

liturgical singing tradition of the Old Believers of the Intercession Cathedral in Rostov-on-Don: training and transmission]. In: *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremenном мире: sbornik materialov III Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Liturgical practices and religious arts in the modern world: a collection of materials from the III International Scientific Conference]. Issue 3. Vol. 1. Maykop: Magarin O.G. pp. 69–81.

9. Bulatov, D.A. (ed.) (1992) *Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij jenciklopedicheskij slovar'*: v 2 t. [Complete Orthodox Theological Encyclopedic Dictionary: in 2 vol.]. Vol. 2. Moscow: Vozrozhdenie.

10. Arhiv Folklorno-etnograficheskogo tsentra im. T.S. Rudichenko Rostovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. S.V. Rahmaninova [Archive of the T.S. Rudichenko Folklore and Ethnographic Center of the Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov]. Audio recording. Rudichenko T.S., Demina V.N. Fund 2002. Inventory X. Case 001.

11. rsl.ru (1869) *Azbuka znamennogo penija* [The ABCs of Znamenny Chant]. [Online] Available from: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/210/f-210-3/#image-101> (Accessed: 21.11.2025).

12. rsl.ru (XVI) *Triod tsvetnaja* [Triod tsvetnaja]. [Online] Available from: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/mk-rgb/triod-tsvetnaya/#image-644> (Accessed: 21.11.2025).

13. Arhiv Folklorno-etnograficheskogo tsentra im. T.S. Rudichenko Rostovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. S.V. Rahmaninova [Archive of the T.S. Rudichenko Folklore and Ethnographic Center of the Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov]. Audio recording. Sobina A.V., Demina V.N. Fund 2019. Inventory IV. Case 001.

14. Razumovsky, D.V. (ed.) (1884) *Krug tserkovnogo drevnego znamennogo penija: v 6 ch.* [The Circle of Ancient Church Znamenny Chant: in 6 Parts]. Vol. 2. Part 2. St. Petersburg: Printing house V.S. Balasheva.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-159-167

О.Н. Мирошниченко, Т.Ф. Шак

ЖАНР СЮИТЫ ДЛЯ БАЯНА В СТИЛЕВОЙ ПАЛИТРЕ КОМПОЗИТОРОВ ДОНБАССА

Статья посвящена региональной проблематике – музыке для баяна композиторов Донбасса, рассмотренной сквозь призму жанра сюиты. Доказано, что данный жанр в творчестве композиторов Донбасса, формируясь параллельно с общими тенденциями развития баянного искусства России, становится центральным в диапазоне многочастных циклических композиций. На основе жанрово-стилевого анализа сюит А. Сташевского «Древнекиеевые фрески» и А. Нижника «Сердце дракона» автор статьи обосновывает, что эти композиторы тяготели к разным типам программности, влиянию традиций неофольклоризма и неокучкизма.

Ключевые слова: циклические композиции, сюита, баян, музыкальный стиль, А. Нижник, А. Сташевский, композиторы Донбасса.

Актуальность темы исследования. Баянно-аккордеонное искусство Донбасса, существующее около века, совершило качественный скачок как в исполнительской, так и в композиторской практиках. Несмотря на параллелизм формирования баянно-аккордеонного искусства донецких представителей с общностью процессов, проходящих в отечественной баянной культуре в целом, в период с 1950-х гг. до настоящего времени баянная музыка данного региона значительно эволюционировала: наметились основные тенденции развития, изменились жанровые предпочтения и уровни художественного

целого. Этот вектор отразился в создании оригинального репертуара, расширении жанровой палитры баянной литературы, формировании индивидуальных композиторских стилей, что требует изучения данного музыкального материала в том числе в ракурсе анализа функционирования конкретных музыкальных жанров.

