

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.647.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-13>**Олександр ЛИТВИЩЕНКО**

доктор філософії, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-5028-4000

Бібліографічний опис статті: Литвищенко, О. (2025). Жанрово-стильові засади творів для баяна О. Назаренка (на прикладі пісні «Бабине літо» Т. Маркової). *Fine Art and Culture Studies*, 5, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-13>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «БАБИНЕ ЛІТО» Т. МАРКОВОЇ)

У сучасному баянному репертуарі є багато концертних творів, що представляють собою інструментальне аранжування вокальних творів. Подібні аранжування відкривають нові ракурси сприйняття знайомих мелодій, дозволяючи «почути» їх у темброво зміненому, камерно-оркестрованому звучанні. Переклад пісенного матеріалу в баянну фактуру створює умови для відтворення емоційної інтонаційності вокалу через виразні можливості інструмента. **Мета статті** – виявити художньо-стильові засади авторського підходу О. Назаренка до аранжування пісні «Бабине літо» Т. Маркової. **Методологія дослідження** включає жанрово-стильовий, структурно-функціональний та аналітичний методи, що дало змогу розкрити специфіку формотворення, фактурної організації та засобів виразності обраного матеріалу. **Наукова новизна** дослідження полягає в визначенні феномену жанрово-стильового синтезу в баянній творчості митця та осмисленні інструментального аранжування як повноцінного авторського висловлювання. З'ясовано, що стиль О. Назаренка тягнє до класико-романтичної традиції, проте вирізняється сміливими пошуками у сфері фактури, гармонії та формоутворення. Окреслено специфіку музичного мислення композитора, що стилізує баянне звучання під «оркестр у мініатюрі», активно використовує кольорову гармонію, ритмічну свободу, темброві й фактурні контрасти. Представлений аналіз твору дозволив визначити характерні риси композиторського стилю О. Назаренка в контексті сучасного українського баянного мистецтва. У **висновках** підкреслюється, що баянна версія «Бабиного літа» в аранжуванні О. Назаренка не лише продовжує життя популярної пісні у новому звучанні, а й засвідчує потенціал авторської інструментальної інтерпретації вокальних творів як важливого напрямку музичної творчості.

Ключові слова: О. Назаренко, твори для баяну, жанрово-стильові засади, аранжування, українське баянне мистецтво, тембр, фактура.

Oleksandr LYTVYSHCHENKO

Ph.D, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-5028-4000

To cite this article: Lytyvshchenko, O. (2025). Zhanrovo-stylovi zasady tvoriv dlia baiana O. Nazarenka (na prykladi pisni «Babyne lito» T. Markovoi) [Genre and style basics of O. Nazarenko's works for the button accordion (based on the song "Indian Summer" by T. Markova)]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-13>

GENRE AND STYLE BASICS OF O. NAZARENKO'S WORKS FOR THE BUTTON ACCORDION (BASED ON THE SONG "INDIAN SUMMER" BY T. MARKOVA)

In contemporary button accordion repertoire, a significant number of concert works represent instrumental arrangements of vocal compositions. Such arrangements open new perspectives for perceiving familiar melodies, allowing them to be "heard" in a timbrally transformed, chamber-orchestrated sound. The transfer of vocal material into the texture of the button accordion creates conditions for conveying the emotional and intonational expressiveness of the original through the instrument's performative and tonal capabilities. **The aim of this article** is to identify the artistic and stylistic principles underlying O. Nazarenko's approach to arranging T. Markova's song "Indian Summer". The **research methodology** includes genre-stylistic, structural-functional, and analytical methods, which made it possible to reveal

the specifics of form-building, texture organization, and expressive means of the selected material. **The scientific novelty** of the research lies in the definition of the phenomenon of genre-style synthesis in the artist's button accordion works. It has been established that O. Nazarenko's style tends towards the classical-romantic tradition, but is distinguished by bold explorations in the areas of texture, harmony and form. The specifics of the composer's musical thinking are outlined, which stylises the button accordion sound as a 'miniature orchestra' and actively uses colour harmony, rhythmic freedom, timbre and texture contrasts. The analysis of the work presented has made it possible to identify the characteristic features of O. Nazarenko's compositional style in the context of contemporary Ukrainian button accordion art. **The conclusions**, it is emphasized that the button accordion version of "Indian Summer" arranged by O. Nazarenko not only extends the life of the popular song in a new sonic form, but also demonstrates the potential of authorial instrumental interpretation of vocal works as an important direction of contemporary musical creativity.

