

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури та мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Балюра Наталія Віталіївна

Баян у камерно-ансамблевій музиці України: історичний аспект

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ А.Ю.Єрмоєнко,
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
« ____ » _____ 20__ року

Виконавець

_____ Н.В.Балюра
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 СТАНОВЛЕННЯ БАЯНА ЯК АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА	6
1.1. Історія розвитку баяна крізь призму наукових досліджень.....	6
1.2. Становлення академічних баянних шкіл в Україні.....	18
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2 АКАДЕМІЧНЕ БАЯННО-АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО У ПРОСТОРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ	30
2.1. Формування баянно-ансамблевого виконавства в Україні.....	30
2.2. Різновиди камерних ансамблів за участі баяна.....	41
Висновки до розділу 2	52
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Баянне мистецтво України сьогодні посідає вагоме місце у вітчизняній культурі та привертає до себе увагу композиторів, виконавців та науковців. Протягом минулого століття цей інструмент пройшов стрімкий розвиток. Ускладнилась його конструкція, значно розширився репертуар, з'явилися школи баянного мистецтва та значно виріс рівень виконавської майстерності. Якщо на початку ХХ століття баян можна було почути тільки в народному побуті, то зараз він досяг високого професійно-академічного рівня, що може конкурувати з визнаними академічними інструментами. Конструктивні можливості сучасного багатотембрового готово-виборного баяна являють собою повноцінний камерний інструмент, який має широкий діапазон стилів: від фольклору до класичної музики різних епох та жанрів. Зазначимо, що баян укріпився в камерно-ансамблевій музиці відносно недавно – у другій половині ХХ століття.

Стрімкому розвитку баянного виконавства сприяли наступні фактори: удосконалення інструменту, поява професійної освіти та створення оригінальних творів сучасними композиторами у різних жанрах завдяки співтворчості композиторів з виконавцями. Поява професійної освіти та удосконалення інструменту спонукали також до появи ансамблевих форм в баянному мистецтві. Зазначимо, що баян сьогодні є універсальним інструментом, звучання якого можна вдало поєднати, мабуть, з будь-яким інструментом (народним чи академічним).

Аналіз наукових досліджень. Українську баянну школу в своїх працях досліджували М. Давидов [18], А. Душний [20], Є. Іванов [24], А. Семешко, А. Сташевський, та ін. Теорія та історія камерно-ансамблевого інструментального мистецтва була предметом досліджень Т. Адорно, Б. Асаф'єва; М. Арановського; Л. Гаккеля [12]; Є. Воронін [11], Гладких А. В. та Гладких О. В. [13]; А. Готліба [15]; Л. Ноля [35], І. Польської [42] та ін. Питання ансамблевого баянного мистецтва та баянного репертуару

розглядалися в працях науковців: М. Булди [7], О. Гончарова [14], М. Давидова [18], С. Добрава [19], Є. Іванова, М. Імханицького [23], С. Калмикова, Б. Кисляка [27], Д. Кошмерла [28], А. Мірека [30], С. Нефедова [32], Л. Пасічняк [40], М. Різоля [43], А. Семешко, А. Черноіваненко [45].

Ансамблеве мистецтво в різних його формах та проявах завжди користувалось великою популярністю серед композиторів, виконавців та слухачів у різні історичні періоди, так і сьогодні. Баян в камерно-ансамблевому виконавстві посідає вагоме місце та користується неабиякою популярністю серед вітчизняних та зарубіжних музикантів. В сучасному музичному просторі часто проходять різноманітні концерти, конкурси, фестивалі ансамблевої музики. В силу широких технічних можливостей інструменту – баян постає як універсальний інструмент, який можна залучити до ансамблів різного складу. Тема баянно-ансамблевого виконавства є популярною серед наукових розвідок дослідників різних регіонів України. Але залишається малодослідженою тема історії та розвитку камерного баянно-ансамблевого виконавства, що зумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Мета: визначити особливості баянного виконавства у камерно-ансамблевій музиці України.

Завдання:

- узагальнити історичні відомості про появу баяну у дослідженнях мистецтвознавців;
- висвітлити діяльність регіональних баянних шкіл у процесі становлення та академізації баянного мистецтва України;
- конкретизувати відомості щодо формування баянно-ансамблевого виконавства на Україні;
- дослідити творчість сучасних камерних ансамблів за участю баяна.

Об'єкт дослідження – камерно-ансамблева музика за участі баяна.

Предмет дослідження – вітчизняне баянне виконавство в камерному ансамблі.

Наукова новизна магістерської роботи полягає у дослідженні сучасних камерних ансамблів за участі баяна та висвітленні їх творчості.

Джерелознавчою базою роботи слугували матеріали досліджень баянного мистецтва, баянно-ансамблевого виконавства мистецтвознавцями та наукові розвідки дослідників з теми камерного-ансамблю.

Теоретичне значення роботи полягає у вивченні та систематизації історії та розвитку камерно-ансамблевої музики за участі баяна, а також у дослідженні камерних ансамблів за участі баяна.

Практичне значення. Матеріали даної роботи можуть бути використані у подальших наукових досліджень з історії та розвитку камерно-ансамблевої музики. Робота стане доповненням, як науково-теоретичне джерело в курсах з історії зарубіжної та української музики, методики викладання гри на народних інструментах та баянного виконавства.

Апробація матеріалів дослідження.

Матеріали дослідження були апробовані на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6-7 травня 2020 р., м. Суми; Студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 р.).

Публікації. Основні теоретичні положення та результати дослідження висвітлено у публікаціях: Балюра Н. В. Баян в камерному ансамблі: особливості виконавства // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 12. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С.171-176; Балюра Н. В. Становлення професійно-академічних баянних шкіл в Україні // Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки – 2020», м. Суми, 22 жовтня 2020 року. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С.15-17.

Структура роботи: робота складається із вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків до першого та другого розділів, висновків, списку використаних джерел (48 позицій). Основний зміст роботи викладено на 60 сторінках. Загальний об'єм роботи – 60 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ БАЯНА ЯК АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА

1.1. Історія розвитку баяна крізь призму наукових досліджень

Баян – це відносно новий інструмент на академічній концертній сцені. Історія розвитку баяна на Україні залишається до цього часу не достатньо вивченою.

Хочемо наголосити, що дисертація Є. Іванова [24] «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні» (1995) є першою спробою аналізу та систематизації матеріалу з історії баянного мистецтва України. У своїй праці науковець розглядає етапи розвитку гармоніки, досліджує особливості розвитку і становлення академічного баянного виконавства в період з 1941 по 1965 роки. Також автор висвітлює творчу діяльність видатних теоретиків та практиків баянного мистецтва України.

Вагомим дослідженням з історії розвитку вітчизняного баянного мистецтва є ще одна праця Є. Іванова – навчальний посібник «Гармоніки, баяни, акордеони» [25]. В якому автор узагальнює та вводить в науковий обіг невідомі до цього матеріали з історії виробництва язичкових пневмо-клавішних інструментів на Україні.

У своєму дослідженні ми хочемо трохи детальніше розглянути історію розвитку баяна. Як відомо, прообразом баяну була гармоніка. Гармоніка з'явилася декілька століть тому. Її було винайдено в Німеччині як аматорський музичний інструмент. Музикознавці вказують, що музичний інструмент з двома частинами корпусу, що поєднані одним міхом, виник у 1820-ті роки і досить швидко набув широкого розповсюдження.

Гармоніка в українській музичній культурі не мала такого розповсюдження, як у Росії. Сучасний дослідник Є. Іванов, аналізуючи цю ситуацію, основувався на гіпотезі, що поширення музичних інструментів у побуті щільно пов'язане з відповідними естетичними ідеалами народу та

виразними можливостями музичного інструментарію, котрі дозволяють відтворювати національні особливості його музики. Він висловлював думку про те, що відома українцям уже в 50-60-х роках XIX століття гармоніка у своєму примітивному, на той час, вигляді була нездатна задовольняти музичні запити українського народу. Оскільки українці, на відміну від росіян, мали достатньо різноманітний та більше вдосконалений музичний інструментарій, як-то: скрипка, ліра, кобза, цимбали, бандура, розмаїття духових та ударних інструментів тощо [25, с. 19].

Щодо появи гармоніки в Росії О. Новосельський писав, що в той час їх музичний інструментарій складався з «примітивної семиладової балалайки» та декількох типів духових дерев'яних ріжків та свірелей. Такі народні інструменти, як гудок, гуслі, домра та інші, які використовувалися раніше, були майже всюди забуті [34, с. 75].

Завдяки своїм виконавським перевагам серед інших народних інструментів гармоніка поступово поширювалася в народному побуті. За думкою мистецтвознавця В. Осадчої, котра досліджує традиційну культуру Слобожанщини, саме модою на гармоніку в цьому регіоні пояснюється її долучення до складу так званих «троїстих музик» або «свайбових оркестрів». До того ж дослідниця підкреслювала професійний рівень виконавців, відзначаючи, що на той час загальновідомою була майстерність гармоністів та балалаєчників — виконавців частівок, «страданій», котрі мали безмежний репертуар, опанували особливу манеру гри, застосовували під час виконання танцювальних пластичних елементів [16]. Доповнюючи твердження науковця В. Осадчої, хочемо наголосити, що поширенню гармоніки саме у Слобідському краї, могло сприяти межування з Росією, де інструмент вже був дуже популярним. Тут доречним постає такий вислів: «музика не має кордонів».

Етномузиколог Л. Новикова у своєму дослідженні зазначає, що вже на початку XX століття на Харківщині традиційна троїста музика відходить на другий план, а сільські мешканці надають перевагу таким нетрадиційним для українців інструментам, як мандоліна, гармоніка, балалайка, гітара [33].

Доволі цікавим є явище пристосування гармоніки до традиційно українських музичних звичаїв — виконання пісень, дум та духовних віршів-псалмів, про що пише у своїй праці В. Нолл. Науковець відзначає, що на початку ХХ століття до мандрівних музикантів та співаків, котрих народ назвав «старцями», долучилися сліпі виконавці на гармошці. Крім того, деякі лірники замінили ліру на гармоніку, продовжуючи при цьому «традицію старих сільських музично-виконавських практик, включаючи спів речитативом та інструментальну монотонну гру» [35].

Щодо впливу нового інструменту на музичну культуру України М. Імханицький пише, що гармоніка спричинила витіснення розвинених форм багатоголосного, поліфонічного за своєю сутністю, колективного музикування – як вокального так і інструментального, тому можна зрозуміти обурення музикантів-професіоналів щодо поширення інструмента [23, с. 38].

Варто зазначити, що інструментарій українських музикантів містив окрім російських гармонік ще й зразки з Австрії, Англії, Бельгії, Німеччини та Франції. Появі зарубіжних інструментів на теренах України у великій мірі сприяли музичні магазини у великих містах, які мали поставки товару (інструментів та нотної літератури) з різних країн.

На підтвердження цієї думки Є. Іванов зазначає, що в журналі «Баян» за 1888 рік розміщували рекламу на гармоніки різних видів «німецькі однорядні, дворядні, трирядні, німецькі та англійські концертино; самовчителі та ноти для гармоніки різних авторів» [25, с. 25].

Науковець І. Алексєєв [2] зазначає, що перша хроматична гармоніка була винайдена 1870 року російським музикантом М. І. Белобородовим в місті Тула. Тобто раніше ніж на Заході. Гармоніки, що існували раніше були недосконалі, завдяки відсутності хроматичних півтонів. Внаслідок цього багато творів виконувалися в обробці.

Деякі дослідники стверджують, що перш ніж з'явитися на Україні баян пройшов шлях від примітивної гармоніки до хроматичного професійного інструменту. Як самостійний інструмент, почав своє існування 1907 року, коли

П. О. Стерлігов виготовив нову удосконалену гармоніку для відомого виконавця гармоніста і назвав її «Баяном», на честь Бояна (легендарного рапсода часів Київської Русі). Основою створення баяну стала гармоніка, яка існувала в Європі і поза її межами. Перший інструмент, ручна гармоніка був створений в Німеччині. Наступні форми існування цього інструменту мали видозміни, у кожній країні був свій варіант подібного інструменту [25].

В 50-тих роках минулого століття виробництво гармонік було досить розвинене, особливо в Західній Європі (Німеччина, Австрія, Франція, Бельгія, Італія, Англія і Росія). А. Мірек зазначає, що в 50-60 роках минулого століття гармоніку можна було зустріти на сільських святах, ярмарках як в центральних районах Росії, так і на Україні, в Білорусії, Прибалтиці і навіть на Уралі [30, с. 40].

