

УДК 78.071.1:780.614.131

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-29>**Володимир СТЕПАНОВ,**

orcid.org/0000-0002-3018-4483

кандидат педагогічних наук, доктор філософії,

докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) svtzr69@gmail.com

**НАРОДНІ ЛАДИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ**

У статті розкрито особливості використання народних ладів у творчості українських композиторів-гітаристів у контексті становлення української композиторської школи та тенденцій розвитку виконавського мистецтва в Україні, що потребує подальшого вивчення, та переосмислення у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Мета публікації – дослідити способи використання народних ладів у творах українських сучасних композиторів-гітаристів. Для досягнення визначеної мети було застосовано метод теоретичного аналізу, що дозволило дослідити місце та роль використання народних ладів у композиторській творчості. Виявлено, що використання модальних структур, подібних до народних ладів, дозволяє сучасним композиторам виходити за межі традиційної тональної системи й відкривати нові можливості для реалізації творчих задумів, що відповідає тенденціям неофольклоризму, який поширився на теренах сучасного музичного мистецтва. Досліджено способи застосування композиторами гуцульського мінорного ладу, притаманного карпатському фольклору, як символу української народної музики, для передачі різних емоційних станів. Виділено загальну образну рису української ладо-гармонії, що полягає у наданні музиці сумного забарвлення. Розглянуто використання народних ладів на конкретних прикладах творів українських композиторів-гітаристів. Відзначено, що звернення до народних ладів у поєднанні з характерним фольковим звучанням та імітацією звучання народних інструментів відкриває нові можливості для виконавців у різних сучасних стилях. З'ясовано, що використання народних ладів виступає об'єднуючою ланкою традицій різних культур і становить основу для міжкультурного музичного діалогу. Зроблено висновки щодо використання народних ладів і як способу ідентифікації та збереження культурної спадщини, і як потужного інструменту для інновацій, що уможливорює поєднання традицій із сучасністю.

**Ключові слова:** музичний фольклор, традиції, народні лади, гітара, неофольклоризм, композитори-гітаристи.

**Volodymyr STEPANOV,**

orcid.org/0000-0002-3018-4483

Candidate of Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophy,

Doctoral Candidate

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) svtzr69@gmail.com

**FOLK MODES IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSER-GUITARISTS**

The article explores the peculiarities of using folk modes in the works of Ukrainian composer-guitarists in the context of the formation of the Ukrainian school of composition and the trends in the development of performance art in Ukraine. This topic requires further study and reevaluation in contemporary art studies. The purpose of the publication is to investigate the ways folk modes are used in the works of modern Ukrainian composer-guitarists.

To achieve this goal, the method of theoretical analysis was employed, allowing the study of the role and significance of folk modes in compositional creativity. It was found that the use of modal structures similar to folk modes enables modern composers to go beyond the boundaries of traditional tonal systems, opening new possibilities for the realization of creative ideas. This approach aligns with the trends of neo-folklorism, which has gained prominence in contemporary musical art.

The methods of using the Hutsul minor scale, inherent in Carpathian folklore, as a symbol of Ukrainian folk music, to convey various emotional states by composers have been investigated. The article highlights the general expressive feature of Ukrainian modal harmony-its tendency to impart a melancholic coloration to the music. Specific examples of works by Ukrainian composer-guitarists illustrate the use of folk modes.

It is noted that the appeal to folk modes, combined with distinctive folk-like sonorities and the imitation of traditional instruments, offers performers new opportunities in various contemporary styles. Additionally, the use of folk modes serves as a unifying element of diverse cultural traditions and forms a basis for intercultural musical dialogue.

Conclusions emphasize that usage of folk modes performs simultaneously as a mean of cultural identity and heritage preservation, as well as a powerful tool for innovation, enabling the fusion of tradition and modernity.

**Key words:** musical folklore, traditions, folk modes, guitar, neofolklorism, guitarist composers.

**Постановка проблеми.** Мистецтвознавчі дослідження останніх десятиліть в Україні збагатилися вивченням вітчизняної музичної спадщини з метою збереження та глибинного аналізу традицій та сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. У цьому контексті дослідження застосування композиторами народних ладів є одним із ключових напрямків у сучасному музикознавстві. Інтерес до їх вивчення та доволі часте використання композиторами у своїй творчості пояснюється кількома факторами. Народні лади, як частина музичного фольклору, є важливим компонентом національної ідентичності. У сучасному глобалізованому світі, де культурні традиції часто знеособлюються та розмиваються, дослідження та опис народних ладів, їх використання у творчості допомагають зберігати унікальність музичної спадщини конкретного народу і є актуальним.