Key words: O. Nazarenko, works for button accordion, genre and style principles, arrangement, Ukrainian button accordion art, timbre, texture.

Актуальність проблеми. Сучасне баянне мистецтво демонструє активний інтерес до переосмислення вокальних творів у контексті інструментального аранжування. Цей процес не лише розширює репертуарні можливості виконавця, а й відкриває нові шляхи художнього осмислення музичного матеріалу. Зокрема, інструментальне прочитання дозволяє виявити приховані інтонаційні, фактурні та гармонічні можливості твору, що не завжди є очевидними у вокальній версії. У цьому контексті баян постає як інструмент із широкими виразовим потенціалом, здатний моделювати оркестрове мислення у камерному форматі.

Особливе місце в цьому процесі займають твори корифея та продовжувача традицій харківської баянної школи – **Олександра Івановича Назаренка** – заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, композитора, концертного виконавця та диригента (митець працював на кафедрі народних інструментів України з 1967 по 2022 рр.).

Аранжування пісні «Бабине літо» для баяна О. Назаренка демонструє багаторівневу жанрово-стильову трансформацію: від збереження інтонаційного ядра вокального першоджерела до створення яскравого концертно-інструментального твору. Водночас відсутність аналізу цього аранжування в науковій літературі, його цілісного осмислення у контексті жанрово-стильових трансформацій сучасного українського баянного мистецтва й обумовлює **актуальність теми** представленого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Баянна творчість митця знайшла ґрунтовне висвітлення в низці наукових праць, зокрема в дослідженнях Ю. Дяченка (Дяченко, 2012), С. Пташенка (Пташенко, 2020), М. Плющенко

(Плющенко, 2018; 2021). У цих роботах окреслено провідні риси композиторського стилю О. Назаренка, серед яких – фактурна винахідливість, оркестрове мислення та стильова орієнтація на класико-романтичну традицію. Водночас інструментальні версії творів, первісно написаних для вокального виконання, залишаються у сучасному науковому дискурсі малодослідженими. До таких прикладів належить альбом популярної музики для баяна/акордеона, виданий О. Назаренком у 2018 році, що включає авторські аранжування, редакції та перекладення, які досі не стали предметом ґрунтовного музикознавчого аналізу. Особливу наукову цінність становлять ті зразки, в яких пісенність виступає не лише джерелом тематичного матеріалу, а й провідним чинником стильової організації твору. Яскравим прикладом такого підходу є баянна версія пісні «Бабине літо» в аранжуванні Олександра Назаренка, що й становить об'єкт цього дослідження.

Отже, мета представленої статті – виявити художньо-стильові засади авторського підходу О. Назаренка до аранжування пісні «Бабине літо» Т. Маркової.

Виклад основного матеріалу. Авторський стиль О. Назаренка як виконавця та композитора формувався, зокрема, під впливом Володимира Подгорного. Як один із найяскравіших учнів свого наставника, він тісно співпрацював із ним, переймав нові творчі ідеї, а також наслідував притаманну вчителю виконавську манеру. Сам В. Подгорний визначав власний стиль як такий, що ґрунтується на класичній системі композиції, сформованій під впливом музики композиторів класико-романтичної доби. У цьому контексті стиль О. Назаренка також спирається на подібні художньо-естетичні засади.

Багатьом творам для баяна О. Назаренка притаманні симфонічні принципи розвитку

музичного матеріалу, що проявляються у масштабному формотворенні, тематичній варіантності, фактурному багатстві та глибокій драматургічній логіці. Ці риси наближають баянну інструментальність до оркестрового звучання. За словами М. Плющенко (Плющенко, 2021), «... в інтерпретаціях О. Назаренка баян стає міні-оркестром. Транскриптор збагачує темброво-гармонічну колористику оригіналів шляхом насичення фактури додатковими гармонічними голосами, що відновлені з прихованого голосоведіння або заново створені інтерпретатором».