Є. Іванов пише, що виробництво перших гармонік в Росії було зосереджене в основному на виготовленні дитячих інструментів, п'ятиклапанних. Такі інструменти не могли задовольнити любителів професійної музики, тому на замовлення виконавців вироблялися більш досконалі зразки. На Україну в той час завозили найдешевші та недосконалі інструменти, бо інструмент на замовлення не кожен собі міг дозволити. Є. Іванов припускає, що в 50-60 роках XIX століття гармоніка вже була добре відома українському народу, але говорити про широке її вживання в музичному побуті підстав немає. [25, С. 17]

З кінця XIX століття деякі види гармонік починають називати баяном. Науковці О. Лузан та В. Самолюк в даному контексті зазначають, що «лише з 1890-х років назвою «баян» почали іменувати різні гармоніки, причому процес подальшої розробки інструменту, продовжився до 30-х років XX століття, що було пов'язане зі зміною кількості рядів на клавіатурі. Конструктивні зміни баяна призводять до того, що гра на ньому стає зручнішою. Спрощення гри впливає на зацікавленість в інструменті» [29]. Тож можемо зауважити, що інструмент баян починає своє існування лише з кінця XIX століття, внаслідок удосконалення гармоніки.

Про поширення гармоніки в Україні свідчать дослідження І. Аксакова. Дослідник писав, що для українських ярмарок тульськими майстрами «виготовляється до 15 тисяч гармоній». Привезені гармоніки відрізнялися за конструкцією і відповідно – за ціною [1, с. 375].

Більшість українських не професійних музикантів не могла собі дозволити купити удосконалені інструменти на тульській фабриці. Саме тому на Україну привозили переважно найбільш дешеві та недосконалі зразки гармонік. Такі інструменти, скоріш за все, використовувалися частіше для забави, ніж для публіки.

Спираючись на вищезазначене, Є. Іванов припускає, що в 50-60 роках ХІХ століття гармоніка вже була відома українцям, але говорити про її широку популярність серед музичної культури немає підстав.

Загальновідомо, що гармоніка, з'явившись в Росії була пристосована музикантами до народної пісні. В наслідок цього, в кожному місті була своя гармоніка (тульська, саратовська тощо), що відповідала відповідному ладу народної музики. Щодо питання, чому гармоніка набула меншого поширення в українському музичному побуті, аніж в російському, Є. Іванов подає твердження українських та російських музикознавців та фольклористів¹ [25].

Узагальнюючи вищевказану інформацію, зазначимо, що розповсюдження гармоніки на території України відбувалося за рахунок імпорту іноземних зразків інструменту та міграції російського населення на Україну. Гармоніка почала поступово вливатися в українську музичну культуру та зайняла своє місце серед звичних музичних інструментів.

Також варто сказати, що «у контексті історії української культури специфіка розвитку мистецтва гармоніки полягала в тому, що в її традиції поступово зростали не два, як в західно-європейських країнах, а зразу три самостійних напрямки – не тільки професійно-композиторський, аматорсько-самодіяльний, але ще й фольклорний, ріст якого в часі на початковому етапі випереджав два перших» [25, с. 27].

¹ Детальніше в навчальному посібнику Є. Іванова «Гармоніки, баяни, акордеони» [Іванов Є., с. 19-21]

Щодо зародження виробництва гармонік в Україні, Є. Іванов пише: «Виробництво гармонік на терені України виникло в другій половині минулого століття. Так, наприкінці 80-х років минулого століття в Одесі було організовано вітчизняне виробництво англійської різновидності ручної гармоніки концертино. Організували його майстри Благін та Ніколаєв». Виникненню такого виробництва посприяло зростання попиту на ці інструменти серед інтелігенції, яка використовувала їх під час педагогічної роботи в сфері музичного мистецтва.

У Харкові протягом тривалого часу працював майстер по виготовленню гармонік (а пізніше баянів) К. Міщенко. Майстер працював у майстерні свого батька по ремонту музичних інструментів, де виготовляв віденські гармоніки з німецьким строем. За відгуками тогочасних музикантів, його інструменти були кращі за німецькі та австрійські. Згодом майстерня К. Міщенка була модернізована у невеличку фабрику. Кількість робітників на ній збільшилася до 15.

Щодо діяльності К. Міщенка науковець Є. Іванов вказує, що «український майстер К. О. Міщенко за два роки до першого російського баяна, у 1905 році, сконструював трирядну хроматичну гармоніку за системою Мірвальда». Хроматичні інструменти майстра відрізнялися за своїм виглядом. К. Міщенко виготовляв їх «з палісандрового та чорного дерева». Оздоблював целулоїдними жилками та перламутровими прикрасами. З дослідження Є. Іванова ми дізнаємося також, що в 1908 році на Всесвітній виставці гармонік (Франція, м. Марсель) К. Міщенко отримав в нагороду GRAND PRIX і золоту медаль за свої здобутки у виготовленні хроматичної гармоніки [25, с. 28].

Подальше виготовлення гармонік на Україні тимчасово припинилося внаслідок першої світової війни, революції та громадянської війни. В Німеччині та Росії в цей час виробництво цих інструментів зменшилося.

Після закінчення цих подій в Україні виробництво гармонік почало відроджуватися в приватних майстернях. Фабрика К. Міщенка перетворилася на майстерню, де виготовляли невелику кількість інструментів.

Внаслідок зменшення виробництва гармоніки відчутно піднялись в ціні. З приходом радянської влади імпорту інструментів в Росію та Україну було припинено. Гармоніки перепродувалися різними перекупщиками, які дуже завищували ціни на інструменти. В результаті таких подій радянська влада приймає рішення створити державну систему фабричного виробництва язичкових інструментів.

В Україні в Дніпропетровській області було створено «Нижньо-Дніпровську» кооперацію по ремонту, а пізніше – виробництву гармонік. Тут почали виготовляти віденські дворядні гармоніки з німецьким строєм, які мали великий попит серед українців.

Удосконалені конструкції гармонік почали вироблятися поодинокими майстрами в різних куточках України. Зокрема на Луганщині був відомий майстер Павло Перегудов, який виготовляв баяни з гарними звуковими можливостями та зручною клавіатурою. Інструменти цього майстра були дуже популярні серед музикантів майже з усіх куточків України. Баяни його конструкції користувалися популярністю серед Народних артистів України таких як М. І. Різоль та М. Г. Білецька. Ще одним відомим майстром на Луганщині був Іван Гладков. Його декілька екземплярів гармонік мали дзвінкий голос.

Велику роль в розвитку виробництва баянів на Україні відіграла родинна майстерня Петра Йосиповича (батько) та Миколи Петровича (сина) Мозжухіних. Їхня майстерня займалася спочатку дрібними ремонтами, а потім виготовленням гармонік та баянів. Згодом їх майстерня перетворилася на фабрику у місті Кремінному.

Гармоніка користувалась величезною популярністю серед українців, але українські виробники не могли задовольнити потреби усіх музикантів, тому велика кількість інструментів постачалися з Росії. В результаті такої поширеності інструменту на українській та російській території, в Росії починається промислове виробництво гармонік. В 1930-х роках почала функціонувати перша державна фабрика гармонік в Ленінграді.

В Україні фабричне виготовлення інструментів починається з 1931 року. Перша фабрика виробництва гармонік створюється в Києві. Для початку вона виготовила 17 дворядок, а наступного року виробництво збільшилося до 1700 одиниць. Збільшенню кількості виготовлюваних інструментів сприяло залучення тульських професійних майстрів та удосконалення процесів по виготовленню деталей інструменту. У місті Харків з цього ж року починає свою роботу фабрика музичних інструментів, що займалася виготовленням струнних інструментів та гармонік.

Варто наголосити, що саме в цей період на Україні зароджується фабричне виробництво перших баянів. У 1933 році на Кремінецькій фабриці баянів починається виготовлення нових гармонік. Через рік фабрика починає виготовляти по 300 баянів на рік. За твердженням В. Волошина: «Інструменти баянної фабрики м. Кремінне користувалися великим попитом. ...особливо у довоєнні часи, мали багато гарних якостей – легкі, компактні, з гарними акордами місцевих майстрів, і коштували вони не дуже дорого» [10].

У 1934 році було відкрито фабрику по виготовленню гармонік та баянів у місті Житомир на базі кустарної меблевої майстерні. Для організації виробництва на фабрику було запрошено тульських спеціалістів. Фабрика плідно працювала та до 1940 року виготовляла уже близько 1500 баянів та 12000 гармонік.

Як зазначає Є. Іванов: «Всього на Україні в період з початку 30-х років до Великої Вітчизняної Війни було введено в дію чотири державних фабрики по виробництву язичкових інструментів – у містах Києві, Кремінному, Житомирі та Харкові».

Зважаючи на розвиток масового фабричного виробництва музичних інструментів постала проблема підготовки кваліфікованих робітників. Для вирішення даної проблеми в місті Харків відкривають перший на Україні музично-промисловий технікум, який вже у 1932 році випустив перших майстрів.

Під час Великої Вітчизняної війни промисловість України було зруйновано. Але вже з 1944 року музичні фабрики почали відбудовуватись та поступово починали працювати. Першими відродили виробництво гармонік Харківська музична фабрика та Київський музкомбінат. В 1945 році відновили свою роботу Житомирська та Кременецька фабрики. У 1949 році було створено Полтавську баянну фабрику. Кількість інструментів, що виготовлялись на цих фабриках щороку зростала і майже досягла таких показників як і в довоєнні часи. З кожним роком інструменти вдосконалювалися, а попит на них збільшувався. Варто зазначити, що в цей період баян починає завойовувати все більшу прихильність музикантів.

Дуже важливим є той факт, що до вдосконалення баянів долучалися й видатні виконавці-баяністи та педагоги. Є. Іванов повідомляє, що важливі пропозиції до виробництва баянів запропонував професор Геліс М. М., зокрема встановлення другого ременя, створення менших баянів для дітей, покращення звукових можливостей інструментів та ін. [25, с. 47].

Важливим етапом в історії розвитку гармоніки-баяна став етап переваги хроматичних гармонік над діатонічними.

Варто сказати, що навіть продуктивна робота кількох українських фабрик не могла повністю задовольнити потреби населення в інструментах. Тому велика кількість гармонік та баянів була завезена з Росії (Москви та Тули).

На початку 50-х років баян було включено в систему професійно-академічної освіти, в результаті чого рівень виконавського мистецтва баяністів почав зростати, а це обумовило ще більше вдосконалення інструментів. В 60-ті роки найбільшого поширення серед професійних баяністів набули інструменти тульських майстрів.

В наслідок зросту рівня виконавства в Україні та плідного розвитку професійної музичної освіти баяністів поставала проблема «постійного пошуку нових технічних рішень щодо удосконалення конструкції інструментів. Так, на Житомирській фабриці у 1961 році було налагоджено виробництво

заказного баяна із збільшеним діапазоном ... для концертуючих баяністів та студентів консерваторій» [25, с. 48]

В післявоєнний період музична промисловість України почала плідно розвиватись та удосконалювати технічні можливості баяна. «Заслугою українських професіональних баяністів та вагомим внеском української школи баяністів у розвиток акордеонно-баянного мистецтва європейських країн стали наступні зміни у конструкції баяна:

- корпуси баянів стали робитися округлими, а не прямими;
- гриф у більшості конструкцій став виготовлятися під кутом 35 – 40 градусів до передньої площини баяна;
- значно удосконалена механіка, яка почала працювати без супутніх шумів;
- кількість ременів збільшилася до двох [25, с. 50].

Найважливішою подією в удосконаленні інструменту було винайдення якісно нового типу баяна – багатотембрового готово-виборного.

В період 1960-1970 років відбувається реконструкція промисловості по виготовленню гармонік, баянів та акордеонів². Внаслідок змін на підприємствах українські фабрики почали виготовляти нові зразки баянів, зокрема для дітей та студентів. З 1973 року в Україні починають виробляти готово-виборні баяни, а 1978 року вийшов перший український готово-виборний багатотембровий баян «Україна». Виготовлення сучасного професійного багатотембрового готово-виборного баяна стало визначною подією в історії баянного мистецтва України.

В наступні роки промислове виробництво баянів значно покращилось в сфері удосконалення інструментів. Відбулося розширення асортименту, а кількість виготовлюваних інструментів збільшувалась.

Дослідник Є. Іванов пише, що багаточисельні моделі баянів, які вироблялися музичною промисловістю колишнього Радянського Союзу у 60-80 роках ХХ століття, можна умовно поділити на три основні групи – готовий, виборний та готово-виборний багатотембровий.

² Докладніше див. у посібнику Є. Іванова «Гармоніки, баяни, акордеони», с. 51.

Перший тип баяну мав конструкцію подібно до гармоніки. Виконавські можливості інструменту дозволяли виконувати тільки ті твори, які склалися з мелодії та готового акомпанементу. Такий інструмент був актуальним у виконанні народнопісенних мелодій, награвів, нескладних обробок. Другий тип – виборний баян з'явився на початку нинішнього століття. Цей інструмент мав більше виконавських можливостей, але виконання на ньому ускладнилось.

Остання конструкція баяна – готово-виборний багатотембровий, увібрала в себе елементи масового та академічного інструментів. У цьому баяні було поєднано готову та виборну клавіатуру, а вбудований механізм перемикачів дозволив перемикати одну клавіатуру на іншу. Така модель вперше була сконструйована в 1929 році П. О. Стерліговим (петербурзьким майстром) на замовлення. В той час така конструкція баяну виготовлялася тільки на замовлення окремих майстерних виконавців.

