

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

В. Г. Дорохін

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)

Навчальний посібник

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів*

Ніжин
2013

УДК 378.147:786.8(075.8)

ББК 85.375р

Д69

Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
Лист № 1/11-802 від 29.01.2013 р.

Рецензенти:

Ростовський О. Я. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державно-університету імені Миколи Гоголя;

Семешко А. А. – заслужений діяч мистецтв України, професор інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, академік Петровської академії наук та мистецтв;

Тишко С. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського

Дорохін В. Г.

Д69 **Методологічні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні) : навч. посіб. / В. Г. Дорохін. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – 86 с.**

ISBN 978-617-527-072-1

Матеріал посібника спрямований на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей артикулювання на баяні (акордеоні) та забезпечення навчального процесу. Мета посібника – прискорити формування необхідних умінь і навичок виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні), забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів.

Для студентів, магістрів та викладачів вищих навчальних закладів, а також для викладачів спеціальних музичних відділів навчальних закладів I–II рівня акредитації та дитячих музичних шкіл.

УДК 378.147:786.8(075.8)

ББК 85.315р

ISBN 978-617-527-072-1

© В. Г. Дорохін, 2013

© НДУ ім. М. Гоголя, 2013

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ТКАННИНИ	8
1.1. Понятійний апарат	8
1.2. Про фактори розділення та об'єднання у виконавському процесі	11
РОЗДІЛ 2. БАГАТОРІВНЕВА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ТКАННИНИ У ВИКОНАННІ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)	21
2.1. Фонетичний рівень	21
2.2. Рівень фактури	28
2.2.1. Акордовий склад	30
2.2.2. Гомофонно-гармонійний склад	35
2.2.3. Гармонійна фігурація	40
2.2.4. Поліфонія	44
2.2.5. Приховане голосоведення	49
2.3. Морфологічний рівень	54
2.3.1. Вимовляння простих мотивів	54
2.3.2. Вимовляння розширених мотивів	59
2.4. Синтаксичний рівень	65
2.4.1. Періодичність	65
2.4.2. Фактор підсумовування	69
2.4.3. Фактор дроблення	72
2.5. Контрольні питання і завдання	77
2.5.1. Контрольні питання	77
2.5.2. Контрольні завдання	78
ЛІТЕРАТУРА	79

ПЕРЕДМОВА

Комунікативні аспекти музично-виконавської творчості у дослідженнях останніх років підпадають під різнобічне теоретичне осмислення. У практиці музично-виконавської підготовки визначився ряд напрямків, яким притаманний певний художньо-когнітивний потенціал. Розвиток сучасної системи освіти зумовлює потребу вдосконалення методів професійної підготовки фахівця мистецького напрямку. Професія вчителя музики має поліфункціональні риси, які узагальнюють його теоретичну та виконавську підготовку. Відомо, що пізнання мистецьких явищ відрізняється певною специфічністю. Особливої актуальності в музичній педагогіці набувають способи, здатні забезпечити цілісне та адекватне пізнання музичних явищ. Звуковим образам музичного твору притаманна особлива багатозначність, що ускладнює процес їх усвідомлення. Тому пріоритетного значення набувають методики, що забезпечують спрямованість навчального процесу як на пошуки смислу того, що вивчається, так і на здобуття певної суми знань, умінь та навичок.

Актуальність обраної теми обумовлена необхідністю поглибленого дослідження феномена музичної артикуляції. Це поняття виступає в якості важливого комунікативного інструменту в музично-виконавській і педагогічній практиці. Усвідомлення універсального статусу феномена музичної артикуляції в комунікативному аспекті сприяє формуванню у студентів цілісного та органічного осягнення його закономірностей.

У сучасній музично-виконавській і педагогічній практиці питання адекватного відтворення виконавцем авторського задуму є одним із найважливіших. У цьому контексті розуміння закономірностей виконавської організації музичної тканини вважається важливим фактором вияву специфічності художнього мислення митця. З моменту виокремлення виконавства у самостійний вид художньої діяльності актуальність вивчення принципів музичного артикулювання визначає його пріоритетність в інструментально-виконавській практиці і перебуває у центрі уваги як музикантів-виконавців, так і музикантів-педагогів.

Накопичення музично-виконавських уявлень організації музичної тканини розглядається як одна з основ сприйняття різноманітних музичних творів, процесів пізнання та оцінки художніх явищ, орієнтиром у пошуках стилевідповідних виражальних засобів та прийомів, необхідних для створення інструментально-виконавської інтерпретації.

Процес становлення (формування) навичок артикулювання у свідомості особистості носить індивідуальний характер. Разом із тим пізнання методики оволодіння специфічними виконавськими прийомами має загальні закономірності, врахування яких забезпечить ефективність навчально-пізнавальної діяльності студентів. Саме ці закономірності є *предметом* розгляду даного посібника.

Недостатнє вивчення феномена артикуляції в системі музичної освіти окреслює актуальність дослідження цього явища і в області баянної творчості. У цьому контексті актуальність дослідження визначається суттєвою академізацією баянного мистецтва протягом останніх десятиліть: загальним зростанням рівня професійної майстерності баяністів, значними успіхами в підготовці концертних виконавців, регулярними перемогами вітчизняних баяністів на міжнародних конкурсах, всесвітнім визнанням здобутків української академічної баянно-акордеонної школи, плідною науково-дослідною працею тощо. Крім того, актуальність дослідження феномена артикуляції в області баянного мистецтва обумовлена і технічним удосконаленням інструмента, яке значно розширило спектр його виражальних можливостей.

Вивчення та застосування на баяні (акордеоні) різноманітних засобів виразності дає простір для розвитку музичних здібностей студентів.

Актуальність даного посібника полягає у розгляді питань, пов'язаних із вивченням закономірностей артикулювання на баяні (акордеоні).

Мета посібника – забезпечити максимальну інтенсифікацію процесу осягнення основних принципів музичної артикуляції на баяні (акордеоні) на різних масштабних рівнях організації музичного твору, прискорити формування необхідних умінь та навичок її втілення, забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів. Відповідно до цього *основою* роботи над посібником стали такі положення:

– висвітити роль факторів поділу та об'єднання в артикуляції на різних рівнях організації музичного цілого;

- окреслити основні принципи артикулювання на баяні;
- закласти методологічні й теоретичні основи для вивчення музичної артикуляції у класі основного музичного інструмента;
- забезпечити готовність студентів-баяністів до самостійного пошуку та втілення прийомів музичного артикулювання.

Реалізація даних положень у навчальній практиці дозволить, на думку автора, у найкоротші терміни сформуванню у студента розуміння особливостей музичної артикуляції, навчити його найважливішим прийомам її втілення на баяні (акордеоні), закласти підґрунтя для становлення виконавського досвіду. Впровадження зазначених положень у практику навчання допоможе активізувати самостійну роботу студентів.

Мета посібника визначила *структуру* його змісту, який поділено на **два розділи**. Розділи посібника охоплюють широке коло питань, пов'язаних із сприйманням, осягненням та відтворенням поліфонічних творів на "готовому" акордеоні.

Розвиток виконавських умінь студента значною мірою залежить від засвоєння матеріалу на теоретичному рівні. Тому **перший розділ** "ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ" включає:

- 1) понятійний апарат, у якому надані узагальнені відомості про музичну артикуляцію, музичне артикулювання, штрих, музичний синтасіс, фактуру, приховане голосоведіння, агогіку тощо;
- 2) відомості про масштабні рівні функціонування музичної артикуляції.

Суттєво полегшити засвоєння студентами необхідних знань, умінь та навичок оволодіння прийомами артикулювання на різних рівнях виконавської організації музичного твору допоможе матеріал **другого розділу** "БАГАТОРІВНЕВА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ У ВИКОНАННІ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)". Особливістю даного розділу є висвітлення методичних порад у поєднанні з їх теоретичним обґрунтуванням. Інформація, засвоєна на теоретичному рівні, має допомогти студентам ефективно вирішувати практичні завдання у подальшій професійній діяльності.

Традиційними формами контролю теоретичних знань музиканта-виконавця є поточний контроль у процесі індивідуальних занять та семестровий зріз знань у вигляді колоквиуму. Використання контрольних питань і завдань, спрямованих на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей артикулювання

на сучасному баяні у курсі "Основний музичний інструмент", посилює інтелектуальну спрямованість дисципліни, урізноманітнює форми контролю й самоконтролю, надає можливість точніше діагностувати рівень теоретичних знань студентів із проблем музично-виконавської підготовки.

Запропоноване структурування змісту посібника підкреслює найважливіші аспекти навчання музичної артикуляції у процесі виконавської підготовки, дозволяє вирішувати навчальні завдання на теоретичному, технологічному та художньому рівнях.

Матеріали посібника призначені для практичного застосування в курсі основного (або спеціального) музичного інструмента (баян та акордеон), спецкурсах із проблем фахової підготовки музиканта-педагога, педагогічній практиці студентів.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ

1.1. Понятійний апарат

Агогіка (від грец. *agoge* – відведення, віднесені) – один із засобів художньої виразності в музичному виконавстві, що полягає в невеликих відхиленнях від основного темпу твору (уповільнення, прискорення), які не фіксуються в нотах. Агогічні позначення пов'язані з фразуванням і артикуляцією, а також із музичною динамікою. Такі агогічні позначення, як *ad libitum* (за бажанням), *piacere* (вільно), *capriccioso* (капризно, химерно) та ін., допомагають повніше і яскравіше розкрити характер і зміст музичного твору. Ці темпові відхилення зазвичай застосовуються в невеликих музичних побудовах. Особливо часто агогічні відхилення зустрічаються в творах композиторів-романтиків. Термін "агогіка" введений у музикознавство Х. Ріманом у 1884 р.

Акцент – наголос на відомих тактах або нотах музичної фрази, підкреслення звуку або акорду шляхом його посилення, ритмічного продовження, агогіки, зміни гармонії, тембру, напряму мелодичного руху тощо. Крім цих різновидів, можна навести й інші "компенсаторні" варіанти акценту:

– перерва у звучанні перед тоном (або співзвуччям) часто призводить до його акцентованого сприйняття;

– ритмічне призупинення (агогічна "відтяжка") перед тоном або будь-якою іншою структурою порушує інерцію руху і акцентує тим самим увагу на подальшому звучанні. Різні способи акцентування можуть застосовуватися залежно від виконавської інтерпретації і можливостей музичного інструмента.

Диференціація (від лат. "різниця", "відмінність") – поділ, розчленування цілого на якісно відмінні частини.

Жанр (музичний) – багатозначне поняття, що характеризує роди й види музичної творчості у зв'язку з їхнім походженням, умовами виконання і сприйняттям. Музичний жанр є одним із найважливіших засобів художнього ототожнення і може розглядатися в більш

широкому і більш вузькому аспекті. У більш широкому говорять про оперний, симфонічний, камерний жанри тощо. У більш вузькому розрізняють жанри ліричної і комічної опери; симфонії і симфонієти; арії, аріозо, каватина і т. д.

Інструментовочні відтінки – певне забарвлення звуку чи всієї фактури, пов'язане із застосуванням того чи іншого регістра на двох по-різному реєстрованих клавіатурах.

Музична артикуляція – це художньо мотивована взаємодія поділу та об'єднання елементів музичної тканини, що реалізовується в звучанні музичного інструмента або голосу відповідними засобами виконавської техніки.

Музичне артикулювання – це слухо-моторні дії виконавця, спрямовані на виробництво і донесення музичної думки до слухача в процесі розділення та об'єднання елементів музичної тканини засобами конкретного музичного інструмента.

Музичний синтаксис (від грец. *syntaxis* – складання, упорядкування):

1) порядок членування інтонаційного мовного потоку та виділення в ньому смислових елементів і побудов;

2) порядок об'єднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік.