У процесі роботи над кожним твором О. Назаренко глибоко занурюється в жанрово-стильову специфіку обраного тематичного матеріалу. Завдяки тонкому художньому смаку та чіткому відчуттю стилю композитор з особливою майстерністю вирішує виражальні завдання, забезпечуючи гармонійну взаємодію первинного задуму з новим фактурно-інтерпретаційним прочитанням. Досліджуючи творчість композиторів-баяністів Харкова, в тому числі і О. Назаренка, С. Пташенка (Пташенко, 2020) зазначає: «Метою композиторів було всебічне розкриття характеру кожної з оригінальних пісень і свого ставлення до глибокого змісту трагічної, ліричної, елегійної та, водночас, оптимістичної образності оригіналу творів. Втім, синтез високої духовності, таланту та професіоналізму митців став запорукою блискучого втілення пісенних першоджерел у баянних обробках, які вирізняються уважним ставленням до оригіналу».

Характерною рисою інтерпретаційної практики О. Назаренка є збереження індивідуального композиторського стилю навіть у межах обробок творів інших авторів. Його аранжування не зводяться до суто технічної адаптації вихідного матеріалу, а набувають якостей цілісного художнього висловлювання з елементами творчого переосмислення. У трактуванні пісні «Бабине літо» це простежується в застосуванні кольорової гармонії, розгорнутої фактури, динамічної пластики, а також у виразних тембрових і регістрових контрастах. Завдяки такому підходу інструментальна версія твору сприймається не лише як аранжування, а як самобутня композиція, у якій чітко артикулюється авторське бачення О. Назаренка.

Пісня «Бабине літо» (1962) посідає визначне місце у вітчизняній музичній культурі як

приклад твору, що зазнав численних інтерпретацій і переосмислень, зберігаючи при цьому свою художню цілісність. Її популярність спричинила звернення до тексту та мелодики пісні з боку низки відомих композиторів і виконавців, серед яких – відомі естрадні виконавці минулого. Кожен із них сформував власну версію пісні, надаючи їй нових жанрово-стильових рис і розширюючи її виразовий потенціал.

Інтерпретація пісні Т. Маркової у виконанні К. Шульженко вирізняється камерністю, щирою емоційністю та витонченістю музичної мови. Саме ця версія стала відправною точкою для інструментального осмислення твору в баянному аранжуванні О. Назаренка. Не випадково композитор звернувся саме до цього варіанту – вишуканий інструментальний супровід, поєднаний з емоційною виразністю виконання К. Шульженко, виявився близьким його художньому світовідчуттю та залишив глибокий слід у пам'яті митця. У власній версії О. Назаренко поєднує ностальгійні настрої з індивідуальним прочитанням образного змісту, інтонаційною делікатністю та стилістичною орієнтацією на класико-романтичну традицію. Показово, що низка його творів побудована на вальсовій основі, що відсилає до періоду, коли цей жанр мав особливу популярність у молодіжному музичному середовищі.

Твір розпочинається лаконічним проведенням теми в основній тональності *g-moll* (тт. 1–8). Вона складається з двох коротких речень 4+4 такти: перше речення – двотактова низхідна хроматична секвенція (*g-c*; *F-B*), друге – поступове кадансування. Мелодія відзначається простотою, з перевагою речитативних інтонацій. Частина інтонаційних зворотів прихована в загальних формах руху, що ускладнює чітке виокремлення мелодійної лінії.

Мелодія викладена у верхньому голосі та прикрашена як підготованими, так і непередготованими затриманнями, а супровід зберігає вальсову пульсацію, що надає твору пісенно-романсового характеру. Фактура – винятково гомофонно-гармонічна з елементами підголосковості. Тональний план теми нескладний: він спирається на основну тональність *g-moll* і базується на головних функціях ладу з короткими відхиленнями до споріднених тональностей – зокрема у секвенціях *g-c*, *F-B*.

