, цілком прийнято, розвиваючи нижній голос, додавати рух аналогічно вихровому.

Підводячи розробку до емоційного напруження (т. 65 – перший варіант); (т. 71 – варіант 2), виникає надскладний технічний сегмент – октави тридцять другими тривалостями. Цей вихороподібний епізод характеризує максимальну точку напруження всього твору. Баяністи демонструють особливу віртуозність та легкість, використовуючи весь енергетичний запас

шляхом імітації *tutti* симфонічного оркестру. Відштовхуючись від точки найвищого напруження (*fff*), цей віртуозний пасаж скачується донизу та призводить до ноти «сі-бекар». Це, як би, глухий кут, з якого немає виходу.

Подібний елемент вже зустрічався у виконавській практиці митця. В процесі вивчення варіацій на народну тему «Полосинька» В. Подгорного, в якій фінальна варіація складалась з октав шістнадцятими тривалостями. О. Назаренко домогся не тільки максимального штрихового впливу на музичну тканину, але й особливого віртуозного характеру при виконанні даного матеріалу.

Реприза повертає до фактурного викладення тематичого матеріалу першої частини. На відміну від першої частини, де тема викладалась в характері оповідання, тут вона звучить в дусі щойно пережитої людської драми. Ця тема – носій драматизму, вставка та закінчення грають роль розсіювання, які налаштовані на ту саму хвилю, але з відтінком співчуття. Це додавання від автора, тому їх необхідно виконувати дещо в іншому емоційному характері. В цілому небажано «перезавантажувати» більшою і постійною експресивністю: по перше, це народна тема, а народній музиці чужа гранична експресивність. По-друге, якщо грати весь час в напруженому емоційному ключі, це втомлює слухача: він адаптується і не буде сприймати ті яскраві моменти звучання, які дійсно необхідно виділяти із загального динамічного плану. При виконання на безрегістровому баяні виконавцю бажано уявити «інструментування» основних розділів фактури.

В тембровому співвідношенні необхідно мати тут звукову схему. Звук відносно драматургії повинен бути глибоким, холодним, світлим, матовим, гострим, м'яким. В репризі проведення мелодії можливо прирівняти з тембром гобоя (звук повинен литися, бути легким, світлим,). В цьому відношенні при регістровці для сучасного готово-виборного баяна, необхідно пам'ятати про те, що автор широко користується засобами виразності – тембровими співставленнями, постійним накопиченням звукової маси (в розробці) та інше. Відмітимо, що в цьому творі композитор не користується

варіаційністю, як в обробці народної пісні «Полосинька»: розвивається одна думка крізь грані одного образу.

## П. де Сарасате «Циганські наспіви»

Звернемося до аналізу одного з найпопулярніших творів іспанського скрипаля та композитора, якого сучасники охарактеризували, як «Паганіні кінця сторіччя, король мистецтва каденції, світло сонячний художник». Під час візиту до Будапешту в 1877 році, Сарасате задумав написати «Циганські наспіви», а вже в 1878 в світ вийшла оригінальна версія для скрипки та фортепіано, надрукована у лейпцизькому видавництві «B. Senff<sup>22</sup>».

П. Сарасате, майстерно міксував угорську народну традицію з «циганською музикою», що додавало особливої енергії драматургічному розвитку музичного твору. Музикознавці підкреслюють, що в основі чотирьох частин «Циганських наспівів», можливо задіяні оригінальні угорські народні мелодії, які композитор мав змогу почути у виконанні циганських ансамблів. Першу, другу та четверту частини «Циганських наспівів», Сарасате створив самостійно, а третя – належить угорському композитору Елемеру Шентирмаю і має назву «*В світі є красавиця одна*». Сарасате підозрювали «в плагіаті», але він, не вагаючись написав листа<sup>23</sup> з вибаченнями до Шентирмая, спираючись на те, що він використав його твір не зазначивши авторство лише тому, що цей твір він почув у виконанні циган і вважав, що це популярна народна мелодія. У якості висновка зауважимо, що циганській пісенній і інструментальній традиції притаманні риси народів різних держав Європи.

Інтерпретаційний аналіз двох виконавських версій базується на архівних матеріалах: відео концертного виступу Павла Фенюка, записане в 2000 році (м. Брянськ), та аудіо запис сольного виконання Олександра Назаренка, яке було зроблене в студії харківського радіо в 1961 році (м.

<sup>22</sup> Оркестрова версія з'явилась тільки через три роки в 1881 році.

<sup>23</sup> Листа до С. Шентирмая написав його концертмейстер та секретар, німецький піаніст Отто Гальдшмідт, тому що сам Сарасате не знав німецької мови.

Харків)<sup>24</sup>. Зазначимо, що між двома записами суттєва різниця у часі, але, на наш погляд, в порівнянні саме цих виконавських версій можна прогледіти та усвідомити дух епохи другої половини ХХ та початку ХХІ сторіччя.

Твір складається з чотирьох частин, які виконуються одна за одною безперервно.

**I частина. *Moderato*.** Кожен з виконавців точно дотримується авторського задуму граючи вступ в темпі *Moderato*. У виконанні О. Назаренко інтонації перших тактів звучать наповнено, величаво та більш заворожуючи. Затакт до четвертого такту та початок такту звучать стримано. П. Фенюк залучає прийом *vibrato*. Вже у першому складному пасажі<sup>25</sup> обидва виконавці демонструють яскраву та віртуозну дрібну техніку, наближаючись до скрипкової деталізації. З шостого такту теми, О. Назаренко рухає голосоведення імітуючи колорит вільної циганської<sup>26</sup> гри, та в точності відтворює інтонації *Solo* скрипки. Акорди на другу та третю долі у О. Назаренка звучать більш розгорнуто, по оркестровому (*tutti*но), але дещо форсовано. І взагалі перша частина у варіанті О. Назаренка відчувається як сміливе та впевнене виконання.

П. Фенюк, в свою чергу, в шостому такті теми продовжує більш схвильовано, але вже в сьомому такті, у фрагменті оркестрової фактури, а саме акордах, повертається до стриманого темпу. В дванадцятому такті звучать розгорнуті арпеджіо, які П. Фенюк відтворює максимально по скрипковому. Він в цьому фрагменті використовує штрих *spiccato*, що є

<sup>24</sup> В 1961 році завідувачем кафедри народних інструментів був М. Т. Лисенко, який під час узгодження програми до випускного екзамену рекомендував О. Назаренко замінити цей твір на варіації «Пальпіті» Н. Паганіні.

<sup>25</sup> О. Назаренко поділився згадкою про реалізацію складного епізоду: «Для вивчення та виконання одного віртуозного пасажу, який складав більше ніж три октави, мені довелося витратити купу часу, але все було дарма. Уявляючи як цей пасаж я граю з блиском, він мені прийшов уві сні з відчуттям легкого руху або польоту по клавіатурному малюнку баяна. Прокинувшись вранці, я зіграв той складний пасаж, і після того випадку він в мене виходив завжди». Виконавці цього твору неодноразово стикались саме з такими проблемами у вивченні складних фрагментів, але після декількох тижнів виношування матеріалу всередині, ті епізоди також приходили уві сні; отже, на наступний день все відразу виходило.

<sup>26</sup> Спілкуючись з О. Назаренко, вдалось визначити важливу деталь, на яку треба звернути увагу баяністам-інтерпретаторам цього твору: «Твори подібного жанру, які висвітлюють циганську образність, в період другої половини ХХ сторіччя, сприймалися неоднозначно, тому виконавцеві треба було уникати «циганищини» у середовищі академічного мистецтва».



найтрадиційнішим видом скрипкового штриху.

Перша частина закінчується характерним акордом на арпеджіато. Кожен з виконавців відмінно справляється з цим завданням. Хоча представникові київської школи в цьому епізоді вдається виконувати більш впевнено, наближуючись до оригіналу.

**II частина.** *Lento*. Перший такт у виконанні обох виконавців звучить більш збалансовано. Витримані динамічні вказівки *mp* та *dim*. О. Назаренко приділяє велику увагу авторській ремарці *molto appassionato*, за рахунок чого наближається до експресивності руху мелодії. В шістнадцятому такті відступає від вказаного *cres.*, та навпаки, весь рух восьмими тривалостями до фермати виконує на *dim*, чим і додає ефекту деякої нестійкості в русі.

В свою чергу, П. Фенюк не відступає від авторської вказівки та досягає максимального *mf* на ферматній чверті в сімнадцятому такті, чим підсилює характер образної драматургії та нервозності.

Окремо треба звернути увагу на прийом баянного тремоло (в т. 17) у виконанні О. Назаренка, який мовби розкачує рух дрібних тривалостей, що призводить до відчуття в цьому епізоді чогось блискучого та яскравого.

Якщо детально прослухати виконання двох майстрів, в плані агогіки, то з перших тактів помітна різниця між інтерпретаціями. О. Назаренка протягом всієї повільної частини мислить по оркестровому (гармонічні педалі, суттєві подихи між тактами), що підсилює відчуття «циганської свободи». Саме в такому напрямі він імітує *Solo* скрипки, спираючись на еталонне виконання «Циганський наспівів» всесвітньовідомого скрипаля-віртуоза Яши Хейфеца. П. Фенюк також тяжіє та намагається імітувати нотний текст та скрипковий манер, але в нього це виходить менш впевнено.

Індивідуалізацію скрипічної фактури, у виконавській версії О. Назаренка, можна помітити такі напрацювання: рельєфність, яскравість, гнучкість інтонаційного контура верхніх голосів, тембральна насиченість (оркестральність). Нестандартним виконавським прийомом в арсеналі О. Назаренка (т. 31, т. 39), можна помітити, почувши прийом *ala flageolet*,

який з точки зору технологічності, є дуже складним у виконанні на нетембровому трирядному баяні з готовими акордами. П. Фенюк виконує цей твір на багатотембровому баяні марки «Юпітер», але його виконанні прийом *ala flageolet* звучить менш достовірно, навіть якщо він залучає реєстр «баян с пікколо».

П. Фенюк, за рахунок яскравої бісерної техніки, досягає максимальної імітації скрипкового *pizz*, яке в його виконанні звучить надзвичайно впевнено, майже не відрізнити від скрипкового оригіналу.

**III частина.** *Un poco piu lento*. Перші чотири такти О. Назаренко грає на октаву нижче від написаного в оригіналі, додаючи густоти першим інтонаціям теми. Наступний чотиритакт переносить на октаву вище як звучить в клавирі у скрипки *Solo*. Завершальний квадрат перед репризою (приспів), О. Назаренко об'єднує в октаву та, в одинадцятому такті залучає низхідний, поліфонічно підголосковий хід, який в його виконанні звучить м'яко та дбайливо. Наступні чотири такти репризи звучать вже в три октави, тим самим виконавець підкреслює всю вертикаль оркестрової партитури. Останні чотири такти репризи (до першої вольти), О. Назаренко переносить в другу октаву, та за рахунок *dim.*, імітує, начебто, завершення цього розділу. Але при другому програванні репризного квадрату, йому вдається винахідливо знайти особливий прийом, справжню «перлину» – пальцеве тремоло. Використання цього вишуканого прийому додало більшої інтенсивності та яскравості печальній мелодії скрипки в темі Шентирмая. У виконанні О. Назаренка ця частини запам'ятовується агогічною гнучкістю, пластикою та майстерністю утворення обертонових фарб, які діють на слухача заспокійливо.

П. Фенюк інтерпретує III частину в дещо рухливому темпі без значних агогічних відхилень, що більш нагадує гру під метроном. За проявом емоційного стану, його гра не дуже схожа на виконання теми пісні про палке кохання. В плані трансформації та переробки нотного тексту, П. Фенюк наслідує чіткого тексту за транскрипцією М. Різоля, не додаючи своїй

інтерпретації суттєвих змін.

На наш погляд, інтерпретація III частини твору, у виконанні харківського баяніста вкрай інтелектуальна, вишукана та цікава, перш за все, своєю національною та історичною значущістю. О. Назаренко суттєво перевершує у виконанні цієї частини гру П. Фенюка.

**IV частина.** *Allegro molto vivace* – віртуозний фінал. Кожен з виконавців демонструє високохудожнє володіння інструментом, залучаючи весь арсенал технічних здібностей<sup>27</sup>.

Фінал у виконанні П. Фенюка, який своєю блискучою бісерною технікою зачаровує слухачів, звучить в більш рухливому темпі, ніж запропоновано композитором. З одного боку, це яскраво та вишукано, а з іншого – виконавець дещо нестабільний в темпах, на що вказує метроном. Вишукані моторні пасажі з блиском викарбовуються з під пальців виконавця. Дрібна техніка є візитівкою вихованців київської школи, що і підтверджує П. Фенюк своєю грою.

Виконання окремих фрагментів супроводжується показовою емоційністю, «грою на публіку» та перебільшенням в драматургічному плані, але всі ці артистичні залучання – є особливостями виконавського стилю П. Фенюка. Згадуючи, що П. Фенюк виконує транскрипцію для баяну М. Різоля, де весь твір звучить в оригінальному викладенні, як написано – майже без змін та доповнень виконавця. Але в тт. 136–141, де звучить моторна тема, виконавець використовує штрих *detache* для відтворення яскравого колориту та тембрового різнобарв'я.

Головними якостями виконання фіналу О. Назаренком – є раціональний підхід до відтворення скрипкових прийомів. О. Назаренка в розділі з 130 по 135 такт, відтворює імітації складного технічного прийому *ala flageolet* октавами. Багато сил на енергії було покладено щоб досягти максимальної

---

<sup>27</sup> Так історично склалось, що представники славетної київської баянної школи мають надзвичайний *хист до бісерної, дрібної моторики*, але представники не харківської баянної школи більш майстерно *володіють звуком, імітаційними властивостями та пластикою*. І це не випадково, бо предтечою звукової баянної школи є всевітньовідомий баяніст та композитор В. Подгорний.

деталізації цього фрагменту<sup>28</sup>. Оригінальним штриховим прийомом *ala pizz* лівою рукою на скрипці, О. Назаренко демонструє в тт. 36–141, а в наступному епізоді тт. 142–149 *pizzikatni* ноти переносить на октаву вище, що призводило к більшій контрастності *detacher* і *pizz*. Складність при опрацюванні твору «Циганські наспіви» П. де Сарасате була в тому, що О. Назаренко самостійно зробив перекладення з оригінального клавіру для скрипки та фортепіано. В записі простежуються ідеї, завдяки яким композитор потім урізноманітнив фактуру, додавши твору оригінальності, блискучості та яскравості.

О. Назаренко постає новатором у багатьох аспектах. Йому вдалось дуже близько наблизитись до оригінального скрипкового звучання за рахунок імітації *detacher, pizz ma flageolet*. Такі сміливі спроби доторкнулись до ідеалу він залучає вже в студентські роки (в 1960-х роках). На той час складно було уявити, що на звичайному трирядному баяні можна досягти такої філігранної деталізації.

### 2.3. Вектори концертмейстерської діяльності О. Назаренка

Концертмейстерська діяльність О. Назаренка як різновид виконавської творчості митця потребує всебічного вивчення для обґрунтування художньої результативності митця.

Влучну характеристику концертмейстерської майстерності дає С. Саварі: «Секрет успішності акомпаніатора визначається багатством і детальністю його уявлень, наприклад, в вокальних голосах, про різновиди і тонкощі виконання вокального репертуару. Гарний акомпаніатор за допомогою внутрішнього слуху тримає в голові бібліотеку (або фонотеку)

<sup>28</sup> Цікавий факт пригадує О. Назаренко: «Складною та майстерною задачею на безреєстровому баяні «Тула» – є виконання голосів у верхньому регістрі (відтворення прийому *ala flageolet*), які мають особливість ламатись, якщо передавати їх активним міховеденням на *forte* при неповному натисканні на клавішу, бо ці голоси за своєю конструктивною особливістю мають малу площу для коливання та тонкий метал. Мені довелось неодноразово їздити в Тулу до майстра Н. П. Селезньова, який замінив 42 голоси дискантів протягом декількох років виконання цього твору».

вокальної, інструментальної, хорової, оперної, балетної музичної літератури. І чим ширше, більш продумано і яскравіше «видано» це зібрання творів, тим більше у акомпаніатора шансів висунутися в ряди майстрів-професіоналів» [164, с. 20]. Йдеться про інструментальну творчість музиканта-баяніста, яка є органічною складовою діяльності мистецьких закладів у розмаїтті форм роботи зі слухачем. Тонкощі інструментального супроводу вокального твору (і не тільки) в умовах жанрово-стильової множинності музичного життя м. Харкова складала специфіку багаторічної плідної діяльності музиканта.

Чи існує взаємозв'язок між цією формою творчої діяльності, на перший погляд, нескладною і не найважливішою, та іншими проявами академічного фахового становлення музиканта? Відповідь на це питання розкриває актуальність теми наукового пошуку, присвячену характеристиці концертмейстерської діяльності О. Назаренка. Відсутність спеціального дослідження стильових аспектів концертмейстерської діяльності майстра зумовило необхідність звернути увагу на біографічні факти життя митця для узагальнення складових його виконавської майстерності.

Опанування та знайомство з майстерністю концертмейстера О. Назаренко почав достатньо рано – на третьому курсі Харківського музичного училища імені Б. Лятошинського (1955). Працюючи з артистами, він виїздив з концертами на невеликі фабрики, цеха заводів (під час перерв в «червоних кутках»), гуртожитки та клуби, в яких проводили 40-хвилинні зустрічі, на яких О. Назаренко акомпанував танцюристам та вокалістам. Під час навчання в Харківській консерваторії (1957-1962) він гастролював зі студентською бригадою, де акомпанував інструментам народного оркестру (домра, балалайка), симфонічного оркестру (скрипка, віолончель) та вокальним голосам.

Ще у студентські роки О. Назаренко був запрошений до Харківського авіаційного училища зв'язку на посаду керівника ансамблю баяністів на базі Дому офіцерів. До складу ансамблю входило від трьох до п'яти курсантів з якими він брав участь у військових оглядах та заходах за участю офіційних

осіб. Робота в авіаційному училищі запам'яталась Олександрю наступною подією, яка залишила відбиток на все життя: «Прийшовши в четвер на роботу, я ще на вході помітив якусь активність та сумбур біля входу. На пропускному пункті чергові запитали перепустку, хоча і знали мене в обличчя. Пройшовши всередину мене попередили, що сьогодні репетиції не буде – в нас траур».

Того дня (кінець березня 1961 року) в Домі офіцерів проходило прощання з льотчиком-винищувачем, харків'янином – Валентином Бондаренко<sup>29</sup>. На тієї панахиді було присутньою багато значних чинів з Москви, Києва та Ленінграду. Вже через два тижні, 12 квітня 1961 року, по всьому Радянському Союзу розлетілась новина, що вперше в історії людства здійснено політ в космос. На фото в газеті О. Назаренко впізнав Ю. Гагаріна<sup>30</sup>, якого бачив разом із С. Корольовим<sup>31</sup> на відстані витягнутої руки в Домі офіцерів.

Після закінчення консерваторії молодому музиканту було запропоновано декілька варіантів роботи:

- працювати викладачем ХМУ імені Б. Лятошинського;
- керівником та диригентом народного хору в Івано-Франківську;
- солістом і концертмейстером Харківської обласної філармонії.

У червні місяці 1962 р. згідно оголошенню в газеті «Радянська культура» було опубліковано інформацію про конкурс до Республіканської Білоруської філармонії (Мінськ) на посаду соліста-баяніста. Без зайвих вагань О. Назаренко виїхав до Білорусії, де пройшов прослуховування на посаду артиста філармонії. Головою комісії був відомий радянський диригент

<sup>29</sup>Валентин Васильович Бондаренко (1937–1961) – радянський льотчик-винищувач, член першого заїгну космонавтів СРСР. 24 літній В. Бондаренко загинув від займання в сурдобарокамері 23 березня 1961 року, за 19 днів до польоту Юрія Гагаріна. Посмертно присвоїли йому звання космонавта.

<sup>30</sup>Юрій Олексійович Гагарін (1934–1968) – льотчик-космонавт, Герой Радянського Союзу. Перша людина в світовій історії, яка здійснила політ в космічне простір.

<sup>31</sup>Сергій Павлович Корольов (1907–1966) – радянський вчений, конструктор ракетно-космічних систем. С. Корольов є одним з основних творців радянського ракетно-космічної техніки, що забезпечив стратегічний паритет та зробив СРСР передовою ракетно-космічною державою.

В. Дубровський<sup>32</sup>. О. Назаренко було запрошено на роботу до Білоруської державної філармонії та видано довідку до Міністерства культури УРСР. В Харкові не хотіли відпускати талановитого музиканта до Мінську, і тому Олександр відмовився.

О. Назаренко прагнув до виконавської діяльності, і тому було обрано напрямок творчої роботи в якості соліста-баяніста Харківської обласної філармонії (1962-1967), де разом із сольними виступами він розпочав професійну концертмейстерську діяльність, працюючи у різних жанрах (вокальному, танцювальному, оригінальному). Окрім сольних номерів, у кожному збірному концерті О. Назаренко завжди акомпанував вокалістам, які виконували відомі пісні того часу «Пісня про рушник», «Черемшина», «Вечірня пісня» та ін. В філармонії час від часу готували тематичні музично-літературні композиції («Ми твої, революція», «Пісня про Радянську армію»), в яких О. Назаренко виконував композиції на баяні.

В студентські роки та після закінчення консерваторії, О. Назаренко приділяв багато уваги техніці читання з аркушу фортепіанних клавирів, навчався професійному акомпануванню солістам, здобував досвід концертмейстерської роботи по вивченню з артистами нового репертуару. На кафедрі народних інструментів студенти та викладачі змагались між собою, хто краще читає з аркушу, транспонує в будь-яку тональність, підбирає на слух, імпровізує, майстерно перекладає фортепіанну фактуру. Серед бажаючих позмагатися О. Назаренко помітно виокремлювався, завжди займав позиції лідера. Отже, плідна робота над собою призвела до професійного росту у якості концертмейстера.

Найчастіше ознайомлення з нотним текстом відбувалось під час поїздки. Солісти-вокалісти давали фортепіанні клавирі та казали, в якій тональності їм зручно співати. Тож баяністу треба було без інструменту

---

<sup>32</sup>В. П. Дубровський (1927–1994) – радянський та російський диригент, засновник та перший керівник Смоленського російського народного оркестру. З 1956 року художній керівник та головний диригент Державного симфонічного оркестру Білоруської БСР у Мінську. З 1962 року протягом 15 років займав посаду художнього керівника та головного диригента Державного академічного російського народного оркестру ім. Осипова в Москві.

проаналізувати фактуру, внутрішнім слухом проспівати мелодію та виставити гармонічний план. Як згадує О. Назаренко<sup>33</sup>, щоб не втратити виконавську форму під час гастролей та зберегти технічний рівень, намагався займатися навіть в автобусі, але не завжди була така можливість. Грав на баяні технічні вправи та фрагменти із віртуозних творів (наприклад, «Румунський хоровод» Г. Дініку) та завжди працював над пластикою кисті правої руки<sup>34</sup>.

Народний артист СРСР Ю. Багатіков<sup>35</sup>, з яким О. Назаренко працював у 1962–1964 рр., завжди тяжів опрацьовувати твори саме з баяністом, тому що з цим інструментом було йому легше дихати. Зміна функцій баяніста-концертмейстера – від підпорядкованих, що створюють ритмо-гармонічну підтримку, до паритетних, що беруть участь у інтерпретації художнього образу. Це передбачає високий рівень індивідуальної майстерності баяніста-концертмейстера, додає до його обов'язків попередній показ твору, наступне розучування з вокалістом та кінцеву сценічну реалізацію.

Під час репетицій О. Назаренко прислуховувався до рекомендацій та побажань солістів-вокалістів. Як зазначав Міщенко О. [128], «концертмейстер, на відміну від акомпаніатора, не тільки виконує партію супроводу на концертах, але й допомагає солісту на репетиціях вивченню нових творів» [128, с. 3].

Творчі зустрічі з народним артистом СРСР Миколою Манойлом<sup>36</sup> (працювали з 1968 по 1985 рр.) запам'ятались О. Назаренку виконанням низки драматичних пісень про Другу світову війну («Балада о Комунарах», «Пісня про Брестську фортецю») та творів харківських композиторів І. Ковача, О. Жука, Т. Кравцова, в яких вокаліст вимагав від концертмейстера особливої чуйності, драматизму та зосередженості. В процесі виконання

---

<sup>33</sup>Із особистого інтерв'ю з О. Назаренком.

<sup>34</sup>На першому курсі консерваторії було переграно праву руку (октавними етюдами). Після реабілітації все ще переслідували відголоски травмованої руки.

<sup>35</sup>Юрій Йосипович Багатіков (1932-2002) – український естрадний співак (баритон). Народний артист СРСР (1985). З 1960 року – соліст Харківської філармонії.

<sup>36</sup>Микола Федорович Манойло (1927-1998) – український оперний співак (баритон). З 1980 року працював у Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського на кафедрі сольного співу. Народний артист СРСР (1976).



твору баяністу треба не тільки дивитися на соліста та слухати його, а разом проживати душевні стани, бути «одним цілим».

Інструментальний супровід О. Назаренко намагався збагачувати фактурою (контрапунктом, мелодичними підголосками), щоб відійти від примітивної басово-акордової підтримки. Намір щодо ускладнення баянної партії спонукав О. Назаренка постійно вдосконалювати свою майстерність у відборі засобів виразності, інтонуванні, пошуку тембрової різноманітності, всього того, що створює художні цінності. Акомпануючи солістам, особливу увагу митець приділяв філіровці звуку, наслідуючи струно-смичковим інструментам. Під час супроводу групи мідних інструментів симфонічного оркестру (труба, тромбон) намагався передати ефект просторовості, рівняючись на прийоми звуковидобування духових інструментів.

Так, виконуючи популярну пісню часів Великої вітчизняної війни «На безіменній висоті», О. Назаренко імітував репліки трубного сигналу. У пісні «*Бухенвальдський набат*» його гра набувала максимальної напруги, загострення та концентрації в передачі звучання дзвонів. Всесвітньо відома пісня з однойменного мюзиклу «Hello, Dolly» в супроводі О. Назаренка набула свінгів акцент за рахунок чергування перших та четвертих долей такту та яскравого інтонування.

Матеріалом для супроводу в оригінальному жанрі (акробати, жонглери, канатохідці, ілюзіоністи) слугувала латиноамериканські мотиви («Малагенья», румба «Валенсія»), музика до кінофільмів («Серенада сонячної долини»), особисті імпровізації.

З 1959 по 1964 рік О. Назаренко працював солістом-баяністом у складі симфонічного оркестру Харківського театру опери та балету, де брав участь у виставах балетів «Таврія» В. Нахабіна та «Пісня про щастя» Ю. Щуровського та опері «Павло Корчагін» Н. Юхновської. Акомпануючи солістам театру опери та балету, талановитий концертмейстер запам'ятав репертуар всесвітньо відомих класичних творів: Дж. Россіні Арія Дона Базиліо з опери «Севільський цирульник», Ж. Бізе «Хабанера». Велику кількість концертів

провів із театром музичної комедії, де акомпанував ансамблеві сцени та сольні номери з оперет І. Кальмана «Сільва» та «Баядера», Й. Штрауса «Циганський барон» та «Летюча миша», Б. Александрова «Весілля в Малинівці».

У період між 1967 та 1987 роками при Союзі композиторів України проводили авторські концерти-зустрічі, де серед солістів були артисти філармонії, оперного театру та викладачі інституту мистецтв. Відбором солістів та укомплектуванням концертної програми займалися відомі композитори Харкова: Г. Фінаровський, О. Жук, Т. Кравцов, Ф. Богданов, І. Ковач, Н. Юхновська, О. Литвинов, Г. Файнтух, В. Золотухін. Загалом за весь період, присвячений концертмейстерській діяльності, О. Назаренко виступав більш ніж зі ста солістами-вокалістами академічного (баси, баритони, сопрано, мецо-сопрано) та народного співу, а також з численними інструменталістами.

Виходячи зі вищезазначеного, концертмейстерську діяльність майстра можна умовно розділити на етапи (за хронологією творчих виступів, виконавськими складами й солістами), однак насправді робота в цьому жанрі крокує за музикантом протягом всього життя. На ґрунті вивчення репертуарних пріоритетів О. Назаренка, нами укладено список артистів, з якими він співпрацював (див. *ДОДАТОК В*).