Степень научной разработанности проблемы. Теоретическое обоснование циклических композиций, подразделяющихся на два основных вида, с сюитным и сонатным принципом объединения частей, дано во многих работах по музыкальной форме, например, это труды Ю.Н. Тюлина [1], Л.А. Мазель [2]. При этом под сюитой понимается циклическое произведение, состоящее из ряда разнохарактерных пьес, связанных между собой единым замыслом. Циклические композиции региональных авторов уже становились предметом исследования. Это работы Я.В. Олексив [3], О.Н. Мирошниченко [4], А.И. Шевченко [5], Я. Горбатовской и А. Нижника [6]. Примечательно, что сами композиторы анализировали циклические опусы, в этом ракурсе отметим серию работ А.Я. Сташевского [7; 8], А. Нижника [9], посвященных этой проблеме.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель исследования – анализ многочастных циклических композиций для баяна композиторов Донбасса. Для реализации поставленной цели решаются следующие задачи: определить диапазон циклических композиций (сюиты, партиты) в стилевой палитре композиторов-исполнителей Донбасса; провести жанрово-стилевой анализ сюит донецких авторов. Объект исследования – музыка композиторов Донбасса для баяна. Предмет исследования – жанр сюиты в творчестве композиторов-исполнителей А. Нижника, А. Сташевского.

Научная новизна исследования состоит в том, что жанр сюиты впервые рассматривается в ракурсе баянного искусства Донецкого региона, что позволит осмыслить его жанрово-стилистические особенности и дать оценку в аспекте тенденций отечественной баянной культуры.

Методология и методы исследования. В статье используются следующие методы исследования: музыковедческий – в аспекте анализа сюитных композиций для баяна, исторический, дающий возможность исследовать динамику становления жанра сюиты; компаративный, позволяющий определить общие черты и отличия в трактовке жанра сюиты в творчестве А. Нижника, А. Сташевского.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Материалом исследования послужили следующие сюиты для баяна: А. Сташевский «Древнекиевские фрески» (2005) и А. Нижник «Сердце дракона» (2014).

Основная часть. Становление сюиты как разновидности циклической композиции в творчестве представителей донецкого региона шло синхронно с общими тенденциями развития данного жанра. Как отмечает М.И. Имханицкий, рождение первого академического многочастного циклического жанра сюиты в баянной литературе связано с именем московского композитора Ф. Климентова [10]. В 1928 году он создает «Сюиту» в трех частях (марш, песня, массовый танец). В послевоенный период наработки советских композиторов в жанре сюиты выливаются в создание масштабных по замыслу программных циклов. Примером выступают сюиты В. Подгорного (1949), А. Холминова (1951), Г. Шендерева (1959). Особенность этих сочинений состояла в том, что, при опоре на народные жанры (частушка, русский танец, песня) как объединяющей идеи, отдельные части могли исполняться самостоятельными пьесами. Характерными стileвыми признаками сюит 1940–1960-х гг. становится опора на народно-танцевальный материал с фольклорной стилизацией на уровне жанрового моделирования. На данном этапе следует выделить новое явление программных сюит – детские альбомы, близкие по структуре к сборнику, с сюжетным, стилевым и жанровым единством номеров.

В 1970–2000-е гг. жанр сюиты в советском баянном искусстве претерпевает эволюцию, что выражено в тенденции к обогащению концептуального и семантического потенциала исследуемого жанра. Запускается процесс дифференциации на разновидности: концертная, камерная, детская сюита, триптих, тетрадь. Типичным признаком

современной сюиты выступает более целостное объединение цикла за счет образно-драматургической и тематической связи между частями, расширением образной сферы. Представители Донбасса занимали в этой жанровой нише лидирующие позиции. В таблице 1 представлен перечень наиболее значимых многочастных циклических композиций (сюиты, партиты) донецких авторов (см. таблицу 1).