У зоні каденції звучить альтерована субдомінанта IV7 з підвищеною примою, що

тракується як «ложний D7». Попри консонансну основу гармонії, композитор збагачує звучання включенням тризвуків побічних ступенів, що додає барвистості, а також насичує гармонію в септакордах, заповнюючи інтервали між звуками – це наближає звучання до кластерних побудов і додає джазового відтінку.

Після акорду з ферматою, без паузи, затактовий мотив відкриває першу варіацію обсягом 16 тактів (тт. 9–24). За тематизмом вона є найближчою до теми: це простежується у фактурі, яка зберігає гомофонно-гармонічний тип, у тонально-гармонічному плані, а також у засобах розвитку – зокрема секвенційних. Така подібність робить варіацію логічним продовженням теми.

Попри квадратну будову (16 тактів), перша варіація не містить традиційних двох речень по 8 тактів. Натомість вона складається з кількох коротших побудов, що порушують звичну формулу вальсового танцювального коліна. Водночас вальсовий характер посилено завдяки тріольному ритму у фактурі та наявності затактових мотивів у кожній структурі. Структурно варіація має побудову 3+4+2+2+5, у якій двотактові фрази утворюють висхідну хроматичну секвенцію.

Тональність варіації, як і теми, – *g-moll*, гармонія базується на головних тризвуках і септакордах. Композитор активно використовує зворотні функціональні послідовності, зокрема D7–II7 (тт. 9–10), а також вводить альтерований II7 з підвищеною квінтою, що виконує функцію мелодичної субдомінанти (т. 13). Гармонічний план урізноманітнений завдяки використанню зменшених тризвуків і еліптичних гармонічних зворотів (тт. 16–17).

У **першій варіації** також наявне короткочасне відхилення в *B-dur*, у якому вона й завершується без кадансових акордів: T6–III5/3 (т. 23). Це дозволяє трактувати варіацію як модулюючу в паралельну тональність. Як і у випадку з переходом від теми до першої варіації, друга варіація починається після акорду з ферматою. Вона суттєво контрастує з попередньою за всіма параметрами: тематичним матеріалом, фактурою та принципами формоутворення. Варіація має обсяг 16 тактів (тт. 25–40) і складається з двох рівновеликих речень по 8 тактів.

Перше речення вирізняється новою акордовою фактурою та застосуванням специфічної

техніки гри лівою рукою, що створює відчутний контраст із попереднім матеріалом. Мелодична лінія не має виразного рельєфу; умовно вона простежується у верхньому голосі акордів, однак її можна вважати прихованою. Інтервально організація так званої мелодії є обмеженою, оскільки провідну роль відіграє фактурна тканина.

Як і в першій варіації, у фактурі правої руки зберігається тріольний рух, а ліва підтримує традиційний вальсовий супровід «бас-акорд». Проте вальсовий характер дещо послаблюється через зміни у фактурному шарі.

Друга варіація повертає до гомофонно-гармонічної фактури, подібної до першої варіації, з насиченням тріольним рухом та підголосками. Мелодія виводиться у середній голос і розвивається паралельно з акордовими підголосками, не перевантажуючи фактуру. Тональний план спирається на раніше використані акорди та тональні співвідношення, зокрема відхилення в *B-dur* (тт. 30–31). Однак акордовий шар доповнений неакордовими звуками, які порушують терцієву структуру гармонії, створюючи нові мішані співзвуччя (т. 29, перша доля), кластери (т. 31, третя доля) тощо.

Друге речення також характеризується активним фонізмом і нетиповими гармонічними зв'язками. На основі тональності *g-moll* композитор використовує DD4/3 з пониженою квінтою (т. 33), який не розв'язується у звичний спосіб: тяжіння акорду зі збільшеною секстою веде не до тоніки, а до гармонічної субдомінанти паралельної тональності – *es-moll* (т. 34). Далі на останній долі такту *es-moll* перетворюється на *Es-dur*, який може трактуватися як субдомінанта як у *g-moll*, так і в *B-dur*. За ним з'являється кадансовий квартсектакорд основної тональності. Окремо слід відзначити значну хроматизацію підголосків, що надає колористичності навіть простій гармонії.

