

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології імені М.Т. Рильського

ГОНЧАРОВ АНАТОЛІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

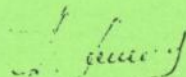
УДК 787.7 (477) + 786.8

**Неофольклористичні тенденції у баянній творчості  
В. Зубицького**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства



Київ 2006

Ц 313 (2Ук) 7-81 3у9

ЛНБ України ім.В.Стефаніка



00762033 (L)

Дисертацією є рукопис  
Робота виконана на кафедрі народної музики  
академії України ім. П. І. Чайковського  
України

48  
**Науковий керівник:** Доктор мистецтвознавства, професор  
**Давидов Микола Андрійович**,  
Національна музична академія України  
ім. П. І. Чайковського, завідувач кафедри  
народних інструментів ( м. Київ )

**Офіційні опоненти:** Доктор мистецтвознавства, професор  
**Москаленко Віктор Григорович**,  
Національна музична академія України  
ім. П. І. Чайковського, професор  
кафедри теорії музики ( м. Київ )

Кандидат мистецтвознавства  
**Калениченко Анатолій Павлович**,  
ст. наук. співробітник, зав. відділом музикознавства  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського  
НАН України ( м. Київ )

**Провідна установа:** Одеська державна музична академія  
ім. А.В.Нежданової, кафедра народних інструментів

Захист відбудеться " 26 " травня 2006 р. о 10 годині на  
засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 26.227.03. по захисту дисертацій на  
здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Інституті  
мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т Рильського НАН  
України, м. Київ 01001, вул. М. Грушевського, 4

3 дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т Рильського НАН  
України, м. Київ 01001, вул. М. Грушевського, 4

Автореферат розісланий " 26 " " квітень " 2006 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства

*Овчаренко* Овчаренко О. І.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

*Актуальність теми дослідження.* Загальнодіалектичний процес розвитку професійного музичного мистецтва обумовлюється виникненням та формуванням нових елементів, - складових чинників у системі художньо-виразових засобів, оновлення яких, у свою чергу, призводить до нових звукових, фактурних, структурних конструкцій, до нових фонічних якостей і взагалі до нових композиційних систем, нарешті – до синтезу різних систем, а згодом, і до нових жанрів, стилів та стилістичних напрямків.

Подібні діалектичні зміни ми спостерігаємо і в системі “композитор – фольклор”. Йдеться, насамперед, про виникнення на початку ХХ століття на основі “нових” відносин між фольклорними джерелами та професійною композиторською творчістю нового стилю в музичному мистецтві – неофольклоризму, художньо-естетичною основою якого є арочний зв’язок здобутків у сучасній композиторській техніці з давньофольклорною архаїчною традицією. Таким чином, “фольклор” виступає як філософська категорія змісту, “нео” – форми. На початку ХХ століття неофольклоризм був протиставлений як романтичній традиції, так і розвитку постмодернового композиторського мовлення.

Спираючись на творчість основоположників неофольклоризму – І. Стравинського та Б. Бартока (а також неофольклористичні ознаки у творчості С. Прокоф’єва, М. де Фальї, Д. Енеску, Л. Яначека) – розглядаємо особливості їх музично-теоретичних систем в загальному контексті музично-виразових засобів, що характеризують стилістику неофольклоризму як художньо-естетичного явища в музичному мистецтві.

На поч. ХХ ст. неофольклористичні риси вже відчутні у творах М. Леонтовича. У 20-30-ті рр. “паростки” неофольклоризму з’явилися у творчості К. Шимановського, Е. Вілли Лобоса, в Україні у В. Барвінського (характерним є звернення до нео-стилів), Б. Лятошинського, І. Белзи, у творчості композиторів львівського модернізму – М. Колесси, З. Лиська, А. Рудницького, Н. Нижанківського, С. Туркевич-Лісовської. У 50-60-ті рр. тенденції неофольклоризму знайшли своє продовження у творчості представників “нової фольклорної хвилі” (Р. Щедрина, С. Слонимського, М. Сидельникова, Л. Колодуба, М. Скорика, Л. Грабовського, Є. Станковича, Л. Дичко, І. Карабиця та багатьох інших представників з різних республік колишнього СРСР), які, за словами І. Ляшенка, “утворюють в ХХ ст. свій спектр естетичних доміант”. Панорама неофольклористичних тенденцій у творчості українських композиторів розглядається більш широко в окремому розділі.

Однією з яскравих постатей українського неофольклоризму є представник західного регіону України, учень А. Солтиса, С. Людкевича, В. Барвінського та М. Колесси – М. Скорик, адже “знаменем неофольклористичного руху на Україні, – на думку М. Копиці, – став його “Карпатський концерт”. На основі єдності поглядів на ідею “розкутого” фольклору з фундаторами неофольклористичного стилю І. Стравинським і Б. Бартоком творчість М. Скорика пов’язана з “глибинним корінням”

національних фольклорних джерел, особливо карпатського регіону. І навіть в часи інтенсивних пошуків, експериментів в українському музичному мистецтві (60-ті роки) М. Скорик торує свій шлях на засадах оновленого розуміння національного.

Оригінальним продовженням у пошуках оновлення засобів неофольклористичного стилю (вглиб і вишир) є творчість учня М. Скорика, композитора, диригента, блискучого виконавця – В. Зубицького.

Маючи в своєму доробку жанрове розмаїття творів - опери, балети, симфонії, кантати, концерти, квартети, камерно-інструментальні твори - на початку 80-х років В. Зубицький розпочав воістину революційні зрушення в баянному мистецтві. Максимально використовуючи можливості баяна, він включає саме цей народний інструмент у річище своїх оригінальних творчих пошуків. Звертаючись до давньофольклорних джерел не тільки України, а й Росії, Болгарії, Молдови, до фольклору тюркських народів, до джазових традицій, сміливо синтезуючи їх з алеаторною, сонористичною, пуантилістичною композиторською технікою, В. Зубицький “проакцентував” нову грань музичної естетики в оригінальній творчості. Саме теоретичному обґрунтуванню оригінальної творчості українського композитора, провідника неофольклористичної ідеї, зокрема в баянному мистецтві, присвячується дане дослідження.