Важливою відмінною рисою баяна стала наявність повного набору хроматичного басово-аккордового супроводу на лівій клавіатурі: з мажорних, мінорних акордів, а також септакордів. А це давало можливість грати в будь-якій тональності, що перш за все було важливим для відтворення побутової музики міста.

Однак виникала необхідність забезпечити собі такий акомпанемент готових акордів, котрий би дозволяв відтворювати їх від усіх дванадцяти ступенів хроматичної гами. Без сумніву, і у Франца Вальтера, і у Матеуса Бауера, і у Миколая Івановича Белобородова було прагнення до цього. Але тут були деякі складнощі, з якими тривалий час не могли впоратися майстри-винахідники [22].

До початку 1980-х років остання конструкція інструменту вже завоювала прихильність музикантів та слухачів по всій Європі. Наступний етап в розвитку баянного мистецтва ознаменував цілковитий перехід академічної баянної освіти на новий тип баяну.

Отже, поширенню сучасної конструкції готово-виборного баяну в академічній сфері музичного мистецтва України сприяли такі фактори:

- розвиток професіонального академічного баянного виконавства, що потребував розширеності художніх можливостей інструменту;
- розвиток професійної освіти у сфері баянного мистецтва під впливом європейських виконавських шкіл;
- універсальність інструменту та удосконалені теброво-виражальні засоби (за рахунок багатотембровості та поєднання готової та виборної клавіатур) вивели його на рівень академічних музичних інструментів;
- виборний баян відкрив можливість виконання поліфонії (що є необхідним у світовій академічній освіті) на баяні.

Є. Іванов зазначає що багатотембровий готово-виборний баян не є кінцева і остаточна модель академічного інструмента, а лише одна з його перехідних моделей. Пошуки в справі поліпшення його технічних характеристик, акустичних якостей, естетичного вигляду і головне – удосконалення системи звуковидобування тривають [25, с. 57].

Стрімкий розвиток, який пройшов інструмент – від примітивної гармоніки (XIX ст.) до готово-виборного багатотембрового баяна (II пол. XX століття) відобразився на виконавському мистецтві баяністів (техніці виконавства, репертуарі, появі нових способів звуковидобування, появі нових форм баянно-ансамблевого виконавства тощо).

Початок XX століття в баянному мистецтві був ознаменований інтенсивним вдосконаленням конструкції баяна, що в свою чергу, сприяло появі нових колективів виконавців. У баяністів з'явилася можливість більш досконало виконувати музику, розширився репертуар, стали доступними зразки класичної музики. Сучасна конструкція баяна з його широкими художньо-виражальними та технічними можливостями сприяла появі баянної освіти та удосконаленню баянного виконавства.

1.2. Становлення академічних баянних шкіл в Україні

Слово «академія» та похідні від нього поняття «академізм», «академізація», «академічне мистецтво» досить часто використовуються в практичному побуті та наукових дослідженнях серед фахівців в галузі мистецтвознавства. Однак тлумачення їх змісту в науковій та довідниковій літературі відрізняються неоднорідністю та суперечливістю [8].

Термін «академічний» має декілька значень. Якщо не враховувати чисто формальні інтерпретації, пов'язані з поняттям «навчальний» (рік, година), то найважливішими для нас є наступні значення: такий, що дотримується встановлених традицій, канонів, притаманний академізму (наприклад, академічний живопис) [6, с. 28].

Необхідно також зазначити, що поняття «академізм» в словнику С. Ожегова має інше трактування: «напрямок в мистецтві, догматично наслідуючий канони мистецтва античності та епохи відродження [36, с. 27].

Більш розлоге визначення цього поняття подається в енциклопедії під назвою «Балет»: «Академізм – тип мистецтва, що створюється в академіях (театрального, музичного, образотворчого мис-ва та ін.). Історично виникає в різні епохи під впливом діяльності академій. Академії – це заклади (в більшій мірі державні), покликані зберігати та розвивати вищі, найбільш досконалі традиції та зразки мистецтва, виводячи з них критерії та норми художньої творчості та створюючи на цій основі художню школу. Академічний означає зразковий, найбільш досконалий» [4].

Варламов Д. І. підкреслює [8], що кожного разу, коли ми звертаємося до поняття «академічний» та інших слів, похідних від слова «академія», ми знаходимо їх зв'язок зі словом «школа» як навчальним закладом. В школі, як в якомусь мікросоціумі, в «локальному суспільстві» відображається багатоманітність відношень «великого суспільства» (термінологія А. Ахієзера). Школі як академічному закладу притаманна суперечливість між суспільною необхідністю навчання та виховання (передачі досвіду поколінь) та конкретним змістом цього процесу. Це стає однією з причин, постійно вживаних спроб

реформування шкільної системи (як в цілому, так і частинами), що обумовлено наявністю в цьому локальному суспільстві як позитивних, так і негативних елементів.

Сутністю академічної музики є інтонаційне мислення. Саме інтонація є основою музики як виду мистецтва. Тут доречним буде вислів Б. В. Асаф'єва: «Музика – мистецтво інтонуючого сенсу» [3].

Академічне музичне мистецтво це універсальний напрям в художній творчості, який користується уніфікованою інтонаційною мовою, яка за допомогою специфічних художньо-виразних засобів на основі осмисленої а емоційно-чуттєвої інтонації здатна відображати і транслювати екзистенційні відношення. Звідси академізація є процес розвитку синкретичного фольклору в універсальну систему академічного мистецтва. Академізація зовсім не означає забуття народних традицій, вона означає перетворення традицій на рівні створення загальнолюдських цінностей [8, с. 186].

До закономірностей академізації музичного мистецтва можна віднести:

- десинкретизацію музичної мови (поступове розділення фольклорної свідомості на художні елементи; уніонізація музичної мови в рамках академічної традиції);
- соціалізацію інтонацій та становлення інтонаційного мислення та мови людства;
- перехід від нетемперованого до темперованого хроматичного звукоряду;
- перехід від усної до писемної системі зберігання та передачі музичної інформації;
- уніфікацію ладових систем;
- розширення образних, інтонаційних, стилістичних сфер, поглиблення та ускладнення змісту та форм виконуваних творів;

- вихід в творчості за рамки відображення вузького кола етномузичної дійсності та концентрація на соціально обумовленому індивідуально-особистісному сприйнятті різних явищ дійсності;
- формування уніфікованих норм та принципів музичного мистецтва в якості естетичних та художніх зразків;
- створення оригінального репертуару, в котрому використані уніфіковані жанри, форми та стилістику;
- створення удосконалених конструкцій інструментів, тембр яких відповідає естетиці звукової парадигми соціоетнічної спільності та одночасно вимогам уніфікованої мови мистецтва [8].

В процесі академізації відбувається формування уніфікованих норм та принципів музичного мистецтва в якості естетичних та художніх зразків. Норми академічного мистецтва виражені в законах музичної композиції та виконавства, які склалися століттями. До принципів академічного мистецтва науковці відносять:

- вірність традиціям академічного мистецтва;
- прагнення до ідеалу в композиції та зразковому виконавству в рамках академічних традицій;
- уніфікованість музичної мови, доступної для розуміння усіма людьми, вихованими на даній традиції [8]

Розглянувши поняття академізації, перейдемо до визначення понять академічна школа, виконавська школа в баянному виконавстві та в музичному мистецтві зокрема.

В мистецтвознавстві зустрічається таке поняття як «музично-педагогічна школа». Воно означає «обмежену за кількістю осіб специфічною діяльністю соціальну групу, яка існує реально або на свідомому рівні через покоління митців, кожний індивідуум якої поєднаний в ній системою нормативних педагогічних дій конкретного виду музичної діяльності в межах суспільно-історичного та власного досвіду й творчих новацій, що організовані в процесі

міжособистісного спілкування майже рівноправних партнерів (педагог-студент) «на музичній моделі» в певних історичних умовах, у структурі відповідних закладів освіти і детермінуються наступністю» [16, с.66].

Поняття «школа» дуже поширене серед наукового обігу в педагогіці та мистецтвознавстві. Це поняття має велику кількість визначень відповідно до сфери застосування.

В навчально-виховному посібнику Н. Гуральник [16], це поняття ретельно досліджується, подано різні трактування науковців. З цього посібника нами виокремлено декілька визначень, найбільш доцільних до нашого дослідження.

У вітчизняній педагогічній та музичній галузях школа визначається як (за посібником Н. Гуральник):

- загальноосвітній або музичний навчальний заклад;
- професійно-культурне явище окремої держави;
- система узагальнених принципів, що визначає теорію фахової майстерності;
- навчально-методичне спрямування (методичні посібники, дидактичні матеріали);
- художньо-стилістичний напрям, який ґрунтується на визначених творчих принципах та представлений групою прихильників або учнів, які зберігають та продовжують окремі традиції у своїй творчій діяльності.

Процес становлення академічного баянного виконавства було започатковано у 1920-х роках. Цей процес пройшов досить тривалий розвиток до моменту набуття окремого статусу у музичній культурі України.

Академічне баянне мистецтво почало розвиватися лише з другої половини ХХ століття, на відміну від інших академічних виконавських шкіл (фортепіанної, скрипкової та ін.). Але варто сказати, що процес академізації баянного виконавства був досить стрімким. В українському виконавстві на цей процес вплинули такі фактори: успішна підготовка концертних виконавців,

загальний зріст рівня професійної майстерності баяністів та акордеоністів; активізація концертної діяльності провідних музикантів та розвиток конкурсного і фестивального руху; визнання здобутків української академічної баянно-акордеонної школи; постійний розвиток науково-дослідної та навчально-методичної галузі; суттєве технічне вдосконалення інструменту [37, с 1].

Ми підтримуємо думку Н. Остапчук та А. Сташевського, які зазначають, що: «Наявність саме власного репертуару, з одного боку, та відповідність його якісно-професійного та художньо-естетичного рівня нормам репертуару камерно-інструментальних жанрів – з іншого, посідає значне місце на шляху академізації будь-якої музично-інструментальної культури» [37, с. 119]. На підтвердження вказаної думки, хочемо додати, що в баянному мистецтві другої половини ХХ століття вже можна прослідкувати наявність оригінальних, професійних творів для баяну (К. Пендерецького, С. Губайдуліної, М. Кегеля) та підвищення виконавського рівня баяністів за рахунок існування осередків професійної підготовки баяністів.

Важливе значення у становленні баяну як академічного інструменту має діяльність таких композиторів-виконавців як Астор П'яцолла та Рішар Гальяно. Музика цих композиторів залишається популярною і до сьогоднішнього дня, адже вона відповідає сучасним запитам суспільства за мелодико-ритмічними особливостями. Дуже популярною є інтерпретація творів цих митців у колективах різного інструментального складу за участі баяну (із залученням струнно-смічкових, духових, клавішних та ударних інструментів). Стрілець А. зазначає, що склад таких ансамблів утвердився, як сталий. З'явився певний стилістичний напрямок «П'яцолла ансамблі». Інтерес до таких колективів не вщухає по всьому світі. Концертні твори для баяна і симфонічного оркестру і академічного.

Розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні був «започаткований на єдиній методологічній основі, розробленій професором М. Гелісом...» (8, с. 3), що створило потужний вплив на регіональні

виконавські школи народно-інструментального мистецтва, які інституалізуються у 50-х роках минулого століття. Їхні різновекторні напрацювання утверджують статус Української академічної школи гри на народних інструментах [38].

Дослідник баянного мистецтва Суворов В. зазначає, що «розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні привів до виникнення «Української школи академічних інструментів» яку наповнюють самобутні регіональні школи (Київська, Харківська, Львівська, Одеська, Донецька)».

Вважаємо доцільним, розгляд кожного із регіональних осередків баянної освіти окремо (Київську, Харківську, Одеську та Львівську школи).

Одним з перших осередків навчання гри на баяні стає Київ. Перші класи гри на народних інструментах почали засновуватися у 20-х роках ХХ століття. Підготовка фахівців в цих класах була багатoproфільною. М. Давидов пише, що в той час «для керівництва художніми колективами були потрібні фахівці, які володіли б народними і духовими інструментами, мали б навички роботи з хором» [17, с. 12]. Такий профіль підготовки студентів ввели в 1928 році у Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка. Таким чином, Київ став одним з перших осередків професійної підготовки баяністів Радянського Союзу.

Важливу роль у підготовці музикантів виконавців на народних інструментах відіграв М. Геліс, котрий очолив кафедру народних інструментів. Видатний педагог виховав багато професійних виконавців на народних інструментах, зокрема баяністів. Марк Геліс зосереджував значну увагу на впровадженні педагогічного досвіду вже існуючих академічних виконавських шкіл, зокрема, фортепіанної, скрипкової, оркестрової, хорової.