**Аналіз досліджень.** Питання теорії музичного стилю розкрито в наукових роботах українських музикознавців (Л. Кияновська, І. Коханик, В. Москаленко, С. Шип та ін.). Національну специфіку української музики висвітлював С. Людкевич, який разом з М. Береговським, К. Квіткою, П. Демуцьким, Г. Хоткевичем та іншими фольклористами здійснювали ґрунтовні дослідження щодо структури та класифікації українського музичного фольклору. Серед сучасних дослідників українського музичного фольклору варто виділити дослідження А. Іваницького. Питання народності в аспекті переосмислення композиторами ладо-гармонічних ресурсів народної музики досліджував В. Золочевський. Питання національної ідентифікації в музичному мистецтві, в українській музичній культурі розглядають Л. Корній, М. Новакович, І. Пясковський. Концепти фольклоризму та неофольклоризму, як способів художньої трансформації, репрезентації і стилізації фольклору в його модерних та постмодерних культурних аспектах, компаративний аналіз семантики та стилістики означених явищ здійснено сучасною культурологінею С. Садовенко (Садовенко, 2010; 2011).

До питання вивчення українських народних гармоній та притаманних національному фольклору ладів зверталися свого часу Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Сокальський, які звернули увагу на ряд особливостей української музики, що відрізняють її від західноєвропейської.

Однак, зазначений науковий доробок не розкриває повною мірою усіх аспектів дослідження використання народних ладів українськими композиторами ХХ–ХХІ ст., що і зумовило вибір теми дослідження.

**Мета статті** – дослідити способи використання народних ладів у творах українських сучасних композиторів-гітаристів.

**Виклад основного матеріалу.** Народні лади мають унікальні інтервальні структури, які відрізняються від стандартних мажорно-мінорних систем, що дозволяє композиторам створювати нові гармонічні, мелодичні й тембральні рішення. Так, у сучасній популярній, джазовій, академічній та навіть рок-музиці дедалі частіше використовуються модальні структури, подібні до народних ладів. Це дозволяє виходити за межі традиційної тональної системи й відкривати нові можливості для звучання музичних творів, водночас підкреслюючи їх національний характер. Широко вживаними в наш час є звернення до скандинавської, англійської, ірландської, азійської фольклорної музики, а використання характерних музичних ладів робить її впізнаваною навіть для непрофесійного слухача.

Це відповідає тенденціям неофольклоризму («нова фольклорна хвиля»), який став значущим у творчості ХХ і ХХІ століть, становлення припадає на «фольклорний рух 60–70-х років – явище історично локальне, яке стало свого роду кульмінацією у фольклорному напрямі ХХ століття» (Садовенко, 2019: 65). Композитори, звертаючись до народних ладів, не тільки зберігають традиції, але й адаптують їх до сучасного музичного середовища, створюючи твори, які резонують із музичними уподобаннями сучасного слухача. До використання народних ладів, характерних для України, зверталися не лише академічні композитори, але й сучасні популярні рок, фолк-рок колективи, застосовуючи їх для створення в музиці звучання, що відразу ж асоціюється слухачем з українською автентикою.

З іншого боку, народні лади є основою для міжкультурного музичного діалогу. Використання різних народних ладів дозволяє композиторам створювати музику, що об'єднує традиції різних культур. Наприклад, Бела Барток у своїй творчості поєднував елементи угорських народних ладів із румунськими, слов'янськими та арабськими традиціями, створюючи багатогранний музичний простір. Іншим прикладом може слугувати відомий гурт Gogol Bordello, що був створений у США українським емігрантом Євгеном Гудзем. У творчості колективу звучить суміш українських, карпатських, циганських інтонацій, а сам стиль музики визначається критиками як суміш панку, року, карнавалу, комедії, кабаре, романсу та фолку.

Звернення до народних ладів та характерного фолькового звучання, спроби імітації звучання

народних інструментів у сучасній музиці також сприяє розвитку нових технік гри на інструментах, що, в свою чергу, відкриває нові можливості для композиторів і виконавців. Чудовим прикладом цього явища є відома композиція Анатолія Шевченка «Карпатська рапсодія».