Майже три десятиліття твори В. Зубицького складають репертуар провідних майстрів баянного мистецтва, конкурсних програм виконавців на народних інструментах та випускників мистецьких вузів України. За цей час відбулось, так би мовити, явище естетизації у баянному мистецтві. Здійснився стихійний процес в освоєнні художньої творчості, в результаті якого естетично несприйнятливим прийняло певні естетичні ознаки зі знаком плюс. Але процес естетизації ще не забезпечує аналізу причинно-наслідкових зв'язків, бо не має теоретичного обґрунтування.

На сторінках музичних періодичних видань творчості В. Зубицького присвячено незначну кількість публікацій таких авторів як О. Зінкевич, М. Гордійчук, Г. Конькова, О. Чайковський, Т. Копилова, Є. Куриленко, А. Семешко, Н. Морозевич, переважна більшість яких або висвітлює загальні художньо-естетичні уподобання композитора, або торкається теоретичного аналізу таких жанрів як опера, симфонія, концерт. Отже, на сьогодні, ми маємо нагальну потребу в ґрунтовному, глибокому аналізі його баянних творів з метою з'ясування збалансованості в них співвідношення емоційно-художнього і раціонально-теоретичного начал.

*Об'єктом дослідження* є творчість В. Зубицького для баяна в площині розвитку неофольклористичного стильового руху в Україні кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

*Предметом дослідження* є твори для баяна (акордеона), зокрема Соната № 2 “Слов'янська” (1986), соната № 3 “Fatum” (2000) для тріо баянів, джазпартити № 1 (1978) та № 2 (1990). Адже саме ці твори складають предметну основу для музично-теоретичного аналізу складових музичної

виразності, що найбільшою мірою характеризують оригінальність стилю композиторського мислення В. Зубицького.

**Мета** дисертаційного дослідження полягає у глибокому музично-теоретичному аналізі творів В. Зубицького для пізнання тих особливостей, що характеризують оригінальність його композиторського мислення.

Означена мета передбачає ряд *завдань*:

- 1) шляхом поглибленого науково-теоретичного аналізу визначити внесок композитора у розвиток баянного мистецтва;
- 2) визначити його вплив на модифікації діалогів “композитор-фольклор”, та “традиція-новаторство”;
- 3) визначити місце композитора у розвитку неофольклористичного стильового руху.

Такий підхід до проблеми вимагає включення до дослідження ще декількох позицій:

- проаналізувати історію виникнення “неофольклоризму” в музичному мистецтві;
- розглянути творчі засади та характерні стилістичні ознаки основоположників неофольклористичного стилю;
- простежити за становленням та розвитком неофольклористичних тенденцій в українській музиці;
- виявити специфічність виконавських особливостей у творах неофольклористичного спрямування.

**Матеріалом для дослідження** є видані та рукописні партитури, клавіри, аудіо- та відеозаписи матеріалів творчого доробку композитора, на яких проведено науково-теоретичний аналіз.

**Теоретично-методологічні засади** дисертації. Враховуючи, що основою творчого методу В. Зубицького є багатогранний синтез різних епох, культур, стилістичних напрямків, композиційних систем, теоретико-методологічні засади дисертації охоплюють широкий спектр різноманітних наукових джерел: *фольклористика* – Е. Алексєєв, Б. Барток, Г. Головинський, М. Гордійчук, В. Гошовський, С. Грица, І. Земцовський, А. Іваницький, К. Квітка, З. Кодай, С. Людкевич, Д. Христов та ін.; *музикознавство* – Б. Асаф'єв, Т. Баранова, Л. Грисенко, Г. Григор'єва, Н. Горюхіна, О. Дерев'яченко, В. Драганчук, М. Друскін, В. Задерацький, О. Зінкевич, А. Калениченко, Л. Кияновська, Ц. Когоутек, В. Конен, М. Копиця, І. Котлярєвський, І. Ляшенко, Л. Мазель, В. Медушевський, В. Москаленко, І. Пясковський, В. Самохвалов, У. Сарджент, С. Скребков, О. Соколов, Ю. Тюлін, В. Холопова, Ю. Холопов, Є. Чигарьова, Н. Шахназарова, І. Юдкін, Б. Ярустовський; *теорія виконавства* – М. Давидов, В. Москаленко, Н. Корихалова.

**Наукова новизна.** У результаті дисертаційного дослідження виокремлено основні положення:

- розкрито панораму розвитку неофольклористичних тенденцій творчості українських композиторів;
- визначено внесок В. Зубицького у розвиток неофольклористичного стилю в Україні за останню чверть ХХ - поч. ХХІ ст.;

- на прикладах творів для баяна (акордеона) зроблено поглиблений аналіз новітніх композиційних систем та музично-теоретичної системи В. Зубицького;
- визначені специфічні особливості виконавського аспекту, зокрема у баянному мистецтві.

*Практичне значення результатів дослідження* полягає в тому, що аналіз музично-теоретичної системи композитора дасть змогу виконавцям-“народникам”, випускникам кафедр народних інструментів в процесі опанування теоретичного аналізу на практиці ознайомитись з сучасними композиційними системами, які в пошуках розвитку неофольклористичних тенденцій застосовує в своїй творчості В. Зубицький. Попит на таку інформацію існує як у виконавців, так і у випускників вузів для захисту дипломних та магістерських робіт. Матеріали дисертації можуть бути використані у вузівських курсах історії української музики, аналізу музичних творів, історії виконавства на народних інструментах, в курсі музичної фольклористики.

*Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Тема дисертації “Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького” є складовою довгострокової перспективної програми кафедри народних інструментів – “Створення науково-теоретичної бази для формування виконавської майстерності баяніста”, відповідає таким її аспектам як “Вивчення оригінальної творчості українських композиторів в галузі народно-інструментального мистецтва” та “Створення теорії формування виконавської майстерності з включенням сучасних здобутків композиторської творчості”.

*Апробація* результатів дисертації відбулась у доповідях на засіданнях кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського; на Всеукраїнській науково-практичній конференції “Музичний твір як творчий процес” – Київ, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 6-10 листопада 2001 року; круглий стіл на тему: “Творчість В. Зубицького в контексті української музичної культури” до 50-річчя з Дня народження композитора - Київський Національний університет культури і мистецтв, березень 2003 року; на Міжнародній науково-практичній конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століття” – Київ, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, березень 2003 року; на Міжнародній науково-практичній конференції “Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури”. (Народне інструментальне мистецтво: традиції та сучасність) – Київ, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 14 жовтня 2005 року.