Таблица 1

Многочастные циклические композиции для баяна композиторов Донбасса

Композитор	Название, год создания	Название частей
Сюиты		
В. Булгаков	Сюита для баяна (1969)	
В. Дикусаров	Сюита для баяна (1969)	1. «Прелюдия»; 2. «Лирический вальс»; 3. «Скерцо»
Ю. Кукузенко	Сюита-шутка «Путешествие серенького козлика, или Сон в летнюю ночь» (1969)	«Колыбельная», «Бабушкина шарманка», «К тетушке, в Саратов», «Проездом через Казань», «Сырба», «Караваном через Кызылкум», «В горах Сванетии», «На Варшаву», «Коррида в Мадриде», «По улочкам Севильи», «На берегах Миссисипи», «В баре Нью-Орлеана»
К. Мясков	15 концертных пьес в форме танцев народов СССР (1966)	«Азербайджанский», «Армянский», «Белорусский», «Грузинский», «Казахский», «Киргизский», «Латышский», «Литовский», «Молдавский», «Русский», «Таджикский», «Туркменский», «Узбекский», «Украинский», «Эстонский»
	Альбом-сюита «Алые паруса» (1970)	«Маленькая Ассоль» 1. «Песня моря»; 2. «Смерть матери»; 3. «Маленькая Ассоль»; 4. «Марш полевых мышей»; 5. «Танец сурчиков»; 6. «Веселый еж»; 7. «Хоровод цветов» «Волшебник Эгль» 8. «Кабачок Меннерса»; 9. «Месть моря»; 10. «Парусник»; 11. «Эсминец»; 12. «Ручеек»; 13. «Волшебник Эгль»; 14. «Озорные мальчишки» «Грэй» 15. «Замок»; 16. «Юнга Грэй»; 17. «Танец моряков»; 18. «Морской волк капитан Гоп»; 19. «Капитан Грэй» «Рассвет» 20. «Песня рыбаков»; 21. «Утро»; 22. «Хитрый моряк Пантен»; 23. «Веселые музыканты»; 24. «Аврал»; 25. «Алые паруса»; 26. «Песня моря»
А. Нижник	«Сердце дракона» (2014)	1. «Высоко, где ветер»; 2. «Сквозь ночь и мглу»; 3. «Танец огня и ветра»
А. Сташевский	«Древнекиевские фрески» (2005)	1. «Хмурый рассвет»; 2. «Былина»; 3. «Набат. Колокола Святой Софии»; 4. «Хороводы»; 5. «В рощах и дубравах»; 6. «Наигрыши»; 7. «Развлечения скоморохов»; 8. «Как на реке Сольнице было»; 9. «Во славу Руси Киевской»
	«Образы» №1 (1990)	1. Andante rubato; 2. Sostenuto, enigmatico; 3. Lento, freddo
	«Образы» №2 (1991)	1. Andante misterioz; 2. Sostenuto; 3. Vivo

продолжение таблицы 1

Партиты		
Б. Мирончук	Джаз-рок партита (2002)	1. Lento ma non troppo; 2. Moderato, molto ritmico 3. Amorosamente; 4. Allegro moderato
А. Нижник	Партита № 1 (2005)	1. «Fantasia» (Andante mosso. Robusto); 2. «Perpetum mobile» (Presto); 3. «Aria» (Andante simple); 4. «Final» (Andante mosso e tragico)
	Партита № 2 «Мактуб» (2011, 2018 – вторая редакция)	1. Andante non troppo; 2. Allegro molto e ritmico; 3. Andante ma non troppo; 4. Allegro molto.
	Партита № 3 «Дежавю» (2019)	1. Allegro ritmico; 2. Lento elegiaco e rubato; 3. Allegro molto

Данный перечень демонстрирует стилистическую направленность многочастных циклических композиций (сюит и партит) для баяна композиторов Донбасса, где наличествуют танцевальные сюиты, программные сюиты и партиты с обобщенной и конкретной программностью. В образном строе программной музыки выделяется опора на литературные сюжеты (У. Шекспир «Сон в летнюю ночь», А. Грин «Алые паруса», П. Коэльо «Мактуб»), исторические события («Древнекиевские фрески»), образы детской фантазии.

