

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи
Кафедра музики

**Шляхи ознайомлення учнів закладів загальної
середньої освіти з баянним та акордеонним
МИСТЕЦТВОМ**

Дипломна робота
Рівень вищої освіти - другий (магістерський)

Виконала:
студентка 6 курсу, групи 636
спеціальності 014 «Середня освіта
(музичне мистецтво)»
Вікірюк А. В.

Керівник:
професор Дерда І.М.

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № ____

від " ____ " _____ 2021 р.

зав. кафедри _____ доц. Лісовий В.А.

Чернівці – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА.....	7
1.1. Феномен акордеону як музичного інструменту.....	7
1.2. Баянно-акордеонне мистецтво у культурному житті України та Буковини.....	29
Висновки до першого розділу.....	45
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ОЗНАЙОМЛЕННЯ УЧНІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ З БАЯННИМ ТА АКОРДЕОННИМ МИСТЕЦТВОМ.....	46
2.1. Технологія розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом.....	46
2.2. Шляхи ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом	67
Висновки до другого розділу.....	75
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81
ДОДАТКИ.....	89

ВСТУП

Актуальність дослідження. Виконавство на баяні та акордеоні займає важливе місце в сучасній світовій культурі. У різних країнах світу баян і акордеон використовуються в академічній, естрадній та побутовій сферах. Однак шлях сходження баяну та акордеону на академічно-концертний олімп був досить складним, оскільки ці інструменти завжди перебували у «тіні» і тривалий час не мали оригінального репертуару, методики викладання, професійних виконавців. Загальносвітовий сучасний розвиток виконавства на баяні (акордеоні) включає досить географічний діапазон. До нього входять всі країни Європи, Америка, Австралія, Японія, Середня Азія, Африка. Україна також посідає відповідне місце в цьому списку. Навіть приблизне розуміння стану баянного та акордеонного мистецтва в Україні свідчить про його професійні здібності та право займати чільне місце на сучасному академічно-концертному Олімпі. Перед досягненням цього рівня повноважень (і подальшою підтримкою) є багато важливих взаємозалежних процесів. Їхнє розуміння вимагає хоча б короткого огляду минулого самого інструменту.

Акордеон та баян займають важливе місце серед багатьох музичних інструментів, які користуються популярністю та визнанням у всьому світі. Це сучасний концертний інструмент, який володіє надзвичайно багатими технічними та художньо-виражальними можливостями та активно використовується у аматорській та професійній музиці Буковини. Краса, барвистість і динамічні зміни звучання інструменту - ось що приваблює виконавців та слухачів в акордеоні і баяні. Він з'явився в музичному житті на початку ХХ століття, а згодом зайняв місце в українській професійній музиці. Вивчення історії акордеону та баяну, його співвідношення, його поширення є надзвичайно цікавим і повчальним. Перш за все для тих, хто насправді вміє грати на інструменті. Ця магістерська робота може не тільки збагатити історичні дані дослідників, а й змусити людей свідоміше ставитися

до баяна чи акордеона, розуміти глибинність і національність інструменту, сприятиме набуттю вищої та витонченої майстерності у виконанні музичних творів на акордеоні чи баяні.

Дослідження специфіки трактування баяну та акордеону в різних напрямках мистецтва, а також впливу на сучасну музичну практику є актуальним питанням, що мало розроблене у вітчизняному музикознавстві.

Ступінь дослідження: Акордеон та баян пройшли довгий шлях розвиваючись та вдосконалюючись, поки здобули свій сучасний вигляд. Покращення технічних можливостей інструментів, вдосконалення їх тембральної палітри вплинуло на підвищення професійної майстерності баяністів і акордеоністів.

Ще у 1930-1940-х рр. до репертуару акордеоністів входили здебільшого акомпанементи до пісень і танців та обробки народного мелосу. Та вже з 1950-х рр. акордеон стає повноцінним концертним інструментом. Сучасні високопрофесійні акордеоністи в репертуарі мають сонати, сюїти, концерти, зокрема твори світової (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, А. Вівальді, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, М. Мусоргський, П. Чайковський) та української (Л. Лисенко, К. Косенко, Р. Ревуцький та ін.) класики. На акордеоні можна якісно відтворити як оригінальну музику, фольклор, так і найкращі примірники джазу та сучасного авангарду.

У другій половині ХХ століття помітним є цікавість дослідників до наукового осмислення баянно – акордеонного мистецтва в педагогічній освіті: (М.Давидов, Ю.Єгоров, Л.Колесов, Ю.Бай, В.Беляков, А.Полетаєв, М.Різоль, В.Самітов, В.Семенов, В.Кузовлев, І.Алексєєв, Ю.Акімов, Г.Статівкін, В.Шаров, Г.Шахов, В.Чабанов, Ю.Ястребов та ін.), мистецтвознавчому (Д.Кужелєв, Ф.Ліпс, А.Мірек, М.Давидов, В.Зав'ялов, А.Черноіваненко та ін.) та історичному аспектах (А.Басурманов, В.Новожилов, Є.Іванов, Л.Стасенко, Ю.Максимов та ін.).

Розвиток акордеону та його роль у світовому музичному мистецтві дослідили музикознавці: О. Гончаров, М. Давидов, А. Душний, Ю. Дякунчак, Р. Кундис, І. Макарчук, І. Маринін, В. Марченко, Г. Олексів, М. Паньків, Б.Пиц, Г. Савчин, В. Салій, Л. Снедкова, В. Сподаренко, А. Стадник, К. Стрельченко, А. Стрілець, О. Усанова, О. Устименко-Косоріч, Н. Цюлюпа, І. Щербак та інші.

Мета: ознайомити учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом.

Об'єкт: процес розвитку баянного та акордеонного мистецтва в закладах загальної середньої освіти.

Предметом дослідження: шляхи ознайомлення учнів закладів середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом.

Виходячи з мети потрібно виділити такі **завдання:**

- описати феномен акордеону, як музичного інструменту;
- провести теоретичний аналіз розвитку баянно - акордеонного мистецтва у сучасному музичному просторі України;
- розкрити баянно - акордеонне мистецтво у культурному житті Буковини;
- дослідити технологію розкриття художнього образу музичного твору баяністом та акордеоністом;
- розглянути шляхи ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом.

Методи дослідження: для дослідження шляхів ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом було використано метод опрацювання теоретичних джерел про баянне та акордеонне мистецтво: аналіз, синтез, порівняння для встановлення витоків та розвитку освіти і репертуару інструментів; технічні: для визначення особливостей та можливостей інструменту; описово-аналітичний та порівняльний аналіз, за допомогою яких прослідковано особливості

ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом.

Апробація та впровадження результатів дослідження здійснювалася на кафедрі музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича під час проходження педагогічної практики з 1 по 14 листопада.

Теоретичне значення та наукова новизна роботи полягає у тому що вперше ґрунтовно проаналізовано шляхи ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом.

Практична значущість дослідження: матеріали вміщені в роботі можуть бути використані учнями, студентами, викладачами музичних і мистецьких шкіл, позашкільних закладів освіти в організації оркестрів, занять з індивідуальних занять з інструменту баяну та акордеону в практиці концертно-виконавської діяльності.

Структура роботи: магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загального висновку, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел включає 76 найменувань. Наукова робота містить кількість основного тексту 86 сторінок, а загального 89 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Феномен акордеону, як музичного інструмента

Серед музичних інструментів, що виникають в ХІХ столітті виділяється акордеон та його більш пізній різновид – баян. Музичний інструмент набуває поширення, як у європейській, так і в пізнішій українській музичній культурі, а також досить цікаво використовується споріднений інструмент – бандонеон в американській практиці. Баянно - акордеонне мистецтво, його феномен та історія розвитку в різних національних культурах як усної, так і письмової традицій, виконавські та педагогічні проблеми та інші стають предметом пильного вивчення. У бурхливому процесі асиміляції народного інструменту академічним музичним мистецтвом, яке досягло, як відомо, свого апогею у другій половині минулого століття, послідовно змінювалося ставлення до баяну з боку професійних музикантів різного профілю: виконавців, композиторів, музикознавців.

В інструментальній літературі йдеться, що акордеон - це пневматичний клавішний інструмент, який належить до сімейства гармонік - класу інструментів, у яких металева пластина, що коливається під тиском повітря, діє як звуковий подразник. Слід зазначити, що у США, Європі та інших країнах прийнято називати всі види ручних гармонійних акордеонів, а на всьому пострадянському просторі існує традиція називати акордеон лише хроматичною гармонікою з фортепіано – типу права клавіатура.

Вчені називають патріархами акордеону багатотрубними флейтами з язичком, що вільно коливається під тиском повітря. Вже у ІІІ тисячоліття до

нашої ери такі інструменти (кхен, шен, ченг, санг, кін) використовувалися у країнах Південно-Східної Азії – Лаосі, Бірмі, Тибеті, Китаї, Японії. [55, с. 95].

Виникненню сучасного акордеону передували винахід кількох подібних інструментів:

- акордеон К.Деміана (Відень, 1829 р.);
- концертіна Ч.Уїтсона (Лондон, 1829 р.);
- бандонеон Г.Банда (Крефелд, 1840 р.);

Перший інструмент під назвою «Акордеон» був створений у 1829 органом майстром з Відня Кирилом Деміаном. Цей інструмент на правій клавіатурі мав п'ять клавіш, які робили основні звуки ре мажор. Зліва інструмента К. Деміана було п'ять клапанів для акомпанементу, дають десять різних акордів. Цей інструмент підходив до виконання простих діатонічних мелодій. [3, с. 398]. Принциповою відмінністю цього інструменту було те, що при натисканні однієї кнопки в лівій клавіатурі звучав акорд. Нині такі інструменти називають готовими.

Після того як компанія «Деміан та сини» 23 травня 1829 року отримала патент на виробництво нового інструменту, вони налагодили виробництво гармонік – акордеонів – з перших рук у Відні. [40, с. 288]. Ця назва пізніше отримала обертони з акордовим супроводом на лівій клавіатурі та поширилася у країнах Західної та Східної Європи.

За дослідженнями В.В. Марченка, у 1831 р. К. Деміан далі продовжував працювати над покращенням гармонійного дизайну. Майстер винайшов пристрій, що дає змогу відключати готові акорди від мелодичних звуків. Цей пристрій називається «мутація». За ці роки примітивний акордеон став популярним у верхньому світі Парижа та Санкт-Петербурга та отримав схвалення. Він стає символом народних традицій багатьох культур. З 1883 акордеон використовується для створення фольклорної атмосфери в деяких музичних творах Чайковського, Шостаковича, Прокоф'єва. У 1907 році в Санкт-Петербурзі одна з модифікацій акордеону майстром музичних інструментів Петром Стерліговим отримала назву Баян (на честь

легендарного давньоруського гуслара Бояна). Дуже важливою стала поява перемикачів у гармоніках, за допомогою яких змінювався тембр. У 1838 році у Відні з'явилася перша платівка на губній гармошці, яку в Австрії та Німеччині називали «Тремоло» (пізніше вона отримала назву «розлив»). З середини 40-х років XIX ст. Ці інструменти стали дуже популярними у Західній Європі. Потім з'явився регістр, який одержав назву Lower Octave - низька октава по обертонах. Зазвичай він приєднувався до нього з невеликою часткою та синхронізував звук основного голосу на октаву нижче. Як бачите, 1830-ті роки характеризуються активною експериментальною роботою майстрів щодо поліпшення обертонів. У цей час почалося власне виробництво гармонік, особливо в Німеччині – у Клінгенталі та Троссінгені. Ці інструменти стали дуже популярними у Франції. Паризький майстер Шарль Баффе дещо змінив конструкцію акордеону, й у новій формі цей інструмент стали виробляти Н. Фурно, А. Рейснер, органний майстер М. Александер. Перші акордеонні школи було видано А. Рейснером (1832 р.), М. Пішно (1831-1832 рр.), А. Мюллером. (1834) [42, с. 144].

Акордеон прибув Італію в 1840-х роках. Виробництво цього інструменту в Італії почалося лише у 1863 році, коли Паоло Сопрані відкрив лабораторію у Кастельфідардо. Пізніше це місто, а також Страделла та Камерано стали потужними центрами Італії з виробництва акордеонів.

Внаслідок різних ускладнень у наступні роки з'явився новий поліфонічний та багатотонний інструмент – концертний клавішний або баян. Завдяки готовій до вибору системі на лівій клавіатурі та різноманітності кольорів сучасний акордеон має дуже широкий репертуар: від перекладу класичної музики (написаної для органу чи оркестру) до авангарду, де можна використати унікальні акустичні ефекти цього інструменту.

Баян - це загальноприйнята міжнародна назва інструменту. Баян та клавішний акордеон – різні інструменти, хоча у них багато спільного (наприклад, однаковий дизайн лівої клавіатури).

Перш гармоніки із клавішами з правого боку, засновані на моделі фортепіанної клавіатури, були представлені на загальнонімецькій промисловій виставці у Відні в 1854 році, місцевим майстром Матеусом Бауером. Інструменти мав діапазон більше трьох октав. Цей тип губної гармоніки отримав назву «гармонійна флейта» і став дуже популярним. Згодом французькі компанії почали виготовляти різні моделі гармонійних флейт. Проте дослідники виявили, що конструкція цих інструментів не дуже подібна до звичних нам акордеонів. По-перше, вони відрізнялися другим способом гри та характером звуку принципово іншим способом постачання язичків повітрям. Даний інструмент був різновидом ручної фісгармонії, у ньому був відсутній акцент - одна з основних характеристик гармоніки, баяна та акордеону. У той же час ручна гармонійна флейта, як один із різновидів гармоніки, підготувала зовнішній вигляд акордеону. [42, с. 144].

Вже з 1850-х років, до інструментів із правою фортепіанною клавіатурою додано простий набір басових акордів. В результаті з'явилися інструменти з лівою та правою фортепіанною клавіатурою, які, проте, не продавалися через невідповідність рівня виконання репертуару.

Наприкінці 19 ст. досягнуто значного прогресу у створенні акордеонів. Так, у 1898 році відомий італійський майстер-дизайнер Маріано Даллапе створив інструмент із правильною фортепіанною клавіатурою та повним супроводом хроматичних акордів. Його акордеон мав спектр близько трьох октав (g - e), а ліва клавіатура, що складається з хроматичного набору басів, мажорних та мінорних тонів, мала 48 кнопок. Потім були домінуючі септакорди. [42, с. 145].

Такі акордеони набули поширення у всіх країнах Європи на початку 20 століття та опинилися у США, а потім у Японії.

В.М. Самолюк, О.В. Лузан дослідили, що від початку звучання акордеона, бандонеона, та баяна було пов'язано з відтворенням народної музики. Репертуар для баяна та акордеону включав аранжування народних пісень, специфічні транскрипції та переклади творів, написаних для інших

інструментів. Часто його включають, як акомпануючий інструмент у народні хори і фольклорні ансамблі. Однак у XX столітті триває процес розширення меж застосування цього інструменту. [58, с. 332].

З поступовим вдосконалення конструкції акордеону, репертуар цього інструменту продовжує розвиватися. На початку XX ст. до нього увійшли не лише твори популярних пісенних та танцювальних жанрів (ліричні пісні, вальси, марші, польки, танго, фокстроти та ін.), а й деякі зразки класичної музики. Акордеон використовувався, як сольний та акомпануючий інструмент, а у джазових оркестрах та ансамблях на початку 30-х років, він стає популярним поп-інструментом [40, с. 289].

Велике та швидке поширення акордеону у різних країнах світу В.В. Марченко пояснює кількома причинами відповідно до принципу генерації звуку: по-перше, з такими інструментами, в яких тиск повітря, що рухає язик, змінюється, інтенсивність коливань також змінюється, і ви можете чути звук від ледь чутного до різкого та гучного, а висота тону залишається не змінною; по-друге, інструменти з таким принципом генерації звуку можуть зберігати стрій тривалий час, незалежно від перепадів температури під час роботи та зберігання. Все ж слід зазначити, що лише деякі з музикантів уміли віртуозно виконувати твори на акордеоні, оскільки в більшості інструментів, які відносяться до другої половини 19 - початку 20 століття, був пронизливий, звук, а гра на них була, неохайною, з зітханнями і риданнями. Тому, незважаючи на широке поширення акордеону, цей інструмент в той період поки не отримав визнання у професійних музичних колах. Так, у музичному словнику Фрідріха Грасслера акордеону дана наступна характеристика: «Гармоніка - жахливий інструмент тортур, яким озброєні сучасні молоді люди, які страждаючи від хвороб підліткового віку, порушують мир і порядок на вулицях.» [42, с. 145].

Спочатку акордеони мали вузькі маленькі клавіші, а гриф був під прямим кутом. Це було пов'язано з тим, що при грі на акордеоні, як і на баяні, використовувалися лише чотири пальці. І лише на початку 20 століття,

коли відбувся перехід до гри на п'ятипальцевому акордеоні, шкала клавіш збільшилася та наблизилася до шкали фортепіано. Це призвело до незначних змін положення правої клавіатури щодо корпусу – її невеликий нахил у бік виконавця був дуже зручний під час гри.

На початку XX ст., акордеоністи намагалися покращити клавіатуру з метою розширення можливостей свого інструменту. Дослідники довели існування акордеонів з правою дворучною клавіатурою, що значно збагатило художні можливості інструменту. Пізніше, у 1920-1930-х роках, ці акордеони стали популярними в ансамблевих виступах. Вони виконували транскрипції класичної музики та естрадних творів. У 1920-ті роки, на акордеоні з'явилися клавіатура, яка складалася деяких елементів баяна та гармоніки. Дослідники відзначають, що на італійських інструментах клавіатура розташована ближче до краю грифу, тому що вона була більш затребувана [21, с. 22].

У 1930-1940 рр. німецька фірма Hohner починає виробляти моделі акордеонів із вигнутим грифом, що дозволило музикантові охопити набагато ширший діапазон звуків. З'явилися також інструменти з напівкруглою формою правого та лівого напівкорпусів. Інструмент викликав великий інтерес у широкої публіки завдяки ототожненню відповідної клавіатури з фортепіано. Це часто замінювало відсутність фортепіано у піаністів. Тому акордеоністами часто ставали професійні піаністи, які на власному досвіді, вивчаючи та розширюючи можливості лівої клавіатури та працюючи над технікою гри на міху, досягли значних результатів у виконанні естрадних та танцювальних творів. [22, с. 36].

В результаті «клавіатурники» мали дуже високий рівень досвіду виконавства та сприяли підвищенню виконавського рівня тим хто грав на кнопкових інструментах. Ці інструменти набули популярності на дансингах, у вар'єте, кабаре, мюзік – холлах, кафетеріях і на пікніках. Інструменти допомагають людям на дозвіллі у всіх країнах Європейського Союзу в штатах, а пізніше в країнах Азії. У першій декаді XX ст. з'являється багато акордеоністів, а також зросла виконавська майстерність майстрів. Серед них

- Пітер Лі, Гаррі Піатанезі, Чарльз Каміллері, Ентоні Галла-Ріні в штатах, Сальваторе з Джезуальдо в Італії. Разом з естрадою виконавці починають виконувати багато творів класичної музики - Й. Баха, Ф. Мендельсон, Д. Палестрини, А. Вівальді, Н. Паганіні, Ф. Шопен.

С.О. Карась зауважує, що на початку 1930-х років спеціалізовані державні підприємства з масового виробництва язикових клавішно-пневматичних інструментів з'являються в Києві, Харкові (1931), Кременіному (1933), Житомирі (1934). До 1960-х рр. триває комплексно-пошукова робота над удосконаленням конструкції баяна. При цьому оптимальною модернізованою моделлю стає п'ятирядний багатотембровий готово-виборний баян. Своєю чергою, це стало рушійним фактором у формуванні базової виконавчої школи на абсолютно нових засадах, де вісью слугує адекватна до світового сучасного рівня професійна майстерність баяніста [23, с. 278].