*Публікації.* Зміст дисертації висвітлювався на сторінках наукових видань Київської Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського та Одеської Державної музичної академії ім. А.В. Нежданової.

*Структура дисертації.* Робота складається зі вступу, чотирьох основних розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг роботи 175 сторінок. Список використаних джерел – 227 позицій.

## Основний зміст дослідження

У Вступі обґрунтовується актуальність теми дисертаційного дослідження, наукова новизна, практична цінність роботи, пов'язана з перспективними планами кафедри народних інструментів щодо розвитку баянного мистецтва. Визначається мета і завдання, теоретико-методологічні засади, подається огляд наукового доробку з даної проблематики. Констатуємо, що творча постать В. Зубицького в українській музиці – унікальне явище, зокрема у баянному мистецтві, є взагалі ще не дослідженою.

*Перший розділ* “Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві” присвячено огляду науково-теоретичних надбань, пов'язаних з неофольклоризмом як стилістичним явищем, а також висвітлює творчі засади основоположників неофольклористичного стильового руху.

У *першому підрозділі* “До визначення терміну” розглядаються теоретичні концепції Н. Шахназарової, В. Москаленка, Г. Григор'євої, Г. Конькової, А. Калениченка, О. Дерев'янченко, головним базовим чинником для котрих є феномен музичного мислення. Адже, на відміну від нео-стилів (відродження стилістичних моделей минулих епох), неофольклоризм через віки звертається до народної психології, народного мислення, ментальності, традицій, мови, культури. Відтворення “натургенетичного” (О. Дерев'янченко) типу інтонацій-одиниці (долаючи пряме цитування) відбувається на рівні композиторського мислення. Народження авторських прототипів фольклорних елементів (у В. Москаленка – “знак”, у О. Дерев'янченко – “ноєми”), пов'язаних з глибинними пластами автентичного фольклору містять в собі образно-смыслову інформацію, яка “розпорошена” в технологічно складних сучасних партитурах.

За даними останніх досліджень неофольклоризму як художньо-естетичного явища в музичному мистецтві присвячено фундаментальну працю О. Дерев'янченко “Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.”, в якій досліджено два магістральні аспекти: статичний – комунікативна структура (музично-теоретичне поняття) та динамічний – ментальна структура (музично-практичне явище). Отже йдеться про інтегративне уявлення неофольклоризму як типу музичного мислення. Виводячи певні дефініції, авторка чітко диференціює неофольклоризм та фольклоризм.

Проаналізувавши науково-теоретичні розвідки, які ґрунтуються на композиторській творчості, приходимо до висновку, що виникнення неофольклористичного стилю на поч. ХХ ст. є природно логічним, закономірним процесом дії діалектичного закону “заперечення заперечення”. На зламі епох, коли розвиток досягає найвищої стадії, за діалектичним законом “переходу кількісних змін в якісні”, народжуються нові стилі або стилістичні напрямки. Так, аналітичний тип композиторського мислення на початку ХХ ст. займав антиромантичну позицію, а неофольклоризм, народившись у надрах авангардного руху, утворивши синтез аналітизму з давньофольклорним началом протистояв, до певної міри, чистому аналітизму, відрізняючись від нього, насамперед, своїм фольклорним корінням.

Таким чином, неофольклоризм – “нео” νεος (грец.) – новий і folklore (франц.) – усна народна творчість. У цьому понятті основа слова – фольклор – визначає внутрішню сторону явища, його зміст (як філософську категорію), його сутність, складає основу музичного стилю.

“Нео” – це зовнішня сторона, перш за все форма (у розумінні філософської категорії), форма з ознакою часу, якій притаманні новітні здобутки у композиторській практиці, новітні засоби вираження. “Нео” - це не “пост” – тобто продовження, “доспівування”, а дія принципу діалектичного закону “заперечення заперечення” (у вигляді інтегрального заперечення) на основі аrochenого зв'язку з минулим; погляд назад у минуле і, на основі цього, розвиток вперед.

Суфікс “изм” вказує на те, що з ідеї сформувався цілий напрямок (в широкому розумінні). Наприклад: неокласицизм, неоромантизм; в філософії – неоплатонізм, неофрейдизм та ін.

Так ми можемо дійти висновку, що одним із основних положень у дослідженні та вивченні “неофольклоризму” як музичного стилю є *звернення на рівні художнього мислення до глибинних пластів архаїчного фольклору “неактуальних” сучасності та їх синтез з “актуальними” новітніми композиційними системами.*

У другому підрозділі – “І. Стравинський і Б. Барток та початок музичного неофольклоризму”. Аналізуючи теоретичні розвідки дослідників творчості І. Стравинського і Б. Бартока стисло наводимо основні положення музично-теоретичних засад неофольклоризму:

- у мелодичній будові - відтворення мовно-речитативного, архаїчного типу інтонування (неосинкретизм); використання древніх ладів народної музики; відсутність прямого цитування, широких мелодичних ліній та секвентного саморозвитку мелодії; характерним є початковий “поштовх” (initio) з фольклорних витоків та мотивна варіантність, остинатно повторювані мотиви породжують нові “теми-паростки”, що в тональній деконцентрації утворюють полігармонічні співвідношення; відображення дії, руху (звукотвірність, картинність, театральність); логіка може бути непередбаченою, несподівані контрасти; народно-інструментальні витоки (етнофонізм) – бурдон, імпровізаційність, транспозиція, прийоми народного музикування – каталексії (відсутність останнього складу у стопі), конкатенації (початок нового такту співпадає з останнім сегментом закінчення), ампліфікації (розширення складочислових структур), що характеризують несиметричність структурних утворень;

- інтегрування мелодичних утворень в гармонічну вертикаль; звільнення від функціональності мажоро-мінору, утворення модальних та полімодальних систем;

- вільнометричність ритмічної організації близька до алеаторних утворень; ритм – один з головних чинників формотворення;

- утворення багатшарових поліфактурних конструкцій.

