

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет музичного мистецтва  
Кафедра інструментального виконавства

На правах рукопису

**ОМЕЛЬЧЕНКО СЕРГІЙ ЛЕОНІДОВИЧ**

УДК 780.8:780.647.2(091)

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на тему:

**КОНСТРУКТИВНА ЕВОЛЮЦІЯ БАЯНА ТА ЇЇ ВПЛИВ  
НА РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ:  
ІСТОРИКО-АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД**

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник:  
Заступник декана  
факультету музичного мистецтва  
А4 Середня освіта. Мистецтво.  
Музичне мистецтво  
завідувач кафедри інструментального  
виконавства  
доктор філософії, доцент кафедри  
**Мазур Дмитро Володимирович.**

Рівне – 2025

УДК 780.8:780.647.2(091)

Омельченко С. Л. Конструктивна еволюція баяна та її вплив на розвиток виконавської майстерності: історико-аналітичний огляд / С. Л. Омельченко: кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» / [наук. кер. – доц. Д. В. Мазур]. – Рівне: РДГУ, 2025. – 79 с.

У магістерській роботі досліджено еволюцію баяна в Україні – від запозичення європейських зразків до створення власних інноваційних шкіл. Схарактеризовано основні етапи цього процесу: виникнення ремонтних майстерень наприкінці XIX ст., розквіт кустарного виробництва та діяльність винахідників (Костянтина Міщенка та ін.), подальшу індустріалізацію на фабриках (Житомирській, Полтавській).

Розкрито сутність фундаментальних винаходів, що визначили розвиток інструмента, зокрема ламаної деки Констянтина Міщенка. Розглянуто сучасний етап розвитку, який характеризується цифровізацією та появою гібридних (акустично-електронних) і цифрових баянів, що значно розширюють тембровий та виконавський потенціал інструмента.

#### **Рецензент:**

**Я. В. Сверлюк** – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету музичного мистецтва РДГУ.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ БАЯННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ..</b>	9
1.1. Походження та ранні конструктивні особливості баяна.....	9
1.2. Конструктивна еволюція баяна в Україні.....	21
1.3. Сучасні баянні конструктивні інновації .....	27
Висновки до першого розділу.....	32
<b>РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ЗМІН КОНСТРУКЦІЇ БАЯНА НА</b>	
<b>ВИКОНАВСЬКУ МАЙСТЕРНІСТЬ МУЗИКАНТА.....</b>	33
2.1. Удосконалення виконавських прийомів баяніста. ....	33
2.2. Розширення репертуару та музичних стилів баяніста.....	42
2.3. Психофізичні особливості виконавства на сучасному баяні.....	50
Висновки до другого розділу.....	61
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	63
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	65
<b>ДОДАТКИ</b> .....	77

## ВСТУП

У світовій музичній культурі баянне мистецтво посідає гідне місце, про що свідчить використання цього інструменту в академічній, естрадній та побутовій сферах, наявність оригінального репертуару, сформована система освіти та методики викладання гри, а також проведення престижних міжнародних конкурсів.

Баян є важливим інструментом в контексті розвитку національної та світової музичної культури. Розуміння його конструктивної еволюції дозволяє по-новому оцінити його роль у різних музичних жанрах, зокрема в класичній, народній та сучасній музиці. Оскільки баян є важливою складовою частиною музичних традицій багатьох країн, дослідження його еволюції має значний культурно-історичний потенціал. За останні кілька десятиліть баян зазнав значних змін у своїй конструкції: зміни в механіці клавіш, системі регістрів, а також удосконалення в техніці виробництва, що в значній мірі відкриває нові можливості для музикантів і дає підґрунтя для розширення технічних можливостей виконавців. Дослідження цих інновацій дозволить створити точну картину змін у конструкції баяна, а також їх взаємозв'язок із розвитком виконавської майстерності. Пошук зв'язку між технічними характеристиками інструмента та зростанням вимог до виконавців є важливою частиною роботи, а зміни в конструкції баяна впливають на можливості виконання складних технічних елементів, що, в свою чергу, потребує розвитку нових підходів у виконавській техніці та навчальних методиках.

**Аналіз наукових досліджень.** Вагомий внесок у історичному аспекті розвитку вивчення баянного інструментарію, аналізу зв'язків між різними типами інструментів і їхніми механізмами, що зумовили формування сучасного баяна, досліджувалися і відображені в працях українських музикознавців, таких як: Юрій Шевченко, Євген Іванов, Андрій Семешко, Вадим Карпенко, Юрій Юцевич та інших.

Також заслуговують на увагу дослідження закордонних науковців, що охоплюють розвиток протобаянного інструментарію в різних країнах: Stuart Eydmann (дослідник шотландської акордеонної традиції), Neil Wayne (автор фундаментальної праці про концертину), Máire Ní Chaoimh (авторка соціальної історії ірландського акордеона), Walter Maurer (створив одне з найвідоміших німецьких узагальнень щодо історії акордеона), Philip Bohlman, Megwan Loveless, Larry Crook (досліджували баянну й акордеонну традицію у США, Бразилії та латиноамериканському контексті), Marko Tikka (автор хроніки розвитку фінського акордеонного оркестру «Dallare»).

Таким чином, **актуальність даного дослідження** полягає в тому, що сходження баяна на академічно-концертний п'єдестал був достатньо складним через те, що склався стереотип, що даний інструмент виконує вузьку народну та побутову функцію. Актуальність теми пояснюється складним шляхом інтеграції баяна в академічну музику, подоланням упереджень щодо його побутової функції, а також викликами сучасної культурної ідентичності в умовах повномасштабної війни росії проти України. Помилкове уявлення про «російське походження» баяна заперечується як історичними фактами, так і сучасною практикою: баян має європейське коріння і сьогодні активно використовується у виконанні складного світового академічного репертуару, оскільки сучасні баяністи-виконавці виконують класичний репертуар світового рівня. Баян (кнопковий акордеон) було створено у Європі і він зайняв гідне місце у музичній культурі. Тому дослідження становлення та розвитку баянного мистецтва у світовій музичній сфері є актуальним.

**Зв'язок дослідження з науковою тематикою кафедри:** тема магістерської роботи відповідає науковій темі факультету музичного мистецтва РДГУ, кафедри інструментального виконавства «Сучасні виміри мистецької освіти та розвиток творчої особистості».

**Мета дослідження:** визначити шляхи становлення баяна у світовій музичній культурі та розвитку його конструктивної еволюції як цілісного

явища виконавської та композиторської творчості.

**Завдання дослідження:**

1. Дослідити наукову літературу стосовно розвитку баянного інструментарію.
2. Розглянути історичний аспект виникнення та розвитку ранніх конструктивних особливостей баяну.
3. Проаналізувати праці вітчизняних та зарубіжних авторів, які зробили інновації баянного мистецтва.
4. Дослідити зміни конструктивної еволюції баяну з урахуванням виконавської та педагогічної діяльності провідних представників баянних шкіл.
5. Визначити пріоритетні напрямки розвитку баянного мистецтва: удосконалення виконавських прийомів, підбір оригінального репертуару, оволодіння музикантами-баяністами різноманітними музичними стилями.
6. Проаналізувати психофізичні особливості виконавства на сучасному баяні.

**Об'єкт дослідження:** процес еволюції баяна як музичного інструмента у контексті його конструктивних змін та впливу цих змін на музичну культуру.

**Предмет дослідження:** конструктивні вдосконалення баяна та їхній вплив на розвиток виконавської майстерності з урахуванням історичних, технічних та музикознавчих аспектів.

**Новизна** даної роботи полягає в тому, що пропоноване дослідження є спробою проаналізувати вплив змін конструкції баяну на виконавчу майстерність музиканта, удосконалення виконавських прийомів баяніста з метою популяризації баянного мистецтва в Україні та за її межами.

**Методи дослідження.** Для розв'язання поставлених завдань і досягнення мети у кваліфікаційній роботі було використано комплекс загальнонаукових і спеціальних наукових методів:

- загальнонаукові: вивчення теоретичних матеріалів з даного питання, аналіз і синтез інформаційних джерел, наукових, методичних та мистецько-творчих напрацювань, порівняння, узагальнення, систематизація виконавсько-педагогічного досвіду, спрямованого на розвиток баянного мистецтва;

- спеціальні наукові: історико-культурологічний, історико-інструментознавчий, біографічний методи, жанровий аналіз, виконавський аналіз.

- музикознавчий аналіз: вивчення впливу технічних змін на характер звучання, стильові особливості виконання та сприйняття музики.

**Теоретичне значення** результатів кваліфікаційної роботи полягає в аналізі історико-конструктивної еволюції баяна до рівня сучасних інновацій, що сприяє розширенню репертуару та вдосконаленню специфічних прийомів гри. Це забезпечує можливість виконання творів у різноманітних музичних стилях з урахуванням психофізичних особливостей виконавства.

**Практичне значення** результатів кваліфікаційної роботи полягає у тому, що її результати можуть слугувати матеріалом для подальших досліджень науковцями питання становлення та розвитку баянного мистецтва у світовій музичній культурі. Його теоретичні висновки можуть бути підґрунтям для творчого осмислення історичного шляху розвитку баянного мистецтва.

**Апробація дослідження.** Основні положення роботи апробовані на конференції «Інновації в музичній освіті та мистецтві» XII Наукові читання 2025, яка відбулася на базі факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, Університету Короля Данила та Житомирського університету імені Івана Франка 27 травня 2025 року.

**Публікації:** Омельченко С.Л., Крусь О.П. Теоретичні засади формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб. Наук. пр. / Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. –

Одеса : Видавничий дім «Гальветика», 2025. – Вип. 1. – 121 с. С. 78–86.

Подано до друку статтю: Омельченко С.Л., Мазур Д.В. Заходякін О.В. Еволюція ранніх конструктивних особливостей баяна (історико-аналітичний огляд).

**Структура роботи:** кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (134 позиції), 6 додатків. Основний зміст роботи викладено на 79 сторінках тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ БАЯННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

У першому розділі на основі вивчення праць вітчизняних і зарубіжних авторів висвітлюється історія баяна та протобаянного інструментарію, зокрема концертин, гармонік, шарманок, бандонеонів тощо, які здобули популярність у різних культурах світу. Розглядається роль цього інструмента у розвитку народної та популярної музики, особливо в кінці ХІХ на початку ХХ сторіччя. Особлива увага приділяється універсальності баяна, який, завдяки здатності одночасно виконувати мелодію, гармонію та бас, став популярним серед різних соціальних верств населення. Ми відзначаємо мобільність цього музичного інструменту, адже він ідеально підходить для виконання музики на відкритому повітрі. Даний розділ також простежує поширення баянного інструментарію від європейських країн до Нового Світу.

#### **1.1. Походження та ранні конструктивні особливості баяна**

Витоки баяна, як і багатьох подібних язичкових інструментів, мають глибоке коріння в європейській та азіатській музичній традиції. Упродовж століть різні народи – китайці, японці, австрійці, німці, італійці, французи, чехи, словаки та інші – намагалися створити портативний музичний інструмент, який би поєднував можливості мелодійного й гармонічного виконання, мав компактну форму та був доступним для широких верств населення.

Вже в XV – XVII сторіччях можна простежити прагнення майстрів створити універсальні інструменти, які б реалізували ідею поєднання мелодії та акомпанементу. Прикладами таких інструментів є регали, портативні органи, псалтирі та інші пристрої, що працювали на основі язичкового принципу звукоутворення [51].

Головним інженерно-акустичним відкриттям стало використання

вільних металевих язичків, що починали коливатися під впливом повітряного потоку – саме ця технологія лягла в основу пізніших гармонік, акордеонів та баянів.

Найдавнішим інструментом, що базується на подібному принципі, був шен – традиційний китайський язичковий аерофон. Згадки про нього зустрічаються ще в класичній китайській літературі, зокрема в антології «Ши цін» («Книга пісень», XI – VI ст. до н.е.). Шен мав кілька історичних назв – «ю», «чао», «хо» – залежно від регіону виготовлення, форми та матеріалів (див. додаток А). Різновиди шена були відомі і в інших країнах Східної Азії: «чонофуй» (Японія), «кен» (Лаос), «лушен», «хулушен» (південно-західний Китай). В Європі цей інструмент іноді називали «китайським губним органом» [110].

Близько 700 р. н.е. шен уже використовували в музиці з 12-тональною системою, що свідчить про високий рівень його розвитку. Він вважався «чистим» інструментом, призначеним для виконання духовної музики, а згодом набув популярності в побутовій музиці, на ярмарках, у театральних виступах і народних святкуваннях.

З 1770-х років починають з'являтися перші інструменти, які безпосередньо використовували механізм вільних язичків у поєднанні з ручним або ножним повітряним приводом. Серед них – перші гармонії та ручні органи, які стали попередниками сучасного баянного інструментарію [98, с. 307].

Ідеї, закладені у шені, дали початок розвитку низки європейських інструментів у XIX сторіччі, серед яких центральне місце зайняли гармонії – перші протобаянні інструменти. Вони мали відносно просту конструкцію, але поступово вдосконалювалися. Зокрема, з'явилися моделі, що дозволяли одночасне виконання мелодії та акордового супроводу. Це забезпечило гармонікам значну популярність серед сільських музикантів, а також інтеграцію в професійну виконавську практику [38, с. 54-55].

У цьому процесі було закладено підґрунтя для виникнення баяна як

окремого різновиду кнопкових аерофонів з потужними технічними й виразними художніми можливостями. Саме завдяки своїй портативності, доступності, а також здатності поєднувати мелодійне та гармонічне звучання, протобаянний інструментарій швидко здобув популярність серед широких верств населення. Компактні розміри, проста конструкція та потужний звуковий ефект зробили ці інструменти незамінними для сільських музикантів, міських аматорів та мандрівних артистів.

Особливо помітно ця тенденція проявилася у ХІХ сторіччі, коли такі інструменти масово поширилися від Західної Європи до Азії, ставши важливою складовою як народної, так і міської культури. Завдяки можливості самостійного музичного супроводу, тобто одночасного виконання мелодії й акомпанементу, ці інструменти функціонували як своєрідні «міні-оркестри», «синтезатори» ХІХ сторіччя.

Слід також зазначити, що інструмент, який має особливу схожість із сучасним баяном, є орган-портатив – форма органа, яка була поширена в Європі з ХІІІ по ХVІІІ сторіччя. Такі інструменти, як орган-портатив, бібель-регаль, стаціонарний регаль тощо, ми вважаємо протобаянним інструментарієм. За принципом звукоутворення вони мали конструкцію, аналогічну пізнішим гармонікам: звук створювався коливанням металевого язичка, активованого потоком повітря із міхової камери, що надходив через відкритий клапан. Як приклад, орган-портатив мав клавіатуру для правої руки, а міхи, які подавали повітря, приводилися в дію лівою рукою виконавця. Така конфігурація створювала поділ функцій між руками, аналогічний сучасним баяну та акордеону: права рука виконує мелодію, а ліва управляє міхом (або в сучасному варіанті – акомпанує). Саме ця архітектонічна модель управління звуком через поєднання міхового механізму та клавішної (згодом – кнопкової) системи стала визначальною для подальшої еволюції пневматичних клавішно-механічних інструментів [83].

Основною технологічною спорідненістю між органом-портативом та сучасним баяном або акордеоном є принцип подачі повітря через міхи до

звукових резонаторів (голосових планок або трубок). Водночас, на відміну від органа-портативу, в сучасному баяні використовується система кнопок або клавіш, що дає можливість контролювати висоту тону з великою точністю і забезпечує хроматичний звукоряд.

Таким чином, орган-портатив можна вважати раннім прообразом баяна, оскільки він заклав фундаментальні принципи органологічної побудови, що згодом були вдосконалені в рамках розвитку пневмо-язичкових інструментів. Конструктивна еволюція від органа-портативу через гармоніку й акордеон до баяна ілюструє історичну довготривалість технічного прогресу в галузі музичного інструментарію.

Історія розвитку баяна як пневмо-язичкового інструмента тісно пов'язана з низкою технічних винаходів, що з'явилися в Європі на початку XIX сторіччя. Згідно з загальновизнаною історіографією, одним із перших таких винаходів була ручна гармоніка *Handeolin*, створена у 1821 році Крістіаном Фрідріхом Бушманом, німецьким майстром музичних інструментів. Саме його інструмент вважається безпосереднім попередником сучасних акордеонів і, зрештою, баяна. Назва «*Handeolin*» походить від німецького слова *handeolin* – «ручна еола», який був своєрідним синтезом органної традиції та новітніх механізмів портативності. Інструмент за формою нагадував книгу, що розкривалась за допомогою трьох шкіряних міхів, а звук утворювався шляхом коливання металевих язичків під впливом повітря, подібно до органу [113]. Це надавало інструменту характерного тембру, виразного та м'якого, що сприяв його популяризації як камерного музичного засобу.

Спочатку *Handeolin* виконував переважно допоміжну функцію – зокрема його застосовували для налаштування органів. Проте новизна конструкції відкрила широкі перспективи для подальших удосконалень, що стало основою для створення першої портативної гармоніки, яка поєднувала зручність використання з досить великими музичними можливостями (див. додаток Б). Завдяки компактності та механізму вільного язичка цей

інструмент заклав технічне підґрунтя для формування сімейства пневмо-язичкових інструментів – гармонік, концертин, бандонеона, а згодом і баяна.