Поліфонія – один із найважливіших виразних засобів музики, що ґрунтується на одночасному звучанні декількох самостійних голосів (від грец. *poly* – багато, *phone* – звук, тобто багатоголосся). Винятково широке поширення поліфонічний стиль одержав у середньовіччя (особливо в хоровій музиці). Зусиллями багатьох поколінь композиторів відпрацьована багата різноманітна техніка поліфонічного викладу. Існує два види поліфонії: **імітаційна** і **неімітаційна**. **Основні поліфонічні жанри:** *сарабанда, арія, менует, прелюдія, полонез, інвенція, фуга, фугато, фугета, аффеттуозо, токката, ламенто, хорал, хоральна прелюдія* тощо.

Прийом "вісімки" (термін, запропонований І. Браудо) полягає у більш зв'язному виконанні дрібних тривалостей на фоні продовжених, які вимовляються роздільно. В той же час, уміло оперуючи мірою скорочуваності або продовженості тонів у поліфонічній фактурі, виконавець може впливати на зміст музичної інтонації в кожному з голосів. Використовуючи даний прийом, можна створювати ефекти акцентованості та різної міри напруженості звучання.

Приховане голосоведення – голосоведення, для якого характерна мелодійна зв'язаність окремих звуків на відстані в одnogолосних лініях, що створює ніби хід другого голосу. Як правило, це мелодія, побудована на широких інтервалах. Вона не сприймається нами як стрибкоподібна, а ніби розшаровується на два голоси (можлива і більша кількість "прихованих" голосів) і створює багату поліфонічну тканину із затриманнями звуків, їх оспівуваннями тощо.

Ритм – чергування і співвідношення довгих і коротких долей та акцентів; один із трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їхнім висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр.

Метр є умовою сприйняття ритму. Метр – акцентна сторона ритму (співвідношення звуків за важкістю, легкістю). В музиці метр виражається через розмір, а синтаксис співвідноситься з розміром як сумірність мотиву і такту. Існують наступні види розміру: простий, складний, змішаний і змінний.

Синкопа – розбіжність ритмічного та метричного акцентів (коли нота була взята на слабкій долі і продовжує звучати на сильній долі). У результаті цього акцент сильної частки долі зміщується на слабку, ритмічний і метричний акценти не збігаються. Синкопа може бути як усередині одного такту, так і між тактами, тобто взяли ноту в одному такті, а її звучання триває в наступному. Досить часто зустрічаються обидва види синкоп, їх називають "основними" синкопами.

Терасоподібна динаміка характерна для інструментів із постійним тембро-динамічним ладом (клавесин, орган). На акордеоні може досягатися раптовим посиленням або послабленням гучності з послідовним постійним його утриманням за допомогою умілого використання ведення міха.

Фактура (від лат. *factura* – обробка, роблення) в музиці – конкретний звуковий образ твору. Це самий склад музичної тканини, сукупність її елементів. Компоненти фактури: тембр, регістрові положення, голосоведення та ін.

Цезура в музиці – межа між частинами, розділами, побудовами музичного твору. Поряд з іншими факторами цезура (в музиці) забезпечує сприйняття членування твору, його структури. Спеціальних знаків для позначення цезур (у музиці) не існує. Про їх місцезнаходження дозволяють судити фразіровочні ліги. У ряді випадків цезури збігаються з перервами у звучанні (паузами); вони завжди виникають

після мелодійної і гармонійної каденції, після зупинки на довгому звуці, в момент переходу від ритмічної фігури до її повторення тощо. Значущість ("глибина") цезури пропорційна масштабам побудов і ступеня їхньої завершеності. У ряді випадків можливе різне тлумачення місця розташування і глибини цезури.

Штрих – це артикуляційний прийом, що визначає виразність звуків або співзвуч, а також характер їх зв'язності або роздільності, реалізований у звучанні конкретного музичного інструмента або голосу.

1.2. Про фактори розділення та об'єднання у виконавському процесі

Відомо, що членування музичного висловлювання у виконавському процесі є одним із основних факторів комунікації.

На думку С. Шипа, "якщо слухач не може виділити в музиці яких завгодно частин, граней, зупинок, стадій руху, то він безнадійно "тонне" в суцільному потоці все нових і нових вражень. Вони витісняють один одного, але не створюють зв'язків, необхідних для сприйняття змісту музики. Саме так сприймається незнайома мова, коли слова зливаються в нероздільний звуковий ряд. Значить, виразність музичного мовного процесу є обов'язковою умовою його осмисленого сприйняття" [109, с. 127].

У цьому контексті звернемо увагу на родові ознаки артикуляції, що наводяться у словнику:

1. *Articulatim /artikulo/ adv.* 1) окремо, частинами; 2) чітко, докладно, пункт за пунктом.

2. *Articulosus, a, um /artikulus/ adj.* 1) вузлуватий; 2) розчленований; 3) подріблений, дрібний.

3. *Articulus, i, m /demim.* до *artus II/*. 1) суглоб; 2) член тіла (перев. палець); 3) *бот.* вузол, коліно; 4) уступ (*montium*); 5) частина промови, епізод, частина речення; 6) артикль, граматичний член; 7) момент, проміжок часу; *in articulo mortis* = у момент кончини; 8) частина, розділ; стадія, ступінь; 9) *юр.* випадок, ситуація; 10) *юр.* артикул, стаття, параграф, пункт [99, с. 42].

Тут присутні ознаки, які тією чи іншою мірою вказують на фактори поділу та об'єднання.

У музичному ж артикулюванні мова йде про взаємообумовленість в інтонаційному процесі двох протилежних тенденцій:

1) співвідношення (сполучення) між значущими компонентами звучання, тобто поділу (диференціації);

2) втілення цілісності, тобто об'єднання.

Маючи на увазі створений композитором текст музичного твору, Л. Мазель зазначає, що "фактори розчленованості твору на великі і дрібні частини вельми різноманітні. Розчленовуюче значення може мати поява нового музичного матеріалу або початок повторення щойно викладеної побудови, або ж повернення попереднього матеріалу після нового" [63, с. 128].

Природно, що в моментах зміни або повтору засобів виразності передбачається певний характер поділу музичної тканини, що відповідає логіці розгортання художньо-емоційного стану.

В інтонаційному процесі взаємодія поділу та об'єднання обумовлена логікою системної організації музичного руху. Коли в результаті диференціації музичної тканини відбувається відокремлення ("відсікання") одного моменту звучання від іншого, то, як наслідок, виявляється автономна цілісність кожного з них. У свою чергу, ця цілісність співвідноситься (порівнюється) з іншою цілісністю і, отже, розчленовується з останньою.

У процесі виконання всі окремі способи упорядкування підпорядковані інтонаційному контексту більш крупної цілісності, і навпаки, характер утілення останньої визначається характером її внутрішніх зв'язків (розділень і об'єднань). Цей процес щоразу неповторний, оскільки "... сприйняття і розуміння відносин між елементами музичної форми має тимчасову, процесуальну природу: в русі звукового матеріалу кожен момент звучання функціонально залежний від попереднього, і обумовлює подальший" [65, с. 9]. Як бачимо, ознаки диференціації виявляються у сполученнях звуковиражених станів. І оскільки тільки в співвідносних якостях звучання втілюється логіка смисло-утворення, саме поділ і об'єднання є основними факторами, за допомогою яких проявляються змістовно-виразна і комунікативна функції музичного матеріалу.

Відомо, що властивості і функції мовної інтонації достатньо повно і глибоко можуть застосовуватися в музиці. Мають місце тут і деякі термінологічні збіги. Якщо в мові існують фонемі, слова, фрази, речення, періоди тощо, то в музиці – звуки-тони відповідають фонемам (за аналогією з фонемами *звуки-тони* іноді називають *тонемами*),

мотиви – словам, а музичні фрази, речення, періоди схожі з завершеними або відносно закінченими мовними побудовами. Слід зазначити, що в музиці ця ієрархія зберігає своє значення, як у вокальних, так і в інструментальних жанрах.

Якщо способи поділу за допомогою прийомів зв'язно-роздільного вимовляння звуків досить докладно представлені в працях І. Браудо, то розчленовування музичної тканини на різних масштабно-часових рівнях системної організації музичної тканини в методичних і наукових працях розглянуто явно недостатньо.

Згідно з концепцією Є. Назайкінського, в області сприйняття музичної форми виділяється *три* масштабно-часових рівні: "Перший із них ... умовно можна назвати фонетичним: він відповідає окремим звукам або складам. Другий назвемо синтаксичним. Це – рівень мотивів, фраз, речень" [74, с. 253].

Цілісність усього музичного твору автор відносить "до третього масштабного рівня – рівнем сприйняття більш крупних побудов або композиції в цілому" [Там само, с. 253].

У книзі "Логіка музичної композиції" Є. Назайкінський зазначає: "Деякі з типів організації оперують дрібними, короткими одиницями і відносяться до першого масштабно-часового рівня сприйняття, до фонічного шару. Така артикуляційна динаміка, процеси розгортання окремих звуків – звуковедення. Такі агогічні і внутрішньозонні інтонаційні відтінки. Вони найбільш тісно пов'язані з матеріально-відчутною предметністю музики, з безпосереднім відчуттям звуків" [73, с. 72].

Як бачимо, рівень, раніше названий фонетичним, тепер називається фонічним. У той же час відомо, що способи утворення звуків мови та їх акустичні характеристики в мовознавстві вивчає саме фонетика, тому цей термін (фонетичний) будемо використовувати і надалі.

На відміну від уже висвітлених у науковій літературі способів зв'язно-роздільного вимовляння, питання, пов'язані з проявом тенденцій поділу та об'єднання на рівні тону, потребують спеціального розгляду. Наведемо кілька думок.

"Потік музики не тільки об'єднує елементи – ноти, але тече і всередині самих нот. Нота, взята вокалістом, – це ціла гама якостей і відтінків. Нота вібрує, філірується, нюансує при цьому у своїх інтонації, динаміці, тембрі... Зазначена змінність ноти є невід'ємним і істотним виразним фактором музики" [19, с. 190–191].

"Встановлено, що різні типи ... артикуляції ... в художньому виконанні дають можливість управляти багатьма процесами музичного звуковедення – інтонаційними відтінками, ступенем гостроти атаки в різних штрихах, тембровими характеристиками звуку і динамікою" [74, с. 264].

"Розглянута в своїх внутрішніх властивостях нота сама є процесом" [19, с. 190].

На рівні тону такими складовими цього процесу є його початок, ведення (внутрішня частина) і завершення.

Б. Яворський пише: "Кожен звук має початкову артикуляцію (початок звуку) і кінцеву артикуляцію (припинення звуку), між якими знаходиться саме звучання *ordinario*, *tenuto*, резонує, філіруюче" [97, с. 13].

Стадії у виконавському вимовлянні, відмічені Б. Яворським, повинні бути логічно співвіднесеними й утворювати художню "цілісність" тону.

Можливо, виключення Б. Яворським артикуляційного фактора з ведення звуку обумовлено специфікою фортепіано, органа, клавісіна, де виконавець не має можливості диференціювати продовження звучання.

У вокальному, скрипковому, баянному та інших виконаннях моменти ведення тонів можуть бути схильними до різних перетворень, що передбачає наявність як мінімум трьох артикуляційних фаз¹ на рівні тону.

Цікавий у цьому контексті приклад, який наводить Є. Назайкінський: "Для східного екзальтовано-мелосного співу характерні ... в кінці або на початку витриманого звуку – включення прикрашаючих орнаментальних фігурок" [76, с. 179].

Багато ознак розділення наводиться в класифікації штрихів на баяні М. Давидова, де у виконанні "сфорцандо" передбачається "різка, гостра атакіровка окремих звуків із раптовим спадом" [38, с. 40]. У "маркато" "твердість атаки звуку з різноманітним продовженням і завершенням" [Там само]. В основі "вібрато" лежить періодичність мікрофаз звучання, а отже, розділеність його складових елементів.

Таким чином, різні артикуляційні прийоми призводять до диференціації звучання на рівні тону. Парні відтінки звучання

¹ "Фази артикуляції – ... три частини артикуляції, тобто приступ (екскурсії), витримка і відступ (рекурсії)" [7, с. 491].