**Другий розділ** – “Основні етапи становлення і розвитку українського композиторського неофольклоризму” охоплює період історії розвитку

неофольклоризму від його виникнення у творчості українських композиторів на початку ХХ ст. до розгляду неофольклористичних тенденцій у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. та загального огляду творчості одного з яскравих представників неофольклористичного руху останньої чверті ХХ поч. ХХІ ст. – В. Зубицького.

Перший підрозділ “Становлення українського неофольклоризму. 20-30-ті рр. ХХ ст.” висвітлює соціально-політичні та художньо-естетичні умови в котрих народжується неофольклористичний стиль. Неофольклористичні тенденції, що розповсюджувались на початку ХХ ст. не обминули і творчості М. Леонтовича. А одним із перших українських композиторів, у творчості якого дуже яскраво виявились неофольклористичні тенденції, був класик української музики, основоположник українського симфонізму – Б. Лятошинський. Захоплення поезією символізму, творчістю О. Скребіна та європейським експресіонізмом на ґрунті національних фольклорних джерел сформувало оригінальність композиторського мислення з характерними ладовими, структурними, гармонічними, ритмічними, жанровими особливостями народної музики, які стали невід’ємною частиною його свідомості. Його творам притаманні лінійний рух голосів паралельними інтервалами, які утворюють кварто-квінтові або неповні акорди. Бартоківський принцип (мелодія – носій гармонічного еквіваленту) композитор поєднує зі своїм оригінальним гармонічним мисленням: використовує великі септакорди, п’ятизвучні, гострі альтеровані акорди, паралельні тризвуки, співставлення далеких тональностей. Широко застосовує бурдон, остинато, лади народної музики. Метро-ритмічні особливості дуже близькі до народної музики – ритмічна варіаційність, змінний метр, зміщення акцентів. Звертається до фольклорних традицій інших народів.

Б. Лятошинський розширив рамки традицій в українській музиці, створивши певні умови для оновлення і розвитку розмаїття художніх напрямків в українському музичному мистецтві.

Соратником Б. Лятошинського в оновленні національної музики був перший його учень, видатний вчений-енциклопедист – І. Белза. Його творча спрямованість – неофольклористичні пошуки, за які у 1948-1949 рр. він був звинувачений саме в українському формалізмі.

В становленні неофольклористичного стилю на національному ґрунті слід згадати творчість львівського осередку композиторів-модерністів 20-30-х рр. – М. Колессу, Н. Нижанківського, А. Рудницького, З. Лиська та С. Туркевич-Лісовську. Випускники вищих навчальних закладів Відня, Праги, Берліна володіли досягненнями європейської композиторської техніки. В їх творчості з’являються тенденції, суголосні європейським мистецьким процесам кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – експресіоністичні риси, тенденції урбанізму, орієнтація на нео-стилі (згадаємо також В. Барвінського). Але на ґрунті національної свідомості найорганічнішим для львівських композиторів виявився неофольклоризм: фольклорний тематизм поєднується з жорсткими полігармонічними конструкціями, полі- та атональним мисленням з

нерегулярною ритмікою та несиметричними побудовами. Принципи перевтілення фольклору близькі до бартоківських.

Отже, в дуже тяжких соціально-політичних умовах, під польським адміністративно-політичним тиском (багато рукописів втрачено або вивезено за кордон) львівські композитори “творили національний музичний стиль і одночасно “наздоганяли” процеси світової музики”.

Другий підрозділ – “Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів другої пол. ХХ та поч. ХХІ ст.” присвячено творчості українських композиторів даного періоду, у якій відобразились картини народного життя, побуту, звичаїв, яка випромінює дух народної психології, пов’язана з пісенною та інструментальною народною творчістю, має спільні ознаки з фундаторами неофольклористичного стилю І. Стравинським та Б. Бартоком, в якій фольклорні витoki синтезуються з новітніми композиційними системами. Йдеться лише про неофольклористичні тенденції, адже неофольклоризм не є явищем епохи, таким як, скажімо, романтизм або класицизм, під впливом яких знаходились переважна більшість митців. Даний підрозділ розкриває як саме тенденції неофольклоризму прогресують на ґрунті української музики в творчості представників різних композиторських шкіл – М. Скорик, Л. Колодуб, Л. Дичко, Л. Грабовський, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Сильвестров, Г. Ляшенко, Ю. Іщенко, О. Костін, Я. Лапинський, І. Шамо, І. Кириліна, В. Бібік, О. Кива, В. Загорцев, Я. Верещагін, А. Гайденко, Г. Гаврилець, Г. Сасько, А. Білошицький, В. Власов, В. Рунчак та ін.

Третій підрозділ “В. Зубицький у контексті неофольклористичного стильового руху”. Для того, щоб зрозуміти творчу особистість, оригінальність композиторського стилю, художньо-естетичні засади, на яких ґрунтуються основні стилістичні риси, окрім біографічних даних, висвітлюється коло його творчих інтересів у розмаїтті тих жанрів, до яких він звертається - опер, балетів, симфоній та камерно-інструментальних творів. Хоча темою дослідження є баянний аспект, ми не можемо обминути великий пласт творчості, без якого неможливий повноцінний цілісний портрет композитора, його особистості.

Так, на початку 80-х років, - за три роки у співдружності з автором лібрето В. Довжиком було створено (на замовлення театру Б. Покровського, Москва) три камерні опери, дві з яких фольклорні. У творчому доробку композитора 2 балети, 2 кантати-симфонії, 3 концерти для симфонічного оркестру, 3 хорових концерти, 2 кантати, 2 кuartети, 4 концерти, один з яких – для скрипки з камерним оркестром на болгарсько-румунському фольклорі, а 3 концерти - для баяна зі струнним оркестром.

Особливу сторінку складає симфонічна творчість В. Зубицького. Композитором написано 4 симфонії для великого складу оркестру та 4 камерні симфонії. Симфонії В. Зубицького охоплюють широкий спектр людських емоцій та почуттів – від вельми скорботних, сумних до – екстатично-напружених, драматичних. Твори В. Зубицького відзначаються віртуозністю, концертністю, позначені впливами фольклору, джазу, барочної та романтичної традиції, впливом традицій українського симфонізму, перш за все, творчості Б. Лятошинського.