Ладом у музиці називається «доцільно впорядкована інтонаційна система висотних зв'язків музичних звуків, їх закономірна послідовність, а також структура взаємних зв'язків ступенів звукоряду. В понятті «лад» відбиваються історичні та національні особливості розвитку музичного мистецтва, об'єктивні закономірності музичної акустики та сприймання музики» (Юцевич, 2003: 134). У довідниковій літературі відзначається складна класифікація існуючих музичних ладів, оскільки її визначальні фактори зумовлені історичними, етнічними, культурними, стилевими особливостями та традиціями, притаманними музичному мистецтву. На ній також позначається «генетична стадія розвитку ладового мислення, інтервальна складність звукової структури» (Юцевич, 2003: 134).

Народні лади, як стає ясно з назви, походять із фольклору і мають унікальні риси, які відрізняють їх від класичних мажорних і мінорних ладів, що полягають у характерних інтервалах (підвищені або знижені ступені звукоряду). У звучанні таких ладів зберігається локальний колорит, вони часто використовуються у народній музиці для імпровізаційної гри. З метою дослідження типових особливостей української народної гармонії, слід в першу чергу звертати увагу на фольклор селянської місцевості, оскільки, на відміну від міського фольклору, через низку історичних та політичних причин, він зазнав значно менше стороннього впливу, що дозволило краще зберегти традиційні національні риси до сьогодні. В цьому сенсі карпатський фольклор зберігся до нашого часу чи не найкраще.

Звертаючись до питання вивчення притаманних національному фольклору ладів, дослідниками, зокрема, відзначалося, що українській музиці більш притаманне мінорне звучання, ніж мажорне, їй притаманне певне уникнення домінантності, а ввідний тон, наприклад, з'являється лише у XVII–XVIII сторіччях під впливом західної музики (Колесса, 1969).

Роль ввідного тону, як забарвлюючого (хроматизуючого), а не великої септими, притаманної західній музиці, відзначав і М. Лисенко (Лисенко, 1955). Також, він зауважував, що українській народній музиці притаманні три своєрідних мінорних лади – гармонічний мінор, видо-

зміна лідійського ладу («гуцульський мінорний» або «думний» лад) та мажорська гама (Лисенко, 1955). Водночас, Ф. Колесса вважав найбільш вживаним дорійський лад, який дійсно, з певними видозмінами, дуже поширений в українських думках (Колесса, 1969).

Наприклад, гуцульський мінорний лад є яскраво характерним для автентичного звучання карпатського фольклору, що дозволило йому стати символом української народної музики. Його застосування в музиці композиторів, таких як: Філарет Колесса, Микола Лисенко, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров, створює національний колорит і підкреслює унікальність української культури.

Однак, варто зазначити, що немає жодного ладу, відомого в музиці європейських народів, який не вживався би в українській. Окрім того, українській музиці властива багатоладовість. Наприклад, у симфонічній поемі Р. Сімовича «В Карпатах» використовуються всі відомі у нас лади (Золочевський, 1964: 118). Один лад може використовуватися більше, інший менше. Втім, в українській музиці рідко той чи інший лад існує у чистому вигляді. Гуцульські лади більш поширені у західних областях України, ніж на Лівобережжі. Однак, у живому звучанні конкретних творів різні лади поєднуються та проникають один в одного, в результаті утворюючи сумарні лади, давати яким окремі назви не завжди раціонально.

Грунтовне дослідження використання ладо-гармонічних ресурсів народної музики у творчості українських композиторів було проведено В. Золочевським. Зокрема, ним відзначено, що гуцульський лад, розповсюджений у фольклорній музиці ряду європейських народів, є одним з найбільш характерних та яскравих українських народних ладів, у першу чергу, гуцульського фольклору, що підтверджено назвою. Ф. Колесса та М. Лисенко вважали його одним з найбільш поширених в українській музиці та розглядали його як «дорійський лад з четвертим підвищеним щаблем» (Золочевський, 1964: 72).

Гуцульський лад (рис. 1) є мінорним ладом (через що існує назва «український мінор»), з підвищеним четвертим та високим шостим щаблями. Цей лад, включаючи деякі відхилення, також поширений в українських думках:

За інтервальною будовою «гуцульський мінорний» та «думний» (дорійський лад з високим VI ступенем), що лежить в основі українських дум і є надзвичайно яскравим вираженням специфіки жанру в українській національній музиці, лади майже ідентичні. Термінологія належить ще



Рис. 1. Гуцульський лад

Ф. Колессі та М. Лисенку, на що вказує В. Золочевський (Золочевський, 1964: 72).