Обратимся к анализу нескольких сюитных композиций. Один из примеров жанровых новаций в современной музыке для баяна – сюита-тетрадь «Древнекиевские фрески» (2005) А. Сташевского. Цикл включает девять частей, каждая из которых имеет программное название, выполняет в цикле определенные функции и группируется в микроциклы на сюжетно-образной основе (см. таблицу 2).

Таблица 2

Функции частей музыкальной композиции сюиты А. Сташевского «Древнекиевские фрески»

Название части	Образный строй	Функции в композиции
1. «Хмурый рассвет»	Эпос	Вступление
2. «Былина»	Эпос	Начало повествования (завязка)
3. «Набат. Колокола Святой Софии»	Эпос	Развитие
4. «Хороводы»	Игровой характер	
5. «В рощах и дубравах»	Игровой характер	
6. «Наигрыши»	Игровой характер	
7. «Развлечения скоморохов»	Игровой характер	
8. «Как на реке Сольнице было»	Эпос	Кульминация
9. «Во славу Руси Киевской».	Эпос	Завершение

Также можно утверждать о наличии в сюите трех микроциклов, формирующихся на сюжетно-эмоциональной основе:

– 1–3 части – эпос, связанный с картинной изобразительностью и повествовательным началом (1 часть «Хмурый рассвет» – картина природы; 2 часть «Былина» – начало повествования; 3 часть «Набат. Колокола Святой Софии» – образ Киевской Руси);

– 4–7 части – картины народного быта;

– 8–9 части – эпос, иллюстрирующий картину боя, победу и прославление Киевской Руси.

В драматургическом плане сюита вызывает прямые ассоциации с циклом М. Мусоргского «Картинки с выставки». Как и в произведении русского классика, в сочинении

А. Сташевского создается впечатление просмотра одной фрески, «картины» и перехода к другой. По мере того, что попадает в поле внимания автора, изменяется и звучащий образ. Новым фактором в формообразовании сюиты становится принцип сквозного развития и исполнение всего цикла без пауз между частями (*attaca*).

Сюита написана современным языком с широким использованием возможностей и последних достижений баянного исполнительства. Перед автором стояла специфическая задача передачи атмосферы, звучания мира Древней Руси, в связи с чем можно выделить несколько основных особенностей, присущих этому опусу.

1. Применение диатоники (натуальный минор, лады народной музыки, пентатоника) для воссоздания древнерусского колорита, эпического характера («Былина»), игровых народных мелодий («Наигрыши», «Развлечения скоморохов»). В звукоизобразительных, живописных моментах диатонические решения укрепляют интонационное родство отдельных частей («Хмурий рассвет»).

2. Сложные аккордовые построения применяются для передачи звукового колорита («Набат Святой Софии») или усиления основных мелодических конструкций («На реке Сольнице», «Слава Руси Киевской»).

3. Сонорные и шумовые звучания, по сравнению с прочими опусами А. Сташевского, представлены здесь в малом количестве (клuster в «Набате Святой Софии», удары по корпусу в «Развлечениях скоморохов»).

4. Хроматика используется в достаточно узком диапазоне, в основном в пассажных конструкциях, идущих как фигурации к основной линии в диатонических ладах («Набат Святой Софии»). Периодически хроматические мотивы становятся главенствующими («На реке Сольнице»).

5. В сюите «Древнекиевские фрески» автор ограничивается использованием простых ритмических формул, квадратностью в построении фраз, иногда задействуются переменные размеры. Это обусловлено образным содержанием всего произведения, которое воссоздает атмосферу и картины эпохи Древней Руси.

6. В формообразовании автор использует принцип рондальности, вариационности и вариантности как приема развития музыкального тематизма, поскольку части объединены единым сквозным диатоническим мотивом, эволюционирующим интонационно, привносящим в цикл черты монотематизма.