#### **2.4. Диригентська майстерність : студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського**

На сучасному етапі розвитку музичної культури виникла нагальна потреба вивчення диригентської творчості видатного представника баянного мистецтва України професора О. Назаренка. Його багатогранний таланти сприяв прояву творчого універсалізму митця. Шляхом дослідження всіх аспектів творчості музиканта, можна визначити особливості його багатовекторної діяльності.

Досвід становлення та професійного розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського та діяльність його керівника – корифея харківської баянної школи – привертає особливу увагу мистецького загалу і викликає науковий інтерес.

На початку 90-х років ХХ ст., на кафедрі народних інструментів навчалось багато студентів, серед яких велика кількість баяністів та акордеоністів з підготовкою високого та середнього рівнів, перетнувши позначку у 10 баяністів на одному курсі (іноді і більше). Основним чинником створення студентського оркестру баяністів та акордеоністів була ідея надати студентам реалізовувати свій творчий потенціал саме в оркестрі, в якому представленні однорідні інструменти. У вересні 1993 року кафедра народних інструментів доручає О. І. Назаренко очолити творчий колектив – студентський оркестр баяністів та акордеоністів<sup>37</sup> Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, який він очолював двадцять дев'ять років (з 1993 р. по 2022 р.). У вересні 2022 року, О. Назаренко передає керівництво оркестром представнику наймолодшої генерації викладачів кафедри народних інструментів України, випускнику свого класу – Литвищенко Олександр<sup>38</sup>.

На ґрунті кропіткої та ретельної роботи О. Назаренка колектив почав набирати професійних обертів, досягаючи широкого творчого діапазону, створення оригінального репертуару, підходів до інтерпретації оркестрових творів. Заснування та багаторічна робота зі студентським оркестром баяністів та акордеоністів можна вважати вершиною диригентської та педагогічної діяльності О. Назаренка. Заснування такого оркестру у Харкові сприяло написанню нових опусів саме для цього колективу. Працюючи зі студентським оркестром, О. Назаренко оволодіває та вдосконалює свої диригентські здібності, що дуже позитивно відбивається в класі диригування,

---

<sup>37</sup> Подібні оркестри широко розповсюджені в державах Західної Європи (Германії, Франції, Австрії, Прибалтики).

<sup>38</sup> У вересні 2021 року в оркестр було запрошено Литвищенка О. В., в якості другого диригента на умовах погодинної роботи, а у вересні 2022 – у штаті на посаді викладача кафедри народних інструментів України та керівника студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

який він активно веде на кафедрі народних інструментів України. Таких диригентів називають – «практикуючі» диригенти, діяльність яких пов'язана з конкретним творчим колективом.

До того як О. Назаренко почав працювати з оркестром баяністів та акордеоністів Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, він працював з 1968 року з ансамблями баяністів ДМШ №6 та ДК ХТЗ, згодом оркестром акордеоністів ДМШ №9. В роботі з цими дитячими колективами багато уваги приділяв творчому зростанню, практикував особисті аранжування, набуваючи досвіду в цій сфері. Виконавчий репертуар з яким митець працював на ранньому етапі оркестрової творчості, було надруковано у видавництвах «Музика» (Москва) та «Музична Україна» (Київ). Серед надрукованих творів виокремимо: В. Косенко «Петрушка» (1982), Л. Бетховен «Марш», О. Гречанінов Три твори з циклу «На зеленому лузі», В. Щербачов Куранти з музики до к/ф «Петро Перший» (1984), К. Молчанов «Російська картина» (1985); О. Новіков, Г. Фінаровський «Слався, рідна держава!» (1988).

З початку існування студентського оркестру до складу колективу входило 20–25 оркестрантів. Учасників було поділено на групи; для балансу студенти різних рівнів підготовки сиділи за одним пультом. Таке правило ввів О. Назаренко для досягнення звукового балансу. На початковому етапі еволюції колективу, керівником оркестру баяністів та акордеоністів, було укладено **ряд умов та пропозицій щодо ефективної роботи**, серед яких:

- не запізнюватися та не пропускати репетиції;
- приходити на 10 хвилин раніше щоб підготувати своє робоче місце;
- бути розіграним перед репетицією;
- постійна творча активність та підготовленість;
- відмінне знання оркестрових партій (складні фрагменти знати напам'ять);

- обов'язкова присутність одного з членів партії, якщо другий відсутній з певних причин (щоб в оркестрі були присутні всі голоси);
- ясність та визначеність володіння штрихами;
- постійний контакт (візуальний) з диригентом;
- не порушувати дисципліну в оркестрі.

Якщо оркестрант порушував дисципліну, О. Назаренко застосовував наступні міри:

- за запізнення більш ніж на 10 хвилин – оркестрант мав виконати складні фрагменти із партій перед всім колективом;
- за пропуск репетиції (без причини) – треба було переписати якусь з партій;
- студенти, які систематично порушували репетиційний процес та не проявляли інтересу до роботи колективу – автоматично вибували із складу оркестру на період його участі в показових заходах, концертах та конкурсах.

Це свідчить про те, що О. Назаренко вже з самого початку був налаштований на професійну роботу з колективом, прагнув вивести оркестр в ранг ведучих колективів не тільки кафедри народних інструментів України, а й всього інституту мистецтв загалом.

О. Назаренко керував студентським оркестром баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І.П. Котляревського майже тридцять років. За цей час оркестр набуває власне «обличчя» – це вишуканий репертуар, якість виконання творів, традиції, закладені керівником, та кредо диригента, яке поціновується в колі музичної спільноти Харкова. За цей період діяльності студентського оркестру баяністів та акордеоністів склались свої внутрішні традиції:

- відданість справі;
- взаємовиручка;

- вимогливість до своєї роботи;
- дисципліна;
- повага до керівника.

Найбільш цінним є те, що студенти привчалися працювати в колективі, жити його турботами, підкорювати свої інтереси інтересам колективу. Вищезазначений комплекс міцно згуртував учасників оркестру та шляхом кропіткої роботи надихав на досягнення професійних висот в оркестровій справі.

Як і більшість студентських оркестрів, оркестр баяністів та акордеоністів має особливу специфіку – постійну текучість кадрів. Досвідчені оркестранти випускаються, а колектив щороку поповнюється новою силою студентів, які долучаються до творчого процесу оркестрового музикування. Керівник на початку вересня приймає нових студентів до оркестру та розподіляє їх по партіях за рейтингом вступних іспитів (таке собі прослуховування на папері). Якщо протягом першого семестру нові оркестранти показують високі результати та інтерес до роботи, то їх, в якості заохочення, можуть перевести на більш складну та відповідальну партію. Треба відмітити, що є і особливо віддані студенти, які після закінчення навчання в колективі відвідують оркестрові репетиції та готуються разом з колективом до творчих виступів.

З метою досягнення тембрально-кolorистичної яскравості однорідного складу, застосовується багата палітра реєстрів задля досягнення різнотембрового звучання. Баян – є тембральний «проповідник», і хоча в нього тембрів не дуже багато, але відсилань до інших тембрів колосальна кількість. Перш за все треба брати до уваги, що реєстровка визначається декількома факторами:

- індивідуальним смаком виконавця (в нашому випадку це диригент);
- художнім образом твору;
- знанням тембрових можливостей інструменту.

Окрім реєстрового різнобарв'я, до складу оркестру баяністів та акордеоністів керівник долучає інструменти симфонічного оркестру – флейту, гобой, тубу та арфу. Згодом, коли репертуар почав збагачуватись, до складу оркестру були уведені також ударні інструменти (литаври, бубон, кастаньєти, маракаси, трикутник, оркестрові дзвіночки, малий барабан) та синтезатор (епізодично). Отже, завдяки творчому натхненню керівника та високопрофесійного ставлення до своєї справи, в стінах Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (на той час – інституту мистецтв) з'являється самостійна концертна одиниця – «творча родзинка», учасники якої готові були до самовдосконалення та нових звершень.

На етапі творчого зростання виникла проблема відбору репертуару для оркестра баяністів та акордеоністів. Друкованих матеріалів для колективу саме такого складу зовсім не було (або було недостатньо). О. Назаренко займався аранжуванням нових творів, які були менш популярні, але цікаві для студентів та слухачів. Він звертався до своїх колег, які вже мали багатий досвід в питаннях інструментовки та аранжування, – композиторам Ю. Алжневу та А. Гайденку, перу яких належать деякі інструментовані твори.

Репертуар оркестру раннього періоду складали наступні твори:

- Л. Боельман «Готична сюїта» (самий перший твір колективу);
- Ф. Крейслер «Маленький Віденський марш»;
- Ж. Бізе – Циганська пісня з опери «Кармен»;
- Й. Брамс «Угорський танок» № 2;
- М. Римський-Корсаков «Політ джмеля»;
- Л. Годовський «Менует»;
- А. Гайденко «Вечір у горах»;
- А. П'яццола «Adios Nanino» та «Fracapara».

В аранжуваннях завжди наявні смак, міра та досконалість форми. Відмітимо творчий зв'язок та співробітництво із композитором В. Чепеленко, який мав феноменальний слух та особливу чутливість до музичної фактури,

що надавала змогу розділити усі голоси по партіям з великою точністю. За його допомоги було написано дирекціони до таких яскравих творів, як «Ноктюрн» А. Індри та «Блакитний прелюд» Дж. Бішопа.

Репертуар оркестру щороку поповнювали 4-5 нових творів. Більш ніж за чверть століття діяльності колективу, творча скарбничка накопичила майже 100 творів класичної, народної, естрадно-джазової та оригінальної музичної літератури для баяна. Особливою ознакою репертуару оркестру баяністів та акордеоністів слугують твори крупної форми – сюїтний цикл.

Перша частина в них жвава, активна; друга – кантиленна; третя – швидка та віртуозна. Чому саме сюїта з творів? Оркестр, який працює над підготовкою державної програми для диригентів-випускників має дотримуватися положень щодо виконання творів, як це прийнято за положенням державного іспиту по диригуванню.

Керівник оркестру винахідливо об'єднавав три твори, схожих за тематикою, в сюїту, наприклад: «Українська тема», до якої входили твори українських авторів: Л. Колодуб «Пішла б на музики», О. Назаренко «Слобожанський краєвид», В. Подгорний «Українське капричіо»; «Зимова сюїта», де перший – твір О. Морозова «Сходина до різдвяного святкування», а інші два – композитора; або три твори одного автора – «Танго сюїта» А. П'яццолі («Adios Nonino», «Fracanara» та «Violentango»).

Таким чином, створення циклічних композицій з окремих творів, притаманне саме цьому колективу. Традиційні твори крупної форми також займають важливе місце в концертному репертуарі оркестру: Й. С. Бах Концерт для ф-но з оркестром *d-moll*, А. Вівальді. Концерт «Літо» *g-moll*, Дж. Россіні Увертюра до опери «Попелюшка», Увертюра до опери «Сорока-злодійка», А. П'яццола «Ballet Tango», Т. Маюдзумі. Концерт для ксилофона з оркестром та інші.

Композиторський доробок О. Назаренка щільно пов'язаний з диригентською діяльністю митця, адже він поповнює репертуар оркестру власними творами, серед яких – «Ліричний хорівод» на тему української



народної пісні «Ой у гаю, при Дунаю», «Слобожанський краєвид» на тему української народної пісні «тихо над річкою», Асеведо Є. Концертна самба на бразильську тему «Аморато», авторська пісня «Гра хвиль» для оркестру та саксофону соло (ще існує варіант для скрипки та ксилофону) та інструментальна п'єса чилійського композитора В. Хари «Джерело». Наявність власного оркестру зіграло значну роль в композиторській діяльності О. Назаренка.

Учасники творчого колективу ставали першими виконавцями опусів митця. На базі своїх аранжувань для студентського оркестру баяністів та акордеоністів О. Назаренко сформував збірку творів для двох фортепіано (2017), яка збагатила навчальний репертуар по класу диригування (відеозаписи окремих творів з цієї збірки можна подивитись на платформі YouTube в блискучих виконавських інтерпретаціях лауреатів міжнародних конкурсів – О. Копелюка та І. Седюка).

Студентський оркестр баяністів та акордеоністів запрошує до спільного музикування солістів різних спеціалізацій викладацького та студентського рівнів. Серед них – народні артисти України О. Чубарева та В. Болдирев, заслужені артистки України Л. Величко та О. Старікова, лауреати міжнародних конкурсів Я. Боброва, Д. Костенко, Дзіо Тао, Д. Лебедева (вокал), Д. Жаріков, Ю. Дяченко (баян), А. Чумаченко, О. Михайлова (фортепіано), Р. Таранов (гітара), Н. Степанова, Н. Безгодкова, О. Довгополова (скрипка), С. Греченко (ксилофон), С. Щєбликін, М. Ільєнко, Д. Кірсанов (труба), О. Прежінков (туба), А. Шморгун (гусле клавішні).

Знаковою подією для колективу була участь у ІХ міжнародному конкурсі-фестивалі у місті Пшемисль (Польща, 2000 рік), де оркестранти під орудою О. Назаренка отримала звання дипломантів конкурсу. Зазначимо, що до Польщі оркестр поїхав зменшеним складом (5 баяністів, 3 акордеоністів та синтезатор). Разом зі студентами, у якості оркестранта, на сцені виступав і О. Назаренко, який грав партію 2-го баяну та був концертмейстером (відеозапис конкурсу відцифровано та зберігається в архівах оркестру).

Оркестр веде активну концертну та фестивальну діяльність на концертних майданчиках міста Харкова та за його межами: Велика зала ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харківська обласна філармонія, театр опери та балету імені М. В. Лисенка, Музичний фаховий коледж імені Б. М. Лятошинського, Вищий коледж мистецтв, ЦПКВ імені М. Горького, сцена театрального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського, Інститут мистецтв та культури (Белгород), серія концертів в місті Пшемишль (Польща), школи мистецтв та музичні школи міста Харкова.

Одним з таких виступів відбувся в травні 1997 році у великій залі Харківського інституту мистецтв, та був присвячений щорічному концерту-звіту кафедри народних інструментів України. Високопрофесійне виконання оркестром баяністів та акордеоністів твору в блискучому аранжуванні О. Назаренко – «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, не залишило без уваги жодного слухача, бо уважна та вимоглива публіка ще тричі визивала оркестр на біс саме з цим твором.

«Партитуру «Польоту джмеля» вирізняє досить прозора фактура, що в транскрипції отримує об'єм та щільність, значну віртуозність та особливу колористику. Наприклад, оригінальні тематичні лінії транскриптор досить часто посилює дублюванням в октаву, а іноді, в кульмінаційних моментах, – навіть в терцію (для більшого насичення та досягнення специфічного тембру, на кшталт «Дзиччання джмеля»). Крім цього, в транскрипції присутні досить виразні контрапункти у вигляді протилежного до оригіналу руху терціями, та, навіть цитати, які своєю семантикою доповнюють та збагачують оригінальний тематизм, посилюючи образність твору» зазначає в своєму дослідженні М. Плющенко [155, с.147-148].

Ю. Ніколаєвською було опубліковано змістовну аналітичну статтю «В гостях у натхнення!» в газеті «Панорама» (випуск № 21) щодо виступу оркестру баяністів та акордеоністів, в якій зазначалось: «Оркестру баяністів, можна сказати, пощастило. Завдяки захопленості художнього керівника О. Назаренка, накопичено майже 20 творів найрізноманітніших за жанрами.

Треба сказати, що «аранжування» для одного інструменту – справа складна, а для оркестру з однорідним складом – складніше двічі та потребує від музикантів багато якостей: вишуканість, тонкощі у відтворенні нюансів, знання граничних можливостей інструменту. Більш того, для такого складу майже немає нот, і це потребує ще більшого ентузіазму та захопленості, щоб ними заволодіти».

Оркестр є учасником щорічного всеукраїнського фестивалю «День баяна та акордеона», який проводиться в кінці березня на території України з 2012 року (в 2022 та 2023 році фестиваль не було проведено з певних причин), міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї», в якому оркестр бере активну участь та багато інших. Оркестр брав участь у ранкових ефірах на телебаченні та обласному радіо міста (колектив має фондові записи на радіо). Музиканти вражають слухачів тонкою музикальністю, нестримним темпераментом та віртуозністю, а сам оркестр має достатньо широке коло шанувальників, уважних слухачів.

З перших років існування студентський оркестр баяністів та акордеоністів брав активну участь в підготовці програм для випускників до державних екзаменів по диригуванню. Невід'ємною частиною базових курсів диригування, оркестрового виконавства є такі дисципліни, як інструментознавство та інструментування. Вони тісно між собою пов'язані, але мають дещо різні завдання. Дійсно, неможливо керувати оркестром без базових знань про його складові інструменти, їхній тембр, звуковидобування, артикуляцію, без уміння аналізувати партитуру, її фактуру, співвідношення тембрів по вертикалі й горизонталі, розуміння інших важливих музично-виразових чинників, що впливають на звучання оркестру, драматургію тощо [155, с.124-125].

Обов'язковою вимогою до іспиту є підготовка, в рамках дисципліни інструментування, нового інструментованого твору для оркестру, який за традицією залишався в репертуарній скарбниці як дарунок від диригента (випускника). Серед випускників кафедри народних інструментів є такі, які

диригували оркестром баяністів та акордеоністів на державному іспиті – М. Мартиненко, В. Кириченко, Т. Липчанська (Пасичинська), О. Ніколаєнко, Ю. Дяченко, А. Безрук, С. Іларіонов, А. Іванов, М. Лозко, О. Литвищенко, А. Білобок.

Серед багатьох випускників кафедри народних інструментів, які профілюються саме як диригенти, нам відомі приклади, коли студенти-народники ставали професійними диригентами симфонічного, народного або інших за складом оркестрів. Серед них – А. Калабухін, Б. Міхєєв, О. Назаренко, В. Ніколаєв, В. Городовенко, Ю. Алжнєв, В. Цицарев, О. Безгодков, А. Стрілець, Н. Мельник, Ю. Яковенко, Ю. Дяченко, та інші.

Оркестрова виразність звучання оркестру баяністів, як відомо, залежить від якості та характеру диференціацій партій, яка оформляється під час написання аранжувань та інструментовок, а потім реалізується в процесі репетицій, шляхом уточнення інтонаційних, штрихових, тембро-динамічних властивостей. Під час репетицій О. Назаренко сам демонстрував точність штрихових відтінків та виразну гру, ілюстрував як правильно треба зіграти той чи інший фрагмент.

Влучну характеристику діяльності митця в роботі з оркестром баяністів та акордеоністів надав М. Плющенко: «... оркестрові групи він мислить по аналогії з симфонічним оркестром. Для симфонізації складу Олександр Іванович часто включає інструменти симфонічного оркестру – скрипка (Ф. Крейслер «Прелюдія та алегро у стилі Пуньяні»), труба (Е. Рознер «Блакитний прелюд»), литаври (Д. Шостакович Увертюра до к/ф «Овод») та ін. Гобой та флейта присутні в оркестрі постійно. Серед вимог музиканта до учасників оркестру – виразність партій, виконання всіх динамічних нюансів, злагоджена комунікація в ансамблі (підхоплення перегуків, «слухання» партнера)» [155, с. 46].

Оркестранти під час репетицій, за рекомендаціями керівника, навчаються наслідувати інструментам симфонічного оркестру (грати тягучі органні звуки, імітувати скрипкові штрихи та прийоми). Баян та акордеон

володіють досить широким спектром виражальних засобів та тембрових імітацій. З особистого досвіду роботи в оркестрі хочу зазначити, що така ретельна робота над музичною тканиною та образною сферою мислення загалом, надає особливого впливу на оркестрантів. О. Назаренко не залишає без уваги жодного студента, приділяє увагу кожному оркестранту – як на індивідуальному занятті.

Протягом всього періоду музикування в оркестрі студенти навчаються правильно мислити та розкривати широкий спектр професійного володіння інструментом, формують чутливість до інших партій. По-перше, розвивається гра в ансамблі, збагачується штрихова техніка, набувається палітра прийомів звукоутворення, проявляються особливості динамічного та оркестрового мислення. По-друге, гра на однорідних інструментах дає змогу оркестранту оволодіти музичним чуттям, зіграти яскраво своє соло або ж провести кантиленну мелодію. Існує така думка, що всі оркестри баяністів та акордеоністів звучать як «велика гармошка». Такий термін не можна застосовувати до цього колективу, тому що професіоналізм, точність деталей, звукоутворення, артикуляційні можливості, які впроваджує та вимагає від студентів О. Назаренко, – все це дозволяє вивести колектив в ранг високопрофесійних та успішних.

Досліджуючи функцію репертуару в музичному виконавстві, Г. Голяка слушно зазначає: «Формування репертуару можемо проаналізувати, спираючись не тільки на творчість окремого виконавця. Одними з ракурсів дослідження може стати *регіональний чинник, діяльність школи* (підкреслено мною – О.Л.)».

Транскрипції-аранжування О. Назаренка для оркестру баяністів та акордеоністів мають свої властивості, які можна виокремити наступним чином:

- ускладнення фактури шляхом введення мелодичних нашарувань, підголосків, різноманітних прийомів гри (піцикато, тремоло міхом тощо);

- досягнення ефекту політембровості завдяки роботі зі штрихами, динамікою, що детально роз'яснюється ним як у нотному тексті (ремарки), так і безпосередньо в усній формі та за допомогою демонстрації оркестрантами;
- внесення корективів у вигляді додавання певних фактурних елементів у нотні тексти саме в момент роботи з оркестром;
- нерівномірність партій за складністю (наприклад, матеріал першої партії найвіртуозніший та найбільше насичений технічними труднощами, підголосками тощо, в той час як четвертій партії можуть доручатися більш простий акомпанемент у вигляді нескладних акордів, фігурацій, педалі тощо);
- досягнення більш сильної кульмінації за рахунок внесення додаткових нашарувань та підголосків, котрих немає в оригінальних творах; до цього додається робота над динамічними відтінками безпосередньо з колективом; О. Назаренко в кульмінаціях вимагає від оркестрантів максимального звучання (аж до форсування звуку, що є досить складним), адже баян та акордеон – не гучні інструменти; включення в ансамбль чи оркестр більшої кількості учасників – технічно складне завдання, враховуючи доволі великий розмір цих інструментів, тому виконання творів оркестром баяністів та акордеоністів – є важкою працею з точки зору фізичної витривалості;
- вносення в свої оркестрові версії невеликих цитати, що надають твору певного гумористичного змісту, наприклад, у «Польоті джмеля М. Римського-Корсакова при проведенні заключної хроматичної мелодії в транскрипції звучить відома тема твору «У печері гірського короля» Е. Гріга – ця деталь влучно посилює «казковість» твору М. Римського-Корсакова, оскільки її первісний образ є фантастичним [155, с.103].

Впровадження цитатного матеріалу можна помітити і в інших творах О. Назаренка, написаних як для баяна соло, так і і аранжуваннях для оркестру баяністів та акордеоністів. Використовуючи цитатний матеріал, майстер доповнює художню структуру твору. В таких творах як «Ноктюрн» в формі вальсу, використана цитата із «Ноктюрну» А. Індри, у Фантазії «Тонка горобина» – фрагмент-цитата з пісні О. Білаша «Рідна мати моя», цитату з опери «Комедіанти» Д. Кабалевського О. Назаренко використовує в завершальному фрагменті твору Ф. Шуберта – «Мандрівка», а у творі М. Римського-Корсакова «Політ джмеля» – цитата із сюїти Е. Гріга «В печері гірського короля», як було вище зазначено.

Таким чином, оркестр баяністів та акордеоністів можна назвати творчою лабораторією, в якій керівник та оркестранти перевіряють аранжування на практиці під час репетицій; займаються пошуком необхідних штрихів та прийомів звуковидобудування та інтонування на шляху до високохудожнього виконавства.

Ретельна робота по вивченню творчої діяльності студентського оркестру баяністів та акордеоністів надала можливість скласти повний репертуарний список творів колективу (див. *ДОДАТОК Б*).

## **Висновки до РОЗДІЛУ 2**

*Розділ 2.1.* присвячений дослідженню діяльності яскравого представника Харківської баянної школи, заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Івановича Назаренка. На основі аналізу окремих творів і репертуару музиканта виявлено особливості виконавського та композиторського стилю, аспекти авторського мислення. Корифей Харківської баянної школи представлений як педагог, виконавець, диригент, автор численних музичних творів для баяна. Надана характеристика світогляду композитора та етапам становлення авторського стилю. Розкриваються та узагальнюються основні якості виконавської майстерності,

які зародилися під впливом В. Подгорного. Досліджена педагогічна діяльність О. І. Назаренка, його індивідуальні виконавські риси та спектр володіння інструментом.

Творчість Олександра Івановича Назаренко нерозривно пов'язана з традиціями розквіту баяна в Харкові. Біографія О. І. Назаренка містить велику кількість різноманітних подій. Той факт, що його батько фронтовик передав через земляка німецький акордеончик маленькому Олександрю можна вважати доленосним.

Життєва подія, яка має доленосне значення в творчому розвитку О. Назаренка, зіграла значну роль в житті музиканта. Ситуація, яка склалась в дитинстві композитора, свідчить про те, що доля хлопчика була вирішена. Протягом всього життя О. Назаренко прагнув до самопізнання та саморозвитку, теж він вимагав і від своїх учнів. Практика та багатий досвід, який поетапно накопичувався за багато десятиліть, залишив відбиток в його творчості. Концертна практика, спостереження за музикантами та особистий розвиток, дозволили О. Назаренко зайняти належне місце в баянному мистецтві.

Необхідно відмітити і творчий зв'язок з В. Я. Подгорним. Педагог, друг та вірний соратник, який сформував кругозір Олександра Івановича. В своїх творах О. Назаренко максимально наближається до розкриття і передачі образного замислу слухачу. Емоційно-образна сфера відіграє важливу роль в написанні і виконанні його творів. Концерти, в яких брав участь О. Назаренко, проходили з великим успіхом. Кожний раз його виконанням захоплювалися піаністи та скрипалі, бо він грав їх репертуар в перекладенні для баяна.

Плідна робота над удосконаленням професіоналізму зробили майстра відомим концертмейстером-баяністом Харкова. Співробітництво із талановитими артистами наповнювало емоційний та інтелектуальний стан молодого музиканта, багата палітра жанрів дозволяли музиканту ширше мислити та виходити за межі академізму. Різноманіття в виборі засобів виразності збагачувало техніку читання з аркушу, транспонування та



перекладення на баян фортепіанної фактури. Розширення драматургічних функцій баянного супроводу, арсеналу виражальних засобів сприяли формуванню *ансамблю нового типу*, що ґрунтується на *співтворчості* (рівноправності/підпорядкованості) його учасників. Це визначило активну роль баяніста-концертмейстера на усіх стадіях розробки інтерпретаційного задуму: від пошуку ключової ідеї – до її реалізації на концертній сцені.

Робота в якості концертмейстера вплинула не тільки на виконавську майстерність, але й на композиторську творчість О. Назаренка. Завдячуючи особистості О. Назаренка, концертмейстерська діяльність цілого покоління баяністів вийшла на якісно новий професійний рівень, а професія концертмейстера набула популярності серед молодших поколінь, працюючих в цьому складному виконавському форматі.

Авторський стиль О. Назаренка є оригінальним та багатоаспектним, його складають композиторська, виконавська та педагогічна діяльність. На становлення авторського стилю великий вплив мали культурне середовище Харкова, творчій зв'язок з В. Подгорним та загалом виконавські традиції Харківської баянної школи. Оригінальний композиторський стиль О. Назаренка проявляється у жанрах транскрипції, фантазії, обробок народних пісень для баяну та витончених аранжувань для оркестру баяністів та акордеоністів. За рахунок яскравих тембрів, насиченої фактури та реєстрів композитор доводить свої музичні композиції до симфонічного розмаху, далеко відходячи за межі висхідного тематичного матеріалу.

На основі фольклорних та авторських мелодій, він створює масштабні складні структури з яскравими музичними образами. Творчість О. Назаренка налічує ряд творів, написаних та присвячених людям, які залишили великий слід в його житті. Присвяти матері, батьку, дружині та брату – це музичне слово, в якому драматичні образи підкреслюють експресію та конкретику до близьких йому людей. Ці складові авторського стилю є притаманними О. Назаренку як представнику саме Харківської школи баянного мистецтва.