В. Охманюк пише, що «під керівництвом М. Геліса була створена науково-методична база для вироблення власної системи розвитку баянної школи, яка згодом переросла в цілісну, теоретично обґрунтовану концепцію художньо-технічної підготовки виконавців-баяністів».

Київську баянно-академічну школу можна назвати центром українського академічного виконавства, в якому поєдналися аспекти народних традицій та світової музичної культури. Велика заслуга у становленні київської баянної школи належить плідній діяльності М. Геліса. Саме М. Геліс був основоположником використання теоретичних та практичних принципів професійного виконавства таких митців як Л. Баренбойм, Г. Єсіпова, Г. Коган, Д. Клебанов, К. Мартинсен, Г. Нейгауз, С. Прокофєв, К. Станіславський. Методичні та педагогічні надбання Марка Геліса продовжують та розвивають його послідовники – І. Алексєєв, М. Давидов, М. Різоль, М. Обертюхін, І. Яшкевич та інші [39].

Академік М. Давидов у своїх працях обґрунтував теорію формування виконавської майстерності баяніста та уніфікував історію формування української академічної школи гри на народних інструментах.

Академічна баянна школа Київщини представлена у наукових розвідках таких мистецтвознавців: М. Давидов – «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва», А. Семешко – «Київська вища музично-педагогічна школа інструментально-оркестрового виконавства». Окремі дослідження цієї школи розглянуто в працях А. Дубія, В. Зайця, Є. Іванова, В. Охманюка та ін.

Поява методичних праць у сфері баянного мистецтва відіграла важливу роль у становленні як київської виконавської школи, так і українського академічного мистецтва в цілому. Сучасний дослідник В. Заєць відзначає важливе значення праці М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» у формуванні теорії про основи баянного виконавства.

Період 50 – 60-х років в баянному мистецтві України відзначився покращенням виконавської культури та майстерності баяністів київської школи. В цей період мистецтво гри на баяні починає плідно розвиватися. Відбувається заснування класів баяну на всіх рівнях освіти. «Відкриваються перші відділення народних інструментів із класами баяна в початковій і

середній ланках системи музичної освіти. Відбувається осмислення комунікаційної функції баяна як сольного інструмента, нерозривно пов'язаної з розповсюдженням у концертній практиці готово-виборного інструмента» [44, с. 133].

Вагомий вклад у розвиток академічного баянного мистецтва внесли такі видатні баяністи як М. Різоль, І. Яшкевич, В. Бесфамільнов, П.Фенюк та ін.

Баянне виконавство в Харкові почало своє існування з 20-х років ХХ століття, коли завдяки старанням В. А. Комаренка було відкрито перший клас народних інструментів в Україні (1920 року в музичній Профшколі №2). Пізніше такі класи було засновано в шести музичних Профшколах міста. У 1927 році у місті Харків було проведено Перший всеукраїнський конкурс гармоністів. 1934 року започатковано викладання баяну в Харківському музичному училищі.

Харківська академічна баянна школа зародилась приблизно в той же час коли і Київська, але мала більш стрімкий розвиток. Перший клас баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії було відкрито 1951 року професором Л. Горенко (випускник класу М. Геліса). Відкриття класу баяну в Харківській консерваторії стало найвищим ступенем професійної освіти баяністів (виконавців та педагогів) та поштовхом для швидкого розвитку баянного виконавства на Харківщині. М. Давидов так пише про педагогічну діяльність Горенка: «Пріоритет свідомої, продуманої гри, технічний розвиток студента, втілення музичних художніх образів на інструменті, виховання культури виконавця, естетичного смаку, почуття міри при передачі емоційно-образного змісту музики – ось ті головні принципи, які стали провідними у Л. Горенка й для інших педагогів кафедри під час його завідування (1968 – 1972)» [18, с. 116]. Леонід Горенко активно популяризував інструмент та займався проблемою виконавського репертуару. Педагог докладав багато зусиль для збагачення баянного репертуару шляхом обробок та перекладень відомих фортепіанних та скрипкових творів. Серед випускників Л. Горенка

було багато професійних музикантів, найвідоміші серед яких це М. Імханицький, В. Подгорний, Т. Большакова, В. Курисько, О. Чиняков.

Серед яскравих представників Харківської баянної виконавської школи варто згадати педагога та композитора – Володимира Яковича Подгорного. «Саме його неповторний композиторський і виконавський стиль, починаючи з другої половини 50-х – початку 60-х років минулого століття, назавжди змінив методику викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень для баяна, «гармонічне мислення» і культуру звуковидобування баяністів Харкова... В. Подгорний створив новий вектор розвитку баяна не тільки для Харкова і України, а й для баянного мистецтва всього СРСР», – зазначає А. Стрілець. Творчий доробок В. Подгорного налічує близько 30 оригінальних творів для баяна, «Альбом для юнацтва», велику кількість перекладень і транскрипцій для баяна та інші твори.

Представниками та продовжувачами традицій харківської баянної виконавської школи є А. Гайденко, А. Гетьман, В. Зеленюк, М. Імханицький, О. Міщенко, І. Снедков, А. Стрілець. Стрімкому розвитку баянного мистецтва на Харківщині посприяло вивчення досвіду та методичних принципів київських видатних діячів баянного мистецтва.

Ще одним визначним осередком розвитку баянної освіти була Одеса. Становленню виконавської школи гри на баяні на півдні України посприяло існування різних баянних колективів в цьому регіоні. «Одним із таких, відомих на державному рівні колективів у Причорномор'ї став Миколаївський самодіяльний оркестр народних інструментів, який проіснував більш як півстоліття (1925 – 1980), отримавши назву Всеукраїнський оркестр робочих металістів (ВУОРМ)» [47, с. 221]. Діяльність цього колективу привнесла великий внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва України. З появою таких колективів виникла необхідність у створенні осередків професійної музичної освіти виконавців. У 1927 році при Миколаївському музичному училищі відкривається відділ народних інструментів. Пізніше, з 1932 року починає своє існування відділ народних інструментів у Одеській

робітничій консерваторії. 1945 року засновано відділ народних інструментів у Одеському музичному училищі. Одними з перших викладачів по класу баяну в цьому регіоні були: І. Епштейн, Л. Перельман, Г. Нарядков [47].

Перший відділ народних інструментів у вищому навчальному закладі було відкрито 1949 року в Одеській консерваторії. Кафедру очолила Базилевич Віра Петрівна, котра викладала різні дисципліни, зокрема і гру на баяні. Процес створення методики виконавства на баяні розроблявся по аналогії з методикою викладання гри на інших інструментах. «Відкриття відділу народних інструментів супроводжується також виникненням оркестру, до складу якого входили студенти Одеської консерваторії та Одеського музичного училища». У розвитку Одеської баянно-виконавської школи важливу роль відіграла діяльність таких викладачів: Р. Андрієвської, В. Власова, В. Євдокимова, І. Єргієва, В. Мурзи, Д. Островерхова, Л. Шаврук та ін. [29, с. 91].

Перші класи гри на баяні у Львові було засновано в 1946 році, у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка та музичному училищі. Першим викладачем баяну був Г. Казаков (випускник М. Геліса).

Львівська регіональна школа академічного баянного мистецтва була започаткована М. Обертюхіним та його послідовниками – А. Онуфрієнком та Е. Мантуєвим. Діяльність цих музикантів заклала основу педагогічних принципів та сприяла створенню передумов для збільшення осередків навчання баянному виконавству на Львівщині.

Науковець Р. Кундис зазначає, що «стрімкий розвиток львівської школи баянного мистецтва розпочався у 1950 році та пов'язаний із творчою діяльністю М. Обертюхіна, який заснував клас баяна та розробив основи фахової підготовки музиканта-виконавця, створив систему методів, спрямованих на розкриття унікальності інтерпретаторського потенціалу». Серед вихованців М. Обертюхіна були дипломанти та лауреати національних і міжнародних конкурсів баянного мистецтва, педагоги, науковці-теоретики баянного мистецтва. Випускники цього викладача продовжили творчу діяльність в якості викладачів, виконавців та композиторів у галузі баянного виконавства. У

продовженні та розвитку традицій львівської баянної школи важливу роль зіграла творча діяльність випускників М. Обертюхіна, серед яких були: В. Балик, В. Власов, В. Голубничий, Є. Дацина, Б. Гуран, Я. Ковальчук, Д. Кужелєв, Е. Мантулев, А. Онуфрієнко, П. Рачинський та ін.

Варто зауважити, що А. Онуфрієнко є яскравим представником львівської виконавської школи. Педагог, виконавець, композитор та науковець провадив у процес підготовки виконавців-баяністів оригінальні педагогічні принципи. Про це свідчать досягнення його учнів в Україні та за кордоном. Твори А. Онуфрієнка виконуються як солістами, так і творчими колективами.

Львівську баянну школу досліджували такі мистецтвознавці як А. Боженський, А. Душний, Ю. Ісевич, Р. Кужелєв, Р. Кундис, Б. Пиц, О. Сергієнко, Ю. Чумак, В. Шафета.

Становлення українських академічних баянних шкіл зайняло досить тривалий період. О. Лузан та В. Самолюк у своєму дослідженні подають схему за якою відбувалось становлення баянного виконавства у найбільших регіональних школах України: «1) виникнення аматорських колективів, до складу яких входили народні інструменти, в тому числі й баян; 2) поява класів, відділів чи кафедр народних інструментів у рамках навчальних закладів різних освітніх рівнів, де першими викладачами виступають професійні музиканти, які викладають навіть ті дисципліни, які не є для них фаховими; 3) поповнення складу кафедр випускниками, які вже є кваліфікованими виконавцями-баяністами; 4) вихід виконавського мистецтва на новий щабель, що підтримується виникненням репертуару, розрахованого на даний інструментарій» [29, с. 91]. Повністю погоджуємось з думкою науковців, але хочемо додати, що на розвиток баянних шкіл виконавства на Україні також частково сприяла поява виробництва та ремонту баянів (гармонік). Бо, як відомо, з праці Є. Іванова – «навіть імпорт інструментів з інших країн не міг задовольнити широкий попит серед українських митців».

Таким чином, до кінця ХХ століття на території України відбулося становлення академічних баянних шкіл, зокрема: Київської, Львівської,

Одеської та Харківської. Розвиток цих шкіл відбувався плідно та досить стрімко. Київська баянна школа стала центром українського виконавства на народних інструментах, завдяки педагогічній та методичній діяльності М. Геліса. Відомий радянський педагог створив власну багатовекторну методику музичної педагогіки, яка ознаменувала появу нової музичної галузі – академічного народно-інструментального мистецтва. На основі здобутків Київської баянно-виконавської школи зародились академічні школи в інших регіонах України.

Висновки до розділу 1.

Історія створення та розвитку баяна відбувалась поетапно починаючи від появи гармоніки в Україні. Виконавська майстерність баяністів напряму залежала від удосконалення інструменту. Попередниця баяну гармоніка завоювала прихильність українців. Виробництво баянів на Україні зародилось в 1930-х роках на Київщині (з моменту створення першої української фабрики по виробництву гармонік) і надалі отримало свого поширення та розвитку в інших куточках країни. На нашу думку, удосконаленню виробництва баянів на Україні сприяли такі чинники: спілкування майстрів з виконавцями, які на практиці могли бачити переваги та недоліки конструкції інструментів; набуття українськими майстрами досвіду від колег з інших країн; вивчення та ремонт інструментів, завезених з-за кордону; підвищення виконавського рівня замовників.

РОЗДІЛ 2

АКАДЕМІЧНЕ БАЯННО-АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО У ПРОСТОРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

2.1. Формування баянно-ансамблевого виконавства в Україні

Ансамблева музична культура дуже різноманітна та існує в різних формах. У мистецьких довідниках та наукових працях можна зустріти багато різних значень терміну «ансамбль», пов'язаних з різними сферами його функціонування та відображаючих різноманіття аспектів проблеми та поглядів дослідників. Пропонуємо розглянути декілька тлумачень даного поняття.

Поняття «ансамбль» має доволі широку сферу функціонування. На це вказує походження слова (франц. ensemble – сукупність, разом) і можливість застосування його у різних сферах життя людини (в архітектурі й містобудуванні, сценічному мистецтві, музиці, тощо) [26].

У музичній енциклопедії ми знаходимо наступне визначення даного поняття. «Ансамбль (від французького ensemble – разом) – група виконавців, виступаючих разом. Мистецтво ансамблевого виконавства ґрунтується на умінні виконавця співставляти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконавства партнерів, що забезпечує злагодженість та стрункість виконання в цілому» [31].

В музичному словнику Ю. Юцевича [48, с. 13] поняття «ансамбль» (фр. Ensemble – спільно, разом) має декілька визначень:

- «Група виконавців, які виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет тощо). В практиці музичного виконавства існують ансамблі різного складу – вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні, струнні, фортепіанні, духові, об'єднані ансамблі хору, оркестру, балету тощо.
- Спільне виконання музичного твору кількома виконавцями».