Сюита-тетрадь «Древнекиевские фрески» своим художественно-образным содержанием, композиционно-технической изобретательностью, комплексом средств музыкальной выразительности продолжает неофольклорное направление развития баянной музыки.

Сюита А. Нижника «Сердце Дракона» (2014) представляет собой цикл из программных частей: 1 часть – «Высоко, где ветер», 2 часть – «Сквозь ночь и мглу», 3 часть – «Танец огня и ветра». Композитор определил опус как «фэнтези-сюита», что напрямую связано с образным содержанием музыки. Звучание, совместно с авторскими названиями, отсылает слушателя в атмосферу сказочной, магической фантастики, к которой можно отнести литературные творения Дж. Толкина «Властелин Колец» или Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер». Однако в сюите А. Нижника заложена связь с культурой Китая и Японии, где дракон, упоминание о котором имеется в названии, является одним из почитаемых мифологических существ. Отсюда следует, что музыкальную драматургию каждой из частей необязательно воспринимать буквально, как трактующую некий ситуативный сюжет. Напротив, каждая часть «Сердца Дракона» – это собирательный образ, атмосфера некоего условного настроения, существующего только в мире восточной фантастики, будто композитор превратил японскую традиционную живопись в музыку.

I часть «Высоко, где ветер» написана в трехчастной репризной форме с контрастной серединой и кодой. Сопоставления крайних регистров инструмента, восходящие пассажи баяна рисуют образы экзотической азиатской страны мифологических, сказочных времен и горы Фудзи – культового места в японской культуре. Музыка своим движением и краской

вызывает ощущение высоты, но не пугающей, а вдохновляющей, ветра, свистящего высоко на склонах горы. Часть выполняет роль вступления, звуковыми ассоциациями вводя в рассказ о путешествии, которое начинается с преодоления высоких горных вершин, где живут, по преданиям, могучие драконы.

II часть «Сквозь ночь и мглу» состоит из трех разделов неповторного строения. Несспешные интервальные наслаждения, обилие мягких диссонансов передают картину бессонной ночи, возможно, остановку на ночлег в горах. Своим полифоническим движением, с многочисленными ферматами и выписанными изменениями темпа, музыка иллюстрирует тихую звездную ночь. Материал становится напряженнее, происходит дробление длительностей, появляются фигурации. Срыв и повторение одного аккорда (тихая кульминация) истолковывается так, что как будто герой идет, сомневаясь в выбранном пути. Такие противоречия характерны для философии самого автора. Заканчивается часть стремительным нисходящим пассажем и последующим успокоением на тянущейся ноте си-бемоль.

III часть «Танец огня и ветра» – характеристика двух основных стихий в традиционных верованиях азиатских народов – Огня и Воздуха. Основная тема, характеризующая стихию огня, построена на кратком квинтовом мотиве, постоянно меняющемся, подобно языкам пламени. Эпизоды преимущественно рисуют огонь, но есть и «воздушные» вкрапления, отображающие другую стихию («воздушные» интерлюдии связаны фактурно с I частью, в которой воздух представлен через одновременное сопоставление двух крайних регистров). III часть метафорически символизирует существа Дракона, вобравшего в себя элементы огня и воздуха. Быстрый темп части, с двумя краткими эпизодами (часть написана в трехчастной репризной форме с составной серединой и кодой) в медленных темпах вызывают в воображении образ сказочного существа, исполняющего причудливый танец. Окончание сюиты, яркое и стремительное, завершает танец Дракона.

В сюите «Сердце Дракона» А. Нижника определенные ритмические структуры напрямую связаны с образной сферой конкретного эпизода и являются квинтэссенцией творческого почерка композитора.

Ритмические средства выразительности сюиты рассмотрим в двух аспектах.

Первый аспект формирует музыкальный материал в быстрых темпах с характерной остинатностью, движением идентичными длительностями, синкопированностью, повышенной акцентностью, переменным метром, смещающимися внутритактовыми ударениями. Необходимо отметить, что в такой структуре мелодика подчиняется ритму и его движению. Подобная практика была создана в творчестве И. Стравинского («Весна священная»), Б. Бартока (струнные квартеты), в баянной музыке аналогичное соотношение ритма и звуковысотности характерно, в первую очередь, для В. Зубицкого.