Багато опусів композитором написано для інструментів соло: органу, гітари, фортепіано, бандури, скрипки, маримби тощо. Цікавим є поєднання баяна (акордеона) з іншими академічними інструментами, що, безумовно, виводить баян на новий виконавський мистецький рівень.

І, нарешті, відомі всім фахівцям його сольні твори для баяна, серед яких 3 дитячі сюїти, 2 сюїти, 2 сонати, 2 джазпартити, “Болгарський зошит” та багато інших творів.

**Третій розділ** – “Втілення неофольклористичних ідей у баянній творчості В.Зубицького”.

У першому підрозділі – “Ідея слов’янської єдності” (Соната № 2 “Слов’янська”) показано як В. Зубицький заглиблюється в праісторію слов’янства, знаходить в ній те спільне, що об’єднує народи та розкриває неповторність і красу окремих рис кожного. Головна ідея твору, подана у першій цитаті, є символом єдності і музичним епіграфом до сонати.

Уже в преамбулі ладові ознаки подвійногармонічного мінору є тотожними з макамом “мюстер”. Макам “хіджакяр” по суті своїй є домінантовим ладом (за С. Способиним) до подвійногармонічного мінору, він же – “арабський звукоряд”. Також спільні ознаки ми знаходимо з ладом “чаргях” (за класифікацією У. Гаджибекова). На підставі тотожності або спільних ознак подвійногармонічного мінору зі східними ладами, йдеться про вплив східних культур на культуру слов’янських народів.

У I частині Allegro barbaro (barbaro – різко, дико) автор штучно відтворює (неосинкретизм) мовно-речитативний (на рівні мовних відношень: вище – нижче, устій – неустій), квантитативний тип тематизму, що є характерним для синкретичного співомовлення і супроводжується ударно-шумовими соноблоками у вигляді гармонічно невизначених комплексів, які різкими короткими акцентами, гучною динамікою імітують гру прадавніх ударно-шумових інструментів. Остинатний рух шістьнадцятими багатозвучних гармонічних комплексів та кластерів штрихом Bell.shake з акцентною нерегулярністю створюють враження колективного танцю під час ритуально-магічного дійства. Архаїзмами також можна вважати пентатонічні мелодичні та гармонічні утворення, що є характерними для будь-яких древніх культур. Наявність підвищеного IV щаблю є характерним як для древніх східних культур, так і для західних та південних слов’ян. Естетика давнини тут виражена сучасними засобами – полімодальність, сонористика, кластерна та пуантілістична техніка.

У II ч. сонати В. Зубицький звертається до глибин фольклорної традиції – плачів та голосінь і пов’язує з цим ритуалом арсенал сучасних засобів виразності. Для відтворення на рівні неосинкретизму співомовно-речитативних структурних утворень, голосінь, зітхань, вигуків тощо, автор у полімодальному синтезі вільно застосовує східні лади. Підкреслюючи ладотональну незалежність від алеаторного супроводу (головний устій часто змінюється в межах півтону-тону), природно відтворює автономність кожного співомовного звороту. У художньому втіленні плачів, імітуючи людський голос (нетемперовані гліссандо, трелі, вібрато, поштовхи), В. Зубицький відображує

найтонші риси, що характеризують емоційно-психологічний стан людини в розпачі.

III ч. привертає увагу, насамперед, трансформацією тематичного матеріалу з I та II частин. Інтонації плачу з II ч. трансформуються у експресивно-танцювальні. Трансформуються остинатно-біхордні інтонації та фактурно-тематична конструкція на основі архаїчного квартового трихорду з I ч. Імітуючи гру народних інструментів, автор акцентує увагу на народно-танцювальних ритмах із застосуванням сонорних прийомів. Яскрава ладова перемінність: від ознак древнього пентатонічного та дорійського ладів до мінливої альтерації з підкреслено танцювальним акомпанементом на тлі бурдону, де утворюється виразний мелодичний візерунок зі зб.2.

IV ч. – логічне продовження у розгортанні драматургії як конструктивно-тематичного матеріалу, так і прийому ладової модуляції: від ладів зі зб.2 до ангемітоніки, від визначеності ладу до конструктивно-сонорного звукоутворення. Слід відзначити застосування принципу антифону на початку IV ч.

Втіленням конструктивно-аналітичного композиторського мислення є V ч. сонати. На чотирьох звуках автор створює фонічно-сонорний пласт-тло, мелодичний матеріал будується на додекафонних принципах. Функціонально-модулюючі мелодичні лінії (тобто, тема стає підголоском, перетворюється у витриманий довгий звук – монофонію або кластер, далі виконує функцію супроводу чи фону) утворюють атональну комплементарно-сонорну поліфонію. Але в такому інтонаційно складному середовищі відчутний прототип протяжної російської народної пісні.

VI ч. (фінал) – яскравий зразок естетики музично-інструментального болгарського фольклору. На тлі квінтового бурдонного звучання танцювальні імпровізаційні мелодії щедро прикрашені мелізмами, трелями, форшлагами, пасажами. Ладові ознаки мають багато спільного зі східними ладами, що є характерним для інструментальної болгарської музики. Метрична перемінність, ритмічна мальовничість з характерним подовженим звуком, наслідування тембру кларнета нагадують гру болгарських духових народних інструментів. Також є епізоди, відзначені рівнометричністю, що вражають віртуозністю, інструментальним блиском, подібні чітким, швидким народним танцям хоро, коло та ін. Блиск яскраво-танцювальних мелодій чергується з фрагментами із сонорних ефектів, притаманних даному інструменту.

“Слов’янська” соната В. Зубицького – це новий щабель, як у розвитку оригінального репертуару для баяна, так і в розвитку сучасної сонатної форми.