Ім'я майстра назавжди увійде до історії кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Обійти творчі досягнення та багатогранну діяльність О. Назаренко неможливо, насамперед тому, що його внесок у розвиток академічного баяну у Харкові є величезним, а авторитет сягає далеко за межі Харкова та України. Відомі сучасні баяністи та оркестрові колективи виконують п'єси композитора з великою повагою та завзяттям. Педагогічна діяльність митця, його талант як викладача і наставника реалізувалися в учнях які завдяки високоякісній професійній підготовці досягли видатних успіхів.

Діяльність О. Назаренка як керівника та диригента була дуже багатогранна. Він вносив вагомий вклад до збереження та оновлення творів європейських, радянських, українських та, зокрема, харківських композиторів. Виховання молодих музикантів-професіоналів сприяє ділу розвитку всеукраїнського народно-інструментального виконавства. Під керівництвом майстра студенти оволодівають достатньо широким спектром виконавських засобів інструменту (багата палітра штрихової техніки та звукоутворення, плавне міховедіння), розвивають уяву щодо роботи над твором та навчаються оркестровому мисленню.

Оркестр – це колективне музикування, тому основним завданням роботи студентського оркестру баяністів та акордеоністів – є засвоєння якісного репертуару, оволодіння різними техніками оркестрового відчуття та властивістю філігранної гри в ансамблі. Таким чином, оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського можна назвати творчою лабораторією, в якій керівник та оркестранти перевіряють аранжування на практиці під час репетицій; займаються пошуком необхідних штрихів та прийомів звукового інтонування на шляху до високохудожнього виконавства.

Життєтворчість О. Назаренка демонструє саме такий шлях сходження до професійності майстерності, який охоплював різні сфери музичної діяльності – від роботи в Харківській обласній філармонії, сольних виступів до диригентської роботи і композиторських надбань. Митець досяг справжніх

результатів, завдяки усвідомленню свого місця в баянній школі Харкова і України, своєї власної місії у виконавсько-педагогічній діяльності. Протягом всього життя він випрацьовував власний почерк в мистецтві, який характеризує його як універсальну творчу особистість.

Розглянуто процес еволюції творчої діяльності студентського навчального колективу в контексті українського народно-інструментального оркестрового мистецтва. Особливу увагу приділено характеристиці диригентської діяльності заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Назаренка. На основі аналізу роботи митця зі студентським оркестром баяністів та акордеоністів досліджено питання специфіки методики викладання, підбору якісного репертуару, особливості аранжування для оркестру. Комплексний розгляд діяльності студентського оркестру дозволив визначити історичні етапи розвитку його професійної майстерності. Вперше надано повний перелік творів з репертуаром оркестру, що дозволяє зробити висновки щодо формування за весь період існування. В принципах відбору репертуару відбилися художній смак та уподобання керівника.

### РОЗДІЛ 3

## КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ДОРОБОК О. НАЗАРЕНКА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРІ

### 3.1. Жанрово-стильові засади творів для баяну О. Назаренка

#### Аранжування пісні Т. Маркової «Бабине літо» (з репертуару К. Шульженко)

Відомо багато прикладів, коли до одного поетичного тексту звертаються відразу декілька композиторів. Це свідчить про актуальність та затребуваність даного поетичного тексту в соціальному музичному просторі. Відомий поет-пісняр Ігор Кохановський є автором слів та музики вітчизняного шедевр «Бабине літо», який вийшов з під його пера в 1962 році.

Першим виконавцем пісні «Бабине літо» став майбутній відомий актор, поет, автор та виконавець пісень – Володимир Висоцький, з яким Кохановський начався в школі в одному класі. Висоцький та Кохановський зав'язали міцну дружбу на багато десятирічч вперед. В. Висоцький часто виконував пісню «Бабине літо» на своїх концертах, тому авторство музики цієї пісні приписували саме йому. Одного разу, Висоцькому надійшло повідомлення з ВААП (Всесоюзна агенція авторських прав) з пропозицією оформити пісню на себе, але Володимир був відвертим перед другом та все йому розповів. Він написав листа до організації, що пісня не його. Згодом вони разом поїхали до ВААП.

Інший варіант пісні «Бабине літо» вперше прозвучав в 1965 році на телепередачі присвяченій новорічному «Блакитному вогнику» у виконанні естрадної виконавиці та актриси Клавдії Шульженко. Завдяки старанням композитора Т. Маркової, яка була акомпаніатором відомої виконавиці, пісня набула особливого шарму та поваги серед поціновувачів творчості К. Шульженко. Композиторка почула пісню «Бабине літо» в електричці, її

співала невелика компанії молодих людей. Вона звернулася до них з проханням переписати слова пісні в свій блокнот. Через деякий час вона показала вірші К. Шульженка, яка була приємно здивована від почутого. Т. Маркова ще довго розшукувала автора цих рядків, але безрезультатно. Впізнати рядки відомого віршу Кохановського допоміг Борис Брунов (відомий конферансьє). Саме він дав номер телефону композиторці, яка подзвонила І. Кохановському та розповіла всю історію пошуку. Також вона йому розповіла, що написала пісню на його вірші для Клавдії Шульженко. Поет був вражений, що така виконавиця як К. Шульженко звернула увагу на його творчість.

Велика кількість пісень Ігоря Кохановського були в репертуарі багатьох вокально-інструментальних асамблей. В 70-ті роки пісня «Бабине літо» набула ще один музичний варіант. Ще невідомий Юрій Антонов написав пісню «Бабине літо» та віддав в репертуар популярного колективу «Співучі серця». Згодом Ю. Антонов виконував пісню «Бабине літо» вже у сольному виконанні. Не дивно, що О. Назаренко звернув свою увагу саме на вишуканий інструментальний варіант Т. Маркової у блискучому виконанні К. Шульженко. Дуже яскрава та романтична музика, яка залишила відбиток в пам'яті на все життя. Нам відомо, що багато творів написаних О. Назаренко мають вальсову основу. Перш за все, це пов'язано з періодом, коли вальси були особливо популярні серед молоді.

Аранжування відомої пісні Т. Макарової «Бабине літо» для баяну виконано композитором в досить незвичній музичній формі, яку з точки зору слухового сприйняття та детального теоретичного розбору потрібно аналізувати окремо.

Якщо орієнтуватися на слухове сприйняття, аранжування написано у вільній імпровізаційній формі на кшталт парафразу, що є характерним для жанру. Наявність вальсової ритмічної основи на протязі всього твору, вибудований тональний план та періодичне чергування декількох стабільних видів фактури надає музичній формі рухливості, цілісності та завершеності.

Але з точки зору теоретичного аналізу твір має досить розвинену форму, що містить різні класико-романтичні традиції. Так, аранжування пісні «Бабине літо» написано у формі теми з 6 варіаціями та елементами рондо.

Починається твір з лаконічного проведення теми в основній тональності твору *g-moll* (тт. 1–8). Тема складається з двох коротеньких речень 4+4, де перше речення – двотактова низхідна хроматична секвенція (*g-c; F-B*), а друге речення – поступове кадансування теми. Мелодія теми відрізняється простотою з перевагою речитативних інтонацій. Деякі інтонаційні звороти приховуються в загальних формах руху, що ускладнює прослуховування мелодичної лінії.

Мелодія розміщена у верхньому голосі та прикрашена підготованими та непідготованими затриманнями, а партія супроводу витримує вальсову пульсацію, що надає твору ще більш пісенно-романсових рис. Фактура виключно гомофоно-гармонічна з елементами підголосків. Тональний план теми відрізняється нескладністю з опорою на основну тональність *g-moll* та головні функції ладу з нетривалими відхиленнями в споріднені тональності, зокрема, секвенції *g-c, F-B*.

В зоні кадансу звучить акорд альтерованої субдомінанти  $IV_7$  з підвищеною примою, яких трактується як «ложний  $D_7$ ». Незважаючи на консонансну основу всіх акордів, композитор збагачує гармонію тризвуками побічних ступенів, що надає звучанню свіжих барв, а в септакордах заповнюючи відстані між звуками, перетворює їх на кластерні побудови та наближує їх звучання до джазу.

Після акорду з ферматою без перерви, затактовим мотивом починається перша варіація обсягом в 16 тактів (тт. 9–24). За тематизмом перша варіація найбільш схожа на тему. Це спостерігається в обраній композитором гомофоно-гармонічній фактурі, тонально-гармонічному плані та прийомах розвитку, зокрема секвенціях. Тому варіація є логічним продовженням та розвитком теми. Незважаючи на квадратну будову варіації в 16 тактів, музичний матеріал не має звичних двох речень по 8 тактів, а навпаки

складається з більш коротких декількох побудов, що принципово порушує формулу вальсового танцювального коліна. Але вальсові риси значно посилюються додаванням тріольного ритму в фактуру та збереженням затактованих мотивів в кожній структурі.

Так перша варіація має структуру 3+4+2+2+5, де двотактові побудови є висхідною хроматичною секвенцією. Перша варіація, як і тема, розвивається в головній тональності – *g-moll*, а гармонія основана на використанні головних трізвуків та септакордів. Але композитор часто використовує зворотню послідовність функцій на прикладі D7-II7 (тт. 9–10), а також незвичну альтерацію II7 з підвищеною квінтою як мелодичну субдомінанту (т. 13).

Гармонічна основа збагачена фонізмом зменшених трізвуків та еліптичних зворотів (тт. 16–17). Що стосується відхилень, то в першій варіації спостерігається відхилення в *B-dur*, в якому й завершується варіація без використання кадансових акордів: T6-III5/3 (т. 23), то можна назвати період 1-ої варіації модулюючим у паралельну тональність.

Аналогічно з завершенням проведення теми та початку першої варіації після акорду з ферматою починається друга варіація. Друга варіація значно відрізняється від першої за всіма показниками: наявністю нового тематичного матеріалу, фактури та принципу формоутворення. Так, друга варіація охоплює 16 тактів (тт. 25–40) та складається з двох рівновеликих речень по 8 тактів. Перше речення завдяки новій акордовій фактурі та використанню особливої техніки гри лівої руки складає значний контраст попередній музиці. Мелодична лінія першого речення не має окреслених форм, її можна умовно визначити по верхньому голосу акордів та назвати прихованою.

Але інтерваліка так званої мелодії не відрізняється розвиненістю, так як всю увагу на себе привертає нова акордова фактура. Як і в першій варіації, фактурний пласт правої руки насичений тріолями, а партія лівої руки зберігає вальсову основу «бас-акорд». Та незважаючи на наявність усіх складових, вальсові властивості дещо втрачаються завдяки контрасту на боці фактури.

Наступне речення другої варіації повертає матеріал до теми та першої варіації та насичену тріолями гомофоно-гармонічну фактуру, ускладнену підголосками. Мелодична лінія, розташована в середньому голосі, розвивається паралельно з мелодичною лінією акордових підголосків, не перенавантажуючи загальне звучання. Тональний план першого речення побудований на раніше використаних акордах та тональних співвідношеннях, присутнє тимчасове відхилення в *B-dur* (тт. 30–31). Але акордовий шар фактури збагачений неакордовими звуками, що порушують типову терцієву будову акордів та призводять до нових співзвуч мішаних структур (т. 29, перша доля), кластерів (т. 31, третя доля) тощо.

Друге речення більш насичене фонізмом принципово нових гармоній та тональних співвідношень. Так, беручи за основу тональність *g-moll*, композитор використовує  $DD_{4/3}$  з пониженою квінтою (т. 33) без типового розв'язання тяжінь акорду зі збільшеною секстою у складі. Корегуючи особливості енгармонізму та моменти вільного використання композитором знаків альтерації, подвійна домінанта розв'язується в гармонічну субдомінанту паралельного *B-dur*, тобто в *es-moll* (т. 34).

Водночас далекий від спорідненості *es-moll* на останній долі такту перетворюється на *Es-dur*, який можна розглядати в якості субдомінанти як в *g-moll*, так і в *B-dur*, за котрим звучить кадансовий квартсекстакорд основної тональності. Що стосується інших пластів фактури, слід відзначити значну хроматизацію підголоскових пластів, що призводить до колоритного забарвлення досить нескладної гармонії.

Третя варіація (тт. 41–55) знов починається атакою без призупинення розвитку та має багато схожих рис із варіацією № 2. Так, третя варіація має форму періоду, але не квадратного, загальною кількістю в 15 тактів. Музичний матеріал першого речення (8 тактів) з точки зору побудови мелодії, гармонії, фактури та тонального плану майже віддзеркалює перше речення другої варіації. Наприклад, принцип утворення мелодії в акордовій фактурі точно повторюється, чого не відбувається в тональному розвитку та гармонії.



Використовуючи за основу головну тональність *g-moll*, в першому реченні третьої варіації тональність майже втрачає свої властивості. В партії лівої руки за прикладом попередньої варіації звучить витриманий акомпанемент у вигляді бас-акорд, який також втрачає вальсові риси завдяки акордам у правій руці.

Тим часом акорди стають все більш схожими на кластери та акорди мішаної структури. Серед них зустрічається фонізм малого мажорного квінтсектакорду, малого мажорного септакорду з пониженою квінтою (т. 42), нонакорду, малого зменшеного септакорду (т. 43) та малого мінорного септакорду (т. 44). Таким чином акорди супроводу, на яких вибудовувалася база тональності, втрачають зв'язок один з одним на рівні ладових тяготінь. Не одноразово композитор розв'язує акорди гармонічної дисонуючої домінанти в акорди субдомінанти (тт. 45–46).

Друге речення третьої варіації (7 тактів) за будовою, прийомами розвитку, тональному плані, фактурою точно повторює проведення теми. Принципово новим стає набування мелодією виключно інструментальних рис. Так, мелодія має вигляд загальних форм руху (пасажі, арпеджіо, подвійні ноти). Також друге речення набуває ще більш вальсових властивостей завдяки поверненню гомофоно-гармонічної фактури та рухливості мелодичної лінії. Композитор майстерно розкриває нові властивості теми, зберігаючи її незмінні структури, завдяки яким вона безпосередньо впізнається слухачем.

Четверта варіація – період єдиної будови (тт. 56–71). Але не зважаючи на квадратність структури, в четвертій варіації відсутній розподіл на речення, як з точки зору гармонії, так і з точки зору метро-ритміки. Слід відзначити особливий тип мелодики, яка має безперервний розвиток, завдяки чому варіація і набуває рис періоду єдиної будови. Мелодична лінія варіації найбільш наближена до основної теми, але з фактурними змінами. Так, композитор збагачує тему пасажами, арпеджіо, хроматичними гамами та іншими загальними формами руху, на фоні яких мелодика розкривається у

більш рухливо-динамічних вальсових амплуа. Тонально-гармонічний план четвертої варіації не містить принципово нових елементів та наближається до викладення теми та першої варіації.

П'ята варіація за традицією починається атакою, за будовою наближається до другої та третьої варіації, в яких звучать як елементи теми, так і новий матеріал. Так, варіація охоплює 16 тактів (тт. 72–87), складається з двох рівновеликих речень по 8 тактів. Перше речення є логічним продовженням четвертої варіації (на прикладі теми та першої варіації). Тематизм побудований на загальних формах руху, фактурі та гармонії закінчення попередньої варіації. Але пасажі, хроматизми, арпеджіо збагачені особливими прийомами гри *glissando* робить мелодію менш помітною в загальному розвитку. З точки зору ритміки в партії супроводу є новий синкопований елемент (т. 72, т. 76), що надає музиці нових барв.

Друге речення п'ятої варіації має досить незвичні прийоми розвитку теми, особливо з фактурної точки розу. Мелодика приховується в загальних формах руху партії правої руки. Але з точки зору ритму композитор використовує прийом поліритмії, де на остінатний вальсовий ритм нашаровуються особливі види поділення тривалостей, такі як квартолі, квінтолі, тріолі. З появою тріольного ритму вальсовість набуває апофеозу. Тонально-гармонічний план зберігає незмінність теми. Слід відзначити, що перед початком останньої варіації композитор особливо стверджує головну тональність *g-moll*. Так, п'ята варіація завершується повним досконалим розширенням кадансом першого роду:  $\text{II7-D7-D4/3-t5/3}$  (тт. 92–96).

Остання шоста варіація контрастує за всіма показниками, зокрема, темпом. На протязі всього твору композитор витримував єдиний *Tempo di valse*, але шоста варіація починається у темпі *Vivace*, в якому твір завершується. Водночас автор зберігає принципи розвитку попередньої п'ятої варіації. Заклучна варіація, обсягом в 16 тактів (тт. 88–103) має два неквадратних за будовою речення, де перше речення (9 тактів) продовжує тріольний розвиток попередньої варіації, а друге (7 тактів) демонструє

сукупність акордового матеріалу з початку другої та третьої варіації в комбінації з раніше використаним тріольним тематизмом.

Таким чином, з точки зору музичного матеріалу заключна варіація ввібрала ключові моменти розвитку основної теми у варіаціях, але поза її проведенням. Можна зробити висновок, що шоста варіація позбавлена мелодичної лінії в цілому, навіть прихованої, що ледь прослуховується. Тонально-гармонічний план розвивається в звичному колі попередніх варіацій. Але з появою акордової фактури в гармонії з'являються зменшений септакорд подвійної домінанти (т. 96), побічні септакорди на  $t_7$ ,  $\text{III}_7$  (т. 98) та неаполітанська гармонія у вигляді низького  $\text{II}_{5/3}$  та низького  $\text{II}_6$ , що використовується композитором у кадансі, привносячи у його звучання яскравий колорит.

Як і в попередніх варіаціях з акордовою фактурою, у заключній варіації також присутні кластерні співзвуччя (т. 100). Привертає увагу заключний акорд твору, який демонструє виключно тонічну функцію, але композитор збагачує фонізм тонічного тризвуку додаванням до нього тону мелодичної сексти, яка привносить у звучання мінорної тональності просвітленість.

Теоретичний аналіз аранжування пісні Т. Маркової «Бабине літо» дозволяє зробити висновок, що твір написаний у формі варіацій з елементами рондо. Функцію рефрену виконує проведення теми у впізнаваному вигляді наприкінці кожної варіації, тобто у кожному другому реченні варіації. Водночас варіації між собою поєднуються у групи за схожістю.

Так, проведення теми та перша варіація утворюють перший завершений блок, в якому експонується тематичний матеріал. Друга та третя варіації утворюють другий блок, де з'являється нова акордова фактура та в якості рефрена звучить основна тема. Окремим невеликим розділом постає четверта варіація, яка за принципами розвитку майже повторює першу варіацію, але з переусвідомленням гомофоно-гармонічної фактури та її збагаченням загальними формами руху.

Четвертий завершений блок складають останні дві варіації, прийоми

розвитку котрих приблизно однакові. Однак ці дві варіації в тематичному, тонально-гармонічному, фактурному та ритмічному плані містять в собі найголовніші та найпоказовіші елементи музичної мови всього твору. З точки зору фактури – композитор використовує два типи фактури: гомофоно-гармонічна з елементами підголосків та акордова. Незважаючи на рухливий темп, композитор схиляється до деталізування елементів фактури, популярне серед композиторів-романтиків.

Тональний розвиток твору зосереджений на *g-moll* та відхиленнях в споріднені тональності, зокрема в секвенційному розвитку. Гармонія також відрізняється простотою та прозорістю. В ній простежується використання основних функцій, автор збагачує акорди неакордовим звуками, що призводить до появи якісно нових співзвуч. Композитор активно впроваджує зворотню послідовність функцій, альтеровані акорди та еліпсиси, де тяжіння звуків акордів втрачає свій сенс. Неодноразово співставляються акорди далеких тональностей, що має переважно колористичну функцію. Мелодична лінія переважно речитативного складу піддається розвитку за рахунок повторів, секвенцій, варіантностним прийомам, співставленням. Отже, всі тематичні елементи твору, засоби музичної виразності та прийоми розвитку складаються в самобутній зразок жанру аранжування в баянному репертуарі в його сучасному трактуванні.

### **О. Назаренко «Циганський дивертисмент»**

Ідея написання твору на циганську тему виникла не випадково. Як згадує О. Назаренко, для звершення цієї творчої роботи сприяла низка важливих факторів:

*По-перше*, це спогади підліткового та старшого періоду, які залишили яскравий відбиток у пам'яті О. Назаренка. Коли в 1952 році юнак приїхав до Харкова, то з ним по сусідству жила родина циган, з якими він частенько розмовляв на різні теми, слухав від них цікаві історії та спостерігав за їх

побутом. Вони розповідали, що до їх сім'ї іноді заходив Микола Сліченко<sup>39</sup> (до 1947 року жив у Харкові). «Влітку 1959 року, коли в консерваторії були канікули, мені вдалось поїхати в село Есхар відпочити на березі Сіверського Донця. Теплого літнього дня я пішов прогулятись по лісистому оточенню і випадково натрапив на цигана, який, сидячи на пні, щось імпровізував на гітарі. Він був одягнений інтелігентно, можливо, артист якого-небудь циганського ансамблю. Мене це дуже вразило»<sup>40</sup> – згадує О. Назаренко.

Коли автор почав працювати над твором, то неодноразово згадував традиційний образ циганського музикування, що додало йому можливостей до передачі образу. В пам'яті композитора звучить виконання Радміли Караклаіч, циганської пісні «*Ай да ну, да-най*», яка покорила слухачів м'яким, пластичним голосом. Платівки із популярними піснями талановитої естрадної співачки ще довго прослуховувались в домі О. Назаренка.

*По-друге*, за роки роботи в філармонії О. Назаренко доводилось співпрацювати та акомпанувати артистам-циганам (чоловік та жінка), які добре грали та імпровізували на гітарі.

*По-третє*, чоловік рідної сестри О. Назаренка Петро Чунчуков, з яким вони постійно вели бесіди при зустрічі, мав батька, який був циганом. А сестра прекрасно володіла циганським стилем танцю (чечітка, степ та інші циганські елементи), за яким він спостерігав багато років.

Відомо, що жанр дивертисменту в музиці був досить популярним протягом багатьох епох та використовувався в кількох значеннях. Найчастіше – як сукупність концертних номерів, що додавалися до основного спектаклю. Також дивертисмент представляв собою балетний спектакль, що складався з окремих номерів, або був вставною частиною в опері чи балеті, не пов'язаною з сюжетом. Але О. Назаренко потрактує дивертисмент як твір, що складається з декількох невеликих дещо оброблених мелодій для одного інструменту – баяну.

---

<sup>39</sup> Сліченко Микола Олексійович (1934-2021) – Єдиний з циган удостоєний почесного звання Народний артист СРСР. Головний режисер та художній керівник музично-драматичного циганського театру «Ромен» – єдиного в світі професійного циганського театру.

<sup>40</sup>Із особистої бесіди з О. Назаренко.

В основу «Циганського дивертисменту» О. Назаренка покладено дві теми: циганська «*Мар-джа-джа*» та російська народна пісня «*Ехал на ярмарку ухарь-купец*». За тематичним матеріалом та засобами музичної виразності обидві мелодії досить контрастні, але водночас мають яскраво виражені танцювальні риси, що в результаті їх поєднує.

Музична форма основана на чергуванні контрастних та схожих між собою невеликих за обсягом музичних розділів. Але «Циганський дивертисмент» має набагато складнішу та розвинену структуру. Твір написаний у тричастинній контрастно-складеній формі зі вступом. В тематизмі твору превалює циганська пісня «*Мар-джа-джа*» як у вступі, так і першому та другому розділі. Народна пісня «*Ехал на ярмарку ухарь-купец*» звучить лише в заключному третьому розділі та завершує весь дивертисмент.

Дивертисмент починається вступом (тт. 1–19) в тональності *e-moll*. Вступ характеризується повільним темпом (*Adagio, Andante cantabile*), стихійною імпровізаційністю, постійними змінами метру (5/4, 4/4, 3/4) та надзвичайно розвиненим ритмічним рисунком та фактурою. З точки зору музичної форми вступ написаний у вільній формі, що є характерним для жанру дивертисменту взагалі.

Так, на протязі невеликого відрізка часу композитор органічно поєднує гомофоно-гармонічну (тт. 1–2), акордову фактури (т. 7), а також гомофоно-гармонічну фактуру з елементами підголосків, яка найчастіше поєднується з акордовою (тт. 12–16). Останній варіант фактури не є варіантом поліфонічної підголосковості, а навпаки є зразком підголосків в народній музиці. Ритміка вступу базується на особливому виді поділу тривалостей, наприклад тріолях, квінтолях, секстолях які гармонійно поєднуються з класичним бінарним поділом тривалостей.

Мелодика не містить чітко окреслених форм, тому що переважають пасажі та загальні форми руху. Починаючи з темпу *Andante cantabile* з'являється виразна мелодія пісенно-речитативного характеру, яка гнучко переміщується між шарами фактури (тт. 12–16). Тональний план вступу

містить відхилення в тональності домінанти (*h-moll*) та подвійної домінанти (*fis-moll*). Так, розділ *Andante cantabile* починається в *h-moll* з поступовим поверненням в *e-moll*.

У цілому тональний план вступу має формулу *e-h-e*. В гармонічному плані композитор спирається на звучання мінорних та мажорних тризвуків з оберненнями, а також трьох видів септакордів: малого мажорного, малого зменшеного та зменшеного. У належності від конкретної тональності зустрічаються акорди подвійної домінанти (зм.VII7, т. 7) та «ложний» D7 (кордон тт. 8–9). У зв'язку з тим, що музика вступу має імпровізаційний характер, серед акордів зустрічається дуже багато прохідних, без гармонічної та тональної належності (переважно зменшені співзвуччя).

Перший розділ контрастно-складеної форми починається в розмірі 2/4 та темпі *Moderato* (т. 20). Музичний матеріал заснований на темі циганської народної пісні «*Мар-джа-джа*», має характер повільного циганського танцю та написаний у вільній формі. Характерною ознакою, окрім повільного темпу, є тірати, пасажі, гліссандо, які зберігають імпровізаційність вступу. Але в цілому ритміка експозиційного розділу стає більш організованою та стабільною.

Перший розділ складається з двох неконтрастних та невеликих підрозділів; другий (т. 38) починається в темпі *Allegretto*. Тут композитор втілює ту ж саму циганську народну пісню, але дещо в іншому ритмічному рішенні. Мелодична лінія теми позбавлена прикрас, тому на перший план виходить ритмічна група «дві шістнадцятих-вісімка», яка стає лейтритмом цієї теми.

Мелодія першого розділу переважно пісенно-романсового характеру елементами речитативності. Але завдяки щільності викладення мелодія дещо губиться в шарах фактури, що призводить до оновленого сприйняття традиційної гомофоно-гармонічної фактури. На протязі експозиції твору композитор використовує характерну для танцювальної музики гомофоно-гармонічну фактуру зі стабільним супроводом бас-акорд, що ще більше

підкреслює танцювальні риси. Тональний план розділу як і вступу розвивається в межах тональності *e-moll* та її споріднених тональностей. Так, на протязі всього першого розділу зустрічаються відхилення в *D-dur*, *G-dur*, *h-moll*.

Акордика не має значно нових елементів, композитор використовує співзвуччя мажорних і мінорних тризвуків та фонізм головних септакордів. Також досить часто звучать акорди подвійної домінанти, зокрема DD9 (т. 46), домінанта з секстою (т. 36). Каданси вирішено досить простими співзвуччями, здебільш засобами метро-ритміки.

Другий розділ контрастно-складеної форми починається з 53-го такту та складається з трьох невеликих підрозділів у рухливому темпі, останній з котрих написаний у новій тональності *g-moll*. Другий розділ має виключно розвиваючий характер та розробляє музичний тематизм, що прозвучав у вступі та першому розділі. За функцією розділ нагадує розробку в сонатній формі.

Швидкий темп, безперервний рух шістнадцятими, наростаючий прийом розвитку нагадує відомий в музичному жанрі так званий «*Perpetuum Mobile*». Також слід визначити, що музика подібного характеру є другою частиною циганського танцю «*Мар-джа-джа*». В цілому середній розділ «Циганського дивертисменту» нагадує за музичним матеріалом та розвитком циганську пісню з опери «Кармен» Ж. Бізе. Так, форма всіх трьох підрозділів другого розвиваючого розділу вільна, але наближається до періодів неквадратної будови. Мелодична лінія не має чітко окреслених структур, тому що представлена загальними формами руху. Але у розділі *Sostenuto* (з т. 94) та *Piu vivo* (зі т. 115) мелодія на короткий час набуває виразних пісенно-танцювальних рис.