Водночас у 1920-1930-х рр. назріла нагальна потреба у створенні високохудожнього репертуару для акордеона. Спочатку репертуар створювали самі виконавці. Так, наприклад, П'єтро Дєро створив два концерти для акордеона з оркестром, фантазії, увертюри, інші п'єси крупної форми, а також велика кількість аранжувань класичної музики. Так, австрійський композитор Альбан Берг використав акордеон в другому акті своєї опери «Воццек». Багато творів для баяна чи акордеона соло та в різноманітних ансамблях створив німецький композитор Хуго Герман. Зокрема в 1940 р. митець написав двочастинний «Концерт для баяна чи акордеона g-moll», зі струнним оркестром чи оркестром гармонік і двома літаврами *ad libitum*. Цей твір мав важливе значення для розвитку акордеонного виконавства. Концерт і сьогодні входить до репертуару акордеоністів і баяністів, зокрема, був обов'язковим твором для виконання на третьому турі Міжнародного конкурсу в Клінгенталі в 1997 р. Італійський композитор-акордеоніст Джервазіо Маркосіньорі створив п'єси «Фарбі» (1963), «Чотири багателі» (1971), в яких були широко використані нові

образні та фактурні засоби, нові прийоми гри. Велику популярність у світі мають твори для акордеона і баяна німецького композитора Юргена Ганцера. Сюїти митця «Образи» і «Механіко» були обов'язковими для виконання на Міжнародному конкурсі конова Клінгенталі в 1987 і в 1996 роках. Записи польського композитора Анджея Кшановського складаються із струнних для акордеонного соло та ансамблю. Один з найвагоміших акордеонних циклів композитора є в чотиричастинній сонаті № 1 (1972). Виконавці багатьох країн виконують твори Кшиштофа Ольчака, найпоширеніший його твір це п'єса «Фантасмагорія» (1978 рік). У 2001 р. Датський композитор Бент Лоррентсен написав для баяна (акордеона) чотиричастину сюїту «Цирк». Цей твір був обов'язковий на конкурсі «Кубок світу» 2002 р. в Копенгагені [42, с. 146].

З 1978 р. Житомирська фабрика музичних інструментів починає виробляти вітчизняний багатотембровий готово-виборний концертний баян "Україна" параметри, які в цілому відповідають сучасній професійно-академічній виконавській практиці. Серед світових фабрик із виробництва баянів (акордеонів) провідні позиції сьогодні займають такі фабрики, як «Pigini», «Zero Sette», «Borsini», «Bugari», «Brandoni», «Skandalli», «Vigoni», «Weltmaister», «Hohner», «Walter», «Harmona» (Німеччина); «Юпітер», «Акко», «Тула» (Росія); «Слава», «Зонта» (Білорусь) та ін.. [23, с. 278].

Удосконалення акордеонного дизайну, його велика популярність у різних країнах світу сприяли зацікавленню професійних композиторів і створенню оригінального високохудожнього акордеонного репертуару.

Так, акордеон містить три основні компоненти:

- права клавіатура (на якій сольна партія виконується п'ятьма пальцями правої руки);
- міх для керування для керування звуків обох клавіатур;

- ліва клавіатура, на якій вказівним і середнім пальцями лівої руки здійснюється басово-ритмовий акомпанемент основної мелодії [3].

Акордеон має регістри, які перемикають тональність вгору та вниз, а також додають звучання в унісон. Таким чином, коли музикант натискає одну клавішу, слухач чує від однієї ноти до акорду з різницею в октаву.

Інструмент тримається на плечах музиканта на двох ремінцях. При розтягуванні / стисканні міха лівою рукою повітря через сітки в половинках клавіатури коливає язички, які в даний момент відкриваються певними клавішами; коливання язиків утворюють звук відповідної частоти (у класичних акордеонів чи акордеонів частота звуку на «стик» або «розтягування» однакова; однак у деяких народів є подібні народні інструменти, наприклад, у Грузії, де «стик» дає одну ноту, а «ростиск» на одній кнопці / клавіші різну, це можна побачити, коли мелодія відтворюється «грою міхом») [2].

Вентиляційні канали відкриваються/закриваються за допомогою клапанів, з'єднаних ключами. Крім «музичних» клапанів у верхній лівій частині клавіатури, в кінці гри є бічна кнопка клапана для безшумного стиснення міху.

Також на лівій частині клавіатури є ніжки, на яких акордеон має стояти весь час, коли не використовується для гри.

Оскільки звучання лівої клавіатури акордеона значно нижче, ніж правої, партії для акордеона та баяна слід писати для правої руки в скрипковому ключі, а для лівої в басовому.

В залежності від кількості язичків, які відкриваються/закриваються разом з одним клапаном, акордеони, як правило, можуть бути триголосними та чотириголосними. Кількість голосів може сягати восьми.

В особливо від різних клавiш на правій клавiатурi та кнопках на лiвiй акордеон може бути рiзних типiв (таб. 1.1). Повний 7/8 приймається концертними iнструментами, 3/4, половинний i меншi - навчальними.

Таблиця 1.1

Типи акордеонiв за кiлькiстю клавiш

Назва	Правих клавiш	Дiапазон правої клавiатури	Лiвих кно-пок
Повний	41	фа—ля ³	120
Сiм/восьмих	37	фа—фа ³	96
Трьохчетвертний	34	соль—мi ³	80, рiдше 72
Половинний	34	соль—мi ³	60
Меншi	30	ля—ре ³	48
	25 чи 26	сi-до ¹ —до ³	32 чи 24

Баян має бiльш широкий дiапазон правої клавiатури, але зазвичай це не так багато регiстрiв, розглянемо його характеристики в табл. 1.2 [7].

Таблиця 1.2

Характеристика баяну

Праві кнопки	Ряди	Діапазон правої клавiатури
52	3	Сi-бемоль—до-дiєз ⁴
67	3	Мi—ля-дiєз ⁴
112	5	Мi—ля-дiєз ⁴
127	5	Соль ₁ —ля-дiєз ⁴

Послiдовнi кнопки одного ряду вiдповiдають звукам з iнтервалом в пiвтора тони, сусiднi ряди - з iнтервалом в пiвтон, а висхiдна послiдовнiсть звукiв може бути вiд мiхiв до краю грифа (схiдноєвропейська розкладка) чи

навпаки (європейська розкладка). Наявність п'яти рядів (кожному звуку відповідає дві кнопки, за винятком звуків середнього ряду) дозволяє грати в будь-якій тональності без зміни аплікації, тільки в іншому положенні.

Основні реєстри акордеона мають такі назви:

«Кларнет» – лад (звучить лише нота обраної висоти)

«Скрипка» – лад + розлив (вібрато, звук розладжений на 1-6 Гц – тупий, або 1,5-15 Гц – гострій розлив);

«Віолончель» – октава (нижче обраної висоти);

«Бандонеон» – лад + октава;

«Акордеон» – лад + розлив + октава;

«Піколо» – звук на октаві вище обраної висоти;

«Флейта» – лад + піколо;

«Мюзет» – лад разом з розложеними звуками вище і нижче, іноді з піколо;

«Челеста» – лад + піколо + розлив;

«Орган» – октава + піколо (звуки на октаву вище і нижче вибраного);

«Фагот» – лад + октава + піколо;

«Фісгармонь» – октава + піколо + розлив;

«Квінта» – звуки з інтервалом у квінту;

«Тутті» – усі реєстри звучать разом [7].

У нотах для акордеона реєстри позначаються над нотним станом крапками у колі, розділеному на три частини: крапка вгорі позначає піколо, внизу – октаву, крапки в середній смузі – лад і розливи.

За типом лівої клавіатури акордеони та баяни бувають (Див. додаток А):

1. Готові - при натисканні однієї кнопки на лівій клавіатурі звучить акорд (мажор/мажор; мінор/мінор; домінантний септакорд; зменшений септакорд)..

2. Виборні – відрізняються відсутністю готових акордів. На виборному акордеоні ліва рука може використовувати різноманітні акорди на розсуд композитора або виконавця, що вагомо збільшує можливості цього

інструменту в порівнянні з готовим, однак значно ускладнює техніку гри на ньому [7].

Ліва клавіатура акордеону з готовим акомпанементом і різною кількістю кнопок. Умовні позначення: Б - мажорний (мажорний) тризвук, М - мінорний (мінорний) тризвук, 7 - мінорний мажорний септакорд (домінантний септакорд), Зм - зменшений септакорд. Іноді буває і 7 ряд кнопок – збільшені чи великі мажорні септакорди. На 32 кнопках, на лівій клавіатурі, відсутня нота «Сі». Як видно з додатків А і Б, кнопки основного другого ряду розміщені в акордеоні (і так само в баяні) за тим же порядком, що в гармонії слідує дієзи, а саме (знизу-вверх) Фа-До-Соль-Ре-Ля-Мі-Сі [7].

Зараз акордеон та баян набули популярності, як і в академічній та і естрадній музиці. Сучасні популярні рок-, поп- гурти часто використовують у своїх композиціях акордеон для підсилення тембру. Можна згадати використання баянів та акордеонів у таких гуртах, як: «Мандри», «Гайдамаки», «Чиж», у кліпах Ані Лорак, М. Поплавського та багатьох інших.

Сучасний акордеон В.В. Марченко описує як язичковий клавішно-пневматичний музичний інструмент з повним хроматичним звукорядом на правій клавіатурі, басами і готовим (акордовим) або готово-виборним акомпанементом на лівій. У різних країнах світу цей інструмент зайняв вагому нішу в сучасній камерно-академічній культурі і водночас залишається найбільш популярним в аматорському середовищі. Наприкінці ХХ ст. в Україні продовжуються спроби удосконалити конструкцію акордеона. Так, донецький акордеоніст і педагог Едуард Борисенко створив сучасний варіант акордеона з двома мануалами, який отримав патент у 1996 р. На думку дослідників, цей інструмент досить досконалий, адже розташовані на певній відстані ряди другого мануалу дозволяють охопити розташування клавіш більше двох октав, значно спростити виконання. Сучасні акордеони виготовляються з використанням передових технологій та різноманітних

інновацій на всіх етапах виробництва. Серед світових акордеонних фабрик лідируючі позиції сьогодні займають: «Pigini», «Zero sette», «Borsini», «Bulgarians», «Brandoni», «Scandalli», «Vignoni», «Paolo Solapeni» (Італія); «Weltmaister», «Hohner», «Walter», «Harmona» (Німеччина) та ін. [42, с. 146].

Д.С. Решетник описує особливості застосування електронного акордеону у сучасній академічній музиці. Так, звичайний акустичний акордеон можемо віднести до групи політембрових інструментів, а електронний акордеон досяг рівня мультитембрових. Тобто в електронному інструменті тембр стає аналогічний висоті і ритму, а тому він (тембр) відокремлений від свого акустичного джерела і виступає ще одним абстрактним параметром, що занурює слухача в глибину звуку[55, с. 87].

На відміну від акустичних, електронні музичні інструменти не надають можливості для налагодження стійкого фізичного зв'язку, оскільки виконавець не має доступу до вібруючого звуку. Контроль за такими параметрами, як структура стаціонарного спектру, висота звуку, та перехідних процесів здійснюються опосередковано, тобто засобами спеціального «інтерфейсу». Виконавець «керує не безпосередньо фізичним тілом, а лише певними електричними параметрами (з можливістю їх фіксації)». В результаті спостерігається тенденція до зниження індивідуалізованого «звуку виконавця» та варіативності параметрів інструменту, доступного для маніпуляції. І також «звук інструменту» стає сукупністю тембродинамічних характеристик, що заклав інженер-конструктор. Таким чином, специфіку електронних інструментів в ході їх історичної модернізації відрізняють не лише нові тембральні якості, але й значні музично-виразові ресурси. За їхньою допомогою досягаються оркестрова різнотембральна насиченість фактури, поліритмічні утворення, що дає більші можливості для композиторів і виконавців.

Електронний баян зовні він схожий на акустичний, але сучасний електробаян за тембральними й технічними можливостями, на думку І. Євенка – це оркестр. У його ресурсі – безмежно широка палітра тембрів, що

дозволяє відтворювати і стилізувати звучання різних інструментів. На інструменті збалансовано динамічні можливості солюючого голосу на тлі оркестрового багатоголосся, розширено спектр ритміки за рахунок імітації ударних інструментів. Маючи безліч вбудованих різнопланових тембрів, цьому інструменту доступні практично будь-які музичні стилі [17, с. 220].

Електро-баян у ході історичної модернізації пройшов кілька етапів становлення. На початку 1960-х років у Житомирі на заводі «Електровимірювач» створено перший промисловий електро-музичний інструмент «Естрадін». Цей комбінований електронний баян міг звучати як механічний інструмент, на ньому можна виконувати багатотемброву музику, проте він не відтворював звуки ударних, ударно-шумових та шумових ефектів.

Перші електронні гармоніки розроблені італійською компанією «Farfisa» («Фарфіза»), утворена об'єднаннями «Scandalli», «Settimio Soprani» і «Frontalini». «Фарфіза» виготовляла очеретяні органи, використовуючи повітря під тиском (наприклад. Microrgan і Pianorgan), це інструменти з кількома тисячами тембрів та їх поєднань, комбінацією електронних та акустичного (міхом) звучань, пам'яттю для вибору однією клавішею. Наявність «ніжної» педалі дозволяла не лише регулювати динамічну гнучкість, але й створювати потрібний баланс між голосом і акомпанементом.

На початку 1960-х років розроблений перший транзисторний акордеон «Трансікорд Фаррія», який за дослідженнями І. Євенка, не спрямовувався для імітації акустичного звуку акордеона, а лише для використання спільно з підсилювачами «Farfisa» і мав багатожильний кабель, що з'єднував інструмент із зовнішнім ревербератором, підсилювачем та блоком живлення. У 1960-1962 рр. «Фарфіза» розробила вакуумний акордеон «Cordovox» першого покоління CG-2 і CG-3, який використовував трубки в тональному модулі розміру валізи для генерації тонів (інструмент був підключений до тонального модуля за допомогою багатожильного кабелю). У 1967 р. «Фарфіза» розробила транзисторні гармоніки CG-4 та CG-5, які мали більше

електронних функцій, зокрема імітували ударні клавіші на клавіатурі та пресети органу. У 1971 та 1974 рр. розроблено «третє та четверте покоління» інструментів Кордовокса. CAG-1 становив комбінований генератор тонів та комбінований підсилювач. CRD-251 з 1974 р. оновлював електроніку японських виробників. CL-20 представляв колонку з динаміком, що обертається, яка створювала ефект хорового звучання. У 1974 р. «Farfisa» запустила серію «Transivox», що мала бортовий генератор тонів, який включав вібратор [17, с. 221].

Новим етапом у розвитку електро-баянної музики став «Hohner Electravox», що має один канал (комбінований лівий і правий) або два канали (окремий лівий і правий), 92 басово-акордових кнопок, ударний ефект клавіатури для баса, кнопки та клавіатура, ефект вібрата та окремий блок живлення. Інші виробники наслідували «Farfisa Cordovox», наприклад, «Bell Accordions Duovox», що використовував електроніку «Crumar». У 1979 р. «Elka», італійська компанія з органних і акордеонних виробів, розробила «Elkavox» і «lorio Accorgan», обидва з яких є електронними гармоніками. Інструменти «Elka» мають зовнішній звуковий модуль, блок живлення та педаль. Італійсько-американська фірма «Petosa Accordions» наслідувала гармоніку електроніки «Elka 77/ «lorio G» для створення свого електронного акордеола «Petosa Series II» [17, с. 221].

На сучасному етапі розвитку музичної культури інноваційні досягнення електро-баянного виконавства вирізняються різноманітністю і багатовекторністю. Багато цифрових гармонік є контролерами MIDI, оскільки не відтворюють звуків; швидше вони виробляють MIDI-повідомлення, які можуть викликати звуки під час підключення до зовнішнього звукового модуля. Як і інші електронні інструменти, такі як клавіатури синтезатора, цифрові гармоніки або їх звукові модулі, підключаються до підсилювача клавіатури або системи ПК. Деякі цифрові акордеони, наприклад, «Roland», мають вбудований підсилювач потужності та динамік. Цифровий баян (акордеон) «Weltmeister» оснащений унікальною midi-системою «Blue line» –

найдосконалішою і надійною Midi-системою (до 4 Midi-каналів для дисканта), з поліпшеною динамікою міху, чутливою багаторівневою клавіатурою, зручним програмним забезпеченням з USB- кабелем для програмування.

Після кількох років досліджень, на початку XXI ст. відбулося створення професійних цифрових музичних інструментів серії «V» (Virtual) компанією «Roland». В інструментах цієї серії використовуються складні математичні моделі реальних фізичних процесів, що відбуваються всередині акустичних музичних інструментів. Цей інструмент став першим у світі повністю цифровим акордеоном, що працює на основі новаторської нової технології фізичного моделювання. З'єднавши гру акустичного акордеона з усіма зручностями сучасного цифрового інструменту. V-Accordion одразу ж став популярним в усьому світі. Сьогодні лінія V-Accordion зросла до широкого спектру моделей – від студентських інструментів до повнофункціональних професійних акордеонів.

Зокрема, Д.С. Решетник розглядає флагманську версію одних із найбільш популярних фірм “Roland” - акордеон марки ROLAND FR-8x6 (V-Accordion). Інструмент містить темброві аналоги таких інструментів, як: струнні та духові, електронні та акустичні гітари, хор, церковний орган, арфа, етнічні звуки, синтезатори та широкий набір барабанів. Орган на основі моделювання Virtual Tone Wheel дозволяє грати за допомогою партії Treble (верхній мануал), Chord (нижній мануал) і Bass (педальна клавіатура). Чотири внутрішніх слотів пам'яті призначені для завантаження нових звуків з бібліотеки Roland [55, с. 88].

V-Accordion містить безліч можливостей, які дають кожному акордеоністу досягати нового рівня виразності. Інноваційна функція Dynamic Bellows Behavior відтворює природне відчуття введення міха, схоже на акустичний акордеон. Серед нового, розширений набір звуків, чотири потужних мультіефекти, і цілий набір інструментарію для вираження нових можливостей в музиці.

Одна із головних особливостей електронного акордеону – це великий вибір звуків акордеона, більше сорока тембрів, 180 звуків оркестрових інструментів, ударних та електричних органів Virtual Tone Wheel, а також:

- чотири системи мультіефектів (MFX) призначені для партій акордеона, оркестру 1, оркестру 2 та оркестрового акорду;
- новий інтерфейс з великим кольоровим дисплеєм, інтуїтивно зрозумілим розташуванням органів управління, трьома підборідними регістрами з покладеними функціями;
- пам'ять на 1400 призначена для користувача програм дозволяє музикантові зберігати і миттєво викликати будь-які налаштування;
- вбудований лупер дозволяє миттєво створити акомпанемент до гри;
- запис і відтворення аудіо з флеш-накопичувача USB для підключення до комп'ютера.

Д.С. Решетник зазначає також, що в акустичному акордеоні звук створюється язичками, які вібрують через потік повітря, створюваного рухом міха. Опір повітря в середині інструмента здатний постійно змінюватися в залежності від того, скільки клапанів відкрито і які обранні регістри. У FR-8x спеціально вбудована заслінка, яка автоматично відкривається або замикає повітря у міху в окремому діапазоні натиснутих клавіш, відтворюючи зручне відчуття гри ніби як на акустичному інструменті. Якщо ж музиканти вважають за краще відчуття гри на попередніх версіях V-Accordion, Dynamic Bellows Behavior, то можуть вимкнути цю функцію. Великий кольоровий дисплей, втоплений в корпус, дозволяє музикантові бачити і редагувати різні параметри, а перероблена панель дає інтуїтивно зрозуміле управління за допомогою спеціально розроблених кнопок та ручок. Три нових регістри для підборіддя дозволяють керувати різноманітними функціями, такими, як зміна регістрів, не відриваючи рук від клавіатури, призначених для виконавця. Крім цього 1400 призначених для користувача програм дають достатньо місця для зберігання будь-яких користувацьких налаштувань з можливістю їх виклику в будь-який момент [55, с. 88].

В той же час електронний акордеон абсолютно самодостатній інструмент, який сам звучить за допомогою вбудованої стереосистеми, яка живиться від акумуляторів. Електронний акордеон FR-8х допускає ще більше різних режимів накладання та поділу партій. Режими «Whole», «Zone», «High» та «Low» до 4 різних тембрів у правій руці. Зліва також з'явилася можливість накладання тембрів. Програмована функція барабанів дозволяє грати звуками барабанів кнопками лівої руки.