наділяються особливою звуковою якістю, особливою емоційною характеристикою і являють собою "живий виразний процес інтонування" [19, с. 190–191].

У той же час, у наявності всі ознаки фактора об'єднання. Саме від характеру співвідношення подійних переживань звучання в часі залежить інтонаційна цілісність тонів (і, в подальшому, їх співвідношень). Цим багато в чому обумовлюється і загальний колорит звучання (фонізм), жанрові та стилістичні особливості музичної тканини. В даному випадку велике значення має фактор темпу. У повільних темпах (особливо в кантілені) характер початку, ведення і закінчення тонів стає більш сприйнятливим.

Найбільш мобільним засобом у перетворенні будь-якого з моментів звучання є гучність. Не випадково саме раптова зміна гучності в межах ведення тону є природним ("прямим") проявом акценту. Однак градації якості звучання можуть коливатися від майже непомітного (дещо "розмитого", затушованого) до явного, раптового контрасту. Більш різке, раптове, просторово-часове перетворення звучання протягом тону буде сприйматися як більш акцентне, більшою мірою виражаючий поділ і, навпаки, менш контрастне – як менш акцентне, менш розділене.

Фактура, за визначенням Є. Назайкінського, "це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює й об'єднує по вертикалі, горизонталі і глибині всю сукупність компонентів" [73, с. 73].

На відміну від рівня тону, при диференціації звучання у фактурі можна говорити про розчленування¹. Позиція, яка розкриває взаємодію факторів членування і об'єднування в фактурі, представлена в книзі Є. Назайкінського "Логіка музичної композиції". Наведемо ряд висловлювань цього вченого: "За типом членування фактура подібна до композиції, частини якої (компоненти в буквальному сенсі) теж можуть прозвучати відокремлено". І далі: "Для фактури специфічно членування просторове, тобто по вертикалі і глибині, а для композиції (як і для синтаксису) – часове" [73, с. 78]. При цьому дослідник зазначає, що в фактурі "глибинне розмежування при звуко-висотному реєстровому збігу нерідко виявляється головним фактором диференційованого сприйняття" [73, с. 79].

¹ "І наявність граней, і збереження єдності призводять до одного результату – до членоподільності. Власне кажучи, це чудово відображено в самому терміні "членоподільність" [74, с. 259].

Не залишився без уваги автора і фактор об'єднання: "Членування у фактурі, як і в будь-якій іншій системі організації художнього цілого, є ніби зворотним боком її об'єднуючих можливостей" [73, с. 81].

У той же час Є. Назайкінський вважає, що саме в галузі фонізму "проявляє себе і фактура як спосіб організації звучання" [73, с. 72].

На думку автора, фонічний шар "це – всього лише мить реального звучання, яке одразу зникає, ... тривалість безпосередньо відчутного сьогодення і є той масштаб часу, на який орієнтовано фонічне в музиці" [73, с. 52].

При цьому не можна не звернути уваги на деяке протиріччя. Якщо диференціація голосів в окремому акорді може бути втілена тільки засобами гучності (наприклад, у виконанні на фортепіано), то, приміром, у поліфонії ясність виконавського вимовляння голосів обумовлюється також характером їх тимчасового розгортання, в тому числі і неодноразовість їх внутрішнього членування. А на інструментах, позбавлених можливості гучного виділення одного з голосів у багатоголосовій фактурі (орган, баян), прийоми горизонтального членування¹ часто є єдиними способами диференціації фактури.

У гомофонії міра "відтінювання" за глибиною акомпонементу і мелодії теж може повноцінно сприйматися тільки в умовах їх тимчасового розгортання.

Враховуючи вищесказане, фактура надалі буде розглядатися нами як самостійний масштабно-часовий рівень у системі артикулювання, що має свою специфіку, поряд із фонетичним, синтаксичним і композиційним.

Відомо, що в музикознавстві, за аналогією з вербальною мовою, використовується поняття музичного синтаксису. *Синтаксичний рівень* – це "... рівень мотивів, фраз, речень" [74, с. 253]. Тут найменшою структурною одиницею є мотив.

Як зазначає Є. Назайкінський, "є в чистій мелодії і осередки, подібні за масштабами слову. Це мотиви. <...> структурна схожість **мотивів зі словами** в наявності. По-перше, вони подібні словам за своєю протяжністю, за кількістю тонею. По-друге, мотиви, як і слова, містять один головний акцент і він, так само як і в словах, може стояти

¹ Одним із прикладів може служити прийом "вісімки", запропонований І. Браудо в монографії "Артикуляція" [19].

на початку, в середині і в кінці. Як і в словах, він може наповнюватися внутрішнім інтонаційним рухом, якщо знаходиться під наголосом. У таких випадках виникає внутрішньоскладовий розспів" [76, с. 157].

Говорячи про мотиви, дослідник все ж уточнює: "Правда, вони не мають багатьох корінних властивостей слова. Вони не несуть у собі конвенційного значення, позбавлені граматичних категорій роду, числа, часу, не розмежовуються на іменники та дієслова, прикметники і числівники, сполучники і вигуки, не відмінюються <...> в музиці зберігаються загальні тілесні контури слова. Музичні мотиви і за кількістю звуків-тонів, і за протяжністю нагадують на слух слова і цілком можуть бути названі музичними лексемами, хоча, можливо, в цьому і немає особливої необхідності. Головне – в тому, що ці тіні або мелодико-ритмічні силуети слів забезпечують слухові асоціації з промовою, дозволяють говорити про речитативну, декламаційну, оповідну мелодику.

Що ж до семантичної визначеності, то аналогія між словом і мотивом, звичайно, кульгає. Зрозуміло, "музику не можна випросити і склянки води". Музичні мотиви, однак, зовсім не суть порожні слова. Їх зміст не менш конкретний, хоча і не піддається опису. Він – в особливій власне музичній сфері гарних сполучень, витончених фігур, проникливих звукових поєднань, ладової і гармонійної своєрідності. А у своїй сукупності, у своїх інтонаційних варіантах вони здатні передавати найтонші відтінки скарги, вольового напору, вимоги, близькі ефектам мовної модальності (владності, впертості, образи, міркування, мрійливості і т. п.). Завдяки наявності музичних лексем виникають асоціації і з власне мовною синтаксичною логікою побудови речень – і синтаксичні смисли перерахування, перебору різних посилань і впливаючого за ними висновку, посилення і уточнення аргументів, протиставлення" [76, с. 157–158].

Як відомо, вивченням форми і будови слів у мовознавстві займається морфологія. Музиканти розглядають рівень музичної морфології, розуміючи при цьому процеси членування і об'єднання всередині мотивів. Морфологічний рівень буде трактуватися як самостійний, поряд із фонетичним, фактурним, синтаксичним і композиційним.

До синтаксичних структур, на думку Л. Мазеля, відносяться структури, в яких виявляються співвідношення "мотивної повторюваності і неповторюваності (схожості і несхожості)" [63, с. 134].

Як уже зазначалося, прийоми розчленування можуть не тільки розділяти музичну тканину на частини, а й нести функцію їх смислового

об'єднання. Так, ступінь роздільності між тонами (або співзвуччями), посилення або послаблення гучності всередині структур підпорядковуються загальній логіці і слідує єдиному плану руху.

С. Шип у книзі "Музична форма від звуку до стилю" дає два визначення музичного синтаксису:

"1) *музичний синтаксис* (від грец. *syntaxis* – складання, упорядкування) – це порядок членування інтонаційного мовного потоку та виділення в ньому смислових елементів і побудов;

2) *музичний синтаксис* – порядок об'єднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік" [109, с. 127].

У самій ідеї сполучення періодичних і неперіодичних структур, підсумовуючих і роздроблених фрагментів, незалежно від їх послідовності спостерігаються дві виконавські тенденції – членування і об'єднання. Якщо в одній частині синтаксичної формули відбувається тенденція до розчленування, то в іншій – до об'єднання.

В усвідомленні характеру співвідношення цих протилежних тенденцій в контексті художнього цілого і полягає суть проблеми вибору та втілення способів членування і об'єднання в мелодико-синтаксичних структурах.

У руслі вирішення цієї проблеми необхідно:

– по-перше, вибрати засоби вимовляння, як періодичної (роздробленої), так і неперіодичної (цілісної) побудови;

– по-друге, знайти виконавські прийоми об'єднання періодичності з неперіодичністю. У цьому випадку, способи членування і об'єднання доповнюють один одного, як у паралельному, так і в протилежному типах взаємодії.

Комплементарне застосування цих засобів і прийомів ґрунтується на принципі, який говорить: "Важливий виразний ефект ... досягається ... за допомогою не якого-небудь одного засобу, а кількох або багатьох ..., спрямованих до тієї ж мети" [63, с. 41].

Необхідність компенсаторної кореляції обумовлена різними факторами, що обмежують використання будь-якого засобу.

У зв'язку з цим Л. Мазель зазначає, що "пауза, ритмічна зупинка, гармонійний каданс, завершення мелодійної хвилі, зміна тональності, тембру, регістру, динамічного відтінку – всі ці засоби можуть служити факторами розчленованості" [63, с. 128].

У виконавській практиці втілення членування і об'єднання на рівні музичного синтаксису часто здійснюється різними прийомами акцентування.

Як зазначає Г. Келдиш, акцент "створюється головним чином підсиленням (динамічний акцент, наголос), ... іноді збільшенням тривалості (агогічна артикуляція). Виконавські агогіка і динаміка виявляють акценти, виражені в нотному тексті мелодійним і ритмічним малюнком і змінами гармоній, у вокальній музиці також словесними наголосами. Розміщення акценту регулюється метром, але реальна акцентуація може відступати від метричної і суперечити їй ... Об'єднанню мотивів у фрази служать фразові акценти, що несуть ритмічні функції арсіса і тези. З цими акцентами можуть не збігатися емоційні (емфатичні, патетичні), характерні й інші акценти" [71, с. 24].

Як бачимо, Г. Келдиш виділяє гучносно-динамічний і агогічний різновиди акценту. Крім цих різновидів, можна навести й інші "компенсаторні" варіанти акценту:

– перерва в звучанні перед тоном (або співзвуччям) часто призводить до акцентованого його сприйняття;

– ритмічне призупинення перед тоном (агогічна "відтяжка") або будь-якою іншою структурою порушує інерцію руху і акцентує, тим самим, увагу на подальшому звучанні.

Різні способи акцентування можуть застосовуватися в залежності від виконавської задачі і можливостей музичного інструмента.

Застосування даних способів членування актуальне як усередині мотивів, так і на рівні мелодико-синтаксичних структур і між частинами твору. Такі моменти розчленування називаються *цезурою*.

Як показує виконавська практика, в масштабно-синтаксичних структурах тенденції об'єднання і розчленування рельєфніше проявляються, коли загострене акцентування в періодичній частині структури компенсується заспокоєнням акцентуації в неперіодичній¹, поступове посилення звучності протиставляється її ослабленню, прискорення – сповільненню, зв'язне вимовляння – розчленованому. У той же час у виконанні може одночасно простежуватися більш загальна тенденція до об'єднання всієї структури. Тут усі моменти членування і об'єднання всередині структури підпорядковуються логіці більш масштабного об'єднання.

На рівні музичного цілого (одночастинна композиція або частина циклу) завжди виявляється загальне тяжіння до єдності, об'єднання, яке розташовується ніби над окремими проявами розчленованості.

¹ Якщо в одній частині синтаксичної формули спостерігається тенденція до розчленування, то в другій – до об'єднання.

При виборі засобів акцентування особливу увагу слід приділяти специфіці музичного інструмента. Про це пише І. Браудо: "Процес інтонування на будь-якому інструменті здійснюється шляхом взаємодії як механіко-акустичних властивостей інструмента, так і різних засобів і прийомів виконавської виразності. Взаємодіючи, всі ці властивості і засоби дають якесь якісно нове утворення, синтез компонентів. Це дозволяє заповнювати, компенсувати недостатність будь-яких властивостей за рахунок взаємодії інших. Кожному інструментально-інтонаційному комплексу притаманна своя специфіка, в кожному є головні, стрижневі компоненти, які в значній мірі виражають інтонаційну специфіку даного інструмента і групують навколо себе решту, менш специфічні" [19, с. 157].