Фактура всього розділу виключно гомофоно-гармонічна, в другому та третьому підрозділі з елементами підголосків. На відміну від вступу та першого розділу, ритміка другого розділу стає більш стабільною та переважає бінарний поділ тривалостей. Це пов'язано з використанням швидкого темпу.



У партії акомпанементу привертає увагу раніше синкопа (т. 78–83), що надає музиці ще більше танцювальних рис. Що стосується тонального плану, то в процесі розвитку з'являється нова тональність *a-moll* (тт. 91–93, тт. 99–100). На межі другого та третього підрозділів *Piu vivo* відбувається поступова модуляція з тональності *e-moll* в неспоріднений *g-moll* через співзвуччя гармонічної субдомінанти, тобто через *c-moll* (тт. 110–115).

Незвичним стає завершення другого розділу та перехід у заключний третій. Так, наприкінці розділу *Piu vivo* звучить імпровізація (тт. 137–150), яка за своєю функцією нагадує каденцію сонатного *allegro* і має вигляд висхідних та низхідних пасажів стихійного імпровізаційного характеру. В середині каденції повертається основна тональність *e-moll* через мелодичну модуляцію (тт. 139–143).

Заключний третій розділ – тема з варіаціями. Композитор бере за основу оригінальну народну пісню «*Ехал на ярмарку ухарь-купец*», яка за національною приналежністю не має нічого спільного з циганською «*Мар-джа-джа*». Але в процесі розвитку твору завдяки схожому ритмічному рисунку та танцювальній основі обидві пісні стають одним цілим. Отже, третій розділ починається з проведення теми, що має форму періоду та охоплює 8 тактів (тт. 151–159).

По закінченню теми звучать три варіації: перша (*rosso a rosso accel.*) обсягом в 16 тактів та формі класичного квадратного періоду (тт. 159–174). Друга варіація (*Vivo con bravura*) охоплює 24 такти та має форму періоду, що складається з трьох речень (тт. 175–198). Третя варіація (*Presto, prestissimo*) завершує весь твір та є своєрідною кодою дивертисменту. Вона має форму періоду з розширеним другим реченням.

Тема та всі три варіації не мають яскравої контрастності між собою та мають переважно спільні прийоми розвитку: повтори, варіювання, секвенції. Найчастіше композитор використовує секвентний засіб розвитку, що є характерним для народної музики. У варіаціях переважає низхідний варіант хроматичної секвенції (наприклад, тт. 175–181). Мелодична лінія завжди

знаходиться у верхньому пласті гомофоно-гармонічної фактури та звучить на тлі загальних форм руху.

Акомпанемент зберігає стабільну формулу бас акорд, також зустрічається синкопований ритм з другого розділу. Не одноразово зустрічаються хроматичні ходи в басу, завдяки чому композитор поєднує між собою споріднені тональності (т. 169, т. 179). Тонально-гармонічний план базується на раніше використаних тональних співвідношеннях та акордах. Хоча остання варіація містить співставлення далеких тональностей та гармонічні еліпсиси.

Наприклад, в 199 такті на перший погляд використані дві функції: тонічний тризвук та D2 до *F-dur*. Але *F-dur*'у не має в переліку споріднених тональностей до головної тональності та також в наступному такті не звучить тоніка тимчасового *F-dur*'у, а звучить D2 з паралельного основній тональності *G-dur*'у. Та якщо зробити енгармонічну заміну одного зі звуків, то акорд з *F-dur*'у стає DDVII7 з пониженою терцією або IV7 з підвищеною прямою. Але жодний з них не розв'язується за традиційними тяжіннями.

Щодо співставлень далеких тональностей, то композитор обирає їх в якості ладового контрасту, що також має прив'язку до еліпсису. Так, у т. 203 співставляються *G-dur* та *Es-dur*, де *Es-dur* є дисонуючою домінантою до *As-dur*'у (D6/5), який в результаті не звучить. Цікава гармонічна формула з нашаруванням функцій спостерігається у т. 205.

На перший погляд, є дві функції: DD2 та D6/5. Але на останній акорд нашаровується фонізм малого мажорного секундакорду (D2) тональності *B-dur*. Використання цього акорду пояснюється низхідною на півтон секвенцією, але в комбінації з D6/5 основної тональності з'являється як нове співзвуччя, так і досить нове гармонічне явище.

Таким чином, «Циганський дивертисмент» О. Назаренка є яскравим увиразником жанру в сучасному баянному репертуарі та привертає увагу музикознавців з декількох позицій. По-перше, це використання контрастно-складеної форми, розділи якої мають або вільну будову, або форму варіації (у

третьому розділі). Другий розділ має зв'язок з сонатною формою, що є незвичним для дивертисменту, хоча музична форма сприймається цілісно та гармонічно. Це вдається композитору завдяки проникненню різних шарів тематизму на всіх етапах розвитку твору. Так, імпровізаційний варіант вступу зустрічається на межі другого та третього розділів та стає своєрідною тематичною аркою.

Перший та другий розділ контрастують в темповому відношенні, але також сприймаються як єдине ціле завдяки тому, що є двома контрастними розділами циганського танцю. Третій розділ, не зважаючи на контрастність тематизму, не містить темпового та ладового контрасту, тому сприймається як логічне продовження другого розвиваючого розділу.

По-друге, в творі поєднуються дві різні за національним походженням та характером народні пісні: циганська та російська. Але теми стають схожими одна на одну завдяки майстерному варіюванню та розкриттю їх танцювальної основи.

Композитор свідомо не використовує у вступі та перших двох розділах циганського ладу (двічі гармонічний мінор), а використовує традиційний гармонічний мінор, що також допомагає зближенню тем. Таким чином, у творі переважають гармонічний мінор та натуральний мажор, що свідчить про тяжіння композитора до європейської мажоро-мінорної системи.

З точки зору мелодії, фактури та тонального плану композитор дотримується класико-романтичних традицій. Цікавим є гармонічне рішення останньої варіації заключного третього розділу в якій композитор використовує еліпсиси, співставлення далеких неспоріднених тональностей та нашарування одна на одну гармонічних функцій з також далеких між собою тональностей. Що стосується прийомів розвитку всередині розділів форми, то композитор тяжіє до повторів, варіюванню та секвенцій з перевагою останніх. Отже, «Циганський дивертисмент» А. Назаренка є цікавим зразком як з точки зору теоретичного аналізу, так і з точки зору композиторської інтерпретації.

### «Новелета» на тему Р. Лагідзе

«Новелета» для баяну була написана О. Назаренком в 2014 році з присвятою Василю Монакову, рідному дядьку композитора. Василь Монаков був першим вчителем та наставником майбутнього митця. Він був володарем багатогранного таланту та чудово грав на багатьох інструментах, в тому числі й на баяні. Особливістю його гри вчителя була виразна кантилена мелодія, яку найчастіше В. Монаков підбирав на слух. Добре знаючи особливості та манеру гри свого вчителя, композитор бере за основу твору «Пісню про Тбілісі» грузинського композитора Р. Лагідзе, що має неперевершену кантилену та наспівну мелодію.

Пісня була написана композитором на вірші Петра Грузинського до фільму, що був присвячений 1500-літтю Тбілісі. «Пісня про Тбілісі» була однією з найпопулярніших пісень, тому багато хто з музикантів створював імпровізації на дану тему. Зацікавленість до даної мелодії не обійшла й О. Назаренка. Обробку «Пісні про Тбілісі» призначено для баяну, але в ній присутні вставки для акордеону. Найчастіше твір виконується на акордеоні. Його першовиконавицею стала Анастасія Белобок, випускниця класу О. Назаренка.

Твір прозвучав у березні 2015 року на всеукраїнському фестивалі «День баяну та акордеону» у Великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського. Цікаво, що композитор не називає твір обробкою та не дає йому однойменної назви «Пісня про Тбілісі». Як відомо, новелета – невеликий інструментальний твір оповідального характеру – прийшов у музику з літератури і активно розвивався в творчості композиторів-романтиків (першим з них був Р. Шуман).

«Новелета» О. Назаренка написана в простій двочастинній репризній формі зі вступом. Вступ, яким починається твір має невеликий обсяг всього в 10 тактів, написаний в основній тональності твору *c-moll* та темпі *Allegretto*. За формою вступ можна віднести до періоду єдиної будови, тобто без поділення на речення. Характер музики має епічно-розповідальні риси та

підготовлює слухача до появи головної теми твору. Так, у вступі майже відсутня виразна мелодична лінія. Гомофоно-гармонічна фактура з елементами підголосків розгортає перед слухачем різноманітні барви гармонії. Слід відзначити, що композитор щільно деталізує пласти фактури, де як правило завжди виділяються три шари: так звана мелодія, підголоски та акомпанемент.

Мелодія, що знаходиться у верхньому фактурному пласті, має виключно інструментальний тип та складається з хроматичних ходів та пасажів. Також у ній присутні елементи речитації, що проявляється в повторенні звуків одної висоти. Супровід «бас-акорд» часто зустрічається в музиці для баяну та акордеону. Така формула супроводу (напр., т. 4) в розмірі 3/4 надає вступу дещо вальсових рис. Але композитор використовує й інші ритмічні та метричні прийоми: зокрема, синкопи «вісьма–чверть–вісьма» (тт. 9–10).

Часто метричний та ритмічний акценти не співпадають. Так, завдяки використанню на перших долях тактів коротких тривалостей, а на других долях акорду, створюється відчуття міждольової внутрішньотактової синкопи та водночас гармонічного акценту (т. 1, тт. 5–6). Щодо ритміки, композитор спирається на поліритмію, де в двох чи більше фактурних пластах зустрічається як основний (бінарний) так і особливий вид поділу тривалостей (тт. 4–6).

Незвичайним та оригінальним стає вирішення тонального плану та гармонічного розвитку. Так, основна тональність твору *c-moll* окреслюється в зоні кадансу на межі завершення вступу та початком першого розділу форми. Композитор віддає перевагу фонізму малого зменшеного та зменшеного септакордів, що надає музиці дещо тональної рухливості та мінливості (тт. 1–3). Перевага даних співзвуч утримує дещо гармонічну напругу та внутрішню схвильованість. Зустрічаються досить дисонансні співзвуччя, такі як великий мажорний септакорд (т. 3) та D9 (т. 6).

Неодноразово композитор використовує прийом еліпсису, де дисонуючі

акорди не отримавши ладового розв'язання переходять в наступний дисонанс. Наприклад, в т. 5 DD7 переходить в D6/5 *B-dur*'у, що повністю суперечить ладовим тяжінням чи навіть акустичному розв'язанню дисонансів.

Серед тональностей найчастіше зустрічаються *Es-dur* та *f-moll*, як в співставленнях так і в відхиленнях (тт. 7–8). Також зустрічається далека для головної тональності тональність *as-moll*. Вона з'являється в оточенні *Es-dur*'у як його гармонічна субдомінанта. Подібне гармонічне явище, як введення мінорної тональності на VI ступені в мінорі відоме ще за часів романтизму та отримало назву «шубертової субдомінанти». Завершується вступ повним досконалим кадансом першого роду (т. 10), в якому відбувається затвердження *c-moll*.

Перший розділ починається (т. 11) з *Allegretto* двочастинної репризної форми. Перший розділ має вигляд збільшеного періоду, але охоплює 30 тактів. Внутрішня будова періоду має вигляд двох речень 16+14 тактів, де перші 16 тактів мають внутрішнє поділення на більш короткі побудови по 8 тактів завдяки окресленим зонам кадансів.

Друге ж речення має єдину будову без призупинення на кадансування. Так, у першому розділі звучить «Пісня про Тбілісі» Р. Лагідзе. Інструментальні риси мелодії виявляються в широкому діапазоні, ходам на широкі інтервали та частому використанні трелей (т. 14), форшлагів (т. 13, тт. 34–35), мордентів (т. 17). Про риси пісенності в мелодії свідчать плавні інтервальні ходи, поступовий рух (т. 11, т. 13), рух по звуках тризвуків (т. 14). Речитативні елементи проявляються в повтореннях одного і того ж звуку чи близьких один до одного хроматичних ходів (т. 12, тт. 16–17).

Щодо фактури, то композитор зберігає гофомоно-гармонічну фактуру з підголосками, що й у вступі. Але в першому розділі фактура отримує більшу деталізацію всіх пластів. Так, найвищому голосу доручається проведення мелодичної лінії, яка ні в якому разі не переходить до інших голосів. Середній голос виконує функцію підголосків, ще більш розвинутих і деталізованих, ніж у вступі. Підголоски найчастіше є засобом заповнення

відстані між мелодією на акомпанементом, яким доручається також й гармонічна роль. Найчастіше вони мають вигляд дублювання мелодії, тобто подвійних звуків (т. 11).

Іноді звучать незвичні паралельні кварта (т. 13), привносячи національний грузинський колорит. Подекуди підголоски створюють самостійний ритмічний рисунок, схожий на тірати (т. 12), що додає загальному звучанню ритмічної виразності. Але в більшості вони складають самостійну нескладну мелодичну лінію, наче своєрідний контрапункт до основної мелодії (тт. 14–18, тт. 31–33). В таких випадках підголоски мають свої особисті хвили розвитку та надають музиці ще більшої виразності та схвильованості.

У кульмінаційних моментах нерідко середній пласт фактури приймає вигляд загальних форм руху, гамоподібних пасажів тощо (тт. 21–24). Нерідко підголоски об'єднуються з мелодією в єдине ціле, що призводить до утворення на короткий час акордової фактури, яка надає щільність на насиченість звучанню (тт. 34–36). З появою тріольного ритму та залігованих тривалостей в групах, підголоски створюють образ баркароли, який гармонічно поєднується з дещо вальсовим ритмом «Новелети».

Нижній пласт фактури, якому доручається партія супроводу «бас-акорд», зберігає синкопований ритм. Таким чином, кожен пласт гомофоно-гармонічної підголоскової фактури має контрастну та досить складну ритмічну будову, що поєднуючись у звучанні стає єдиною складовою розвиненої ритмічної партитури. Як і у вступі, композитор використовує прийом поліритмії, поєднуючи між собою бінарний на особливий поділ тривалостей.

Композитор дотримується розвитку в межах тональностей першого ступеня спорідненості. Найчастіше звучать тональності *As-dur*, *Es-dur*, *B-dur*, *f-moll* з переважанням останньої. Зустрічається тональність *as-moll* (т. 16), як мінорна тональність VI ступеню, що раніше все прозвучала у вступі. Нові тональності вводяться як співставленням (тт. 15–17), так і відхиленнями

(тт. 23–25, тт. 27–29). Виконуючи відхилення композитор найчастіше використовує акорди побічної домінанти, зокрема D7 та його обернення. В гармонічному плані зустрічаються тризвуки головних функцій ладу, фонізи малого зменшеного, зменшеного та малого мажорного септакордів. Також композитор залучає звучання мінорної натуральної домінанти (т. 18), що надає звучанню музики м'якості та наближає до гаціонального грузинського колориту.

В кадансах першого розділу зустрічаються складний каданс першого роду (d6-II6-D7, т. 18) та простий каданс (III5/3-D5/3, тт. 25–26). Слід звернути увагу та те, що в творі іноді зустрічається зворотній хід функцій d-S, що співпадає з гармонічними послідовностями фригійського звороту грузинської народної музики. Заключний каданс першого розділу виконаний більш складними функціями з використанням подвійної домінанти (DD7-D9-D7, тт. 39–40).

Другий розділ (т. 41) незначно менше за перший розділ. Його будова має вигляд періоду з трьох речень. Перші два речення (по 16 тактів) є розвиваючими, останні ж 9 тактів – репризою твору. Розвиваючий розділ звучить у більш швидкому темпі та є розвитком тематизму, що прозвучав у першому розділі. Мелодична лінія приймає нові форми існування та знаходиться у верхньому голосі фігураційних малюнків та загальних формах руху (тт. 41–42). Переважають широкі стрибки, хроматичні ходи, дрібні тривалості, що свідчить про виключно інструментальну трактовку розвитку мелодії «Пісні про Тбілісі».

Мелодична лінія приймає дещо окреслені форми наприкінці розділу (тт. 51–56), ніби очікуючи появи головної теми у репризі твору. Відлуння мелодії, що звучала в першому розділі, мають пісенно-речитативний характер. Що стосується фактури, то завдяки динамізації процесу розвитку вона також видозмінюється. Як і раніше композитор спирається на гомофоно-гармонічний різновид фактури, в якій підголоски відходять на другий план. Темп прискорюється, фактура стає більш прозорою. Верхньому голосу



доручаються фігурації та загальні форми руху. Партія супроводу змінює формулу «бас-акорд» на мелодизовані хроматичні ходи (тт.41–42) та комбінацію з акорду та гамоподібного поступового руху (тт. 43–44, тт. 48–49). Нижній пласт фактури періодично виконує лише гармонічну функцію та має вигляд виключно акордів (т. 45), або тимчасово повертає формулу *бас-акорд*, але без синкопованого ритму (т. 46, т. 54). Прискорення темпу у другому розділі композитор виконує поступово без зміни основного темпу *Allegretto*.

Темп змінюється завдяки зменшенню тривалостей та манері виконання *rubato*. Так, у другому розділі переважає бінарний поділ тривалостей всередині дрібних одиниць (тт. 48–50). Приблизно в одноковому співвідношенні зустрічаються тріолі у вигляді шістнадцятих тривалостей (тт. 54–56). Все це надає музиці рухливості на безперервності. Але порівнюючи з першим розділом, ритмічна партитура стає більш прозорою та врівноваженою.

Тональний план твору не має значних відрізень від першого розділу. В процесі розвитку зустрічаються вже використані раніше споріднені тональності з перевагою *f-moll*, відсутня лише тональність VI мінорного ступеню *as-moll*. Гармонія розвиваючого розділу також не має нових елементів. Композитор досить часто використовує фонізм зменшеного септакорду, що з часів Л. Бетховена є характерним для розвиваючих розділів тощо. Каданс на межі другого розділу та репризи виконаний по схемі кадансу між першим та другим розділом з використанням подвійної домінанти. Так, зворот охоплює три такти та має три функції:  $K_{6/4}-DD_{7-}DD_{6/5}-3M_{VII}4/3-t$  (тт. 54–56).

Реприза у другому розділі охоплює одне речення єдиної будови, однак в ній відсутнє проведення теми «Пісні про Тбілісі». Композитор повертає деталізований варіант підголоскової гомофоно-гармонічної фактури та розміщує видозмінену мелодію в середньому голосі. Таким чином мелодія не впізнається миттєво, але завдяки поверненню інших стилістичних ознак (фактури, тональної стабільності з переважанням основної тональності *c-*

*moll*, ускладненої ритмічної схеми), слухач добре відчуває загальну репризність тематизму. Що стосується нового у фактурі – композитор зберігає мелодизований варіант акомпанементу з другого розділу та не використовує синкопований ритм, що значно зменшує вальсові риси твору. Також переважає бінарний поділ в межах коротких тривалостей, що після невеликого *ritenuto* перед початком репризи зберігає рухливість темпу та розвитку в цілому.

Незначні вкраплення тріолей (т. 59, тт. 62–63) додають звучанню музики східного колориту, який не так помічався в першому розділі. З точки зору тональності та гармонії в репризі немає принципово нових елементів, розвиток йде в межах використаних раніше тональних відносин та акордів. Незвичайним є завершення твору в одноіменній тональності *C-dur*, що має багато спільних рис з музикою епохи Бароко та традиціями, використаних Й.С. Бахом. Це проявляється в особливостях будови та стійкості тонів обертонового чи акустичного звукоряду.

Так, мажорна велика терція між четвертим і п'ятим обертонами звукоряду акустично вважалася більш стійкою за мінорні малі терції між т. 5-6, т. 6 та т. 7 обертонами. У зв'язку з тим, що в епоху бароко музичні інструменти з фіксованою висотою ще проходили етап еволюції музичного стою та системи настройки, –зберігалася традиція завершувати мінорні твори мажорною терцією, що привносила в музику «чистоту» та стійкість.

Саме цю традицію й використав О. Назаренко, завершуючи твір. Заключний каданс не має функціональної оформленості, представлений грою мажорної та мінорної тоніки (т. 64). Перед звучанням заключної тоніки композитор обирає великий D9 в неповному варіанті (т. 65), що звучить набагато м'якше, менше тяжіє до тоніки, ніж інші акорди домінанти.

Маючи схожість з літературним жанром, твір має ознаки невеликої оповіді: вступ, виклад головної думки (*initio*), розвиток (*motus*) та завершення (*terminus*). В композиційному плані це знайшло відбиття у двочастинній репризній формі. Композитор вільно трактує будову періодів, які переважно

стають неквадратної будови. Тональний розвиток та гармонія «Новелети» побудовані на класико-романтичних традиціях. Привертає увагу використання еліпсисів та далеких неспоріднених тональностей. В загальному плані тематичного розвитку твору композитор використовує прийом розсортування музичного матеріалу, секвенції, повтори та варіювання.

Пошуки нового у творі композитор зосереджує в переосмисленні фактури та ритміки. Фактура тяжіє до щільності пластів, підголосковості та деталізації цих самих підголосків. У репризі підголосковому пласту фактури доручається навіть проведення основної теми. В першому розділі та репризі другого фактура та її пласти яскраво деталізовані. В деяких випадках фактурні пласти стають настільки рівноправними, що демонструють схожість на принципи організації поліфонічної музики. Ритміка стає також дуже розвиненою, використовується прийом поліритмії на всіх рівнях голосів фактури, що призводить до ускладнення ритмічної сітки. Усі перераховані особливості композитор майстерно поєднує в межах європейської мажороміноної системи з елементами східного колориту, зокрема грузинської народної музики.

Отже, можна зробити висновок, що «Новелета» О. Назаренка є цікавим оригінальним твором в баянному репертуарі.

### **3.2. Аналіз виконавських версій баянних творів О. Назаренка**

Проблема інтерпретації творів О. Назаренка є актуальними як для сучасного музикознавства, так і для виконавського мистецтва. Тому автором дисертації було вирішено взяти до аналітичної розвідки ряд відомих творів для баяна О. Назаренка: транскрипція для баяна «Щедрик» твору Д. Клебанова «Скоро із струнного квартету № 4 «Пам'яті Д. Леонтовича» (2003), оригінальний твір для баяна «*Ноктюрн*» у формі вальсу (2007), Фантазію на тему російської народної пісні «*Тонка горобина*» (2014). Всі

обрані твори займають авторитетну ланку як у виконавців, так і у поціновувачів творчості композитора. Аналіз творів буде здійснюватися на прикладі концертних або конкурсних виступах лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів, випускників класу О. І. Назаренка.

\*\*\*

Широкому загалу виконавців на баяні відомі популярні зразки написані в жанрі ноктюрну. Вони відносяться до західноєвропейських та вітчизняних композиторів: Ф. Анжеліса, В. Власова, О. Назаренка. Урівноважений емоційний стан виконавця створює для слухача заспокійливу атмосферу передаючи асоціації з пейзажними та звукотворчими образами (коливання морської хвилі, подих вітру, шепіт листя, холодне місячне світло). Виконавці все більше звертаються до багатой палітри засобів музичної виразності: туше, динаміка, артикуляція, інтонування. Тим самим, вся гама засобів виразності, сприяє наслідувати голосу людини – здатністю «співати» баян.

Вагоме місце в сучасній системі музичних жанрів займає жанр фортепіанного ноктюрну, який міцно затвердився у світовій музичній практиці протягом останніх сторіч. Особливості романтичної музичної стилістики обумовленні формуванням та розвитком ноктюрну в епоху романтизму. Фортепіано як інструмент, стає одним з найбільш затребуваних інструментів епохи романтизму, що зіграло важливу роль у формуванні жанру.

Важливою ознакою фортепіанного ноктюрну є наявність асоціацій з пейзажними та звукописними образами (коливання морської хвилі, подих вітру, шепіт листя, холодне місячне світло). Багата палітра засобів музичної виразності – туше, динаміка, артикуляція, інтонування – утворюють здатністю «співати», наслідувати голосу людини.

«**Ноктюрн**» у формі вальсу (2007) присвячений коханій дружині, видатному педагогу, музиканту Л. П. Назаренко<sup>41</sup> (1938-2010). О. Назаренко

---

<sup>41</sup> Людмила Пилипівна Назаренко (1938-2010) – народилась в с. Коротич Харківської області. Навчалась по класу баяна в ДМШ, в 1953-1957 роках – в ХМУ ім. Б. М. Лятошинського (класи викладачів – Я. М. Кантора та А. Я. Милославського), з 1960-1966 – в ХГК (клас доцента В. Я. Подгорного). З 1964 почала працювати в

написав цей твір, на згадку про роки їх знайомства, той час, коли вони танцювали ноктюрн. Першим виконавцем твору став лауреат міжнародних конкурсів Ю. Дяченко<sup>42</sup>.

Виконання твору відбулося 16 квітня 2010 року на вечері пам'яті Людмили Пилипівни Назаренко в залі ХМФК ім. Б. М. Лятошинського (тоді ХМУ ім. Б. М. Лятошинського). Цей твір також має і ансамблеву версію<sup>43</sup>: до виконавського складу увішли відомі музиканти Ігор Гайда (віолончель), Григорій Куперман (скрипка), Сергій Низкодуб (кларнет), Ігор Приходько (рояль).

До основної назви можна додати слово «*бостон*», яке буде характеризувати твір як один з найромантичніших. І тому для Олександра та Людмили це стало лейтмотивом «*кохання*» на багато десятирічь вперед. О. Назаренко коли згадував свої молоді роки, він завжди акцентував увагу на тому, що «*вальс-бостон*» був одним з високоповажних танців у Людмили Пилипівни. Деякі рухи танцю, в той час, дружина передавала дуже емоційно та плачно.

Ноктюрн починається невеликим вступом (9 т.+затакт) який відбиває вечірньо-нічний настрій та душевний стан перед запрошенням до танцю. Перед виконавцем стоїть вкрай важлива задача – занурити слухача в емоційно-образний стан з перших тактів. Міховедення слід вибудовувати поступово. Від затакту, до парного акорду в лівій руці в кінці першого такту. Слід звернути увагу на глісандо, яке також необхідно виконати натягнувши міх. Таким чином виконавець буде відтворювати хвилеподібні інтонації протягом всього вступного розділу.

---

ХМУ ім. Б. М. Лятошинського, віддавши майже 50 років виховуванню професійних музикантів в музичному училищі. Серед яких лауреати національних та міжнародних конкурсів, а також доценти музичних кафедр ВНЗ.

<sup>42</sup>Юрій Станіславович Дяченко – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України та кафедри оперно-симфонічного диригування. Випускник класу професора О. Назаренко (2005-2010) та асистентури-стажування (2010-2014). Диригент студентського оркестру народних інструментів та студентського симфонічного оркестру ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

<sup>43</sup>У січні місяці 2007 року відбулося виконання твору у залі Харківської обласної філармонії.

Приклад 3.2.1.



Після дев'яти тактового вступу енергійність першого двотакта мелодії дещо зупиняється на витриманих звучаннях теми. Рух восьмих (підголосків) як би символізує розмовно-таємничу фразу звернення партнера до партнерки. Структура цих чотирьох тактів проходить повторно. Логічні вершини (рух в гору через глісандо та натискання) перших чотирьох тактів теми тяжіють до третього такту (два рази).

Приклад 3.2.2.



Далі слідують функціонально важкі двотакти, вершина яких досягається в кожному другому такті. Їх можна вважати перехідними між темою та майбутнім тематичним наповненням. Баяністові треба уникати зажимів в правій руці, бо все фактурне навантаження яке зустрічається протягом дванадцяти тактів теми, треба виконувати у вільній манері, не допускаючи смикання в голосоведінні.

Приклад 3.2.3.



Глісандо, форшлаги та рух в гору на дві октави в кінці теми треба розглядати як елемент внутрішньої задушевно-схвильованої експресивності. Треба відмітити, що прийом глісандо дуже затребуваний у композиторському арсеналі О. Назаренко. Глісандо символізує легкість, повітряність та свободу при виконанні танцювальних елементів. В ноктюрні глісандо зустрічається аж п'ятнадцять разів – це рекорд серед всіх творів автора.

Далі тематичне наповнення залишається, тільки у вигляді фігурування фактури, та по об'єму вся тема складає 16 тактів. У змістовному плані ця частина характерна більшою танцювальною обертальністю, тобто наочна зміна к більш інтенсивній хвильовій рухливості.

Приклад 3.2.4.