Визначальним етапом у розвитку пневмо-язичкових інструментів стало винайдення акордеона Кирилом Деміаном – австрійським майстром вірменського походження, відомим як виробник органів, клавірів та фортепіано. Він подав до Віденського патентного бюро заявку на реєстрацію нового музичного інструмента, який отримав назву «Akkordeon». Патент було офіційно видано 23 травня 1829 року. Ця дата вважається офіційним Днем народження акордеона та, в ширшому розумінні, сучасного баяна [53].

Назва «акордеон» походить від німецького слова *akkord* – «акорд», що відображає головну інновацію Кирила Деміана: виконання акордів натисканням однієї кнопки. Це дозволяло музикантові акомпанувати собі, граючи гармонію лівою рукою, в той час як права могла виконувати мелодію [68]. Цей принцип став революційним: інструмент отримав виконавську автономність, тобто музикант міг самостійно створювати повноцінний музичний твір без потреби в ансамблі. Концепція Кирила Деміана згодом лягла в основу конструкції баяна.

Удосконалення таких інструментів відображає не просто технічну еволюцію, а й музично-культурну трансформацію. Від приладу для настроювання органу або побутового акомпанементного засобу вони поступово перетворювалися на повноцінні сольні, ансамблеві й академічні інструменти, що охоплювали широкий спектр музичних жанрів.

Перший акордеон Кирила Деміана мав п'ять кнопок для лівої руки, кожна з яких відтворювала повноцінний акорд, а не окремий звук. Це був суттєвий прорив у порівнянні з попередніми гармоніками, які здебільшого дозволяли грати лише мелодію або обмежену кількість тонів. Інструмент мав компактний дерев'яний корпус, ручні міхи і був спроектований так, щоби бути максимально портативним і зручним для сольного виконання (див. додаток В). Інновації Кирила Деміана започаткували цілу епоху у виробництві музичних інструментів, і їхній вплив простежується в технічній

архітектоніці практично всіх сучасних пневмо-язичкових інструментів.

У світовій музикознавчій термінології баян офіційно класифікується як різновид кнопкового акордеона (button accordion або bayan) [125]. Це зумовлено тим, що за принципом роботи та конструктивними особливостями баян є частиною широкої родини пневмо-язичкових акордеонів. Проте на пострадянському просторі, особливо в Україні та інших країнах Східної Європи, назва «баян» стала окремим усталеним терміном, який використовується на позначення кнопкового хроматичного акордеона, тоді як інструмент із клавішною правою клавіатурою продовжує називатися просто акордеоном.

Назва «баян» має глибоке етнокультурне коріння. Вона походить від імені Бояна – легендарного поета-співця Київської Русі (друга половина XI – початок XII сторіччя), який згадується у знаменитій пам'ятці «Слово о полку Ігоревім». Боян вважається символом музичної та поетичної творчості слов'янського середньовіччя. Використання його імені для позначення інструмента, що поєднує в собі давні національні музичні традиції та сучасні технологічні досягнення, мало глибоко символічний характер. У Східній Європі баян поступово отримав статус не лише музичного інструмента, а й культурного символу, який віддзеркалює самобутність слов'янського музичного світу [13].

На теренах Європи та Америки, натомість, термін «акордеон» зберігає свою збірну функцію, охоплюючи як клавішні, так і кнопкові модифікації інструмента. Лише в окремих випадках у фаховій літературі або виконавській практиці використовується уточнення «баян», зазвичай при згадці про радянську або східноєвропейську школу гри на акордеоні [130].

У другій половині XX сторіччя баян зайняв вагоме місце в композиторській творчості Польщі, Німеччині, Франції, Скандинавії та інших країнах.

Таким чином, поняття «баян» – це не лише технічне визначення інструмента, а й історико-культурна категорія, що втілює еволюцію пневмо-

язичкових інструментів у специфічному соціокультурному контексті Східної Європи.

У країнах Західної Європи та англomовному світі баян входить до загальної категорії кнопкових акордеонів, де його позначають як «button accordion» або рідше «bayan». Його основною відмінністю від клавiшного акордеона є кнопкова права клавiатура, на відміну від клавiатури фортепіанного типу, що характерна для класичного акордеона. Звук в обох типах інструментів утворюється шляхом вібрації повітря у голосових планках, викликаної зміною тиску повітря, що створюється міхами [123, с. 595-608].

Отже, ототожнення понять «баян» і «акордеон» – це результат складного історико-культурного процесу, а не лише питання акустики чи конструкції. У міжнародній музичній термінології баян розглядається як один із різновидів акордеона, а в пострадянському просторі він отримав окрему культурну ідентичність. Саме тому в українському та східноєвропейському музичному лексиконі ці терміни нерідко функціонують як синоніми. Це явище має лінгвістичні, соціальні та ідеологічні передумови: назва «баян» вийшла за межі класифікації інструмента й стала символом національної музичної спадщини.

У 1820–1830-х роках в Європі відбувся потужний технологічний прорив, що зумовив появу цілої родини нових інструментів, які в майбутньому сформують сучасну систему акордеонів, гармонік, баянів, концертин і бандонеонів. Винахід Кирила Деміана не залишився локальним явищем, обмеженим Австрією. Завдяки активній культурній і технологічній взаємодії між провідними європейськими центрами, ідея портативного пневмо-язичкового інструмента швидко поширилась і в інші країни. Вже через шість тижнів після подання Кирила Деміана патенту у Віденське патентне бюро, англійський фізик і винахідник Чарльз Вітстон подав у Лондоні патент на інший інструмент – концертину («еолу») [53].

Варто зазначити, що концертина Чарльза Вітстона на відміну від

акордеона Кирила Деміана була виключно мелодичним інструментом, тобто не мала акордової частини для супроводу. Спочатку вона більше нагадувала ранні варіанти гармонік, які могли виконувати лише одноголосні мелодії, що дещо обмежувало її виконавський потенціал. Проте вже в 1830 – 1840-х роках концертину було значно вдосконалено: вона перетворилася на хроматичний інструмент із широким діапазоном і можливістю виконання складних мелодичних ліній. Такі вдосконалення значно розширили функціональність концертини – вона стала використовуватись як у камерній музиці, так і у військових оркестрах, на вуличних виступах, а згодом – навіть у салонній та класичній музиці.

Враховуючи тісні музичні та культурні зв'язки між Віднем і Лондоном у першій половині XIX сторіччя, існує висока ймовірність того, що Чарльз Вітстон був обізнаний про експерименти Кирила Деміана та його перші моделі інструментів. Зокрема, за твердженням Ніла Вейна, ранні концертини Чарльза Вітстона поєднували в собі елементи «24-клавішної системи аплікатури симфоніуму з відкритими перлинними кнопками та дерев'яними важелями першого інструменту Кирила Деміана» [133].

Ніл Вейн припускає, що початково ці моделі концертини не призначалися для комерційного виробництва, а були створені Чарльзом Вітстоном для викладання акустики в Королівському коледжі Лондона, де він займав посаду професора експериментальної фізики. Крім того, Чарльз Вітстон виявляв значний науковий інтерес до східних язичкових інструментів, таких як китайський «шен», японський «шо» та яванські інструменти, а також до єврейських арф і німецьких губних гармонік, які широко використовувалися в різних регіонах.

Водночас, незважаючи на інноваційність, більшість винаходів Чарльза Вітстона в музичній сфері сприймалися як ексцентричні та марні спроби створення нового музичного інструменту. Ми спираємося на дані про численні претензії відомих музикантів. Зокрема, таку критику висловив видатний композитор-романтик Гектор Берліоз, який назвав ці спроби

«абсурдними» і «загрозливими для розвитку музичного мистецтва» [116, с. 233]. Цей історичний факт свідчить про те, що в XIX сторіччі музична академічна спільнота була розділена у своєму ставленні до нових музичних інструментів із пневматичними механізмами, подібно до сучасних дискусій навколо баяна, акордеона та суміжних інструментів.

Після отримання патенту Кирилом Деміаном на модифікацію ручної гармоніки захист його винаходу тривав лише до 1834 року. Цей термін відкрив шлях для інших майстрів, зокрема паризьких. Вже у 1835 році у Парижі було зареєстровано близько 20-ти майстрів, які активно займалися виробництвом подібних інструментів, що свідчило про швидке визнання новинки у культурному центрі Франції. Паризькі майстри не обмежувалися простим копіюванням віденської моделі, а прагнули адаптувати її під місцеві музичні смаки та естетичні вимоги. Вони вдосконалювали конструкцію, підвищували якість звучання, створювали більш витончені та музично багаті інструменти, які відповідали високим стандартам французької музичної традиції того часу. Завдяки цьому періоду відбулося значне розширення різноманіття інструментів із пневматичними язичками, що сприяло розвитку складнішого музичного виконання і посиленню популярності акордеонів у Європі. Саме в Парижі протобаянний інструментарій здобув широку популярність, а французькі майстри стали одними з провідних творців нових моделей інструментів. Ці інструменти вже не обмежувалися лише функцією акомпанементу, а набували статусу багатофункціональних засобів для сольного виконання [139, с. 87].

Паралельно з цим, у різних куточках Європи інші майстри також працювали над вдосконаленням протобаянного інструментарію, що спричинило появу численних варіантів і модифікацій цих інструментів. Особливу роль у масовому виробництві відігравала Віденська майстерня Кирила Деміана, яка отримала назву «Деміан і сини», що стала одним із ключових центрів виробництва в той період і зробила інструменти доступними для широкого загалу. Кирило Деміан не зупинявся на

досягнутому, продовжуючи працювати над удосконаленням механізмів і розширенням функціональних можливостей свого винаходу, що дозволяло виконувати більш складні музичні твори. Завдяки поєднанню технічних вдосконалень і популяризації, винахід Кирила Деміана став важливим кроком у розвитку не лише самого музичного інструменту, а й музичної культури загалом [68].

У Бельгії, завдяки Чарльзу Буффету, а також у Франції, де працювали Ніколя Форнаукс і Мішель Бассон, з'явилися перші спеціалізовані майстерні, що займалися виготовленням інструментів. Це суттєво підвищило їх доступність для широкого кола музикантів і сприяло популяризації. Пізніше, у другій половині XIX сторіччя, з'являються майстерні з виготовлення баянів і акордеонів в Австрії, Швейцарії, Англії, Італії та Німеччині. Особливо відомими були виробники в Клінгенталі та Магдебурзі, де працював Фрідріх Геснер. Майстерні були орієнтовані на вдосконалення конструкції, розширення асортименту моделей і пристосування їх до різноманітних музичних потреб. Це значне поширення дозволило протобаянному інструментарію закріпитися в музичних традиціях багатьох країн і культур. Кожна з них додавала власні особливості у тембр, техніку гри та репертуар, що зробило ці інструменти важливим елементом музичної культури численних європейських народів.

У другій половині XIX сторіччя з'явилися підприємства, які не лише здобули світову славу, а й існують до сьогодні. Зокрема, варто виділити такі компанії:

- «Хонер» (**Hohner**) – заснована у 1857 році в місті Троссінген, Німеччина [121].

- «Сопрані» (**Soprani**) – компанія, заснована в 1872 році в Кастельфідардо, Італія [127].

- «Даллапе» (**Dallapé**) – заснована у 1876 році в Страделла, Італія [132].

Завдяки численним інноваціям у конструкції та технічних характеристиках, а також високій якості продукції, вони здобули міжнародне

визнання. Компанії зберігають свої традиції, одночасно адаптуючись до нових викликів і потреб музичної індустрії, продовжуючи розвиватися і сьогодні [38, с. 70].

Протобаянний інструментарій набув поширення не лише у Старому світі, а й у Новому. Сучасники відзначали, що його популярність була зумовлена насамперед адаптивністю та здатністю відповідати широкому спектру музичних вимог Нового Світу [118, с. 301-302]. На початку 1830-х років інструменти саксонського виробництва почали експортувати до Сполучених Штатів. Саксонські торговці оселилися у Філадельфії, яка стала плацдармом для поширення цих інструментів у Новому Світі.

Що стосується Латинської Америки, походження першого протобаянного інструментарію, що досяг берегів Аргентини, є предметом дискусій. Буенос-Айрес, найбільший порт Південної Америки, став домівкою для мільйонів іноземних мігрантів наприкінці XIX сторіччя. Гармоніки, які ймовірно з'явилися в Аргентині близько 1850 року, виявилися ідеальним засобом для вираження нової міської реальності німецьких мігрантів. У прикордонних районах північно-східної Аргентини та південної Бразилії німецькі мігранти внесли свою культурну спадщину у вигляді танців – польки, мазурки із музичним супроводом протобаянних інструментів і бандоніонів, які незабаром поєдналися з гітарою та скрипкою. Якщо звернутися до історії Бразилії, то варто відзначити, що музика у виконанні на протобаянному інструментарії здобула широку популярність завдяки музиканту-композитору Луїсу Гонзага (Luiz Gonzaga, 1912–1989) [128, с. 268-294].

Луїс Гонзага є однією з найвпливовіших постатей у бразильській музичній історії, особливо у популяризації музики північного сходу країни. Він прославився грою на акордеоні – інструменті, що дійсно є прототипом або родичем баяна, і став символом жанрів форро (forró), байао (baião), шотіш (xote) та чакарера (chacarera). Луїс Гонзага підняв музику сільського північного сходу Бразилії (регіону Сертан) на національний рівень. Він

поєднував акордеон із трикутником і дзабумбою (*zabumba* – різновид великого барабана), створюючи характерне звучання, яке стало візитівкою традиційної музики регіону. Сценічний образ Луїса Гонзага – у капелюсі в стилі ламп'яу (сержанта розбійників) – став культовим. Вклад Гонзага в популяризацію акордеонної музики на південноамериканському континенті не можна переоцінити. Його музика дала поштовх розвитку інтересу до акордеона серед молоді, а також вплинула на подальших музикантів не лише в Бразилії, а й у Латинській Америці загалом [69].

Діатонічний восьмибасовий прототип баяну, відомий як *sanfona de oito baixos*, був завезений до північно-східної Бразилії солдатами, які брали участь у війні проти Парагваю в 1860-х роках (див. додаток Г). Цей новий інструмент, разом із трикутником і бас-барабаном, став популярним музичним супроводом світських урочистостей [119, с. 256].

Поява та популяризація протобаянного інструментарію на просторах Колумбії з різних історичних аспектів пов'язана з легендою про корабельну аварію німецького корабля, який перевозив музичні інструменти. Корабель, прямувавши до Аргентини, сів на мілину поблизу узбережжя Колумбії, внаслідок чого інструменти потрапили на колумбійську землю [131, с. 54]. Інші джерела розповідають, що це могло статися значно раніше. Проте, найімовірніше, перші протобаянні інструменти прибули до колумбійського узбережжя Карибського моря наприкінці 1860-х років, хоча широке розповсюдження та доступність цих інструментів почалися лише в 1910-х роках [117, с. 199-232].

Варто також зазначити, що в Аргентині в середині XIX сторіччя німецькі емігранти привезли музичний інструмент – бандонеон, який став одним із перших протобаянних інструментів, широко використовуваних у виконанні танго. Легендарний аргентинський композитор і бандонеоніст Астор П'яццола об'єднав традиційне танго з елементами класичної музики та джазу, створивши новий стиль – «*nuevo tango*». Танго поєднує європейські та африканські музичні елементи, а бандонеон став одним із головних

інструментів цього жанру. Творчість Астора П'яццолі не лише змінювала структуру танго, але й трансформувала саму ідею жанру, відкриваючи нові можливості для музичного вираження. Завдяки Астору П'яццолі бандонеон здобув міжнародне визнання і отримав друге життя у світовій музичній культурі. Композиції, такі як «Libertango» та «Adiós Nonino», стали класикою не лише Аргентини, а й усього музичного світу [75].

Отже, ми стверджуємо, що баянний інструментарій пройшов не простий шлях. У всьому світі баян знають як різновид кнопкового акордеона (button accordion), тоді як в силу історичних обставин на теренах Східної Європи, зокрема в Україні, він отримав окрему назву «баян». Ця назва набула символічного значення, стала ознакою національної культурної ідентичності. Ми вважаємо ці назви музичного інструменту тотожними. Конструктивним прообразом баяна виступив орган-портатив. Вирішальний внесок у розвиток інструменту зробили Крістіан Бушман (1821) та Кирило Деміан (1829). Розповсюдження протобаянного інструментарію мало глобальний характер: він був завезений мігрантами до Північної та Південної Америки, де органічно влився в локальні музичні традиції. Таким чином, рання історія баяна є історією конвергенції різних технологічних ідей та культурних впливів, що в результаті призвело до створення універсального портативного та виразного інструменту.