Новий імпульс розвитку електронних музичних інструментів настає на зламі XX-XXI ст., коли в результаті масового використання комп'ютерних технологій створюються і застосовуються широкі можливості аудіо-візуалізації, розширюються технічні параметри моделей інструментарію. Сьогодення все активніше висуває запит на креативні ідеї. Новаторські прагнення і відхід від узвичаєних способів виконання стали стимулом до пошуку і апробації радикально нових форм презентації музики. Результатом тривалої роботи, наочними прикладами експериментальних новацій у сучасній електро-баянній творчості та успішного впровадження у практику стала FLY-система. Саме тому, в 2019 р. Т. Танате отримав патент на нову систему клавіатури лівої руки баяна-акордеона FLY. Використання системи FLY в виконавському процесі становить якісно новий рівень розвитку електро-музики для баяна. Першу спробу застосувати FLY-систему зроблено у 2016 р. тайським музикантом С. Потіпіром, який за ідеєю винахідника Тісна Танате модифікував акустичний акордеон «Titano», куди вклали систему «Quint freebass» (на основі квінт). Оскільки вона була не досконалою, її згодом замінили модифікованою - FLY sytem single note chart. Складається вона з восьми елементів: чотирьох подвійних нотних систем (Double note chart) та чотирьох одинарних нотних систем (Single pote clhart). На жаль, об'єднати ці елементи FLY-системи в акустичному інструменті неможливо, тому згадана система найуспішніше може бути використана в електробаяні та електроакордеоні. У ході презентацій та концертних виступів І. Євенко та В. Богака упродовж 2019 р., зокрема 17.03 у Бангкоку (Таїланд), 21–26.07 у

Кастелфідардо (Італія), 10-13 жовтня у Шанхаї (КНР) було апробовано таку FLY-систему. Окремі питання конструкції обговорювалися з автором патенту FLY-системи для її оптимального використання. В червні 2018 р. укладена угода про співпрацю винахідника FLY-системи т. Танате з компанією «Gwerder»; зробити спеціальну модель цифрового акордеона від «Gwerder» із вкладеною FLY-системою, з вихідним кодом програмного забезпечення операційної системи, яке «Gwerder» дозволяє редагувати. У жовтні 2019 р. І. Євєнко у м. Castel Fidardo в Італії продемонстрував нову продуктивність системи акордових тонів компанії «Master-midis, що має потенціал випускати цифровий акордеон в системою FLY. Тож тепер є договір in «Master-midis (нова назва компанії «Midi-One») на виробництво нового прототипу акордового тону FLY, який випущено у січні 2020 р. [17, с. 222].

Сучасний цифровий акордеон «Gwerder» з FLY-системою, як і раніше «Digital Orgelis, використовує лише ті функції, які мають сенс для музиканта і прості у використанні. Це дозволяє швидко та легко вибрати запрограмовані комбінації інструментів за допомогою однієї з клавіш регістру. Звичайно можна запрограмувати регістр відповідно до своїх потреб. Він програмується через простий у користуванні та керований меню-дисплей. Для сучасного електро-баяна не потрібне зовнішнє обладнання, таке як підсилювачі, розширювачі, автоматичне обладнання для супроводу чи інше, тому що вони вже інтегровані в інструмент. Покращити якість звуку допомагає перевірений звуковий модуль і зразками звукових флешносіїв на 256 Мб. Такі звуки електро-баяна не можна видобувати на жодному іншому інструменті.

Головний принцип FLY-системи полягає у таких положеннях: звуковидобування подвійних нот, що заснований на стандартній системі акордів, перший та другий ряди не мають змін, а третій, четвертий та п'ятий ряди є основними для системи. 6-й ряд - це своєрідна «магія» цього винаходу, яка дає необмежену кількість можливих варіантів гри. Система FLY легка для освоєння тим, хто володіє стандартною системою акордів.

Спільною зоною стандартної системи (Stradella Bass System) і виборної системи (Freebass System) є басова частина, оскільки і в стандартній, і у виборній системі вони однакові: допоміжний ряд басів призначений для зручності аплікатури, в основному ряді басів кнопки в рядку розташовані таким чином, що між будь якими двома сусідніми утворюється інтервал в чисту квінту або чисту кварту (рис. 1.1). Проте, у стандартній системі від кожного звука основного басового ряду будуються різні акорди, а у виборній - ряди займають кнопки з окремими звуками [17, с. 223].

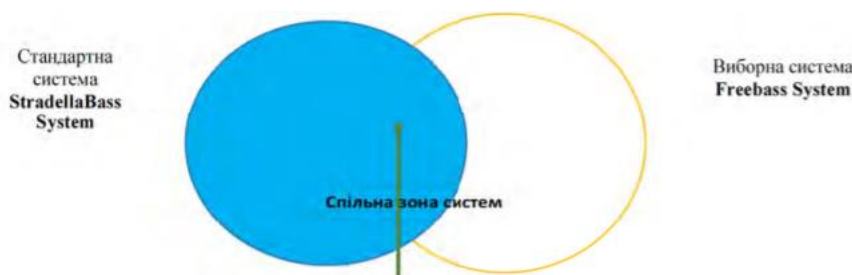


Рис. 1.1. Спільна зона систем

Перевагами FLY системи є альтернативне озвучення (різноманітність інверсій акордів); звукова рівномірність голосів, подання переваг 2-х систем (стандартної і виборної), базові акорди (у перемінному ритмі бас+акорд) з'єднуються з гнучкими можливостями для послідовного відтворення звуків акордів; для базових акордів використовуються лише 1-5 ряди, а 6 – необмежений для особливої потреби або спеціального акорду, генерація нових ритмів для лівої руки.

FLY-система – це аналогічна концепція та схожа структура о Standard Chord (Stradel), кожний, хто знайомий зі стандартним звукорядом, може легко її опанувати до використання. Надзвичайно ефективним у виконавстві FLY-системи є використання подвійних нот (Див. додаток Б):

– у третьому рядку E і G 3-ї октави, в стандартній системі акордів є тризвучний мажорний акорд, 2 ноти належать йому, що надає аналогічний звук як «стандартний» акорд;

- у 4-му рядку С і Еb 4-ї октави – це ті самі ноти мінору, що утворюють подібне звучання «стандартного» мінорного акорду;
- у 5-му рядку С і Е 3-ї октави – це ноти складу мажорного та домінантсептакордів;
- 6-й рядок – С 3-ї октави – особливий ряд оскільки він може бути різноманітним у багатьох формах;
- цей варіант 6-го рядка – це «магія» цього винаходу, яка дає необмежену кількість можливостей акордів [17, с. 223].

Ці новітні якості FLY системи зумовили деяку проблему практичного застосування, оскільки існує відмінність звуковисотного запису для електронних інструментів, де використовується мова програмування і нумерація октав від 1 до 5 (відмінно від стандартних позначень октав у теорії музики), а також потребу пошуку відповідних засобів нотного запису, яка не вкладається в рамки існуючої нотації. Для цього використовуються нові методи запису електронної музики – табулатуру, з можливістю фіксації музичного тексту.

Розширення виконавських можливостей електронбаяну і електракордеону початку ХХІ ст. відповідає сучасним мистецьким запитам. Електронні інструменти поєднали в собі найкращі якості попередників. Завдяки сучасним технологіям цифрової техніки, електробаяну перестав бути чутливий до навколишньої температури, і не потребує налаштування. Тактильні відчуття при грі ідентичні музикуванню на традиційному варіанті. Як результат отримуємо класичне звучання баяна з усіма можливостями цифрової техніки, що дозволяє не тільки грати абсолютно різними тембрами, а й застосовувати звукові ефекти і обробку. При звучанні створюються ефект живого звуку і акустики будь-якої зали. Переобладнання акустичного баяна в електричний з новою системою FLY не тільки осучаснило інструмент, зробило його зручнішим у використанні, але й збільшило його можливості.

Отже, електронбаянну практику сьогодення характеризує інноваційна FLY-система подвійних нот, розроблена на основі модифікованої «Titano», що

розширює можливості акомпанементу, дозволяє відтворювати всі тризвучні акорди мажору й мінору, різні види стандартних й альтерованих септакордів із легким ритмічним малюнком і стандартною аплікатурою; розширює варіативність фактури лівої руки для відтворення різних гармонічних і ритмічних комплексів відповідно до стилістики твору, рифів та акордових арпеджіо, що в сукупності збагачує репертуар виконання.

Нова система може використовуватися для цифрових акордеонів, які мають семпли фортепіано, гітари, адже FLY може імітувати тембр і фактуру фортепіано та гітари на акордеоні. Система дає можливість для відтворення класичної, блюзової, латиноамериканської музики, фольклорних зразків і сучасної композиторської творчості. Як і в інших системах, FLY має багато варіативності для акомпанементу. Це адаптивний музичний інструмент, який творить нову гармонію на межі традиційної і сучасної.

Таким чином, електронний акордеон, будучи мультитембровим інструментом, відкрив перед молодими композиторами та виконавцями нові можливості для реалізації власних музичних концепцій. Незважаючи на те, що сам акордеон є дуже молодим інструментом, його нові модифікації йдуть в ногу з часом. Таким чином, серед основних особливостей сучасного електронного акордеона можна виділити: змішування окремих шарів музичної тканини з шумовими звуками, «склеювання» розрізнених музичних фрагментів, накладання звукових доріжок з мінімальною затримкою, що призводить до специфічних тембрових ефектів. А також генерування звуків, які виходять за рамки традиційної звуковисотної моделі і є недосяжним для традиційного інструментарію.

Висвітливши основні віхи та розвиток акордеону різних країн світу, доходимо до висновку, що цей інструмент еволюціонував від ручної гармоніки на діатонічній основі - до сучасного концертного інструменту з великою амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей.

1.2. Баянно-акордеонне мистецтво у культурному житті України та Буковини

Акордеонно-баянне виконавство України, що інтенсивно формувалося в період XX - початку XXI ст., за своєю значущістю в досить короткий проміжок став в один ряд поряд з іншими видами академічного інструментального виконавства (скрипковим, фортепіанним тощо).

Про активну суспільну роль баянного виконавства свідчить надзвичайне розмаїття соціокультурних функцій інструмента: просвітницька, агітаційно-пропагандистська, дозвільно-розважальна, організаційна, естетична. Д. Кужелев виділив різні типи співвідношення культури і баянного мистецтва. На ранньому його етапі характер взаємодії з культурою визначала, владна політика, яка, керуючись ідеологічними і просвітницькими настановами, реалізувала прикладну функцію культури, пов'язану з безпосереднім управлінням художньою діяльністю. Стримуючий розвиток впливу радянської ідеології позначився на баянній творчості, зануреній в елементи спрощеного музичного викладу та мовну гомогенність народно-пісенних моделей, як прямолінійне віддзеркалення ідей народності мистецтва. На естетичному рівні симетричний характер співвідношення культури і мистецтва підкреслював збіг суспільно детермінованих музичних потреб з демократичним характером самої баянної музики, узгодженої зі смаками широкої публіки. Інший тип взаємодії з культурою виявляє сучасна баянна творчість, огорнута впливами доби постмодернізму. Її характер несе на собі відбиток динамічного і водночас неоднорідного гуманітарного дискурсу. Репрезентована композиторами авангардного крила, баянна творчість при цьому авансує престижні вартості постмодерного ексклюзиву, з його мовною багатоукладністю та вишуканими концептами синтетизму. З огляду на ментальний зсув елітної композиторської свідомості, зазначені тенденції стимулюють плідні процеси диференціації та збагачення баянної творчості, відкритого культуро-творчого процесу [25, с. 56].

Сучасний період кінця XX – початку XXI ст. активно оновив баянно-акордеонне мистецтво України, позначене творчими пошуками, виходом за межі родової канонічності та консолідації з модерном. Українську баянну творчість сьогодні репрезентує музика представників музичного екстриму – В. Рунчака, К. Цепколенко, О. Щетинського, Ю. Гомельської, В. Власова, А. Загайкевич, В. Польової, Л. Самодаєвої, В. Зубицького, С. Пілютикова, В. Польової, А. Сташевського та ін. Незважаючи на відмінності композиторського почерку, на погляд Д. Кужелева, митців об'єднує причетність до світу сучасної культури, її особливого духовно-ментального коду, який наклав відбиток на художню творчість. Серед змін гуманітарного простору України відзначимо позбавлення монополії офіційної радянської ідеології і оновлення світоглядних засад, зняття творчих обмежень, відродження національних традицій і, водночас, звернення до концептів західної культури [25, с. 54].

На думку дослідників О. В. Лузан та В. М. Самолюка, становлення та еволюція баянного виконання у найбільших містах України відбувалися за єдиною схемою. Почалося все з виникненням аматорських колективів за участю акордеона через його входження в систему освіти, де першими викладачами були професійні музиканти з інших інструментальних напрямів, потім педагогічний колектив поповнився кваліфікованими баяністами, а далі високий щабель розвитку створення репертуар, призначений для цього інструментарію [36, с. 90].

Науково-методична думка акордеонного виконавства в Україні почала свій підйом на професійний шлях приблизно наприкінці 50-х років минулого століття. Згідно з дослідженнями С. О. Корчевна, відлік становлення народного інструментального мистецтва йде від засновника і фундатора першої в Україні кафедри народних інструментів – Марка Мусійовича Геліса. Піаніст за фахом, він ввів у свій клас усе корисне й доречне, творчо переосмислив досягнення консервативної педагогіки та сценічного мистецтва, спробував усі прогресивні явища та винаходи адаптувати до

існуючих на той час умов народно-інструментального жанру. З набуттям педагогічного досвіду ця техніка вдосконалювалася, згодом набула загального визнання і стала називатися Київською школою гри на народних інструментах. За допомогою відносно короткої історії галузі народно - інструментального музикування було створено лише один методичний посібник, який міг би претендувати на універсальність, але на сьогодні він уже втратив свою актуальність - це «Основні викладання гри на баяні» Івана Дмитровича Алексєєва 1957 року видання. У посібнику загально - методичні основи київської школи викладання гри на баяні розроблені принципи освітнього процесу, організація роботи педагога в класі, розвиток технічних засобів. Вперше в методичній літературі обґрунтовано систему штрихів на баяні та застосування п'яти пальцевої системи [24, с. 104].

А. Євтушенко зазначила, що сьогодні в українській музичній культурі важливе місце посідає і акордеонне мистецтво, відокремлене від баяна. Свідченням є високий рівень виконавської майстерності вітчизняних акордеоністів, інтенсифікація композиції для баяна, використання інструментів у різних сферах музичної практики. Проте процес становлення баяна на українській концертній сцені був досить складним і неоднозначним. Лише кілька десятиліть тому цей інструмент став надбанням академічної та професійної сфери музичного мистецтва. Довгий час існувала професійна залежність акордеону від фортепіано та баяну [18, с. 210].

В.М. Самолюк і О.В. Лузан відмітили, що баяном зацікавилася ціла плеяда українських та російських композиторів, які почали писати не лише окремі обробки народних пісень, а й концерти для баяна та оркестру, а авторами спочатку були композитори-аматори. А. Нижник зазначає, що композиторське та виконавське мистецтво були нерозривно пов'язані, перші концерти сприяли виникненню вищого рівня майстерності баяністів. «Наділені яскравим композиційним талантом», такі акордеоністи, як Н. Різоль, В. Дікусаров, А. Батршин, змогли зробити значний внесок у створення першого оригінального репертуару для баяна. Частково це

пов'язано з цікавим фактом: у ті роки постать баяніста-імпровізатора, здатного миттєво підхопити ту чи іншу мелодію та супровід, одразу розширюється, водночас насичуючи їх підголосками, варіаціями, здійснюючи модуляції в побічної тональності. Ця тенденція сприяла «академізації» інструменту. У перших концертах українських композиторів, таких як М. Різоль, В. Дікусаров, К. Мясков, А. Батршин, В. Власов, Я. Лапінський, М. Сільванський, класично-романтична структура концерту обрана як моделі, і вони часто використовують інтонації народних і масових пісень, а в музичній мові спостерігається уникнення зайвої складності. Однак ця простота, що виявляється в особливостях мови, не є ознакою їх легкості виконання, оскільки сольна партія зазвичай була центром складних прийомів. «Композитори намагалися використати в одному творі весь відомий на той час арсенал виконавських труднощів: віртуозне арпеджіо та гамма-подібні секвенції, пасажі з подвійними нотами, швидкі рухи акордів». Однак у зв'язку з подальшим розвитком жанрів з'являється більш індивідуалізований підхід, внаслідок чого вибір виконавських прийомів став відображенням стильових установок композитора. [58, с. 332].

З середини ХХ століття відбувається поступовий процес ускладнення жанру акордеонного концерту, що зумовлено як внутрішньою еволюцією жанру, так і впливом новітніх композиційних прийомів, об'єднаних під назвою авангарду – П. Концертний жанр знайшов своє втілення у творчості таких провідних композиторів ХХ-ХХІ ст., як Кш. Пендерецький, М. Кагель, Л. Беріо, С. Губайдуліна, Є. Денисова. Саме в цей час формується нова плеяда українських композиторів, які, будучи водночас виконавцями-акордеоністами, почали створювати низку творів для баяна.

Сучасна українська музична практика характеризується написанням концертів для виступу конкретного музиканта, що зумовлено формуванням тандему «виконавець-композитор». Таких креативних комбінацій багато. «У нашій країні це В. Рунчак – П. Фенюк, Ю. Коч; А. Костін – С. Грінченка; А.

Гайдено – В. Міщенко, Є. Черказова. З інших відомих творчих тандемів можна не назвати співдружність А. Кусякова і Ю. Шишкіна» [58, с. 332].

Можна говорити про значне поширення баяна на Західній Україні. Цей процес був зумовлений рядом факторів, які були переважно об'єктивними – універсальністю інструменту, який полягав у широкому діапазоні продуктивності та можливості бути портативним. Підготовчим етапом можна вважати поширеність акордеону в першій половині ХХ століття. Власне ознакою інтересу до акордеону є формування виконавсько-педагогічної школи, до складу якої входить М. Оберюхтін, А. Онуфрієнка, а також їх послідовників та учнів. Також завдяки науково-мистецькому проєкту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва», який започаткували в 2004 – 2005 рр. А. Душний, Б. Пиц, С. Карась почався другий етап актуалізації гри на баяні. Для баянних творів українських композиторів Львівщини, як відмічає В. Лафета притаманні експерименти, «які стосуються різнопланового трактування функцій окремих партій (сонорний бурдон, імпресіоністичне тло, мелодичне остинато, ізоритмія), тембрального багатства (оркестральнісь, звуконаслідування народних інструментів та інструментальних ансамблів), принципів формотворення та музичного розвитку, нетипового прочитання стилістики (нова фольклорна хвиля, імпресіонізм, джаз тощо)» [58, с. 332].

Народно-інструментальне виконавство Буковини другої половини ХХ – початку ХХІ століття почався прагненням композиторів і музикантів до пошуку нових засобів художнього вираження і виконавських концепцій. Це яскраво проявляється у сфері акордеонного мистецтва. В буковинській музичній культурі сьогодні спостерігається співіснування накладення декількох стилістичних парадигм із використанням у новій формі якісних характеристик попереднього періоду. У акордеонної музики неофольклорного напрямку на Буковині Н. М. Остапчук спостерігає авторське перевтілення народної музики через призму власного стилю. Композиторське переосмислення фольклорних джерел часто досягає

глибинних архаїчних пластів буковинського народного музикування, до яких вчені відносять такі: мелос, властивий автентично-національну інституту музикування; особливі ознаки в ладовій структурі; гармонія; жанрові ознаки; тип розгортання музичного матеріалу. Іншим прикладом історично закономірного процесу на Буковині є взаємопроникнення фольклору та джазу: від національного до міжнародного, від міжнародного до «новонаціонального» [51, с. 443].