Наприкінці всієї частини відбувається модуляція: після  $D7$  *a-moll*, в наступному (останньому) такті, з'являється  $D7$  тональності *C-dur*. В цій тональності викладається тема другої частини. Мелодії притаманний лінійно-поступовий рух. У порівнянні, енергетика цієї частини, на відміну від «чоловічого» амплуа першої частини, має більш м'який, пластичний – «жіночий» характер, що займає всього вісім тактів нотного тексту.

Приклад 3.2.5.



Після викладу тема набуває варіаційного розвитку, партія лівої руки звучить у густому віолончельному діапазоні. В темпі *Allegro* – цей технічний розділ в партії правої руки звучить природньо. Особливо коли в лівій руці проводиться кантиленна тема. В подальшому розробному епізоді головний матеріал переходить в партію правої руки. Об'єм цієї повторної частини розширюється до двадцяти шести тактів. Інтенсифікація в сторону більшого розвитку відбувається за рахунок зміни руху від тривалостей восьмих до насичення тріолей, а також застосовування подвійних нот та акордів.

Приклад 3.2.6.



Така фактурна активність в сукупності з *accelerando* призводить до головної кульмінації твору, яка побудована на матеріалі другої теми (т. 16).

Приклад 3.2.7.



Кульмінація (з позначкою *maestoso*) звучить на регістрі *tutti* та в басовій партії з готовими акордами. Цей комплекс підвищує динамічний малюнок, звучання на *forte*. Пасажні звороти, тріольні «розчерки» басів, повнота акордових переміщень дозволяють озвучити цей розділ твору яскраво, з емоційною виразністю. Контрастом після кульмінації виявляється проведення теми в тональності *c-moll*.



## Приклад 3.2.8.

Цей ефект можна віднести до звукообразжальних, що нагадує завершення танцю однієї пари, якій приділяються емоційно-душевна увага всього залу. Подальший рухливий епізод шістнадцятими тривалостями призведе до репризи першої частини твору, а потім вводиться контрапунктний епізод, що нагадує настрій після танцю (відпочинок) та звукообразжальний ефект нічного зіркового неба, як асоційована ознака ноктюрну.

В подальшому епізоді коди звучить тематичний фрагмент ноктюрну (цитата з твору А. Індри «Ноктюрн»<sup>44</sup>): усі 14 тактів проводиться у фактурі *quasi arpa*.

## Приклад 3.2.9.

Надалі низхідний мелодичний рельєф з початково-хроматичною інтонацією охолоджує емоційний стан та приводить до завершення коди (т. 9). Йому властивий м'який, хвилеподібний рух, а в гармонії переважає тоніко-домінантне співвідношення в характері колискової. Останні два такти увиразнюють заспокійливий стан.

<sup>44</sup>Із репертуару студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

## Приклад 3.2.10.



«Ноктюрн» у формі вальсу можна віднести до проникливо романтичних творів, яким притаманне відчуття кохання, палких відвертих емоцій. О. Назаренко – людина тонкої, чутливої внутрішньої організації и, хоча сам він цього зовні не видає.

\*\*\*

Серед ряду інших творів для баяна особливу увагу заслуговує Фантазія на тему російської народної пісні «**Тонка горобина**»<sup>45</sup>, написана в 2014 році, надрукована в авторській збірці: «*Твори. Обробки. Транскрипції*»<sup>46</sup>. Довгий шлях к дозріванню задуманого матеріалу тривав майже 35 років та ідея була виправдана своїм логічним завершенням. Цю баянну п'єсу деякою мірою можна віднести до програмної музики, адже вона має літературний текст. Тема пісні у фантазії, не зважаючи на варіаційні та структурні перетворення, виступає як характеристика героїв. Вибір теми пісні зумовлений подібністю зі змістом драматичної долі матері О. Назаренка.

Життєві перипетії людей та природи, укладені в душі майстра, отримують втілення цих образів в написанні та створенні образів, які О. Назаренко завжди запозичує від перебуванні на природі, відчуття глибокого переживання, духу подолання життєвих перешкод та вражень, отриманих за довгий життєвий шлях. В процесі роботи над фантазією автор

<sup>45</sup>Олександра Миколаївна Назаренко (1911-1981) [до заміжжя Монакова] – мати Олександра Назаренко. Виховала чотирьох дітей вкрай складних умовах (з моральної та матеріальної сторони). За професією швачки та працьовитості, їй вдавалося підтримувати мінімальний побутовий рівень сім'ї. Не зважаючи на невисокий освітній рівень, мати була ерудованою, музичною та дуже душевною жінкою.

<sup>46</sup>Першим виконавцем став лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів, випускник класу О. Назаренка – Олександр Литвищенко. Прем'єра виконання відбулася в рамках всеукраїнського фестивалю «День баяна та акордеона» у березні 2015 року.

використовує широкі можливості інструменту (баяна), представляючи організацію фактури у вигляді партитури в якому голосоведіння представлено двостороннім порядком:

- a) підголоскове викладення в сполученні із темою;
- б) самостійні мелодичні лінії в іншому теситурному розташуванні;
- в) багатощаровість фактури.

Відмітимо, що підхід до написання «Фантазії» не є прикладом односторонньої константи епічних властивостей, як у ряді інших авторів обробки цієї пісні (В. Грідін, А. Шалаєв, М. Канаєв, О. На Юн Кін). Ідея створення власних творів, цих авторів, гуртувалась на етнічній основі теми-мелодії. Орнаментували фактуру підголосками, фігураціями, прикрашаючи її оповідальною спрямованістю, не виходячи за рамки загальновизнаних фактурних стереотипів.

О. Назаренко підійшов до розкриття змісту пісні, спираючись на іншу мотивацію: по-перше – пісня «**Тонка Горобина**», на слова І. Сурікова<sup>47</sup>, була дуже популярна в народі в повоєнні роки, коли мільйони жінок втратили своїх загиблих чоловіків, що перегукується зі словами пісні: *«Знать, мне сиротинке, век одной качаться...»*. Першочергово, коли твір тільки зароджувався, О. Назаренко мав намір присвятити фантазію «усім слов'янським вдовам», тому що пісня мала сумно-драматичний відтінок. За роки творчого шляху він спостерігав в очах матері горе та печаль, і тому присвятив фантазію саме їй. Це свідчить, що автор присвячує свої твори людям, які залишили в його житті найдраматичніший слід, якому властиве залишитись від спілкування з людьми до яких відчуваєш теплі, щирі та відверті почуття любові.

Автору фантазії вдалося завершити задум І. Сурікова драматичною сюжетністю з трагічною розв'язкою. Композитор доповнив та збагатив представлений оригінал вірша, а саме розробку, з буревієм та вітрами, що

---

<sup>47</sup>Іван Захарович Суріков (1841-1880) – відомий російський поет-самоучка, який при своєму житті так і не був визнаний. Багато його пісень втілилися в народні пісні: «Сиріткою я росла», «В степі», «Горобина» та інші.

призвело до логічного та повноцінного завершення сюжетної лінії<sup>48</sup>. Найяскравішим зразком виконання пісні «Тонка горобина» є версія всесвітньовідомої виконавиці народних пісень та романсів, Народної артистки СРСР – Л. Г. Зикіної. Саме в її інтерпретації улюблена пісня запам'яталась мільйонам людей. Музика до пісні «Тонка горобина», яка була написана невідомим композитором, і до сьогодні вважається народною.

Форма фантазії – складна тричастинна, що складається зі вступу, чотирьох варіацій та епілогу.

Схема 1. Схема варіаційної форми фантазії

Вступ 10 т.	Тема 24 т.	1 варіація 12 т.	Інтермедія 7 т.	2 варіація 3 т.
Розробковий епізод 13 т.	3 варіація 20 т.	Індив. матеріал (речитатив) 12 т.	4 варіація 6 т.	Епілог 4 т.

- в манері народного багатоголосся записана *мелодія* (тема);
- в характері народного хорового викладення *перша варіація*;
- в *другій варіації* та розробковому епізоді головують симфонічні принципи розробки тематичного матеріалу;
- в *третьій варіації* ці два способи щільно переплітаються;
- в *четвертій варіації* повертається манера народного багатоголосся.

Характер твору глибоко психологічний, зміст твору нагадує о внутрішнім світі знедаленої людини. Вся робота виконавця-баяніста над освоєнням тексту має кінцеву ціль – розкриття драматичності основного образу. Окрема робота над фактурними знахідками, створених композитором, потребують особливої точності та уваги. Поліфонічне викладення фактури, залежить від інтелектуального виконання. В цьому творі присутні в

<sup>48</sup> Велика кількість видань не опублікувала куплет, в якому буревій ламає дуб, а повному варіанті вірша І. Сурикова «Тонка горобина» цей епізод присутній.

органічній єдності два способи музичного розвитку – варіантно-підголосковий та розробковий.

Оскільки в фантазії переважає кантилена, то головною метою виконавця на шляху до деталізації образу, є звуковедення (на відміну від варіаційних обробок інших авторів, де головна увага приділяється фігураційному типу фактури) та детальний розподіл міховедення. Глибина образу виявляється в темі, тому її виконанню слід приділити особливу увагу.

**Вступ** можна поділити на декілька елементів:

- в перших трьох тактах, педалізовані ноти одна за іншою об'єднуються в акорд, після якого слідує рвучке глісандо – «*подих вітру*»;

Приклад 3.2.11.



- з шостого такту йде нашаровування висхідних інтонацій з паралельними хроматичними квінтами, а в кінці акорд з великою секундою всередині.

Приклад 3.2.12.



Підсумовуючи розвиток вступу, можна сказати, що автор запрограмував елемент запитального характеру.

## Приклад 3.2.13.



Тема проводиться в поліфонічному вигляді з педальним контрапунктом, який характерний саме для багатоголосної народної поліфонії. Перші вісім тактів теми, в своєму початковому вигляді, майже не збагачені різного роду співзвуччями. Автор дає змогу слухачеві насолодитися голосоведінням партії правої і лівої руки на динаміці *pp*.

## Приклад 3.2.14.



Цей ефект, умовно, можна назвати «церковним», коли під час літургії декілька учасників хору співають на *pp* та наповнюють звуковою палітрою увесь храм.

Надалі динамічна картина змінюється на збільшення (*p*, *tr*) та поступово нашаровується музичною тканиною. За чотири такти до початку першої варіації ми маємо підготувати перший кульмінаційний момент вступного розділу (тт. 31–34). На регістрі «баян с пікколо» звучить елемент «крижаних уламків», що надає більш драматичного коливання.

Приклад 3.2.15.



**Перша варіація** представлена в характері хорового звучання. В кінці кожного чотиритакту автор вводить басовий хід (три ноти) в лівій руці (т. 38 та т. 42), що дозволяє не тільки призупинити рух, але й тримати в напрузі слухача (ефект «тривоги»). В завершенні першої варіації звучить невелика місцева кульмінація, оформлена висхідними подвійними октавами. Між першою та другою варіаціями введено інтермедію, яка має нейтральний план, який дещо знімає напруження у слухача. Останні такти інтермедії, з яскраво-вираженим тріольним ритмом, підготовлюють початок **другої варіації**, що приводять до зміни розміру (з 3/4 на 4/4 [12/8]) та тональності з *g-moll* в *d-moll*. Рух тріолями характеризує основний ритм (на *legato*), а акордові вставки, в сукупності з басовими ходами в кінці кожного такту створюють образ тривожного сигналу.

Приклад 3.2.16.



**Друга варіація** складає всього три такти, але вона передбачує початок розробного матеріалу, в якому змінюється розмір такту з 4/4 на 2/4 [6/8], та включає в себе тринадцять тактів. Розробка починається в динаміці *p* в витриманих тонах, які з часом розростаються в динамічно-дієвий епізод, що асоціюється з буревієм та внутрішнім занепокоєнням. Весь розділ

побудований на подвійних нотах шістнадцятими тривалостями, що потребує від виконавця особливої роботи для відтворення задуму композитора. За декілька тактів до початку третьої варіації, автор вводить особливий прийом – *glissando* подвійними нотами, що призводить ще до однієї місцевої кульмінації та асоціюється в поривом вітру.

Приклад 3.2.16.



**Третя варіація** є наймасштабнішою (т. 20), і є продовженням тривожного стану вищезазначеного матеріалу, який проникає во внутрішній світ і несе за собою центральну, образну та тематичну думку. О. Назаренко, в цій варіації, впроваджує лавиноподібні арпеджированні послідовності.

Приклад 3.2.17.



Квінтольні фігурації в партії правої руки розширюють колористичні засоби музичної виразності самого інструментування твору. Враження тривожно-схвильованого стану в цій варіації, передається методом динамічного зростання та енергетичного напруження. Буревій досягає своєї максимальної сили (октавний вихороподібний рух – тт. 91–93), якому неможливо протистояти.



## Приклад 3.2.18.



Тверді, ґрунтовні басы, які проводять тему, контрапунктично з'єднуються з короткими мелодичними інтонаціями (мотив «занепокоєння» та «тривоги»), що приводять центральну кульмінацію до монументального акордового хоралу (на реґістрі *tutti*), супроводжуючого шквальним басовим «потокком», який приводить до головної кульмінаційної точки всієї фантазії.

## Приклад 3.2.19.



За рахунок багатого досвіду та композиторських технік, О. Назаренко вдалось відтворити ідейний задум на який спирався автор вірша І. Суріков – вибухи грому і блискавка, яка вдаряє в потужний дуб та розколює його навпіл.

Після тривалої фермати на квінтовому тоні, починається зосереджена, витримана частина (монолог-речитатив), настрої якої нагадує «всенародну скорботу». В темпі *Lento* та штрихом наближеним до *legatissimo*, виконавець передає образ «марева», наближаючи рельєфну мелодію до гармонічної нестійкості. В наступному розділі (тт. 110–119) можна уявити картину природи, яка урівноважує та зм'якшує тяжкий стан душі. Складністю цього

розділу є дрібна техніка, а саме репетиції шістнадцятих тривалостей, та підголоски у верхньому регістрі (здіяні всі п'ять пальців правої руки).

Приклад 3.2.20.



Перед виконавцем постає особлива задача, дуже тонко, за рахунок емоційного стану цього фрагменту, потроху накопичити поступове динамічне зростання (на кресендо) та підвести мелодичну лінію до невеликої кульмінації (хоралу).

Прихована тема пісні проходить всередині хоралу (спочатку в середньому регістрі, а потім переходить у верхній регістр). За емоційним станом цей епізод нагадує спомин. Багато в чому окремі частини фантазії нагадують хоровий спів, тим самим звертають увагу на драматизм симфонічного розмаху та фольклорний первень, взятий за основу твору.

**Четверта варіація** (Coda) побудована на співвідношенні секундових з'єднань з інтервальним переміщенням на фоні тематичного матеріалу. Неспокій, скорбота, страждання, щемляча біль – все це відчутно в заключній варіації. Якщо прослухати два-три такти, то можна виявити закладену автором запитальну інтонацію: «Де ж ти?!» (горобина запитує полегло дуба, а жінка загиблого чоловіка).

Приклад 3.2.21.



Фінальним епізодом всієї фантазії (тт. 132–135) – є епілог та мелодична цитата з пісні О. Білаша «Рідна мати моя...». В останніх двох тактах автор фантазії змінює розмір такту на 9/8 та впроваджує світлу тональність *G-dur*, щоб відволікти слухача від драматичного та скорботного характеру пісні. Витриманий ферматний акорд потроху затихає (*dim.*), а звучання басу на *pp*, в лівій руці, ставить фінальну крапку в цій повномасштабній картині.

Приклад 3.2.22.



Таким чином, **Фантазія «Тонка горобина»** відрізняється від обробок В. Грідіна, А. Шелаєва, М. Канаєва, О. На Юн Кіна глибоким проникненням автора в зміст пісні (мелодію та текст), та створення твору для баяна симфонічного плану.

Протиріччя між зображеними в творі дієвими силами безпосередньо розвивається в композиції у відповідності зі змістом. Композитору вдалось досягти справжньої гармонії в тому, що, по-перше, він зберіг традиційне ставлення до інструменту, а по-друге – привніс ряд нових виражальних засобів, що сприяло розкриттю всього спектру можливостей сучасного баяна. Фантазія цінна перш за все глибиною свого змісту, яскравими рисами національного колориту та гармонійним зіставленням загального та індивідуального. Прослуховування твору занурює слухача в сферу сурових життєвих колізій.

Скерцо «**Щедрик**» із струнного квартету №4 пам'яті М. Леонтовича відомого представника харківського композиторської школи Д. Л. Клебанова.

Серед багатьох творів М. Леонтовича, який вніс вагомий вклад у хорову творчість, «Щедрик» є найвищим геніальним досягненням автора. Народне першоджерело належать до давніших зразків українського музичного

фольклору. Леонтович новатор у методі взаємодії фольклорного та професійного мистецтв. Слід вказати на історично первинний спосіб інтерпретації фольклору – підголосковість, що притаманна сучасному втіленню народно-пісенного багатоголосся в професійному мистецтві. Це і вказує нам на риси національного стилю композитора М. Леонтовича. Особливістю цього твору слугує введення Д. Клебановим цитатного матеріалу всесвітньо відомої теми «Щедрика», яка була написана М. Леонтовичем у першій чверті ХХ сторіччя. М. Леонтович став одним із перших новаторів на Україні, що розкрив перспективу взаємодії професійного мистецтва і фольклору.

Скерцо «Щедрик» Д. Клебанова дуже популярне серед виконавців-народників на теренах Слобожанщини. Найвідомішою та найчастіше виконуваною в Харкові є оркестрова версія, інструментування якої належить талановитому музиканту, виконавцю на балалайці та сопілці – В. Проценко (1978-2021). Оркестр народних інструментів ХМФК ім. Б. М. Лятошинського під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України В. Городовенка виконує цей твір якісно та професійно протягом багатьох років.

Існує варіант в перекладенні для квартету баяністів «*Akko Project*» (Київ). Відомий український квартет баяністів у 2019 році стає переможцем 69-го міжнародного конкурсу «Трофей світу» м. Лолє (Португалія). Твір Д. Клебанова вони виконували в одному із турів міжнародного конкурсу.

Не можемо не відмітити перекладення для двох баянів заслуженого артиста України, професора О. Міщенка (1956-2018), який приділив методиці ансамблевого виконання багато років. Усі вищезазначені перекладення одного твору були зроблені з варіанту для баяна соло О. Назаренка<sup>49</sup>, але з

<sup>49</sup> На початку 1980-х років відбулась подія, що зіграла знану роль у композиторській діяльності молодого виконавця. В одному концертів на безроз'яльному майданчику О. Назаренко акомпанував солісту-вокалісту, та після виступу пішов за куліси слухати концерт. Раптом почув музичний твір, який йому дуже сподобався та не залишив байдужим. Після виступу підійшов до виконавців за нотами. Це був квартет №4 пам'яті М. Леонтовича Д. Клебанова, а виконували музиканти першу частину - «Щедрик». Згодом, коли О. Назаренко поїхав із філармонічною бригадою у Чернівці, там йому і вдалося цей твір перекласти для баяна соло. В 1986 році транскрипцію скерцо «Щедрик» вперше було виконано на сцені інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. В залі були присутні корифеї В. Бібік та Д. Клебанов. Автор цього твору дуже високо оцінив роботу О. Назаренка.

урахуванням деяких особливостей першоджерела Д. Клебанова.

Розглянемо твір для баяну О. Назаренко, у виконанні лауреата міжнародних конкурсів Віталія Кириченка<sup>50</sup>, який став першим виконавцем цієї транскрипції.

*На першому* рівні – обробка М. Леонтовича старовинної української обрядової пісні, в якій повторюється мотив в об'ємі малої терції і з характерною ритмоформулою. Це можна вважати своєрідним прологом, в якому повністю використано проведення пісні як мікротваріаційного циклу. Це фактично, майже буквальний переклад хорової партитури М. Леонтовича для струнного квартету. В обробці М. Леонтовича на тлі остинато звучать виразні контрапункти, створюючи у купі з багаторазовим повторенням цього мотиву образ життєдайної весни: щедрівники висловлюють господарю побажання добра, щастя та благополуччя на весь майбутній час.

З перших тактів В. Кириченко спрямовує своє виконання на загострення темпу, а саме – *Presto*, що суттєво відрізняється від оригінальної ремарки Д. Клебанова – *Allegro moderato* та О. Назаренка – *Allegro calando*. Виконуючі пролог-цитату твору саме в темпі *Presto*, виконавцю доволі влучно вдається втілити ефекти мерехтіння живої природи. Розмір початкових тактів – 3/4, але баяніст активізує рух, переходячи на «раз». Таким чином весь вступ звучить доволі схвильовано, але і, водночас, прозоро.

Приклад 3.2.23.



І тільки в останньому такті виконавець уповільнює рух шляхом збільшення останньої долі, ставлячи крапку всієї першої частини.

<sup>50</sup> Віталій Кириченко – лауреат міжнародних конкурсів, талановитий баяніст та найяскравіший випускник класу О. І. Назаренка. Перший виконавець найвідоміших віртуозних транскрипцій автора зі збірки «Віртуозні транскрипції для баяна» (2003).

Приклад 3.2.24.



За рахунок артикуляційних можливостей В. Кириченко намагається виокремлювати кожен голос, який відіграє цілком самостійну виражальну роль. Подаючи кожен художній образ у граничному завершенні, виконавцю вдається відтворити найтонші зміни настрою в пісні.

*На другому* рівні Д. Клебанов трансформує мелодичний оборот у збільшенні, що з кожним проведенням набуває нового емоційного наповнення. Тут тема-мотив «Щедрика» ґрунтовно трансформується в інтонаційному, і в ритмічному, і в усіх інших аспектах. На зміну чистій діатоніці в обробці Леонтовича приходять хроматичні ходи, які у швидкому темпі створюють, суттєво контрастний образ – привносячи гостроту.

Другий основний розділ – *Allegro*, у виконанні В. Кириченка, звучить вкрай контрольовано та впевнено. За рахунок утримання безперервного токатного руху, який сприяє формуванню композиційної побудови твору, виконавець відтворює усі зміни темпу у вигляді короткочасних ауфтактів перед початком нових самостійних побудов. Дослуховуючи відзвуки при знятті акордів та інтервалів баяністові вдається тим самим досягти легкого, дзвінчатого колориту звучання.

Приклад 3.2.25.



Не можна не відмітити технічну справності виконавця, який володіє

яскравою віртуозністю та специфічною системою артикуляційних прийомів баянної гри, що полягає в основу характерним ознакам харківської баянної школи, а саме баянної школи О. Назаренка.

Аналізуючи виконавську інтерпретацію В. Кириченка, треба зазначити, що виконавець виконує цей твір на трирядному готово-виборному баяні «Тула-302», який зовсім не пристосований до виконання складних, віртуозних творів. В. Кириченко протягом всього твору не використовує реєстровку яку зазначено композитором.

Скерцо «Щедрик» звучить майже в безперервному русі, а це значить, що зміна тембру звучання залежить виключно від додаткових реєстрів які вмикаються підборіддям. На баяні «Тула-302» такі реєстри зовсім відсутні, але В. Кириченко, за рахунок артикуляційних прийомів (аплікатурної свободи), вдало передає слухачеві звукове різнобарв'я виконаного твору.

В період між тт. 55–64 виконавець створює польотно-прозорий шлейф від виконання фігураційних елементів побудованих на співвідношенні шістнадцятих тривалостей в нижньому голосі та теми в верхньому голосі.

Приклад 3.2.26.



Складність цього розділу залежить від незалежності правої та лівої руки та технологічного натягіння міху. В кінці кожного другого такту баяніст робить своєрідні зупинки-подихи, щоб кожна наступна фраза починалась витримано та не поспішно.

З 71 по 78 такти починається підготовка до першою тимчасової кульмінації. Остинатний бас «соль» додає напруження та схвильованості, що суттєво додає рис фантастичності.

## Приклад 3.2.27.



Виконавець відмінно відчуває зміни в тематичному настрої та розкриває жанрову драматургію. Завершальним елементом всього розділу слугує шквальний низхідний рух тріoley секстами в правій руці та підтримкою в партії лівої руки.

## Приклад 3.2.28.



Наступні двадцять чотири такти (тт. 81–105) відтворюють дещо нервовий, загострений характер. Виконавець в цьому розділі демонструє майстерне володіння тремоло міхом, що є доволі складною задачею в умовах швидкого темпу.

## Приклад 3.2.29.



Баяніст намагається використати широку палітру виразних можливостей інструменту із максимальним прагненням не порушити художнього задуму автора квартету.

Перша половина кульмінації тема (тт. 110–117) знову звучить у збільшенні. Акордова фактура в правій руці та безперервний рух готовими



басами в лівій руці надають ефекту блискавичних розрядів з поривами шквального вітру.

Приклад 3.2.30.



В другій половині кульмінації (тт. 118–123) О. Назаренко вносить певні зміни порівняно з оригіналом, в якій мелодико-гармонічна фігурація є більш розвиненою.

Приклад 3.2.31.



На наш погляд, вельми доцільним виявилась композиторська ідея О. Назаренка, яка відіграла свою функцію в драматичному розвитку твору. Перед виконавцем повстає складна задача – відтворити кульмінацію з розмахом симфонічного масштабу.

Перед кодою введені імітаційні репліки-відповіді в партії правої руки (тт. 132–137). Кожна тривалість реплік-відповідей повинна зніматись дещо раніше з клавіатури ніж прописано в нотах. В свою чергу педальні акорди в цьому розділі виконують функцію звукових подушок, що пом'якшує звучання на фоні загострених реплік. Таким чином, загальний темп не буде просідати, а навпаки – витримано рухатись вперед до останньої ноти.

Приклад 3.2.32.



На третьому рівні О. Назаренко зробив заповнення майже відсутньої репризності, що оправдовує себе в першій частині квартету та сприяє перетворенню частини циклу в самостійну завершену концертну п'єсу.

Після незначного, але суттєво витриманого подиху, В. Кириченко активно розпочинає виконувати коду, яка налічує всього вісім тактів. Енергійний характер теми *Allegro* передається через ритмічний та штриховий рельєф. Останні чотри такти побудовані на висхідному сиквентному русі в правій руці, та масивній послідовності в партії басу. Кінцевим результатом всієї коди є фінальний такт, в якому чередуються репліки в кожній із партій в динаміці *pp*, *ppp*.

Приклад 3.2.33.



У підсумках зауважимо характерні риси багатогранної творчості О. Назаренка. За допомогою регістрів, штрихів, динамічних нюансів та деяких фактурних змін притаманних баянній специфіці, О. Назаренко віднайшов необхідні оркестрові фарби. Інтерпретаційний варіант В. Кириченка є доволі впевненим зразком серед багатьох існуючих. Таким чином, цей твір стає концертним та самостійним для виконавства. Розглянута транскрипція – яскравий зразок цього жанру, в якому органічно об'єдналися і

традиційні прийоми баянного виконавства та сучасний новаторський пошук.

М. Борисенко дуже влучно охарактеризувала значення аналізу виконавських версій музичних творів для розуміння авторського стилю митців, підкреслюючи, що «... розгляд виконавських концепцій творів надає можливість осягнення “авторської інтонації”, яка “звучить” на кожній сходинці життя музичного твору – від його задуму до композиторської реалізації та виконання, від буттєвого до виконавського часопросторів. Адже “бути виконаним” означає для композитора можливість “бути почутим” сучасниками» [12, с. 93–94].

### Висновки до Розділу 3

Підсумовуючи зазначимо, що вся музика О. Назаренка цікава, вона дійсно цінна як авторське художнє висловлювання. Він писав багато і щедро для свого інструменту, яким прекрасно володів і сам. Найбільш яскраво та повно своєю творчістю він наголошував на те, що баян в багато чому здатен передавати такі ж складні композиторські задуми, як і оркестр, тільки в іншому своєрідному вигляді.

Значна кількість баянних творів О. Назаренка складається з високохудожніх та складних концертних п'єс, які спираються на фольклорні джерела: слов'янські, грузинські, циганські та інонаціональні мотиви стали основою для його музичних композицій.

Пісня Т. Маркової «Бабине літо» була настільки популярна в свій час, що до її тексту проявляють зацікавленість не тільки композитори, які хочуть збагатити пісню новими фарбами, а й відомі артисти сучасності. О. Назаренко не залишився осторонь та зробив свою баянно-акордеонну версію пісня Т. Маркової під впливом від виконання К. Шульженко. Ця пісня для нього цінна, перш за все, спогадами про молодість.