## **1.2. Конструктивна еволюція баяна в Україні**

Наприкінці XIX сторіччя протобаянний інструментарій в основному німецького виробництва набув значного поширення в Україні. Попит на ці інструменти став настільки великим, що це зумовило створення численних майстерень для їх ремонту та обслуговування. У цей час, крім обслуговування вже існуючих протобаянних інструментів, у багатьох великих містах України (як, наприклад, Одеса, Київ, Харків) почали з'являтися перші майстерні для виготовлення концертин, гармонік і баянів (кнопкових акордеонів). Ці майстерні стали важливими осередками місцевої

музичної культури, адже вони дозволяли місцевим майстрам удосконалювати конструкцію інструментів відповідно до особливостей гри та вимог місцевих музикантів. Майстри також розробляли модернізовані механізми для зручнішого налаштування інструментів і поліпшення їх звучання, що дозволяло не тільки ремонтувати інструменти, але й робити їх більш довговічними і практичними для широкого кола користувачів. Інструменти ставали доступними не тільки для професійних музикантів, але й для аматорів, що забезпечувало їх популярність серед різних соціальних верств населення.

Початок кустарного виробництва протобаянного інструментарію в Україні можна віднести до кінця 1880-х років, коли в Одесі з'явилася одна з перших українських майстерень, що спеціалізувалася на виготовленні концертини, яка була дуже популярною на той час [67]. Це виробництво було організоване майстрами Брагіним та Ніколаєвим [105]. Концертина, будучи своєрідним попередником гармоніки, вже мала принципи вільного язичкового звукоутворення [134]. Майстри Брагін та Ніколаєв, які започаткували виробництво в Одесі, ймовірно, не тільки займалися виготовленням концертин, а й робили перші гармоніки, адаптуючи інструменти під потреби місцевих музикантів [100]. Протобаянний інструментарій активно використовувався в народній музичній творчості.

З часом, ці перші ініціативи стали основою для розвитку майстерень в інших великих містах України, таких як Київ, Харків, Львів. Поступово почали з'являтися нові технології та модифікації гармонік, що стали адаптованими до української музичної культури. Тому Одеса в кінці XIX сторіччя дійсно була одним із важливих центрів, де почалося кустарне виробництво гармонік.

Нові технології та модифікації дійсно відігравали важливу роль у розвитку виробництва гармонік в Україні наприкінці XIX сторіччя. Початок 1890-х років став значущим етапом у розвитку музичних майстерень Харкова, коли Костянтин Олександрович Міщенко, працюючи в майстерні

свого батька, почав виготовляти гармоніки. Він розгорнув власне виробництво віденських гармонік з німецьким строєм, що стало важливим кроком у розвитку українського музичного інструменту. Це були гармоніки, налаштовані на німецьку систему, яка вважалася однією з найбільш популярних в Європі в той час, завдяки своїй зручності та широким можливостям для виконання музичних творів. Цей період був важливим для розвитку протобаянного інструментарію в Україні, оскільки вітчизняні виробники, такі як Костянтин Міщенко, значно розширили асортимент інструментів, пропонуючи варіанти, які відповідали вимогам того часу та сприяли розповсюдженню цього інструменту серед широких верств населення. Голосові планки Костянтин Міщенко частково замовляв за кордоном [38]. Майстерня поступово розвивалася й з часом перетворилася на невеличку фабрику, де було задіяно вже півтора десятка працівників.

Радянська історіографія протягом тривалого часу приписувала перше винайдення хроматичної гармоніки за системою Густава Мірвальда петербурзькому майстру Петру Стерлігову. Згідно з офіційною версією, саме Петро Стерлігов здійснив цей винахід у 1907 році, що створило певне непорозуміння щодо першості у розвитку цього інструмента. Однак згодом дослідження, які базуються на фактах і науковому аналізі, довели, що Костянтин Міщенко був першим, хто виготовив хроматичну гармоніку за цією системою в 1903 – 1905 роках. Це визнання стало важливим кроком у перегляді історії розвитку баяна в Україні. Петро Стерлігов справді працював над вдосконаленням хроматичних гармонік, але його робота почалась пізніше, у 1907 році, і не була першою в цій галузі. Цей факт важливий не лише для музичної історії, а й для коригування історіографії, оскільки тепер відомо, хто був справжнім у створенні хроматичної гармоніки та баяна в регіоні.

Одним із найважливіших винаходів Костянтина Міщенка стала ламана дека, що дозволяла досягати особливого м'якого забарвлення звуку. Ламана дека складається з вигнутих або ламаних елементів, що дозволяє створити

звукові характеристики, яких неможливо досягти за допомогою звичайної прямої деки. Цей винахід не тільки підвищив звучання баянів, але й сприяв розвитку їхнього мистецького потенціалу.

Таким чином, Костянтин Міщенко не тільки розвинув інструментознавство в Україні, але й сприяв тому, щоб український баян здобув популярність та поширення завдяки своїм унікальним звуковим характеристикам [39, с. 5].

Впровадження принципу багатотембрової системи дозволило інструменту звучати більш гармонійно й багатогранно – як оркестр у маленькому корпусі. Цей принцип був заснований на імітації груп інструментів оркестру, зокрема дерев'яних духових, що дозволяло створювати звукову палітру, близьку до великих музичних ансамблів.

Перемога на Всесвітній виставці гармонік 1908 року в Марселі стала підтвердженням високої якості інструментів Костянтина Міщенка у порівнянні з роботами найкращих майстрів і фабрик з інших країн. Він здобув міжнародне визнання, що підвищило репутацію українського музичного виробництва [76, с. 45-47]. Євген Іванов відзначає важливу роль українських майстрів у світовому виробництві музичних інструментів [38, с. 29-32].

Крім Костянтина Міщенка, на початку ХХ сторіччя в Харкові активно працювали й інші майстри, серед яких Пащенко, Монастирський та брати Григорій і Василь Сібилеві. Вони також зробили вагомий внесок у розвиток баянного виробництва, виготовляючи високоякісні інструменти, які відповідали потребам музикантів та ставали популярними серед професіоналів.

Одним із найяскравіших прикладів симбіозу виконавчого мистецтва та інструментобудування в Україні стало створення концертного баяна для видатного баяніста Миколи Горенка – артиста камерного ансамблю баяністів. Цей інструмент, виготовлений за індивідуальним замовленням, став

матеріалізованим уособленням творчого діалогу між музикантом і майстром, що дозволило врахувати конкретні виконавські потреби та художні амбіції.

Особливого значення ця подія набуває в контексті музичної династії. Син Миколи Горенка – Леонід Горенко – увійшов в історію як фундатор професійної баянної освіти в Україні, ставши першим професором-баяністом Харківської державної консерваторії (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) [76, с. 100-105]. Саме Леонід Горенко заклав системні основи української професійної баянної школи, поєднавши в своїй діяльності три основи: педагогічну (формування академічної методології навчання гри на баяні); виконавську (популяризація баяна як концертного інструменту через власні виступи); наукову (розробка теоретичних засад та педагогічного репертуару). Цей приклад яскраво ілюструє тісний зв'язок між розвитком конструкції музичних інструментів і становленням професійної музичної освіти в Україні. Співпраця Леоніда Горенка з харківськими майстрами не лише засвідчує високий рівень їхньої роботи, а й підкреслює взаємний вплив ремісничої культури та академічного музичного середовища [91].

Цей період в історії України був важливим для розвитку баянного виробництва, оскільки в різних містах країни активно працювали майстри, такі як Яків Бобок (Київ), Петро Чайников (Запоріжжя), Микола Іваненко (Сумщина) та інші.

В Україні в перші десятиріччя ХХ сторіччя активно розвивалося кустарне та артільне гармоніко-баянне виробництво в різних регіонах: Верхньодніпровськ – артіль Павла Заболотного; Луганщина – майстри Іван Гладков та Петро Перегрудов; Кремінна (Луганщина) – майстерня Олександра Мозжухіна.

Так, на початку 1930-х років розпочався важливий етап у розвитку музичної промисловості, зокрема в сфері баянного виробництва, який був пов'язаний з розбудовою державних музичних фабрик. Поява тембру «розлив», коли основний голос настроювався за стандартом, а другий голос

налаштовувався на дещо іншу частоту коливань, дозволяв досягати багатших звукових ефектів, що, безсумнівно, було важливим для музикантів, які шукають нові можливості для виразу [46, с. 3-4; 47, с. 2-3; 50, с. 4-5].

У 1980-х роках були розроблені дві нові моделі п'ятирядних баянів Житомирської фабрики.

- Модель баяна «Атлант 101/61x120 – II» [54, с. 12-21].
- Модель баяна «Космос 101/61x120/54 – II» [54, с. 22-30].
- Баян «Явір 64x150 – II» [14; 43, с. 2-3].
- Баян «Школьник – 4» [14].

До лінійки гармонік у 1990-х роках додалися нові триголосні гармоніки «Мрія 25x25 – III» і «Житомирянка 25x25 – III» [14; 49, с. 3-4].

Житомирська фабрика в 1990-х роках стала основним виробничим центром для виготовлення голосових акордів для інших музичних підприємств [44, с.5-6; 45, с.2-5].

Практичний досвід чотирьох працівників фабрики (Євгена Грабовського, Петра Волинського, Андрія Щуки, Володимира Зубченка) було використано для налагодження зарубіжного (німецького, італійського) і вітчизняного баяно-акордеонного інструментарію, зокрема Варшавської музичної академії імені Фридерика Шопена [49, с. 3-4; 48, с. 4-5]. Здобутим практичним досвідом житомирців у частині якісного звукового строю баянного інструментарію були зацікавлені фахівці спорідненого італійського підприємства «Bugari», які прагнули створити спільне підприємство [35; 43, с. 2-3; 49, с. 2-3; 46, с. 3-4; 47, с. 2-5; 50, с. 2-4].

Полтавська фабрика, яка також була важливим гравцем у виробництві баянів, демонструвала схожі прагнення до вдосконалення. Розробка оригінальних конструкцій механік, удосконалення резонаторів і створення нових форм було необхідним кроком для того, щоб інструменти стали більш зручними для гри і водночас мали кращі акустичні характеристики. У 1970-х роках полтавськими майстрами було виготовлено дві моделі баянів – «Орфей

75x120 – III – 5» (1975 рік) і «Орфей – 2 87x120 – III – 5 » (1979 рік) [61] (див. додаток Д).

Загалом, розвиток баянного інструментарію на таких фабриках, як Житомирська та Полтавська, можна розглядати як частину ширшого процесу інновацій у виробництві музичних інструментів, де враховуються як технологічні досягнення, так і художні та практичні потреби користувачів.

Отже, виходячи з вище сказаного, ми стверджуємо, що конструктивна еволюція баяна в Україні була складним багатоетапним процесом, що поєднував запозичення європейських технологій з розвитком власних унікальних конструкторських шкіл. Вихідним пунктом стало масове проникнення на українські терени інструментів європейського (переважно німецького) виробництва. Високий попит обумовив виникнення мережі ремонтних майстерень, які згодом переросли в центри кустарного виробництва (Одеса, Харків, Київ). Діяльність майстра Костянтина Міщенка мала вагоме значення, оскільки він створив хроматичну гармоніку за системою Мірвальда (1903-1905), випередивши відомого петербурзького майстра Стерлігова, якому довгий час приписувався пріоритет. Його винахід ламаної деки став фундаментальним внеском у світову баянобудівну справу.

### **1.3. Сучасні баянні конструктивні інновації**

Новітніми удосконаленнями в конструкції баяна у XXI сторіччі є технічні новації з використанням цифрового інтерфейсу (MIDI). Цифровий баян можна назвати електронним баяном, MIDI-баяном або без'язичковим баяном. Деякі інструменти, які називаються MIDI-баянами, можуть бути гібридними акустико-електронними інструментами [120, с. 86], оскільки вони містять традиційні акустичні елементи (язички) з датчиками та електронними схемами, які перетворюють натискання кнопок для створення звуків на виході зовнішнього синтезатора, семплера або звукового модуля. Для виконавців, які хочуть додати можливості електронного MIDI до традиційного акустичного інструменту, доступні гібридні акустико-

електронні набори для перетворення звуків. Ці набори містять датчики, гнізда, необхідні для перетворення акустичного бана на баян-MIDI. Ці комплекти зазвичай встановлюються професійною майстернею з модернізації (ремонт) баянів.

Перші електронні баяни були розроблені на початку 1960-х років італійською компанією Farfisa, яка була утворена шляхом злиття компаній Scandalli, Settimio Soprani та Frontalini [115]. Farfisa виготовляв язичкові органи (Microrgan і Pianorgan) і розробив перший транзисторний баян Farfisa Transicord. Він не був створений для імітації акустичного звуку баяна. У суто електронному інструменті не було язичків [124]. Інструмент розроблений для використання в поєднанні з підсилювачами Farfisa і мав багатоконтактний кабель, який з'єднував елементи керування баяном з елементами керування підсилювачем або F/AR, зовнішнім ревербератором, попереднім підсилювачем і блоком електронного живлення. Transicord випускався у двох моделях: «стандарт» і «DeLuxe». Transicord DeLuxe включає ефекти перкусії, органу [124].

У 1960-1962 роках Farfisa розробила трубковий баян Cordovox першого покоління, CG-2 і CG-3, який використовував трубки в тональному модулі розміром з валізу для генерації тону (баян був підключений до тонального модуля за допомогою товстого кабелю) [124]. У 1967 році Farfisa розробила CG-4 і CG-5, транзисторні баяни, які мали більше електронних функцій. У 1971 і 1974 роках було розроблено третє і четверте покоління баянів Cordovox [124]. CAG-1 був комбінованим тон-генератором і комбінованим клавіатурним підсилювачем/динаміком у великій шафі [124]. CRD-251 1974 року випуску мав оновлену електроніку японських виробників. CL-20 випускався з обертовим динаміком, який додавав ефект хору. У 1974 році Farfisa випустила серію Transivox, яка мала вбудований тональний генератор, що включав ефекти вібрато, сустейн та вау-вау [124].

Hohner Electravox – це електронний баян, який має один канал (комбінований лівий і правий) або два канали (окремі лівий і правий канали,

що дозволяє незалежно змінювати амплітудну потужність), 92 кнопки баса/акордів для лівої руки, перкусійний ефект для басу, кнопки для правої руки, ефект вібрато (з повільним/швидким варіантом), а також окремий блок живлення, який стоїть на підлозі. Electravox мав 16', 8', 5 1/3' і 4' регістри [126]. Налаштування Electravox можна було змінити відповідно до іншого інструменту, але для цього потрібно було змінити всі 12 головних тон-генераторів за допомогою спеціального інструменту [126]. Інші виробники наслідували Farfisa Cordovox, наприклад Bell Accordions Duovox, які використовували органну електроніку Crumar [124].

Багато цифрових баянів є MIDI-контролерами, оскільки кнопки та датчики цих баянів не видають звуків без свого звукового модуля. Під час гри створюються MIDI-сигнали, які можуть ініціювати звуки, якщо їх підключити до зовнішнього звукового модуля або підключити до вбудованого звукового модуля. Подібно до інших електронних інструментів, таких як клавіатури синтезатора, цифрові баяни або їх звукові модулі зазвичай підключаються до підсилювача та динаміка або системи PA (або безпосередньо до мікшерної панелі для запису), які мають вбудований підсилювач потужності та невеликий динамік, що означає, що на цих інструментах можна грати на репетиціях і на невеликих майданчиках, не підключаючи їх (має вихідний роз'єм для підключення його до підсилювача або звукової системи) [114]. Звукові модулі цифрового баяна використовують семпсування реальних інструментів [114].

Деякі цифрові баяни використовують синтезовані звуки. Для роботи цифрових баянів потрібна електроенергія. Наприклад цифровий баян Roland можна живити від акумуляторної батареї [114]. Блоки часто мають окремий модуль живлення, який встановлюється на підлозі чи стільці. Модуль живлення зазвичай містить відсік для роз'ємів для MIDI-кабелів, педалей сустейну та педалей експресії і аудіовиходи. Деякі модулі живлення також містять бездротовий передавач. Модулі живлення містять педалі експресії для гучності та/або кнопки для запуску блоків ефектів або керування іншими

функціями баяну. Перевага встановлених на підлозі кнопок і педалей на модулі живлення полягає в тому, що вони дозволяють гравцеві змінювати свій звук, не відриваючи рук від кнопок інструменту.

Переваги окремого модуля живлення полягають у тому, що він може мінімізувати кількість кабелів, під'єднаних до баяна до одного багатоконтактного кабелю MIDI, що означає. Слід зазначити що наявність окремого силового модуля зменшує вагу баяна.

Перемикачі у цифрових баянах Roland мають кнопки для зміни регістрів басових кнопок/акордів, а також повітряний клапан для випуску повітря з міхів без звуку (див. додаток E). Однак, на відміну від традиційного акустичного баяна, кнопки регістра не відкривають вентиля чи інші механізми, щоб пропускати повітря через язички та виробляти акустичний звук. Цифрові баяни мають датчик, який виявляє тиск у сильфоні, що впливає на гучність, сустейн, а в деяких інструментах і на тембр синтезованого або семплованого звуку.