Вплив фольклорних витоків в Буковині у поєднанні з джазовими ритмами породжує виникнення нових предметів побуту в розвитку жанрів і стильових систем. Такий синтез – один із шляхів появи неофольклоризму як стильового напрямку музики на Буковині другої половини XX століття, яскраво представленого в акордеон творчості українських композиторів: Олександра Жукова, Олега Микитюка, Яна Табачника, Петра Серотюка та композиторів України загалом: А. Білошицького, В. Власова, А. Гайдено, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Підгорного В. Рунчака, А. Сташевського, Ю. Шамо, Г. Шендерьова та інших, де знайшли своє відображення провідні тематичні лінії « нової музики ». В їхніх творах неофолклористичні риси простежуються на рівні: часткового (цитатного) використання фольклорного матеріалу (В. Власов «Парафраз на народну тему».); творчого переосмислення фольклору (А. Тимошенко. «Поліська рапсодія»); колишня югославська республіка Литва, переосмислення полістильових утворень (А. Сташевський. «Каприччіо в джазовому стилі») [51, с. 444].

90-ті роки XX – початок XXI століття ознаменувалися стрімким розвитком і появою нового явища в акордеонному мистецтві – «сучасний акордеон» (І. Єргієв) як нового поняття гри на інструменті (акордеон, акордеон).), який розвивався у вітчизняних та зарубіжних творах видатних виконавців митців у поєднанні з відповідним стилем композиції. Така творча концепція мистецтва модерно-баянної гри як вітчизняної версії світового нового акордеоного мистецтва професійних виконавців-митців другої половини XX століття є в єдності виконавців виконавсько-композиторської

ініціативи у складі оригінальних високохудожніх композицій для баяни як «музики для слухання» з включених тембро-сонорних ефектів. функції конкретнографічних показників - носіїв архетипових смислів музики поставангардного стилю. Передумовою зародження нового напрямку в українському музичному мистецтві став розквіт «високого модернізму» у світовому мистецтві другої половини ХХ ст., що характеризувався рішучим радикальним винаходом, тенденцією до стилістичної новизни, пошуку за новий «тонус» (в тому числі електронний).розвага, вибачення за нову естетику «конкретної» музики (П. Шеффер) [19, с. 298].

Сучасний тип інструменту з його величезною амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-виховних якостей за принципами з націленим потужним арсеналом, спеціальними виконавськими засобами, можливо сьогодні залучити до репертуару баяніста незліченної кількох музичних зразків, які створюють різні художні зразки, у різних стилях, у різних стилях. Спостереження за репертуарним арсеналом визначних баяністів минулого й сучасності зафіксувати загальні тенденції, спрямовані на створення того чи іншого музичного стилю [19, с. 159].

У «модерн-баяні» акцент робиться на понятті «модерн-інтонування» як на новому творчому аспекті виразності гри на баяні (акордеоні) суть якого ритму у відтворенні порядку з інтервально-звуквисотною (класичною) логікою музики нових тембральних, динамічно-педагогічних перетворень, що складають сутність втілення « Ігрових фігур» у звуковеденні, де ембріоном-стрижнем виразності може стати один тон, кластер, сонорний ефект (ікт).

Модернінтонавання як явище витонченого психологізму, на погляд І. Єргієва, є в людському виконавському одухотворенні конструктивної мікроструктури композицій сучасних авторів, скероване виконавцем на художньо-художнє відтворення нових змістів нової музики [19, с. 163].

Баянно-акордеонна музика Буковини останніх десятиліть є прикладом стрімкого оновлення мови багатьох творів. Властиве, їм розмаїття нових

виразів та технології, тому що суголосно процесом сучасного музичного простору, огорнутого простору, огорнутого простору. Причетність до нього баяна засвідчує активне опанування композиторами незвичних мистецьких форм, концептів та проривних технологій трансгресивного характеру - твори для баяна К.М. Цепколенко, В. Рунчака, І. Тараненка, Ю. Гомельської, С. Пилютікова, А. Загайкевич, А. Карнака, Л. Самодаєвої, О. Щетинського та інших українських композиторів. Крім створення нового фонетичного середовища, характерною рисою сучасного буковинського баянистського виконавства є розширення діапазону інтерпретаційної парадигми. Це санкціоновані авангардом зміни художнього ставлення митця, наближення його функції до рівня співавторства з композитором. Такий синтез композиторської і виконавської творчості спричинив посилення впливу сучасної музики на слухача завдяки новим формам інтерпретаційної складової музичного твору та її безпосередньої дії. Про зростання комунікативної ролі виконавства пише Н. М. Останній: сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпуляції всіх музичних елементів і відповідно до універсальних інструментів інтерпретації » вплив на слухача [51, с. 444].

Зближення композиційної та виконавської творчості помітно посилюється в акордеоній музиці кінця XX – початку XXI ст. Цьому сприяли процеси її інтенсивного оновлення. Ці роки можна вважати проривними у залучених композиторів до баяна. Наведемо імена відомих композиторів XX - початку XXI ст., які з успіхом використали цей інструмент у своїй творчості Губайдуліна, Л. Берію, Е. Денисов, Т. Лундквіст, Є. Станкович, В. Троян, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, А. Загайкевич, Л. Пригожин, Г. Банщиков, Г. Бреме, О. Шмідт та ін. Їхнє звернення до баяна є свідченням причетності до загальної тенденції пошуку нового «мікрокосмосу звуку» та радикального оновлення звукового матеріалу [51, с. 445].

Сучасний концертний баян на Буковині за своєрідністю та різноманітністю індивідуальних художньо-виражальних здібностей сьогодні

є одним із найпрогресивніших аналогів у сімействі акустичних музичних інструментів. Сучасні вітчизняні та зарубіжні композитори все частіше обирають саме багатотембровий концертний баян для втілення найбільш актуальних ідей та художньої концепції в своїй творчості. Так, на сьогодні в буковинській музичній культурі вже існує широкий масив високохудожніх, створених на найвищому професійному рівні композицій, що є собою передові досягнення як у області технологічного процесу композиторського, так і з точки зору естетичного його наповнення. У процесі формування своєрідного музичного стилю сучасної акордеоної літератури важливу роль, на думку Н. М. Остапчук, відіграють такі складові палітри виразних засобів як тембрика, ладо-тональна система, гармонія та ін. Процес оновлення гармонійної мови в сучасній баянній музики в останні десятиліття продовжує відбуватися насамперед за рахунок ускладнення акорду як найважливішої складової фактурно-гармонійного комплексу музичного твору [51, с. 445].

Популярність музики серед виконавців та слухачів відкрили нові горизонти перед композиторами; стилістичні, жанрові та образно-змістовні пошуки, які значною мірою відбулися на сучасні тенденції в розвитку баянно-акордеонного мистецтва України. Серед українських композиторів, які створюють музику естрадно-джазового стилю, Н. М. Остапчук виділив В. Зубицького, В. Власова, В. Подгорного, А. Гайденка, О. Назаренка, Б. Мирончука, А. Сташевського. Головною ознакою естрадно-джазової композиції більшості вітчизняних митців є синтез академічного з естрадним та джазовим мистецтвом. В загальному розвитку сучасного баянного виконавства особливе місце займає діяльність харківських. Серед великого розмаїття оригінального репертуару для баяни важливе місце займають твори В. Подгорного, А. Гайденка, О. Назаренка, які з успіхом використані на всіх баянних «континентах» [5, с. 446].

Стилістичні утворення в акордеонних творах українських майстрів баяну, репертуарних творах кінця XX початку XXI століття базуються на фольклорі, заснованому на сучасній ігровій техніці та інтерпретації музики

композитором, а іноді й виконавцем. Її суть Н. М. Остапчук визначає в стилізації елементів ладогармонійної основи, ритму, фактури, тематики, різних виконавських підходів, взаємопроникнення напрямків (фольклорний - естрадно-джазовий - камерно-академічний) і створення на цьому основі нового джазово-академічного рівня музики [51, с. 447].

Вагомий внесок баяно-акордеоного розвитку на буковині внесли наші побратими музиканти які народились або приїхали з інших міст і навіть з інших країн і внесли дуже багато новинок у розвитку цього народного інструменту.

1. Один з баяністів нашого краю який вніс частинку розвитку народного інструмента є Жуков Олександр. *Жуков Олександр Петрович* відомий українськомий музикант-баяніст оркестру «Заслуженого академічно Буковинського ансамблю пісні і танцю імені Андрія Кушніренка», член обласного об'єднання композиторів Буковини Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, заслужений артист України-60! Народився 28 травня 1957 року у м. Харків. Першим учителем гри на гармоніці п'ятирічного Олександра був батько Петро Ізотович Жуков. У 7 років опанував баян, з яким пройшли роки навчання в музичній студії, в Харківському культ.-освіт. училищі у педагога О.І. Гарбуза, на виконавському факультеті Харківського інституту мистецтв ім. І.Котляревського – у відомого педагога-музиканта, композитора, Анатолія Павловича Гайдєнка та декана факультету Ф.Г. Каравая. Під час служби в лавах Радянської армії у штатному полковому духовому оркестрі створив тріо баяністів, неодноразово виступав перед солдатами строкової служби. З 1987 року дипломований фахівець з кваліфікацією «Концертний виконавець та диригент оркестру народних інструментів», баяніст Олександр Жуков працює у Заслуженому Буковинському ансамблі пісні і танцю. За майже 30-літню творчу працю митець провів багато концертів, дав чималу кількість сольних виступів з народним оркестром Ансамблю. Проявив здібності до написання музики, що лягло в основу здійснення ним численних

обробок пісенної й народно-інструментальної музики, створення оригінальних творів для народного оркестру, скрипки, цимбалів, баяна, акордеона. Автор солоспівів: «Українська Земля», «Загадкові очі», «Понад Прутом»; пісень «Хризантема» й «Надія», «О, жінко, красою вельможна», «Вогняне поле» на слова Олени Коломієць, Володимира Вознюка, Тараса Сівченка; власна обробка української народної пісні «Господиня гарна»; інструментальне соло для баяна під назвою «Святкова хора» побудована на румунському музичному фольклорі з колоритним музичним супроводом народного оркестру; соло для цимбалів «Карпатські прогулянки», «Концертні коломийки» для скрипки; оригінальний твір «Елегія»; варіації на тему української народної пісні «Ішов козак потайком»; «Пара фраз» на теми румунських пісень; соната для скрипки з фортепіано; канонічно-класичний твір великої форми сучасного стилю, бадьорого характеру, сповнений оптимістичними настроями й світлими тонами. Концертмейстер аматорського жіночого ансамблю «Козацька Берегиня», з яким брав участь у програмі «Фольк-music» (м. Київ), що пропагує народні пісні різних регіонів України. Видав оригінальні твори: Концертні п'єси для баяна та цимбалів. – Чернівці, 2011. Член НВМС з 3 грудня 1992 року. Нагороджений Почесною грамотою НВМС (2012), грамотами обласного та міського управлінь культури за активну, сумлінну працю на культурно-мистецькій ниві Буковини, популяризацію професійного мистецтва в Україні та вагомі особисті творчо-мистецькі досягнення [29, с. 9].

2. Ще один митець нашої Буковини *Ян Табачник*. Він народився 31 липня 1945 року в м. Чернівці в єврейській родині. Здобув освіту на музично-педагогічному факультеті Мелітопольського державного педагогічного інституту (1985-1990) та юридичному факультеті Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2011). З 1987 року Ян Табачник давав сольні концерти в Австрії, Фінляндії та Польщі, а в 1990-х роках гастролював у США, Канаді, Німеччині, Австралії, Великобританії, Ізраїлі та інших країнах. Став лауреатом численних конкурсів і фестивалів, привіз в Україну

визнану єврейським світовим товариством нагороду «Золота менора». Пострадянський простір об'їздив від Кушки до Діксона, від Сахаліну до Карпат, що підтверджує колекцію концертних афіш музиканта, найстарішою з яких 60 років. Із 1976 року випустив п'ять дисків-гігантів на Всесоюзній фірмі «Мелодія». У створенні записів брали участь симфоджазові колективи, бенди та бігбенди. Випустив 10 компакт-дисків, у двох із яких є автором музики та текстів пісень. . У Музеї гармоніки Альфреда Мірека творчості Яна Табачника присвячений один зі стендів експозиції. Нагороди та звання. Заслужений артист УРСР (1989). Народний артист України (1994). Кавалер ордена князя Ярослава Мудрого V ст. Повний кавалер ордена «За заслуги». Повний кавалер ордена Святого Станіслава. Нагороджений орденом Суспільне визнання III ст., Золотим Хрестом «Покровителі Вітчизни», Уповноваженим України з прав людини, Службою безпеки України, МВС та Мінтрансу України», спец розділу «Альфа», прикордонних військ України, медаль «За ліквідацію наслідків аварії ЧАЕС» II ст. Удостоєний престижних зарубіжних премій і нагород, серед яких Золота медаль держави Ізраїль, Президентський орден «Сієво» (Грузія), орден Петра Великого I ст. (Росія), орден царя Соломона Мудрого, орден Святого Володимира I ст., Орден Горчакова I ст., Орден Дмитра Донського, золотий орден Микола Чудотворця I ст., Орден Святого князя Олександра Невського I ст., Орден Михайла Ломоносова та інші. Мене звали «Майстер», «Золотий оркестр», «Гранд Майстер», *Legenda viva* («Ліга життя») і іменну зірку на Алеї зірок в Києві. Лауреат Міжнародної премії Сіді Таль. Почесний громадянин Чернівців та Мелітополя. Він став одним із сотень відомих євреїв світу, що народилися в Україні [31, с. 34].

3. *Серотюк Петро*. Відомому українському педагогу-музиканту, активному музично-громадському діячеві, викладачу по класу баяна Сокирянської музичної школи, співголові асоціації баяністів - акордеоністів Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, Заслуженому працівникові культури України виповнилося 15 років

від дня народження Голова НВмс, Герой України, академік, професор Савчук Євген Герасимович нагородив ювіляра Грамотою Співки обласне відділення долучається до привітань і зичить шановному ювіляру довгих років життя. щастя, миру, благополуччя, втілення усіх творчих задумів і планів.

Народився Серотюк П.Ф. 30 травня 1943 року в с. Шебутинці Сокирянського р-ну Чернівецької обл. Гру на баяні, нотну грамоту та елементарну теорію музики опанував самотужки закінчив муз. відділ ЧПУ (1963), Белгородське МУ (Росія), муз.-пед. ф-т Бельцького пед. ін-ту (Молдова). Серед відомих викладачів по класу баяна – Ях Келерман, мв Чекма. У різні роки працював викладачем по класу баяна в МШ Росії, Молдови, України з 80-х років ХХ ст. й понині працює провідним викладачем по класу баяна у Сокирянській ДМШ Чернівецької області. Злк. України, учитель-методист, активний пропагандист баянно-акордеонного мистецтва, учасник, керівник всеукраїн. та міжнар методологічних семінарів, майстер-класів, народно-інструментального виконавства як в Україні, так і поза її межами. Музичний редактор видавництва «Навчальна книга – Богдан» (м. Тернопіль), Підготував і надрукував понад сорок нотних збірок із творами для баяна-акордеона, написані відомими композиторами В.Зубицьким, В. Власовим, В. Золотарьовим, А.Репнікови, В.Семьоновим, Т.Лундквістом, Ю.Ганцером, Ю.Пешковим та ін., які користується великим попитом серед педагогів, учнів і студентів мистецьких закладів. Серед найвідоміших його учнів – лауреати численних міжнародних і всеукраїнських конкурсів виконавства на баяні та ансамблевої гри доньки Ірина й Марія Серотюк, В. Рудий, Ірина Серотюк – сорокакратний лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів у сольному виконанні та у складі дуету «Menghini» із сестрою Марією Серотюк в Ірані, Польщі, Латвії, Росії, Україні ПФ Серотюк – автор навчальних посібників та навчально-методичних праць для юних баяністів по використанню оригінальних, ефективних методів поєднання гри на музично сольфеджіо «хочу быть баянистом» (М., 1994),

«Баян відкриває світ музики» (Тернопіль, 2003), «Перша зустріч» (Школа гри) (Тернопіль, 2008) [33, с. 20].

4. *Олег Микитюк* народився 2 квітня 1981 року в м. Сокиряни. Своє знайомство з музикою почалося у п'ятирічному віці. Перший виступ відбувся на початку 1987 року - акомпанував тоді дитячому хору. У 1991 році продовжив навчання в Сокирянській дитячій музичній школі в класі блискучого Молікового молищського молодого анкорта. Педагог остаточно вплинув на творчий вибір свого учня. Після від'їзду Московчука за кордон, рік навчався у педагога, директора муз. школи, композитора і диригента Михайла Мафтуляка, який і підготував свого навчання до вступу вічне музичне училище. У той час молодий виконавець часто брав участь у різноманітних конкурсах та фестивалях обласного та місцевого значення, де майже завжди займав призові місця. Однією з головних стала перемога на дитячому міжнародному конкурсі в Дрокії (Молдова) (1996). У 1996 році закінчила Сокирянську ЗОШ №2 та з відзнакою по класу баяна дитячу музичну школу. З 1996 по 1999 рік навчався у класі Семена Михайловича Козлова (Чернівецьке музичне училище ім. С. Воробкевича). Під великим авторитетом свого вчителя, який має досвід роботи не з одним десятком своїх випусків, багато з яких продовжують нести свою творчість у всьому світі, виробляють новий професійний підхід до акордеонної музики та мистецтва в цілому. Для цього загальна кількість акцій, загальна кількість акцій, Семен Михайлович Козлов прищепив Олегу одну з головних своїх властивостей - це працевлаштування. У 1999 році я став новим учасником молодого конкурсу «Нові імена» (м. Київ). Влітку 1999 року, коли до закінчення школи залишився ще один рік, Олег поїхав до Києва спробувати свої сили на вступних іспитах до Національної музичної академії України ім. п. І. Чайковський — це їх група, щойно вони стають студентами академії. З цього моменту починається новий професійний етап творчості. Пов'язані вони, в особливо чудових, з навчанням у класі педагога, відомої виконавці не тільки в Україні, але і в Європі, концерти, які, проходять з великим успіхом,

Народною артисткою України, професоркою Євгенією Черказовою. Багато часу приділялося на підготовку до концертної діяльності, виховувалася виконавчо-інтерпретаційна самостійність, естетика почуттів та емоцій, зрілість творчого мислення та художньої діяльності. [32, с. 120].

Закінчив консерваторію з відзнакою як спеціаліст та магістр музики, здобувши кваліфікацію виконавця-викладача по класу баяна та диригента народного оркестру. Отримав направлення з кафедри на навчання в асистентській практиці-стажі в аспірантурі Національної музичної академії України. п. І. Чайковського. На посаді асистента з 2004 по 2007 рік. готує нові концертні програми, а також займається з учнями у класі Євгенії Черказової. Концертний виконавець, викладач вищого навчального закладу IV рівня акредитації закінчила з відзнакою та здобула кваліфікацію. За всі роки навчання в консерваторії він став семиразовим лауреатом міжнародних конкурсів і один раз його випускником.

У репертуарі виконавиці музика різних епох і жанрів: від музики бароко до сучасної класики, народної музики та естрадних мініатюр. Олег Микитюк постійно бере участь у різноманітних концертах, як в Україні, так і за кордоном. Традиційними вже стали його сольні виступи в залі Чернівецької обласної філармонії, де відбулися три сольні концерти: у 2003 р., у 2007 р. – у супроводі симфонічного оркестру та у 2013 р. Також у 2005 р. – концерт в органній залі (Чернівці). У Колонній залі Національної філармонії України ім. М. Лисенка відбулися неодноразові виступи виконавця, зали Будинку актора та Будинку вчених (Київ). У 2018 році Микитюк О. М. виступила з сольними номерами в Національному палаці мистецтв «Україна» на ювілейному концерті народного артиста України Анатолія Матвійчука. Артист з великим успіхом виступав у Сокиряни 4 вересня 2009 року на святкуванні 75-річчя композитора, директора музичної школи, заслуженого працівника культури України Михайла Мафтуляка. Музиканта радо запрошують на різноманітні фестивалі народної та естрадної музики [32, с. 121].

Отже, поряд з існуванням традиційних музичних явищ, які повною мірою виконують культурно-охоронну функцію, стають актуальними нові засоби музичної виразності і виконавські форми вираження, зосереджені на фольклорі. Співіснування консервативної і модерністичної тенденцій спричиняють появу нових напрямків в мистецтві, які починають впливати на розвиток музики ХХІ ст.

Висновки до першого розділу

Таким чином, ми дослідили становлення та розвиток баянно-акордеонного мистецтва, і можемо зробити наступні висновки.