У музикознавстві поняття "композиція" пов'язується з організацією художнього цілого, тобто виражає загальний логічний план музичної форми.

Звернемо увагу, що виконавська розгортка композиційного плану музичного твору здійснюється в розгорнутому художньому часі, в межах якого все набуває змістовного значення. І це передбачає комплексну організацію всіх виразних засобів.

Як зазначає Л. Мазель, "більш нижчі форми організації елементів і засобів музики, коли вони включаються в більш високі, хоча і підкоряються їм, не повністю розчиняються, не вмирають в них, а продовжують сприйматися і впливати також і самі по собі" [61, с. 123]. Ці закономірності простежуються і в музичному артикулюванні.

РОЗДІЛ 2. БАГАТОРІВНЕВА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ У ВИКОНАННІ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)

2.1. Фонетичний рівень

Розвиток професійного баянного мистецтва в Україні обумовлений аналізом різних сторін музичного інтонування.

Нагадаємо, що на фонетичному рівні основу музичної артикуляції визначають як процеси всередині тону, так і характер зв'язності-роздільності між тонами.

Розглянемо специфіку взаємозв'язку виконавських засобів на баяні в процесі звуковидобування з позицій організації роботи технічного апарату.

У концертній і педагогічній практиці баяністів утвердилися *три* види артикуляції (в контексті даного дослідження – артикулювання): міхова, клавішна (або пальцева) і міхо-клавішна (або міхо-пальцева). У процесі виконання три види артикуляції завжди взаємозв'язані і їх розмежування за ступенем активності буває досить складним. Іноді один із них може бути основним, іноді допоміжним, іноді вони замінюють або доповнюють один одного.

Незважаючи на нерозривний взаємозв'язок обох компонентів звукоутворення (рухів міха та клавіш), кожен має свою специфіку. Розглянемо найбільш характерні принципи втілення кожного з видів артикуляції.

Артикулювання, при якому основою музичного вимовлення є характер руху міха, а взаємодії пальців із клавішами носять допоміжний характер, у практиці баяністів прийнято називати *міховим*.

З трьох фаз утворення звуку на рівні тону, атака міхом при попередній натиснутій клавіші у виконавській практиці зустрічається досить рідко, оскільки утруднюється її чітке, тверде вимовлення. Такий прийом може бути застосований лише у випадках, коли звук повинен з'явитися поступово, непомітно, як правило, у досить стриманих темпах. Артикулювання міхом найбільш ефективно в середній (стаціонарній) частині звуку (веденні) і в завершальній (припиненні).

Протягом усього ведення звуку (в середній фазі) палець в основному залишається нерухомим¹, а вся палітра відтінків гучності може коригуватися рухами міха. Керування розвитком звуку передбачає постійне відчуття подачі оптимального струменя повітря до коливальних металевих язичків.

Слід вітмітити, що технологія управління міхом багато в чому нагадує рух смичка. Подібно різноманітним його рухам, у результаті рухів міхом звук може насичуватися як гучністю, так і тембром².

Іноді необхідний характер звучання досягається не тільки горизонтальними, а й вертикальними рухами міха. При збереженні однакової гучності за допомогою руху міхом униз виконавець може досягти ефекту збільшення щільності звучання ("поглиблення") і рухом угору – зворотного ефекту ("полегшення"). Дані способи звукоутворення найбільш ефективно забезпечуються рухами кисті при щільному контакті долоні з лівим півкорпусом і внутрішньою стороною лівого ременя. Для посилення інтенсивності (швидкості) руху міхом використовуються передпліччя і плече.

Різні перетворення гучності внутрішньої частини звуку (його ведення) найчастіше можна спостерігати в кантіленній музиці. Переважно це тони, які мають достатню тривалість звучання, іноді перевищують межі такту. У подібних випадках процеси ведення сприймаються більшою мірою як виразники характеру звучання тону. Це може бути рівне звучання, посилення гучності, ослаблення або поєднання посилення з ослабленням. Саме в процесі ведення звуку відчуття опору міха допомагає нашому слуху відчувати необхідну якість його глибини, розвитку та філіровок.

Таким чином, основними (базовими) способами ведення міха на рівні тону (або співзвуччя) є:

- рівне ведення міха, що передбачає стабільну гучність звучання (як в органі);
- рівномірне посилення натягу міха (*crescendo*) або його ослаблення (*diminuendo*). Відмінна риса поступового (еластичного) натягу міха – послідовне включення м'язів різних частин лівої руки баяніста,

¹ Винятком є прийоми "нетемперованого гліссандо" або вібрато.

² На тембральне перетворення звуку в результаті зміни динаміки вказують М. Давидов [38], М. Різоль [Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1977. – 275 с.] та ін.

де в процес руху останньої включається кисть, яка через обумовлені точки впливу передає корпусу інструмента вже набрану інерцію руху;

– єдинонаправлені поштовхи або ривки міхом, за допомогою яких послідовно підкреслюються певні моменти звучання. Інтенсивна подача повітря (поштовхи і ривки міхом) здійснюється за рахунок одночасного включення в рух усіх м'язів руки;

– різноспрямовані рухи міхом¹ при натиснутих клавішах:

а) у повільних або помірних темпах, м'яко або ривком із наступним рівним утриманням сили звуку, посиленням або ослабленням;

б) *тремоло* міхом різними ритмічними угрупованнями (дуолі, тріолі, квартолі і т. д.).

Для успішного застосування даного виконавського прийому рекомендується використовувати природну інерцію руху лівого півкорпуса баяна. Найбільш раціональними вважаються дугоподібні рухи міха на розтиск по діагоналі вниз та на стиск – вгору. При цьому концентрація м'язових зусиль необхідна тільки в момент фіксації зміни напрямку руху міха з наступним миттєвим їх розслабленням. Успішне оволодіння даним видом техніки можливе тільки в координації з метричними акцентами в різних ритмічних угрупованнях;

в) різні види рикошету (тріолі, квартолі, квінтолі і безперервний).

Основа техніки втілення даного прийому полягає у використанні інерції відскоку лівого півкорпуса від правого після його удару (боринами міха) у верхній частині (після стиску міха) і в нижній (після розтиску);

– різноманітні прийоми *вібрато*:

а) вільною від контакту з клавішами кистю лівої або правої руки (у контакті з півкорпусом баяна);

б) передпліччям правої і лівої руки (найчастіше при натиснутих клавішах);

в) поштовхами коліна лівої ноги;

г) поштовхами або ударами кистю або кулаком по грифу правої клавіатури.

На відміну від скрипкового (звуквисотного), прийом *вібрато* на баяні здійснюється періодичними незначними змінами гучності звуку

¹ *Мистецтво володіння міхом включає в себе і майстерність зміни міха. Акт зміни міха передбачає сукупність усіх рухів – як "горизонтальних", так і "вертикальних", при цьому характер зміни міха визначається змістом виконаного, необхідним звучанням закінчення звуку і виникненням наступного.*

в межах, що не порушують його основних параметрів. *Вібрато* характеризується частотою, розмахом і формою: частота визначається числом згаданих змін сили та забарвлення звуку в секунду, розмах – амплітудою коливань, форма – зміною звукових характеристик у часі. Незалежно від способу втілення *вібрато* засобами гучності його метою є вплив на характер ведення міха.

Беручи до уваги специфіку артикулювання на баяні, яка дозволяє цілісними артикуляційними рухами міхом охоплювати різні за масштабом структури, відзначимо, що деякі особливості ведення тону можуть стати своєрідними проектами артикулювання і на більш масштабних рівнях організації музичного матеріалу.

Звернемо увагу на основні способи завершення звучання за допомогою артикулювання міхом. До них відносяться:

– різка зупинка міха з утриманим натиском клавіші. У цьому випадку деякий час язичок за інерцією ще продовжує коливатися, оскільки резонаторна камера залишається відкритою і залишки повітря всередині не встигають заспокоїтися;

– звичайна зупинка міха з м'якою фіксацією;

– поступова м'яка (плавна) зупинка міха (з дуже м'якої фіксацією, ніби поступово розчиняючись, йдучи "на нівець").

Артикулювання, при якому основою вимовлення є характер взаємодії пальців із клавішами, а рухи міха носять допоміжний характер, прийнято називати *клавішним* (або *пальцевим*).

Найбільш активні фази пальцевого артикулювання – атака звуку і його завершення¹. Пальцеве артикулювання в момент атаки звуку ґрунтується на тому, щоб повести міх із потрібним зусиллям, після чого натиснути клавішу. Попередній натяг міха є складовою частиною артикуляційного прийому атаки. Керуючи міхом, виконавець може регулювати інтенсивність подачі повітря до металевих язичків, досягаючи тим самим необхідної гучності звучання. Натяг міха, який випереджає пальцеве натискання, найкращим чином сприяє якісному втіленню пальцевих прийомів і подальшому веденню звуку. Такий спосіб можна порівняти з нанесенням фарб на попередньо натягнуте полотно.

¹ Виняток складає спосіб пониження або підвищення тону (так зване "нетемпероване гліссандо"), який виконується за рахунок поступового зменшення або збільшення відкриття клапана з одночасною натяжкою міха, і прийоми *вібрато*.

У практиці баяністів досить міцно вкоренилися і стали базовими три види *туше* – натиск, поштовх і удар. У технологічному плані вони відрізняються як за швидкістю руху пальця, так і за характером його дотику до клавіші. На попередньо натягнутому міху натиск виконується м'яким, плавним рухом, розгойдуючи голос поступово, за рахунок плавного відкриття клапана. При натиску можливий попередній дотик до клавіші перед її натисканням, із подальшим плавним входженням у клавіатуру, замах пальця мінімальний. Дуже важливо, щоб зупинка занурення в клавіатуру (фіксація пальця незалежно від глибини занурення) мотивувалася відчуттям досягнення необхідного характеру звучання.

Поштовх і удар виконуються швидким і різким рухом. При різкому, твердому поштовху або ударі клапан відкривається швидко, моментально розгойдуючи голос. Відмінність поштовху від удару полягає в тому, що він виконується з краю клавіші без замаху пальця. Приміром, у штриху *portato* при зв'язному виконанні звуки ніби відокремлюються один від одного легким пальцевим поштовхом [94, с. 88].

Виділимо деякі умови, що сприяють якісному виконанню удару.

Удар може виконуватися пальцем або кистю. При ударі пальцем активним є його корінний суглоб. При ударі кистю палець у корінному суглобі в основному нерухомий. Легкий удар найчастіше виконується з невеликим замахом (пальця або кисті). Сильний удар із високим замахом може бути поєднаний із акустичними можливостями баяна. У подібних випадках чим сильніший удар, тим важливіше, щоб клавіша миттєво гасилася для уникнення небажаних шумових призвуків.

Завершення звучання за допомогою пальцевого артикулювання досягається зняттям пальця з клавіші і наступною зупинкою міха.

Основними способами завершення звучання за допомогою пальців є:

- 1) різке зняття пальця з клавіші (зрив);
- 2) м'яке зняття (може супроводжуватися "ауфтактним" рухом кисті);
- 3) довільне (середнє, звичайне).

До пальцевого артикулювання можна віднести групу зв'язних і роздільних штрихів в умовах стабільно натягнутого міха.

У штриху *legato* при стриманих темпах найчастіше застосовується натиск пальців. При використанні такого прийому руху пальців глибокі, плавні, переступаючі з клавіші на клавішу без розриву і напливу у звучанні, замах пальця мінімальний. Повернення

пальця у вихідне положення (зняття) плавне, розслаблене за допомогою виштовхувальної пружини. У більш рухливих темпах збільшується ударність туше і активність зняття пальця. При гнучкій, легкій руці найбільш активним є корінний суглоб пальця.