Крім того, цифрові баяни мають також і інші типи кнопок та перемикачів, а саме: кнопку живлення, ручку або кнопки гучності, кнопки програм і звуку, кнопки для вибору параметрів блоку ефектів (для реверберації та інших ефектів), кнопки звуку інших інструментів (орган, піаніно, гітара, тощо), а також кнопки та клавіші для нот (на деяких інструментах вони чутливі до настрою). Деякі інструменти мають перемикачі підборіддя, щоб змінювати регістри, програми або діяти як педаль сустейну та виконувати інші функції, не відриваючи рук від інструменту [114].

Цифрові баяни мають панель дисплея для вказівки налаштувань: це може варіюватися від маленької світлодіодної панелі, яка може давати короткі цифрові коди (на Scandalli EWA) до невеликого повнокольорового дисплея (на Roland FR-8X V-Accordion) [114; 122]. Цифровий баян може мати різні вихідні та вхідні роз'єми, такі як лівий і правий 1/4-дюймові виходи, роз'єм для навушників, вхідні та/або вихідні роз'єми MIDI, допоміжний вхідний роз'єм (для під'єднання записаних анусуальних треків або драм-машини) та в

деяких випадках роз'єм USB [114]. Деякі цифрові баяни дозволяють транспонувати весь інструмент на іншу тональність та/або змінювати настройку [114].

Scandalli EWA має бездротовий передавач і приймач, що означає, що на інструменті можна грати на сцені без дротового підключення до звукової системи [122]. Зовнішні педалі можна підключити до Scandalli EWA, наприклад, педаль сустейну, або педалі для керування транспонуванням, або ефектами портаменто [122].

Багато цифрових баянів 2010-х і 2020-х років мають внутрішній звуковий модуль. Баяністам, які додають до акустичного баяна твердотільні контакти або пружинні контакти та систему MIDI, необхідно підключити MIDI-вихід до зовнішнього звукового модуля. Спеціалізовані звукові модулі баяна пропонують десятки або навіть сотні різних звуків баяна. Деякі звукові модулі баянів Ketron і Orla також мають програмовану драм-машину та музичний секвенсор, який може відтворювати мінусовки в різних музичних стилях. Баяніст із цифровим баяном із внутрішнім звуковим модулем може підключити MIDI-вихід до зовнішнього звукового модуля, щоб отримати доступ до більшої кількості звуків або функцій, таких як сустейн-педаль або окремі виходи для лівої та правої рук, якщо вони недоступні на їх інструмент.

Отже, ми стверджуємо, що сучасний етап розвитку баяна ХХІ сторіччя характеризується його цифровізацією та інтеграцією з електронними технологіями, що радикально розширює його творчі та виконавські можливості. Цифрові інструменти генерують звук виключно за допомогою цифрових синтезаторів або семплерів. Гібриди поєднують традиційну акустичну основу (язички, міхи) з датчиками та електронікою, дозволяючи музиканту вибирати між аутентичним акустичним звуком, цілком електронним або їх комбінацією. Це надає виконавцю безпрецедентну гнучкість. Головною перевагою цифрових інструментів є здатність імітувати звучання сотень інших інструментів (оркестрових, органу, фортепіано, гітари тощо), перетворюючи баян у універсальний музичний інструмент.

## Висновки до першого розділу

У першому розділі кваліфікаційної роботи було розглянуто історичну ретроспективу становлення та розвитку конструктивних особливостей баяна. Це дозволяє простежити поступову зміну технологічних та конструкційних рішень, які впливали на якість звучання інструмента та його роль у музичній культурі. Спочатку основна увага приділялась вдосконаленню механізмів клавіатури та міхів, які з часом ставали більш досконалыми та надійними. З розвитком інструмента конструктивні особливості баяна дедалі більше враховували вимоги до звучання, що значно розширило його музичні можливості.

В Україні конструктивна еволюція баяна мала свої особливості. Видатні українські майстри, такі як Кирило Міщенко, запровадили інноваційні технічні рішення (система Густава Мірвальда), що значно покращило можливості інструмента. Українські майстерні стали центрами високоякісного виробництва, де поєднувалися традиції ремісничої роботи з новітніми технічними досягненнями. Ця еволюція не лише підвищила рівень технічної досконалості баяна, а й сприяла його популяризації в музичних колах як в Україні, так і за її межами.

Сучасні баянні конструктивні інновації включають застосування нових матеріалів, вдосконалення механізмів клапанів і клавіатури, а також оптимізацію акустичних характеристик за допомогою комп'ютерного моделювання та інженерних розробок. Вони забезпечують покращену ергономіку, більшу точність звучання та надійність інструментів, що відповідає вимогам сучасних виконавців і композиторів. Цифрові та гібридні інструменти мають широке коло застосування як на естраді, так і в класичному мистецтві.

## РОЗДІЛ 2

### ВПЛИВ ЗМІН КОНСТРУКЦІЇ БАЯНА НА ВИКОНАВСЬКУ МАЙСТЕРНІСТЬ МУЗИКАНТА

У другому розділі дослідження проаналізовано комплексний вплив технічного вдосконалення баяна на формування сучасної виконавської майстерності. На основі історико-аналітичного підходу вивчено трансформацію виконавської парадигми. Проаналізовано конструктивні зміни баяна у ХХ сторіччі (готово-виборна система) та їх вплив на формування оригінального репертуару. Досліджено розширення виконавських технік (вібрато, тремоло, рикошет, глісандо тощо). Досліджено психофізичні основи сценічної стійкості, майстерності баяніста-виконавця. Наголошено, що сучасний виконавець повинен бути митцем-дослідником, артистом та імпровізатором.

#### **2.1. Удосконалення виконавських прийомів баяніста**

Еволюція конструктивних особливостей баяна у другій половині ХХ сторіччя істотно детермінувала формування нових виконавських парадигм. Як зазначає український дослідник Ігор Пуриц, модернізація інструменту була викликана потребою академізації баянного мистецтва та його входження у простір професійної музики [92, с. 45]. Запровадження п'ятипальцевої аплікатури, що детально проаналізовано у працях Віктора Бесфамільнова, усунула аплікатурні обмеження та забезпечила технічну свободу правої руки, що зробило доступним виконання складних пасажних структур, широких інтервалів та багатопланових арпеджіо [10, с. 78-81]. Паралельно вдосконаленню піддалася механіка басово-акордового супроводу. Поява готово-виборного режиму, за словами Юрія Акімова, здійснила справжню революцію у функціональних можливостях лівої руки [1, с. 112]. Ця конструктивна зміна надала виконавцям можливість реалізовувати складні поліфонічні фактури, гармонічні побудови та акордові

комплекси. Важливу роль у підвищенні виразних якостей баяна відіграло вдосконалення міхових механізмів. Як вказує Олександр Купцов, перехід до більш точних та чутливих систем регулювання повітряного потоку забезпечив виконавцеві безпрецедентний контроль над динамічними нюансами та тембровими відтінками звучання [62, с. 67].

На базі цих технічних удосконалень на межі ХХ-ХХІ сторіч сформувався якісно новий художньо-виражальний простір. Свідченням цього є поява численних транскрипцій класичних та сучасних творів, серед яких: «Присвята Астору П'яццолі» Володимира Зубицького, «Іспанський танець» Мирослава Скорика у перекладі Павла Архипенка та Миколи Мельниченка [5, с. 56] та ін.

Одночасно активно створюється оригінальний репертуар, що розрахований на нові технічні можливості інструмента: «Токата» Богдана Преча, «Хорал-сюїта» Євгена Мондравського, твори Бориса Мирончука («Концертна самба», «Циганський король», «Румба», «Босса-нова») [77, с. 34-37] тощо.

Таким чином, конструктивні інновації середини-кінця ХХ сторіччя стали каталізатором для розвитку виконавських прийомів, сформувавши нову професійну школу гри та створивши технічну основу для появи оригінальних композиторських рішень. Сучасний український баянний мистецький простір характеризується синтезом технічної досконалості інструмента та художньо-виражальних можливостей, що відкривають нові перспективи для розвитку виконавського мистецтва.

Як підкреслює Микола Давидов, баян володіє значним, проте ще не повністю розкритим потенціалом тембрових і акустичних можливостей [24, с. 14]. Варто зазначити, що саме вдосконалення «міху» уможливило застосування «мікродинаміки» баяністом-виконавцем. Тому митці шукають нові засоби звуковидобування: «гра повітрям» без натискання кнопок, застосування «шумових і ударно-шумових ефектів», специфічні «темброво-динамічні прийоми». Такі інновації, за визначенням Анатолія Сташевського,

формують нову систему виконавських прийомів, які перетворюють баян на інструмент «поставангардної» виразності [101, с. 22].

Дослідження Івана Єргієва «Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва» доводить, що сучасний баян – це явище, яке виходить за межі традиційного музичного мислення. Його концепція полягає в єдності композиторської та виконавської ініціативи, у поєднанні тембрально-сонорних ефектів із високохудожнім музичним змістом [31, с. 295].

Таким чином, сучасні виконавські прийоми не лише розширюють технічні можливості баяніста, але й формують здатність інструмента відображати дух часу, виражати складні художні ідеї та ставати активним учасником новітнього мистецького процесу.

Стосовно новітніх тенденцій, особливої уваги заслуговують наукові розвідки Івана Єргієва та Анатолія Сташевського, які систематизували виконавські прийоми сучасного баяна. Іван Єргієв визначив виконавські прийоми, трансформувавши їх у систему «модерн-інтонування», що характеризує новий оригінальний баянний «тембро-сонор» [31, с. 48].

Виконавськими прийомами Івана Єргієва є: «Вібрато» (vibrato), «Тремоло» (bellows shake), «Рикошет» (ricochet), «Пульсація», «Стереопульсація», «Кластер» (cluster), «Нетемпероване глісандо», «Роздвоєння унісону», «Гра повітрям», «Ефекти перкусії», «Ефекти мікродинаміки», «Гра регістрами».

Подібну систематизацію здійснив і Анатолій Сташевський, який називає їх «специфічними акустичними ефектами сучасного баянного мовлення» [101, с. 25]. Виконавськими прийомами Анатолія Сташевського є: «Вібрато», «Дрібнопульсивне вібрато», «Крупна ритмізована пульсація», «Ковзне глісандо», «Кластер», «Нетемпероване глісандо», «Гра регістрами», «Темброва мутація», «Препарований звук», «Тремоло міхом», «Рикошет».

Використання цих прийомів суттєво змінює підхід до інтерпретації музичних творів, створює особливий звуковий колорит і формує нові горизонти виконавської виразності. Освоєння таких технік стало

невід'ємною складовою підготовки баяністів у межах академічної школи, адже вони вимагають не лише технічної майстерності, а й високого рівня художнього мислення.

Таким чином, сучасні виконавські прийоми – від «модернітонування» Івана Єргієва до «специфічних акустичних ефектів» Анатолія Сташевського – формують виконавчу особливість баянного мистецтва, яка виводить інструмент на рівень універсального засобу музичного висловлення.

Аналізуючи специфіку розвитку баянного виконавства на сучасному етапі, доцільно звернути увагу на ті художні твори, у яких найбільш виразно виявляється оновлений звуковий образ інструмента. Особливо показовими є транскрипції, виконані українськими баяністами, а також оригінальні композиції, створені спеціально для баяна. Ці приклади демонструють не лише розширення технічних можливостей інструмента, а й його здатність вбирати у себе новітні композиторські пошуки [86, с. 89].

**«Присвята Астору П'яццолі» Володимира Зубицького  
у транскрипції Андрія Акулова та Володимира Василенка**

Цей твір постає як своєрідний міст між традиціями аргентинського танго «нуево» та сучасним баянним мистецтвом. Транскрипція для дуету баяністів виявила надзвичайно широкий спектр прийомів, які дозволяють відтворити емоційно-динамічну палітру музики П'яццолли. Як зазначає дослідник Олександр Шевченко, тут задіяні такі техніки, як тремоло різних видів (дводольне й тридольне), рикошет, кластерні звучання, глісандо, перкусійні удари по корпусу, а також шумові ефекти (клацання пальців) [109, с. 45]. Уже на початку твору композитор Володимир Зубицький інтригує слухача саме за рахунок цих позаінструментальних прийомів, створюючи відчуття імпровізаційності та живої сценічності. Глісандо, що переходить в акорд, формує ефект несподіваного драматичного акценту, тоді як тремоло – основний структурний прийом – задає характер музичної течії. Особливу увагу заслуговує використання вокального елемента, коли «спів виконавців

поєднується з рівномірною пульсацією міха», що створює новий, гібридний тембровий простір, де баян виходить за рамки чисто інструментального звучання [2, с. 78]. У середньому розділі відчутно експериментальний підхід: на тлі тридольного тремоло виникають імпровізаційні пасажі другого баяна, що кульмінують кластерним глісандо.

Таким чином, Володимир Зубицький та його інтерпретатори не лише відтворюють стиль П'яцолли, а й розширюють його за рахунок нових баянних можливостей, створюючи унікальний художній продукт на стику музичних культур [36, с. 112]. Ця транскрипція стала важливим внеском у розвиток сучасного баянного репертуару, демонструючи можливості інструмента в інтерпретації складних музичних явищ та утверджуючи баян як інструмент, здатний до міжжанрового діалогу.

### **«Іспанський танець» Мирослава Скорика**

#### **у транскрипції Павла Архипенка та Миколи Мельниченка**

У творі «Іспанський танець» відображена вдала спроба перенесення виразових можливостей струнного інструмента на баян. Як зазначає Микола Мельниченко, основним завданням було збереження характерного національного забарвлення та відтворення автентичного іспанського колориту оригіналу [74, с. 34]. Для досягнення цієї мети використовується «прийом рикошету», який ефектно імітує звучання кастаньєт. Цей ефект досягається завдяки поєднанню тремоловання міхом із легкими ударами по корпусу інструмента. За спостереженнями Петра Архипенка, такий технічний прийом створює яскравий ритмічний малюнок, який підкреслює танцювальну природу твору [4, с. 78]. Водночас інші епізоди транскрипції потребують особливої уваги до легато, динамічних нюансів та тембрових переходів. Дослідник Олена Коваль відзначає, що саме ці аспекти дозволяють зберегти витонченість та плавність скрипкового оригіналу, демонструючи тим самим віртуозну техніку баяніста [56, с. 92].

Таким чином, у даному випадку баян постає як універсальний «інструмент-транслятор», здатний асимілювати виразові прийоми іншої

інструментальної традиції та адаптувати їх до власної фактури, не втрачаючи при цьому художньої переконливості. Ця транскрипція стала важливим прикладом творчого діалогу між різними інструментальними культурами в межах баянного мистецтва [99, с. 56].

### **«Токата» Богдана Преча**

На відміну від транскрипцій, «Токата» є оригінальним твором, що відкриває новий рівень осмислення виразових можливостей баяна. Як зазначає сам автор, тут відбувається не наслідування іншого інструменту, а навпаки – підкреслення унікальної природи баяна як синтетичного засобу виразності [90, с. 15]. Композиція зберігає традиційні риси жанру токати – швидкий темп, імпровізаційність, ритмічну чіткість і віртуозність. Водночас автор насичує її інноваційними техніками, серед яких: «перкусійні ефекти» (удари по корпусу та міху, ударно-шумові прийоми), які надають музиці драматичної насиченості; «тремоло» на окремих звуках і акордах, що створює відчуття руху та безперервності звучання; «ковзне глісандо», яке забезпечує плавність інтонаційних переходів і додає експресивності [57, с. 78]. Дослідник Ірина Марченко відзначає, що важливою особливістю твору є інтеграція міміки та жестів виконавця як невід’ємного складника художнього образу. Це демонструє розширення меж баянного мистецтва у напрямку театралізації та синтезу музики з пластичною виразністю [70, с. 45]. За спостереженнями Лариси Петренко, «Токата» Богдана Преча стала важливим етапом у становленні сучасної української баянної школи, оскільки поєднує авангардні техніки з національною мелодичною основою, створюючи унікальний художній простір [87, с. 112]. Цей твір утверджує баян не лише як академічний інструмент, але й як засіб сучасного музичного вираження, здатний до експерименту та синтезу мистецьких форм.

Сучасний етап розвитку академічного баянного мистецтва характеризується пошуком нових тембрових фарб та віртуозних прийомів. Як зазначає дослідник Віктор Беляєв, «баян сьогодні постає не лише як інструмент-інтерпретатор, але й як інструмент-генератор» [11, с. 45]. Ця

тенденція знаходить своє втілення у двох основних векторах творчості: створенні оригінальних творів та аранжуванні транскрипцій, де виконавські прийоми набувають різних функцій.

У транскрипціях, таких як «Присвята Астору П'яццолі» Володимира Зубицького чи «Іспанський танець» Мирослава Скорика, головним завданням виконавця є аутентична передача стилістичних особливостей оригіналу. Тут технічні прийоми виконують насамперед імітаційно-стилізаційну функцію. Мета полягає в адаптації баянних технік під іншу інструментальну (наприклад, бандеон П'яццолі, скрипка та гітара у фламенко) чи жанрову традицію.