Теоретичний аналіз аранжування пісні Т. Маркової «Бабине літо» дозволяє зробити висновок, що твір написаний у формі варіацій з елементами

рондо. Всі тематичні елементи твору, засоби музичної виразності та прийоми розвитку складаються в самобутній зразок жанру аранжування в баянному репертуарі в його сучасному трактуванні.

Циганська тематика протягом творчого та життєвого шляху відіграла особливе значення для композитора. Спогади підліткового та старшого періоду залишили яскравий відбиток в пам'яті О. Назаренка. В дитинстві, коли Олександр переїхав до Харкова, в нього по сусідству жила сім'я циган з якими він бесідував на різносторонні теми. Чоловік рідної сестри мав циганське коріння, а його дружина (сестра О. Назаренка) неймовірно володіла циганськими танцювальними елементами за якими він спостерігав протягом багатьох років. Співпраця з циганами-артистами (період роботи в філармонії), які добре грали на гітарі, також позитивно відбилось в пам'яті композитора.

Перетрактування дивертисменту у твір, що включає у себе декілька невеликих та оброблених мелодій, стало основною ідеєю О. Назаренка для створення «Циганського дивертисменту». Пісні «Мар-джа-джа» та російська народна пісня «Ехал на ярмарку ухарь-купец», є основою для відтворення танцювальності та контрастності.

Закінчивши написання «Новелети» (2014) О. Назаренко без особливих вагань присвятив цей твір рідному дядькові та першому вчителю Василю Монакову. Володіючи багатограним талантом, В. Монаков дуже виразно виконував кантиленні мелодії, як часто підбирав на слух. Основою для твору стала пісня Р. Лагідзе «Пісня про Тбілісі», яка була популярною в ті часи.

«Новелета» О. Назаренка є цікавим оригінальним зразком жанру в баянному репертуарі. Маючи схожість з літературним жанром, твір має ознаки невеликої оповіді: вступ, виклад головної думки (*initio*), розвиток (*motus*) та завершення (*terminus*).

Твори О. Назаренка потребують від виконавця всіх рівнів технічної підготовки, інтелектуального підходу до осмислення всіх деталей музичного тексту, філігранної роботи над звуком. Під час розбору нотних текстів треба

правильно мислити, користуватися та розкривати весь спектр особливостей інструменту, впроваджувати артикуляційні можливості, обов'язково приділяти увагу емоційно-образній сфері, а також детально працювати над звуком, над кожною нотою, дослуховуючи завершення тонів.

Баянні транскрипція О. Назаренка та їх виконавські інтерпретації складають особливий інтерес в ракурсі сучасного музикознавства та є актуальними в колі виконавського мистецтва. До аналітичної розвідки були залучені популярні та складні твори митця, які написані в жанрах ноктюрну, фантазії та транскрипції.

Присвятивши «Ноктюрн у формі вальсу» своїй коханій дружині, композитор заклав в цей твір спогади про їх палке кохання та період, коли вони танцювали ноктюрн. Перша частина твору віддзеркалює вечірньо-нічний настрій та душевний стан перед запрошенням до танцю. Креативним задумом до сюжетної лінії цього твору слугує дві протиставні сторони: «чоловіча», з палкою енергетикою та «жіноча» – з м'яким, пластичним характером. О. Назаренко звертається до звукозображальних ефектів, які привертають емоційно-душевну увагу всього залу.

Цей твір належить до проникливо романтичних зразків, яким притаманне відчуття кохання, палких відвертих емоцій.

Автор протягом 35 років розмірковував над дозріванням задуманого матеріалу. Фантазію можна віднести до програмного музики, адже вона має літературний текст. Образи природи, відчуття душевних переживань та дух подолання життєвих перешкод, втілені в задум та виступають основним змістом драматичної долі матері О. Назаренка. На наш погляд, Фантазія «Тонка горобина» – це наймасштабніший твір композитора створений на народно-пісенному матеріалі, в якому втілено інтерес до трагічного минулого українського народу та національного характеру глибоким проникненням автора в зміст пісні.

Фантазія «Тонка горобина» по задуму і своєму образному стану нагадує твір симфонічного характеру. Проаналізувавши фантазію, розмірковуючи над

її складним структурним та емоційно-образним змістом прийшли до такого висновку, що ресурси баяна і універсальність його конструкції – невичерпні.

Баянна транскрипція скерцо «Щедрик» Д. Клебанова була для О. Назаренка дуже важливим кроком і в ракурсу композиторських технік, а також в сфері виконавської майстерності. Почувши скерцо у виконанні струнного квартету на початку 1980-років, майстер згодом зробив перекладення для баяна соло. А в 1984 році цей твір було виконано у великій залі інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, де були присутні корифеї В. Бібік та Д. Клебанов. Останній дуже високо оцінив роботу О. Назаренка.

Д. Клебанов майстерно використав матеріал «Щедрика», тема якого, протягом всього скерцо звучить у збільшенні. В процесі драматургічного розгортання матеріалу можна простежити риси симфонізму. За допомогою регістрів, штрихів, динамічних нюансів та деяких фактурних змін притаманних баянній специфіці, О. Назаренко віднайшов необхідні оркестрові фарби. В баянній транскрипції першої частини квартету О. Назаренко не відступає від основного задуму автора, але доповнює коду на основі першого мотиву основного розділу скерцо. Таким чином, цей твір стає концертним та самостійним для виконавства.

В процесі опрацювання складних творів О. Назаренка, перед виконавцем повстає ряд складних задач, які вимагають від останнього максимальної сконцентрованості, інтелектуального підходу до осмислення всіх деталей музичного тексту, майстерної роботи над звуком. Розкриваючи весь спектр володіння інструментом та впроваджуючи артикуляційні можливості, обов'язково треба приділяти увагу емоційно-образній сфері, працювати над кожною нотою, уявляючи себе в ролі скульптора, який вибиває на камінні складні деталі.

Різноаспектні роздуми про авторський стиль О. Назаренка дозволили наблизитись до розуміння його творчої майстерності, таємниць особистості, його творчості, особливостей композиторського стилю, оцінити внесок митця у розвиток сучасного баянного мистецтва. Розгляд виконавських версій

творів сприяв осягненню «авторської інтонації», яка проявляється на кожному етапі становлення музичного твору – від буттєвого до виконавського часопросторів, від задуму до композиторської реалізації та виконання. Бути почутим сучасниками можливо митцю тільки завдяки творам, що звучать, завдяки панорамної презентації його життєтворчості.

## ВИСНОВКИ

В дисертації проаналізовано та теоретично осмислено поняття «універсалізм творчої особистості» та всебічно розглянуто його на прикладі музичної діяльності О. Назаренка в контексті баянного мистецтва України. На основі ціннісно-сміслового підходу щодо вивчення різновекторної творчості митця узагальнено етапи його життєтворчості, основи педагогічної та виконавської майстерності.

1. Наукові дослідження, що стосуються життєтворчості митця, були створені з великою повагою до О. Назаренка та перебувають в активному полі зору музикознавців. Опрацювання цих джерел дало змогу розширити спектр уявлень про баянну творчість митця, доторкнутися до всіх важливих векторів діяльності митця. Матеріалом дослідження стала достатня кількість архівних матеріалів (фото-, відео-, аудіо-, диктофонні записи репетицій студентського оркестру баяністів та акордеоністів, приватні бесіди з митцем), які сприяли обґрунтуванню універсалізму творчої особистості відомого українського баяніста, одного з найяскравіших представників харківської баянної школи – заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського *Олександра Івановича Назаренко*.

На сьогоднішній день існує ряд досліджень, науково-кваліфікаційних робіт та оглядових статей, які містять відомості про баянну творчість О. Назаренка. Одні автори епізодично аналізують твори композитора та його життєтворчість; інші – розвивають свою думку до масштабів дисертаційних робіт, охоплюючи цілі розділи. Однак жодна з вищезазначених робіт не дає повноти уявлення щодо творчості О. Назаренка, а висвітлює лише окремі, специфічні риси його музичної діяльності.

У світлі концепції універсалізму музична діяльність О. Назаренка у вітчизняному баянознавстві розглядається вперше. Митець яскраво та гармонійно проявив себе в різних іпостасях – виконавця, педагога, методиста,



диригента та майстра створення складних композиторських партитур для баяна (оркестру баяністів та акордеоністів), тому у своєму органічному поєднанні вони складають характеристику *універсальної творчої особистості* О. І. Назаренка.

Пропонується визначення основних векторів творчості О. Назаренка, а саме: *баянне виконавство; композиторська діяльність (як відгалуження – музичний редактор, аранжувальник, автор транскрипцій); концертмейстерська досконалість; диригентська майстерність; громадсько-просвітницька сфера; педагогіка*. Зазначені напрями взаємодіють між собою та окреслюють універсальний образ сучасного музиканта. Саме ці шість векторів універсальної творчої особистості О. Назаренка репрезентовано у дослідженні.

Розглянувши постать О. Назаренка в контексті універсалізму, можна зазначити, що він, як творча особистість, має свій внутрішній світ цінностей, свої індивідуальні ідеї та думки, які впливають на процес творчості і способи їх вираження. Цей підхід підкреслює індивідуальність та унікальність кожної риси універсальності митця в його творчих досягненнях.

2. Охарактеризовано харківську баянну школу в контексті діяльності її видатних представників та розглянуто історичний шлях її корифея О. Назаренка. Визначено, по яким саме ланкам здійснювався процес зростання творчої особистості О. Назаренка в рамках харківської баянної школи. Зазначається, що регіональним центром академічного баянного виконавства, Харків став вже на початку 20-х років ХХ ст. На етапі зародження харківської баянної школи, викладанням займалися не фахівці-баяністи, а педагоги різних музичних спеціальностей (також – «самоуки», «аматори»), які диригували хором та паралельно навчали студентів грі на гармоніці та баяні (І. Снедков).

В ході аналізу педагогічної діяльності О. Назаренка було виявлено, на які саме принципи спирається музикант в своїй роботі. Митець запропонує метод «мисленневих уявлень», який наближений до повсякденного життя та

зрозумілий в художній реалізації. *Надзавданням* педагогічної праці О. Назаренко вбачає творчість самого викладача, коли учні бачуть його здібності, рухаються разом з ним до професійних висот і становляться вище за нього. Досягнення митця в педагогіці великою мірою обумовлені його здобутками в сфері композиції, а також здобуткам харківської баянної школи, які він наслідував.

Представлено періодизацію життєтворчості О. Назаренка, яка враховує біографічний і еволюційно-стильовий критерії *періодизаційного творчого процесу* (за Н. Савицькою): 1) творчий вплив В. Подгорного; 2) робота в філармонії у якості концертмейстера та соліста (формування виконавського стилю); 3) співпраця з харківськими композиторами та керівництво концертними студентськими бригадами (перекладення, редакції); 4) диригентська діяльність (аранжування для оркестру); 5) композиторська творчість (обробки, оригінальні твори, транскрипції).

3. Проблема ціннісно-сислової сфери особистості знаходиться в епіцентрі уваги філософів, психологів, педагогів саме тому, що вона пов'язана із визначенням тактики розвитку людства, його стратегій та цілей.

Для усвідомлення ракурсу впровадження ціннісно-сислового підходу до аналізу універсальної діяльності О. Назаренка виокремлено *критерії оцінки ціннісної діяльності творчої особистості*. По-перше, зазначається, що загальнолюдські цінності складають фундамент людської сфери творчої особистості; по-друге, різноманіття цінностей формують зміст її духовного життя; по-третє, система цінностей формує ціннісну свідомість, що безпосередньо відображають її характер; по-четверте, цінності є найвищими смислами життя творчої особистості, які відповідають наступним постулатам – значущості, доцільності, необхідності, наслідування традиціям; по-п'яте, цінності виконують в музичній діяльності творчої особистості функції оцінки і мотивації.

Авторський стиль О. Назаренка є оригінальним та багатоаспектним, на його формування вплинула композиторська, виконавська, педагогічна та

диригентська діяльність митця, а також культурне середовище Харкова, творчій зв'язок з В. Подгорним та загалом виконавські традиції харківської баянної школи.

Композиторський стиль О. Назаренка проявляється у жанрах транскрипції, фантазії та обробки народних пісень для баяну. За рахунок яскравих тембрів, насиченої фактури та реєстрів композитор доводить свої музичні композиції до симфонічного розмаху, далеко відходячи за межі висхідного тематичного матеріалу.

Авторський стиль О. Назаренка як виконавця і композитора сформувався під впливом В. Подгорного. Будучи одним із яскравих його учнів, він співпрацював із ним, цікавився новими творчими ідеями та наслідував манеру, притаманну вчителю.

На основі фольклорних та авторських мелодій О. Назаренко створює масштабні складні композиції з яскравими музичними образами. Його налічує ряд творів, написаних та присвячених людям, які залишили великий слід в його житті. Присвяти матері, батьку, дружині та брату – це музичне слово, в якому драматичні образи підкреслюють експресію та конкретику відчуттів до близьких йому людей. Ці складові авторського стилю є притаманними О. Назаренку як представнику саме Харківської школи баянного мистецтва.

Оцінити внесок О. Назаренка у розвиток сучасного українського баянного мистецтва, його різноаспектну музичну діяльність можна тільки наблизившись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки авторського стилю і композиторського методу, його *успадкованого духовного, виконавського, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх традицій і принципів.*

Виокремлено характеристики пізнього віку, за Н. Савицькою, що відносяться до творчої особистості О. Назаренка, а саме: відтворення особистісно значущого минулого; підсумкова концептуалізація власного

життя; інтегрований тип мислення; досягнення завершеної форми духовної і національно-ментальної самототожності.

4. О. Назаренко ще у роки навчання почав проявляти свої високі виконавські здібності та талант універсального музиканта.

Особливістю інтерпретацій музичних творів О. Назаренком є *інтелектуальне виконання*, яке заворожує слухача владою музичного інтелекту. Митець ретельно підходить до інтерпретації творів та їх виконання, знаходить співзвуччя особистого бачення «*виконавського образу*» баяна та композиторського стилю виконуваних творів.

В аналізі інтерпретаційних версій О. Назаренка, Ф. Ліпса і П. Фенюка творів В. Подгорного та П. де Сарасате виявлено окремі моменти, які представляються особливо важливими, а саме: точне знання тексту, правильна нюансіровка, володіння штрихами; майстерні педалізація та звукоутворення, вокалізація мелодії, тонка передача художнього образу. Вивчено виконавську манеру яскравих музикантів, які представляють баянне мистецтво. Досліджено методи, форми та виконавські засоби, які митці використовують для повної передачі змісту твору.

5. Концертмейстерська діяльність О. Назаренка є також складовою авторського стилю митця. Комплекс методологічних підходів дозволив виявити особливості роботи митця у вокальному, танцювальному та оригінальному жанрах. Узагальнено стильові аспекти концертмейстерської майстерності баяніста. Зазначено, що індивідуально-стильові пошуки у царині концертмейстерської діяльності відображаються загалом на виконавсько-композиторській творчості О. Назаренка.

Плідна робота над удосконаленням професіоналізму зробили майстра відомим концертмейстером-баяністом Харкова. Співробітництво із талановитими артистами наповнювало емоційний та інтелектуальний стан молодого музиканта, багата палітра жанрів дозволяли музиканту ширше мислити та виходити за межі академізму. Різноманіття в виборі засобів виразності збагачувало техніку читання з аркушу, транспонування та

перекладення на баян фортепіанної фактури. Розширення драматургічних функцій баянного супроводу, арсеналу виражальних засобів сприяли формуванню *ансамблю нового типу*, що ґрунтується на *співтворчості* (рівноправності/підпорядкованості) його учасників. Це визначило активну роль баяніста-концертмейстера на усіх стадіях розробки інтерпретаційного задуму: від пошуку ключової ідеї – до її реалізації на концертній сцені.

Робота в якості концертмейстера вплинула не тільки на виконавську майстерність, але й на композиторську творчість О. Назаренка. Завдячуючи особистості О. Назаренка, концертмейстерська діяльність цілого покоління баяністів вийшла на якісно новий професійний рівень, а професія концертмейстера набула популярності серед молодших поколінь, працюючих в цьому складному виконавському форматі. На основі ґрунтовних досліджень розроблено періодизацію концертмейстерської творчості в контексті виконавського стилю музиканта.

6. Вперше в сучасному музикознавстві всебічно розглянуто процес еволюції творчої діяльності студентського навчального колективу в контексті українського народно-інструментального оркестрового мистецтва. Особливу увагу приділено розгляду диригентської діяльності заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Назаренка. На основі аналізу роботи митця зі студентським оркестром баяністів та акордеоністів досліджено питання специфіки методики викладання, підбору якісного репертуару, особливості аранжування для оркестру. Комплексний розгляд діяльності студентського оркестру дозволив визначити історичні етапи розвитку його професійної майстерності.

Діяльність О. Назаренка як керівника та диригента була дуже багатогранна. Він вносив вагомий вклад до збереження та оновлення творів європейських, радянських, українських та, зокрема, харківських композиторів. Виховання молодих музикантів-професіоналів сприяє ділу розвитку всеукраїнського народно-інструментального виконавства. Під керівництвом майстра студенти оволодівають достатньо широким спектром

виконавських засобів інструменту (багата палітра штрихової техніки та звукоутворення, плавне міховедіння), розвивають уяву щодо роботи над твором та навчаються оркестровому мисленню. Оркестр – це колективне музикування, тому основним завданням роботи студентського оркестру баяністів та акордеоністів – є засвоєння якісного репертуару, оволодіння різними техніками оркестрового відчуття та властивістю філігранної гри в ансамблі. Таким чином, студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського можна назвати творчою лабораторією, в якій керівник та оркестранти перевіряють аранжування на практиці під час репетицій; займаються пошуком необхідних штрихів та прийомів звукового інтонування на шляху до високохудожнього виконавства. Вперше надано повний перелік творів з репертуаром оркестру, що дозволяє зробити висновки щодо формування за весь період існування. В принципах відбору репертуару відбилися художній смак та уподобання керівника.

О. Назаренко керував студентським оркестром баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І.П. Котляревського майже тридцять років. За цей час оркестр набуває власне «обличчя» – це вишуканий репертуар, якість виконання творів, традиції, закладені керівником, та кредо диригента, яке поціновується в колі музичної спільноти Харкова. За цей період діяльності студентського оркестру баяністів та акордеоністів склались свої внутрішні традиції: відданість справі; взаємовиручка; вимогливість до своєї роботи; дисципліна; повага до керівника.

Найбільш цінним є те, що студенти привчалися працювати в колективі, жити його турботами, підкорювати свої інтереси інтересам колективу. Вищезазначений комплекс міцно згуртував учасників оркестру та шляхом кропіткої роботи надихав на досягнення професійних висот в оркестровій справі.

7. Аналіз композиторського доробку О. Назаренка дозволив осмислити стиль творчості митця. Високий композиторський потенціал баянних творів О. Назаренка знаходиться в руслі українського баянного мистецтва та

музичної культури загалом. Характерні риси авторського стилю митця, який орієнтується в своїй діяльності на класико-романтичну музику і знаходиться у постійному творчому пошуку, демонструють сміливий експеримент, винахідливість виражальних засобів та звукових фарб. Багатьом творам для баяну О. Назаренка притаманні симфонічні принципи розвитку матеріалу. Автор мислить оркестровими фарбами і саме за рахунок цього перевантажує фактуру, створюючи для одного інструменту. Часто-густо яскравим маркером оркестральності є щільність, насиченість музичної тканини і це не обов'язково щільність вертикалі, а і горизонталі. Якщо подивитись в нотний текст більшої кількості творів автора, то можна побачити, що в них вистачить голосів для всього оркестру!

Складність композиторських текстів О. Назаренка має ряд позитивних моментів. Виконавець, якщо ми говоримо про студентів, завдяки неї набуває достатньо високого рівня виконавства, суттєво покращує виконавську техніку, стає фізично витривалим та, що головне, оволодіває собою в психологічному сенсі. Все вищезазначене говорить тільки про одне: – «виконавська незручність», «складність», «багатофункціональність» композиторського письма – це і є прояв авторського стилю О. Назаренка.

8. Під час виконання широкомасштабних творів О. Назаренка перед виконавцем повстає вкрай складна задача – відтворення музичної драматургії. В його складних композиціях немає нейтральних місць, де можна відпочити емоційно та фізично, весь час щось відбувається, весь час на значному емоційному рівні. Твори дуже насичені технологічно, ресурси баяна використані максимально, у всіх своїх можливостях. Віддаючи належну повагу О. Назаренку як автору транскрипцій та аранжувальнику власних творів, треба зазначити, що складність більшості його п'єс перевищує середній рівень, а тому дані високохудожні твори доступні лише до підготовлених виконавців.

Максимально складним завданням при виконанні творів О. Назаренка є витримка від першої до останньої ноти (це все ж таки умовно), – інакше

можна «загинути». Цей аспект більше всього відповідає авторській стратегії митця, але він, водночас, є невід'ємною складовою його художнього мислення.

Оцінити внесок О. Назаренка у розвиток сучасного українського баянного мистецтва, його різноаспектну музичну діяльність можна тільки наблизившись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки авторського стилю і композиторського методу, його *успадкованого духовного, виконавського, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх традицій і принципів.*

Можна з упевненістю стверджувати, що музична діяльність універсальної творчої особистості Олександра Івановича Назаренка є яскравою спадщиною в історії харківської баянної школи і українського баянного мистецтва загалом.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Антоненко Т. Л. Психологічні засади становлення ціннісно-сміслової сфери особистості майбутнього фахівця : дис. ... д-ра психологічних наук. Київ, 2019. 527 с.
2. Андрійчук П. Гармоніка: генеза і шляхи до народності. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 77, кн. 15. С. 123–130.
3. Ансамблі баяністів / упор. Мурзіна Т. Г. : нот. зб. Київ : Муз. Україна, 1989. Зошит 4. 64 с.
4. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
5. Бабий-Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1986. 48 с.
6. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст. : дис. канд. искусствоведения. Одесса, 2016. 203 с.
7. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 16 с.
8. Білобок А. Новелета для баяна О. Назаренка (на тему «Пісні про Тбілісі» Р. Лагідзе) : жанрово-стильові та виконавські аспекти : магист. робота. Харків, 2020. 57 с.
9. Білоусова С. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
10. Большакова Т. В. Творча постать А. П. Гайдено в музичній культурі України. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 69–80.

- 11.Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
- 12.Борисенко М. Ю. Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуґи» : авторський концерт Сергія Турнеєва. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXI (31). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2023. С. 87–132.
- 13.Борисенко М.Ю. Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Випуск 32. Кн. 1. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової: Гельветика, 2021. С. 307–323.
- 14.Бортник Е., Савиных В. Кафедра народних інструментів України. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917–1992. Харьков : Харьковская типография № 13, 1992. С. 197–220.
- 15.Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеоно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 19 с.
- 16.Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1994. 335 с.
- 17.Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств. Одеса, 2008. 16 с.
- 18.Ветров О. Постать Миколи Коваля в історії вокального мистецтва Харківщини. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2022. Вип. 64. С. 24–37.
- 19.Виноградов Г. В Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідом. щорічник. Київ, 1977. Вип. 12. С. 91–107.

20. Волков Д. Жанр фантазии в баянно-аккордеонном искусстве XX века (на примере фантазии на тему Дж. Гершвина, В. Подгорного и А. Цфасмана-А. Назаренко) : магист. работа. Харьков, 2014. 60 с.
21. Гаврюшин Н. К. Универсальность творческой личности. *Методолог. Сайт, освященный изобретательским задачам и методам их решения*. URL: [www.metodolog.ru/00159/00159.html](http://www.metodolog.ru/00159/00159.html) (дата звернення: 31.08.2022).
22. Гайденко А. П. Инструментознавство та основи теорії інструментування : підручник. Харків : Майдан, 2010. 153 с.
23. Гайденко А. П. Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2017. Вип. 23. С. 26–35.
24. Гатауллин А. Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине XX – начала XXI века : дис. ... канд. Искусствоведения. Москва, 2013. 212 с.
25. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002.
26. Голяка Г. Проблема репертуару у виконавському мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т. 1. С. 55–59.
27. Голяка Г. Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 2. С. 74–82.
28. Голяка Г. П. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяніста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 338–351.
29. Голяка Г. П. Проблема репертуару в музичному мистецтві (теоретична модель аналізу). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. праць / заг. ред. М. Євтух, укл. О. Михайличенко. 2006. Вип. 31. С. 293–295.

- 30.Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2008. 197 с.
- 31.Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
- 32.Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип 43. С. 271–278.
- 33.Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 112 с.
- 34.Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. Київ, 1989. Вып. 2. С. 54–65.
- 35.Гусарова О. В. Фактура : метод. очерк. Машинопись. Харьков, 1979. 63 с.
- 36.Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 8, кн. 5. С. 7–15.
- 37.Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
- 38.Давидов М. А. Проблеми збереження розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. Київ, 2008. 403 с.
- 39.Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1997. 240 с.
- 40.Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
- 41.Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

42. Денисенко І. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2010. 16 с.
43. Димченко С. Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2013. Вип. 38. С. 264–278.
44. Димченко С. Роль творчості Володимира Подгорного в жанровій еволюції української баянної школи : зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільськ. держ. ун-т. Серія Педагогіка. Кам'янець-Подільський, 2001. Вип. 4. С. 182–189.
45. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 75–82.
46. Душний А. Творчість композиторів Львівської баянної школи : навч. посіб. Дрогобич : Посвіт, 2010. Вип. 2. 142 с.
47. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 368–380.
48. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ-початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 208 с.
49. Єгоров Є. Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи : маг. робота. Харків, 2022. 67 с.
50. Єргієв І. «Артистизм» і «театралізація»: нові тенденції у сучасній академічній інструментально-виконавській традиції. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 69. С. 103–113.

51. Єргієв І. Д. Артистизм музиканта-інструменталіста : монографія. Одеса : Астропрінт, 2014. 284 с.
52. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2016. 37 с.
53. Єргієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі власного артистично-музикознавчого досвіду). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2022. Вип. 35, кн. 1. С. 94–105.
54. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 18 с.
55. Єргієв І. Д. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. Вип. I. С. 25–30.
56. Єргієв І. Модернаккордеон как новое явление исполнительского искусства. Музичне мистецтво і культура. *Наук. вісн. одес. держ. консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: 2002. Вип. 3. С. 346–356.
57. Єргієв І. Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 84–92.
58. Єрмоєнко А. Баянна творчість А. Гайдєнка естетичні та жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сум. держ. пед. ін-т ім. А. С. Макаренка.. Суми, 2019. 210 с.
59. Єрмоєнко А., Єрмоєнко Н. Творчий шлях Анатолія Гайдєнка. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. ХХІІ. С. 101–120.
60. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.

61. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. Київ, 2003. 14 с.
62. Заєць В. М. Київська баянно-акорденна школа виконавства: теорія, методика. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 43, кн. 2. С. 210–220.
63. Зеленюк В. Г. Харківська академічна школа народно-інструментального мистецтва. *Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського / редкол. : В. І. Рожок та ін. Київ, 2005. С. 112–132.*
64. Зубицький В. Д., Семешко А. А. Диалог о времени и мастерстве. Київ : Ассо-opus Publishers, 2003. 40 с.
65. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. Фактура и форма-структура. *Проблеми взаємодії мистецтва: педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
66. Игнатченко Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтали). Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1984, 19 с.
67. Игнатченко Г. Фактурный план произведения и его основные разновидности: метод. реком. для студ. муз. вузов. Харьков, 1989. 15 с.
68. Имханицкий М. И. Народники-юбиляры Харьковского института искусств ім. І. П. Котляревського. *Народник*. 1999. №3 (27). С. 28–30.
69. Иванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 267 с.
70. Иванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст. : навч. посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ

- 71.Іванов Є. О. Деякі тенденції розвитку репертуару баяністів України у 70–90-х роках ХХ ст. *Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів*. Суми, 1995. С. 49–51.
- ім. А. С. Макаренка, 2002. 70 с.
- 72.Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : автореф. дис. ... канд. Львів, 2006. 20 с.
- 73.Карась С. О., Катрич О. Т. До питання технічних особливостей сучасного баяна. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. Вип. 4. С. 276–280.
- 74.Карташев В. К феномену стиля в творчестве современного композитора- баяниста (на примере сочинений Владимира Зубицкого) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 24 с.
- 75.Касьяненко М. Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 249 с.
- 76.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 16 с.
- 77.Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ – Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.
- 78.Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 298 с.
- 79.Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підруч. Львів : КІНПАТРИ Лтд, 2014. 314 с.
- 80.Кириченко В. Жанр транскрипції в руслі розвитку баянного музичного мистецтва : магіст. робота. Харків, 2004. 65 с.



81. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Одеса, 2019. 19 с.
82. Кисляк Б. Українське народно-інструментальне ансамблеве музикування в історичному процесі. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 28. С. 24–37.
83. Клебанов Д. Скерцо «Щедрик» – Віталій Кириченко. Вечір пам'яті Л. Ф. Назаренко (16.04.2010). *YouTube: веб-сайт*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YVqsHx2wkAY> (дата звернення: 20.04.2020).
84. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 20 с.
85. Ковтонюк В. Стиль музичної творчості М. Плетньова : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 218 с.
86. Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва півдня України ХХ–ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2021. 227 с.
87. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Київ, 2020. 519 с.
88. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення. Харків : Планета-принт, 2018. 480 с.
89. Кононова Е., Назаренко А. Владимир Яковлевич Подгорний. *Народник* : інформаційний бюллетень. 1998. №3 (23). С. 30–35.

90. Кононова О. В. Назаренко Олександр Іванович. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-71643> (дата звернення: 05.08.2022).
91. Копелюк О. О., Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 334 с.
92. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монографія. Харьков : С.А.М., 2012. 180 с.
93. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : дис. ... канд. мистецтвознавства. : 17.00.03. Харків, 2009. 270 с.
94. Костенко Н. Є., Мандзюк Л. С., Наколаєвська Ю. В. Перші в Україні: кафедра народних інструментів. *Pro Domo Mea* : нариси. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 123–136.
95. Костенко О. О., Назаренко Л. П. Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. *З музично - педагогічного та дослідницького досвіду* : зб. ст. Харків : Сага, 2008. Вип 2. С. 191–298.
96. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.
97. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
98. Кригін О. І. Універсалізм творчої особистості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 228 с.
99. Кужба М., Юрченко О. Олена Костенко: фундатор харківської цимбальної школи. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст.

- / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 22. С. 135–150.
100. Кужелев Д. До питання української баянної школи. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 190–202.
101. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Львів : Сполом, 2011. 208 с.
102. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Львів: Сполом, 2023. 407 с.
103. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. канд. Мистецтва. Київ, 2002. 20 с.
104. Кужелев Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70 – 90-х років. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 48–53.
105. Кузьменко Л. О. Леонід Миронович Горенко. *Музична Харківщина* : зб. наук. пр. / Харків. ін.-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 151–158.
106. Курисько Г. Ф. Диригенти Харківщини. Харків, 2005. 53 с.
107. Кучеренко С. І. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 17 с.
108. Литвищенко А. В. Исполнительский анализ фактурной организации Фантазии на тему русской народной песни «Тонкая рябина» А. Назаренко. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : тези міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2019 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 344–345.

109. Литвищенко А. Претворение жанра фантазии в творчестве харьковских композиторов-баянистов В. Подгорного, А. Назаренко : магист. работа. Харьков, 2018. 63 с.
110. Литвищенко О. В. Вектори концертмейстерської діяльності Олександра Назаренка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 246–259.
111. Литвищенко О. В. Виконавські особливості інтерпретації творів В. Подгорного (на прикладі фантазії на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С. 141–152.
112. Литвищенко О. В. О. І. Назаренко як корифей Харківської баянної школи: становлення авторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 43–56.
113. Литвищенко О. В. Особливості становлення та професійного розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 59. С. 89–102.
114. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : монографія . Харків : ХДАК, 2002. 113 с.
115. Лошков Ю. Системні ознаки освітньої структури музичної культури Харкова. Мистецтво і культура міста: наукові діалоги : колект. моногр. / за ред. А. Білик, В. Сікорської. Херсон : Видавничий дім “Гельветика”, 2020. 164 с. С. 8-22.

116. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 18 с.
117. Лю Веньшу Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 264 с.
118. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. 218 с.
119. Маринін І. Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Наук. записки Рівненськ. держ. гуманітарного ун-ту*. 2013. Вип. 19. Том І. С. 208–212.
120. Маркова Е. Л. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики. Київ : Муз. Україна, 1990. 183 с.
121. Маркова О. Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
122. Меліхова Ю. Любов Мандзюк: феномен творчості буття особистості. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 22. С. 179–194.
123. Мищенко А. Методика переложения музыкальных произведений для ансамбля баянов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 183–192.

124. Мищенко А. Психологические особенности ансамблевого музицирования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 7. С. 229–237.
125. Мищенко А. Развитие навыков ансамблевого музицирования у баянистов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 11. С. 193–199.
126. Мищенко А. Регистровка в ансамбле баянов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2002. Вип. 8. С. 283–294.
127. Міхеєв Б. О., Снедков І. І. Кафедра народних інструментів // 1917–2017. *До 100-річчя від заснування. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського* : мала енциклопедія: у 2 т. Харків, «Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 1. С. 653–654.
128. Міщенко О. Концертмейстерська практика. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтва. Харків, 2007. 44 с.
129. Міщенко О. Особливості інтерпретації музики бароко на баяні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 84–101.
130. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : учеб. пособ. Київ, 2013. 272 с.
131. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 10–17.
132. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.

133. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации  
Киев, 1994. 156 с.
134. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–95.
135. Назаренко А. И. Альбом популярной музыки для баяна/аккордеона: нот. сб. Харьков : Полосатая типография, 2018. 55 с.
136. Назаренко А. И. Пьесы. Обработки. Транскрипции : нот. сб. Харьков : Типография Мадрид. 2014. 103 с.
137. Назаренко О. «Новелета» на тему пісні Р. Лагідзе «Пісня про Тбілісі» – Анастасія Білобок. Авторський концерт О. І. Назаренка (22.10.2018). *YouTube*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GYqizNvwx-M> (дата звернення: 12.10.2022).
138. Назаренко О. Аранжування пісні Т. Маркової «Бабине літо» – Андрій Кабальок (2021). *YouTube*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PM0ZSliSI2g> (дата звернення: 15.10.2022)
139. Назаренко О. І. Ансамблі для фортепіано в 4 руки. Перекладення та аранжування : Смугаста типографія, 2017. 80 с.
140. Назаренко О. І. Віртуозні транскрипції для баяна (акордеона) : нот. зб. Харків : Крок. 2003. 125 с.
141. Назаренко О. І., Кононова О. В. Володимир Підгорний. Київ : Муз. Україна, 1992. 46 с.
142. Назаренко О. Фантазія на тему рос. нар. пісні «Тонка горобина» – Олександр Литвищенко. Всеукраїнський фестиваль «День Українського баяна та акордеона» (25.03.2017). *YouTube*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NqACSS5Jcjo> (дата звернення: 19.11.2019).

143. Нестеренко Б. Відображення українського фольклору у творах для баяна харківських композиторів : магіст. робота. Харків, 2002. 68 с.
144. Ніколаєвська Ю. В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.
145. Оболенська М. М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Харків, 2017. 18 с.
146. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики: зб. наук. статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 350–364.*
147. П. де Сарасате «Циганські наспіви» – Концерт Павла Фенюка (25.09.2022). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UQ4LVLkEGOU> (дата звернення: 10.03.2022).
148. Паникарова Л. М. Баян – український народний та академічний інструмент ХХ століття : навч.-метод. матер. Харків, 2007. 32 с.
149. Паникарова Л. М. Баян в народно-інструментальному жанрі України: учеб.-метод. пособ. Харьков.: Торнадо, 2003. 103 с.
150. Парфьонова А. Універсалізм особистості В. С. Палкіна: до аналізу творчої діяльності : матер. всеукр. наук.-практ. конференції, 16 верес. 2005 року. Харків, 2006. С. 43–49.
151. Плехова Н. Ноктюрн довжиною в життя... (18.05.2020) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NKqTDI-A2c8> (дата звернення: 10.05.2020)
152. Плужніков В. М. К. Л. Дорошенко – дирижер, педагог, просветитель : монографія / Харк. нац. ун-т мист. імені І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2016. 338 с.



153. Плющенко М. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 47. С. 138–150.
154. Плющенко М. Транскрипції Олександра Назаренка: індивідуально-стильові спектри жанра. *Южно-Российский муз. альманах*. 2018. Вип. 30. С. 51–56.
155. Плющенко М. Ю Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 290 с.
156. Подгорний В. Две пьесы для баяна : нот. сб. Київ : Муз. Україна, 1967. 19 с.
157. Подгорний В. Фантазія на укр. нар. пісню «Повій, вітре, на Вкраїну» – О. Назаренко (1965). *YouTube: веб-сайт*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O5uG31g90mI> (дата звернення: 05.01.2022).
158. Подгорный В. *Пьесы. Транскрипции. Обработки* : нот. сб. Москва : Композитор, 2001. С. 109.
159. Пташенко С. В. Жанри пісні і танцю у баянній творчості українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків, 2014. 255 с.
160. Пташенко С. Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяну композиторів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 59. С. 67–88.
161. Рощенко О. Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. /

- Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2021. Вип. 23. С. 92 – 108.
162. Рощенко О. Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі Reminiscences. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 7–23.
163. Рощенко О. Творча постать В. І. Сокальського як *genius loci* Харкова у *res amnis aetatis* З. Б. Юферової. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харкі, 2022. Вип. 26. С. 85–101.
164. Саварі С. Азбука акомпанементу : учб. посіб. : Донецьк, 2005. 70 с.
165. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства. Київ, 2010. 39 с.
166. Светов А. Харьковская баянная школа и её выдающиеся представители : магист. работа. Харьков, 2009. 65 с.
167. Светов А. Творча діяльність О. І. Назаренка: до характеристики Харківської баянної школи. *Наукові асамблеї* : матер. магист. читань / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. С. 20–25.
168. Светов А. Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 90–99.
169. Семешко А. А. Композитор – баяніст – художник. *Україна музична*, 1998. С. 20–21.
170. Семешко А. Анатолий Гайденко. Київ : Асо-орус, 2004. 54 с.
171. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.

172. Семешко А. Володимир Підгорний. Риси стилю. *Баян в педвузі*. Кривий Ріг, 1993. С. 132–147.
173. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посіб. Київ : ДМЦЗМЗКМ, 2003. 144 с.
174. Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва : генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В, 2016. 98 с.
175. Снедков І. І., Снедкова Л. А. Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 59. С. 51–66.
176. Снедкова Л. А. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–ХХІ століть : атореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 20 с.
177. Снедкова Л. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2014. Вип. 41. С. 380–391.
178. Снедкова Л. Історико-соціальні передумови розвитку ансамблево-інструментального музикування на Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 196–205.
179. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна : моногр. Луганськ : Поліграф ресурс, 2007. 159 с.
180. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. : Луганськ. Поліграфресурс. 2006. 152 с.

181. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ-перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 473 с.
182. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : моногр. Луганськ : Янтар. 2013. 328 с.
183. Стрілець А. Концертно-педагогічний репертуар харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. ХХІІ. С. 7–27.
184. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 141–156.
185. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні-акордеоні: генерації викладачів ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика* : зб. мат. та тез / Дрогобиць. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 8. С. 96–100.
186. Суворов В. Українська баянна школа як чинник національної культури на зламі ХХ –ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013, Вип. 4. С. 100–109.
187. Тиц М. Д. О тематизме музыкальных произведений. Київ : Муз. Україна, 1972. 127 с.
188. Тищик В. Б. Програмність в українській баянній музиці (1960-2010 роки) : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків, 2021. 200 с.
189. Тищик В. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки*

- та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 33–49.
190. Тищик В. Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 172–187.
191. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
192. Трянов М. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 12. С. 150–165.
193. Цинь Цинь. Феномен універсалізма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь. *Общество. Среда. Развитие* [Terra Humana]. 2012 №4. С. 197–201. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-universalizma-tvorcheskoy-lichnosti-na-primere-zhizni-i-deyatelnosti-chzhou-guanzhen> (дата звернення: 21.02.2022).
194. Черноіваненко А. Д. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5, кн. 4. С. 146–156.
195. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних можливостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007. 17 с.
196. Черноіваненко А. Д. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі

- баянної майстерності). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 26. С. 256–268.
197. Черноіваненко А. Фактура у визначенні речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. – Вип. 14, кн. 6. С. 199–207.
198. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ, НМАУ, 2002. Т. 20. С. 186–191.
199. Чернявська М. С. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 297–308.
200. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смугаста типографія, 2015. 208 с.
201. Чумак Ю. Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 19 с.
202. Шаповалова Л. В. Авторська концепція жанру хорового концерту в творчості Ю. Алжнева. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків : ГЛАС, 1999. С. 39–43.
203. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2017, Вип. 46 С. 289–300.

204. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
205. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
206. Щетинский А. Баян вчера, сегодня, завтра. *Советская музыка*. 1990. № 2. С. 63–66.
207. Юрченко О. Універсалізм творчої особистості Тараса Барана. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. М. В. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 98–109.
208. Яценко І. А. Теоретичні основи позиційної аплікатури в баянному виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.
209. Aleksandrova O., Samoilenko O., Osadcha S., Grybynenko J., Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique *WISDOM*, 2021. Vol. 20, Issue 4, pp. 158–165. (WOS)
210. Aleksandrova O., Solomonova O., Zavgorodnia G., Muravska O., Chernoiivanenko A. Interconnection of linguistics and musical art: Specifics of music semantics development *Linguistics and Culture Review*, 2021. 5(S4), 700–713.
211. Aleksandrova, O. Shapovalova L. Formation of thinking of a modern performer in the system of integral connections of music theory and interpretology *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 1–20.
212. Chernoiivanenko A., Muravska O., Zavgorodnia G., Solomonova O. Aleksandrova O., The State of Music Semiology Development. *REVISTA GEINTEC-GESTAO INOVACAO E TECNOLOGIAS*, 2021-07-22. Vol. 11 No. 4 (2021). 2509–2523.

213. Genkin, A. A., Kalashnyk, M. P., Loshkov, Yu. I., Ovcharenko, T. S., Ovchynnikova, A. P., Uvarova, T. I., Yanyna-Ledovska, Ye. V. System signs of a kapellmeister's activity. *The issues of culture and arts in the interpretation of modern humanities knowledge: collective monograph / Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. 152 p. P. 44-66.*
214. Genkin, A. A., Kalashnyk, M. P., Loshkov, Yu. I., Ovcharenko, T. S., Ovchynnikova, A. P., Uvarova, T. I. Orchestral conducting: specific nature of formation. Culture and art: discursive dimension in the early xxi century / Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 143 p. P. 45-63.
215. Iergiiev I., Severynova M., Voskoboinikova Y., Bondar I., Savenko S. «Author-Artist: Horizons Of Contemporary Academic Musical Creativity». *AD ALTA:Journal of Interdisciplinary Research, 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25, pp. 193–196.*
216. Nazarenko O. «Gypsy songs» – Alina Bezruk (international competition «Belogorya Cup»). *YouTube: веб-сайт. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ff\\_3qTWseRE](https://www.youtube.com/watch?v=ff_3qTWseRE) (дата звернення: 29.09.2022).*
217. Nikolaievska Yuliia, Shapovalova Liudmyla, Chernyavska Marianna, Govorukhina Nataliya. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.136–140.*
218. Nikolaievska Yuliia, Shapovalova Liudmyla, Mykhailova Nataliia, Romaniuk Iryna, Khutorska Anna Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.141–146.*
219. Ohanezova-Hryhorenko, O. V., Iergiiev, I. D., Muravska, O. V., Sapsovych, O.A., Burkatskyi, Z. P. (2021). Features of professional



- education of a music instrumentalist. *Journal of Higher Education Theory and Practice*, Vol. 21 (14), 82–88.
220. Ohrimenko Zorina, Berezan Valentyna, Molnar Tetiana, Dovzhynets Inna, Holiaka Hennadii. Cientific Innovations and Advanced Technologies in a Multicultural Environment during Distance Learning. *International Journal of Computer Science and Network Security*, May 2022.VOL. 22 № 5. C. 588–594.
221. Roshchenko, O., Byelik-Zolotaryova, N. The Roman catholic liturgy and its role in the composer`s missa formation. *Anastasis*, 2021, 8 (1), pp. 39 -50.
222. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research – Magnanimitas*. 2021. XVII, 10-11.
223. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskya Yu. V., Kopeliuk, O. O. Genre in the music communication system and the artist`s mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218-233.

**ДОДАТКИ****ДОДАТОК А****ОСНОВНІ ТВОРИ З РЕПЕРТУАРУ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА****Сольні твори**

- Бах І. С. «Органна прелюдія та фуга» e-moll
- Бах І. С. «Хроматична фантазія і фуга»
- Бетховен Л. Соната №8 «Патетична»
- Бібік В. Соната №1 (транскрипція для баяна О. Назаренка)
- Блантнер М.-Паницький І. «В лісі прифронтовому»
- Богданов Ф. «Вальс», «Полька», «Метелиця»
- Богданов Ф. «Концертний марш»
- Бом К.-Назаренко О. «Вічний рух»
- Брамс Й.-Яшкевич І. «Угорський танок» №5
- Векслер Б. «Іспанський танок»
- Векслер Б. «Мелодії та ритми»
- Векслер Б. «Молдавські ескізи»
- Венявський Г. «Каприз» a-moll
- Венявський Г. «Легенда»
- Венявський Г. «Полонез» D-dur
- Венявський Г. «Скерцо-тарантела»
- Галинін Г. «Інтермецо» із сюїти для струнних
- Дербенко Є. «Інтродукція та чардаш»
- Дербенко Є. «Циганська уторка»
- Дунаєвський І. «Концертний марш»
- Дунаєвський І. «Музичний момент»
- Дунаєвський І. Увертюра до к/ф «Діти капітана Гранта»
- Жук О. «Поема»
- Клебанов Д.-Назаренко О. «Щедрик» із струнного квартета пам'яті М. Леонтовича

- Лисенко М. «Вальс» d-moll
- Лисенко М. «Експромт»
- Лисенко М. «Елегія»
- Лисенко М. «Романс»
- Ліст Ф. «Угорська рапсодія» №2
- Мендельсон Ф. «Вічний рух»
- Мошковський М. «Іспанський каприз»
- Мясков К. «Сюїта»
- Мясковський М. «Пожовклі листя»
- Назаренко О. Концертна самба «Аморато»
- Норбак П. «Тремтяче листя»
- Паганіні Н. «Вічний рух»
- Паганіні Н. «Пальпіті»
- Паницький І. Варіації на тему російської народної пісні «Полосинька»
- Подгорний В. «Браві солдатики»
- Подгорний В. «Імпровізація і токато»
- Подгорний В. «Подгорний В. Варіації на тему російської народної пісні «У ворт гусла вдарили»
- Подгорний В. «Прелюдія в стилі Скрябіна»
- Подгорний В. «Скороминущість»
- Подгорний В. «Спогад про вальс»
- Подгорний В. Варіації на тему російської народної пісні «Полосинька»
- Подгорний В. Парафраз на тему російської народної пісні «Синя хустинка»
- Подгорний В. Фантазія на тему російської народної пісні «Ніченька»
- Подгорний В. Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну...»
- Прокоф'єв С. Вальс з опери «Війна та мир»
- Прокоф'єв С. «Прелюдія»

- Прокоф'єв С. Сюїта з балету «Попелюшка»
- Рахманінов С. «Музичний момент» h-moll
- Рахманінов С. «Серенада»
- Рахманінов С. Вступ до опери «Алеко»
- Ревуцький Л. «Прелюдія»
- Римський-Корсаков М. «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Султана»
- Роде П.-Назаренко О. «Каприз» a-moll
- Сарасате П. «Андалузський романс»
- Сарасате П. «Циганські наспіви»
- Чайковський П. «Меланхолічна серенада»
- Чайковський П. «Роздум»
- Чайковський П. Друга симфонія «Фінал»
- Чайковський П. Танок феї драже із опери «Лускунчик»
- Чайковський П. Шоста симфонія «Фінал»
- Шалаєв А. «Волзькі приспівки»
- Шамо І. «Токата»

#### **Твори у складі ансамблю баяністів (дует, тріо)**

- Будашкін М. Концерт для домри з оркестром
- Векслер Б. «Мелодії та ритми»
- Векслер Б. «Пасадобль»
- Галинін Г. «Адажіо» із сюїти для струнних
- Грідін В. «Святковий хоровод»
- Дініку Г.-Назаренко О. «Жайворонок»
- Дунаєвський І. «Святковий вальс»
- Моцарт В. Симфонія №40 «Фінал»
- Мясков К. «Болеро»
- Мясков К. «Фантазія на закарпатські теми»

- Назаренко О. Ліричний хоровод на тему української народної пісні «Ой у гаю, при Дунаю»
- Новачек О. «Вічний рух»
- Подгорний В. «Українське капричіо»
- Подгорний В. Фантазія на тему російської народної пісні «Ніченька»
- Різоль М. «Чардаш»
- Россіні Д. Увертюра до опери «Вільгельм Тель»
- Чайковський П. Увертюра до опери «Лускунчик»
- Шалаєв А. «Молдавський танок»
- Шалаєв А. Полька «Веселий годинник»

**ТВОРИ З РЕПЕРТУАРУ СТУДЕНТСЬКОГО ОРКЕСТРУ  
БАЯНІСТІВ ТА АКОРДЕНІСТІВ****Концертні твори**

- Аляб'єв А. «Вечірній дзвін»
- Бах Й. С. «Прелюдія та фуга» f-moll
- Бах Й. С. «Fughetta-super»
- Бізе Ж. Циганська пісня із опери «Кармен»
- Боельман Л. «Готична сюїта»
- Бородін О. «В монастирі»
- Брамс Й. «Угорський танок» № 2
- Венявський Г. «Полонез» D-dur
- Гайдено А. «Вечір в горах»
- Галинін Г. «Сюїта» І-ч.
- Глотов В. «Звичайний шлягер»
- Гріг Е. «Танок ельфів»
- Дашкевич В. Увертюра до к/ф «Шерлок Холмс»
- Дербенко Є. «Бугі-Вугі»
- Дунаєвський І. «Танго та блюз»
- Золотарьов Вл. «Скоморохи при дворі»
- Золотухін В. «Сільські награвання старого Техасу»
- Зубицький В. «Свято в горах»
- Індра А. «Ноктюрн»
- Каччині Д. «Ave Maria»
- Колодуб Л. «Пішла б на музики»
- Корелі А. «Сюїта»
- Косенко В. «Петрушка»
- Крейслер Ф. «Маленький Віденський марш»
- Ліст Ф. «Рокоці-марш»

- Малатс Х. «Іспанська серенада»
- Масне Ж. «Арієта»
- Масне Ж. «Севільяна» з опери «Дон Сезар де Базан»
- Мендельсон Ф. Ноктюрн з сюїти «Сон в літню ніч»
- Молчанов К. «Руська картина»
- Морозов І. «Сходи до різдвяного святкування»
- Мошковський М. «Іспанський танок»
- Мусоргський М. «Балет невилуплених пташенят»
- Назаренко О. Ліричний хоровод на тему української народної пісні «Ой, у гаю при Дунаю»
- Назаренко О. Слобожанський краєвид на тему української народної пісні «Тихо над річкою»
- Назаренко О. Концертна самба «Amorado»
- Паулс Р. «Маєстро»
- Подгорний В. «Дорогою довгою»
- Подгорний В. «Українське капричіо»
- Подгорний В. «Циганська рапсодія»
- Прокоф'єв С. «Романс»
- Прокоф'єв С. Вальс з балету «Попелюшка»
- Прокоф'єв С. Галоп з балету «Попелюшка»
- Прокоф'єв С. Романс з балету «Попелюшка»
- Рамо Ж. «Курка»
- Рамо Ж. «Тамбурін»
- Рамо Ж.-Годовський Л. «Менует»
- Рахманінов С. «Етюд-картина»
- Рахманінов С. «Прелюдія» d moll
- Рахманінов С. «Скерцо» d-moll
- Римський-Корсаков М. «Політ джмеля» із опери «Казка про царя Султана»

- Россіні Дж. Увертюра до опери «Попелюшка»
- Россіні Дж. Увертюра до опери «Сорока злодійка»
- Скулте А. «Арієта»
- Стравінський І. «Танго»
- Тізол Х. «Караван»
- Харісов В. «Пісня старого горця»
- Чайковський П. «В церкві»
- Чайковський П. «Вранішня молитва»
- Чайковський П. «Маленька увертюра»
- Чайковський П. «Пісня шарманщика»
- Чайковський П. «Скерцо»
- Чайковський П. «Танець півнів»
- Чайковський П. «Трепак»
- Чайковський П. II симфонія «Фінал»
- Чаплін Ч. вальс «Вогні нічного міста»
- Шостакович Д. Увертюра до к/ф «Овод»
- Штраус Й. «Полька-піцикато»
- Шуберт Ф.-Лист Ф. «Мандрівка»
- Якушенко І. «Увертюра-Буф»
- Piazzolla A. «Adios Nanino»
- Piazzolla A. «Ballet tango»
- Piazzolla A. «Fracanapa»
- Piazzolla A. «Violentango»
- Warren H. «Потяг на Чата нугу»
- Хара В. «Джерело»
- Веласкес К. «Besame mucho»
- Мендельсон Ф. «Скерцо» з сюїти «Сон в літню ніч»



## Твори з солюючими голосами або інструментами

- Андрієвська Н. «Якби я вміла вишивати» (для голосу з оркестром)
- Бах Й.С. Концерт для ф-но з оркестром *d-moll*
- Бішоп Дж. «Блакитний прелюд» (для труби з оркестром)
- Богославський М. «Темна ніч» (для голосу з оркестром)
- Вівальді А. Концерт «Літо» *g-moll* (для скрипки з оркестром)
- Капуа Е. «O Sole Mio» (для голосу з оркестром)
- Кос-Анатольський А. «Два потоки з Чорногори» (для голосу з оркестром)
- Кос-Анатольський А. «Коли заснули сині гори» (для голосу з оркестром)
- Кос-Анатольський А. «Про тебе мрію» (для голосу з оркестром)
- Кос-Анатольський А. «Солов'їний романс» (для голосу з оркестром)
- Куртіс Е. «Повернись в Соренто» (для голосу з оркестром)
- Лисенко М. «Безмежнеє поле» (для голосу з оркестром)
- Лисенко М. Пісня Наталки з опери «Наталка Полтавка» (для голосу з оркестром)
- Маюдзумі Т. Маленький концерт для ксилофону та оркестру (для ксилофона з оркестром)
- Назаренко О. «Гра хвиль» (для саксофону з оркестром)
- Новачек О. «Regretium mobile» (для ксилофона з оркестром)
- Українська народна пісня «На вулиці скрипка грає» (для голосу з оркестром)
- Українська народна пісня «Ой, я знаю що гріх маю» (для голосу з оркестром)
- Українська народна пісня «Чорнії брова, карії очі» (для голосу з оркестром)

- Ф. Крейслер «Прелюдія та алегро в стилі Пуньяні» (для скрипки з оркестром)
- Фальво Р. «Скажіть ви їй» (для голосу з оркестром)
- Харісов В. «Регтайм» (для акордеону з оркестром)

**АРТИСТИ, ЯКИМ АКОМПАНУВАВ О. НАЗАРЕНКО ТА  
РОКИ ЇХ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ**

(До цього списку увійшли артисти Харківського Національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка, Харківської обласної філармонії, Харківського академічного театру музичної комедії, викладачі Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського та Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. М. Лятошинського).