Штрих *леджьєро* переважно використовується в рухливих темпах із ударним туше. Характерною рисою його артикулювання є неповне занурення в клавіатуру, легкість пальцевих рухів.

При *легатіссімо* застосовується прийом запізненого зняття попереднього тону (або співзвуччя), тобто напливу на подальше звучання. При цьому використовується переважно м'який натиск.

У роздільних штрихах *нон легато*, *стаккато*, *стаккатіссімо* зняття (завершення звучання), як правило, таке ж активне, як і при атаці. У *стаккато* і *стаккатіссімо* залежно від характеру музики можуть застосовуватися натиск із активним, різким зняттям пальця.

Артикулювання, при якому рухи міха та клавіш виконуються одночасно, скоординовано, прийнято називати *міхо-клавішним* (або міхо-пальцевим).

У момент атаки звуку основними способами міхо-клавішного артикулювання є одночасний натиск, удар чи поштовх клавіші у координації з необхідним характером руху міха (плавним, поштовхами або ривками).

Прикладом одночасного артикулювання міхом і клавішами (пальцями) в момент атаки можуть стати штрихи¹:

– *деташе* – на тлі зв'язного або роздільного артикулювання здійснюється переважно м'яка атака міхом і пальцями з різноспрямованими рухами міхом;

– *маркато* – твердість атаки звуків міхом поєднується з різними видами *туше*;

– *мартеле* – "різке акцентоване стаккато" [94, с. 90] включає в себе різку атаку міхом і пальцем із наступним одночасно різким завершенням звучання (зняттям);

– *сфорцандо* – різкий ривок міха поєднується з різними видами *туше*.

До основних прийомів *міхо-пальцевого* артикулювання в стадії ведення звуку відносяться:

– *гліссандо* (ковзання пальців по рядах клавіатури):

а) по одному ряду (одноголосне, двохголосне, акордами);

¹ Згідно класифікації М. Давидова, "атакіровочні штрихи" [38, с. 40].

б) по двох, трьох і більше вертикальних рядах (хроматичне і хаотичне);

в) поперечне (одноголосне, двохголосне, акордами);

– спосіб детонації звуку (так зване "*нетемпероване гліссандо*").

Даний прийом виконуються за допомогою поступового зменшення або збільшення відкриття клапана на звучній ноті з коригуванням надлишкового тиску в міховій камері.

У баянній практиці існують різні за ступенем жорсткості способи одночасного завершення звучання міхом і пальцем:

– *м'який* – нагадує закінчення дихання (фрази). Досягається за допомогою повільного звільнення клавіші і одночасною, еластичною зупинки міха;

– *різкий* – виконується відсмикуванням пальця одночасно з ментальною зупинкою міха. Одним із таких прикладів може бути прийом, що нагадує *піццикато* на струнних інструментах. У цьому випадку попередній натяг міха цілком можна порівняти з натягнутою струною, а артикулювання пальцем (туше) та зняття-зрив міхом і пальцем – з аналогічним прийомом звукоутворення (*піццикато*) на скрипці. Слід відмітити, застосування такого способу звуковидобування досить ефективне, особливо під час виконання на баяні оркестрових перекладень, де в оригіналі передбачається виконання *піццикато*.

Використовуючи прийоми міхо-клавішного артикулювання, можна досягати різного ступеня зв'язності і роздільності тонів (або співзвуч).

Так, у зв'язних штрихах на баяні застосовуються різні способи атаки міхом (натискання, поштовхи, ривки) в співвідношенні з різноманітними способами туше. Приміром, у штрихах *легато-маркато*¹ використовується тверда атака (поштовх) міхом у співвідношенні з *легато*, в *легато-сфорцандо* застосовуються різкі ривки міхом на тлі *легато* в співвідношенні з різними способами туше.

У роздільних штрихах (*нон легато*, *стаккато* і *стаккати́ссімо*) можуть використовуватися різні види туше в поєднанні з різними за характером односпрямованими або різноспрямованими рухами міха.

У деяких видах *тремоло* міхом і "рикошетах" поряд із рухами міхом беруть участь і пальці. Подібні прийоми прийнято називати комбінованими, оскільки вони включають у себе чергування рухів міха і пальців. Залежно від ритмічної організації угруповань, поділу міхом при натиснутих клавішах змінюється пальцевим поділом при

¹ М. Давидов класифікує їх як "комбіновані штрихи" [38, с. 42–43].

однонаправленому русі міха. Як правило, поділ пальцями виконується перед метрично сильною долею (або відносно сильною).

До специфічних способів артикулювання на баяні можна віднести:

1) перемикання регістрів на витриманому звуці – темброво-регістрове варіювання;

2) шумові прийоми:

а) стукіт клапанів (клавішею) без руху міха;

б) гра на регістрах – швидке ритмічне перемикання останніх без натискання клавів;

в) ковзання і удари по міху, по корпусу баяна;

г) "барабанний дріб" – ритмічні поштовхи міхом при натиснутих на лівій клавіатурі кількох септакордах;

д) імітація кроків – швидкий ковзний рух по вертикальних рядах вниз без руху міха;

е) натискання повітряного клапана.

Безперервний процес творчих пошуків у сфері нових виразних засобів (як у виконавців-баяністів, так і композиторів) свідчить про постійний розвиток цих прийомів гри.

2.2. Рівень фактури

Фактура є одним із основних параметрів інтонаційно-художньої цілісності. Питання виконавського втілення фактури (у тому числі і на баяні) завжди були в центрі уваги музикантів. І все ж вважаємо за необхідне ще раз загострити на них увагу. Визначимо основні принципи виконавської організації фактури на баяні.

Відомі музиканти завжди надавали великого значення створенню звукової багатоплановості в музичному творі. "Як у живопису, зазначав К. Ігумнов, так і в музиці нічого не вийде, якщо все буде мати однакову ціну. Необхідно, щоб головні елементи були зроблені опуклими, освітлені світлом, другорядні залишені в тіні або півтіні. Так, звукова перспектива в музиці завжди є. Це перспектива розподілу голосів за ступенем насиченості звучання. Не можна грати все однаково опукло й виразно: в музиці, як і в живописі, є передній і задній план"¹.

¹ Мильштейн Я. *Вопросы теории и истории исполнительства* / Я. Мильштейн. – М., 1983. – 266 с.

Відповідно до класифікації В. Холопової, "різноманіття фактур може бути класифіковано наступним чином. Перш за все, фактури розрізняються за кількістю голосів: 1) одноголосся (монодія) і 2) багатоголосся" [102, с. 5].

Серед видів фактури в європейській музиці В. Холоповою виділяються: "... монодія, ранній органум (діафонія), підголосочність, гетерофонія, імітаційна поліфонія, різнотемна і контрастна поліфонія, гомофонія, акордовий склад, гомофонно-поліфонічний склад, поліфонія пластів, пуанталізм, надбагатоголосся" [Там само].

На баяні можливе виконання музики різної фактурної складності: від одноголосся і мелодії з простим акомпанементом до творів із складною багатоплановою фактурою.

Однак досить часто баяністи опиняються перед фактом, коли неможливо адекватно виконати такі складні типи фактури як поліфонія пластів, надбагатоголосся, перекладання для баяна деяких органних творів із фактурою, що припускає використання педального баса і різних мануалів одночасно, деяких творів для фортепіано, де неможливо обійтися без ефектів педалізації. Розглянемо найбільш уживані у виконавській і навчальній практиці баяніста види багатоголосся.

До питань організації виконавської моторики баяніста за умов різних видів фактури зверталися В. Власов, М. Давидов, М. Оберюхтін та інші дослідники. Ми акцентуємо увагу на артикуляційних аспектах виконання багатоголосної фактури на баяні.

Зрозуміло, виконавець у процесі диференціації різних фактурних ліній¹ зобов'язаний вибрати найбільш раціональні прийоми. Баяністу-виконавцю необхідно знати, які засоби диференціації музичної тканини є в його розпорядженні, і застосовувати їх, виходячи з особливостей виконуваного твору. Рішення даної проблеми на баяні ускладнюється специфікою інструмента: зміна гучності поширюється відразу на всі голоси по вертикалі, оскільки повітря з однаковою силою спрямовується в усі відкриті отвори резонаторної камери.

Практика баянного виконавства накопичила чимало способів виділення головного в багатоголосній фактурі.

Довготні співвідношення (ступінь стислості-продовження, зв'язності-роздільності) у створенні звукової перспективи на фактурному рівні досить докладно проаналізовані І. Браудо в його монографії

¹ Термін Є. Назайкінського ("*Логика музыкальной композиции*") [73, с. 80].

"Артикуляція". Суть розглянутого ним способу полягає в тому, що паралельні фактурні лінії, виконані з однаковим ступенем зв'язності, прослуховуються менш ясно, ніж ті, які мають відмінне штрихове забарвлення.

В інтерпретації багатоголосої фактури важливо враховувати міру штрихової різниці в голосах. На баяні це передбачає досить складну скоординовану роботу рухів міха і пальців, спрямовану на співвідношення в лініях не тільки різної протяжності, а й на саму манеру звукоутворення (характер дотику до клавіші, ведення та зняття звуку тощо).

2.2.1. Акордовий склад

На думку відомого баяніста-педагога М. Оберюхтіна, "акордовий склад являє собою гармонійне поєднання звуків, яке при ритмічній однорідності всіх голосів утворює монолітне ціле. Особливістю виконання цього типу фактури є точно скоординоване, одночасне взяття і зняття звуків в акордах" [80, с. 60].

Якщо на фортепіано кожен із голосів в акорді може диференціюватися в динамічному відношенні за допомогою туше, то на баяні (подібно органу) в результаті пальцевого туше в межах однієї клавіатури всі голоси звучать в одній звуковій площині. Крім того, на баяні міра гучності забезпечується окремим рухом міха. На перший погляд, ця обставина спрощує (на відміну від фортепіано) координацію моментів туше в акорді. Однак специфіка баяна така, що пальцевий вплив на клавіші може призвести до небажаного ефекту запізнювання "відповіді"¹ в одному або кількох, одночасно взятих, голосах. Часто такий небажаний звуковий результат спостерігається у верхньому і нижньому діапазонах, де металеві язички (баяністи називають їх "голосами"), як правило, відповідають менш якісно в силу конструктивних особливостей інструмента.

У процесі досягнення найбільш якісного звуку вирішальну роль виконує координація подачі повітря міхом і пальцевого туше. Для досягнення одночасної відповіді голосів у виконуваному акорді, за умови достатнього тиску повітря в міховій камері, баяністами досить часто використовується прийом випереджального пальцевого впливу через клавішу на голос із запізненою відповіддю. Прийом полягає в

¹ У баянно-акордеонній методиці відповіддю прийнято називати появу звучання після початку виконавського прийому.

такої координації пальцевих рухів, коли палець (або пальці), що відповідає за відтворення звуку з запізненою відповіддю, виставляється трохи вперед, впливаючи на клавішу з випередженням інших. Таким способом можна синхронізувати звучання даних язичків з іншими. Найефективнішими способами включення акордів є координація попереднього руху міха (нагнітання повітря в звуковій камері) з подальшою пальцевою атакою або одночасною взаємодією міха і пальців. У цьому зв'язку становить інтерес аналіз сполучення акордів у різних темпах.

На початку Чакони Й. С. Баха з IV скрипкової сонати у транскрипції для фортепіано Ф. Бузоні (перекладення для баяна Ф. Ліпса) стриманий темп більшою мірою, ніж швидкий, активізує увагу виконавця (і слухача) на моментах ведення акордів (рис. 2.1).



Рис. 2.1. Й. С. Бах. Чакона з IV скрипкової сонати у транскрипції для фортепіано Ф. Бузоні. Такти 1–3

На відміну від фортепіано, звучання цього фрагмента на баяні може бути максимально наближеним до виконання на скрипці (оригінал Й. С. Баха) або струнним ансамблем. Це обумовлено можливістю гнучко оперувати на баяні гучністю (за допомогою різної інтенсивності руху міхом) як у момент атаки акордів, так при їхньому веденні і закінченні. У наведеному прикладі максимум хвилі підсилення першого акорду збігається з миттєвим міхо-пальцевим "перехопленням" вісімки затакту, після чого напруженість звучання продовжує збільшуватися в напрямку ікта¹.