Третя варіація (тт. 41–55) також починається без зупинки, в атаці, і має чимало спільного з другою. Її форма – період, загальний обсяг – 15 тактів. Перше речення (8 тактів) майже дослівно повторює попереднє – з погляду мелодичної будови, фактури й гармонії. Водночас тональний розвиток зазнає змін.

В основі варіації знову *g-moll*, однак відчуття тоніки значно послаблене. У партії лівої руки зберігається акомпанемент у вигляді

«басо-акорду», але вальсовість губиться через зміну акордової фактури у правій руці. Остання тяжіє до кластерів і мішаних структур. Гармонія насичена нетиповими акордами: зменшеними септакордами, мішаними структурами, нонакордами та іншими дисонуючими співзвуччями, що розмивають ладовий центр.

Друге речення (7 тактів) фактично повторює проведення теми за всіма параметрами: фактурою, прийомами розвитку, тональним планом. Мелодія має винятково інструментальний характер – пасажі, арпеджіо, подвійні ноти. Зберігається гомофонно-гармонічна фактура, посилюється вальсовий характер, а тема розкривається у новому, рухливому й динамічному аспекті.

Четверта варіація (тт. 56–71) має форму періоду єдиної будови. Попри квадратність структури, у ній відсутній поділ на речення – як у гармонії, так і в ритміці. Основна особливість – безперервний мелодичний розвиток, що створює враження суцільної форми. Мелодія близька до оригінальної теми, однак насичена пасажами, хроматизмами, арпеджіо, що додає їй рухливості й блиску. Гармонічна структура наближається до тієї, що використовувалась у темі й першій варіації.

П'ята варіація (тт. 72–87) також починається атакою й структурно тяжіє до другої й третьої варіації. Вона складається з двох восьмитактових речень. Перше – продовження попередньої варіації, побудоване на схожих фактурних елементах. *Glissando*, пасажі й хроматизми ускладнюють виразну мелодійну лінію. У супроводі з'являється новий синкопований ритмічний малюнок.

Друге речення вирізняється фактурною складністю та застосуванням поліритмії. На остинатний вальсовий ритм накладаються квартолі, квінтолі, тріолі. Гармонія лишається стабільною, а завершення варіації – це розширений каданс у *g-moll*: II7–D7–D4/3–t5/3 (тт. 92–96).

Шоста варіація (тт. 88–103) контрастує з попередніми, насамперед темпом: замість *Tempo di valse* звучить *Vivace*. Два речення (9 і 7 тактів) поєднують матеріал попередніх варіацій, зокрема акордові елементи з тріольним тематизмом. Мелодія повністю зникає – навіть у прихованій формі. Гармонія розширюється за рахунок зменшених і побічних септакордів, неаполітанської гармонії та кластерних побудов. Заключний акорд – тонічний тризвук з додаванням мелодичної сексти – виводить твір до просвітленого завершення.

Висновки. Концертний твір демонструє характерні риси інструментального стилю О. Назаренка: вишукану мелодику, романтичну експресію, фактурну деталізацію та гармонічну свободу. В аранжуванні переважає гомофонно-гармонічна фактура, проте з'являються й акордові, підголоскові, поліфонізовані нащарування, що значно збагачують текстуру звучання. Стилістичне осмислення вальсової основи додає твору рис елегійної поетичності, близької до жанру інструментального романсу.

Таким чином, баянна версія пісні «Бабиного літа» в аранжуванні О. Назаренка не лише продовжує життя популярної пісні у новому звучанні, а й засвідчує потенціал авторської інтерпретації як одного з провідних принципів сучасної баянної музики. Твір набуває нового жанрового статусу – від вокального першоджерела до концертної інструментальної версії з елементами імпровізаційності, де баян постає як «оркестр у мініатюрі», здатний передати багатство емоційної палітри та складні художні ідеї.