Второй аспект связан с лирико-меланхолическими образами, медленными темпами. В сюите композитор использует разнообразные мультиоли, протяженные длительности. В данном случае ритм подчиняется мелодии и гармонии. В баянной музыке подобное соотношение можно наблюдать в творчестве А. Кусякова.

Композитором задействованы в равной мере как традиционные, так и современные принципы тональной организации:

– Музыка сюиты тональна (I часть – e-moll, II часть – cis-moll, III часть – a-moll); смена тонального плана обусловлена терзовым соотношением кнопок правой клавиатуры баяна.

– Гомофонно-гармонический принцип организации музыкальной ткани у А. Нижника подразумевает употребление аккордов с внедренными тонами, добавление функции диссонирующего интервала секунды либо кварты / квинты от основного тона аккорда.

– Тональные кластеры формируются путем постепенного наслаждения диатонических звуков. Получается аккорд, содержащий минимум три секунды, посредством использования диатоники, а не хроматики слух позволяет идентифицировать кластер к определенной

тональной звуковысотности. Происходит замена функциональности гармонии на колорит звучания. Несмотря на то, что диссонанс регулярно встречается в музыкальном материале, не создается впечатления перегруженности, напротив, он звучит преимущественно ярко и красочно, формируя определенное импрессионистское настроение. Диссонанс в сюите бывает и весьма «жестким», но в ограниченном количестве применений.

– Развитие мелодики происходит по принципу вариантного преобразования – создание основного краткого мотива, который затем претерпевает изменения, чередуется с другим материалом. Мелодические зерна служат фундаментом для построения прочих эпизодов, в которых сложно выделить наличие какой-либо явно выраженной темы-мелодии.

Фактура в сюите «Сердце Дракона» находится в зависимости от ритма. Рассмотрим способы изложения музыкального материала и принципы их взаимодействия:

– Гомофонно-гармонический склад применяется в быстрых темпах. В основном используются оstinatные построения как в правой, так и в левой руке, на фоне которых звучит мелодический материал. При «уменьшении» ритмических единиц во времени, появлении пассажей композитор часто сопровождает их протяжными, долгими аккордовыми комплексами в левой руке. Другая распространенная разновидность – подчеркивание основных акцентных долей такта аккордами левой руки, в то время как правая рука исполняет равномерные по ритму конструкции.

– Полифонический склад характерен для медленных темпов. Основным методом орнаментации мелодии является подголосочность. При появлении пассажей и фигураций голоса становятся частью мелодического материала.

Драматургия сюиты лишена сюжетности, что можно объяснить стремлением к яркости и красочности образов, но не их связности. Динамика развития и характер образов поддерживается темповыми особенностями каждой части (быстро – медленно – быстро), позволяет музыке сохранять целостность. Необходимо отметить популярность сюиты не только у состоявшихся исполнителей, но и у студентов училищ и учащихся старших классов музыкальных школ.

В таблице 3 представлено жанрово-стилевое сопоставление сюит А. Сташевского и А. Нижника (см. таблицу 3).

Таблица 3

Жанрово-стилевой анализ сюит донецких авторов

Название сюиты	А. Сташевский «Древнекиевские фрески»	А. Нижник «Сердце дракона»
Тип программности	Конкретная	Обобщенная
Количество частей	9	3
Стилистическая направленность	Неофольклоризм	Постмодернизм
Ладогармонические особенности	Применение диатонических звукорядов, гомофонно-гармонического и полифонического типа фактуры	Колористическая трактовка созвучий и сопоставления тональностей
Метро-ритм	Ритмическая периодичность, принцип ритмического варьирования	Простота и понятность ритмики, с редким использованием полиритмии; варьирование ритмоформул
Жанровые особенности	Имитация церковных гимнических интонаций, фольклорных наигрышей, былинных распевов	Имитация японской музыки с целью создания восточного колорита
Драматургия и макроформа	Сквозная драматургия, создается впечатление перехода авторского взгляда от одного объекта к другому. На макроуровне включает в себя несколько минициклов	Драматургия строится по принципу монтажа (кинематографичность). На макроуровне – сжатый симфонический цикл