Академічний музичний ансамбль — це співмірне музикування як мінімум двох виконавців. Слово “ensemble” в перекладі з французької буквально означає “разом”.

- у академічній музичній культурі ансамбль трактується як унікальна соціо одиниця, фундаментальною особливістю взаємодії в якій є наявність структурного елементу “виконавець — виконавець”;
- ансамблем, як правило, називають малочисельні склади, в яких кожен партію виконує окремий музикант [12, с. 170-171].

А. Готліб у своїй книзі «Основи ансамблевої техніки» [15] зауважив, що досвід виконавства з одним або декількома партнерами – дуже важлива сторона професійної майстерності музиканта-виконавця. Сольний виступ артиста (без акомпанементу, без партнерів) можливий лише в дуже обмежених сферах інструментальної діяльності (концерти одного інструменту, конкурси тощо). Симфонічна, оперна, камерна музика потребує для свого втілення творчого об'єднання виконавців.

Гра в ансамблі відкриває перед виконавцями нові можливості, бо стають доступними для виконавства багато творів симфонічної, камерної, хорової, органної музики. В ансамблі баяністів можна виділити той чи інший голос на тлі звучання інших, що є особливо цінним при виконанні поліфонії. При цьому кожен з голосів може бути поданий у відповідності зі своїм характером. Особливістю ансамблю є те, що він має більш широкі темброві можливості, оскільки в його склад входять, як правило, інструменти різних конструкцій [43].

Розглянувши термінологію основного поняття даного параграфу перейдемо до висвітлення процесу формування баянно-ансамблевого виконавства в Україні.

Дослідник С. Добров вказує на те, що українське ансамблеве виконавство на народних інструментах сягає давнини та є важливим елементом музичного мистецтва України. Колективна форма музикування зародилась ще у стародавньому світі. Стародавня музика відрізнялась синкретичністю та усним збереженням творів. Епоха Середньовіччя в українській музиці була пов'язана з

появою християнства, початком розвитку освіти та зміною цінностей суспільства того часу. Музична культура цього періоду поділяється на народну творчість, духовно-християнську та світську культуру. В цей історичний період в Україні були ансамблеві колективи, які називались «музіки». Такі колективи пізніше стали називати «троїсті музики», до складу яких обов'язково входила скрипка та інші інструменти (друга скрипка, група ударних-шумових), залежно від поширення цих інструментів. Також С. Добров вказує на те, що до троїстих музик також могли входити гармонь або баян [19, с. 99].

Як було вказано у попередньому розділі гармоніка (що передувала баяну) була розповсюджена на території Росії та України з середини ХІХ століття. Масової популярності інструмент набув тоді, коли український інструментарій вже мав усталений вигляд і відповідний репертуар. Варто сказати, що до ХІХ століття ансамблеве виконавство вже існувало на території України. «Як й інші різновиди народно-інструментальної традиції виконавства гармоністів яскраво виявило себе у колективних формах музикування найбільш притаманних фольклорній традиції», зазначає в даному контексті Б. Кисляк.

Б. Кисляк зазначає, що під кінець ХІХ століття виникає багато ансамблів гармоністів. Спочатку такі ансамблі були спонтанними та ситуативними, але пізніше вони перетворились на стабільні колективи виконавців. Такі гурти вирізнялись не тільки оригінальністю репертуару, новим тембровим звучанням та особливою манерою виконавства. В цей час були поширені переважно однотоброві колективи (від 2 до 6 музикантів), але іноді зустрічалися й різнотоброві ансамблі, в яких баян поєднували з іншими інструментами (народними чи академічними) [27 с. 98].

Також відомим є той факт, що в 1878 р. (м. Тула) було створено оркестр гармонік («Оркестр гуртка любителів гри на хроматичних гармоніках») під керівництвом М. І. Белобородова. Заснований колектив складався з музикантів-аматорів (переважно робітники заводу без музичної грамоти).

Пізніше помічник М. Белобородова теж створює оркестр та виводить його на більш високий рівень виконавства. Оркестр В. П. Хегестрема мав

більшу кількість учасників, значно ширший репертуар (салонні та класичні твори, авторські композиції керівника колективу). Згодом ці колективи переходять до гри по нотах, тим самим збагачуючи свій репертуар. «В 1907 році вперше в історії музичної культури Росії відбувся виступ оркестру гармонік на академічному концертному майданчику: колектив Хегстрема грав у Малому залі Московської консерваторії» [27, с. 100].

На основі вказаного вище можемо стверджувати, що баянно-ансамблеве виконавство почало існувати з появою гармонік, тобто приблизно з XIX століття. Відомо, що гармоніка була створена в 1820 році в Німеччині. Пізніше, в 1850-60ті роки вона з'явилася та здобула популярність в Україні та інших країнах (за свідченнями А. Мірека). Тож можемо припустити, що «троїсті музики», що включали гармоніку (пізніше баян), були першими ансамблями за участі баяна в Україні. До початку XX століття на території України окрім «троїстих музик» скоріш за все існували любительські ансамблі гармоністів, але на жаль, про їх існування та виконавців нічого не відомо.

Л. Пасічняк відмічає, що у ході суспільно-історичних подій першої половини XX ст., поруч з традиційними інструментами українських народних ансамблів, (бандура, кобза, цимбали, сопілка), відбувається поширення таких інструментів як домра, балалайка, гітара, баян, акордеон. Удосконалення цих інструментів стало підґрунтям для розвитку професійного академічного ансамблевого виконавства України. Це явище сприяло розширенню інструментарію та збагаченню ансамблів новими тембрами, новими способами звуковидобування. Також на процес академічного ансамблевого розвитку вплинуло розширення репертуару та налагодження фабричного виробництва музичних інструментів, зокрема гармонік, баянів та акордеонів [20].

На початку XX століття в музичній культурі відбулась «культурна революція», що внесла зміни у мистецький простір Радянського Союзу. Музичне мистецтво 20 – 30 рр. було примусово розділене радянською владою на народне та «буржуазне» (яке вилучалось із суспільства). Баян-гармоніка

вважався народним, тому він стрімко був пристосований до нових тенденцій музики. Інструмент почав завойовувати слухачів на різних масових заходах.

Колективне виконавство в цей період отримало свій розвиток та мало на меті згуртування народу. Спочатку ансамблі були однорідні (лише баянні), але пізніше почали з'являтися різно-темброві камерні ансамблі.

В Харкові 1912 року виникає ансамблевий колектив під керівництвом Я. Штогаренка. Ансамбль об'єднав п'ять баяністів-виконавців однієї сім'ї. Пізніше, в 1926 році Андрій Штогаренко (син Якова Штогаренка) створює інший ансамбль баяністів в місті Дніпро (Дніпропетровськ). Новий колектив здобув велику популярність, за що йому присвоїли звання «Перший український камерний ансамбль баяністів імені Ленінського комсомолу». Камерний колектив складався з 4 баянів, 2 гармоніки високого регістру та фісгармонії. Репертуар ансамблю складала перекладення народних пісень, танців, симфонічних [27, с. 100].

Зазначимо, що важливим досягненням в баянному мистецтві початку ХХ століття стало створення оркестрових інструментів майстрами К. Міщенком, та В. Комаренком (баян-піколо, баян-сопрано, баян-баритон, баян-бас, гармоніка-флейтон), котрі використовувалися в складі ансамблів та оркестрів. Такі оркестрові баяни використовував камерний ансамбль А. Штогаренка.

В період з 20-тих років ХХ століття починається заснування перших класів гри на народних інструментах. Першими осередками навчання гри на баяні стають Харків та Київ. Поява баянної освіти сприяє популяризації ансамблевого виконавства. Поступово баянно-ансамблевих колективів стає більше, їх репертуар розширюється (побутова танцювальна музика, народні пісні, різноманітні попури, перекладення класичних творів та ін.), популярність зростає. Першими авторами оригінальної музики для гармонік були переважно самі гармоністи, лише з 20-30 рр. ХХ століття почали з'являтися перші твори для гармоніки, баяна та інструментальних ансамблів. Подібні колективи навіть починають запрошувати за кордон. Перший виступ за кордоном (Німеччина, 1930 р.) здійснив ансамбль баяністів у складі А. Кузнецова, М. Макарова та

Я. Попкова. Колектив акомпанував видатним співакам того часу та концертував у супроводі симфонічного оркестру. Діяльність вказаного тріо баяністів сприяла популяризації ансамблево-баянного мистецтва.

М. Давидов пише, що: «в музичній культурі України та Росії з 30-40-х років XIX століття були поширені ансамблі гармоністів. Такі колективи в основному грали акомпанемент під спів та досить часто залучалися на масові гуляння» [18]. Репертуар ансамблів гармоністів включав в себе народні пісні і танці.

В 30-тих роках XX століття з'являються удосконалені гармоніки та оркестрові баяни, які включались до різних ансамблів: «яскравим прикладом яких був Київський філармонічний домрово-балалаєчний ансамбль з групою гармонік (чотири концертино й один баян, керівник О. Мартінсен)» [32, с. 97].

С. Нефедов зазначає, що в баянно-ансамблевому виконавстві у 1939 році відбувся переломний момент, в результаті створення професійного квартету баяністів у складі професійних музикантів – М. Різоля, М. Білецької, І. Журомського, Р. Білецької (за ініціативи М. Різоля). В такому складі ансамбль існував до 1978 року. Того року І. Журомського змінив А. Тихончук, а колектив існує й досі (у новому складі), продовжуючи традиції свого засновника – М. Різоля. Приблизно в цей же час активно концертують такі колективи як: дует М. Білецької та Р. Білецької та дует І. Журомського та М. Різоля [32].

Поява даних ансамблів та активна виконавсько-педагогічна діяльність М. Різоля вивела баянно-ансамблеве виконавство на новий професійно-академічний рівень української, а згодом і міжнародної музичної культури.

Популярність та визнання ансамблів за участі баяна спонукали до популяризації та професіоналізації баянно-ансамблевого виконавства першої половини XX століття. Хочемо зазначити, що на цей період серед баянно-ансамблевої музики однаково популярними були як однотемброві ансамблі, так і багатотемброві (змішані), в яких баян відіграв важливу роль.

До другої половини ХХ століття активізувалась композиторська творчість у жанрі ансамблевої музики, що стало поштовхом для «формування оригінального концертного, методичного та педагогічного репертуару» [32, с 98]. Цей період відзначається появою авторських творів для ансамблів таких композиторів як В. Базилевич, А. Батришин, І. Власов, М. Різоль, М. Чайкін та ін. На базі навчальних закладів з мистецькою освітою продовжують створюватися професійно-академічні ансамблі за участю баяна.

Початок 1951 року ознаменував появу нового багатотембрового готово-виборного баяну, котрий зайняв чільне місце серед професійних академічних інструментів. З другої половини ХХ століття, в післявоєнний період, відбувається активізація творчих пошуків у всіх видах мистецтва. Б. Кисляк відзначає, що в цей період «радянська культура переживала один з своїх найбурхливіших та найплідніших часів» [27, с. 118].

Цей період відзначився розквітом та піднесенням народно-інструментального мистецтва. Аматорські та професійні ансамблево-баянні колективи швидко повернулись до концертної діяльності. «В цей період сформувалося декілька поколінь музикантів, що плідно працювали в жанрі камерного баянно-акордеонного ансамблю. Це М. Різоль, Є. Юцевич, А. Муха, пізніше – А. Батришин, В. Власов, В. Дікусаров, В. Подгорний та інші – ціле покоління талановитих композиторів та виконавців, що змінило уявлення про баян лише як переважно народний інструмент» [27, с. 118].

В народно-інструментальному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття серед творчості композиторів та виконавців можна простежити тенденцію пошуку нових засобів виразності та виконавських концепцій. Подібну тенденцію ми спостерігаємо у баянно-акордеонному мистецтві. Такі науковці як М. Давидов, І. Єргієв, Я. Олексів, А. Семешко, А. Сташевський, А. Черноіваненко відзначають зміни в звукозображальних та тембрових можливостей акордеона і баяна. У результаті спільної діяльності виконавців та сучасних композиторів академічного напрямку утворюються нові твори для ансамблів незвичного складу. Зокрема створюються твори для баяна зі

скрипкою, віолончеллю, фортепіано, камерним та симфонічним оркестром. Теоретики та практики баянного мистецтва у дослідженні природи баяна (акордеона) знаходять нові знахідки, щодо звуковидобування, тембрових та технічних можливостей інструменту, що дозволяє їм відійти від стандартизованості баянного виконавства. Баян, завдяки вдосконаленню виконавської техніки, спільній творчій співпраці виконавців та композиторів, позиціонується як універсальний інструмент, що стає поруч з академічними інструментами.

З 60 років ХХ століття, баянно-ансамблева творчість в Україні стала простором для творчого пошуку та інновацій. В композиторській та виконавській творчості українських баяністів цього періоду спостерігається тенденція залучення баяна до різно-тембрових ансамблів, за рахунок поєднання їх з академічними інструментами. Варто підмітити, що до цього баян поєднувався лише з баяном, гармонікою, акордеоном (однотемброві ансамблі) або з іншими народними інструментами. Визначним поєднанням баяну з академічним інструментом став виступ квартету баяністів під орудою М. Різоля (1964 р.) разом з казахстанським віолончелістом Л. Єфграфом.