1. Музичний інструмент під назвою «акордеон» був запатентований у Відні (Австрія) органним майстром Кирилом Деміаном 1829 року, і мав по п'ять кнопок на лівій та правових клавіатурах. Принцип роботи цього інструменту інших груп полягав у тому, щоб знаходити кнопки в лівому кутку. При цьому він буде називатися «готовий».

2. В українській культурі баян та акордеон є інструментами, що стали невід'ємною частиною музичного простору. Надзвичайну наочність надають такі показники, як наявність професійної освіти, конкурсів та фестивалів баянного мистецтва, поява чималої кількості творів, призначених для баяну та акордеону. Надзвичайно розвинулась й наукова думка стосовно даного інструменту, в тому числі й методична література. Проте подібний рівень було досягнуто відносно нещодавно, адже баян це інструмент, історія якого є значно менш тривалою, якщо порівнювати його зі струнними та духовими інструментами. Хоч баян був генетично пов'язаним з рядом гармонік і акордеоном, що були дітищем західноєвропейської культури, він стає компонентом та символом інших – східноєвропейських культур.

3. Акордеон еволюціонував від ручної гармоніки на діатонічній основі – до сучасного концертного інструменту з великою амплітудою художньої виразності, технічними та темброво-акустичними якостями.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИКА ОЗНАЙОМЛЕННЯ УЧНІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ З БАЯННИМ ТА АКОРДЕОННИМ МИСТЕЦТВОМ

2.1. Технологія розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом

Баян та акордеон еволюціонували від ручної гармоніки на діатонічній основі - до сучасного концертного інструменту з великою амплітудою художньо-виражальних, технічних і темброво-акустичних якостей. К. Богичевич узагальнює основні особливості історичного розвитку акордеонного мистецтва та специфіки самого інструмента:

- потреба народу в інструментальному вираженні своїх почуттів і прагнень за допомогою діяльності професійних музикантів-скоморохів;
- організоване виробництво музичних інструментів, зокрема баян і акордеон;
- формування майстерень і робочих організацій, у яких переважно працювали інваліди Другої світової війни;
- масове перероблення акордеонів на баяни;
- конкуренція серед майстрів зумовила постійне підвищення якості інструментів та зацікавленості населення в їх використанні [4, с. 99].

На думку К. Богичевича, саме окреслені вище особливості й зумовлюють вирішальне місце акордеону в системі музичного виховання та визначають місію цього інструмента. Так, місією акордеону в контексті музичного виховання можна вважати формування естетичної та соціально-політичної складової свідомої особистості. Такий висновок ґрунтується на тому, що акордеон окрім побутово-розважального значення, виконує кілька

специфічних функцій, що й відрізняє його від інших музичних інструментів та підкреслює його особливе місце в системі музичного виховання:

- патріотично-ідеологічну функцію (пройшовши тривалий шлях власного розвитку акордеон може зосереджувати патріотичні настрії суспільства, уособлювати ідеологію громадян);
- художньо-естетичну (акордеонне мистецтво формує естетичні здібності особистості);
- регулятивну (завдяки вивченню акордеонного мистецтва можливе регулювання не тільки музичних уподобань, але й формування соціально-політичної свідомості);
- пізнавальну (акордеон, на відміну від інших музичних інструментів пройшов не тільки тривалий історичний розвиток, але й має широке географічне розповсюдження. Водночас у кожній країні акордеонне мистецтво має власні особливості, що й становить величезний пізнавальний інтерес);
- виховну (засобами акордеонного мистецтва ефективно виховується особистість з різних аспектів: як патріот, як історично-обізнаний індивід, як музикант, як вихователь) [4, с. 100].

Виконавство на акордеоні посідає важливе місце у сучасній світовій культурі. Акордеон використовується в академічній, естрадній та побутовій сферах у різних країнах світу. Техніка є лише необхідним компонентом виконавської майстерності музиканта, допомагає виконавцеві втілити художній образ твору. Надмірне захоплення віртуозною технікою перешкоджає виконанню його головного завдання – створенню художньої інтерпретації твору.

Погоджуємось з В. Салієм та А. Душним, що вагомим чинником формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста є його початкове сконцентроване навчання та виховання особистості музиканта. Педагог не може обмежувати своє завдання лише тим, щоб навчити учнів добре грати. У процесі оволодіння баяном в учнів слід розвивати й інші

якості: бажання постійно збагачувати свої знання у різних галузях мистецтва; стремління до формування естетичних поглядів та смаків; здібність до естетичного бачення художніх творів різних напрямків мистецтва і повноцінно сприймати прекрасне у навколишньому житті; потребу до розвитку своїх художніх здібностей та удосконалення в одному із видів мистецтва, зокрема у виконавстві на баяні [57, с. 31]. В. Суворов, Я. Назар та Б. Коцюмба акцентують увагу на тому, що для ефективного творчого процесу має бути найвища зосередженість на матеріалі самої діяльності. Тому первинною установкою для активізації творчої діяльності в процесі інструментального (баянно-акордеонного) навчання виступає опора на власний досвід [66, с. 243].

Зміст роботи баяніста над музичним твором складає художній і технічний компоненти, а форма її втілюється у етапах розучування твору.

На етапі аналізу музичного твору, з'ясування його художнього образу, учні набувають досвіду художньо-творчої діяльності, здобувають знання, уміння та навички, необхідні для сприйняття музики, декодування емоційно-чуттєвого художнього образу, змодельованого автором твору, та адекватного, емоційно правильного її виконання. У процесі аналізу повніше розкривають зміст творів, художня краса і своєрідність, посилюється психо-емоційний вплив музики. Детальний аналіз творів та емоційне сприймання музики є запорукою гармонійного музичного розвитку учнів.

Надзвичайно важливо навчити учнів загальної середньої освіти відчувати і розуміти музику. Очевидно, що музичний, емоційний та психологічний розвиток учнів загальної середньої освіти характеризується певними особливостями, яким має відповідати добір музичних творів. Музичні твори, які використовуються в роботі з музикантами-початківцями, мають відповідати наступним художньо-педагогічним вимогам: сприяння розвитку гуманних почуттів; художність; емоційна насиченість; змістовність; захоплюючий сюжет; мелодичність; простота форми; доступність за змістом [67, с. 448].

У вихованні музиканта загальної середньої освіти, у формуванні його творчої індивідуальності та удосконаленню майстерності важливу роль відіграє той репертуар, над яким він працює в процесі всього навчання. Чим ширше коло художніх образів, чим різноманітніші стилістичні особливості, мова виконаних творів і, нарешті, чим глибше вони вивчені, тим більше умов для різнобічного розвитку особистості майбутнього музиканта.

Музика безмежна у своєму неповторному відображенні об'єктивного світу. Тому педагоги мають використовувати при ознайомленні учнів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом, в першу чергу, ті твори, які відображають важливі події в житті народу, його героїчну історію, почуття та емоції людини, картини і явища природи, а також різножанрову народну музику. З досвіду відомо, що музикант-початківець легко сприймає яскраві і прості образні порівняння. Музичні твори мають ретельно відбиратися вчителем з точки зору виховної і художньої цінності навчального матеріалу для учнів певної вікової групи [4, с. 99].

З музично-педагогічних позицій, поняття «інтерпретація» – це ідеальне утворення у вигляді розуміння змістовної сутності музичного твору, яке реалізується у виконанні, навчальній діяльності або якій-небудь іншій формі. Інтерпретація музичного твору завжди має індивідуальний характер, оснований на наявності у виконавця власної концепції втілення авторського задуму.

В. Салій та А. Душний звертають увагу на те, що важливо формувати в учня-баяніста навички вірного прочитання нотного тексту. “Виконуючи твір, баяніст повинен пам'ятати, що поряд із неперервністю, обумовленою внутрішнім зв'язком великих та малих розділів, музиці властива розділовість, що сприяє ясному та гнучкому вираженню думки”. Таку роздільність музичної мови виражають смислові (фразувальні) ліги, паузи, ритмічні зупинки, повтори та ін. Такі ознаки музичної мови зустрічаються в нотному тексті, або їх можна виявити за допомогою спеціального аналізу побудови музичного матеріалу. У формуванні навичок учнів до вірного прочитання

ного тексту особливе значення має оволодіння технічними виражальними засобами інструмента: зміні руху міховедення, чіткості звуковедення, ясності артикуляції, метричному наповненню фрази, динамічним акцентам тощо [57, с. 32].

Пріоритет виконавця полягає у тому, що тільки в процесі виконання музичний твір можливо визначити як музику. Текст, записаний композитором, оживає і стає музикою в процесі виконавства і знаходиться в залежності від творчої майстерності виконавця, від специфіки його виконавської драматургії [43, с. 169]. В музиці інтерпретація виражається в мистецтві такого виконання музичного твору, яке щонайповніше розкриває його зміст. Отже, найвагомішою складовою процесу інтерпретації виступає розкриття музичного образу.

Музичний образ є системою життєвих (емоційних, рухових, сенсорних, мовних, ситуативних тощо) асоціацій, який знаходить своє втілення у музичному матеріалі – моделюється в музичних засобах і породжує в них відношення, названі «синтаксисом образу» [4, с. 94].

Вже при ознайомленні з твором виконавець накреслює в загальних рисах художні цілі і засоби їх технічного втілення. У свідомості музиканта весь час присутнє уявлення про те, як повинна звучати п'єса, які виражальні засоби будуть найбільш органічними для даної музики [59, с. 158].

Початковий етап роботи над музичним твором передбачає, насамперед, визначення художніх завдань і виявлення основних труднощів на шляху до досягнення кінцевого художнього результату, що завершується концертним виступом. Потрібно піддати аналізу зміст, форму, інші особливості музичного твору і інтерпретувати його за допомогою техніки, емоцій і волі, тобто створити художній образ [66, с. 243].

Художній образ розглядаємо як загальну категорію художньої творчості, спосіб і результат освоєння життя в мистецтві. Художній образ – це специфічний для мистецтва спосіб втілення творчого задуму митця у чуттєво сприймані матеріальні форми засобами художньої мови. Тобто,

художній образ – це засіб об’єктивації творчого духу в матерії формування, що надає йому виразних, досконалих способів буття „у формах дійсності”. Він є перехідною ланкою, засобом надання естетично опанованій дійсності досконалого ідеального буття у межах твору як духовного цілого [20, с. 204].

Зміст і внутрішня будова музичного твору багато в чому визначаються акустичними якостями звуку (висотою, динамікою, тембром, об’ємом звучання тощо) та інтонаціями, які дозволяють конкретизувати художній образ, спираючись на емоційно-асоціативний досвід слухача. Розкриття художнього образу музичного твору одночасно здійснюється на двох рівнях: перцептивному та апперцептивному, оскільки образ, як продукт мистецької діяльності, являє собою єдність раціонального та почуттєвого, інтелекту та емоцій. Перцептивний рівень розглядається у зв’язку зі слуховим сприйняттям музики, а апперцептивний – з її уявленням. Лише багаторазове сприйняття музики дозволяє учню сформулювати повноцінний і цілісний образ твору.

Розглядаючи основні етапи в розкритті цілісного художнього образу в музичному творі баяністом-акордеоністом, І. В. Щербак вважає необхідним обґрунтування певної художньо-педагогічної технології для досягнення означеної мети. Цілісне розкриття художнього образу при ознайомленні учнів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом має реалізовуватись в навчально-виховному процесі шляхом сприйняття, аналізу, та інтерпретації художнього образу (рис. 2.1) [73, с. 451].



Рис. 2.1. Форми розкриття художнього образу при ознайомленні учнів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом

Головною метою художньо-педагогічної технології розкриття художнього образу музичного твору є гармонійний музичний розвиток учнів завдяки емоційному сприйманню музики як запоруки формування в учнів цілісного образу твору. Змістовна складова технології розкриття цілісного художнього образу музичного твору, на нашу думку, має включати послідовність наступних етапів.

Етап перший – підготовчий. На цьому етапі (ще перед ознайомленням з музичним твором) збираються відомості про композитора, з'ясовуються особливості його творчості, досліджується історична епоха, в яку він жив. Іншими словами, вивчаються історичні передумови написання композиції та емоційні характери та стани, характерні для певної епохи і даного композитора. Досліджується назва твору, її художнє та емоційно-психологічне забарвлення. На цьому етапі баяніст-акордеоніст початківець повинен безпомилково визначити стиль музичного твору. Так, у своєму репертуарі баяністи-акордеоністи використовують як оригінальні композиції, так і найрізноманітніші перекладення, транскрипції, обробки (органні, фортепіанні, скрипкові, оркестрові п'єси тощо). Вивчаючи стилістичні особливості, необхідно визначити епоху створення музичного твору та його характерні ознаки. Наприклад, полонез (від франц. *danse polonaise* – «польський танець») – польський народний танець мав свій розвиток на основі народного «пішого» танцюходу статечного, урочистого характеру. У XVIII столітті поширився по всій Європі. Полонез відкривав колись і дотепер відкриває урочисті танцювальні вечори та придворні бали. Його можна було назвати урочистим ходом, під час якого дами зустрічали кавалерів. Кавалери ставились до своїх дам підкреслено чемно, галантно вказуючи напрямок танцю. Охарактеризувати полонез можна як помірну, витончену прогулянку під музику, що потребує строгого ритму. Танець шляхетності і честі, один з небагатьох тих, що вдало перейшли з одного сторіччя в інше, не втративши при цьому свого достоїнства і пишноти. Отже, ще не прослухавши твір, учні

мають можливість уявити ту епоху, представити себе на придворному балу та відчувати емоції, які наповнюють полонез [74, с. 101].

Таким чином, перший етап характеризується виникненням інтересу до твору, що робить процес прослуховування більш результативним.

Другий етап – ознайомлення з твором (перше прослуховування музичного твору). Перше прослуховування музичного твору дозволяє учням охопити весь твір, виділити окремі фрагменти, ознайомитися зі змістом композиції, порівняти очікувані емоції (обґрунтовані на першому етапі) з емоційним забарвленням твору, посилити апперцептивне сприйняття. На цьому ж етапі відбувається словесне розкриття почутого і відчутого, конкретизація змісту та художнього наповнення твору. Осягаючи авторський задум, освоюючи емоційну наповненість художнього образу музичного твору, учні ідентифікують емоції автора твору з власними, ототожнюють емоційний зміст художнього образу зі своїми емоційними переживаннями [74, с. 101].

Третій етап – загальний аналіз музичного твору. Аналіз базується на розвитку його місця, фону, основних характеристик істоти до держави та церков. На основі цих аналізів значний обсяг миру вважається середнім текстом. На цьому етапі аналізується будова, стиль, характер, темп твору, різні особливості викладу, мелодія, гармонія, метроритм, вивчаються штрихи та емоційні відтінки. Опора на суб'єктивний складник сприйняття музичного твору (як неодмінна умова реалізації герменевтичного підходу) сприяє розвитку емоційної сфери творчої особистості, вихованню її емоційної культури, виступаючи як важлива психолого-педагогічна умова формування творчої особистості музиканта-виконавця. З іншого боку, аналізуючи музичний твір, учні відкривають для себе специфічні особливості репрезентації емоцій і їхнього розвитку в музичному творі, які притаманні певному автору, історичній епосі, стилю, жанру тощо. Мислення учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом має бути націленим з'ясувати, яку музику, які почуття та

переживання вона викликає, якими засобами її досягає. На цьому етапі увага дітей має бути зосереджена не на якості роботи, а на процесі руху, його організації та динаміці. Свідомо й осмислено сприймаючи ці особливості, осягаючи їхні закономірності, учні збагачують свій внутрішній світ в емоційному плані, розвивають емоційну культуру [73, с. 452].

Четвертий етап – повторне прослуховування музичного твору, що має за мету уточнення, деталізацію аналізу. На цьому етапі виокремлюється структура й емоційний зміст музичного твору. Учень загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом повинен аналізувати будову мелодії, а також гармонію, фактуру, форму з метою добору й застосування технічних прийомів, які б відповідали внутрішній суті музики. При повторному слуханні вчитель повинен підводити до розкриття виразних засоби, які особливо яскраво характеризують музичний образ. Основна увага приділяється засобам, які є провідними в цій роботі. Аналіз роботи може бути більш-менш глибоким, але він має бути коректним. Дітям необхідно отримати правильну інформацію, хоча іноді неповну, але не спотворену. Учителю слід пам'ятати про небезпеку спрощення, підміни актуальної музичної інформації побутовими, побутовими прикладами, часом далекими від музики. Необхідно уникати фальсифікації музики поза музичними асоціаціями, особливо під виглядом «програмних інтерпретацій». Програму твору не слід ототожнювати з програмою як специфічним засобом вираження змісту музичного твору (шляхом використання композитора на основі слухових та інших асоціативних паралелізмів, за потреби подібних звукових комплексів). При поясненні творів слід особливо уважно стежити за тим, щоб у дітей не було спрощення уявлення про музику як мистецтво, завданням якого є «описати та проілюструвати». Завдання пояснень – поглибити, закріпити та осмислено скласти музичні враження дітей. Пояснення має бути коротким, чітким, конкретним і образним. Дана вчителем художня характеристика повинна повністю підтверджуватися нотним текстом [75, с. 211].

П'ятий етап – визначення стилю виконання. Необхідно навчити учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом усвідомлювати почуте, розуміти, як, якими засобами виражається її зміст у музиці, як втілюються думки й почуття, що хвилювали слухача, як композитор досяг такої сили впливу на слухача. На цьому етапі визначаються засоби, за допомогою яких учень зможе переконливо передати художній образ – спосіб, стиль, темп, ритм, метр, виражальні засоби музичної виразності виконання твору, виходячи з переживань, емоцій тобто особистісного художнього образу, який вже сформувався.

Неодмінною умовою відповідного всебічного розкриття художнього образу є врахування особливостей музичного інструмента. Роботу над виразним відтворенням мелодії треба вважати головним чинником формування мистецької майстерності баяніста-акордеоніста. В першу чергу, з'ясовується, для якого інструмента/інструментів було написано твір композитором. Якщо твір являє собою перекладення (органних, фортепіанних, скрипкових, оркестрових, п'єс тощо), слід приділити особливу увагу можливостям баяна/ акордеона в передачі оригінальних емоційних відтінків музичного твору.

Необхідно враховувати, що баян-акордеон характеризуються такими властивостями, як протяжність звучання, рухома голосна динаміка. Однак динамічний паралелізм в звучанні багатоголосся є недоліком баяна/акордеона, котрий ускладнює процес інтонування багатоголосся і диференціювання за голосністю лінійних пластів звукового потоку. Критерій зв'язності-роздільності є для баяна/акордеона дуже важливим. Основна властивість інструмента – співучість, оскільки міх за рахунок досить тривалого дихання дозволяє досягти тонких проявів музичної експресії.

Шостий етап – інтерпретація, тобто процес звукової реалізації нотного тексту, передача слухачеві розкритого учнем художнього образу музичного твору.

Отже, художньо-педагогічна технологія розкриття цілісного художнього образу музичного твору, на думку І.В. Щербака, має складатися з шести основних етапів (рис. 2.2) [73, с. 449]. У разі необхідності, виокремленні етапи можуть повторюватися з метою певних уточнень, з'ясування питань, що виникли в процесі роботи над твором, опрацювання різнопланових нюансів, емоційних акцентів композиції. Повторення й закріплення музичних вражень є одним із найважливіших методів музичного виховання. Повторюючи твір, слід звернути увагу учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом ще не вивчений, не почутий раніше або незрозумілий.



Рис. 2.2. Технологія розкриття художнього образу музичного твору учнями загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом

Художньо-педагогічний аналіз сприяє поглибленню музичного сприйняття, коли вчитель, розуміючи, що музика впливає на нас силою ставлення до світу, яким володіє композитор і тим, що він висловив у творі, що висловив у творі. і вираження в творі.позицій. Тому від аналізу художньої форми музичного твору доцільно перейти до аналізу художнього світу, що виникає в людині при сприйнятті музики. Не менш важливо, щоб нотні знаки

стали для учня символами осмислених музичних комплексів, що є передумовою розвитку внутрішнього музичного слуху дитини, її всебічного розвитку як музиканта.