Другий підрозділ – “Взаємодія українських та орієнтальних фольклорних джерел” (Соната № 3 “Fatum”) – репрезентує аналіз синтезу основ українського та тюркського фольклору. I ч. твору побудована на прадавніх фольклорних джерелах, пов’язаних з мусульманською традицією: відтворення національного колориту східних народних інструментів, їх специфічні ознаки строю, прийомів гри та оригінальність традицій музикування. У мелодичних структурах – відтворення інструментальних награвань народних співців-розповідачів ашиків, характерним для яких є короткий (“кирик хава” – коротка мелодія)

вужкоамбітусний зворот у вільнометричному русі з характерним оспівуванням устою. На рівні неосинкретизму автор відтворює агити – плачі та голосіння. Стурбований, неспокійний ритм тріолей, речитація, імпровізаційність вимовлення, вужкоамбітусні монологічні мотивні структури, що закінчуються довгим устоєм та відокремлюються одна від одної невеликими цезурами (диханнями) утворюють довгу мелодію (узунхава). Ладова модель – макам – визначає закономірності побудови мелодичних імпровізаційних та речитативних утворень. Характерною особливістю для одноголосних народних пісень тюркю є ладова мінливість. Саме таку якість ми підкреслюємо в епізодах з естетикою Сходу. Лінійний рух багатьох складових елементів утворює фонічно складну вертикаль, але її можна диференціювати на елементи, що виконують функцію сонорного забарвлення і ті, що утворюють ладові схеми.

Також у I ч. чуємо етнофонізм України: закличні інтонації “трембіт”, струни “цимбалів” та імпровізаційні переливи “сопілки”. Ладогармонічні комплекси, поєднуються з ладоритмічними (термін Б. Яворського) особливостями, утворюючи цілісну неофольклористичну основу твору, яку органічно доповнюють сучасні засоби виразності.

II ч. твору – прототип коломийки – гуртове співомовлення в танці. Автентичність ладоінтонаційної будови теми (інтонаційна вісь на відстані квінти є ознакою середньовічних ладів), імітація мовної гуртової речитації (незмінна звуковисотність, розподіл акцентів, імітування рухомих мовних наголосів), елементи танцювальності (“тропоти” – тупіт ногами). Бінарність, діалогічність (“ріспонсія” за Ф. Колесою) утворює ряд “співомовних приспівок” та “інструментальних перегр”, монтаж дрібних тематичних уривків шляхом динамічних контрастів, вкрапленням тематичних елементів, що несподівано виникають та зникають, щепленням (тобто продовженням їх по горизонталі) через такт чи декілька тактів, вертикальне тематичне нашарування, що створює ефект акустичного узагальнення, фонічної широкоплановості, імітація гри народних інструментів – скрипки, цимбалів, “дводенцівки” (сопілки), бухала, застосування прийомів народного музикування, а також пуантілістичної та сонористичної техніки довершують блискучу картину святкового дійства.

III ч. в більшій мірі присвячується витокам саме мусульманської фольклорної традиції: молитовно-речитативні монодійні розспіви “культового мусульманського обряду” на тлі витриманого (інструментального) бурдону. Їм антифоном відповідає “чоловічий хор” трьох акордеонів, нагадуючи спів релігійних братств, які існують в різних країнах Сходу багато віків і по цей час. Автор намагається відтворити відчуття чвертьтонового строю (великий та малий півтони), нейтральну терцію, синтезує „православний хорал” і “речитатив з культового мусульманського обряду”. Також у III ч., в епізодах української фольклорної традиції, в сучасних виражальних засобах відчуваємо імітацію колективних вигуків у вигляді кластерів, зображення елементів танцю (тупотіння) штрихом bell. Shake. На тлі сонорно-шумового ефекту читається текст молитви “Отче, наш...”. Останній розділ III ч. – це є власне синтез першооснов тюркського та українського фольклорів.

Третій підрозділ – “Нові тенденції в неофольклоризмі. Джазові впливи” (джазпартити № 1 та № 2). В ньому теоретично обґрунтовується ступінь існування тісного зв'язку оригінального композиторського мислення В. Зубицького з класичними джазовими традиціями в площині неофольклористичного стильового руху. На прикладах джазпартит показано використання автором в мелодичних утвореннях системи “блюзового звукоряду” (*blues scale*) з урахуванням лабільності блюзових тонів (*blue note*) на третьому та сьомому щаблях, пентатонічних зворотів, характерних як для класичної джазової традиції, так і для архаїчного типу мелодичних структур. Фольклорні зерна у вигляді ангемітонної квартоквінтової будови, рухаючись в атональному середовищі, легко поєднуються з пентатонічними інтонаціями та пуантілістичними структурами. Національними фольклорними елементами також можна вважати інтонації плачів, характерні народно-інструментальні награвання, наявність підвищеного IV щаблю (лідійська кварта), який не є характерним для класичного джазу.

В ритмічній організації використання таких джазових прийомів як *break* (англ. – ламати, руйнувати, переривати, розмикати), вторинний рег (заснований на контрритмі), перехресні ритми – геміольні ритмічні утворення (секвентна послідовність із двох ланцюгів в межах тридольного такту), “ломбардський ритм” *scotch snap* (від англ. *scotch* – шотландський, *snap* – момент несподіваності, непередбачуваності). В текстах джазпартит В. Зубицького ми знаходимо класичні джазові прийоми, які тісно пов'язані з ритмом: джазова анакруза – *up beat*. *Anacrusis* (грецьке) – початок. *Stop time* – неочікувана зупинка. Обґрунтовуються такі поняття як “верс” та “хорус”.

Гармонічна мова В. Зубицького ґрунтується на класичних джазових традиціях, – поєднанні європейських принципів будови акордів з “блюзовим” звукорядом. Особливої ваги набуває домінантова група акордів у сполученні з VII *blue* та III *blue* щаблями. До цієї основи В. Зубицький додає більшу кількість звуків, посилюючи його фонічну напругу. Широко застосовує принцип “перукарської гармонії” (*barbershop harmony*) – тісне розташування і хроматичний рух паралельних септ- і нонакордів.

Характерною ознакою власне для гармонічної мови В. Зубицького є рух структурно тотожних акордів не за принципом “перукарської гармонії” (хроматично), а на різні інтервали з власною мелодичною лінією, що підкреслює атональність гармонічного мислення. Через впровадження сонору в естетику джазу, гармонічні комплекси набувають максимальної кількості звуків, гармонія поєднується з кластером, і, нарешті, - викладення музичної думки кластерами.

У четвертому розділі “Виконавські особливості у творах неофольклористичного спрямування” йдеться про різницю заповнення простору “фольклорного часу” (термін Г. Головинського) в оригінальному автентичному фольклорному дійстві та відтворення його виконавцем-інструменталістом, зокрема на баяні (акордеоні).