Як говорить С. Нефедов: «Цей напрямок став одним з показників початку нового етапу в розвитку баянно-ансамблевого виконавського жанру щодо оновлення тембральних співвідношень» [32, с. 102].

Спираючись на дослідження А. Черноіваненко, що присвячені вивченню фактурної специфіки баяна [45], хочемо звернути увагу на виконавські особливості баяна, які визначили передумови утворення різнотембрових ансамблів:

- Багатотембровість баяна (дає можливість його поєднання з флейтою, органом, скрипкою, віолончеллю, арфою). Наприклад, Л. Самодаєва «Откровения» і «Сюїта» для дуету «Каданс» – Іван (баян) та Олена (скрипка) Єргієви; Ю. Скорко «Ретро-прелюдія для баяна з органом» для дуету – А. Дубій (баян) та І. Харечко (орган); Л. Самодаєва «Метаморфози» для баяну та камерного оркестру; А. Кусяков «П'ять іспанських картин» для баяна і

флейти та ін.

- Співучість, рухливість баяна обумовлює можливість у співзвучному поєднанні з бандурою, наприклад: В. Степурко «Маленька партита» для дуету Юрія і Людмили Федорових – баян і бандура.
- Кантиленість та протяжність міховедення на баяні, що подібне до ведення смичка будуть гармонійно звучати в ансамблі з віолончеллю або скрипкою. Наприклад: С. Губайдуліна «7 слів Ісуса Христа» для баяну, віолончелі та струнних.
- Природна поліфонічність та широта фактурних можливостей інструменту будуть доречними в ансамблі з органом.
- Темброва персоніфікація допомагає наприклад: композиція-перформанс К. Цепколенко «Знесиллям зламані народи» – баян, ударні, світло, відеоряд.

Серед найвідоміших колективів змішаної форми ансамблевого виконавства за участю баяністів того часу можна назвати ансамбль «Рідні наспіви» (керівник-засновник Ю. Ю. Алексик, нині кер. Н. Проценко); багаторазовий лауреат міжнародних фестивалів та конкурсів – квінтет педагогів Донецького музичного училища «Мелодія» (керівник В. В'язовський), інструментальний ансамбль «Райдуга» (фундатор А. Балджи, муз. кер. В. Фалалєєв), ансамбль народних інструментів Луганської обласної філармонії «Київська Русь» (кер. В. Фалалєєв), Поліський народний ансамбль «Льонок» та ін.

«Одним із проявів функціонування баяну в контексті загальної полістилістики – на межі ХХ–ХХІ століть та по сьогодні – є його використання в різних складах джазово- та естрадно-інструментальних ансамблів й типових ансамблях поп-музики», пише С. Нефедов [32, с. 103].

Камерно-ансамблеве мистецтво одне із значущих галузей у становленні та розвитку академічного інструменталізму. Саме камерно-ансамблеве виконавство є однією з провідних галузей розвитку української композиторської творчості у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

Повноцінна історія вітчизняного та європейського акордеонно-баянного мистецтва, на думку М. Імханицького, бере свій початок «фактично лише з другої половини ХХ століття, а все, що було до того – лише перші кроки» [9, с.37].

В період з 70-тих років ХХ століття зростає статус філармонійної спеціалізації, в результаті якого починається активний процес академізації осередків баянної освіти. В цей час відбувається активне поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів.

В музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка, акордеонно-баянне мистецтво досягає високого художнього еталону на міжнародному рівні. До його характерних тенденцій належать: становлення методичних засад професійної майстерності; опора на оригінальну музику; індивідуалізація художньо-виконавських традицій; формування джазово-академічного напрямку акордеонно-баянного мистецтва [5].

Ансамблеве мистецтво в різних його формах завжди користувалося широкою популярністю серед композиторів, виконавців та слухачів в усі часи, до того ж, залишається надзвичайно популярним і зараз. В сучасному світі повсюди проводяться різноманітні концерти, конкурси, фестивалі ансамблевої музики, активно функціонують різні творчі організації. В ансамблевому виконавстві за участі баяну з'являються все нові й нові темброві склади, що об'єднують дуже різні інструменти.

Становлення академічних баянних шкіл на Україні, численні перемоги баяністів на міжнародних конкурсах, виступи баяністів та ансамблів за участі баяну сприяли подальшій активізації та популяризації ансамблево-баянного виконавства. На базі народних відділів музичних училищ, педагогічних університетів, консерваторій заснуються професійні баянно-ансамблеві колективи (ансамблі баяністів, ансамблі та оркестри за участю баяна).

Щодо інструментального складу ансамблів за участі баяна, Гончаров О. зазначає, що «Інструментальний склад подібних оркестрів (або ансамблів може містити не тільки баяни або акордеони, але й інші музичні інструменти, наприклад духові (гобой, кларнет тощо), струнні (контрабас та ін.), клавішні

(фортепіано), ударні (тарілки, малий барабан, трикутник, дзвоники, ксилофон, вібрафон), які сприятимуть одержанню більш насиченої, яскравої звукової палітри, об'ємного, дійсно оркестрового звучання. Саме у зв'язку з цим означені аспекти набули різноманітного висвітлення в деяких методико-педагогічних працях, музичнотеоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях [14, с. 1].

Розвиток камерно-ансамблевої музики тісно пов'язаний з усіма ведучими художніми напрямками сучасності. Камерно-інструментальний ансамбль з його жанровою специфікою, традиційно багато в чому орієнтованої на структурну органічність та замкнутість, виявився особливо близький мистецтву імпресіонізму. В епоху імпресіонізму утворився витончений камерний стиль. Головні його відмінні властивості – увага до деталей, звукових і тембрових нюансів. В неокласичних ансамблях знайшли своє втілення такі принципи барочної ансамблевої традиції, як її ігровий характер, образна індивідуальність партій (голосів), що спирається на поліфонічний тип мислення. Таким чином, цей період являє собою новий етап еволюції ансамблевих жанрів – сам вигляд камерного ансамблю істотно змінюється. В той же час відбувається відродження багатьох традицій, які притаманні музиці бароко – звернення до вільної імпровізації, відмова від традиційних класичних складів, широке використання нетрадиційних музичних інструментів в змішаних ансамблях та привнесення музичного досвіду європейських культур [13].

2.2. Різновиди камерних ансамблів за участі баяна

Камерний ансамбль – єдина жанрова система, що охоплює різні сфери взаємодії музикантів як індивідуальних суб'єктів творчості і виконавства та складається із взаємопов'язаних підсистем: композиторської творчості (фіксовані авторські камерні твори для ансамблевого виконання); ансамблевого музичного виконавства [42].

Достатньо чітке визначення камерного ансамблю, що підкреслює його змістовну відмінність від камерної музики, є у відповідній статті у другому томі «Музичної енциклопедії»: «камерний ансамбль: 1) група артистів, виступаючих як єдиний художній колектив з виконанням камерної музики. Найбільш розповсюдженими є камерні інструментальні ансамблі. Зустрічаються також камерні вокальні ансамблі змішаного складу. 2) музичний твір, написаний для невеликої групи виконавців – інструменталістів чи вокалістів, а також для вокально-інструментального складу [42].

Камерний ансамбль являє собою особливу область функціонування музичного мистецтва, що співвідносить композиторську та виконавську (професійну чи аматорську) діяльність, що відрізняється гармонійною художньою узгодженістю, збалансованістю і цілісністю. Камерна музика створюється для виконання в невеликих замкнутих приміщеннях для обмеженого числа слухачів і включає в себе: 1) власне процес колективного виконавства (від двох до десяти осіб) музикантів, що знаходяться в особистісній взаємодії, 2) кількісний і якісний склад його учасників (ансамблевий колектив), 3) саму композицію, призначену для подібного виконання і таку, що відображає основні змістовні і формальні особливості камерної культури. Камерний ансамбль як явище культури являє собою феномен замкнутого особистісного спілкування і взаємодії обмеженого числа учасників в невеликому обмеженому просторі за допомогою спільного емоційного переживання і інтелектуального осмислення творів камерно-музичного мистецтва.

Змістом поняття «камерний ансамбль» є синтез властивостей ансамблевості (ансамблевої спільності, узгодженості, гармонії цілого і приватного), з одного боку, – і камерності (корпоративної цілісності, орієнтації на малі замкнуті простору і невелике число учасників – «людський вимір», поглибленої психологічності або серцевої задушевності спілкування) – з іншого.

Камерний ансамбль розглядається І. Польською у його взаємозв'язках із суміжними явищами музичного мистецтва (видами і жанрами музичного виконавства і творчості), інших видів мистецтв (насамперед виконавських – театром, хореографією), а також різними соціокультурними явищами іншого порядку. Автора особливо цікавлять питання місця і значення камерного ансамблю в цілісній системі мистецтва і культури. [42, с.5].

Музикознавець Л. Пасічняк пише, що «особливістю функціонування народно-ансамблевого виконавства протягом останніх двох десятиріч ХХ століття стало утворення камерних ансамблів за участю баяна, акордеона, бандури, гітари, сопілки, цимбалів, домри, балалайки у поєднанні із традиційно-академічними інструментами: органом, скрипкою, віолончеллю, флейтою, кларнетом, альтом та ін». Серед колективів: баян і орган (А. Дубій та І. Харченко, Київ), баян і скрипка (Іван та Олена Єргієви, Одеса), баян і флейта (Ю. Федоров і А. Коган, Київ) акордеон і віолончель (Є. Черказова та Г. Нужа, Київ) та ін [41].

Наявність ансамблів нового складу відображає певну тенденцію камерно-ансамблевої музики України, в якій поєднані баян і класичні інструменти. Велика популярність баяну обумовлена його багатотембровістю та технічними можливостями. Є. І. Іванов стверджує, що «акордеон у світовому музичному мистецтві сьогодні розглядається як нова темброво-акустична фарба нарівні з іншими музичними інструментами» [25, с. 36]

Внаслідок набуття високого розвитку народно-інструментального виконавства композитори почали залучати класичні та народні інструменти до камерних ансамблів. Внаслідок цього в українській музичній культурі

відбулося визнання народно-інструментального виконавства серед академчного камерного музичного мистецтва.

Основною базою у висвітленні історичного розвитку камерно-інструментального виконавства України стали науково-методичні праці І. Алексєєва, М. Різоля, М. Давидова, Л. Пасічняк та ін.

Сьогодні широкої популярності набувають такі ансамблі, які поєднують, здавалося б, непоєднувані інструменти (тобто різні за тембром, звуковидобуванням, технічними можливостями тощо). Це можуть бути ансамблі, що об'єднують лише академічні інструменти або лише народні. Але найбільш цікавим для нас стало поєднання народних інструментів разом з академічними. Такі ансамблеві склади користуються неабиякою популярністю серед сучасних виконавців. Наприклад, баян можна поєднати з багатьма інструментами. (віолончель, акордеон, дві домри, кобза; дві скрипки, бандура, віолончель; бандура і гітара; струнний квартет, орган і бандура; бандура, струнні й ударні інструменти та ін). Це свідчить про те, що виконавці на народних інструментах вивели інструменти на такий рівень професійності та майстерності, на якому вже знаходяться академічні інструменти (фортепіано, флейта, скрипка, віолончель тощо). На сьогодні дуже популярним є також залучення народних інструментів до сучасних колективів. Представники народного інструментарію входять до різних складів джазових та естрадних ансамблів.

Серед сучасної камерно-ансамблевої музики у народно-академічному мистецтві хочемо виділити наступні види ансамблів:

- темброво-неоднорідні (різні за тембром та звуковидобуванням): баян і скрипка; баян і віолончель, акордеон, дві домри, кобза, віолончель; баян і флейта; баян і саксофон, баян і домра, баян і бандура, баян і фортепіано та ін.;
- темброво-однорідні (схожі за способом звукоутворення та тембром): баян і флейта; баян і орган.

Появі нових форм ансамблевого виконавства сприяли наступні чинники:

1. Поява репертуару для камерних ансамблів за участі народних інструментів: соната (А. Коломієць “Українська соната” для бандури і фортепіано), інструментальний концерт (І. Шамо. Концерт для баяна і струнних), концертна п’еса (К. Мясков Концертна п’еса), партита (С. Губайдуліна “Сім слів” для баяна, віолончелі і камерного оркестру), концертино (А. Гайденко. “Quasi buffo” для домри (кобзи) та фортепіано), концертна фантазія (В. Мартинюк. “Con fuoco” для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних), імпровізаційна музика (І. Тараненко. “A prima vista” для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста й автора (рояль)), вокальний триптих (В. Ольшевський. “Вокальний триптих” для сопрано, бандури, скрипки та гітари), обробка народної пісні та ін.