Резюмируя вышесказанное, отметим, что жанр сюиты в творчестве композиторов Донбасса, формируясь параллельно с общими тенденциями развития баянного искусства России, становится центральным в диапазоне многочастных циклических форм (сонаты, концерты). С конца XX – начала XXI века в нем наметились следующие тенденции:

1. Формирование частей сюиты на жанровой песенно-танцевальной основе (непрограммная сюита).
2. Следование тенденции «камернизации» сюит, отличающихся отсутствием динамических сопоставлений и симфонических принципов развития материала.
3. Тяготение к программным сюитам, основанным на разных типах программности (обобщенной, конкретной), что проявляется в названиях частей сюиты для раскрытия музыкального образа.
4. Членение развернутых циклов (тетрадей, альбомов) на микроциклы по принципу принадлежности к определенной жанровой и / или образной сфере (А. Сташевский «Днепропетровские фрески»).
5. Выявление традиций неофольклоризма и неокучкизма в концепции и музыкальном языке сюит (А. Сташевский «Днепропетровские фрески», А. Нижник «Сердце дракона»).
6. Актуализация детской проблематики в программных сюитах, что приводит к использованию данного материала в репертуаре начального, среднего музыкального образования, а также к возможности исполнения отдельных пьес сюитных композиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная форма / общ. ред. Ю.Н. Тюлина. М.: Музыка, 1974. 358 с.
2. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.
3. Олексив Я.В. Рецепция жанров сюиты и партиты в украинской баянной музыке второй половины XX века: дисс. ... канд. искусствоведения. Львов, 2011. 159 с. (На укр. яз.).
4. Мирошниченко О.Н. Партиты А. Нижника в контексте авторского стиля // Современное искусство в дискурсе времени. М.: Институт современного искусства, 2025. С. 322–340.
5. Шевченко А.И. О воплощении характерных черт музыкального фольклора в сюите «Дружба народов» К. Мяскова. Донецк, 1986. 24 с.
6. Горбатовская Я., Нижник А. О партите для баяна (аккордеона). URL: <https://rutube.ru/video/cf0e787fa8db46b7e9161e23355d6a9c/> (дата обращения: 05.10.2025).
7. Сташевский А.Я. Тенденции развития жанра сюиты в украинской музыке для баяна // Актуальные вопросы баянно-аккордеонного исполнительства и педагогики в музыкальных учебных заведениях. Вып. 1. Луганск, 2005. С. 92–98. (На укр. яз.).
8. Сташевский А.Я. Крупные жанры в украинской музыке для баяна. Луганск: Полиграфресурс. 2007. 159 с. (На укр. яз.).
9. Нижник А. А. Украинский баянный концерт 1970-х годов: тенденции развития жанра // Музыкальное искусство. 2009. № 9. С. 133–141.
10. Имханицкий М.И. История баянского и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

The genre of the bayan suite in the stylistic palette of Donbass composers
Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 4 (99), 159–167
 DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-159-167

Oleg N. Miroshnichenko), Institute of Contemporary Art (Moscow, Russian Federation). E-mail: oleg_06.11@mail.ru

Tatyana F. Shak, Institute of Contemporary Art (Moscow, Russian Federation). E-mail: shaktat@yandex.ru

Keywords: cyclic compositions, suite, accordion, musical style, A. Nizhnyk, A. Stashevsky, composers of Donbass.