Характерним для цього ладу, окрім того що він дорійський, є застосування лідійської квати (від I до підвищеного IV ступеня), та міксолідійської септими (VII натуральний вгорі), одночасно з ввідним ступенем низу. Це зумовлює оспівування двох звукових устоїв (основного та квінтового) що дає коливання тонального центру між першим та п'ятим ступенями ладу.

Гуцульський мінор може бути дуже багатобарвним, та використовуватись для передачі різних емоційних станів, від впевненого та мужнього, як у вступі до балету А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» або грайливого, як у коломийці того ж композитора у балеті «Сойчине крило», до розпачливо-трагічного в обробці М. Дремлюги народної пісні «Ой по горі, по горі» та зворушливо-журливого звучання гобоя з фіналу П'ятої симфонії Р. Сімовича.

Окремо хотілося б виділити загальну образну рису української ладо-гармонії, що полягає у наданні музиці сумного забарвлення. Складна історична доля України наклала свій відбиток і на музичну творчість, що, як і усе мистецтво, відображає навколишню реальність. В. Золочевський наводить наступні висловлювання українських митців щодо національної музики: М. Грінченко вказував на те, що «пануючий лад – мольовий», І. Франко відзначав його «безмежну меланхолію», а М. Гоголь – «щодо музики суму – то вона ніде не чутна так, як у них (українців) ... та звуки її живуть, печуть, карають душу» (Золочевський, 1964: 127). І, хоча з окремих музичних творів це може бути не очевидним, та для людини, що змогла вслухатися в українську народну пісню, ця її властивість є незаперечною.

Українські композитори часто використовували цей лад у своїх творах нарівні з використанням народних інструментів, наприклад, трембіти чи дрімби, для надання звучанню характерного українського, особливо карпатського, колориту, оскільки він є притаманним для виконання коломийок. Відомим прикладом такого використання може бути музика М. Скорика до фільму «Високий перевал» (1983). І, хоча, найвідомішим твором композитора з цієї стрічки є славнозвісна «Мело-

дія», що здобула значно ширшу популярність ніж фільм, використання гуцульського мінору з перших хвилин фільму підкреслює місце дії фільму, надає музиці емоційного, автентичного та драматичного звучання. Використання цього ладу для музичного супроводу кінострічок, місце дії яких відбувається у Карпатських горах, для підкреслення національної ідентичності та фольклорного звучання відбувалося і надалі. Сучасним прикладом може слугувати саундтрек до фільму «Довбуш» (2023).

Звернення до народного звучання, у тому числі і гуцульського мінорного ладу, притаманне симфонічній творчості. Зокрема, Р. Сімович, український композитор-симфоніст, після повернення на батьківщину після навчання у Празі, поставив собі завдання поєднати загальноєвропейську інструментальну культуру з національним тематизмом. Так з'явилася побудована на конкретних гуцульських піснях і танцях «Гуцульська» симфонія, далі йшли «Лемківська» симфонія, «Гірська», симфонічна поема «Довбуш», балет «Сопілка Довбуша» та інші твори (Ластовецький, 2021).

Що стосується гітари, однією з найбільш плідних тенденцій в українській композиції другої половини ХХ сторіччя та сучасності є звернення до фольклору: використовуються гуцульські награвання, коломийки, колядки, думи. Існує, також, велика кількість різноманітних обробок та варіацій на теми українських народних пісень. Варто відзначити, що серед них є твори як концертного рівня, технічно складні, великої форми (наприклад, А. Андрушко «Гуцульська рапсодія», «Повість про гори»), так і нескладні композиції для учнівського репертуару (як от: обробка української народної пісні «Щедрик» В. Карлаша або «Коломийкамерика» К. Чечені).

Серед композицій для гітари, заснованих на народних українських інтонаціях та з використанням гуцульського мінорного ладу, безсумнівно, однією з найбільш значущих є «Карпатська рапсодія» за авторством Анатолія Шевченка, що була написана у 1976–1977 роках та стала візитівкою композитора.