2. Споріднені звукоутворювальні можливості інструментів дозволили поєднати народні інструменти з академічними:

- багатофактурність та поліфонічність баяну (акордеону) відкрила можливості поєднання його з флейтою, органом, скрипкою, віолончеллю, фортепіано (С. Губайдуліна “7 слів Ісуса Христа” для баяна, віолончелі та струнних, де інструменти дістають роль тембрів-персонажів).

- струнно-щипковий спосіб звуковидобування на бандурі та гітарі дали можливість поєднання цих інструментів зі струнними, клавесином, органом, фортепіано та ін.

З другої половини ХХ століття рамки камерного мистецтва в цілому значно розширились. З’являються дві протилежні тенденції: стремління до «максимізації», масовості, грандіозної масштабності та видовищності, з однієї сторони, і тяга до «мінімізації», камерності, психологізації діалогу – з іншої. Дія даної тенденції поширюється на всі види сучасного мистецтва – музичного, театрального, кінематографії, телебачення та ін. Тенденція до камерності проявляється в різних сферах сучасного музичного мистецтва. Камерне виконавство досягає великої популярності, формуються всілякі камерно-ансамблеві виконавські колективи. Таким чином, можна дійти до висновку, що «камерність, як така, стає однією з принципальних домінант сучасного

мистецтва» [42]. Відповідно, камерна музика, як в історичному розвитку, так і в сучасному музичному мистецтві – і в композиторській творчості, і у виконавстві в цілому займає важливе місце.

Міцне утвердження академічних народних інструментів у сфері камерної музики стало важливою тенденцією кінця ХХ–початку ХХІ століття. Якщо на початку минулого століття композитори найчастіше імітували звучання народних інструментів, то сучасні митці безпосередньо його використовують. Науковці відзначають, що: «...нетрадиційне трактування усталеного в музичній практиці народного інструмента [бандури–І.Л.] – одна з поширених рис сучасного композиторського мислення» [33, с.71].

Баян у камерно-ансамблевій музиці утвердився в другій половині ХХ століття, внаслідок таких факторів як: ускладнення ансамблевої фактури, залучення нових тембрів до вже відомого складу ансамблів, театралізація інструментального виконання оригінальних текстів; синтез різних жанрів та стилів в сучасному музичному просторі.

Баян, як його ще називають «квазі-оркестр», має схожість з фортепіано, зокрема наявність клавіатури, діапазонні та фактурні можливості, багатоголосне виконавство – усе це можна узагальнити одним словом «ансамблевість». Фортепіано та баян є універсальними інструментами, завдяки їх технічним та конструктивним можливостям. Виконавство на вказаних інструментах має значно ширший арсенал засобів на відміну від інших музичних інструментів. Це і різні способи звуковидобування, і динамізація, педалізація або міховедення, застосування різних штрихів та прийомів тощо. «Багато у чому баяністи-виконавці і викладачі навчалися у досвідченого (у сольному та камерно-ансамблевому музикуванні) «старшого колеги». Втім, баянний інструментально-органологічний синтез відбувався багато в чому у річищі власних, специфічних процесів» [27, с. 67].

Важливим поштовхом для появи баяну на камерно-ансамблевій сцені став процес хроматизації інструменту. Важливо зазначити, що хроматизація була однією з головних умов в камерному ансамблі.

Також значущим кроком в процесі удосконалення баяну стало винайдення виборного, мелодійного баяна, комбінованого готово-виборного, а також тембрових реєстрів-перемикачів. Це дало можливість для виконання різних фактурних та метро-ритмічних поєднань, що збагатило баянне мистецтво в цілому, зокрема і баянно-ансамблеве виконавство.

Сучасний баяніст-теоретик Б. Кисляк називає «наймогутнішим і специфічним баянним засобом ... надзвичайну артикуляційно-динамічну гнучкість з ефектом «живого» дихання на основі горизонтального руху повітряного міху» [27]. Наявність міху на баяні надає широкий спектр кантиленності, наспівності, політності у виконанні, що можна порівняти з педалізацією на фортепіано або веденням смичка на скрипці.

Усі вище наведені фактори свідчать про широкий спектр застосування баяну в ансамблях різного складу та форми. Баян виступає водночас універсальним та специфічним інструментом, в якому органічно поєднано багато технічних можливостей для виконавства різних жанрів, стилів та форм.

Загально відомо, що музичні інструменти відрізняються за будовою та виражальними можливостями. Ансамблеве поєднання народних та класичних інструментів потребує, перш за все, їх класифікації за інтонаційними можливостями.

В такій класифікації кожен камерний ансамбль має своєрідну специфіку, яка залежить від тембрових особливостей та кількісної структури інструментів. За кількісною структурою камерні ансамблі за участі баяну мають широке різноманіття складів – дуети, тріо, квартети, квінтети. В залежності від тембрових особливостей інструментів, камерні ансамблі (зокрема за участі баяну) можуть бути темброво-однорідні (ансамблі баяністів) та темброво-неоднорідні або змішані (ансамблі за участі інших музичних інструментів) [28].

Одним з художньо-образних аспектів ансамблевої звучності є темброво-акустична структура, за якою ансамблеві жанри класифікуються типологічно. У відповідності зі ступенем темброво-фонічної однорідності або контрастності,

розрізняють три види ансамбля: темброво-неоднорідні, темброво однорідні та монотемброві ансамблі:

- темброво однорідні (ансамблі, до складу яких входять інструменти одного типу, близькі по способу виконавства та звуковидобування) – ансамбль баяністів-акордеоністів (дует, терцет, квінтет тощо), ансамбль гармоністів, бандуристів, домристів, ансамбль тембрових баянів;

- темброво-неоднорідні (ансамблі, в які входить баян та інші інструменти (або вокал), відмінні за способом виконавства та звуковидобування (народні, струнні, фортепіано, орган, ударні, духові та ін.);

- монотемброві ансамблі (спільне виконання музики декількома виконавцями на одному інструменті).

Сфера камерно-інструментальної музики містить різноманітні види камерного ансамблю, значну частину сольної інструментальної (перш за все, фортепіанної) музики, а також камерно-оркестрову музику.

Для сучасних камерних ансамблів популярною є тенденція розширення у тембрової палітри. В коло інструментів, за допомогою яких можна збагатити ансамблеве звучання входять такі інструменти як альт, саксофон, контрабас, бандура, акордеон, домра, баян. Особливу увагу слухачів привертає мікст (поєднання) різно-тембрових інструментів. Отож, в сучасному музичному просторі України з'являються нові й нові інструментальні колективи, незмінним учасником яких постає баян. Ансамблеве поєднання народних разом з класичними музичними інструментами потребує їх класифікації за інтонаційними особливостями.

В цій класифікації, як пише Д. Кошмерл, кожен камерний ансамбль має свою специфіку – темброву своєрідність, кількісну інструментальну структуру. За кількісною структурою камерно-ансамблевих жанрів за участю баяна маємо велику різноманітність ансамблевих складів – однорідні дуети, тріо, квартети, квінтети, а також різно-темброві склади – за участі інших музичних інструментів [28].

Інтонаційно-звукова палітра баяну – від ніжних тонів до могутнього звучання при вмілому використанні регістрів може бути широко задіяна в камерно-ансамблевій музиці. Композитори все частіше звертають увагу на цей інструмент та створюють новий оригінальний камерно-ансамблевий репертуар. Баян – це дуже багатий своїми тембрами та регістрами інструмент, він виступає як зразок мобільності та широких можливостей виконавства, що нині є дуже актуальним. Залучення баяну до ансамблів з іншими інструментами, безумовно, додає широких можливостей виконавства.

Інтерпретаційна робота музичних творів потребує від виконавця високого музично-культурного рівня, глибоких знань та вмінь, інтелекту, техніки володіння інструментом, почуття стилю, знання особливостей епохи, в якій існував автор твору. Перед баяністом постає задача виконувати музику композиторів-класиків на високому художньому рівні, демонструючи художньо-виразні можливості «молодого» інструменту в академічному музичному просторі. Саме класична музика впливає на формування музиканта, розвиваючи культуру художнього мислення, творчої самостійності баяніста.

Хочемо зазначити, що увагу композиторів до цього інструменту привертає те, що баян багатообразний (має багато регістрів). К. Волков порівнює баян з органом: «Коли я почув баян, то перше враження – це маленький орган. Баян може бути епічним інструментом, але йому притаманна інтимність, камерність, душевність – якості, котрі зараз особливо важливі та цінні» [2]. Дійсно, складна будова та технічні можливості баяну (перемикання регістрів, нюанси міховедення, поліфонічна будова інструменту) віддалено нагадують широкі можливості короля музичних інструментів – органу.

Говорячи про образну характеристику тембру баяну, композитор Є. Подгайц схиляється до багатообразності інструменту: «... було дуже не просто зрозуміти, яке обличчя героя, який він, чим відрізняється від інших. І я прийшов до того, що сутність баяна саме в його мінливості, багатообразності. Він може бути різним – і з однією стилістикою, і з іншою, він може постати перед нами як старовинний інструмент, подібно до клавесину чи органу,

проявляти себе як романтичний інструмент, він може бути повернутий до масової побутової культури, виконуючи танго, шансон тощо» [1].

Якщо розглядати поєднання баяна з народними інструментами, то існує багато варіантів, обумовлених художніми задачами, що стоять перед композитором. Для прикладу, щоб досягти повного злиття партій можна поєднати близькі за природою інструменти. Для баяна такими інструментами можуть бути дерев'яні духові (завдяки першому регістру).

Б. Кисляк пише, що: «Функціональні особливості баяна в ансамблі залежать від кількох факторів. Передусім це кількісний і якісний склад; композиторсько-стильові засади, які передбачають, у тому числі, різні форми і формати ансамблевих діалогів; виконавсько-стильові характеристики, зокрема, інструментально-виконавські, інтерпретативні (фактурні і концепційні) та психологічні. Впливають також матеріальні чинники – модель баяна та його індивідуальні інструментально-звукові властивості; акустичні показники залу» [27, с. 79].

Досліджуючи особливості виконавства в камерному ансамблі за участі баяну, слід виокремити достатньо динамічну амплітуду цього інструменту. Найбільш яскраво він звучить в середньому регістрі. Вигідним для спільного виконавства також є те, що баян сам по собі не дуже гучний інструмент. Проблемою для композиторів в плані динамічного співвідношення може бути одна конструктивна особливість баяна: в усіх інструментів при русі вгору виходить природне *crescendo*, у баяна ж рух вгору не означає гучніше. Тут, безумовно, є привід для нових конструкційних рішень баянних майстрів.

Баян в якості учасника камерного ансамблю можна розглядати в різних ролях: як солюючий інструмент, акомпонуючий, і як ритмізований фон, і як бас (за необхідності), і як основний інструмент. В кожній з цих ролей баян розкривається з нової сторони. Поєднання з баяном можуть бути різні: з близькими по природі звуку інструментами (наприклад, кларнетом) і, навпаки, не спорідненими інструментами – струнно-смичковими, ударними (ритмізованими), мелодичними (віолончель, скрипка), дерев'яними духовими

(саксофон, фагот, флейта), мультифункціональними (орган, фортепіано), народними (бандура, домра, гітара). Не залежно від інших учасників ансамблю, баян завжди звучить органічно. Цей інструмент може як і зливатися тембрально з багатьма інструментами, так і виділятися із загального потоку тембрів. Всі перелічені характеристики баяна відкривають, перед сучасними композиторами, широкі можливості для композиторської творчості в камерній музиці [11].

Існує багато різновидів камерних ансамблів за участі баяна, але хочеться зосередити увагу на найбільш яскравих представників цього напрямку: квартет «Лабіринт», дует «Каданс», дуети баяну з бандурою (Ю. та Л. Федорових, «B&B Project»), оркестр баяністів (ХНУМ), квінтет «3+2».

Квартет Лабіринт являє собою ансамбль народних інструментів, до складу якого входять інструменти: дві домри (Євгеній Діденко, Андрій Кузь), баян (Євгеній Грибан), балалайка-контрабас (Сергій Нефедов). Репертуар колективу складають різні за жанрами твори: класичні, народні та сучасні. Музику в їхньому виконанні завжди виразна, емоційна, чуттєва та пронизана сучасністю. Музиканти виконують твори Баха, Вівальді, Міллера, П'яцолли та інших, а також кавери на відомі сучасні композиції. Колектив надає вже відомим композиціям нового звучання, зачарувавши слухачів звуком автентичних народних інструментів. Зокрема, домбри, баяну, балалайки-контрабасу.

«3+2» – інструментальний ансамбль, створений в 1998 році, студентами Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Керівник ансамблю професор кафедри народних інструментів, лауреат міжнародних конкурсів Ігор Снедков. Ансамбль став лауреатом в 1999 році (II премія) на міжнародному конкурсі в Германії, м. Клінгенталь. З 1999 року ансамбль працює при Харківській обласній філармонії. Камерний ансамбль «3+2» неодноразово виступав в Німеччині, Франції, Росії, а також в престижних залах України. В репертуарі ансамблю народна, естрадна, джазова та академічна музика.