**Тенори**

- Бабіч Григорій (1982-1991)  
Белокур Микола (1974-1979)  
Будковський Микола **Народний артист України** (1988-1991)  
Бурцев Віктор (1988-1991)  
Волевичев Микола (1970-1977)  
Володимирський Сергій (1977-2001)  
Востряков Олександр **Народний артист України** (1973-1976)  
Данильчишин Юрій **Заслужений артист України** (1976-2000)  
Дубінін Андрій **Заслужений артист УРСР** (1960-1990)  
Максимов Олег **Заслужений артист України** (1968-1980)  
Марчак Василь (1990-2000)  
Недобра Олег (1977-1985)  
Пономаренко Іван (1962-1968)  
Розанов Віктор **Народний артист РСФСР** (1979-1993)  
Спехов Віталій (1978-1990)  
Червонюк Віктор (1990-2000)  
Шаша Костянтин **Народний артист України** (1965-1990)  
Шевченко Бирис (1974-1980)  
Шуляк Олександр **Заслужений артист України** (1978-2007)  
Щерб Михайло (1969-1974)

### Баритони

- Багатіков Юрій **Народний артист СРСР** (1962-1964)  
 Болдирев Володимир **Народний артист України** (1992-2005)  
 Верестников В'ячеслав **Народний артист Росії** (1975-1998)  
 Гроза Анатолій **Заслужений артист України** (1959-1979)  
 Жайворонок Борис (1959-1979)  
 Іванов Ярослав **Заслужений артист України** (1968-1979)  
 Манойло Миколай **Народний артист СРСР** (1968-1985)  
 Стратьев Володимир **Заслужений артист України** (1961-1975)  
 Фесенко Юрій (1969-1978)  
 Маклюк Дмитро **Заслужений артист України** (1985-1990)  
 Маркович Михайло **Заслужений артист України** (1985-1990)

### Баси

- Величко Олександр (1979-1989)  
 Дроздов Віктор (1962-1995)  
 Коваль Микола **Народний артист України** (1980-2005)  
 Колодочка Микола **Заслужений артист України** (1982-1992)  
 Коломенський Всеволод (1998-2003)  
 Мещеряков Владислав (1975-1980)  
 Олейник Михайло **Заслужений артист України** (1985-2003)  
 Самарцев Владислав **Заслужений артист України** (1974-1978)  
 Червонюк Євген **Народний артист СРСР** (1963-1985)

### Сопрано

- Арканова Валентина **Народна артистка України** (1966-1993)  
 Житнікова Людмила (1982-1992)  
 Мадишева Таїсія (1984-1990)  
 Мошкова /Червонюк/ Маргарита (1965-1980)  
 Орлова Валентина (1964-1977)

Орлова Світлана **Заслужена артистка України** (1973-1982)  
 Плахова Валентина (1962-1966)  
 Попова Людмила **Народна артистка України** (1969-1978)  
 Резилова Алла **Заслужена артистка України** (1968-1988)  
 Соболева Олена **Заслужена артистка України** (1975-1995)  
 Стецюн /Величко/ Лідія **Заслужена артистка України** (1984-2005)  
 Томчук Тамара **Заслужена артистка України** (1976-1986)  
 Хорольська Алла **Заслужена артистка України** (1977-1990)  
 Чиженко Марина **Заслужена артистка України** (1994-2001)

#### **Меццо-сопрано**

Бурцева Таїсія **Заслужена артистка України** (1964-1972)  
 Касьяненко Галина (1979-1989)  
 Каткова Сусанна (1962-1970)  
 Климчук Елеонора **Заслужена артистка України** (1979-1989)  
 Лесновська Алла (1963-1978)  
 Суржина Нонна **Народна артистка СРСР** (1969-1976)  
 Ткачова Тамара (1962-1967)  
 Яценко Ірина **Народна артистка України** (1997-1999)

#### **Народні голоси**

Домінчина Вера (1974-1979)  
 Кондратенко Лідія (1962-1967)  
 Сосіна Клавдія (1979-1988)

#### **Інструменталісти**

Богдан Євгеній / балалайка (1993)  
 Гайда Ігор / віолончель (1975-1982)  
 Годін Андрій / ксилофон (1967-1968)  
 Дитяткін Володимир / труба (1965)

Добров Сергій / балалайка (1976-1980)  
Заболотний Віктор / балалайка (1965-1967)  
Коровай Федір / домра **Заслужений діяч мистецтв УРСР** (1985)  
Новак Валерій / ксилофон (1974-1983)  
Петренко Ніна / скрипка (1963-1967)  
Петров Віталій / гітара (1959-1961)  
Руденко Володимир / скрипка (1959-1960)  
Федченко Володимир / балалайка (1959-1961)  
Харісов Віталій / гітара (2008)  
Юшков Юрій / балалайка (1983-1989)  
Кутлін Микола / баян (1956)  
Курисько Віталій / баян (1959-1961)  
Назаренко Людмила / баян (1964-1966)  
Губанов Віктор / баян **Народний артист України** (1978)  
Шевчук Ірина / гітара (1985-1986)

#### **Артисти оригінальних жанрів**

Вертейм Савва / жонглер  
Макаренко Юрій / жонглер  
Сисоєв Микола / ілюзіоніст  
Карабаєв Федір / ілюзіоніст  
Бурмаков Роман / ілюзіоніст  
Михайлова Ольга / ілюзіоністка  
Айзбух Костянтин / ілюзіоніст  
Альгін Михайло / акробат  
Брати Малковські / акробати  
Коливанова Світлана / балерина **Народна артистка України**

**КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ДОРОБОК О. НАЗАРЕНКА****Транскрипції, аранжування, перекладення,  
оригінальні твори, обробки та редакції**

- Сарасате П. «Циганські наспіви» (1961)
- Прокоф'єв С. Вальс з опери «Війна та мир» (1961)
- Чайковський П. «Танок феї драже» з опери «Лускунчик» (1961)
- Нахабін В. «Танок клоунів» з балету «Таврія» (1964)
- Щедрін Р. Танець з балету «Конику-горбоконик» (1965)
- Шостакович Д. Контрданс з музики до к/ф «Овід» (1965)
- Богданов Ф. Фантазія «Метелиця» (1972)
- Богданов Ф. Вальс (1972)
- Богданов Ф. Полька (1972)
- Шамо І. «Токата» (1978)
- Хачатурян А. Соната для фортепіано (1978)
- Жук О. «Поема» (1984)
- Бібік В. Соната №1 (1986)
- Клебанов Д. Скерцо «Щедрик» (1986)
- Бом К. «Вічний рух» (1988)
- Назаренко О. «Етюд» a-moll (1988)
- Назаренко О. «Етюд» a-moll (1989)
- Сокальський П. Вальс «Після балу» (1989)
- Назаренко О. «Елегійний вальс» (1991)
- Назаренко О. Концертна самба на тему Е. Асеведо «*Amorado*» (1996)
- Назаренко О. Транскрипція на тему пісні М. Фрадкіна «Випадковий вальс» (1999)
- Роде П. «Каприс» № 2
- Новачек О. «*Perpetuum mobile*»
- Метнер М. «Канцона-серенада» з циклу «Забуті мотиви»

- Де Фалья М. «Іспанський танець»
- П'яццолла А. Танго «Будь ласка»
- П'яццолла А. Танго №2 з сюїти для двох гітар
- Назаренко О. Транскрипція вальсу Б. Тихонова «Пушинка»
- Назаренко О. Самба на популярну тему С. де Абреу «*Tico-tico*»
- Назаренко О. Полька (2005)
- Назаренко О. «Ноктюрн» у формі вальсу (2007)
- Назаренко О. «Циганські наспіви» («Циганський дивертисмент») (2008)
- Назаренко О. Каприс «Гра хвиль» (2008)
- Дербенко Є. «Циганська угорка» (2008)
- Назаренко О. «Експромт» (2009)
- Назаренко О. «Ретро-мозаїка» (2011)
- Горенко Л.-Назаренко О. Варіації на у.н.п. «Їхав козак за Дунай» (2011)
- Назаренко О. «Провінційний вальс» (2012)
- Дербенко Е. «Політ Шмуля» (єврейського льотчика) (2012)
- Грідін В. «На арені» (2012)
- Коняев С. «Скерцо» (2013)
- Назаренко О. Фантазія на тему р.н.п. «Тонка горобина» (2013)
- Назаренко О. «Новелета» на тему Р. Лагідзе (2014)
- Норбак П. Транскрипція вальсу «Тремтяче листя» (2014)
- Хара В. «*Mananthial*» («Джерело») (2014)
- Контантінеску П. «Токата» (2016)
- Шостакович Д. Романс з сюїти «Овід»
- Дунаєвський І. Блюз на тему з оперети «Золота долина»
- Блантер М. «Пісня військових кореспондентів»
- Жак І. Кадриль «Андрійко»
- Українська народна пісня «Вечір на дворі»
- Українська народна пісня «Ой, при лужку, при лужку»



- Назаренко О. «У манері награвань на гармоніці»
- Циганська пісня-танок «Мар-джа-джа»
- Веласкес К. «*Besame mucho*»
- Норбак П. Полька «Гра хвиль»
- Цфасман А. Фантазія на тему пісеньки Дж. Гершвіна «Той, якого кохаю»
- Назаренко О. Вальс «*Glissando grazioso*» (2022)
- Карлос Елета Альмаран «*Historie de lu amor*» (2023)

### **Твори для ансамблю**

- Косенко В. «Петрушка» (1982)
- Гречанінов О. Три твори з циклу «На зеленому лузі» (1984)
- Бетховен Л. «Марш» (1984)
- Щербачьов В. Куранти з музики до к/ф «Петро Перший» (1984)
- Молчанов К. Фортепіанний цикл «Сім руська картин» – «Зимова дорога», «Хоровод» (1985)
- Новіков О.-Фінаровський Г. «Слався, рідна держава!» (1988)
- Подгорний В. «Українське капричіо» (1982)
- Назаренко О. Ліричний хоровод на тему у.н.п. «Ой, у гаю, при Дунаю» (1989)
- Назаренко О. «Жайворонок» (1990)
- Малатс Х. «Іспанська серенада» (2010)
- Подгорний В. «Київський вальс» (2016)
- Деробенко Є. «Циганська угорка» (2017)

## АФШІ З КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ О. НАЗАРЕНКА

ХАРЬКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ им. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

(пл. Свѣтской Украины 11/13)

Большой зал

26

декабря 1984 г.

40-летию Победы советского народа  
в Великой Отечественной войне  
посвящается

26

декабря 1984 г.

## КОНЦЕРТ

старшего преподавателя кафедры народных инструментов

## АЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКО

## ПРОГРАММА:

- |                   |   |
|-------------------|---|
| <b>ЖУК</b>        | - Пьеса   |
| <b>КЛЕБАНОВ</b>   | - Скерцо «Щедрик»   |
| <b>БИБИК</b>      | - Соната  |
| <b>ПОДГОРНЫЙ</b>  | - Шесть пьес из альбома<br>для юношества  |
| <b>БОМ</b>        | - Непрерывное движение  |
| <b>БЛАТЕР</b>     | - Вальс   |
| <b>МОШКОВСКИЙ</b> | - Испанский вальс   |
| <b>НАЗАРЕНКО</b>  | - Две обработки народных мелодий<br>для трио баллов «Ой у гаю<br>при Дунаю» «Жаворонок» |

В концерте принимают участие выпускники ХИИ

В. ЖУРАВЕЛЬ, Е. САВИН

Начало в 19 час.

Вход свободный.

Вторник  
**18**  
ОКТЕБРА  
1968 г.

Музыкальное общество г. Москвы  
Государственный музыкально-педагогический  
институт им. Гнесиных

## МАЛЫЙ ЗАЛ

# АВТОРСКИЙ ВЕЧЕР

заслуженного деятеля искусств УССР, профессора

**ВЛАДИМИРА ЯКОВЛЕВИЧА**

# ПОДГОРНОГО

(к 60-летию со дня рождения)

В концерте принимают участие:

заслуженный деятель искусств УССР, профессор

**Владимир ПОДГОРНЫЙ**

(бас)

заслуженные артисты РСФСР

**Фридрих Липс, Вячеслав Семенов**

(бас)

(бас)

лауреаты международных конкурсов

**Виталий Мунтян**

(бас)

**Владимир Чугунов**

(бас)

лауреат всероссийского конкурса

**Вячеслав Нруглов**

(алт)

**Борис Михеев, Александр Назаренко**

(алт)

(бас)

лауреаты республиканского конкурса,

дуэт баянистов Харьковской филармонии

**Леонид Гура и Игорь Липницкий**

Вступительное слово —

**Владислав ЗСАУЛЕНКО**

СНП «Музыкальное общество г. Москвы»  
Начало в 18 часов

Вход свободный

МОСКВА

1998

МОСКВА

Министерство культуры Российской Федерации  
Российская академия музыки им. Гнесиных

# IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЯН И БАЯНИСТЫ

50 ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 50  
лет 1948 РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ 1998 лет

БЛАГОТВОРИТЕЛИ ФЕСТИВАЛЯ

Французский культурный центр в Москве  
Преддосерская фирма ВАДИМА ДУБРОВИЦКОГО САЛОН музыкальных инструментов "АККОРД"  
Российская ассоциация МАСТЕРОВ музыкальных инструментов  
АО "Изготовителей музыкальных инструментов" в Очаково  
Перфомерная фирма "ГАРМОНИЯ ПЛЮС" Фирма "ЮПИТЕР" ТОО "БАЯН"  
Национальный Артыкский Комитет России

16 ДЕКАБРЯ СРЕДА 19.00

## ОТКРЫТИЕ

1998 ДОУЧЕТЫ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА 1998 МОСКВА  
БАЯНИСТОВ И АККОРДЕОНИСТОВ  
ДМИТРИЙ КУКУШКИН  
Каталония (Франция) 1 премия (до 12 лет)  
АНТОН КУБЫШНИН АЙДАР ГАЙНУЛИН  
"Беломорская" 1 премия (средняя школа) Кавказ (Россия) 1 премия (до 18 лет)  
СЕРГЕЙ ВОЙТЕНКО ОЛЕГ ВЕРЕПАГИН  
Кавказ (Россия) 1 премия Кавказ (Франция) 1 премия  
АЛЕКСАНДР СЕВАСТЬЯН  
Мана (Израиль) 1 премия  
МОСКОВСКИЙ КВАРТЕТ АККОРДЕОНИСТОВ  
Италия (Каталония) 1 премия Художественный руководитель Юрий Давыт  
МОСКОВСКИЙ ДУЭТ - Е. ГРЕХОВ, А. УШАКОВ  
Италия (Каталония) 1 премия  
ДУЭТ АККОРДЕОНИСТОВ  
Украина (Каталония) 1 премия  
ЕЛЕНА ТАРХАНОВА ГАЛИНА ГАВРИКОВА

19 ДЕКАБРЯ СУББОТА 19.00

МОСКВА

НАРОДНЫЙ АРТИСТ РОССИИ, ПРОФЕССОР РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ  
БАЯН **ФРИДРИХ ЛИПС** БАЯН  
50 лет со дня рождения, 30 лет творческой деятельности

20 ДЕКАБРЯ ВОСКРЕСЕНЬЕ 19.00

## Ф И Н А Л

РУССКО-ФРАНЦУЗСКИЙ ВЕЧЕР

МОНТЕ-КАРЛО ДУЭТ  
КРИСТИНА РОССИ АЛЕКСАНДР ШМЫКОВ  
Франция Россия

17 ДЕКАБРЯ ЧЕТВЕРГ 19.00

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РОССИИ, ПРОФЕССОР

БАЯН **ОЛЕГ ШАРОВ** БАЯН

18 ДЕКАБРЯ ПЯТНИЦА 19.00

КУРТАН

25 лет творческой деятельности

ЗАУРАЛЬСКОЕ ТРИО БАЯНИСТОВ

ЗАСЛУЖЕННЫЕ АРТИСТЫ РОССИИ

Владимир Виктор Александр  
КАРПОВ БРЫЗГАЛИН ИВАНОВ

70 лет со дня рождения, 50 лет творческой деятельности  
КОМПОЗИТОР, ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ УКРАИНЫ, ПРОФЕССОР  
ВЛАДИМИР ПОДГОРНЫЙ ХАРЬКОВ  
в концерте принимают участие  
ПРОФЕССОР НАУРАТ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА  
Александр НАЗАРЕНКО Дмитрий ШАРШОНЬ  
ЗАУРАЛЬСКОЕ ТРИО БАЯНИСТОВ  
НАУРАТ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА  
Александр МИЩЕНКО Игорь СНЕДКОВ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КВАРТЕТ  
Д Ж А З - А К К О Р Д

МОСКВА

ВЛАДИМИР ДАНИЛИН АНАТОЛИЙ СОБОЛЕВ  
АККОРДЕОН КОНТРАБАС  
ЗАСЛУЖЕННЫЕ АРТИСТЫ РОССИИ  
АЛЕКСЕЙ КУЗНЕЦОВ АЛЕКСАНДР ГОРЕТСКИЙ  
ГИТАРА УДАРНЫЕ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КВАРТЕТ  
АЛЕНА МУЗИКИНИ

Франция

АЛЕН МУЗИКИНИ ЖАН БЕРНАР АНГОТТА  
БАЯН ГИТАРА  
КРИСТОФ САВУА ЛЬОНЕЛ ЭСПИТАЛЬЕ  
РОБЕК УДАРНЫЕ

ВРУЧЕНИЕ СЕРЕБРЯНЫХ ДИСКОВ 1998 ГОДА

ВЕРИСАЖ  
живопись

ХУДОЖНИКИ МОСКОВСКОЙ АРТИАДЫ

РАБОТЫ

НАРОДНЫЙ АРТИСТ РФ, АКАДЕМИК  
СЕРГЕЙ М. КОЛОБОКОВ  
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОРГКОМИТЕТА

АДМИНИСТРАТИВНЫЙ ДИРЕКТОР  
ВЛАДИСЛАВ Н. ЭСАУЛЕНКО

НАРОДНЫЙ АРТИСТ РФ, ПРОФЕССОР  
ФРИДРИХ Р. ЛИПС  
АРТИСТИЧЕСКИЙ ДИРЕКТОР

В ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИИ ФЕСТИВАЛЯ ПРИНИМАЕТ УЧАСТИЕ ДЮМ "АКАДЕМИЯ-КЛУБ"

Начало в 19.00 (20 декабря в 15.00). Касса работает с 18.00, тел. 201-2473

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ

Адрес: М. Ржевский пер., 1, ст. метро "Арбатская"

## ФОТОДОКУМЕНТИ З ЖИТТЄТВОРЧОСТІ О. НАЗАРЕНКА



(1959)



(1961)



(1987)



(1990)



**Студенти класу доцента Назаренка О. І. (1986)**  
**1-й ряд – Крутоус І., Назаренко О. І., Сумська Г., Кравчук Л.,**  
**2-й ряд – Губанов В., Пшеничников В., Резниченко Ю.,**  
**Марченко С., Домнич Л., Невпряга В.**



**Авторський вечір професора В. Подгорного**  
**(Харків, 2003)**



**О. Назаренко з трофейним акордеоном, який був переданий батьком-фронтовиком сину**



**Професори А. Гайденко, О. Назаренко, В. Мурза  
(Харків, 2016)**



**О. І. Назаренко з випускниками свого класу –  
Ю. Дяченком, О. Литвищенком  
(Київ, 2017)**



**О. І. Назаренко в оточенні оркестрантів (2003)**





Міжнародний фестиваль в м. Пшемисль (Польща, 2000)

MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL MUZYKI AKORDEONOWEJ  
W PRZEMYŚLU

## DYPLOM

dla

*Zespołu akordeonowego:*

*Bejda Michał - akordeon, Szpaniel Tomasz - akordeon, Kozłowski Waldemar - akordeon,  
Kowalski Aleksander - akordeon, Wiśniewski Tomasz - akordeon, Janas Filip - akordeon,  
Janowski Tomasz - akordeon, Paschik Paweł - akordeon,  
Zacharczuk Marcin - keyboard, fortepian, Barbara Buzko - akordeon*

*prowadzonego przez Aleksandra Nazarenkę  
z Institute of Arts w Charkowie*

*za  
wybranie w kategorii 6*

Organizatorzy

Jury

*[Signature]*

IX MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL MUZYKI  
AKORDEONOWEJ  
Przemyśl  
7.12 - 10.12.2000

*[Signature]*  
*[Signature]*  
*[Signature]*

Ансамбль баяністів та акордеоністів під керівництвом О. І. Назаренка нагороджений дипломом міжнародного фестивалю (Польща, 2000)



**Оркестр баяністів та акордеоністів в концертному залі Спілки композиторів України (2010)**



**Студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ ім. І. П. Котляревського (2018)**



**Заслужений діяч мистецтв України, професор  
Олександр Іванович Назаренко  
(2003)**

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ У ДИСЕРТАЦІЇ ВІДЕОЗАПИСІВ

1. Клебанов Д. Скерцо «Щедрик» – Віталій Кириченко. Вечір пам'яті Л. Ф. Назаренко (16.04.2010). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YVqsHx2wkAY> (дата звернення: 20.04.2020).
2. Назаренко О. «Новелета» на тему пісні Р. Лагідзе «Пісня про Тбілісі» – Анастасія Білобок. Авторський концерт О. І. Назаренка (22.10.2018). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GYqizNvwx-M> (дата звернення: 12.10.2022).
3. Назаренко О. «Ноктюрн в формі вальсу» – Юрій Дяченко. Вечір пам'яті Л. Ф. Назаренко (16.04.2010). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TrlvB72e5rU> (Дата звернення: 10.11.2021).
4. Назаренко О. Аранжування пісні Т. Маркової «Бабине літо» – Андрій Кабальок (2021). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PM0ZSliSI2g> (дата звернення: 15.10.2022).
5. Назаренко О. Фантазія на тему рос. нар. пісні «Тонка горобина» – Олександр Литвищенко. Всеукраїнський фестиваль «День Українського баяна та акордеона» (25.03.2017). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NqACSS5Jcjo> (дата звернення: 19.11.2019).
6. П. де Сарасате «Циганські наспіви» – запис концертного виступу Олександра Назаренка на Харківському обласному радіо (1961). *YouTube: веб-сайт.* URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Hy96S\\_ZysTw](https://www.youtube.com/watch?v=Hy96S_ZysTw) (дата звернення: 12.03.2022).
7. П. де Сарасате «Циганські наспіви» – Концерт Павла Фенюка (25.09.2022). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UQ4LVLKEGOU> (дата звернення: 10.03.2022).
8. Плехова Н. Ноктюрн довжиною в життя... (18.05.2020). *YouTube: веб-*

сайт. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NKqTDI-A2c8> (дата звернення: 10.05.2020)

9. Подгорний В. Фантазія на укр. нар. пісню «Повій, вітре, на Вкраїну» – О. Назаренко (1965). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O5uG31g90mI> (дата звернення: 05.01.2022).

10. Подгорний В. Фантазія на укр. нар. пісню «Повій, вітре, на Вкраїну» – Ф. Ліпс (1988). *YouTube: веб-сайт.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sYVQDesJ3eE> (дата звернення: 10.01.2022).

11. Nazarenko O. «Gypsy songs» – Alina Bezruk (international competition «Belogorya Cup»). *YouTube: веб-сайт.* URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ff\\_3qTWseRE](https://www.youtube.com/watch?v=ff_3qTWseRE) (дата звернення: 29.09.2022).

## НОТНІ ПРИКЛАДИ

## Нотний приклад 1. Збірки творів О. Назаренка



## Нотний приклад 2. Аранжування пісні Т. Маркової

## «Бабине літо»

## Аранжировка песни Т. Марковой

Tempo di Valse ♩. = 45-55

"Бабые лето"\*

А. Назаренко

8

*mf*

М Б

М УМ

7

Б

М Б

6

*cresc.*

*rall.*

loco a tempo

7

Б

Б

11

М

М

Б

УМ

7

15

М

М

УМ

УМ

М

7

\* Из репертуара К. Шульженко

### Нотний приклад 3. Цыганський дивертисмент

Евгению Трофимовичу Гончарову

## Цыганский дивертисмент

А.Назаренко

$\text{♩} = 48-56$   
Adagio, poco rubato

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes a tempo marking of  $\text{♩} = 48-56$  and the instruction 'Adagio, poco rubato'. The second system features an 'accel.' marking and a dynamic of 'mf'. The third system includes 'molto espress. e larg.' and 'stretto' markings. The score is marked with various dynamics including *mp*, *cresc.*, *mf*, *p*, and *f*. It also contains performance directions such as *sost.*, *accel.*, *molto espress. e larg.*, and *stretto*. Fingerings and slurs are used throughout the piece. A circled 'B' symbol is present in the first system.



## Нотний приклад 4. Новелета на тему Р. Лагідзе

Василію Николаевичу Монакову

## Новелетта

на тему Р. Лагідзе

А. Назаренко

**Allegretto**  $\text{♩} = 60-68$  *poco rubato*

Аккордеси

*mf* *mf* *mf*

*legato* *sosten* *mf*

*rally* *a tempo (poco rubato)* *p*

CS Сканировано с CamScanner 75

## Нотний приклад 5. Фантазія «Повій, вітре, на Україну»

В. Подгорного

### Варіант для баяна з системою басо-акордового акомпанементу (1964)

Музична партитура для баяна з системою басо-акордового акомпанементу. Назва: Фантазія «Повій, вітре, на Україну». Композитор: В. Подгорного. Рік: 1964.

### Варіант для багатотембрового готово-виборного баяна (1984)

Музична партитура для багатотембрового готово-виборного баяна. Назва: Застава. Композитор: В. Подгорного. Рік: 1984.

Нотний приклад 6. Ноктюрн в формі вальсу

моей жене Людмиле

**Ноктюрн**  
в форме вальса

А.Назаренко

Moderato

*p* *mp* *f*

*poco animato*

*rall.*

*cresc.*

CS Сканировано с CamScanner

## Приклад 7. Фантазія «Тонка горобина»

Фантазія на тему р.н.п. "Тонкая рябина"

А. Назаренко  
Исполн. ред. А. Литвищенко

Moderato  $\text{♩} = 80$

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a tempo marking of 'Moderato' and a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando). Performance instructions include 'stacc.' (staccato) and 'poco' (poco). The score is marked with measure numbers 1, 8, 16, 24, and 32. A watermark 'CS Сканировано с CamScanner' is visible at the bottom of the page.

**Приклад 8. Транскрипція для баяна «Щедрик» твору Д. Клебанова  
«Скоро із струнного квартету № 4 «Пам'яті Д. Леонтовича»  
Транскрипція для баяна О. Назаренка**



**П. де Сарасате «Циганські наспіви»**

**Транскрипція для баяна М. Різоля**



## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Литвищенко О. В. О. І. Назаренко як корифей Харківської баянної школи: становлення авторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 43–56.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56\\_probl\\_3\\_litvichshenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56_probl_3_litvichshenko.pdf)

2. Литвищенко О. В. Вектори концертмейстерської діяльності Олександра Назаренка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 246–259.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl\\_57\\_15\\_litvinshchenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_15_litvinshchenko.pdf)

3. Литвищенко О. В. Виконавські особливості інтерпретації творів В. Подгорного (на прикладі фантазії на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С. 141–152.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem\\_62\\_9\\_lytvishchenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_9_lytvishchenko.pdf)

4. Литвищенко О. В. Особливості становлення та професійного розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 59. С. 89–102.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk59/problem\\_59\\_6\\_litvishchenko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk59/problem_59_6_litvishchenko.pdf)

5. Литвищенко О. В. Виконавський аналіз фактурної організації Фантазії на тему російської народної пісні «Тонка горобина» О. Назаренка. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : тези міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2019 року / ХДАК. Харків, 2020. С. 344–345.

**ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ У ФОРМІ УСНОЇ  
ДОПОВІДІ ВИКЛАДЕНО НА ТАКИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:**

1. Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 21–22 листопада 2019 р., Харківська державна академія культури). Тема доповіді: «Виконавський аналіз фактурної організації Фантазії на тему російської народної пісні «Тонка горобина» О. Назаренка»;

2. Перша звітна наукова конференція Ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського). Тема доповіді: «О. І. Назаренко як корифей Харківської баянної школи: становлення авторського стилю»;

3. Міжнародний музикознавчий семінар «Феномен інтерпретації і музично-виконавська традиція» (Одеса, 19–21 червня 2020 р., ОНМА імені А. В. Нежданової). Тема доповіді: «Твори для баяну В. Подгорного у виконавській інтерпретації О. Назаренко: досвід концертної діяльності»;

4. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та практика» (Харків, 4–6 березня 2021 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського). Тема доповіді: «Особливості становлення та професійного розвитку студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського»

5. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17–18 травня 2021 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського). Тема доповіді: «Виконавська інтерпретація творів В. Подгорного: досвід порівняльного аналізу»;

6. III Міжнародна наукова конференція «Мистецтво у сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–22 травня 2022 р., ХНУМ імені

І. П. Котляревського). Тема доповіді: «Вектори концертмейстерської діяльності Олександра Назаренка»;

7. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво у сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 19–21 травня 2022 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського). Тема доповіді: «Художні аспекти композиторських текстів О. Назаренка»;

8. Перший всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, 25–26 червня 2023 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського). Презентація за темою: «Діяльність студентського оркестру баяністів та акоредоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського: історичний аспект (до 30-річчя від дня заснування)».