При аналізі музичних творів елемент елемента, що суб'єктивність музичного сприйняття визначена межами, зумовленими інваріативними музиками, і виявляється у неповторному особистому ставленні до твору. Варіативність і багатозначність слухацьких інтерпретацій тому тому, що при зіткненні думок учнів, при колективному аналізі музики, розкриваються нові грані музики, її зміст, виявляються задуми композитора..

Учні загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом повинні стати повноцінними співавторами музичного аналізу. Сам колективно-творчий аналіз музики на уроці відкриває великі можливості для глибокого розуміння естетичного змісту музичних творів, розвитку музичної культури учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом. Із цього випливає, що інтерпретація музичного твору сприяє не тільки розширенню емоційної сфери творчої особистості музиканта-виконавця, а й вихованню її емоційної культури.

Осмисленість виконавського нюансування, відповідність логіки виконавських намірів та дій мікроструктурній логіці мелодичних ліній А.М. Стадник називає поняттям – «мікроструктурне інтонування». Логіка написаної музичної структури повинна відповідати логіці музично-ігрових рухів виконавця. Сполучною ланкою між нотним текстом і його звучанням є виконавче бачення мелодійної мікроструктури. Його специфіка полягає в тому, що мікроструктурні форми мелодій в уяві виконавця стають формулами технічного втілення авторського тексту. [61, с. 685].

Художня доцільність слухо-моторних дій баяніста (акордеоніста) визначається мірою набуття елементарних навичок звуковимовлення, що відповідає логіці мелодичної структури, тобто її ямбічні (передікт) та основні хореїчні (ict-post-act) форми мотивів, фраз, речень:

1. **Передікт** (попередження, напрямок) - короткий або тривалий процес динамічного розвитку, його «домінування»; ікт (м'який або жорсткий опір, утвердження, тонічність) - короткий або тривалий, стійкий процес напруги динаміки; **післяікт** (розрядка) – раптовий або поступовий, тривалий процес заспокоювання динамічного напруження. У масштабі мелодичної мікроструктури значення цих термінів збігається з загальноприйнятими поняття ямб, хорей, які є складовими частинами трохея та амфібрахія. Але у виконавчій практиці використання термінів predict, ict, post-ict є зручнішим, оскільки поширюється також на більш розгалужені відділи структури форми, використання яких полегшується використанням усвідомленню музично-ігрових дій і формуванню художньої майстерності виконання. Упорядковані в молочній структурі, елементи комплексу утворюють найпоширеніші форми типу: передікт – ікт – після ікт або Пр – Іт - Пст (амфібрахій), які можна опановувати частинами (наприклад: Пр-Іт; Іт-Пст; Пст-Пр) або комбінуючи (Пр-Іт-Пст-Іт-Пст; Іт-Пст-Пр-Іт-Пст тощо) [61, с. 686].

Елементарні формули вимови мелодійних мікроструктур складають основу виконавської вимови складніших конструкцій, аж до цілісного втілення музичного твору. Тому поняття «ict», «prodict» і «post-act» А.М. Стадник трактує не лише у високомотивованому, інтервальному сенсі, а й широко – як амбітну передпроектну конструкцію (Пр), як стверджувальні (Іт) та постпроектні дії, які, щось підсумовують, пов'язують, розвивають (Пст) .

Мікроструктури збірки склалися з такого комплексу:

1. Формула Пр-Іт-Пст (амфібрахія). Відповідно до цієї формули діє принцип трьох частин мотивного вимовлення, в якому кожний відділ мікроструктури має особливу виконавчу специфіку. Так, у передікті (Пр) відзначали: м'якість атаки, відносну тривалість початкового мінімуму звучності, прогресуюче посилення динаміки як спосіб підкреслення тяжкості кулі до кулі. Суть ікту (Іт) полягає насамперед у визначеності нападу. Максимум сконцентрованість активності звука в атаці є також приводом до

зняття напруження і підготовки наступного післяікту. Таким чином, важливою умовою рельєфної, осмисленої вимови післяікту (Пст) є чітке слухо-рухове відчуття межі динамічного спаду після звукового нападу. Післяікт, залежно від її тривалості та змісту мотиву, фраза може мати різноманітні динамічні форми (спадну, рівноправну, видозмінювальну тощо). Але головною вимогою до його вимови часто є повернення до вихідного обсягу гучності післяікту.

2. Формула Іт-Пст (хорей). Зерно цієї формули – один тон, вимовлений з активною атакою і наступним спадом його динаміки. Художній сенс – подача окремого звуку, інтервалу, мотиву, фрази одним рухом, одним вдихом. Повторення хорей вимагає повторення її вимови. Це особливо важливо, при чергуванні хорейної будови з ямбічною.

3. Формула Пср-Пр – це безпосереднє з'єднання інтонацій, мотивів і більших частин форми на мікродинамічному тлі як один із способів досягнення кантилени, цілісного смислового ряду на основі семантики. Сприяє розкриттю ліричного підтексту в розвитку лінійної логіки мелодійної будови. Художньо-виразне значення мікродинамічного перерізу за формулою Pst-Pr становить:

- у ланцюговому зв'язку сусідніх мотивів;
- у загостренні яскравості опорних тонів, що сприяє чіткості прослуховування дугових смислових відносин і зв'язків довгих інтервалів;
- у створенні звучності, глибини вертикальних пропорцій звуку.

4. Формула Іт-Іт - аroachна напруженість опірних тонів, що відбувається на відстані, її особливості та художній сенс у виконавському процесі, спочатку, в тому, що шляхом цього повторення характеру атакування або агогічного виділення опірних точок проводиться зрозуміла для слухача штрихова лінія, що характеризує виконану мелодію як м'яку чи різко підкреслену, мужню залежно від задуму композитора чи інтерпретаційного рішення виконавця; по-друге, формується так званий аroachний динамічний кадр, режисерська лінія виразного виконання, що поєднує в наскрізній дії

мікропроцеси нюансування, артикуляції, структурної та музичної агорії твору.

5. Формула Пр-Іт-Пст-Іт-Пст - виконавське зіставлення ямбічного та хореїчного звуковимовлення. Саме в рельєфному зіставленні ямба та хорей виявляється реальна озвученість, життєвість, одухотвореність музичної форми як процесу у виконавському втіленні, а також і вся музично-виконавська естетика [61, с. 686].

Композиційна мікроструктура музичного твору в реальному звуковому втіленні додатково одухотворена, по-перше, баченням виконавцем логіки розвитку музичної думки, тобто її інтерпретації, по-друге, динамікою (у широкому сенсі) процесу вимови. цю думку. І логіка, і динаміка мають безпосереднє відношення до сприйняття. Тому ці формули виконавської вимови мікро- та макроструктури з їх специфічною інтонацією слід розглядати як елементи виконавського мислення, оскільки саме в них задум композитора трансформується в процес інтерпретаційного мислення. Першоджерелом художньої майстерності баяніста А.М. Стадник визначає процес *мікроструктурного інтонування* [61, с. 687]. За книгою «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» М. А. Давидова технологічний комплекс виконавського інтонування виразного музичного змісту в різноманітних фактурах музичних творів процедурної ритмічної динаміки складають 12 понять як результат узагальнення високорезультативної виконавської і педагогічної практики з акордеонного мистецтва:

1. Співнапруження (термін Б. Асаф'єва) вертикальної та горизонтальної динаміки. Адекватність процесуальної напруги сполучних елементів мелодійної будови, або їх фонічного контрасту, по відношенню до проінтонованої динаміки опірному тону. Технічно майстерне повторювання цих співвідношень у аналогічному структурному матеріалі, відповідно з логікою драматургічного розгортання музичного твору становить внутрішню ритмодинаміку виконавського міхопальцевого процесу-дії.

2. Неадекватність темпу та динаміки в процесі виконання мелодійної будови. Відомо, що провідним чинником композиторського мислення, а отже, і мелодійної будови в музиці традиційного спрямування, заснованої на лінійності мелодичної будови, є інтонаційно-висотний, ладовий рух тонів викладених у певній логічній ритмоінтонаційній послідовності. Делікатність виразного втілення логіки композиторського мислення спостерігається, коли виконавець бачить первинність авторської думки, стримуючи прояв власних емоцій. На цій основі слухо-рухові уявлення і динаміки емоцій виконавця виникає ефект відставання гучно-динамічної напруги при крещендо і попередження її спаду при димінундо, – відносно розгортання темпоритму лінійної структури.

3. *Імпульс вісімки* як засіб гармонізації динамічної напруги різномасштабних тривалостей по вертикалі шляхом організації їх темпоритмічного співвідношення. Ми розглядаємо пульс вісімки як різновид слухово-рухового контролю точності шістнадцяти як напруги, що створюється за рахунок наростаючого ритму, а також контролю ступеня динамічного напруження, що збільшується з масою більшої тривалості: чверті містить дві вісімки. Результатом імпульсу вісімки як вертикальної дії на звучання баяна є ритмодинамічний вплив тону та щільності тембру, а отже – специфічна акордеонна тушка, сповнена вертикального тембру, яка є певним стилем гри.

4. *Стійкість лінійної ритмічної динаміки ходу* (внутрішній ритм артикуляційних засобів) - характерний фактор мелодичного руху (як повільного, так і швидкого). Маючи симпатичний характер звучання, акордеон, однак, виділяється надзвичайною яскравістю артикуляційно-штрихових засобів-ефектів: різкістю стаккато, легкістю легжію, якістю маркера, а також якість мене. Майстерно виконаний рядок кожного з названих штрихів створює інтерпретаційно визначений характер інтонованої мелодійної лінії, тобто. точно визначену ритмодинаміку мелодичної лінії.

5. *Ритмодинаміка фонічної глибини* акустичного відтворення багатокомпонентної фактури на баяні (акордеоні). Фонічна перспектива звучання музичного твору, як я вже згадувалося, треба мати багато шарів. Головним переважно є рельєф крайніх голосів - нижнього басового і верхнього, ведучого інколи розташований в середині фактурного комплексу; далі – звучання зв'язуючих, допоміжних інтонацій, гармонічного супроводу, тиша в паузах і цезурах, інтермоційна звукова тиша.

6. *Ритмодинаміка акцентуації*. Музика як лінійно-процесуальне мистецтво ставить виконавця баяніста (акордеоніста) перед необхідністю й відповідного технічного мислення, а саме, – застосування засобів виразності переважно на мелодійній, а не на ударній основі. Адже такт за своєю інтонаційною природою суперечить процедурній лінійності і тому зупиняє свій рух, а спів тонів, мотивів, фраз імпонує мелодійність музики як мистецтва часового простору. Цьому відповідає співочий характер звучання акордеона як провідної риси його органіки. Це слід правильно застосовувати в акцентуації як «агогічний» аспект останнього.

7. *Ритмічна контрацепція*. Звук мелодії, що виконується на бухті (акордеон), — легінси, і ми будемо в безпеці. Поєднання двох і більше голосів легато в різних регістрах, на різних клавіатурах часто потребує застосування різних штрихів, тобто - своєрідної ритмодинаміки штрихового контрасту. Все, що зливається в басейні, - по-дурному. У цей час гучні голосові репліки часто не потребують підсвідомого модернізування, яке може безпідставно виділити такий голос. Володіння технікою штрихового контрасту характеризує виконання як певний стиль гри.

8. *Ритмодинаміка кантиленного підтексту окремоті*. На відміну від струнних інструментів, яким притаманна природність фонічної педальності звучання, на баяні цей ефект створюється штучний прийом – зупинка руху сумки при натисканні клавіш. Натискання клавіш суперечить, як співочій природі баяна, так і мелодійній суті музики. Тому не лише зв'язні й окремо витримані тони, а й стакато слід грати на акордеоні переважно з елементом

горизонтально-співучого, а не вертикальноударного вимовлення. Найефективнішим способом мануальних рухів пальців в плані інтонування є природна хапальність рук — «до себе» у поєднанні на відповідним «диханням» руху міху.

9. *Ритмодинаміка часового масштабу* в інтонуванні елементів мелодичної будови. Темп процедурної активізації гучної динаміки на акордеоні залежить від масштабу музичної думки, вкладеної в інтонацію, мотив, фразу. Чим коротша інтонація, тим жвавіший, як правило, має бути філірування звучності. Оскільки ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів мелодичної структури - один з провідних факторів одутворення написаного нотного тексту і також характеризує стильність гри баяніста.

10. *Ритмодинаміка емоційно-сислової діалогічності*. Ми розуміємо мікроінтонацію окремих тонів, інтонацій, фраз як процес вимовлення елементів цілісної структури-форми музичного твору, а їх діалогічність як перший крок від мікро- до макроінтонації у виконавському процесі з відповідним стилем гри.

11. Подальше виконавське втілення *розвитку драматургії* музичного твору аж до діалогу крупних його розділів (експозиція – розробка – реприза у сонатній формі; співставлення різноманітних тем – у варіаційних формах; частина циклічної форми) характеризують стиль гри відтворюванні ритмодинаміки в макромасштабі.

12. *Артикуляційно-штрихова ритмодинаміка*. Серед інших засобів виконавського інтонування, артикуляція чи не найближча за інтонаційним осмисленням до композиторських засобів музичної виразності – ладу, функціональної гармонії, мелодії, фактури, контрапункту, тембру. Саме в ритмодинаміці співнапруги артикуляційно-штрихових засобів реалізуються смислова сутність, характер і художня значущість голосів, усіх компонентів фактури музичного твору [61, с. 687].

Про рівень розвитку художнього смаку учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом свідчить їх художня культура. Потенційна в соціальному та художньому плані розвитку, вона характеризується яскравою динамічністю й критичною селективністю.

Основними засобами художньо-виховного впливу естрадного музичного мистецтва є: *жанрово-стильова багатогранність*, позначена розмаїттям тематики, змісту, настроїв і емоцій, що сприяє формуванню ціннісних орієнтацій, смаків і ідеалів індивіда; *синкретичність*, що передбачає широкий діапазон і розмаїття переходів емоційно-інтонаційних барв, творчих ідей, викликає переживання, що не мають аналогів, через уявлення впливає на емоції і почуття, формуючи характерну для особистості здатність до рельєфного уявлення художнього образу; *унікальність мистецтва імпровізації*, спрямоване на стимулювання художньо-творчого потенціалу особистості, максимальну активізацію її фантазії, творчої уяви і художнього мислення [9, с. 73].

Сучасний тип інструменту з його величезною амплітудою художньо-виразних, технічних та темброво-акустичних якостей у поєднанні з розвиненим арсеналом специфічно-виконавських засобів дають змогу сьогодні включати до репертуару баяніста та акордеоніста незліченну кількість музичних творів різних напрямків і стилів. На думку С.О. Карася, сенсорна сучасна модель акордеона, акордеон як вирішальний елемент відтворення чуттєво-логічних елементів музичної тканини, високий рівень контролю процесуальної та динамічної сторони звукового відображення художнього образу, яскравість і різноманітність артикуляційно-тактової палітри, віртуозність, поліфонічність та стереофонія Ідеальний звук робить цей інструмент привабливим для найширшої аудиторії [23, с. 278].

Погоджуємось з П.О. Андрійчук, що важливу роль відіграє вміння грати у різних стильових напрямках, що передбачає не лише технічну досконалість, а й знання специфічних прийомів, чи скоріше виконавської манери, яка притаманна тому чи іншому музичному стилю. Внаслідок того,

що в естрадній музиці значно більшою є міра свободи, в рамках якої виконавець повинен реалізовувати власне бачення твору, він може змінювати чимало засобів музичної виразності. Це може бути не лише зміна метру та ритму, але й звуків мелодії, вербального тексту, аранжуванням. Чималу роль у деяких стильових напрямках відіграє специфіка артикуляції, як-от зміна акцентів. Виконавець може навіть змінювати стиль, порівняно з тим, в якому було написано перший варіант твору. Для кожного стилю характерним є ряд складнощів, як технічного рівня (метроритмічного), так і творчого (необхідність створення інтерпретації, дотримання належної експресії) [1, с. 228].

Наочними прикладами необхідності розширення вимог до виконавців, що грають на баяні, постає гра творів, які відносяться не до академічної традиції, а до естрадної, популярної музики. Чималі трансформації у виконавській баянній техніці пов'язані з використанням його в джазовій музиці. В останні роки спостерігається також залучення гри баяна в поп-музикування. Мова йде про колективи, основою репертуару яких є кавер-версії хітів естрадної музики. Надзвичайно продуктивним є використання баяну в латиноамериканській музиці. Так з появою танго нуево – напрямку, який здобуває нового дихання та свого сучасного вигляду завдяки діяльності Астора П'яццолі, популярність таких інструментів, як баян, бандонеон, акордеон значно зростає. Саме для латиноамериканської музики притаманна гострота ритму, яка характерна для танго, як танцювального жанру. Дотримання метроритмічної організації в даному стилі стає однією з провідних проблем технічного рівня [1, с. 229].

Д.В. Кученьов та В.А. Лівак вважають, що в українському просторі баян став інструментом, який виконує музику усіх стилів та жанрових спрямувань. Наявно чимало оркестрів народних інструментів, які функціонують як самостійні професійні колективи, є студентські оркестри, які існують при вищих та середніх спеціалізованих закладах мистецької освіти, а також невеликі ансамблі, вкрай важливою є універсалізація

репертуару, адже наразі існують спроби інтерпретувати на баяні усе, що наявне в звуковому просторі сьогодення, в тому числі поп- та рок-хіти. Відомі приклади включення баяну чи акордеону до складу гуртів, які працюють у напрямках етно-рок, зокрема «ВВ», до колективів балканської етнічної музики, як-от «Bubamara Bras Band», фолк-рок гурту «The No Smoking Orchestra» Еміра Кустуриці та ряду інших. Причому в даних колективах може надзвичайно відрізнятись специфіка трактування інструменту, який розкриває різні свої технічні та виразні можливості. Окрім діяльності великих колективів та окремих виконавців-солістів є також камерні склади, репертуар яких включає кавер-версії популярних композицій. Серед них вирізняється B&V Project (Bandura & Bayan Project), учасники якого – Тетяна Мазур (бандура) та Сергій Шамрай (баян) намагаються популяризувати українські народні інструменти шляхом виконання нового, сучасного репертуару (грають класику, рок, поп, електронну, авторську та сучасну українську музику). Наявний чималий інтерес до баяну в рамках напрямку World Music, який є одним з перспективних відгалужень сучасної музичної культури, де поєднуються елементи фольклору та неакадемічної музики естрадного спрямування [26, с. 89]. Якщо раніше основу репертуару для баянів складали приклади традиційного музичного побуту (народні мелодії, пісні, романси, обробки модних естрадних творів, у тому числі – пісень для танців), то з часом в аматорському потфоліо починають з'являтися й зразки музичної класики – спочатку нескладні твори. нині в репертуарі баяністів завжди присутня велика форма – від бахівських партит до концертів, сонат, сюїт сучасних композиторів. Перші прояви професійного виконавства на баяні зароджувались як амбіції особливо талановитих баяністів та прагнення показати себе на сцені [28, с. 557]. Дослідники переконані, що значні технічні та виразні можливості акордеону сприяють тому, що він надзвичайно добре придатний як для сольного, так і для ансамблево-оркестрового виконавства.

Досить традиційним є його застосування в народних колективах – інструментальних і вокально-інструментальних [27, с. 39].

Отже, технологія розкриття художнього образу музичного твору учнями загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом, на нашу думку, має включати наступні етапи: підготовчий етап, етап ознайомлення, загальний аналіз та його деталізацію, визначення стилю виконання та інтерпретацію. Розкриття художнього образу пов'язане з розвитком в учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом музичних уявлень, творчої уяви та досягається шляхом поетапного вивчення музичного твору.

2.2. Шляхи ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом

Шляхами ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом може стати ґрунтовний огляд банно-акордеонних шкіл в Україні та конкурсних фестивалів, в яких можуть взяти участь баяністи-акордеоністи закладів загальної середньої освіти.