¹ Існують й інші трактування оперування гучністю. Однією із найбільш цікавих є пропонує версія в книзі М. Давидова "Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)" [38, с. 70–71].

У разі випереджаючого руху міха та максимально зв'язного сполучення між акордами на баяні можна відзначити найбільшу схожість пальцевого артикулювання з вимовлянням на органі. Якщо порівнювати з фортепіано, то подібні моменти в організації пальцевих рухів можна знайти в способах (м'якого або жорсткого) туше акорду і його зняття. Але ця схожість є зовнішньою. Різниця полягає в тому, що, по-перше, гучність на баяні залежить не від ступеня жорсткості туше (від удару, як на фортепіано), а від інтенсивності руху міха; по-друге, закінчення звучання на фортепіано завжди відбувається при згасанні звуку, в той час як на баяні можливі й інші варіанти.

Подібний характер атаки акордів – пальцеве "перехоплення" на тлі попередньо натягнутого міха (ніби з тенденцією на *crescendo*) має місце в двох фрагментах із "Російського танцю" для баяна Г. Шендерова (рис. 2.2, 2.3).

Lento



Рис. 2.2. Г. Шендеров. Російський танець. Такти 1–4

Lento



Рис. 2.3. Г. Шендеров. Російський танець. Такти 29–34

Тут ми бачимо змішаний вид фактури (акордовий в одній клавіатурі і басо-акордовий, акомпануючий – в іншій).

Для досягнення максимальної зв'язності між акордами перехоплення необхідно здійснювати в самий останній момент, як би з запізненням. У цьому випадку в момент перенесення руки з акорду на акорд важливо не втратити відчуття тривалого звучання.

При артикулюванні акордового складу випереджувальний пальцевий вплив на клавіші з подальшим рухом міха у виконавській практиці видається менш ефективним і використовується рідко, поскільки вимагає дуже гарної якості інструмента.

У виконанні акордових послідовностей у швидкому темпі перевага надається способу одночасної міхо-пальцевої атаки, який полягає в ривках міха в момент взяття акордів із подальшим їх утриманням і чіпкими пальцевими "перехопленнями" наступних акордів (рис. 2.4).

Presto

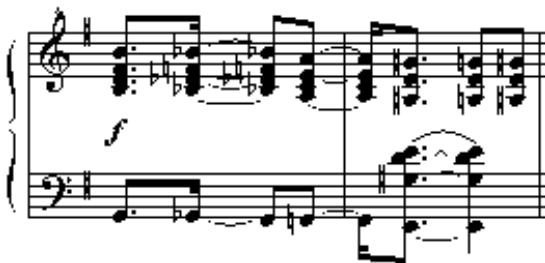


Рис. 2.4. В. Власов. Свято на Молдаванці. Такти 151–152

У наведеному прикладі підкреслення міхом стимулює швидку "відповідь" звуків акордів. Прийом "перехоплення" дає можливість повністю витримувати тривалості і підкреслити виразність ритмічного малюнка. Якісне застосування цього прийому вимагає від виконавця достатнього досвіду активізації звучання за допомогою міха та мануальної техніки раптових стрибків в акордах, які забезпечують необхідне витримання тривалостей.

У наступному фрагменті цього ж твору акорди виконуються в межах однієї клавіатури (рис. 2.5).

У даному випадку основні принципи вимовляння акордових послідовностей нічим не відрізняються від втілення акордової фактури в обох клавіатурах. У цьому випадку ми можемо рекомендувати як синхронну міхо-клавішну атаку, так і попередній натяг міха з подальшим пальцевим туше.



Рис. 2.5. В. Власов. Свято на Молдаванці. Такти 58–62

У першому варіанті виконання відбувається утримування тривалостей повністю, у другому – їх укорочення. Перший і другий варіанти здатні достатньою мірою забезпечити необхідну ритмічну пружність. У першому варіанті акцентування може втілюватися за допомогою ривка міха з одночасним жорстким туше, у другому – за рахунок укорочення попереднього акорду з подальшою натяжкою міха, чим забезпечується необхідне акцентування подальшого акорду.

Як уже зазначалося, підкреслення міхом стимулює швидку "відповідь" звуків акорду. У зв'язку з цим "ефективним способом у створенні монолітного цілого є і зміна напрямку руху міха на кожен акорд", вважає М. Оберюхтін, це "... найкращим чином підкреслює вертикаль у випадках, коли акорди через відсутність будь-якого мелодійного зв'язку між собою набувають самостійного виразного значення" [80, с. 61]. Прикладом такого способу артикулювання є початок першої частини з Партити для баяна В. Золотарьова (рис. 2.6).

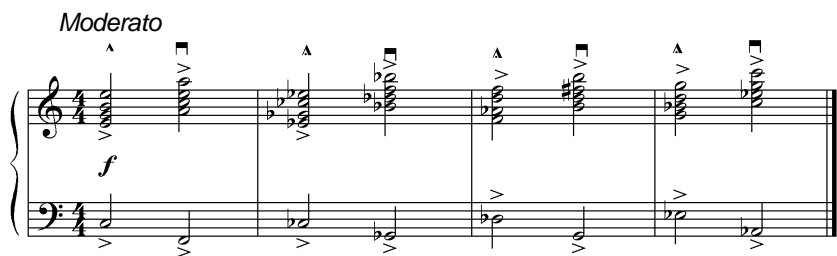


Рис. 2.6. В. Золотарьов. Партита для баяна. Ч. 1. Такти 1–4

Особливе значення у даному фрагменті має синхронне артикулювання міхом і пальцями.

2.2.2. Гомофонно-гармонійний склад

Особливістю виконання творів гомофонно-гармонійного складу є створення такої звукової перспективи, при якій відбувається підпорядкування фонових голосів головному – мелодії. Г. Коган у книзі "Робота піаніста" пише: "Мелодія повинна не відділятися штучним чином, а природно віддалятися від акомпанементу (залишаючись у той же час внутрішньо зливаю з ним), плавати на хвилях останнього, як масло на воді; вона повинна не підкреслюватися ... а як би "освітлюватися", висвічуватися подібно верхівкам дерев при місяці" [52, с. 143].

Незважаючи на те, що мелодія є фактурним компонентом, її ведуча роль у гомофонії, безумовно, претендує на свободу у проявах артикуляційних засобів. Завдання вибору і втілення виконавських прийомів, що дозволяють досягти найбільш якісного співвідношення звучання мелодії з "фонowymi" планами, завжди є для виконавця актуальною. В силу специфіки баяна це завдання досить непросте і вимагає від баяніста достатньої майстерності. Так, якщо на фортепіано можливо зіставлення різної динаміки в мелодії і супроводі, то на баяні такі можливості обмежені специфікою інструмента.

Зупинимося на аналізі одного з можливих способів артикулювання в процесі диференціації гомофонної фактури на прикладі обробки для баяна В. Бєловим російської народної пісні "Степь да степь кругом" (рис. 2.7).

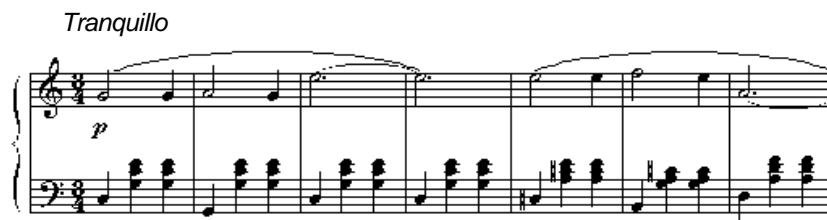


Рис. 2.7. В. Бєлов. Обробка російської народної пісні для баяна "Степь да степь кругом". Такти 29–35

У наведеному прикладі на тлі *легато* в мелодії відсутність як такого в басо-акордовій послідовності сприймається дуже природно.

Значна кількість баяністів справедливо відзначає, що часом якісно виконати поліфонічне багатоголосся легше, ніж мелодію на

фоні простого (басо-акордового) акомпанементу. Незважаючи на гадану простоту, в самій прозорості гомофонно-гармонійної фактури укладена небезпека недостатності або надмірності у використанні артикуляційних засобів. Враховуючи актуальність цього питання, запропонуємо деякі методичні рекомендації.

Оскільки разом зі звуками мелодії акцентуванню певною мірою піддається вся вертикаль, виконавець може переключити увагу слухача на мелодію, м'яко підкреслюючи кожен із її звуків міхом із наступним їх "розспівом". Акомпануючі голоси фактури бажано виконувати за аналогією з акомпанементом в оркестрі народних інструментів. "Готовий" бас на баяні виконується способом, схожим на контрабасове *підцикато* в оркестрі, а "готові" акорди повинні нагадувати м'який арпеджирований акомпанемент у групи балалайок.

Відомо, що контрабас в оркестрі виконує функцію "фундаменту" в гармонійній вертикалі і без нього звучання втратило б необхідну стійкість. Якщо в оркестрі є досить способів підкреслити цю функцію, то на баяні, при одночасному вимовлянні всьєї вертикалі бас затушовується, певною мірою зливається з паралельними голосами і втрачає свою індивідуальну виразність.

З метою усунення цього недоліку до басового голосу слід торкатися на мить раніше, ніж до мелодійного. При цьому на сильній долі на басовий голос бажано впливати м'яким (але досить вагомим і активним) туше, що дозволить значно посилити його функцію, додасть необхідну відокремленість і пружність. Способами, що підсилюють його функцію, можуть бути також збільшення довготи тону, жорсткість і глибина туше. Після досягнення необхідної глибини й щільності звучання, що залежить від глибини занурення в клавіатуру на тлі появи мелодійного голосу, клавіша активно висмикується назад.

Що стосується другої і третьої долі в акомпанементі, то вони повинні відтінятися, як від баса, так і від мелодії. У цьому випадку другу і третю долі можна згрупувати в окрему побудову і відтінити від баса іншим способом артикулювання. Відокремлені від баса акорди втілюються меншою, ніж у баса, але однаковим ступенем занурення в клавіатуру і м'якою атакою з наступним незначним утримуванням ("проспівуванням").

Досить ефективним є спосіб ледь помітного агогічного "видалення" (відокремлення) акомпануючих акордів від баса. При цьому особливе значення має єдиний тип вимовляння відокремлених, акомпануючих акордів.

Такі прийоми виконання акомпануючої лінії підкреслюють виразність, повноту звучання баса і наступних акордів, сприяють партитурній прозорості фактури. Як видно, якість м'якого "вокального" туше у верхньому голосі і диференційованого – в акомпанементі багато в чому залежить від досить пружного і динамічно направляючого натягу міха.

Іноді виконавці потрапляють у такі умови, за яких доводиться використовувати певні акустичні хитрощі, вишукувати компроміс у сполученні фактурних ліній, що дозволяє переключити увагу слухача на більш значущі фактурні елементи.

У Ноктюрні з Сюїти для баяна О. Холмінова фоном до мелодії є "коливальна" синкопована гармонійна педаль (рис. 2.8).



Рис. 2.8. О. Холмінов. Ноктюрн із Сюїти для баяна. Такти 3–6

Тут найбільш доцільним представляється вимовити мелодію за допомогою цілісних рухів міха, опукло виражаючих контури гучності динаміки мелодійної структури (згідно лігам) у поєднанні зі зв'язним і дуже м'яким ("співучим") сполученням тонів. У результаті досягається не тільки динамічна опуклість мелодії. Решта елементів фактури (пружний бас і м'які, але неглибокі, витримані повністю синкоповані акорди) сприйматимуться на її фоні, як більш тихі. Завдяки цьому вимушеному компромісу, можна досягти головного – рельєфності у фактурі.