Творчість А. Шевченка є дуже різноманітною та багатоплановою. Його називали головою одеської гітарної школи. Втім, окрім композитор-

ської та виконавської діяльності в якості соліста Одеської філармонії, він був ще й музикознавцем, художником, поетом, займався організацією гітарних фестивалів. Композитор досліджував музику фламенко, античну музику, музику Середньовіччя та класичну музику Сходу, чому було присвячено низку тематичних концертів.

Особливе місце у творчості А. Шевченка займав український мелос. Н. Шевченко пише, що твори автора «Українська сюїта» і композиція «Одесика» – це музичні картини рідної землі. Вони інспіровані її поетичним образом, її музикою і традиціями. Так в його серці співала Україна» (Шевченко, 2019: 11). «Карпатська рапсодія», що є частиною «Української сюїти», є, водночас, одним з найвідоміших творів автора. Вона демонструє глибоке проникнення в музичний фольклор та поєднує яскраво виражену українську національну стилістику та елементи фламенко. Зна-

чимо, що «рапсодія» – це «вокальний або інструментальний твір вільної форми, що складається з різнохарактерних, контрастних епізодів» (Юцевич, 2003: 216).

«Карпатську рапсодію» А. Шевченка можна віднести до того ж типу рапсодій, які писав Ф. Ліст – «фантазії на народні теми в «імпровізаційному» стилі з чергуванням різнохарактерних епізодів на народнопісенному матеріалі» (Бернат, 2019: 149). У ній знаходять своє відображення віртуозність та поліфонічність, що притаманні стилю композитора, а гітара своїм звучанням імітує деякі народні інструменти, та, за рахунок блискучих композиторських прийомів, викликає асоціації з експресивним народним виконанням.

Вже з перших тактів звучання нагадує звуки цимбал та трембіт, що разом з використанням підвищеного IV ступеня надають початку твору типового карпатського колориту (рис. 2).



Рис. 2. А. Шевченко. «Карпатська рапсодія»

З самого початку проявляється поліфонічність, виникає відчуття, що грає не один інструмент, а ансамбль типу «троїстих музик»: звучать бас, мелодія та фактурне наповнення, використано типові для них прийоми, такі як тремоло чи «гудіння басу». Використання автором характерного гуцульського мінорного ладу у поєднанні з технічним прийомом тремоло підкреслює народний дух, що закладений у самій назві твору – саме «карпатська» рапсодія (рис. 3).

В одній з частин твору звучать інтонації закарпатської коломийки, що подається контрастом до попереднього музичного матеріалу і переходить

до арпеджіо у складній ритмічній фігурі: септоль плюс дві тріолі (рис. 4). Саме цей розділ, на думку Ф. Берната, який проводив музичний аналіз цієї композиції, найбільше відповідає підназві твору («Вітер з полонини»), де арпеджіо імітує звучання вітру (Бернат, 2019).

Обраний для рапсодії принцип варіативного розвитку теми притаманний народній творчості, а використання імітаційних прийомів, характерного ладу дозволило створити своєрідний «словник» національних інтонацій (Бернат, 2019). У цьому творі А. Шевченко продемонстрував нестереотипне викладення національних фольклорних

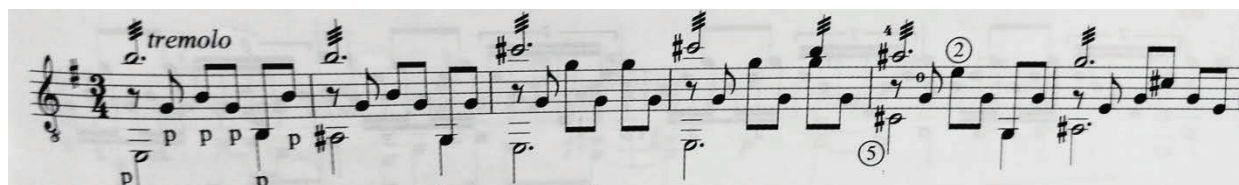


Рис. 3. А. Шевченко. «Карпатська рапсодія»



Рис. 4. А. Шевченко. «Карпатська рапсодія»

інтонацій, що, у поєднанні з культурою фламенко органічно злилося у блискучу п'єсу для гітари соло, що прикрашає собою репертуар багатьох гітаристів.