The article is devoted to regional issues: the study of accordion music by Donbass composers-performers, viewed through the prism of the suite genre. To realize the set goal (analysis of multi-part cyclical compositions of representatives of the Donbass bayan school of composers), tasks related to the identification of the range of cyclical compositions (suites, partitas) in the style palette of composers-performers of Donbass are solved; determining the place of these genres in the dynamics of the development of domestic narrative literature; conducting a genre-style analysis of suites by Donetsk authors. The study of the suites by A. Stashevsky “Ancient frescoes” (2005) and A. Nizhnyk “Heart of the dragon” (2014) substantiates the gravitation in this genre to different types of programming (generalized, concrete), which is manifested in the names of the parts of the suites; the influence of the traditions of neo-folklorism and neo-Ochukism on the concept and musical language of the works; the division of extended cycles into microcycles based on the principle of belonging to a certain genre and/or image sphere; the dependence of the musical language and composition of the works on the capabilities of the instrument and the performance style of the authors, since these works were created by composers-performers. It is proved that this genre in the creativity of musicians of Donbass is formed in parallel with the general trends of the development of accordion art in Russia and becomes central in the range of multi-part cyclical compositions (sonatas, concerts). A typical feature of a modern suite is a more complete unification of the cycle due to figurative-dramatic and thematic connections between the parts, the expansion of the figurative sphere. Representatives of Donbass occupy leading positions in this genre niche.

References

1. Tyulin, Yu.N. (1974) *Muzykal'naya forma* [Musical form]. Moscow: Moscow: Muzyka.
2. Mazel, L.A. (1979) *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [The structure of musical works]. Moscow: Muzyka.
3. Oleksiv, Ya. V. (2011) *Retsepsiya zhanrov syuity i partity v ukrainskoy bayannoy muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Reception of the genres of suite and partita in Ukrainian accordion music of the second half of the 20th century]. Art history Cand. Diss. Lviv. (In Ukrainian).
4. Miroshnichenko, O.N. (2025) Partity A. Nizhnika v kontekste avtorskogo stilya [Partitas by A. Nizhnik in the context of the author's style]. In: *Sovremennoe iskusstvo v diskurse vremeni* [Contemporary Art in the Discourse of Time]. Moscow: Institute of Contemporary Art. pp. 322–340.
5. Shevchenko, A.I. (1986) *O voploschchenii kharakternykh chert muzykal'nogo fol'klora v syuite “Druzhba narodov” K. Myaskova* [On the embodiment of characteristic features of musical folklore in the suite “Friendship of Peoples” by K. Myaskov]. Donetsk.
6. Gorbatovskaya, Ya. & Nizhnik, A. *O partite dlya bayana (akkordeona)* [About the partita for button accordion (accordion)]. [Online] Available from: <https://rutube.ru/video/cf0e787fa8db46b7e9161e23355d6a9c/> (Accessed: 05.10.2025).
7. Stashevsky, A.Ya. (2005) Tendentsii razvitiya zhanra syuity v ukrainskoy muzyke dlya bayana [Trends in the development of the suite genre in Ukrainian accordion music]. In: *Aktual'nye voprosy bayanno-akkordeonnogo ispolnitel'stva i pedagogiki v muzykal'nykh uchebnykh zavedeniyakh* [Current issues of button accordion performance and pedagogy in music educational institutions]. Issue 1. Lugansk, 2005. pp. 92–98. (In Ukrainian).
8. Stashevskiy, A.Ya. (2007) *Krupnye zhanry v ukrainskoy muzyke dlya bayana* [Major genres in Ukrainian music for the accordion]. Lugansk: Polygraph resource. (In Ukrainian).
9. Nizhnik, A.A. (2009) Ukrainskiy bayannyy kontsert 1970 godov: tendentsii razvitiya zhanra [Ukrainian accordion concert of the 1970s: trends in the development of the genre]. *Muzykal'noe iskusstvo – Musical art.* 9. pp. 133–141.
10. Imkhanitskiy, M.I. (2006) *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of accordion art]. Moscow: RAM named after the Gnesins.