Оригінальне колективне фольклорне дійство наповнюється побічними допоміжними, на перший погляд непомітними, другорядними явищами - це

ситуація, обставини, тексти, міміка, жести, тощо. Це епізод життя, не розрахований для сцени, йому притаманна природна розкутість, щирість виконання, відсутність естрадного хвилювання.

В професійній музиці "фольклорний час" у стислому концентрованому вигляді заповнюється мікроподіями: відображення гри, дії, колективного руху, мовно-речитативних діалогів, гуртових вигуків та ін. Низка цих мікроподій спонукає до сприйняття зовнішнього фактору – картинності, театральності, заповнює простір "фольклорного часу" і зображує загальну блискучу картину фольклорного дійства.

Специфіка виконавського мистецтва саме і полягає в тому, що в арсеналі засобів звукозображення ми маємо лише звук, і лише звуком виконавець відтворює в уявленні слухача візуальну картину життя.

**Висновки.** Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві виникає закономірно за законами діалектики: з одного боку, на засадах авангарду (антиромантична позиція, аналітизм), а з іншого – як альтернатива йому (фольклорне підґрунтя). Фольклор, потрапивши в інший художньо-часовий вимір, набув дивовижних якостей, зазвучав по-новому. Сформувався новий тип відносин фольклору з сучасними засобами виразності (подолання форми зі збереженням змісту), де фольклор стає домінуючим.

В українській музиці на шляху новітнього синтезу фольклорних джерел з найсучаснішою композиторською технікою (а разом з осучасненою технікою баянного мистецтва) помітну роль відіграє творча постать В. Зубицького. Фольклор, вразивши його творчу фантазію, став стимулом породження нових ідей. Саме на фольклорному підґрунті В. Зубицький створив власний індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в "новій" музиці, примноживши це віртуозним, багатограним баянним інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі. За словами О. Зінькевич: "Він змусив народний інструмент "заговорити" сучасною мовою, руйнуючи ту, виключно етнографічну традицію, яка склалась в українській баянній літературі". В. Зубицький підняв поклади народного мелосу, "вбравши" його в "одяг" новітніх засобів, перетворив маловідомі діалекти в мову широких узагальнень, висвітлюючи їх сучасною композиторською технікою і виконавською майстерністю.

Вперше в баянній літературі з'явились мовно-речитативні та слівомовні інтонації ("неосинкретизм"), інтонації плачів та голосінь, інтонації думного епосу. Вперше відтворюється дикість первісних зразків колективного танцю, гуртових вигуків, закликів, тощо. Вперше ритміка стає одним з головних чинників формотворення.

Етнофонізм народних інструментів відчувається у відтворенні забутого звучання бурдону струнних народних інструментів, імпровізаційних награвань духових, і навіть ударних народних інструментів. Широко застосовує В. Зубицький прийоми народного музикування: каталексії, конкатенації, ампліфікації та транспозиції.

Поряд з естетикою архаїки з'являються сонорно-алеаторні, сонорно-шумові та пуантилістичні прийоми, які приводять до нових засобів у звуковидобуванні та нових фонічних якостей. З творчістю В. Зубицького починається адаптація до модальних та полімодальних систем, до асиметричності перемінних розмірів, до поліфактурних конструкцій та конструктивної логіки звукових утворень.

Джазпартити В. Зубицького – це ще один сміливий крок композитора до неосвоєних жанрів та стилів у баянній композиторській творчості. Це принципово новий синтез класичних джазових традицій з національними давньофольклорними та світовими досягненнями у сучасній композиторській техніці.

Автор, розкриваючи необмежені можливості інструмента, вільно реалізує свій творчий потенціал, використовуючи будь-яку сучасну композиторську техніку. На шляху еволюції сонатної форми фольклорні паростки замінюють основні її теми, на них формується архітектонічна будова, вони розшаровуються у новітніх засобах та набувають якостей, співзвучних сучасності.

Підводячи підсумок даного дослідження слід зазначити, що український різновид нео-стилів та течій, на відміну від європейських, на думку А. Калениченка, позначений українською національною визначеністю, тобто несе в собі вплив неофольклоризму, який опинився в центрі музичної нео- і постстилістики.

Синтез як один з головних чинників творчого методу В. Зубицького акумулює в собі розвиток “вглиб” і “вшир” найрізноманітніших пластів фольклорних джерел різних народів, різних культур та епох. Поєднання українських фольклорних джерел з тюркськими (Соната №3 “Fatum” для тріо баянів), молдавськими (Концерт “Festivo” для оркестру народних інструментів), болгарськими (Соната №2 “Слов'янська” для баяна), болгарських з румунськими (Скрипковий концерт), введення фольклорних елементів у джазові твори (Partita concertante №1 та №2), взаємовплив фольклорних, джазових чинників, поєднання їх з елементами “барочного” стилю та сучасною професійною мовою (Симфонія №2), творчість В. Зубицького відкриває нову грань музичної естетики, сповнену в нових формах нового змісту, новим типом музичного мовлення та новою образно-художньою сферою.

В. Зубицький, один з яскравих представників неофольклоризму, започаткував в Україні процес адаптації до “нової” музики виконавців-“народників”, розширюючи їхні естетичні потреби. Нова естетика творчості В. Зубицького відкриває перед сучасним виконавцем нові грані мистецького мислення, розвитку власного арсеналу теоретичних знань в нарощуванні потенціалу практичних навичок, розширює коло образно-художніх уявлень.

Проведене дослідження засвідчує, що у розвитку баянного мистецтва утворився новий шабель парадигмальної системи, котрий потребує не лише естетичної адаптації, а й комплексного, всебічного, досконалого вивчення логіки систематизації компонентів музично-теоретичної системи композитора.

Поглиблений аналіз стилю композитора дасть змогу сучасним виконавцям, для

котрих репертуар із творів В. Зубицького став хрестоматійним, вивчати його на основі теоретичного обґрунтування, бачити в ньому логічність конструкцій та закономірність дій складових компонентів індивідуального стилю композитора.

Виконавські здобутки на ґрунті науково-теоретичних знань – це новий крок у розвитку локально-національної інструментальної традиції, яка, в свою чергу, складає часточку загально-поступального руху в розвитку світової музичної культури.