Одним із головних чинників стрімкого еволюціонування акордеонно-баянного виконавства України А. Євтушенко вбачає формування української композиторської акордеонно-баянної школи, що потужно вплинула на активізацію цього процесу, збагативши акордеонно-баянного мистецтва з високопрофесійними оригінальними творами, які нині займають провідне місце в концертному репертуарі професійних виконавців та молодих конкурсантів на міжнародних конкурсах, що відбуваються в Україні та за кордоном. Зокрема, це було у другій половині XX – на початку XXI ст. у практиці академічного акордеонного та акордеонного виконавства України закладаються традиції «нової акордеонної музики» сучасних українських композиторів. [18, с. 208].

Поштовхом для створення професійного баянного мистецтва, за дослідженнями А. Євтушенка, стала аматорською музикою, але подальший її розвиток відбувся в середині ХХ ст. У цей час відкриваються перші відділення народних інструментів з класами баяна в початковій та середній ланках системи музичної освіти. Відбулося осмислення комунікаційної функції акордеона як сольного інструмента, нерозривно пов'язаного з поширенням у концертній практиці готового інструменту. Відкриття класу акордеона в музичних школах спонукало до пошуку та винаходу нових конструкцій акордеонного діапазону з урахуванням фізичних особливостей підлітків. Цьому сприяло виробництво якісних інструментів у Києві, Харкові, Житомирі, Горлівці, Кременному [18, с. 208].

Сформувалася методика викладання гри на акордеоні, яка базувалася переважно на основі фортепіанної та баянної методик. Варто відзначити, що на початку і в середині ХХ ст. піаністи дуже широко використовували викладання гри на акордеоні. Застосування методики баяністів зумовлене однотипністю лівої клавіатури акордеона і баяна, способами звуковидобування, прийомами ведення міха, штрихами. Крім цього, методика баяністів почала формуватися значно раніше, ще у 20–30-х рр. ХХ ст., коли у Київському музичному технікумі, а згодом у Київській консерваторії почали готувати виконавців на народних інструментах, зокрема баяністів. Кафедру народних інструментів Київської консерваторії очолив видатний музикант і педагог М. Геліс. Митець, використовуючи надбання методик, які склалися раніше в суміжних сферах музичного виконавства, створив методику викладання гри на народних інструментах. На той час система освіти баяністів уже охоплювала всі три рівні: початковий (школу), середній (технікум), вищий навчальний заклад (консерваторію) та була розроблена методика і теорія баянного виконавства. В акордеонному мистецтві таких процесів не відбувалося ще декілька десятиліть, однак воно завжди тяжіло до баянного. Це виявилось у використанні акордеоністами здобутків баяністів у сфері звукоутворення і звуковидобування, але варто зауважити, що питання,

які стосуються постановки правої руки, аплікатурних принципів, особливостей виконання різних фактур, потребують урахування специфіки акордеона [18, с. 210].

Із розвитком методики викладання гри на акордеоні відбувся розподіл посібників («Школа гри» і «Самовчитель»). «Школа гри» була спрямована на навчання під керівництвом педагога, а «Самовчитель» використовувався для самостійного оволодіння інструментом. Цей поділ пов'язаний із розмежуванням сфер використання акордеона і різними завданнями, які ставилися перед акордеоністами в навчальних закладах і у сфері аматорського музикування. У 1960–1970-х рр. з'явилася ціла низка навчально-методичних посібників А. Мірека, Г. Наумова, П. Лондонова, В. Лушнікова, Г. Салова та ін. Ці видання були досить актуальними і прогресивними, ґрунтувалися на досягненнях тогочасної музичної педагогіки з урахуванням специфіки акордеоністів. А. Євтушенко зауважила, що у згаданий період освіта і методика викладання гри на акордеоні були спрямовані на сфери домашнього музикування і художньої самодіяльності. Функції акордеона обмежували виконанням масової народної, естрадної, танцювальної музики, недооцінювалися віртуозно-технічні ресурси інструмента, безперспективним вважалося використання акордеона у професійно-академічній сфері музичного мистецтва [18, с. 210].

У 1990-х рр. в освіті акордеоністів відбулися позитивні зміни – у мистецьких закладах вищої освіти України було відкрито класи акордеона і з'явилася спеціалізація «акордеоніст». Акордеонне мистецтво вийшло із затінку інших суміжних спеціальностей у самостійну музично-педагогічну галузь. Таким чином була сформована українська акордеонна школа в сукупності її регіональних відгалужень. Лідером у формуванні національної акордеонної школи була кафедра народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, яку очолював професор М. Давидов. Митець на основі власного багаторічного педагогічного досвіду створив теорію виконавської майстерності баяніста (акордеоніста), яка

знайшла відображення у праці «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)». Ця робота не має аналогів в українській та зарубіжній навчально-методичній літературі та є надзвичайно значущою для подальшого розвитку музичної педагогіки [18, с. 211].

В першу чергу, рекомендуємо для рішення художніх і технічних завдань для баяніста-акордеоніста методичні посібники: «Теоретичні основи визначення об'єктивного музичного руху» А. Семешка (1993), «Питання формування виконавської майстерності в процесі навчання гри на баяні» О. Паньківка (1995), «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» М. Давидова (1997), «Гармоніки, баяни, акордеони. Духовні матеріали та матеріальні функціонування в музичній культурі України ХІХ–ХХ століть» Є. Іванова (2002), «Нариси з історії української музики для баяна» А. Сташевського (2006).

Для подальшого забезпечення базового виконавського арсеналу навичок і прийомів гри на баяні чи акордеоні вкрай необхідним є інструктивний матеріал про технологічну складову виконавської культури баяніста. Етюдний матеріал розмаїто представлений у баянній навчально-методичній літературі: це школи гри на баяні та самовчителі Ю. Акімова, А. Басурманова, П. Гвоздєва, В. Лушнікова, А. Мірека, А. Онегіна, В. Сємьонова, ін.; І. А. Яшкевич «Поліритмічні етюди»; для початківців та середнього рівня виконавців; збірки етюдів для 1–5 класів розробників А. Ф. Нечипоренко – В. В. Угринович та ін. У контексті вдосконалення технічної сторони виконавської майстерності баяністів цінним С. О. Корчевна рекомендує методико-педагогічний досвід яскравого представника Одеської баянної школи Івана Дмитровича Сєбова. Більшу частину свого творчо-виконавського та педагогічного життя він присвятив невинному пошуку універсального «ключа» до техніки музиканта-виконавця, провів велику кількість методичних лекцій і майстер-класів в Україні та за її межами, спрямованих на музичну аудиторію всіх освітніх ланок: від музичних шкіл до рівня студентів консерваторій. Зміст його методичних напрацювань полягає в

розробці певного алгоритму щодо процесу автоматизації ігрових рухів баяніста пошук оптимальних автоматизмів для максимально можливого розкриття художньо-технічного потенціалу виконавської техніки виконавця. Принциповим є відпрацювання так званих «примітивів» (базова послідовність нот) на матеріалі, позбавленому художньо-сміслового навантаження, тобто техніка в «чистому» вигляді [24, с. 105].

На сучасному етапі особливої уваги заслуговує особистість Петра Федоровича Серотюка, який має великий і успішний педагогічний досвід, доробки щодо розвитку й удосконалення виконавської техніки музикантабаяніста. Його основна педагогічна ідея зосереджена на освоєнні й розвитку навички вільної орієнтації на клавіатурах баяна (зокрема, не дивлячись на праву клавіатуру). Численні публікації автора вміщують науково-методичний і нотний матеріал, дослідження життєвого та творчого шляху Владислава Золотарьова, аналітичні матеріали щодо сучасного домрового репертуару та успішного досвіду вивчення й освоєння українського фольклору. У своїх працях автор описує методику щодо розвитку дрібної техніки баяніста на основі репетиційних комплексів; удосконалення читання нотного письма; осягнення міхових прийомів у творах В. Власова тощо. А також порушує питання стосовно сприйняття музики, музичного виконання та критеріїв його оцінювання; стабільності та якості гри музиканта на сцені; особливості роботи над артикуляцією в контексті зіставлення двох поглядів – піаністки та акордеоністки [24, с. 106].

Твори класиків – Й. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена – є базовими, їх вивчати слід у першу чергу. На цій музиці відпрацьовується основа професійної майстерності, вона є своєрідним фундаментом виконавської культури. М. Глінка, М. Мусоргський, А. Лядов, О. Скребін, О. Бородін, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, С. Рахманінов, а також твори на народній основі виховують розуміння національного музичного мовлення, його інтонаційні особливості. Композитори-клавесиністи (Д. Скарлатті, Ж. Рамо, Ф. Куперен, Г. Телеман, Б.

Марчелло, Ж. Люлі), створюючи свою музику, доволі «економно» використовували засоби виразності. Стиль їхньої музики – стриманий, ясний, чистий і гармонійний – виховує музичний смак в умовах мінімалістичного застосування та простоти використання звуковиражальних засобів. Романтики (Ф. Шуберт, Р. Шуман, К. Вебер, Н. Паганіні, Ф. Ліст, Е. Гріг) своєю творчістю збуджують творчу фантазію, стимулюють виконавську активність, художні амбіції, віртуозну майстерність, емоційний розмах тощо. К. Дебюсі, М. Равель, І. Стравинський, Б. Барток, П. Хіндеміт, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Г. Галинін, Р. Щедрін та інші композитори ХХ століття у своїй творчості відображають інтелектуально-емоційний настрій епохи, прививають смак до сучасної інтонації, розширюють художньовиконавський кругозір музиканта від гармонійного благозвуччя до незвичного, часто дисонуючого, нетипового інтонування [24, с. 107].

Великий вплив на розвиток баяну та акордеону мають творчі конкурси, які дають потужні творчі імпульси для удосконалення академічного виконавства, і, особливо, для учнів закладів загальної середньої освіти.

Один з найпрестижніших конкурсів серед акордеоністів є “Кубок світу” (Coupe Mondiale), де зовсім нещодавно серед сольних категорій з’явилась нова – змагання на електронних акордеонах [55, с. 87]. Так, при змаганні на електронних акордеонах (в сольній категорії) у конкурсі “Кубок світу” (Coupe Mondiale), головними вимогами до конкурсантів Д.С. Решетник згадує:

- оцінюється цифрове використання звукового потенціалу, наприклад: кількість голосів, кількість звуків, програмування наборів звуків, доцільність використання звуку;
- пошук ефективного використання багатьох можливостей цифрового інструменту та фактори креативного підходу;
- додаткове обладнання, таке як: комп’ютер, додаткові ефекти, використання функції циклічного повторення (loop-ing), настройка параметрів;

– структура, зокрема: планування програмування, адаптація до цифрового інструменту [55, с. 88].

Наостанок, одною з вимог конкурсу: кандидати мають грати на цифрових інструмент, так само, ніби вони виконують їх на акустичних акордеонах. Наприклад, музична імпровізація Петара Маріча “Tango tronic”, створена в 2011 році саме для конкурсу «Кубоко світу» є одним з прикладів реалізації авторської задумки в контексті сучасного електронного звучання на акордеоні. В особистій бесіді з Д.С. Решетником Петар Маріч розповів, що вперше «почув цей твір від свого друга Павла Янаса, який виконував його на Coupe Mondiale в 2010 році (Хорватія, м. Вараждин). Це була невелика частина з його імпровізації. <> я такий був зачарований новими прийомами, звучанням, що захотів створити свою версію цієї п’єси». Зокрема, Петар Маріч в “Tango tronic” використовує прийоми delay, reverb, chorus, віртуозні прийоми імпровізаційної гри. Також він залучив звуки інших інструментів: гітари, електронні звуки, хор, фортепіано, ефекти фільтрації звуків; та різну градацію динаміки звучання – від піанісімо до форте. Наостанок, Петар Маріч зазначив, що електронний акордеон, на його думку – це майбутнє сучасної музики. Композитор зазначив: «Я хочу іти в ногу зі світом, але не забуваю про мистецтво. Саме тому і був сконструйований електронний акордеон, який не тільки має слідувати моді, а й також має безмежні можливості» [55, с. 90].

До основних педагогічних умов належить *стимулювання художньо-творчої самореалізації* учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом *на основі діалогічного спілкування*. Діалог як вирішальний аспект досягнення ефективності спільної творчої взаємодії активних суб’єктів навчально-виховного процесу є характерною ознакою нової педагогічної парадигми. Діалогічний стиль педагогічного спілкування зумовлює активізацію творчого самовдосконалення, самостійності й самореалізації учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом. Однією з основних

умов діалогічного педагогічного спілкування є особистісно орієнтоване спрямування, при якому врахування індивідуальності учня зумовлює головні критерії добору методичних засобів навчання.

Активізація творчо-пошукової діяльності учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом *на основі проблемного навчання* є необхідною умовою успішного розвитку художнього смаку учнів. Застосування проблемного навчання в досліджуваному процесі зумовлено проблемною сутністю естрадного виконавства як складної, динамічної за формою та змістом системи загалом. Використання проблемних ситуацій, методів і завдань формує діалектичний підхід до опанування специфіки естрадного музичного мистецтва (освоєння жанрово-стильових характеристик естрадних музичних творів, принципу розвитку кожного окремого твору; внутрішніх закономірностей створення художньої образності твору; логічність структурної побудови тощо), що збагачує знання учнів, зумовлюючи динамічність розвитку їх художнього смаку.

Залучення учнів загальної середньої освіти при ознайомленні з баянним та акордеонним мистецтвом до синкретичних форм естрадної виконавської діяльності як педагогічна умова передбачає активізацію здатності учнів до поліаспектного осягнення музично-естетичних явищ естрадного мистецтва, використання багатогранності форм музично-виконавської діяльності й оригінальності творчо-інтерпретаційних підходів; це значно розширює спектр естетичного світогляду та музичної культури, інтересів і потреб, емоційно-естетичних переживань, професійних мотивацій і художньо-творчого вдосконалення учнів, сприяючи активізації розвитку їх художнього смаку.

Висновки до другого розділу

Композиційна мікроструктура музичного твору в реальному звуковому втіленні додатково одухотворюється, по-перше, виконавським баченням логіки розвитку музичної думки, тобто її інтерпретацією, подруге, динамікою (в широкому розумінні) процесу вимовлення цієї думки. І логіка, і динаміка мають безпосередній вихід на сприйняття. Тому показані М. А. Давидовим формули виконавського вимовлення мікро- й макроструктури, що мають свою специфіку інтонування, повинні розглядатися як елементи виконавського мислення, бо саме в них композиторський задум перетворюється в процес інтерпретаторського мислення.

ВИСНОВКИ

Отже, дослідивши шляхи ознайомлення учнів закладів загальної середньої освіти з баянним та акордеонним мистецтвом, можемо зробити такі висновки:

1. Народно-інструментальне виконавство другої половини XX – початку XXI століття почався прагненням композиторів і музикантів до пошуку нових засобів художнього вираження і виконавських концепцій. Це яскраво проявляється у сфері акордеонного мистецтва.

За рівнем популярності та впізнаваності баян близький до народного мистецтва так, як, можливо, ніякий інший інструмент. однак за своєю суттю баян – це просто умовна назва хроматичної гармоніки з використанням в-системи. Баян виявився найбільш досконалою з гармонік. традиція баянного виконавства та розголос значення баяну як музичного інструменту для професійної музичної діяльності розпочинається з імені Петро Фроссіні – італійця, який у 1912 р. емігрував до америки в 1912 р.

Баян і акордеон у музичному мистецтві XXI століття – це концертні академічні інструменти з широкими тембровими, технічними можливостями. Українське професійне баянно-акордеонне виконавське мистецтво упродовж півстолітнього періоду своєї історії пройшло складний шлях розвитку, оскільки у цей час функція баяна й акордеона трансформувалась від акомпануючого інструмента до концертного й академічного. У 50–60-ті роки XX століття вагомий внесок до баянного репертуару зробили композитори, які самі не володіли цим інструментом, але відчували його необмежені можливості: Ю. Шамо, В. Підвала, Г. Ляшенко, Ю. Іщенко, О. Пушкаренко.

Висвітливши основні віхи історії появи та розвитку акордеона у різних країнах світу, доходимо висновку, що цей інструмент еволюціонував від ручної гармоніки на діатонічній основі – до сучасного концертного інструмента з великою амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей.

Створення високохудожніх творів професійними композиторами якісно розширило репертуарний список оригінальних творів для баяна. Це дозволило баяну поряд з іншими класичними інструментами зайняти гідне місце на академічній сцені.

2. Акордеон став важливим засобом не тільки для розваг та відпочинку, а і для виконання творів класичної музики. Його ефектна зовнішність, приємний тембр та яскравість і сьогодні захоплюють велике середовище любителів музики. Увагу широкої публіки інструмент отримав перш за все схожістю правої клавіатури з фортепіанною. Таким чином і першій половині XX століття у всьому інструментарії відкривались нові можливості – колоритні гармонізації, нові темброві рішення та елементи фактури.

Перелік класичних творів у репертуарі баяністів зазнав значних змін. Водночас композиції, що залишились у репертуарному списку, стали ретельно відтворюватися з усіма деталями авторського тексту і міцно закріпились як у навчальному процесі, так і в концертно-виконавській практиці. Почесне місце в репертуарі баяніста-виконавця належить музичним творам доби бароко і особливо тим, які написані для органа.

Великий вплив на розвиток баяну та акордеону мали творчі конкурси, які проводились в цей час. Вони давали потужні творчі імпульси для подальшого удосконалення академічного виконавства, і особливо, у сфері навчання на факультетах і відділах народних інструментів музичних вузів та училищ.

Академізація баянного виконавства зовсім не нівелювала значення інструменту як народного. У виконавських програмах визначних майстрів на баяні та акордеоні можна знайти чимало висококласних трактувань обробок народних пісень, які доволі часто робили самі виконавці.

Сучасне виконавство на баяні та акордеоні є свідченням взаємодії української та зарубіжної музичної культури. Воно за досить не тривалий відрізок часу стало поряд з іншими видами академічного виконавства. В ній вперше розкриваються важливі питання походження і розвитку баяна,

основних принципів навчання, організації роботи вчителя в класі гри на баяні, а також подано аплікатуру подвійних нот із використанням великого пальця, започатковану М. Різолем.

3. Аналізуючи акордеонно-баянне мистецтво на Буковині можемо зробити висновок, що в другій половині XX – початку XXI ст. цей процес поступово виходить на новий якісний рівень кращих прикладів академічної камерно-інструментальної музики, важливою ознакою якої є суттєва зміна системи жанрово-стилістичних складових, її специфічних мовно-артикуляційних ознак, які чітко проглядаються у новаціях композиторського письма українських композиторів.

Сучасний концертний баян з точки зору самобутності і різноманітності індивідуальних художньо-виражальних можливостей сьогодні виявляється одним з найбільш прогресивних аналогів в родині акустичних музичних інструментів. Сучасні вітчизняні та зарубіжні композитори все частіше обирають саме багато тембровий концертний баян для втілення найбільш актуальних ідей і художніх концепцій в своїй творчості. Так, на сьогодні в українській музичній культурі вже існує широкий масив високохудожніх, реалізованих на найвищому професійному рівні композицій, що являють собою передові досягнення як в області технології композиторського процесу, так і з точки зору естетичного його наповнення.

Баян та акордеон змогли стати органічною частиною навчального процесу цілого ряду наших навчальних закладів невід’ємною складовою академічного та естрадного виконавства наших днів, постійно звучать на самих престижних сценах. Це служить надійною підставою для подальшого успішного розвитку цієї важливої галузі та всієї сучасної музичної культури.

І галузь музичної освіти теж не відстає від розвитку народного інструменту акордеона. Від початку XX ст. саме в цей час починається відрізок розвитку музичної освіти і культури в нашому маленькому Парижі під назвою Буковина. Все почалось від відкриття консерваторія у місті Чернівці і до відкриття в нашому чудесному Чернівецькому національному

Університеті ім. Ю. Федьковича відкриття кафедри за допомогою Андрія Кушніренка на факультеті педагогіки, психології і соціальної роботи у 1992р.

90-ті роки XX століття – початок XXI століття на Буковині були позначені бурхливим розвитком і становленням нового явища в акордеонному мистецтві – “модерн-акордеон” в якості нової концепції гри на інструменті (баяні, акордеоні), що склалася у вітчизняній та зарубіжній творчості видатних виконавців-митців у комплексі з відповідним стилем композиторської творчості.

Акордеон яскраво представлений в творчості таких Буковинських композиторів, як: Олександра Жукова, Олега Микитюка, Яна Табачника, Петра Серотюка та інших.