Таким чином, баян розширює свою стилістичну сферу, демонструючи універсальність та здатність до перевтілення [42, с. 78]. На противагу цьому, в оригінальних творах виконавські прийоми виходять за межі імітації. Вони перетворюються на засіб формування нової художньої концепції. Як стверджує музикознавець Олександр Марченко, у творах на кшталт «Токати» Богдана Преча або «Хорал сюїти» Євгена Мондравського, композитори та виконавці використовують техніки (наприклад, тремоло міхом, перкусійні ефекти, кластери) для створення абсолютно унікального звукового ландшафту, що не має прямого аналога в інших інструментальних традиціях [71, с. 112]. У цьому випадку мова йде про інновацію, де акустичні та навіть візуально-пластичні аспекти (жести, рухи) стають частиною художнього задуму.

На прикладі творчості Бориса Мирончука та Євгена Мондравського, віртуозне володіння широким спектром технік є обов'язковою умовою для втілення як імітаційної, так і концептотворчої функцій. Яскравим прикладом є виконавський стиль Бориса Мирончука, зокрема в його інтерпретаціях таких творів, як «Концертна самба», «Циганський король», «Румба» та «Босса-нова». Аналіз його виконань дозволяє виділити цілий комплекс засобів виразності: «перкусійні ефекти» (удари по корпусу інструмента) для ритмічного підкреслення; «рикошет» для створення легкості та грайливості;

«нетемпероване глісандо» для емоційно-драматичних акцентів; «кластери» як засіб сучасної сонористики. Ці елементи, поєднуючись із традиційною віртуозністю, дозволяють артисту глибоко розкривати авторський задум, збагачуючи музичну тканину різноманітними тембровими й ритмічними барвами, що наближає звучання баяна до цілого ансамблю [84, с.134-140].

Окрему увагу заслуговує прийом тремоло міхом, який є головним у творі Євгена Мондравського «Хорал сюїта» (2022). Як зазначає сам автор, цей прийом використовується не просто як ефект, а як структурний елемент, що формує динамічну пульсацію та експресивність, додаючи музиці енергійного й напруженого звучання, виконання вимагає від баяніста високого рівня технічної майстерності та контролю над міхом, що підсилює віртуозний характер композиції [97, с.56-65]. Міхові прийоми гри, зокрема техніка міхового тремоло, є унікальним явищем у світі академічного музичного виконавства, корені якого сягають у фольклорну традицію гармонікового музикування. Як зазначає дослідник Іван Єргієв, цей колоритний прийом значно впливав на формування манери та стилістики всієї гармоніково-інструментальної культури минулого. У професійному середовищі міхове тремоло трансформувалося з елемента фольклорної виразності в специфічний баянний штрих, а в контексті сучасної музики воно набуває нового життя, модифікуючись завдяки композиторсько-виконавським експериментам у пошуках нових сонорних барв для передачі різноманітних образно-емоційних сфер [31, с. 74–75].

Міхове тремоло визначається як прийом гри, заснований на періодичній зміні напряму руху міху на одному звуці або співзвуччі, що виконується в різних темпах [28, с. 33]. Сучасна практика розрізняє два основні способи його виконання: традиційний (за допомогою руху лівої руки) та більш новаторський – з використанням правої руки, що дозволяє раціонально розподілити мязове навантаження під час тривалих епізодів.

Окремого розгляду заслуговує техніка рикошету – звуковий ефект, що виникає в результаті тремоловання міхом у поєднанні з легкими ударами

частин міху об корпус інструмента, що створює характерну багатоатаковість звуку, значно розширив темброво-ударні можливості баяна. Аналіз виконавської практики дозволяє класифікувати основні види рикошету:

- дводольний – фрагментарний, створює дубль-звук (удар-відскок) на одній ноті;
- тридольний – найпоширеніший – існує у двох варіантах: «прямий» – розжим (перша доля), далі зжим (удар-відскок на другу і третю долю); «зворотний» – зжим (удар-відскок на першу і на другу долю), потім розжим (третя доля);
- чотиридольний – техніка, де четверта доля однієї ланки є першою долею наступної за рахунок зняття пальців, що нагадує принцип комбінованого тремоло;
- п'ятидольний та безперервний (багатодольний аритмічний) – передбачає активну роботу всіх чотирьох кутів міху.

Таким чином, міхові прийоми гри перетворилися на складну та розгалужену систему виражальних засобів сучасного баяніста. Проведений аналіз демонструє, що від простого звичайного тремоло вони еволюціонували до високовіртуозних, складноорганізованих форм, таких як комбіноване, синтезоване та аритмічне тремоло. Ця еволюція була спричинена пошуками композиторів та виконавців у царині нової сонористики, що дозволило баяну адекватно передавати складні образи сучасної академічної музики. Проведений аналіз свідчить про те, що сучасне баянне мистецтво постає як відкрита експериментальна платформа. Інструмент виявляє свою універсальність, здатність поєднувати традиційні музичні техніки з новаторськими пошуками. Функція виконавських прийомів варіюється залежно від художнього завдання: у транскрипціях вони реалізують імітаційно-стилізаційну роль, тоді як в оригінальній творчості стають засобом формування нової художньої концепції. Віртуозна техніка, якою володіють такі виконавці, як Борис Мирончук, стає ключем до

глибокого розкриття авторського задуму та переконливої реалізації як традиційних, так і авангардних творів.

Отже, виходячи з вище сказаного, ми стверджуємо, що конструктивні зміни середини ХХ сторіччя (готово-виборна система, вдосконалення міхового апарату) створили технічні передумови для трансформації баяна в повноцінний солюючий інструмент академічного рівня. Впровадження п'ятипальцевої аплікатури усунуло технічні обмеження правої руки, відкривши доступ до складних пасажних структур тощо. Сучасний баянний репертуар охоплює спектр від класики до авангарду, що вимагає від виконавця віртуозної технічної підготовки, глибоких знань, імпровізаційних навичок, здатності до художнього переосмислення.

## **2.2. Розширення репертуару та музичних стилів баяніста в контексті сучасного виконавства**

Сучасний етап розвитку музичного мистецтва характеризується пошуком нових форм виразності, синтезом жанрів та стилів, що значною мірою впливає на виконавську практику. У цьому контексті баян, завдяки своїм унікальним техніко-технологічним та акустичним можливостям, перетворився з традиційного інструменту на універсальний засіб художньої виразності, здатний до втілення найрізноманітніших творчих задумів. За дослідженнями Оксани Пилипчук, розширення репертуару та оволодіння різними музичними стилями для сучасного баяніста є не лише способом демонстрації власної технічної майстерності, але й необхідною умовою для створення комплексного мистецького простору, здатного активно впливати на слухача [89, с. 45]. Як зазначає Віктор Фомін, сучасний баян, обладнаний розвиненою системою регістрів, чутливим міхом та, в окремих моделях, електронними модулями, набув якостей, що дозволяють йому конкурувати з фортепіано та органом у плані тембрової палітри, динамічного діапазону та можливостей артикуляції [104, с. 112]. Ці конструктивні особливості роблять інструмент ідеальним середовищем для інтерпретації музики різних епох і

напрямів – від строгої поліфонії до звукових експериментів авангарду. Класична музика залишається основою репертуару, проте її роль кардинально змінилася.

Як зазначає Наталія Семененко, сучасний виконавець інтерпретує простір як механізм для активного маніпулювання музичними елементами [95, с. 96]. Це проявляється в глибокому переосмисленні транскрипцій творів Йогана Себастьяна Баха, Вольфганга Амадея Моцарта, Ференца Ліста, де баяніст виступає як співтворець, використовуючи ресурси інструменту для створення власного звукового образу твору. За дослідженнями Андрія Липського, паралельно активно розвивається фонд оригінальної літератури, яка розкриває специфічні темброво-технічні можливості баяна. Оригінальні твори часто були б неможливі для виконання на інших інструментах, оскільки їхня музична мова виросла безпосередньо з технічних і тембрових особливостей сучасного баяна (наприклад, використання системи готових басів і акордів як самостійного поліфонічного пласту, специфічні прийоми гри тощо) [64, с. 78].

Здатність баяна до імпровізації та можливість тонко контролювати динаміку роблять його одним з провідних інструментів у джазовій музиці. Виконання джазових стандартів, блюзових імпровізацій, а також творів у стилі «свінг» та «бібоп» вимагає від баяніста не лише вільної техніки, але й розвиненого гармонічного мислення, почуття ритму та стилістичної чутливості [93, с. 34; 72, с. 189-195].

Баян історично тісно пов'язаний з фольклорною традицією, однак сьогодні його роль еволюціонувала від простого акомпанементу до соліста-інтерпретатора. Інструмент використовується для втілення характерних особливостей національної музики (української, балканської, французької тощо), де виконавець відтворює специфічну орнаментику, ладовість та ритмічні структури. Це перетворює баян на інструмент культурного діалогу, здатний оживити архаїчні форми в сучасному звучанні [40, с. 56].

Інтеграція баяна в популярну культуру значно розширила його

аудиторію. Використання в естрадних ансамблях, рок-гуртах та як соло-інструменту вимагає від музиканта володіння специфічними прийомами гри, включаючи роботу з мікрофоном, використання ефектів, а часто й елементів імпровізації в рамках заданої гармонії.

Найрадикальнішим напрямом розширення репертуару є авангард, де баян цінується за здатність генерувати нетрадиційні звучання. Композитори та виконавці експериментують з такими техніками, як «non-vibrato», «звукові кластери», «гри на розтягнутій мембрані», «використання prepared-елементів» (додавання предметів до язичків) [96, с. 122]. Ця практика повністю відповідає ідеї про баян як «універсальний інструмент безпосереднього впливу», оскільки спрямована на створення нових, нетипових звукових образів, що активізують не лише емоційне, а й інтелектуальне сприйняття слухача.

Таким чином, розширення репертуару та музичних стилів сучасного баяніста є багатовимірним процесом, що ґрунтується на технічному вдосконаленні інструменту та зміні парадигми виконавства. Сучасний баяніст виступає в ролі митця-дослідника, який використовує свій інструмент як комплексний механізм для створення нового, живого музичного продукту. Виконавець більше не обмежений рамками одного стилю, а інтегрує різні музичні мови – від академічної класики до джазу, фольклору та авангарду. Таке розширення можливостей дозволяє йому створювати потужний емоційно-інтелектуальний вплив на аудиторію, реалізуючи ключову мету сучасного мистецтва – трансформацію слухача через активну творчу комунікацію.

Юрій Бай розглядає виконавський процес як комплексну систему, де центральне місце займає внутрішня структура музично-ігрових дій. На думку дослідника, ця структура є триєдиним механізмом, що поєднує: «інтелектуальну складову» (аналіз тексту, усвідомлення художнього задуму); «слухову складову» (формування внутрішнього звукового ідеалу, попереднє слухове уявлення); «рухову складову» (реалізація задуманого через фізичні

дії апарату) [7, с. 34]. Таке розуміння підкреслює, що технічна майстерність є не самоціллю, а засобом для втілення художнього образу. Юрій Бай акцентує увагу на тому, що кожна фізична дія на інструменті має бути наперед продумана та прослухана внутрішнім слухом, що дозволяє досягти високого рівня виразності та усунути механістичність у грі.

Формування високого рівня виконавської майстерності баяніста ґрунтується на глибокому розумінні психофізичних механізмів гри на інструменті. Значний внесок у розробку цієї проблематики зробили вітчизняні вчені-методисти, серед яких особливе місце займає Микола Давидов. Його дослідження розкриває різні аспекти виконавського процесу – від внутрішньої організації до конкретних технічних прийомів, що становить цілісну теоретичну базу для сучасного виконавства [95, с. 91]. Микола Давидов у своїх працях розвиває ідею «культури звуковидобування» як фундаментальної категорії виконавської майстерності. Його методична концепція є строго систематизованою і спрямована на органічне поєднання двох груп навичок: «рухово-пристосовні навички», автоматизовані фізичні дії, що забезпечують свободу орієнтації на клавіатурі, точність аплікатури та різноманітність прийомів контакту з клавіатурою; «виражально-реалізуючі навички», вміння керувати динамікою, тембром, артикуляцією та агогікою для створення художньо переконливого звукового образу [20, с. 67]. Центральним ланцюгом, що об'єднує ці навички, як зазначає Микола Давидов вважається стан «цілеспрямованої слухо-моторної уваги» – це стан підвищеної концентрації, при якому слуховий контроль безперервно корегує та направляє рухові процеси, що забезпечує високу якість звуку та художню достовірність виконання.

Обидва дослідники Юрій Бай та Микола Давидов детально аналізують конкретні складові техніки, розкриваючи їхню роль у створенні цілісного виконання, в частині мануально-рухового аспект, який включає розвиток «просторової орієнтації на клавіатурі», що забезпечує точність і свободу рухів без зорового контролю; «економічних та раціональних рухових форм»,

спрямованих на запобігання затисковості апарату і досягнення віртуозності; «чутливості пальців (психомоторні відчуття)», що дозволяє миттєво реагувати на зміни в характері звуку [7, с. 38; 20, с. 72]. Артикуляційно-штрихова техніка та міховедення визнаються основою звукової виразності. Юрій Бай підкреслює, що штрихи (легато, нон легато, стаккато) є основним засобом артикуляційного оформлення музичної мови. Микола Давидов деталізує техніку міховедення, розглядаючи міх як головне джерело динаміки та тембру. Він стверджує, що без повного контролю над міхом неможливо досягти співзвуччя, плавності ведення мелодії та багатоплановості фактури [20, с. 15]. Акордова техніка та координація рук є найскладнішим компонентом, що вимагає високого рівня розвитку обох рук. Микола Давидов вказує на необхідність незалежної координації: права рука відповідає за мелодійно-фігураційну лінію, а ліва – за басово-акордовий супровід, створюючи ефект цілісного оркестрового звучання [20, с. 85]. Юрій Бай додає, що подолання технічних труднощів у акордовій фактурі безпосередньо пов'язане з попереднім внутрішнім програмуванням послідовності рухів.

Проведене дослідження доводить, що сучасне баянне мистецтво перебуває на новому етапі свого розвитку. Воно постає не як ізольований виконавський феномен, а як складний багаторівневий механізм художньої комунікації. По-перше, техніко-технологічний розвиток інструменту та кардинальне розширення репертуару (від класики та фольклору до джазу, авангарду та електронної музики) перетворили баян на універсальний засіб виразності. Це зумовило необхідність від виконавця не лише віртуозної техніки, але й стилістичної гнучкості, здатності до глибокого інтерпретаційного аналізу та перетворення нотного тексту на живий художній образ. По-друге, теоретико-методичні концепції Микола Давидова сформували наукову основу цього процесу. Вони розкривають психофізичну природу виконавства 3-х рівнів, де «внутрішній слух та слухо-моторна увага» є керівним центром; «система рухових навичок та культура звуку»

становлять технічний фундамент; «координація, міховедення та артикуляція» виступають інструментами для безпосереднього втілення художнього задуму.

Таким чином, сучасний баяніст-виконавець постає як митець-дослідник і співтворець, який вільно інтегрує різні стилістичні коди, використовуючи свій інструмент як універсальний інструмент безпосереднього впливу. Відтворення музики поступається місцем її перетворенню та активному звукотворенню, спрямованому на створення цілісного емоційно-інтелектуального враження. Це забезпечує глибокий художній діалог з аудиторією та утверджує баян як повноцінний інструмент у просторі сучасної світової музичної культури. Виразальний аспект є кульмінаційним етапом у технічній підготовці баяніста, де вся сума навичок підпорядковується художній меті. Це той рівень майстерності, що трансформує технічно бездоганне виконання в мистецтво, здатне емоційно захопити слухача. Виразність у виконанні ґрунтується на комплексному та свідомому використанні низки взаємопов'язаних засобів, що формують індивідуальну інтерпретацію. Динамічне забарвлення виступає основним інструментом для вибудови архітекtonіки твору. Баяніст використовує не просто відтінки гучності, а створює плавний динамічний розвиток та контрасти, які викреслюють кульмінаційні точки, протиставляють епізоди та підкреслюють конфліктний або ліричний характер музики. Вміння тонко грати в межах «*pianissimo*» створює напругу очікування, тоді як потужне «*fortissimo*» може виразити апогей емоційного вибуху [103, с. 77].

Сучасний баян з його системою регістрів надає виконавцю унікальний доступ до палітри оркестрових кольорів. Темброва виразність полягає в свідомому виборі регістрових поєднань для створення потрібного звукового образу – від імітації органу або фагота в класичній музиці до ефектів, що нагадують бандонеон у танго або електронні синтезатори в авангардних творах. Це вимагає від музиканта поглибленого сприйняття тембрових відтінків та розуміння їхньої художньої функції [27; 11; 95].

Агогічні відхилення – дихання музичної фрази (*ritenuto*, *accelerando*, *rubato*) – є найважливішим засобом оживлення музичної тканини, запобігаючи механістичній рівномірності. Вони дозволяють виконавцю розставляти акценти, підкреслювати важливі моменти в фразі та надавати виконанню характер живої, дихаючої мови. Майстерне «рубато» є ознакою високого артистизму, що демонструє глибоке відчуття форми і змісту твору [6, с. 89].

Чіткість і різноманітність артикуляції (*legato*, *staccato*, *marcato*, *non legato*) визначають характер звучання. Вони є аналогом дикції в ораторському мистецтві. Правильно обраний штрих може перетворити одну й ту саму мелодію з ліричної сповіді на жвавий танець або героїчне проголошення. Артикуляція тісно пов'язана з технікою міховедення, оскільки саме міх забезпечує опору звуку при *staccato* або плавність ведення при *legato* [111, с. 44].