Ще одним твором, на який надихнули карпатські гори, є «Повість про гори» львівського композитора-гітариста Андрія Андрушка, який є учнем М. Скорика в ЛДМА імені М. Лисенка. Цей твір належить до ранньої творчості композитора. В ньому поєднуються принципи неофольклоризму та неокласицизму. Навчаючись у видатного майстра, А. Андрушко перейняв уважне та дбайливе ставлення до фольклору та спосіб індивідуального осмислення фольклоризму (Сидоренко, 2008).

Уже у вступі композитор використовує мажорний лад з підвищеним IV ступенем (лідійський), що дозволяє відобразити характерний гуцульський колорит (рис. 5).

Для змальовування карпатських гірських пейзажів композитор теж звертається до гуцульського мінорного ладу, хоча він і не є основною ладовою базою твору. Звучання народних інструментів, наприклад, таких як дримба, імітує тамбурин (рис. 6).

Якщо ж звертатися до більш простих композицій для гітари, що можуть бути виконані учнями музичних шкіл, цікавим є твір Костянтина Чечені, композитора, заслуженого діяча мистецтв України, професора УДУ імені М. П. Драгоманова «Коломийкамерика». Відповідно до підназви композиції «Гуцульський рок» у творі цікаво та гармонічно поєднуються притаманні для коломийок мотиви з характерними для рок музики мелодичними ходами та ладом з IV підвищеним та VI високим ступенями (рис. 7).

Завдяки оригінальному поєднанню впізнаваних музичних елементів композиція має звучання,



Рис. 5. А. Андрушко. «Повість про гори»

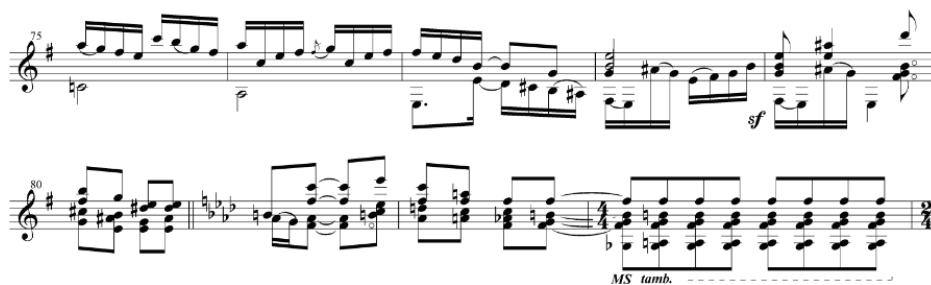


Рис. 6. А. Андрушко. «Повість про гори»



Рис. 7. «Гуцульський рок»

що з декількох тактів відразу ж асоціюються у слухача з одного боку, з українським народним звучанням, а з іншого – з американською рок музикою.

**Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо, що використання народних ладів загалом, та, зокрема мінорного гуцульського ладу в творчості українських композиторів-гітаристів свідчить про глибоке занурення в національні музичні традиції, прагнення не тільки зберегти та популяризувати українську культурну спадщину, але й переосмислити та розширити її у контексті сучасних

тенденцій розвитку музичного мистецтва. Твори, написані з використанням цього ладу, в тому числі для гітари, збагачують українську музичну культуру та сприяють її розвитку та поширенню як в Україні, так і на міжнародній арені.

Таким чином, використання народних ладів у творчості сучасних композиторів є не лише способом збереження культурної спадщини, але й потужним інструментом для інновацій, що дозволяє поєднувати традиційність із сучасністю, створювати багатогранну музику, яка залишається актуальною у локальному та глобальному контекстах.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 205 с.
2. Золочевський В. Н. Ладно-гармонічні основи української радянської музики. Київ : Наукова думка, 1964. 164 с.
3. Ластовецький М. Роман Сімович – видатний український композитор-симфоніст (до 120-ї річниці від дня народження та 75-річчя прем'єрного виконання його першої «Гуцульської» симфонії). *Музична Україніка: зб. тез IV Всеукр. наук.-практ. конф. Дрогобич, ТзОВ «Трек ЛТД»*, 2021. С. 32–35.
4. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво. 1955. 62 с.
5. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Мистецтво. 1955. 94 с.
6. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса; АН Української РСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1969. 586 с.
7. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
8. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2010. № 2. 222 с. С. 173–177.
9. Садовенко С. М. Сутність неофольклоризму в контексті еволюції музичної культури. *Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф.*, Київ, 29-30 вересня 2010 р. Київ: НАКККіМ, 2011. 320 с. С. 190–194.
10. Сидоренко В. Стилістика творів А. Андрушка для гітари соло. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука*. Харків: ХДУМ ім. Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 128–136.
11. Шевченко Н. Портрет триптих: Майстер. Гітара. Час. Анатолій Шевченко 29.09.1938–25.03.2012. *Гітара в Україні*. № 12. Київ, 2019. С. 10–11.
12. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.