Вимовляння мелодії і супровід у межах однієї клавіатури передбачає застосування тих самих артикуляційних засобів, що і при використанні різних клавіатур. При поєднанні опорних тонів мелодії з акордовим супроводом особливе значення має вагомість атаки звуків мелодійної лінії. Тут одним із способів втілення може стати акцентуація односпрямованими поштовхами міха (міховим *portato*), а

також чіткість припинення звучання акордів. Прикладом такого роду є фрагмент фіналу з Сюїти для баяна О. Холмінова (рис. 2.9).



Рис. 2.9. О. Холмінов. Фінал із Сюїти для баяна. Такти 55–58

У даному випадку мелодійні голоси деякий час продовжують звучати після зняття акордів, домінуючи, тим самим, над останніми.

Розглянемо приклад використання "точкового" проведення мелодійної лінії на рівному фоні *тремоло*, який приводиться М. Давидовим [38, с. 103] (рис. 2.10).



Рис. 2.10. Ф. Ліст. Етюд соль мінор. Такт 1

На думку дослідника, "недолік співучості верхньої лінії частково компенсується загальною наповненістю гармонійного фону. Її рельєфність реалізується гострими філігранними ривками міха" [38, с. 103].

У виконанні гомофонної музики на баяні іноді використовується часткове відкриття клапанів для приглушення звучання витриманою гармонією з басом, особливо в тих випадках, коли мелодійний голос проводиться у верхньому регістрі¹. Прикладом такого роду може бути фрагмент із "Концерту-поєми" для баяна А. Рєпнікова (рис. 2.11).

¹ Через язички невеликого розміру звучання верхнього регістру традиційно має низький динамічний рівень порівняно з іншими регістрами, в тому числі і з фоном.

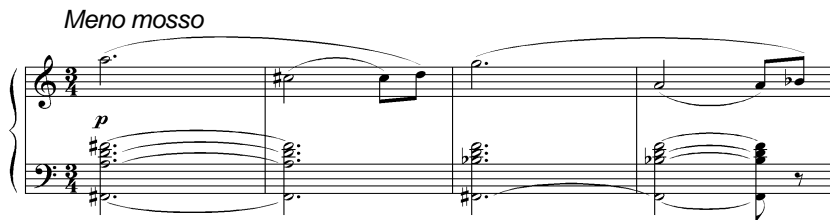


Рис. 2.11. А. Рєпніков. "Концерт-поема" для баяна. Такти 45–48

Схожий спосіб артикулювання у Токаті з "Токати і фуги" ре мінор для акордеона Д. Бартона (рис. 2.12).



Рис. 2.12. Д. Бартон. "Токата і фуга" ре мінор для акордеона.
Такти 1–4

У цьому фрагменті доцільно використовувати різні варіанти зачурення в клавіатурі в лінії педального баса¹. При цьому бас бажано фіксувати глибше, а ступінь натискання в наступних співзвуччях співвідносити з динамічною насиченістю фігурацій у верхньому голосі.

Приєм неповного відкриття клапанів для приглушення звучання педальних звуків досить часто застосовується і в поліфонічній музиці в перекладенні з органа, коли вони переважають над звучанням інших голосів (рис. 2.13).

¹ Ефективність даного прийому значною мірою залежить від можливостей конкретного музичного інструмента.



Рис. 2.13. Й. С. Бах. Органна прелюдія ре мінор. Такти 1–3

Якщо на органі диференціація між звучанням педалі і двох мануалів досягається також за допомогою використання різних регістрів, то на баяні, як правило, передбачається застосування особливих артикуляційних прийомів¹.

У наведеному прикладі необхідний динамічний баланс між педальним голосом і рештою фактурних ліній можна досягати на баяні за допомогою часткового відкриття клапанів у басовому голосі. Таким прийомом (за допомогою часткового занурення пальця в клавіатуру) можна певною мірою регулювати насиченість звучання педального голосу.

2.2.3. Гармонійна фігурація

Створення фактурної прозорості в процесі співвідношення мелодії і гармонійної фігурації представляє певну складність у виконавській практиці баяніста.

Відомо, що в структуру гармонійної фігурації входить "басок" і послідовно розташовані за тонами акорду звуки. Як уже зазначалося, баяніст у фактурі, яка звучить, може змінити тільки загальну динаміку, на відміну від піаніста, який має можливість у структурі вертикалі показати два і більше динамічних плани. Проте

¹ Існують інструменти, в яких ліва і права клавіатури оснащені регістрами, що значно розширює можливості надавати різне тембрально-динамічне забарвлення фактурним лініям. У даній роботі ми орієнтуємося на найбільш часто використовувані в навчальній і концертній практиці інструменти з обмеженими регістровими можливостями.

різноманіття музично-художніх завдань стимулює баяніста-інтерпретатора до пошуку способів диференціації.

Одним із прикладів втілення гармонійної фігурації є початок уже згаданої нами раніше п'єси В. Власова "Свято на Молдаванці" (рис. 2.14).



Рис. 2.14. В. Власов. Свято на Молдаванці. Такти 1–5

Тут виконавцю належить вирішити кілька завдань. Виділимо деякі з них:

- виразно виконати загострений ритмічний малюнок акомпанементу;
- втілити гармонійну вертикаль;
- залишаючись на другому плані, відтінити виразність мелодії.

Пропонуємо один із варіантів виконавського рішення. Тут можливе роздільне вимовляння звуків фігурації, згрупувавши їх за півтактами ($3/8 + 3/8$) з акцентуванням метрично сильної і відносно сильної долей такту. Виділення опорних долей такту доцільно здійснювати за допомогою збільшення їх тривалості та глибини занурення в клавіатуру (збільшення маси, обважнення) на фоні більш коротких і полегшених наступних тонів. Акцент на опорних долях може посилюватися (залежно від ситуації) більш жорстким пальцевим ударом з окремим замахом пальця. Подовження першого тону сприяє створенню більш цілісної гармонійної вертикалі. Подовжений тон ("басок") також сприяє сполученню з подальшими тонами фігурації, поєднуючи їх у гармонійне ціле. Різне акцентування сильної і відносно сильної долей робить першу половину такту вагомішою порівняно з другою.

У цьому контексті можливі допоміжні підкреслення міхом опорних моментів звучання, що доповнюють акцентування пальцями.

Необхідно також враховувати, що рухи міха відображаються на гучності фактурної вертикалі і можуть, у свою чергу, вплинути на логіку втілення горизонталі.

У наступному прикладі з цієї ж п'єси укрупнення фактури в мелодії вимагає збалансованого звучання з акомпанементом (фігурації) (рис. 2.15).



Рис. 2.15. В. Власов. Свято на Молдаванці. Такти 25–27

У даному випадку необхідно збільшити вагомість вимовляння кожного з тонів фігурації (збільшити тривалості звучання тонів, ступінь жорсткості і глибину туше).

У темі побічної партії фіналу Сонати до мінор (К. № 457) В. Моцарта (під редакцією К. Мартінсена і В. Вейсмана) у виконанні на фортепіано достатньо сильнішим туше виділити "басок" фігурації і менш активним (туше) відтінити наступні гармонійні тони на тлі мелодії (рис. 2.16).

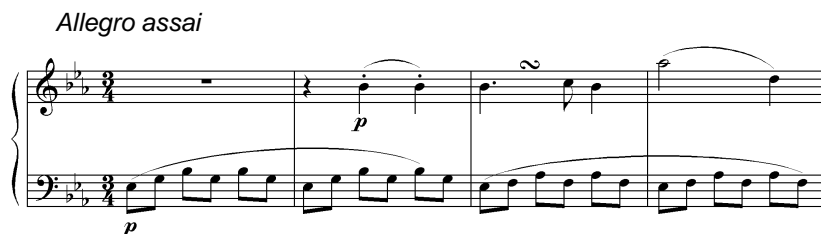


Рис. 2.16. В. Моцарт. Соната до мінор. Ч. 3 (К. № 457). Такти 46–49

На баяні така можливість відсутня. Тут найбільш підходящим способом є "комплементарна" взаємодія міхо-клавішних прийомів гри. Рекомендуємо акцентування опорного тону ("баска") за допомогою

більш жорсткого, ніж наступні тони туше, а наступні звуки фігурації об'єднати єдиним (найкраще зв'язним) штрихом¹.

Дещо інший спосіб виконання фігурації розглянемо в наступному на прикладі іншого фрагмента з цієї ж частини сонати (рис. 2.17).



Рис. 2.17. В. Моцарт. Соната до мінор. Ч. 3 (К. № 457). Такти 152–157

На відміну від моторного руху в попередньому прикладі, тут ми бачимо більш розмірений, м'який, що нагадує вокальний акомпанемент, де мелодійний голос є якби частиною акорду, не втрачаючи одночасно самостійності. Таке поєднання ліній вимагає від виконавця відповідних артикуляційних рішень, спрямованих, з одного боку, на втілення самостійності мелодії, з другого – на створення гармонійної єдності двох ліній.

Якщо на фортепіано такого результату можна досягнути, наприклад, за допомогою педалі з незначним виділенням баса за допомогою гучності, то на баяні це можна компенсувати співвідношенням різних ступенів зв'язності між "баском" і наступними тонами фігурації. На фоні зв'язного артикулювання тонів фігурації "басок" витримується довше порівняно з наступними звуками, ніби вокалізується, виконується *legatissimo* (з напливом на наступний звук).

Ефект гармонійної вертикалі в структурі фігурації може посилюватися за допомогою різних ступенів активності туше баса (поштовх чи удар) і наступних тонів акорду (натиск), а також за допомогою різних способів відкриття клапанів (більш глибоке туше "баска", і менш глибоке – фонових голосів). Єдність мелодійної лінії з супроводом може підкреслюватися узагальнюючим рухом міха.

У наведеному нижче прикладі обробки російської народної пісні А. Сударикова "Под окном черёмуха колышется" в межах однієї клавіатури переплітаються (зливаються) мелодія і гармонійна фігурація (рис. 2.18).

¹ Відомо, що єдність штриха створює враження зв'язності, цілісності.



**Рис. 2.18. А. Судариков. Обробка російської народної пісні
"Под окном черёмуха колышется". Такти 17–19**

Відомо, що на баяні звук гасне миттєво після закриття клапана, не залишаючи обертонів. У даному випадку виділення мелодії може здійснюватися подовженням четвертих тривалостей, ніби "вокалізуючи" їх за допомогою руху міха. Враховуючи специфіку баяна, автор обробки рекомендує в нотах максимально можливе витримування звуків мелодії на тлі фігурації. Беручи до уваги відсутність на баяні педалізації, виконавцю необхідно вишукувати особливі артикуляційні засоби для рельєфного втілення двох ліній фактури в правій клавіатурі. Застосування вже знайомого нам способу різниці в штрихах може забезпечити "партітурну" прозорість ліній.

Однак укорочення тонів мелодійного голосу на фоні зв'язного виконання фігурації повинно проводитися під особливим контролем. При цьому зняття тонів мелодійного голосу повинно проводитися синхронно з натиском відповідного тону фігурації. Це дозволяє завуалювати момент зняття і переключити увагу слухача на загальний рух шістнадцятих фігурації.

Характер ведення міха повинен бути в основному спрямований на втілення фразування. У наведеному прикладі легкі поштовхи міхом у моменти атаки тонів мелодії і наступні "розспіви" можуть бути використані як комплементарний засіб.

2.2.4. Поліфонія

Виконанню поліфонії на баяні присвячені дослідження відомих баяністів-педагогів В. Власова, М. Давидова, Ф. Ліпса, М. Оберюхтіна та ін. Розглянемо деякі практичні рекомендації інтерпретаційного характеру.

Як відомо, головне завдання під час виконання поліфонії полягає в тому, щоб, розчленувавши загальну тканину фактури на самостійні

голоси, не порушити при цьому єдності цілого. Як уже зазначалося, на баяні неможливе виділення гучністю одного з одночасно звучних голосів. Тут використовуються інші, вже описані нами засоби з області тембру, артикуляції і реєстровки.

Уміле використання ведення звуку за допомогою міха, формування звукових терас раптовим посиленням або ослабленням гучності також будуть сприяти досягненню бажаного результату. Прикладом такого вимовляння може бути прийом "відлуння" з органічної фуги ре мінор Й. С. Баха¹ (рис. 2.19).