Перспективи подальшого дослідження полягають у розширенні аналізу інструментального доробку Олександра Назаренка як представника харківської баянної школи. Доцільним є вивчення інших його аранжувань з урахуванням жанрово-стильових стратегій, принципів фактурної організації та інтонаційної трансформації тематичного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 36. С. 368–380.
2. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Львів: Сполом, 2023. 350 с.
3. Литвищенко О. О. І. Назаренко як корифей Харківської баянної школи: становлення авторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 43–56. DOI 10.34064/khnum1-56.03

4. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків : Харківський національний університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2018. 218 с.
5. Назаренко О. І., Кононова О. В., Володимир Подгорний. Київ : Муз. Україна, 1992. 46 с.
6. Плющенко М. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 47. С. 138–150.
7. Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків : Харківський національний університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2021. 290 с.
8. 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*. 2020. Вип. 59. С. 67–88. DOI 10.34064/khnum1-59.05
9. Снедков І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В. 2015. 250 с.
10. Стрілець А. Концертно-педагогічний репертуар харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. XXII. С. 7–27. DOI 10.34064/khnum2-22.01

REFERENCES:

1. Dyachenko, Yu. (2012). Estradno-dzhazova stylistyka v tvorchosti kharkivs'kykh kompozytoriv-bayanistiv [The variety-jazz stylistics in creation of Kharkiv accordion composers]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 36, 368–380 [in Ukrainian].
2. Kuzhelev, D. (2023). Bayanna tvorchist' ukrayins'kykh kompozytoriv druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittya [Accordion works of Ukrainian composers of the second half of the 20th – early 21st century] (*Monography*). Lviv: Spolom [in Ukrainian].
3. Lytvyschenko, O. (2020). Nazarenko yak koryfey Kharkivs'koyi bayannoyi shkoly: stanovlennya avtors'koho stylu [O. I. Nazarenko as a coryphaeus of the Kharkiv accordion school: formation of the authorial style]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 56, 43–56. DOI 10.34064/khnum1-56.03 [in Ukrainian].
4. Maliy, D. M. (2018). Spetsyfika kompozytors'koho myslennya v muzytsi ostann'oyi tretyny XX – pochatku XXI stolit' [The specificity of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries] (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Nazarenko, O., Kononova, O. (1992) Volodymyr Podgorny [Volodymyr Podgorny]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Pliushchenko, M. (2017) Vektory tvorchosti Oleksandra Nazarenka: vid vykonavstva do kompozytors'koyi diyal'nosti [The creative vectors of Olexander Nazarenko: from artistic performing to composer's interpretation]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 47, 138–150 [in Ukrainian].
7. Pliushchenko, M. (2021) Tembrovo-fakturna spetsyfika transkryptsii za uchastyu bayana chy akordeona kompozytoriv Kharkova kintsya XX – pochatku XXI stolittya [Timbral-textural specifics of transcriptions featuring accordion or button accordion by Kharkiv composers of the end of XX – beginning of XXI century] (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
8. Ptashenko, S. (2020). Spetsyfika pisenno-tantsyval'noyi zhanrovosti u tvorakh dlya bayanu kompozytoriv kafedry narodnykh instrumentiv Ukrayiny KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [Specificity of song and dance genres in bayan works by composers of the Department of Folk Instruments of the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 59, 67–88. DOI 10.34064/khnum1-59.05 [in Ukrainian].
9. Sniedkov, I. (2015). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: geneza stanovlennia ta krashchi imena* [Kharkiv School of Accordion and Accordion Art: Genesis of Formation and Best Names] (Navch. posib). Kharkiv: Sheinina O. V., 68 [in Ukrainian].
10. Strilets, A. (2021). Kontsertno-pedahohichnyy repertuar kharkivs'koyi bayannoyi shkoly v zhanrovo-styl'oviy dynamitsi [Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv accordion school in genre and style dynamics]. *Aspects of Historical Musicology*, XXII, 7–27. DOI 10.34064/khnum2-22.01 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025