#### REFERENCES

1. Bernat F.F. (2019) Zahalnoevropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtilyen. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. [The common European standard of the guitar performance and the specifics of its national incarnations]. Kharkiv. 205 s. [in Ukrainian].
2. Zolochevskiy V. N. (1964) Lado-harmonichni osnovy ukrainskoi radianskoi muzyky. [Modal-harmonic foundations of Ukrainian soviet music.]. Kyiv : Naukova dumka. 1964. 164 s. [in Ukrainian].
3. Kolesa F. M. (1969) Melodii ukrainskykh narodnykh dum [Melodies of Ukrainian folk dumas]. F. M. Kolesa; AN Ukrainiskoi RSR, In-t mystetstvoznnav., folkloru ta etnohrafii im. M. T. Ryl'skoho. Kyiv: Nauk. dumka, 586 s. [in Ukrainian].
4. Lastovetskyi M. (2021) Roman Simovych – vydatnyi ukrainskyi kompozytor-symfonist (do 120-yi richnytsi vid dnia narodzhennia ta 75-richchia premiernoho vykonannia yoho pershoi «Hutsul'skoi» symfonii). [Roman Simovych – an outstanding ukrainian symphonic composer (On the 120th anniversary of his birth and the 75th anniversary of the premiere of his first "Hutsul" symphony)]. *Muzychna Ukrainika: zb. tez IV vseukr. nauk.-prakt. konf. Drohobych, TzOV «Trek LTD»*. S. 32–35. [in Ukrainian].

5. Lysenko M. (1955) Narodni muzychni instrumenty na Ukraini. [Folk musical instruments in Ukraine.]. Kyiv: Mystetstvo. 62 s. [in Ukrainian].
6. Lysenko M. (1955) Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresaiem. [Characteristics of the musical features of Ukrainian dumas and songs performed by kobzar Veresay]. Kyiv: Mystetstvo. 94 s. [in Ukrainian].
7. Sadovenko S. M. (2019) Khronotopy aksiosfery ukrainskoi narodnoi khudozhnoi kultury [Chronotopes of axiosphere of ukrainian folk art culture]. Monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 356 s. [in Ukrainian].
8. Sadovenko S. M. (2010) Neofolklorizm u konteksti muzychnoi kultury Ukrainy druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia. [Neofolklorism in the context of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Kultura i suchasnist: almanakh. Kyiv: Milenium, 2. 222 s. S. 173–177. [in Ukrainian].
9. Sadovenko S. M. (2011) Sutnist neofolklorizmu v konteksti evoliutsii muzychnoi kultury. [The essence of neofolklorism in the context of the evolution of musical culture. Cultural policy in the context of ethnocultural diversity of Ukraine]. Kulturna polityka u konteksti etnokulturnoho riznomanittia Ukrainy: Zb. materialiv Vseukrajinsjkoji nauk.-prakt. konf., Kyjiv, 29–30 veresnja 2010 r. Kyjiv: NAKKKiM. 320 s. S. 190–194. [in Ukrainian].
10. Sydorenko V. (2008) Stylistyka tvoriv A. Andrushka dlia hitary solo. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. [Stylistics of A. Andrushko's works for solo guitar. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education Hitara yak zvukovy obraz svitu: vykonavske mystetstvo ta nauka. Kharkiv: KhDUM im. Kotliarevskoho. Vyp. 23. S. 128–136. [in Ukrainian].
11. Shevchenko N. (2019) Portret tryptykh: Maister. Hitara. Chas. Anatolii Shevchenko 29.09.1938–25.03.2012. [Portrait triptych: Master. Guitar. Time. Anatoly Shevchenko 09/29/1938–03/25/2012]. Hitara v Ukraini. 12. Kyjiv. S. 10–11. [in Ukrainian].
12. Iutsevych Yu. (2003) Muzyka: slovnyk-dovidnyk. [Music: dictionary-reference] Ternopil. 404 s. [in Ukrainian].