Оркестр баяністів був створений на базі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського 1993 року. Спочатку його існування у складі було вісім баяністів та синтезатор. У цьому складі оркестр брав участь в ІХ фестивалі музики для баяну (Перемишль). Надалі оркестр брав участь у національних і міжнародних фестивалях, наприклад, фестивалі Національної музичної спілки, «Російська слобода» (Харків), багаторазово був учасником тематичних концертів в різних організаціях, навчальних закладах Харкова, на радіо і телебаченні тощо. Репертуар оркестру налічує твори класичного, народного, естрадно-джазового музика жанру в блискучих аранжуваннях. Оркестр є дипломантом міжнародних і національних конкурсів.

Дует «Каданс» – відомий одеський колектив у складі скрипки та баяна (Олена та Іван Єргієви). Камерний ансамбль засновано у 1994 році в місті Одеса. На сьогоднішній день колектив є яскравим представником авангардного напрямку в музиці «модерн-баян» (засновник І. Єргієв). Колектив виконує перекладення і транскрипції творів класичної та фольклорної музики, авторські музичні твори (організатора колективу І. Єргієва) та оригінальні композиції, створені для цього колективу: Людмили Самодаєвої, Олександра Щетинського, Кармелли Цепколенко, Йонаса Тамульоніса, Р. де Смета, та інших. На честь 25-річчя існування цього дуету музиканти провели концерт (м. Одеса), до якого долучився орган. Важливо відзначити, ансамбль у складі баяну, скрипки та органу став новим та вражаючим поєднанням інструментів. Музиканти виконували перекладення класичних творів та оригінальні композиції сучасних авторів.

В сучасному музичному просторі України поєднання баяна з бандурою є дуже популярним різновидом камерного ансамблю. В такому складі виступає не один український дует. Наприклад: Людмила та Юрій Федорови на високому виконавському рівні презентували Україну в різних країнах світу. Музиканти часто концертували у Франції, де їх приймали з особливим успіхом. Колектив виконує перекладення перлин класичної музики та авторські твори для такого складу ансамблю.

Яскравим представником тандему баяну з бандурою є дует «V&V Project» (Bandura & Bayan Project). Гурт заснували студенти Національної музичної академії України: Тетяна Мазур (бандура) та Сергій Шамрай (баян). Камерний дует успішно представляє Україну на світовій музичній арені. В репертуарі колективу є кавер-версії відомих світових хітів та саундтреки до відомих кінострічок у власному аранжуванні, що надає новий подих національним інструментам. Також вони мають в репертуарі деякі зразки класичної музики, наприклад «Пори року» А. Вівальді та «Libertango» А. П'яццолі.

Висновки до розділу 2.

Формування баянно-ансамблевого виконавства відбувалося поступово. Баянно-ансамблеве виконавство зародилось з поширенням гармоніки на території України. Разом з удосконаленням інструменту, ансамблеве баянне виконавство розвивалося поетапно. Спочатку баян (гармоніку) залучали до складу «троїстих музик», пізніше – почали створюватись однорідні ансамблі гармоністів. З перетворенням гармоніки саме на баян, почався новий етап в розвитку баянно-ансамблевого виконавства – професійний. З 20-тих років ХХ століття зароджується баянна освіта на Україні. Академізація та професіоналізація виконавства на народних інструментів є визначним фактором розвитку музичної культури як в Україні, так і поза її межами. Логічним наслідком цього є створення камерних баянно-ансамблевих колективів.

Особливості виконавства камерних ансамблів за участі баяна полягають в тому, що баян має значний технічний та художній потенціал. На баяні, як і на інших клавішних інструментах, можливе виконання творів різної фактури – від простої одноголосної до складної поліфонічної. Компактне розміщення клавіш дозволяє охопити акордову структуру в широкому діапазоні. На цьому інструменті зручно виконувати в рухомому темпі різні пасажі та фігурації. Баян має широкі динамічні можливості, що є дуже необхідним для камерних ансамблів. Наявність міху дозволяє виконавцю керувати звуком від атаки до закінчення. З характером міховедення пов'язані прийоми гри на баяні (такі як

тремоло, вібрато, рикошет, нетемпероване гліссандо). Баяніст також володіє багатоманітною штриховою палітрою, що складається з комбінованих рухів пальців та міху.

Сучасні камерні ансамблі за участі баяну мають широкі можливості для вираження творчих задумів як композиторів, так і самих виконавців. Це дозволяє їм створювати віртуозні аранжування вже відомих зразків класичної музики. Баян можна назвати універсальним інструментом, якому немає подібних, в силу його виконавських, різно-тембрових, динамічних можливостей. Саме тому, його можна залучати в ансамблі різного складу.

ВИСНОВКИ

1. У кваліфікаційній роботі було узагальнено історичні відомості про появу баяну у дослідженнях мистецтвознавців. Було проаналізовано праці науковців, дотичні до теми дослідження. Еволюція баянного мистецтва була досить стрімкою. Попередницею баяну була гармоніка, яка в Україні не набула такого поширення як в інших країнах. Завдяки плідній роботі виконавців та майстрів баянної справи гармоніку почали удосконалювати, внаслідок чого утворився новий інструмент – баян. Саме цей інструмент зміг задовольнити потреби українських музикантів. Із запровадженням фабричного виробництва баянів та зародження виконавських шкіл баянне мистецтво вийшло на шлях професіоналізації та академізації.
2. В ході дослідження висвітлено інформацію щодо появи регіональних баянних шкіл в процесі становлення та академізації баянного мистецтва України. На теренах України професійна баянна освіта зароджується приблизно в 20-тих роках ХХ століття з початком заснування перших класів гри на народних інструментах. Становлення українських професійно-академічних баянних шкіл охопило досить тривалий період. Першою та однією з центральних осередків професійної баянної освіти стала Київська баянно-академічна школа, що поєднала в собі аспекти народних традицій та світової музичної культури. Зародження професійно-академічної освіти в Києві дало підґрунтя для появи та становлення баянно-виконавських шкіл по всій Україні. Найбільшого розвитку баянне мистецтво досягло в таких регіональних школах – Київській, Харківській, Одеській та Львівській.
3. В роботі конкретизовано відомості щодо формування баянно-ансамблевого виконавства на Україні. Баянно-ансамблеве виконавство формувалось поступово (від аматорського до професійного), але досить стрімко. Перші аматорські ансамблеві колективи за участі баяна почали засновуватись з кінця ХІХ століття. З 30-тих років ХХ століття баянно-ансамблеве мистецтво виходить на новий професійно-академічний рівень. На розвиток баянно-ансамблевого виконавства вплинули такі чинники: поява фабричного

виготовлення інструментів; удосконалення конструктивних та технічних можливостей інструменту; становлення професійно-академічних баянних шкіл.

4. Досліджено різновиди камерних ансамблів на прикладі творчості сучасних камерних ансамблів за участі баяну. Сучасні камерні ансамблі за участі баяну мають широкі можливості для вираження творчих задумів як композиторів, так і самих виконавців. Це дозволяє їм створювати віртуозні аранжування вже відомих зразків класичної музики та виконувати музику будь-якого жанру. Баян можна назвати універсальним інструментом в силу його виконавських, тембрових, акустичних та динамічних можливостей. Саме тому його можна залучати до ансамблів різного складу як однотембрових, так і до різнотембрових. Яскравими представниками камерних ансамблів за участі баяну є: квартет «Лабіринт», дует «Каданс», дуети баяну з бандурою (Ю. та Л. Федорових, «В&В Project»), оркестр баяністів в ХНУМ, квінтет «3+2».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксаков И. Исследование о торговле на украинских ярмарках. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1858. [8], 384.
2. Алексеев И. Преподавание игры на баяне «МУЗГИЗ», 1960.
3. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев ; сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л. : Музыка, 1987. 247 с. : нот. Ил.
4. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с. : ил., цв. ил.
5. Беляев А. В. Я люблю судьбу свою...: «Аккорд» Анатолия Беляева. – М., 2001. 224 с.
6. Большой иллюстрированный словарь иностранных слов : 17 000 слов. М., 2002.
7. Булда М.В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: дис... канд. Мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007.173 с.
8. Варламов Д. И. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве [Текст] / Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 21. Филология. Искусствоведение. Вып. 23. С. 181-187 (0,5 п.л.)
9. Васильев В. Разговор с учителем / Народник. – 2006. – № 2. С. 34–37.
10. Волошин В. Из истории развития баяна в Донбассе. Дипломный реферат. Научный руководитель профессор Михальченко Н. С. 1985. Донецкий музыкально-педагогический институт. 24 с.
11. Воронин Е. А. Баян как идеальный участник ансамбля в камерном творчестве Е. Подгайца. Известия ВГПУ. 2014. №3 (88). С. 74–78.
12. Гаккель Л. Е. Ансамбль // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. Т. 1.
13. Гладких А. В., Гладких О. В. Ансамбль как форма художественной деятельности / Наука. Искусство. Культура. 2016. Вып. 1. С. 5–12. Библиогр.: 7 назв.
14. Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів і акордеонів. Проблеми розвитку // Культура України : збірник наук. праць [за загальною ред. В. М. Шейка]. 2012. Вип. 36. С.6-16.

15. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
16. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ: вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.
17. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. [для вищ. навч. закл.]. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
18. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник [для вищих та сер. муз. навч. закл.]. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
19. Добров С. М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації / Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. Вісник ХДАДМ №5, 2015. Режим доступу: <https://www.visnik.org/pdf/v2015-05-16-dobrov.pdf>
20. Душний А. І. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва / Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип.3. С. 73-82. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_10.
21. 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. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_11.
22. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. Москва, 2006.
23. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пос. [для муз. вузов]. М. : Изд-во Рам имени Гнесиных, 2002. 351 с.
24. Иванов Є. О. Академічне баянно- акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) [Текст] : дис...канд. мистецтвознавства. Київська консерваторія імені П. І. Чайковського. К., 1995. 277 с.
25. Иванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ століття). Навч. посіб. для вищих закладів мистецтва і освіти. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 70 с.

26. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 16 с.
27. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект. : дис... канд. наук: 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2019. 194 с.
28. Кошмерл Д. Камерный ансамбль как жанр баяно-аккордеонического исполнительства / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 110. С. 224-234. Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau>
29. Лузан О. В., Самолюк В. М. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні: український контекст / Імідж сучасного педагога. 2018. № 6. С. 89-92. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2018_6_23.
30. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М. : Музыка, 1967. 165 с.
31. Музыкальна енциклопедія. М., 1973, т. 1, с. 170.
32. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ - початку ХХІ століття: теорія, історія та практика. Дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Нац. академія керівн. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 179 с.
33. Новикова Л. Народнопісенна культура Слобідської України в динаміці історичної ситуації ХХ століття / Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали. Харків, 1998. С. 175– 182.
34. Новосельский А. А. Книга о гармонике / М. : Гос. муз. издат., 1936. 90 с.
35. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні Родовід. Наукові записки до історії культури України: дослідження. Архівні матеріали, публіцистика. Київ, 1993. № 6. С. 16-26.
36. Ожегов С. И. Словарь русского языка : 70000 слов / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М. : Рус. яз., 1991.
37. Остапчук Н. М. Сташевський А. Українська оригінальна баянно-акордеонна література (до аналізу процесу еволюції). Проблеми історії й теорії академічного народно інструментального виконавства : матеріали Всеукраїнської науково-

- практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 119-129.
38. Остапчук Н. М. Мистецька постать В. В. Бесфамільнова в контексті формування академічної баянно-акордеонної школи в Україні. / «Молодий вчений». № 10. 2017. С. 309-312.
39. Охманюк В. Ф. Становлення Київської академічної баянної школи 50-80-ті роки ХХ століття / Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 331-335.
40. Пасічняк Л. М. Український ансамбль народних інструментів у контексті формування академічних традицій. Здобутки і перспективи // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть: Зб. мат. міжн. наук.-практ. конф (ДДПУ імені І. Франка, 25.03.07, м. Дрогобич). Дрогобич, 2007. С. 229-239.
41. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: дис... канд. мистецтвознавств.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 178 с.
42. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Монография. Харьков : Харьковская государственная Академия, 2001 р. 390 с.
43. Ризоль Н. И., Чайкин Н. Я. Очерки о работе в ансамбле баянистов. На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии. М.: Сов. композитор, 1986. 222 с.
44. Тищик В. Б. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції. Вісник ХДАДМ. 2017. №4. С. 131–135.
45. Черноіваненко А. Д. Фактура у виявленні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2001. 20 с.
46. Черноіваненко А. Д. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). 2002. Вип. 16. С. 335-364.

- 47.Шеремет В. В. Діяльність всеукраїнського оркестру робочих металістів м. Миколаєва як явище культури 20–80-х рр. ХХ століття. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Вип. 16. С. 220–228.
- 48.Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с., 77 нотних прикладів та малюнків.