Головним принципом використання всіх виразових засобів є художня доцільність, що є критерієм майстерності. Кожен динамічний відтінок, темброва зміна чи агогічне відхилення мають бути інтегрованими в загальну художню концепцію. Надмірне застосування будь-якого засобу веде до манірності та руйнування цілісності враження. Чуття міри є одним з головних показників художньої зрілості виконавця [22, с. 121].

Реалізація виражального аспекту не можлива без розвинутого наглядно-образного музичного мислення, яке для баяніста має специфічні риси. Це мислення поєднує в собі 4-и риси:

1) ідейно-образну сферу – здатність вибудовувати програмні образи, асоціації та емоційні стани, що стоять за нотами, що створює конкретний сюжет або абстрактний емоційний колір (наприклад, образ осіннього дня чи почуття тривоги);

2) слуховий ідеал – попереднє внутрішнє уявлення бажаного звучання, яке включає тембр, динаміку, артикуляцію; цей ідеал виступає еталоном, з яким виконавець постійно звіряє реальне звучання;

3) тактильно-моторне прогнозування – це унікальна здатність баяніста відчувати фразу фізично – через готовність м'язів, амплітуду руху міха, точність дотику до клавіш; мислення «тілом інструменту», що дозволяє передбачати і реалізовувати звук не лише як акустичний феномен, але і як фізичну дію;

4) аналітичний компонент – розуміння структури форми, гармонії, поліфонії, що дозволяє обґрунтовано приймати інтерпретаційні рішення, розкриваючи внутрішню логіку музики.

Таким чином, виражальний аспект техніки баяніста є синтезом вдосконаленої механіки гри та розвиненого художнього мислення, який реалізується через свідоме та доцільне використання динаміки, тембру, агогіки та артикуляції, що перетворює технічну складність на переконливий художній вираз. Специфіка мислення баяніста полягає в єдності слухових, образних, тактильних та аналітичних процесів, що дозволяє йому будувати живий звуковий образ і доносити його до слухача як завершений мистецький задум, що цілковито відповідає вимогам сучасного інтерпретаційного мистецтва. Сучасний баян перетворився з традиційного інструменту на універсальний засіб художньої виразності, здатний до втілення найрізноманітніших творчих задумів. Сучасний репертуар баяніста охоплює широкий спектр музичних напрямів (фольк, класика, джаз, поп, рок тощо). Формування сучасної виконавської майстерності ґрунтується на розробленій вітчизняними методистами (Юрій Бай, Микола Давидов) системі психофізичних механізмів. Сучасне виконавство характеризується органічним поєднанням віртуозної техніки (мануально-руховий аспект), артикуляційно-штрихової різноманітності, темброво-динамічної палітри, агогічної виразності. Сучасний баяніст постає як митець-дослідник, що володіє стилістичною гнучкістю, здатністю до глибокої інтерпретації, навичками імпровізації, міжкультурною комунікацією.

### 2.3. Психофізичні особливості виконавства на сучасному баяні

Сучасна баянна виконавська школа характеризується глибокою індивідуалізацією, де технічна майстерність поєднується з унікальним психофізичним комплексом виконавця. Цей комплекс визначає здатність митця до творчого переосмислення, стійкого психофізіологічного стану та володіння сценічною стійкістю. [60, с. 31]. *Психофізіологічний стан музиканта-виконавця* – це інтегрована характеристика, що відображає взаємодію психічних процесів (емоції, увага, мотивація) та фізіологічних функцій організму (дихання, м'язовий тонус, серцева діяльність) під час музичної діяльності. *Сценічна стійкість* – це синтез технічної надійності, психологічної стійкості та мистецької переконливості. Її формування є тривалим процесом, що вимагає цілеспрямованої роботи не лише над музичним твором, але й над власним психофізіологічним станом. У результаті виконавець набуває здатності трансформувати енергію сценічного стресу в творчий імпульс, що забезпечує яскраве та професійне виконання.

Психофізичні особливості виявляються в миттєвому емоційному відгуку, інтуїтивному виборі виразових засобів та формуванні індивідуального звукового образу. Як зазначає Віктор Москаленко, сучасна інтерпретаційна практика має розмежування компонентів музичного твору на 2-і категорії:

1) «Стабільні (інваріантні) елементи» – гармонія, форма, мелодійна основа, контрапункт, основний тембровий вибір. Вони становлять структурний каркас твору, що підлягає незмінному відтворенню.

2) «Мобільні (варіативні) елементи» – темп, динаміка, артикуляція, фразування, агогіка, орнаментика, імпровізаційні вставки. Саме в цій сфері проявляється психофізична індивідуальність виконавця, його емоційний стан, художній смак та комунікативна стратегія [78, с. 48].

Таке розрізнення не лише встановлює межі свободи інтерпретатора, але й структурує його роботу, спрямовуючи психофізичні ресурси (увагу, пам'ять, моторну координацію) на творче переосмислення мобільних елементів, що й

формує унікальність кожного виконання.

Як справедливо зазначає Юлія Ніколаєвська, звукообраз (звуковий образ) інструмента як психофізичний феномен є продуктом свідомої комунікативної стратегії виконавця, що інтегрує 2-а рівні:

1) «Фізично-акустичний рівень» – це об'єктивні параметри звуку (атака, сустейн, загасання, тембр), що формуються в результаті фізичної взаємодії з інструментом (міховедення, атака пальця, вибір регістра).

2) «Художньо-образний рівень» – це суб'єктивне сприйняття та трансформація цих параметрів у художній цілісний образ, що несе емоційне та семантичне навантаження [82, с. 185].

Саме на цьому рівні психофізичні особливості виконавця (слухові уявлення, тактильна чутливість, емоційна реакція) стають каталізатором творчості, що перетворює технічні прийоми на засіб художньої виразності.

Як вказує Олена Щербініна, сучасне виконавство існує в умовах «інформативної багатозначності», коли твір одночасно несе в собі ознаки різних стилів та епох. Це створює широке поле для інтерпретаційних рішень, зумовлених індивідуальністю виконавця. Однак ця свобода має об'єктивні межі, задані 2-ма ознаками:

1) «Стильовою ясністю тексту» – характеризується об'єктивними ознаками стилю, зафіксованими в партитурі.

2) «Контекстом культурного середовища» – характеризується історичними та культурними конвенціями, що визначають норми автентичного виконання [112, с. 186].

Таким чином, психофізичний вияв виконавця завжди відбувається в полі напруження між індивідуальним бажанням самовираження та об'єктивними вимогами тексту та традиції.

Згідно з теоретичним обґрунтуванням Віктора Москаленка, індивідуальний виконавський стиль як психофізична категорія є результатом музичної творчості, що виявляється в унікальній манері виконання та ґрунтується на особистісному психофізичному музичному мисленні

інтерпретатора [79, с. 22]. Цей стиль є інтегральною характеристикою, що репрезентує 3-и складові:

1) «Техніко-технологічний рівень» – віртуозне володіння інструментом, включаючи специфічні прийоми (міхо-пальцева артикуляція, сонористичні ефекти).

2) «Світоглядно-естетичні позиції» – розуміння митцем призначення мистецтва, його художні уподобання.

3) «Емоційно-чуттєву сферу» – здатність до імпровізації, миттєвого емоційного відгуку, створення живих та динамічних інтерпретацій.

З точки зору Ольги Катрич, поняття індивідуального виконавського стилю сучасного баянного мистецтва набуває характеру цілісної системи, що виступає основним механізмом художньої комунікації. Як справедливо зазначає Ольга Катрич, індивідуальний стиль є «системою виразових засобів, що відповідає специфічності світогляду митця, яка зберігає цілісність та функціонує у якості опорного фактору переінтонування різноманітних композиторських стилів» [52, с. 9]. Це визначення розкриває 3 розділи стилю:

1) Системність – це не набір випадкових прийомів, а внутрішньо організована структура, де всі елементи (технічні, виразові, інтерпретаційні) взаємопов'язані і підпорядковані єдиній художній меті.

2) Світоглядна детермінованість – система виразових засобів безпосередньо впливає з унікального світогляду, інтелектуального багажу та емоційного світу виконавця.

3) Функція «переінтонування» – це основне призначення індивідуального стилю – бути фільтром або призмою, через яку виконавець пропускає різноманітний композиторський матеріал, надаючи йому єдиного, особистісно забарвленого звучання.

Психофізичні особливості виконавця є тим первинним матеріалом, з якого формується індивідуальний стиль. Вони проявляються на рівні характеру взаємодії з інструментом, яка перестає бути механічною та перетворюється на живий, імпровізаційний діалог. У цьому процесі нотний

текст стає не догмою, а відправною точкою для творчості, а технічні навички поступаються місцем інтерпретаційній свободі, що ґрунтується на інтуїції та особистому досвіді. Зміни в інтонації, ритмі, динаміці стають не відхиленням, а природним способом «оживлення» музики, її адаптації до миттєвого емоційного стану виконавця [19, с. 112].

Поняття «психофізичні особливості виконавського стилю» охоплює здатність до синтезу, а саме:

- інтелектуального розуміння форми та гармонії твору [66, с. 45].
- емоційного сприйняття його змісту [37, с. 112].
- фізичного втілення через інструмент, що виражається в унікальній комбінації виразових засобів і технічних прийомів [107, с. 78].

Ця комбінація, будучи віддзеркаленням темпераменту, інтелекту та емоційної чутливості виконавця, і становить ядро індивідуального стилю [58, с.56; 88, с. 89].

Сучасне розуміння виконавської інтерпретації виходить далеко за межі технічного відтворення нот, а саме: занурення у внутрішній зміст, пошук особистих асоціацій та образів, що резонують із світоглядом виконавця; тристоронній діалог не лише з композитором (через текст), але й зі слухачем (через звук) і з самим собою (через внутрішній монолог-сприйняття); живий, мінливий акт, адже кожне виконання, це унікальний акт мистецької комунікації, що не може бути повністю ідентичним попередньому через миттєві психофізичні реакції виконавця [81, с. 91].

Найвищим проявом психофізичних якостей стилю є здатність до миттєвої художньої реакції, так званна імпровізаційна реактивність як вершина майстерності – імпровізаційного коригування темпу, динаміки, інтонації прямо в процесі гри. Ця здатність залежить від: технічної свободи, що дозволяє не думати про апарат; глибинного відчуття форми, що дає змогу передбачати розвиток музики; підвищеної емоційної чутливості, що дозволяє «відчувати» атмосферу та миттєво на неї відгукуватися. Саме це робить кожне виконання неповторним і доводить, що індивідуальний стиль – це не

застигла форма, а динамічний, живий процес постійного художнього пошуку та самовиявлення.

Отже, індивідуальний виконавський стиль сучасного баяніста, розглянутий через призму погляду Ольги Катрич, є складною системою, що генерується психофізичними особливостями митця. Він виконує функцію універсального механізму для «переінтонування» різних композиторських стилів, надаючи їм цілісності та особистісного забарвлення. Цей стиль формується в процесі глибокого внутрішнього діалогу, де інтелектуальне розуміння поєднується з емоційним сприйняттям і знаходить своє втілення в технічній свободі та імпровізаційності.

Сучасне академічне виконавство на баяні розглядається у науковому дискурсі не лише як технічно довершене відтворення нотного тексту, а як складний комунікативний акт, у якому індивідуальний стиль виконавця виступає основним засобом художньої виразності та впливу на аудиторію. Мистецтво видатного українського баяніста-віртуоза Ярослава Олексіва служить яскравим прикладом того, як особистість музиканта трансформує виконавський процес у діалог між композитором, виконавцем і слухачем. Цей підхід цілком відповідає сучасній науковій парадигмі, згідно з якою «сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпулювання всіма музичними елементами й відповідно як універсальний інструмент безпосереднього впливу на слухача» [95, с. 96].

Аналіз стилю Ярослава Олексіва дозволяє конкретизувати цей механізм та виявити психофізичні та артистичні передумови його формування. Стильовими домінантами Ярослава Олексіва як прояв психофізичних якостей баяніста є яскравим прикладом синтезу потужної психофізики та високого артистизму, що ґрунтується на фундаментальних принципах музичної психофізіології [59; 95]. Стиль Ярослава Олексіва характеризується низкою домінантних рис, кожна з яких має своє психофізичне підґрунтя. Розглянемо основні риси:

- 1) «Енергійно-вітальне начало» – для його гри характерна «потужна

енергія» та «чоловічий творчий підхід», які виявляються в яскраво вираженій ритмічній пульсації, чітких метроритмічних структурах та інтенсивній, часто контрастній динаміці, що створює ефект миттєвого емоційного захоплення слухача та пов'язано з сильним холерично-сангвінічним темпераментом митця та високим рівнем енергетики [95].

2) «Архітектонічна ясність через динаміку» – сильний емоційний вплив досягається не хаотичними вибухами, а структурно вивіреними динамічними контрастами. Такі прийоми, як «пластичне згортання гучності на завершення фраз», свідчать про глибоке відчуття музичної форми, розвинений просторовий слух та вміння будувати драматургію в межах окремих структурних одиниць [95].

3) «Темброва персоніфікація» – це використання багато-тембрових можливостей інструменту не для технічної демонстрації, а як засіб створення унікального настрою та персоналізації музичного вислову, при цьому тембр стає продовженням індивідуального почуття виконавця, що є ознакою розвиненого тембрового слуху та звукової уяви [17].

4) «Імпровізаційна свобода в рамках тексту» – це короткі динамічні імпульси та рухливі нюанси, які вказують на високу ступінь миттєвої художньої реактивності, здатності до миттєвої імпровізації у нюансах без порушення цілісності композиторського задуму [59].

Ці 4-и риси, як зазначають дослідники Наталія Семененко, Євгеній Гізак-Іванова, Ігор Котляревський, є прямим продовженням психофізичних особливостей виконавця: сильного темпераменту, чіткого моторного інтелекту, розвиненого просторового слуху та емоційної відкритості [95]. Ярослав Олексів не просто передає твір, а створює унікальну звукову подію, в якій реалізується тристоронній зв'язок [95], а саме:

- виконавець виступає активним медіатором між композитором і слухачем;
- слухач завдяки потужному емоційно-енергетичному впливу стає не пасивним реципієнтом, а активним учасником діалогу, чия увага

направлена на розкриття глибоких змістів і художніх ідей через миттєве емоційне переживання;

- музичний твір оживає по-новому в кожному виконанні, набуваючи актуальності в конкретному комунікативному контексті, що повністю відповідає сучасному розумінню інтерпретації як миттєвого мистецького акту [95].

Таким чином, індивідуальний стиль виконавця стає тим універсальним інструментом безпосереднього впливу [95, с. 96], який активує одночасно емоційний і когнітивний потенціал слухача, змушуючи його не тільки сприймати звукову поверхню, але й відчувати кожну мить твору з новою інтенсивністю.

У контексті сучасної методології виконавства артистизм розуміється як комплекс 3-х якостей, що значно ширший за технічну досконалість [59]:

1) Здатність до художнього перевтілення – це вміння «вдихнути нове життя в музику» через особисте бачення, що передбачає глибоке прочитання тексту та його суб'єктивне переосмислення.

2) Глибина психологічної та емоційної проникливості – це миттєве «відчуття атмосфери твору» і здатність її передати через звукову палітру, що вимагає високої емоційної інтелігентності.

3) Відповідальність і миттєвість реакції – це здатність «миттєво реагувати на імпульси», що виникають під час гри, роблячи кожне виконання неповторним і живим [59].

Отже, індивідуальний виконавський стиль, розкритий на прикладі мистецтва Ярослава Олексіва, виступає як комунікативний феномен сучасної музичної культури. Він є результатом синтезу потужних психофізичних якостей митця, його світогляду та високого артистизму. Цей стиль функціонує як складний механізм, що трансформує нотний текст у живий, емоційно насичений звуковий образ, спрямований на безпосередній вплив на слухача. Сучасний баяніст-виконавець, таким чином, постає не як інтерпретатор у класичному розумінні, а як співтворець і активний учасник художнього

діалогу, чия особистість стає невід'ємною частиною музичного твору в момент його звучання.

З точки зору Юлії Ніколаєвської, артистизм створює простір для творчого експерименту, де виконавець набуває здатності активно впливати на сприйняття твору, адаптуючи його до умов конкретного моменту – акустики зали, енергетики аудиторії, власного емоційного стану. Це перетворює виконання з акту репродукції на акт миттєвого соціокультурного діалогу [80, с. 61]. Однак, як зазначає Юрій Бай, реалізація стає можливою лише за умови, що технічні навички досягли рівня автоматизму, звільнивши психічні та фізичні ресурси митця для миттєвого художнього вибору та експерименту [9, с. 88]. Як зазначають дослідники Микола Давидов, Наталія Семененко, якість виконавського мислення визначається комплексом із 10-ти взаємопов'язаних характеристик, що формують структуру психофізичних особливостей нового сучасного типу артиста-баяніста:

1) Інтуїтивність – здатність до миттєвого невербального аналізу музичної тканини та прийняття художніх рішень без явного усвідомлення.