#### **Перелік опублікованих робіт за темою дисертації:**

- 1) Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 18: Музичне виконавство. – Кн. 7. – К., 2001. – С. 37-47.
- 2) Неофольклоризм як стимул до театралізації в музичному виконавстві // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 22: Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2002. – С. 81-93.
- 3) Неофольклоризм в українській музиці // Науковий вісник. – Вип. 4. – Кн. 2: Музичне мистецтво і культура: – Одеса: Друк, 2004. – С. 108-119.

#### ***Гончаров А.О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького. – Рукопис.***

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2006.

У дисертації на основі дії законів діалектики аналізуються причини та умови виникнення на початку ХХ ст. оригінального стилю в музичному мистецтві – неофольклоризму. Спираючись на творчість основоположників – І. Стравинського та Б. Бартока, розглядаються основні музично-теоретичні засади та стилістичні особливості неофольклоризму. Простежується розвиток неофольклористичних тенденцій в творчості українських композиторів. Визначено роль творчої особистості В. Зубицького в системах “композитор-фольклор” та “традиція і новаторство” в площині розвитку неофольклористичного стильового руху в Україні.

Окрім біографічних даних та огляду творчості, на прикладах творів для баяна здійснено поглиблений аналіз музично-теоретичної системи композитора, творчість якого відкрила нову грань музичної естетики у баянному мистецтві, адаптуючи до “нової” музики виконавців-“народників”.

**Ключові слова:** Зубицький, фольклор, архаїка, сучасні композиційні системи, синтез, неофольклоризм, “нова” музика, баянне мистецтво, репертуар, українська музична культура.

*Гончаров А.А. Неофольклористические тенденции в баянном творчестве  
В. Зубицкого. – Рукопись.*

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, Киев, 2006.

В диссертационном исследовании на основе действия законов диалектики анализируются эстетические предпосылки возникновения в начале XX века нового стиля в музыкальном искусстве – неофольклоризма, художественно-эстетической основой которого есть арочная связь достижений современной композиторской техники с древне-фольклорной архаической традицией. Таким образом, “фольклор” выступает в качестве философской категории содержания, “нео” – представляет собой форму. Неофольклоризм в начале XX века был противопоставлен как романтической традиции, так и развитию аналитического мышления в музыке.

Изучая творчество основателей этого стиля И. Стравинского и Б. Бартока, рассматриваются особенности их музыкально-теоретических систем в полном комплексе музыкально-выразительных средств, характеризующих стилистику неофольклоризма, как художественно-эстетического явления в музыкальном искусстве. Речь идет об обращении к принципу речевой интонации, об использовании древне-фольклорных “элементов” и создании их прототипов, об интеграции их в гармоническую вертикаль, об образовании модальных и полимодальных систем, полифактурных конструкций, о синтезе фольклорных истоков с новейшими позиционными системами.

Освещается панорама развития неофольклористических тенденций на почве украинской музыки. Основополагающая роль в этом процессе отводится известному украинскому композитору Б. Лятошинскому, в творчестве которого сформированы основы для развития неофольклористических традиций с характерными национальными особенностями.

Значительная часть исследования посвящена анализу творчества одного из ярких представителей неофольклористического движения на Украине конца XX – начала XXI века, ученику М. Скорика – В. Зубицкому.

В. Зубицкий, работающий в самых разнообразных жанрах – оперы, балета, симфонии, кантаты, концерта, квартета, камерно-инструментальных произведений, сам являющийся прекрасным исполнителем, с начала 80-х годов начал воистину революционные преобразования в баянном искусстве. Он вводит баян в русло своих творческих поисков, делая при этом не скидку на народный инструмент, а ставку на возможности этого инструмента. Автор, обращаясь к древне-фольклорным истокам, смело синтезирует их с алеаторной, сонористической, пуантилистической, полимодальной техникой, заставил баян “заговорить современным языком”. В. Зубицкий использует древне-фольклорные истоки не только Украины, но и России, Болгарии, Молдавии, фольклор тюркских народов, джазовые традиции.

Творчество В. Зубицкого – это определенный этап в развитии таких систем как “композитор-фольклор”, “традиция и новаторство”, открытие новых

граней музыкальной эстетики в баянном искусстве, адаптация к “новой” музыке исполнителей-“народников”.

Глубокий музыкально-теоретический анализ осуществлен на таких произведениях как Соната № 2 “Славянская” для баяна (1986), Соната № 3 “Fatum” для трио баянов (2000), джазпартиты № 1 (1978) и № 2 (1991).

Последний раздел диссертации освещает проблему исполнительства, т.е. специфику исполнительских особенностей в произведениях неофольклористического стиля.

*Ключевые слова:* Зубицкий, фольклор, архаика, современные композиционные системы, синтез, неофольклоризм, “новая” музыка, баянное искусство, репертуар, украинская музыкальная культура.

***Goncharov A. Neofolklore tendencies in the bayan music composition by V. Zubitsky. – Manuscript.***

This is for a candidate's of art degree dissertation in speciality 17.00.03 – Art of music.– Ukrainian National Tchaikovsky Academy of music, Ministry of culture and art of Ukraine, Kyiv, 2006.

The presented paper gives dialectical analysis of the causes and conditions for the appearing in the beginning of the 20<sup>th</sup> century of the original music style that was called neofolklorism. The study is based on the works of the founders of this style I. Stravinsky and B. Bartock and examines the main musical and theoretical principles and stylistic peculiarities of neofolklorism.

Then the development of neofolklore tendencies is being tracked in the music by the Ukrainian composers. Finally, the role of the artistic personality of V. Zubitsky is marked especially within the systems, “composer and folklore” and “tradition and innovation” on the background of the development of the neofolklore style movement in Ukraine.

Besides the biographical data of V. Zubitsky's life and his music career review, the presented paper also gives analysis of the original musical and theoretical system of the composer whose works opened new fields in the music aesthetics of the bayan music art adapting it to the, “new” folkmusic performers.

*Key words:* Zubitskiy, folklore, archaic, modern composite systems, synthesis, neofolklorism, “new” music, bayan art, repertoire, the Ukrainian musical culture.

*АВ.*

**АВ 68.605**

*Мист.*

0005 01

**Мист**