4. Технологія розкриття художнього образу музичного твору, на нашу думку, має включати наступні етапи: підготовчий етап, етап ознайомлення, загальний аналіз та його деталізацію, визначення стилю виконання та інтерпретацію. Розкриття художнього образу пов’язане з розвитком у дітей музичних уявлень, творчої уяви та досягається шляхом поетапного вивчення музичного твору. Продовження дослідження вбачається автором в розробці інструментальної складової технології, тобто в розробці предметної методики, засобів та форми організації навчального процесу.

Сучасні акордеони виготовляються із застосуванням передових технологій і різних інновацій на всіх стадіях виробництва. Серед світових фабрик із виробництва акордеонів провідні позиції сьогодні займають: «Pigini», «Zero sette», «Borsini», «Bugari», «Brandoni», «Scandalli», «Vignoni», «Paolo Soprani», «Dallape» (Італія); «Weltmaister», «Hohner», «Walter», «Harmona» (Німеччина); «Акко» (Росія); «Slava» (Білорусь) тощо.

Серед сучасних українських композиторів, які створюють музику для баяна слід виділити Володимира Зубицького, Віктора Власова, Володимира Подгорного, Анатолія Гайдена, Олександра Назаренка, Бориса Мирончука, Андрія Сташевського.

Останніми роками акордеон набув великої популярності і як академічний, і як естрадний інструмент. Сучасні популярні рок-і поп-гурти та окремі виконавці часто використовують акордеон у своїх композиціях для збагачення їх тембрового колориту. Можна навести приклад використання акордеона гуртами «Мандри», «Гайдамаки», «Чиж», в кліпах Ані Лорак «Мрій про мене» і М. Поплавського та багатьох інших.

5. Візуально-сценічні та музичні характеристики дозволяють виконавцям – баяністам, акордеоністам яскраво виявляти себе у джазово-академічному та естрадно-популярному напрямках, засвідчуючи широке суспільне функціонування баянного-акордеонного мистецтва та значний виражальний спектр його музичнотехнічного потенціалу.

Велику роль у процесі становлення баянної школи відіграла діяльність видатних вітчизняних музикантів – баяністів-акордеоністів різних поколінь М. Різоля, С. Грінченка, К. М'яскова, В. Подгорного, В. Безфамільнова, А. Семешка, В. Рунчака, О. Міщенко, І. Снедкова, В. Губанова та педагогів М. Оберюхтіна, М. Давидова, І. Яшкевича, О. Назаренка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук П. О. Техніко-виражальні особливості сучасного баянного виконавства. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 227-230.
2. Басурманов А. Справочник баяниста. М., 1987.
3. Баян и баянисты : сборник метод. статей. М. : Советский композитор, 1970.
4. Богичевич К. Місце акордеонного мистецтва в системі музичного виховання. *Культура України*. 2019. Вип. 66. С. 94-101.
5. Боднарук І.М. Популяризація творчої спадщини композиторів Буковини серед студентської молоді. *Молодий вчений*. № 12 (27). 2015 р. С. 111-114.
6. Бродський Г. Л., Сметана С. О. Традиції і перспективи розвитку баянного виконавства. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Сер. : Педагогічні науки. 2018. Вип. 170. С. 36-39.
7. Голос сучасного баяна. URL: https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz8.html.
8. Гончаров О.І. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. *Культура України*. 2013. Вип. 44. С. 271-278.
9. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2012. Вип. 3. С. 73-82.
10. Душний А. Весняний фестивальний марафон баяністів-акордеоністів у Дрогобичі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2017. Вип. 17. С. 356-357.
11. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 75-82.

12. Душний А., Шафета В. Науковий контекст формування засад українського колективного баянно-акордеонного мистецтва на прикладі Львівщини. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2016. Вип. 16. С. 121-130.

13. Душний А., Пиц Б., Шафета В. Молода генерація авторів-виконавців баяністів-акордеоністів України: сучасні погляди та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 94-103.

14. Дякунчак Ю. Баянно-акордеонний репертуар у виданнях Західної України ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(1). С. 342-347.

15. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2012. Вип. 3. С. 83-92.

16. 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.

17. Євченко І. Розширення виконавських можливостей сучасних електронних інструментів (на прикладі баяна-акордеона). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 32. С. 220-226.

18. Євтушенко А. Деякі аспекти школотворчої функції баянно-акордеонного мистецтва. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2019. № 1. С. 208-214.

19. Єргієв І. Творча артистично-театральна концепція сучасного мистецтва "модерн-баяна". *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 295-304.

20. Жуков О. Концертні п'єси для баяна та цимбалів. Чернівці, 2011. 100 с.

21. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : уч. пос. для муз. вузов и уч-щ. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004.

22. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного исполнительства : уч. пос. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006.
23. Карась С.О., Катрич О.Т. До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 276-280.
24. Корчевна С. О. Формування виконавської культури баяніста на основі методико-педагогічного досвіду. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2019. Вип. 1-2. С. 102-110.
25. Кужелєв Д. Українська баянна творчість у контексті взаємодії культури і мистецтва. *Українська музика*. 2018. Число 3. С. 51-57.
26. Кученьов Д. В., Лівак В. А. Трансформація ролі баяна в контексті вітчизняної культури. *Гілея: науковий вісник*. 2019. Вип. 145(2). С. 87-89.
27. Кученьов Д. В., Лівак В. А. Баян та його місце в українській музичній культурі XX – XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 19(2). С. 36-40.
28. Кученьов Д. В., Лівак В. А. Виконавська майстерність баяніста у контексті актуалізації народного мистецтва. *Молодий вчений*. 2018. № 3(2). С. 555-558.
29. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я. Історичні витoki становлення музичної культури Буковини. *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці, 2011. 9 с.
30. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я.. Хорове мистецтво Буковини. *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці, 2011. С. 27-29.
31. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я. Видатні мистецькі діячі Буковини та їх вклад у розвиток музичної культури краю. *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці, 2011. С. 33-38.
32. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я. Митці світової буковинської діаспори: М. Бойченко, О. Микитюк, Я. Мигасюк, С. Яременко,

А. Вирства, Р. Влад. *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці, 2011. С. 120-122.

33. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я. Перші викладачі музики на Буковині. *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці, 2011. С. 20-21.

34. Кушніренко А., Залуцький О., Вишпінська Я. Історія заснування консерваторії музики та драматичного мистецтва у Чернівцях. *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці, 2011. С. 130-131.

35. Литвищенко О. В. Студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського: особливості становлення та професійного розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 59. С. 89-102.

36. Лузан О. В., Самолюк В. М. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні: український контекст. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 6. С. 89-92.

37. Лузан О., Самолюк В. Твори для баяну українських композиторів: історія та сучасність. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 6. С. 65-68.

38. Макарчук І.П., Остаюк З.А. Педагогічні умови розвитку художнього смаку в студентів класу баяна/акордеона засобами естрадного мистецтва. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2017. Вип. 52. С. 201-205.

39. Маринін І.Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 208-212.

40. Маринін І.Г. Теоретико-методологічні основи вітчизняного акордеонно-баянного виконавства (друга половина ХХ - початок ХХІ ст.). *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2013. Вип. 14. С. 286-291.

41. Маринін І.Г. Теоретико-методологічні основи генези дослідження фольклоризму в акордеонно-баянній творчості українських композиторів

(джерелознавчий аспект). *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2015. Вип. 18. С. 351-355.

42. Марченко В.В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 142-147.

43. Марченко В.В. Історіографічний дискурс дослідження акордеонного мистецтва України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 169-172.

44. Марченко В.В., Сідлецька Т.І. Акордеонне мистецтво України в контексті розвитку конкурсного та фестивального руху. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 145-151.

45. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М. : Музыка, 1967.

46. Найда Ю. М. Музична творчість для народних інструментів як дидактичний матеріал для навчальних занять баяністів. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2013. № 40. С. 68-71.

47. Нефедов С. Ю. Жанрово-стильовий спектр баянно-ансамблевої літератури в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 196-201.

48. Новожилов В. Баян. М. : Музыка, 1988.

49. Олійник В. Ф. Особливості методики викладання гри на баяні в класі додаткового музичного інструмента. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 382-386.

50. Остапчук Н. М. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 442-448.

51. Остапчук Н. М. Конкурсно-фестивальний рух акордеонно-баянного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 176-180.

52. Паньків М. Творчі підходи до реалізації особистості концертмейстера-баяніста (акордеоніста). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 10. С. 75-81.

53. Пиц Б. Декілька штрихів діяльності баяністів-акордеоністів музично-педагогічного факультету. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 7. С. 242-245.

54. Плішка А. В. Автобіографія і життя і творчість Бориса Бібікова. *Буковинські композитори*. Чернівці 2011. 100 с.

55. Решетник Д. С. Електронний акордеон та особливості його застосування у сучасній академічній музиці. *Молодий вчений*. 2019. № 10(1). С. 87-90.

56. Савчин Г., Ткачик Х.-М. VIII-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів "Perpetuum Mobile". *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 13. С. 296-301.

57. Салій В., Душний А. Робота над музичним образом в контексті початкового навчання гри на баяні-акордеоні: методичний аспект. *Молодь і ринок*. 2016. № 1. С. 30-35.

58. Самолюк В. М., Лузан О. В. Баян в контексті музичної культури ХХ століття. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 331-335.

59. Снедкова Л.А. Сучасне ансамблеве музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2012. № 5. С. 157-160.

60. Сподаренко В. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2012. Вип. 12. С. 133-139.

61. Стадник А. М. Сучасна трактовка художньо-виражальних засобів акордеона (баяна). *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 684-688.

62. Стадник А.М. "Концерт" у системі жанрових апробацій інструментального мистецтва (на прикладі баянного та акордеонного виконавства). *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 1. С. 62-64.

63. Сташевський А. Я. Прийоми гри міхом у баянному мистецтві (на прикладі творів сучасних українських композиторів). *Культура і сучасність*. 2015. № 1. С. 108-112.

64. Стрельченко К.М. Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона в аспекті звуко-тембрової специфіки інструментів. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 92-96.

65. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 49. С. 141-156.

66. Суворов В., Назар Я., Коцюрба Б. Значення творчого потенціалу у вихованні музиканта у класі баяна-акордеона. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30(1). С. 241-245.

67. Усанова О., Балабуєв І. Систематизація спеціальної термінології у педагогічній практиці акордеоніста / баяніста (на прикладі створення словника музичних термінів). *Studia linguistica*. 2014. Вип. 8. С. 451-456.

68. Устименко-Косоріч О. Професійна підготовка баяністів-акордеоністів у сербських музичних школах академічно-народного типу. *Людинознавчі студії. Педагогіка*. 2013. Вип. 27. С. 167–179.

69. Устименко-Косоріч О.А. Педагогічні новації підготовки баяністів-акордеоністів у початкових та середніх музичних закладах Сербії. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2015. Вип. 18. С. 259-263.

70. Цюлюпа Н.Л., Сушко Б. Конкурси і фестивалі в процесі становлення музиканта-виконавця в баянному та акордеонному мистецтві. *Актуальні питання культурології*. 2012. Вип. 12. С. 200-203.

71. Черепанин М. Естрадний олімп акордеона: монографія / М. Черепанин, М. Булда. Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2008.

72. Шафета В. Фестивально-конкурсні акції колективного музикування Львівщини в контексті української школи баянно-акордеонного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2012. Вип. 3. С. 142-151.

73. Щербак І.В. Технологія розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 447-452.

74. Щербак І.В. Технологія розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія : Педагогічні науки*. 2012. Вип. 1.38(2). С. 98-103.

75. Щербак І. В. Технологічний аспект розкриття художнього образу музичного твору баяністом. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Педагогічні науки*. 2013. Вип. 1.40. С. 209-213.

76. Ященко І. Теоретичні засади позиційно-багаторядної аплікатури баяніста та їх реалізація у виконавському процесі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28(5). С. 260-264.

Кнопковий акордеон*Регістри правої клавіатури**У складеному вигляді на ніжках**Акордеон виробництва Hohner**Зі знятою правою кришкою: видно клапани**Акордеон Charron Freres*



Типи акордеонів залежно від кількості клавіш

120 кнопок					
1	2	3	4	5	6
Ре	Ля [#]	В	М	7	Зм
Соль	Ре [#]	В	М	7	Зм
До	Соль [#]	В	М	7	Зм
Фа	До [#]	В	М	7	Зм
Ля [#]	Фа [#]	В	М	7	Зм
Ре [#]	Сі	В	М	7	Зм
Соль [#]	Мі	В	М	7	Зм
До [#]	Ля	В	М	7	Зм
Фа [#]	Ре	В	М	7	Зм
Сі	Соль	В	М	7	Зм
Мі	До	В	М	7	Зм
Ля	Фа	В	М	7	Зм
Ре	Сі ^b	В	М	7	Зм
Соль	Мі ^b	В	М	7	Зм
До	Ля ^b	В	М	7	Зм
Фа	Ре ^b	В	М	7	Зм
Сі ^b	Соль ^b	В	М	7	Зм
Мі ^b	Сі	В	М	7	Зм
Ля ^b	Мі	В	М	7	Зм
Ре ^b	Ля	В	М	7	Зм

72 кнопки, 60, або 48 (№ 1) кнопок					
1	2	3	4	5	6
Ля [#]	Фа [#]	В	М	7	Зм
Ре [#]	Сі	В	М	7	Зм
Соль [#]	Мі	В	М	7	Зм
До [#]	Ля	В	М	7	Зм
Фа [#]	Ре	В	М	7	Зм
Сі	Соль	В	М	7	Зм
Мі	До	В	М	7	Зм
Ля	Фа	В	М	7	Зм
Ре	Сі ^b	В	М	7	Зм
Соль	Мі ^b	В	М	7	Зм
До	Ля ^b	В	М	7	Зм
Фа	Ре ^b	В	М	7	Зм

100 кнопок (баян)				
1	2	3	4	5
Ля	Фа	В	М	7
Ре	Ля [#]	В	М	7
Соль	Ре [#]	В	М	7
До	Соль [#]	В	М	7
Фа	До [#]	В	М	7
Ля [#]	Фа [#]	В	М	7
Ре [#]	Сі	В	М	7
Соль [#]	Мі	В	М	7
До [#]	Ля	В	М	7
Фа [#]	Ре	В	М	7
Сі	Соль	В	М	7
Мі	До	В	М	7
Ля	Фа	В	М	7
Ре	Сі ^b	В	М	7
Соль	Мі ^b	В	М	7
До	Ля ^b	В	М	7
Фа	Ре ^b	В	М	7
Сі ^b	Соль ^b	В	М	7
Мі ^b	Сі	В	М	7
Ля ^b	Мі	В	М	7

48 (№ 2) та 40 кнопок					
1	2	3	4	5	6
Соль [#]	Мі	В	М	7	Зм
До [#]	Ля	В	М	7	Зм
Фа [#]	Ре	В	М	7	Зм
Сі	Соль	В	М	7	Зм
Мі	До	В	М	7	Зм
Ля	Фа	В	М	7	Зм
Ре	Сі ^b	В	М	7	Зм
Соль	Мі ^b	В	М	7	Зм

96 та 80 кнопок					
1	2	3	4	5	6
До	Соль [#]	В	М	7	Зм
Фа	До [#]	В	М	7	Зм
Ля [#]	Фа [#]	В	М	7	Зм
Ре [#]	Сі	В	М	7	Зм
Соль [#]	Мі	В	М	7	Зм
До [#]	Ля	В	М	7	Зм
Фа [#]	Ре	В	М	7	Зм
Сі	Соль	В	М	7	Зм
Мі	До	В	М	7	Зм
Ля	Фа	В	М	7	Зм
Ре	Сі ^b	В	М	7	Зм
Соль	Мі ^b	В	М	7	Зм
До	Ля ^b	В	М	7	Зм
Фа	Ре ^b	В	М	7	Зм
Сі ^b	Соль ^b	В	М	7	Зм
Мі ^b	Сі	В	М	7	Зм

32 та 24 кнопки			
1	2	3	4
Мі	В	М	7
Ля	В	М	7
Ре	В	М	7
Соль	В	М	7
До	В	М	7
Фа	В	М	7
Сі ^b	В	М	7
Мі ^b	В	М	7

12 кнопок	
1	2
Ля	В
Ре	В
Соль	В
До	В
Фа	В
Сі ^b	В

ChordTone Double Note120 Bass layer1 (Pop + Folk+Jazz+Light Classical) Row 6th = Root in Row 2 in 1 higher Octave

		120 Bass (20 Columns)																			
		96 Bass (16 Columns)																			
		72 Bass (12 Columns)																			
	Column No.	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
		-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	C Center	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10
Row 1 <i>Be fixed</i>	Major 3rd Note of Row-2-Root	D ⁹ 2	A ⁹ 1	E ⁹ 2	Bb1	F2	C2	G2	D2	A2	E2	B2	F#2	C#3	G#2	D#3	A#2	E#3 (F3)	B#2 (C3)	F##3 (G3)	C##3 (D3)
Row 2 <i>Be fixed</i>	Fundamental Bass (lower Octave of Root)	B ⁹ 1 (A1)	F ⁹ 1 (E1)	C ⁹ 2 (B1)	G ⁹ 1	D ⁹ 2	A ⁹ 1	E ⁹ 2	B ⁹ 1	F2	C2	G2	D2	A2	E2	B2	F#2	C#3	G#2	D#3	A#2
Row 3 <i>Be fixed</i>	Major Chord (Root form exclude Root Note) 3th+5th of Major Chord (no Root)	E ⁹ 3+F3 (C#3+E3)	A ⁹ 2+C ⁹ 3 A ⁹ 2+B2	E ⁹ 3+G ⁹ 3	B ⁹ 2+D ⁹ 3	F3+Ab3	C3+E ⁹ 3	G3+B ⁹ 3	D3+F3	A3+C4	E3+G3	B3+D4	F#2+A ⁹ 3	C#4+E4	G#3+B3	D#4+F#4	A#3+C#4	E#4+G#4	B#3+D#4	G4+A#4 G4+B ⁹ 4	D4+E#4 D4+F4
Row 4 <i>Be fixed</i>	Minor Chord (Root form exclude 5 th) 1 st + 3 rd of Minor Chord	B ⁹ 2+C3 (A2+C3)	F ⁹ 3+A ⁹ 3 (E3+G3)	C ⁹ 3+E ⁹ 3 (B2+D3)	G ⁹ 3+B ⁹ 3 (D ⁹ 3+E3) (G ⁹ 3+A3)	D ⁹ 3+F3 (D ⁹ 3+E3)	A ⁹ 3+C ⁹ 4 (A ⁹ 3+B3)	E ⁹ 3+G3	B ⁹ 3+D#4	F3+A ⁹ 3	C4+E#4	G3+B ⁹ 3	D#4+F4	A3+C4	E4+G4	B3+D4	F#4+A4	C#4+E4	G#4+B4	D#4+F#4	A#4+C#5 (B#4+C#5)
Row 5 <i>Be fixed</i>	Major Chord (Root form exclude 5 th Note) 1 st +3 rd of Major Chord (no 5 th Note)	B ⁹ 2+E ⁹ 3 (A2+C#3)	F ⁹ 2+A ⁹ 2 (E2+A ⁹ 2)	C ⁹ 3+E ⁹ 3 (B2+E ⁹ 3)	G ⁹ 2+B ⁹ 2	D ⁹ 3+F3	A ⁹ 2+C3	E ⁹ 3+G3	B ⁹ 2+D3	F3+A3	C3+E3	G3+B3	D3+F#3	A3+C#4	E3+G#3	B3+D#4	F#3+A#3	C#4+E#4 (C#4+F4)	G#3+B#3 (G#3+C4)	D#4+F#4 (D#4+G4)	A#3+C##4 (B#3+D4)
Row 6 <i>Be varied, freeform</i>	Root (higher octave)	B ⁹ 2 (A2)	F ⁹ 2 (E2)	C ⁹ 3(B2)	G ⁹ 2	D ⁹ 3	A ⁹ 2	E ⁹ 3	B ⁹ 2	F3	C3	G3	D3	A3	E3	B3	F#3	C#4	G#3	D#4	A#3