2) Імпровізаційність – навичка створення нових музичних структур у реальному часі, що перетворює виконавця з інтерпретатора на співтворця.

3) Емоційна чутливість – глибина резонансу з емоційним змістом твору та здатність транслювати власні переживання через звук.

4) Адаптивність – гнучкість мислення та апарату, що дозволяє миттєво перебудувати інтерпретацію відповідно до змінних умов.

5) Сенсомоторна координація – високий рівень синхронізації слухових, зорових і тактильних відчуттів з руховою активністю.

6) Експериментальність – свідоме прагнення до порушення традиційних рамок у пошуках нових засобів виразності.

7) Спонтанність – здатність до недетермінованих, непередбачуваних художніх рішень прямо в процесі гри.

8) Експресивність – інтенсивність емоційного виразу, здатність створювати потужний емоційний зв'язок з аудиторією.

9) Креативність – здатність до генерації принципово нових звукових образів та структур.

10) Інтерактивність – це навичка ведення музичного діалогу як з іншими музикантами, так і з аудиторією, перетворюючи виконання на спільне дійство [21, с. 104].

Аналіз літератури Миколи Давидова свідчить, що поняття «виконавська техніка» часто розглядається як фундамент, що включає в себе комплекс умінь і навичок, спрямованих на вільне володіння інструментом, координацію рухів, точність атаки, чистотою інтонації та виконання складних пасажів [26, с. 227]. Дослідники Микола Давидов, Наталія Семененко, Юрій Бай зазначають, що технічна досконалість сама по собі не є кінцевою метою митця, а лише засобом для досягнення виконавської майстерності, яка є вищим етапом художньої самореалізації музиканта. Згідно з визначенням Миколи Давидова, виконавська майстерність полягає у «вільному володінні інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, співтворче утілення музичного твору в реальному звучанні» [23, с. 227]. Це визначення підкреслює, що майстерність – це синтез технічної бездоганності та здатності виконавця до творчої інтерпретації, наповненої особистим емоційно-духовним сприйняттям музики. Відтак, виконавську майстерність правомірно визначити як сукупність навичок, що інтегрують інструментальні здібності, емоційну чутливість, інтелектуальну глибину та художню інтерпретацію.

Для глибшого розуміння процесу розвитку виконавських якостей доцільно звернутися до концепції «комплексу виконавської майстерності», запропонованого Миколою Давидовим. Його дослідження [23; 25] вказують на те, що цей комплекс є цілісною системою, що об'єднує психологічні та технічні аспекти, тісно взаємопов'язані з інтерпретаційними намірами виконавця. До головних психологічних факторів, що лежать в основі майстерності, Микола Давидов відносить здатність виконавця до попереджувального слухання та уявлення мануально-міхових рухів. Ця

здатність є фундаментальною для розуміння механізму взаємодії баяніста з інструментом. Психологічна підготовка дозволяє створити детальні слухові образи та вибудувати стратегію виконання ще до моменту фізичної реалізації. Попереджувальне слухання дає змогу виконавцю внутрішньо «почути» фразу з усіма її нюансами – динамікою, агогікою, артикуляцією, що є запорукою її точного та виразного відтворення на інструменті [25, с. 115]. Розвинена навичка комплексного слухового попередження має вирішальне значення для формування саме якісної техніки гри. Виконавець, який здатний передбачити майбутнє звучання, отримує можливість керувати своїми мануальними та міховими рухами з вищою точністю, що забезпечує вірну реалізацію художнього задуму.

За дослідженнями Андрія Липського, техніка перестає бути самоціллю, вона стає чутливим і гнучким інструментом виразної інтерпретації. Технічні аспекти майстерності, в межах даного комплексу, передбачають не автоматизовану швидкість, а свідоме володіння всіма засобами виразності для втілення художнього образу. Це включає досконале контролювання динаміки (від *pianissimo* до *fortissimo*), тембрової палітри інструменту, агогіки (мікроколивання темпу), різних видів артикуляції (*legato*, *staccato*, *non legato*) та мистецтво ведення міха [63, с. 32]. З огляду на вищезазначене, розуміння та вміння тонко й обґрунтовано застосовувати різноманітні засоби виразності є беззаперечним критерієм високої професійної майстерності. Музиканти, які вміють варіювати динамічні, темпові, артикуляційні та темброві параметри з урахуванням стилю композитора, форми твору та власних творчих ідей, досягають не лише технічної досконалості, але й художньої зрілості. Саме через вміння керувати засобами виразності виконавець отримує здатність захоплювати увагу слухача, створювати напругу, передавати емоційні стани та розкривати філософську глибину музичного твору. Ця здатність є мостом між внутрішнім світом композитора, зафіксованим у нотному тексті, та власним емоційним сприйняттям виконавця [95, с. 78].

Розвиток виконавської майстерності сучасного баяніста може бути охарактеризований як динамічний процес, спрямований не лише на відтворення музики, але й на створення нових, особистісно забарвлених музичних реальностей, що робить кожне виконання унікальним творчим актом. Техніка гри на баяні є органічним компонентом художнього задуму музичного твору, знаходячи своє виправдання в смисловому інтонуванні [15, с. 45]. Кожен технічний прийом, від аплікатурного вибору до мануально-міхових рухів, має бути підпорядкований виразним цілям та надавати кожному звуку конкретну смислову значущість [34, с. 89]. Інтонція в цьому контексті виступає не лише акустичною категорією, але й носієм емоційного та змістовного підтексту твору [85, с. 67]. Важливу роль у розвитку цієї здатності відіграє сольфеджування, яке виходить за межі елементарної освіти та стає ключовим інструментом формування професійного слуху [29, с. 112]. Воно розвиває комплексну навичку інтонаційно-тембрового, динамічного, артикуляційного, агогічного та характеристичного слухання [55, с. 78]. Музикант, який володіє таким слухом, аналітично сприймає нотний текст, усвідомлюючи вплив кожного параметру на художнє сприйняття твору [108, с. 134].

Отже, артистизм та сценічна стійкість являють собою кульмінаційну складову виконавської майстерності, що дає змогу трансформувати технічно бездоганне виконання в яскраву художню подію [16, с. 56]. У сучасному баянному мистецтві артистизм передбачає не лише акуратне відтворення нотного тексту, але й здатність наповнити виконання елементами неповторності та індивідуальності [41, с. 91]. Баяніст-артист пропускає музичний твір крізь призму власного «я», надаючи йому унікального звучання через свідоме використання динаміки, тембру, агогіки та інших засобів виразності [73, с. 77]. У цьому процесі виконавець перетворюється з технічного інструменталіста на художника, який живе музикою і передає її через себе [94, с. 102]. Концепція артистизму Івана Єргієва розкриває нові горизонти у розумінні виконавської майстерності, акцентуючи увагу на

глибинній взаємодії між музикантом і твором як формі комунікації [30, с. 124]. Згідно з цією концепцією, музика служить засобом передачі не лише емоцій, але й духовних, соціальних та культурних імпульсів [65, с. 88]. Головними компонентами цієї 3-ї концепції є: «натхнення» – здатність до імпровізації та емоційної виразності, що розкриває творчий потенціал [12, с. 67]; «щиросердність» – глибоке занурення в зміст твору та емоційна відвертість [102, с. 95]; «новаторство» – пошук оригінальних інтерпретацій та створення власних звукових світів [3, с. 112].

### **Висновки до другого розділу**

На основі комплексного аналізу розвитку баянного мистецтва було розглянуто значне вдосконалення конструкції баяна у ХХ сторіччі (готововиборна система, вдосконалення міха тощо). Це дозволило розвинути спектр нових технік гри (вібрато, тремоло, рикошет, глісандо, перкусійні ефекти тощо). Сучасний баян утвердився в найрізноманітніших жанрах – від класики до джазу, авангарду та естради. Це перетворює баяніста на митця-універсала, що вимагає від нього не лише віртуозної техніки, але й глибоких знань стилістики, імпровізаційних навичок, здатності до художнього переосмислення. Сучасне виконавство характеризується переходом від відтворення нотного тексту до його творчого переосмислення в частині створення індивідуального стилю як ядро майстерності, що формується як синтез техніко-технологічного рівня (віртуозне володіння інструментом), світоглядно-естетичних позицій (художні уподобання, інтелектуальне розуміння), психофізичних особливостей (темперамент, емоційна чутливість, моторний інтелект).

Артистизм, сценічна стійкість та імпровізаційність – вершина майстерності баяніста. Ці якості, засновані на технічній свободі, глибинному відчутті форми та емоційній чутливості, перетворюють виконання з акту репродукції на живий акт мистецької комунікації, де виконавець постає як активний співтворець.

Психофізична основа виконавської майстерності ґрунтується на науково обґрунтованій методиці, що поєднує розвиток внутрішнього слухового контролю, слухо-моторної уваги, культури звуковидобування та координації. Уся технічна підготовка є засобом для головного завдання – досягнення максимальної художньої виразності та емоційно-інтелектуального впливу на аудиторію.

Сучасне баянне мистецтво переживає якісно новий етап, де технічна еволюція, універсалізація репертуару та зміна парадигми виконавства перетворили баяніста з інтерпретатора на митця-дослідника і співтворця, а психофізичні особливості виконавця, що втілюються в унікальному індивідуальному стилі виконавця, стають тим головним чинником, який забезпечує баяну міцні позиції в глобальному культурному просторі як повноцінного і конкурентоздатного інструменту сучасної світової музичної культури.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі було досліджено конструктивну еволюцію баяна, проаналізовано вплив технічних вдосконалень на розвиток виконавської майстерності, проведено історико-аналітичний огляд. Були розглянуті та виконані такі завдання:

1. Досліджено наукову літературу стосовно розвитку баянного інструментарію, що дозволило систематизувати етапи конструктивного вдосконалення баяна в їхній історичній послідовності. Встановлено, що еволюція від простих гармонік до сучасних концертних інструментів відбувалася через низку технологічних проривів, кожен з яких суттєво розширював виконавські можливості баяна. Особливе значення мало запровадження готово-виборної системи, що дозволило виконувати складні академічні твори, а також розвиток механізмів регулювання якості звуку та динамічного діапазону.

2. Розглянуто історичний аспект виникнення та розвитку ранніх конструктивних особливостей баяну в українській музичній культурі, виявлено унікальні особливості конструктивної еволюції баяна. Встановлено, що українські майстри не лише запозичували європейські технології, але й розвивали власні технічні рішення, адаптовані до національних виконавських традицій. Це сприяло формуванню самобутньої української баянної школи, що поєднує технічну досконалість із характерним звуковим ідеалом.

3. Детально проаналізувано праці вітчизняних та зарубіжних авторів, які зробили інновації баянного мистецтва у вигляді двостороннього зв'язку між конструктивними удосконаленнями та розвитком виконавської майстерності. Кожна технічна інновація (удосконалення міхового апарату, розширення діапазону, збагачення тембрової палітри) створювала передумови для появи нових виконавських прийомів, які, у свою чергу, стимулювали подальші технічні вдосконалення. Цей процес сформував сучасну баянну виконавську традицію.

4. Досліджено зміни конструктивної еволюції баяну з урахуванням

виконавської та педагогічної діяльності провідних представників баянних шкіл. Конструктивні зміни середини ХХ сторіччя створили технічні передумови для трансформації баяна з акомпануючого інструменту в повноцінний солюючий інструмент академічного рівня. Аналіз виявив дві взаємопов'язані функції сучасних технік: імітаційно-стилізаційна – віртуозне відтворення інших інструментальних стилів у транскрипціях; концептотворча – генерація власних авангардних звукових світів у оригінальних творах. Сучасний баянний репертуар охоплює спектр від класики до авангарду, що вимагає від виконавця віртуозної технічної підготовки, глибоких стилістичних знань, імпровізаційних навичок, здатності до художнього переосмислення.

5. Визначено пріоритетні напрямки розвитку баянного мистецтва: удосконалення виконавських прийомів, підбір оригінального репертуару, оволодіння музикантами-баяністами різноманітними музичними стилями, інтеграція з цифровими технологіями, розширення жанрового діапазону, глобалізація баянної культури.

6. Проаналізовано психофізичні особливості виконавства на сучасному баяні. Досліджено психофізіологічні основи майстерності виконавства: значення слухового самоконтролю для якості звуку, особливості розвитку моторної координації, формування мистецького мислення та уяви, основи сценічної стійкості, імпровізаційності та індивідуального стилю.

Отже, конструктивна еволюція баяна розглядається як складний, багатоаспектний процес, що знаходиться в постійній взаємодії з розвитком виконавської культури, педагогічних методів та музичної творчості в цілому.

Подальші дослідження в цьому напрямі мають значний потенціал для розвитку як теорії, так і практики академічного баянного виконавського мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимов Ю.Т. Школа гри на готово-виборному баяні. - Київ: Музична Україна, 1989. - 184 с.
2. Акулов А.М. Мистецтво транскрипції для баяна: теорія та практика. // Українське музикознавство. – 2019. - № 45. – С. 75-85.
3. Андрієнко В. С. Сучасне баянне мистецтво: теорія та практика виконавства. Київ: Музична Україна, 2018. 234 с.
4. Архипенко П.І. Специфіка виконавських прийомів у транскрипціях для баяна. - Київ: Музична думка, 2018. - 145 с.
5. Архипенко П.І. Сучасний баянний репертуар: проблеми інтерпретації // Вісник Київського університету культури. Серія: Мистецтвознавство. - 2015. - № 42. - С. 52-58.
6. Бай Ю. В. Артикуляція та агогіка в мистецтві баяніста / Ю. В. Бай // Вісник культури і мистецтв. – 2021. – № 2(66). – С. 88–94
7. Бай Ю. В. Внутрішній слух і рухова моторика виконавця-баяніста / Ю. В. Бай // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2018. – Вип. 52. – С. 33–41.
8. Давидов М. І. Меховий апарат баяніста: техніка та виразність / М. І. Давидов // Мистецтвознавчі записки. – 2020. – Вип. 37. – С. 14–21.
9. Бай Ю. В. Техніка як засіб психофізичної свободи виконавця / Ю. В. Бай // Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2022. – Вип. 50. – С. 85–93.
- 10.Бесфамільнов В.П. Баян: проблеми виконавства та педагогіки. - Київ: Музична Україна, 2005. - 210 с.
- 11.Беляєв В. О. Сучасний баян: від реконструкції до інновації / В. О. Беляєв. — Київ : Музична Україна, 2020. - 200 с.
- 12.Білоненко І. В. Мистецтво музичної інтерпретації. Харків: Фоліо, 2019. 189 с.

- 13.Боян - Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%8F%D0%BD> (дата звернення: 23.06.2025).
- 14.Буклет «Баяни і гармоні від Житомирської музикальної фабрики» (Архів Житомирської фабрики музичних інструментів).
- 15.Василенко О. М. Техніка гри на баяні: методичні аспекти. Львів: Сполом, 2020. 167 с.
- 16.Гавриш О. І. Артистизм у музичному виконавстві. Київ: НМАУ, 2017. 215 с.
- 17.Гізак-Іванова Є. П. Виконавська інтерпретація: навч. посіб. / Є. П. Гізак-Іванова. — Київ : Аграр Медіа Груп, 2013. - 170.
- 18.Давидов М. Основи сучасного баянного мистецтва: теорія та практика виконавства: монографія. Київ: Музична Україна, 2010. 350 с.
- 19.Давидов М. І. Від нотного тексту до виконавського: психофізичний аспект інтерпретації / М. І. Давидов // Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2022. – Вип. 49. – С. 110–118.
- 20.Давидов М. І. Меховий апарат баяніста: техніка та виразність / М. І. Давидов // Мистецтвознавчі записки. – 2020. – Вип. 37. – С. 14–21.
- 21.Давидов М. І. Психофізичні детермінанти виконавського стилю / М. І. Давидов // Мистецтвознавчі записки. – 2023. – Вип. 42. – С. 102–110.
- 22.Давидов М. І. Художня доцільність у виконавстві: теорія і практика / М. І. Давидов // Мистецтвознавчі записки. – 2019. – Вип. 35. – С. 119–125.
- 23.Давидов М. Основи сучасного баянного мистецтва: теорія та практика виконавства: монографія. Київ: Музична Україна, 2010. 350 с.
- 24.Давидов М. П. Акустичні особливості баяна: монографія / М. П. Давидов. - Київ : Музична Україна, 2010. – 168.
- 25.Давидов М. Психологічні аспекти формування виконавської майстерності баяніста // Вісник Київського університету мистецтв. 2012. Вип. 15. С. 112–118.

26. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник. Київ: Музична Україна, 2004. 300 с.
27. Давидов М.П. Акустичні особливості баяна: монографія. - Київ: Музична Україна, 2010. - 168 с.
28. Давидов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. Давидов. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 308 с.
29. Дмитренко С. П. Професійний слух музиканта-виконавця. Одеса: Астропринт, 2019. 178 с.
30. Єргієв І. В. Концепція артистизму у музичному виконавстві. Київ: Музична думка, 2018. 245 с.
31. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва : навч. посібник для вищих муз. навч. закладів / І. Д. Єргієв. – Одеса: Друкарський дім, 2008. – 168 с.
32. Єргієв І.В. Модерн-інтонування в баянному мистецтві: теорія та практика. - Харків: ХДАК, 2019. - 184 с.
33. Єргієв І.В. Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва // Вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. - 2020. - № 47. - С. 290-301.
34. Захарчук М. В. Сміслові інтонування в музичному виконавстві. Вінниця: Нова книга, 2021. 198 с.
35. Зіновчук М. Побільше б музики. Радянська Житомирщина. 1992. 26 верес. (№ 116).
36. Зубицький В.І. Сучасні тенденції розвитку баянного мистецтва в Україні. // Культура України. – 2019. – Вип. 64. – С. 105-115.
37. Іваненко С. П. Психологія музичного сприйняття: емоційний аспект. Київ: Музична Україна, 2018. 215 с.
38. Іванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст.) : навч.

- посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2002. с. 54-55, с. 70.
- 39.Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. ... канд. мистецт : 17.00.03. Київ. 1995.
- 40.Іванов О. М. Баян у просторі світової музичної культури / О. М. Іванов // Вісник культури і мистецтв. – 2020. – № 4(64).С. 54–59.
- 41.Іванов П. С. Сучасна баянна школа: техніка та виразність. Дніпро: Пороги, 2019. 176 с.
- 42.Іванова Л. П. Транскрипція в контексті баянного мистецтва: імітація чи творче переосмислення? // Вісник академії мистецтв. – 2021. – № 4. – С. 75-81.
- 43.Із усних спогадів директора ТОВ «Старт» (Житомирської музичної фабрики) Зубченко Л. О. (Архів Резнік О. С.). 2012.
- 44.Із усних спогадів інженера-технолога й начальника відділу кадрів Житомирської фабрики музичних інструментів Соляра В. П. (Архів Резнік О. С.). 2012.
- 45.Із усних спогадів конструктора Житомирської фабрики музичних інструментів Загородньої В. П. (Архів Резнік О. С.). 2012.
- 46.Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Євдуна В. В. (Архів Резнік О. С.). 2012.
- 47.Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Мельника В. В. (Архів Резнік О. С.). 2012.
- 48.Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Щуки А. Я. (Архів Резнік О. С.). 2012.
- 49.Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Волинського П. К. (Архів Резнік О. С.). 2012. с. 3-4.
- 50.Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Щуки А. Я. (Архів Резнік О. С.) (лист-запрошення від Товариства акордеоністів Польщі). 2012. с. 4-5.
- 51.Карпенко В. Словник музичних термінів. Київ. 2017. с. 284.

52. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
53. Кирило Деміан - Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BE\\_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%B0%D0%BD](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BE_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%B0%D0%BD) (дата звернення: 23.06.2025).
54. Киричанський В. Народжується новинка. Радянська Житомирщина. 1987. 15 лип. (№ 136). с. 12-30.
55. Коваль Л. М. Психологія музичного сприйняття. Харків: Гуманітарний центр, 2018. 224 с.].
56. Коваль О.В. Баян як універсальний інструмент: імітаційні можливості. // Українське музикознавство. - 2021. - № 47. - С. 89-96.
57. Ковальчук М.В. Інноваційні техніки гри на баяні: навчальний посібник. - Львів: Сполом, 2020. - 134 с.
58. Ковальчук О. М. Індивідуальний стиль музичного виконавця: теоретичний аналіз. Харків: ХДАК, 2020. 189 с.
59. Котляревський І. Б. (2003). Мистецтво музичного інтерпретування. Київ: Музична Україна;
60. Крицький В. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 1999. 180 с.
61. Кулик І. Орфей-ІІ і Такт. Радянська Україна. 1981. 7 січ. (№ 5); Резник Е. С. Становлення та розвиток баянно-акордеонного інструментарію на Полтавській фабриці музичних інструментів. Міжнародний науково-практичний журнал «Авангард науки». вип. 7 (8). 2017. с. 59-60.
62. Купцов О.М. Мистецтво гри на баяні: навчальний посібник. - Львів: Сполом, 2012. - 136 с.].
63. Липський А. О. Мистецтво гри на баяні: технологія та виразність. Львів: Сполом, 2018. 200 с.

64. Липський А. О. Оригінальний репертуар для баяна ХХ–ХХІ століть: стилістика та виконавські інтерпретації : монографія / А. О. Липський. – Харків : Вид-во ХДАК, 2019. – 185 с.
65. Лисенко В. В. Комунікативні аспекти музичного виконавства. Київ: Видавничий дім Києво-Могилянської академії, 2020. 201 с.
66. Лисенко В. В. Форма і гармонія в музичному творі: структурний аналіз. Київ: Вид-во НМАУ, 2019. 167 с.
67. Лисенко І. М. (1995). Народні музичні інструменти України. Київ: Музична Україна.
68. Ліліт Мкртчян. Винахідник акордеона Кирил Деміан/Сайт «Все про Арменію» 2016.
69. Луїс Гонзага – Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%95%D0%A1\\_%D0%9B%D1%83%D1%97%D1%81\\_%D0%93%D0%BE%D0%BD%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%B0\\_\(%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%BA%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%95%D0%A1_%D0%9B%D1%83%D1%97%D1%81_%D0%93%D0%BE%D0%BD%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%B0_(%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%BA%D0%B0)) (дата звернення: 27.06.2025).
70. Марченко І.С. Театралізація баянного виконавства: жестикуляція та міміка. // Мистецтвознавчі записки. – 2022. – № 41. – С. 42-49.
71. Марченко О. С. Візуально-пластичні аспекти сучасного інструментального виконавства // Мистецтвознавчі записки. – 2023. – Вип. 43. – С. 109-118.
72. Марченко, Л. С. Виконавські аспекти інтерпретації джазової музики на баяні / Л. С. Марченко // Мистецтвознавчі записки. – 2021. – Вип. 39. – С. 189–195.
73. Мельник О. І. Виконавська інтерпретація музичного твору. Львів: ЛНАМ, 2019. 189 с.
74. Мельниченко М.П. Мистецтво транскрипції: від скрипки до баяна. // Вісник академії мистецтв. - 2020. - № 3. - С. 32-38.
75. Мирон Ч. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство. № 44. 2023]. Джерело: URL:

- <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/601> (дата звернення: 25.06.2025).
76. Мірецький А. О. Акордеон в Україні: історія та сучасність. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — 220 с.
77. Мондравський Є. В. Композиторська творчість для баяна: стиль та виконавство // Музикознавчі студії: Збірник наукових праць. - Львів: Сполом, 2018. - Вип. 15. - С. 30-42
78. Москаленко В. Г. Теорія виконавського стилю: монографія / В. Г. Москаленко. – Київ : Музична Україна, 2018. – 210 с.
79. Москаленко В. Г. Феномен індивідуального стилю в музичному виконавстві / В. Г. Москаленко // Культура і мистецтво: сучасні дискурси. – 2019. – № 3. – С. 20–27.
80. Ніколаєвська Ю. Л. Артистизм як комунікативна стратегія / Ю. Л. Ніколаєвська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2021. – № 4(49). – С. 60–68.
81. Ніколаєвська Ю. Л. Виконавська інтерпретація як діалог / Ю. Л. Ніколаєвська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2021. – № 2(47). – С. 90–97.
82. Ніколаєвська Ю. Л. Звукообраз як категорія музичного виконавства / Ю. Л. Ніколаєвська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2020. – № 1(46). – С. 184–191.
83. Орган. Клавесин. Фортепіано: <https://naurok.com.ua/organ-klavesin-fortepiano-174753.html> (дата звернення: 23.06.2025).
84. Осташко О. В. Віртуозний стиль гри Бориса Мирончука: до питання інтерпретації естрадно-джазових творів для баяна // Культура і мистецтво: актуальні питання сучасної науки. – 2022. - № 18. – С. 134-140.
85. Петренко В. М. Інтонаційна культура музиканта-виконавця. Одеса: Друкарський дім, 2018. 167 с.

- 86.Петренко Л.І. Сучасний баянний репертуар: трансформація художнього простору. - Київ: Музична Україна, 2021. - 196 с.
- 87.Петренко Л.І. Українська баянна школа: історія та сучасність. – Київ: Музична Україна, 2022. - 228 с.
- 88.Петренко М. І. Техніка та виразність у музичному виконавстві. Одеса: Астропринт, 2021. 198 с.
- 89.Пилипчук О. В. Сильова панорама сучасного виконавства на народних інструментах / О. В. Пилипчук // Народна творчість та етнологія. – 2019. – № 3. – С. 44–50.
- 90.Преч Б.І. Сучасний баянний репертуар: між традицією та авангардом. // Музичні обрії. - 2021. - № 2. - С. 12-18.
- 91.Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. – Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- 92.Пуриц І.Д. Питання теорії та історії баянного мистецтва: монографія. - Київ: Музична Україна, 2003. - 208 с.
- 93.Рибак Є. В. Імпровізація як засіб художньої виразності в музиці для баяна / Є. В. Рибак // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2022. – Т. 1, № 4. – С. 32–37.
- 94.Савченко І. В. Мистецтво сценічного перевтілення. Київ: Мистецтво, 2021. 234 с.
- 95.Семененко Н. М. (2016). Психофізичні особливості виконавського стилю музиканта-інструменталіста / Н. М. Семененко. – Київ : [б.в.], 2016. – 145 с.
- 96.Семененко Н. М. Новітні техніки гри на баяні: від авангарду до постмодерну / Н. М. Семененко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2020. – № 1(46). – С. 120–128.
- 97.Семенюк Т. Р. Композиційні та виконавські інновації в творчості Євгена Мондравського (на прикладі «Хорал сюїти») // Музикознавча думка: збірник наукових статей. – Львів, 2023. – С. 56-65.

98. Семешко А. Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ-ХХІ століть: бібліогр. довід. / Вінниця: Нова Книга. 2015. с. 307.
99. Скорик М.М. Діалог культур у музичному просторі. - Львів: Сполом, 2019. - 210 с.
100. Смілянська В. А. (2012). Музична культура Одеси ХІХ – початку ХХ століття. Одеса: Друкарський дім
101. Сташевський А.Б. Сучасне баянне мистецтво: виконавські технології та художня інтерпретація. - Львів: Сполом, 2017. - 214 с.
102. Ткаченко Р. С. Психологія творчості музиканта-виконавця. Харків: Факт, 2019. 211 с.
103. Фомін В. А. Динаміка як засіб драматургії в музичному виконавстві / В. А. Фомін // Актуальні питання мистецької освіти. – 2018. – № 7. – С. 75–81.
104. Фомін В. А. Еволюція конструкції баяна та його виконавські можливості / В. А. Фомін // Інструментознавство: історія та сучасність. – 2017. – С. 110–118.
105. Черкаський Л. М. (2003). Українські народні музичні інструменти: Технологія виготовлення. Київ: Такі справи.
106. Чернецький О. Мелодії «Орфея». Радянська Україна. 1975. 15 січ. (№ 12).
107. Шевченко І. В. Психофізіологічні основи виконавської майстерності. Львів: Сполом, 2017. 245 с.
108. Шевченко М. П. Теорія та практика музичного виконавства. Київ: Знання, 2020. 245 с
109. Шевченко О.В. Виконавські технології в сучасному баянному мистецтві. - Харків: ХДАК, 2018. - 145 с.
110. Шен (музичний інструмент) - Вікіпедія.  
[URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D0%BD\\_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D0%BD_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9)

- [%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82\)](#) (дата звернення: 23.06.2025).
111. Шпак О. Г. Мистецтво міховедення: техніка та виразність / О. Г. Шпак. – Львів : Сполом, 2022. – 143 с.
  112. Щербініна О. В. Сильова багатозначність у музичному виконавстві / О. В. Щербініна // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2022. – Т. 4, № 2. – С. 185–190.
  113. Юцевич Ю.Є. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2009.
  114. FR-8X Owner's Manual (PDF). static.roland.com. Roland. Retrieved 26 August 2019.
  115. AHRENS, Christian (n.d.): "Zur Frühgeschichte der Instrumente mit Durchschlagzungen in Europa". Retrieved January 24, 2011. Джерело: URL: <http://www.harmoniumnet.nl/doorslaandetong-3.html> (дата звернення: 25.06.2025).
  116. Berlioz, Héctor A. Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration. Londres: Novello, Ewer and Co. 1858. p. 233.
  117. Bermúdez, Egberto. «Beyond Vallenato: The Accordion Traditions in Colombia», en Helena Simonett (ed.), The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More Urbana: University Press of Illinois. 2012. pp. 199-232.
  118. Bohlman, Philip V. () «Immigrant, Folk, and Regional Musics in the Twentieth Century», en David Nicholls (ed.), The Cambridge History of American Music. Cambridge: Cambridge University Press. 1998, pp. 276-308, pp. 301-302, Джерело: URL:<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521454292.012> (дата звернення: 25.06.2025).
  119. Crook, Larry Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation. Santa Barbara: ABC-Clio. 2005. p. 256.

120. Davidson, Miriam. Alfred's Teach Yourself to Play Accordion. Alfred Music Publishing. 2005. p. 86.
121. Dr. Karl Hohner. Harmonica Firm. The New York Times. Dr. Karl Hohner. 1971.
122. EWA Electronic Wireless Accordion Owner's Manual.
123. Eydmann, Stuart. As Common as Blackberries: The First Hundred Years of the Accordion in Scotland, 1830 – 1930 . Folk Music Journal. pp. 595-608.
124. Giotta, Fabio G. «A Brief, Comprehensive History of the Cordovox and other electronic accordions» (PDF). caffetrieste.com. Caffe Trieste. Retrieved 26 August 2019.
125. Harrington, Helmi Strahl; Kubik, Gerhard Accordion. 2001. Grove Music Online.
126. Hohner Electravox N General Servicing Instructions.
127. Horyn, Cathy Luciano Soprani, 53, Designer Who Won Fashion Fame in 80's. New York Times. 1999 (published 27.10.1999). Obituary].
128. Loveless, Megwan. «Between the Folds of Luiz Gonzaga's Sanfona: Forró Music in Brazil», en Helena Simonett (ed.), The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More! Urbana: University Press of Illinois. 2012. pp. 268-294.
129. Maurer, Walter Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur. Viena: Harmonia. 1983. p. 87.
130. Ní Chaoimh, Máire Journey into tradition : a social history of the Irish button accordion. 2010.
131. Schwietert, Stefan (dir.). El Acordeón del Diablo: Vallenato, Cumbia und Son [Película]. Berlín: Zero Film, Absolut Medien, Arte Edition. 2000.
132. Tikka, Marko Tamminen, Toivo: Tanssiorkesteri Dallape: Suomijatsin legenda 1925–2010. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 2011.

133. Wayne, Neil. «The Wheatstone English Concertina». The Galpin Society Journal. 1991. p.132, p.p.113-149. Джерело: <https://doi.org/10.2307/842213> (дата звернення: 25.06.2025).
134. Worrall D. (2019). The Concertina: A History and Guide. London: Routledge.

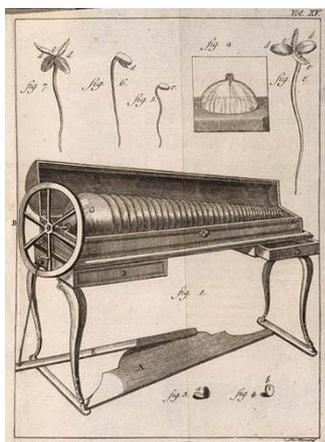
## ДОДАТКИ

### Додаток А



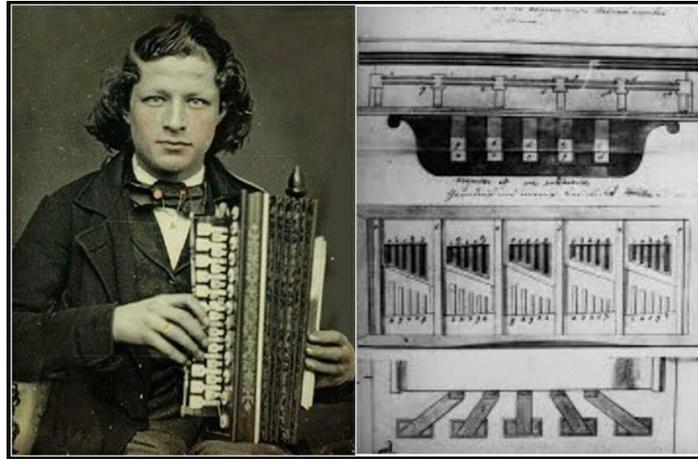
Шен

### Додаток Б



Скляна гармоніка

### Додаток В



**Кирило Деміан (Даміан)** (нім. *Cyryll Demian*; 1772, Герла — 1 листопада 1847, Відень) австрійський майстер вірменського походження, який виготовляв органи і клавіри, винахідник акордеону.

### Додаток Г



Фотографія темношкірого чоловіка, який сидить і грає на баяні у французькому стилі з дванадцятьма клавішами з високим звучанням і двома кнопками з басовим звуком (імовірно, *Busson*, відомий у місцевій мові як флютина).

## Додаток Д



**Баян Орфей**

## Додаток Е



**Электронный баян Roland**