Allegro sostenuto

Рис. 2.19. Й. С. Бах. Токата і фуга для органа ре мінор. Такти 62–67

В артикулюванні поліфонічної фактури необхідний розподіл уваги між інтонуючими голосами. Тут часто застосовується прийом "вісімки" (термін, запропонований І. Браудо). Він полягає в більш злитому виконанні дрібних тривалостей на фоні більш роздільного – великих. Цей прийом незамінний за умов, коли посилення або послаблення гучності небажані. Уміло оперуючи ступенем стислості або продовження тонів, виконавець має можливість створювати ефекти устоїв або неустоїв, акцентування, різної напруженості звучання, впливаючи тим самим на зміст музичної інтонації.

¹ Даний нотний приклад є фрагментом перекладення Ф. Ліпсом органічної Токати і фуги ре мінор Й. С. Баха для баяна. Позначення прийомів контрасту гучності ("ехо") є редакторськими.

Наочним прикладом такого вимовляння є фрагменти двох фуг (рис. 2.20, 2.21).

Allegretto

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef staff. The second system also consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns and dynamics markings such as *mf* and *p*.

Рис. 2.20. Ф. Е. Бах. Фуга. Такти 35–45

Allegretto

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef staff. The second system also consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns and dynamics markings.

Рис. 2.21. Д. Бартон. Фуга. Такти 5–8

У наведених прикладах, зіставляючи голоси способом штрихової різниці (термін В. Власова [22, с. 32]), застосовуючи різні туше, можна додати різного забарвлення голосам.

У поліфонічній обробці для баяна В. Хаперським російської народної пісні "Не одна во поле дороженька" м'якість і задушевність мелодії в верхньому голосі вимагає відповідного вимовляння (рис. 2.22).

Повільно, співучо

Рис. 2.22. В. Хаперський. Обробка російської народної пісні "Не одна во поле дороженька". Такти 12–21

Зв'язні з'єднання тонів у співвідношенні з м'яким туше, м'які зняття наприкінці побудов, що нагадують приголосні і голосні в хоровавому виконанні, просто необхідні для вираження потрібного характеру мелодії.

Як зазначає В. Власов "... часто ми стикаємося із завданням, коли необхідно протиставляти одна одній однакову категорію зв'язності, виконану різної манерою. ... На допомогу тут може прийти ще більш витончений спосіб забарвлення голосів, заснований на застосуванні різних способів туше" [22, с. 37].

Дослідник наводить такий приклад (рис. 2.23):



Рис. 2.23. Й. С. Бах. Фуга до мінор (ХТК, I). Такти 10–11

На думку В. Власова, "верхній голос (у правій руці) можна грати *staccato* способом удару, два інших ... теж *staccato*, але використовуючи спосіб туше "поштовх" (тільки пальцями, без участі міха)" [22, с. 37].

На наш погляд, запропонований дослідником спосіб диференціації туше в голосах може доповнюватися різним зануренням у клавіатуру (відкриттям клапанів). Легкі удари (занурюючись приблизно наполовину) у верхньому голосі можуть поєднуватися з більш м'яким, але глибоким *стаккато* в терціях лівої клавіатури.

Як уже зазначалося, виразність пальцевого артикулювання на баяні багато в чому залежить від наміченого натягу міха. Цей прийом дещо подібний до того, як художник наносить фарби на заздалегідь натягнуте полотно.

Часто зустрічається така багатоголосна тканина, де баяністу доводиться в межах однієї клавіатури грати і тему, і контрапункт. У таких випадках на допомогу можуть прийти неодноразовість розміщення цезур у різних голосах¹ і вміло розставлені агогічні акценти.

У фузі з "Прелюдії і фуги для баяна" Ю. Шишакова і тема, і контрапункт виконуються *легато* і не протиставляються через розходження в штрихах (рис. 2.24).

Проте відбувається неспівпадання міжмотивних цезур по вертикалі. У цьому випадку домогтися рельєфного вимовлення синтаксису в темі можна за допомогою незначної агогічної відтяжки в предиктах і легкого укорочення останніх тонів у мотивах. Це сприяє подальшому активному вступу опорного тону теми.

¹ Цей прийом досить детально висвітлений В. Власовим у книзі "Методика роботи баяніста над поліфонічними произведениями" [22].



Рис. 2.24. Ю. Шишаков. Прелюдія і fuga для баяна. Такти 1–7

2.2.5. Приховане голосоведення

Приховане багатоголосся можна виявити практично в усіх творах, що включаються до репертуару баяністів. Нагадаємо, що, на відміну від традиційних клавішних інструментів (клавесин, орган, фортепіано), для яких написані більшість поліфонічних творів, на баяні можливо як рівне звучання тону, так і його посилення й послаблення. Це означає, що в процесі втілення прихованого голосоведення баяніст може акцентувати увагу слухача не тільки на моменті атаки тону, а й на його веденні і завершенні.

Вибір засобів втілення прихованого голосоведення залежить від багатьох чинників: від типу поліфонічної фактури, від кількості прихованих ліній, від ступеня їх самостійності.

Наводимо один із яскравих прикладів прихованого голосоведення – тему fugи з органної Токкати і fugи ре мінор Й. С. Баха (рис. 2.25).

У даному випадку одним із найбільш відповідних способів відтінення прихованого голосу може бути прийом *тенуто*. При загальному *легато* виділені *тенуто* звуки утворюють виразну мелодійну лінію. Такий спосіб вимовляння (за допомогою артикулювання пальцями) на баяні багато в чому відповідає органному. Однак на баяні (на відміну від органа) виразність запропонованого способу може диференціюватися за допомогою виконання пальцевих прийомів туше (м'яка пальцева атака "ля" і більш активна нижнього прихованого голосу) і одночасного підкреслення міхом. Наведемо ще один фрагмент із цього ж твору (рис. 2.26).

Allegro sostenuto

Рис. 2.25. Й. С. Бах. Токата і фуга для органа ре мінор. Такти 30–32

Allegro sostenuto

Рис. 2.26. Й. С. Бах. Токата і фуга для органа ре мінор. Такти 52–53

Тут доцільність запропонованого способу артикулювання обумовлена кількома причинами: необхідністю більш "щільного" звучання теми в нижньому регістрі на фоні досить насиченої фактури у верхньому, як правило, з "приглушеним" звучанням і часто недостатньо чітким включенням голосів у нижньому регістрі вибірної клавіатури баяна. Все це передбачає додаткове підкреслення ведучого голосу за допомогою міхового *портато* (точкових ривків міха).

У наступному прикладі з цього ж твору тема в нижньому регістрі викладена одночасно на двох клавіатурах. Її бажано виконувати активним туше з роздільними, але повністю витриманими тонами (рис. 2.27).



Рис. 2.27. Й. С. Бах. Токата і фуга для органа ре мінор. Такти 109–110

У нижньому регістрі під час виконання *легато* на баяні може відбуватися "наповзання" голосів один на одного, що вкрай небажано. Підкреслення ведучого голосу міхом сприятиме вагомості ("плакатності") і ясності звучання.

Якщо в попередньому прикладі застосування міхового *портато* в основному викликане необхідністю подолання конструктивних недоліків інструмента, то в даному випадку фактурні "інтереси" обох клавіатур збігаються. У даному разі функція артикулювання міхом розподіляється між точковими ривками в прихованих ведучих голосах і втіленням фразування гучністю звучання.

Наведемо приклад комплексного артикулювання (міхом і пальцями) з "Концерту для баяна № 3" А. Рєпнікова (рис. 2.28).

Виділення прихованого голосу (g – a – h – c – d – e – fis) при загальному *легато* здійснюється міховим *портато* (односпрямованими поштовхами) в поєднанні з пальцевим *тенуто*.



Рис. 2.28. А. Рєпніков. Концерт для баяна № 3. Такти 45–47

Схоже застосування міхо-клавішного артикулювання доцільно і в наступному фрагменті з "Партії" мі мінор Й. С. Баха (у виконавській редакції для баяна В. Дорохіна) (рис. 2.29):

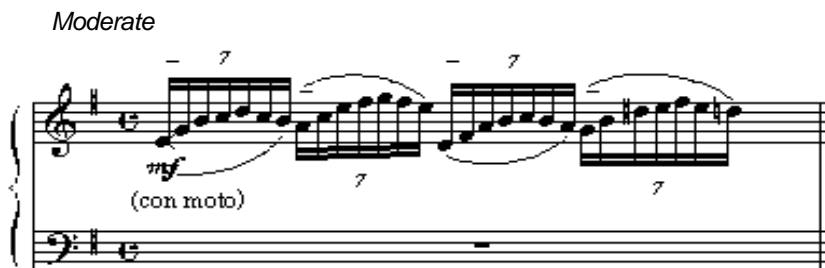


Рис. 2.29. Й. С. Бах. Партита мі мінор. Такт 3

У фігурації виділяється лінія нижніх опорних тонів. Зазначені редакційні артикуляційні позначення умовні і припускають агогічний стиск фонових шістнадцятих після *тенуто* кожного опорного тону. *Тенуто* опорних тонів може поступово посилюватися, сприяючи як досягненню рекомендованого акцентування, так і цілісності вимовлення фактурного комплексу.

В силу обмеженості варіантів атаки звуку на клавесині і органі, застосування агогічних прийомів акцентування на цих інструментах завжди вважалось одним із найбільш ефективних. Такі прийоми часто використовуються і в баянній практиці.

Розглянутий прийом агогічного акцентування ефективний у каденції Фуґи ре мінор Д. Бартона (рис. 2.30).

Тут він використовується як засіб м'якого ведення лінії сполучених на відстані прихованих тонів. Рекомендуються ледь помітні агогічні "відтяжки" перед тонами, що утворюють приховані голоси з наступним швидким ("точково-колючим") пальцевим туше.

Засоби агогіки дуже ефективні і у виконанні прелюдії з "Прелюдії і фуґи" до мінор Й. С. Баха з I тома ХТК. Приклад наводиться у виконавській редакції для фортепіано Б. Муджелліні. На баяні ця прелюдія виконується з усіма редакторськими ремарками (рис. 2.31).

Ритмічна синхронність партій тут допускає одночасне застосування акцентуації прихованих голосів гучністю (за допомогою ривка міхом) із наступним динамічним відтінюванням наступних шістнадцятих (за допомогою раптового ослаблення інтенсивності руху

міха). У цьому випадку агогічні прийоми акцентування можуть застосовуватися на баяні як допоміжні.

Рис. 2.30. Д. Бартон. Токата і фуга для акордеона ре мінор. Такт 55

Рис. 2.31. Й. С. Бах. Прелюдія і фуга до мінор. ХТК I том. Такти 1–2

Описані приклади втілення прихованого голосоведення на баяні не є єдино можливими. Тут можуть бути використані самі різні поєднання гнучкого нюансування (міхом) із прийомами агогіки і туше.

Застосування неповного відкриття клапанів і різних способів туше як самостійних (основних) у процесі втілення прихованого

голосоведення малоефективне, тому може використовуватися як додатковий засіб.

2.3. Морфологічний рівень

2.3.1. Вимовляння простих мотивів

В аналізі способів виконавського втілення мотивів на баяні ми будемо орієнтуватися на основні положення І. Браудо, викладені в книзі "Артикуляція".

Як зазначає дослідник, застосовуючи прийоми розчленованого або зв'язного вимовляння всередині мотиву, ми підсилюємо сприйняття об'єднаності моментів мотиву. Він вказує, що "між моментами прямо вимовленого ямба утворюється цезура" [19, с. 46], що сприяє акцентованому виявленню опорної (сильної) долі, і навпаки, злита манера вимовляння хорєа сприяє безакцентному втіленню слабкої долі після сильної. На його думку, "ямбу присвоюється артикуляційна якість роздільності, хорєу – неподільності ... таке вимовляння ми будемо вважати основним (або прямим)" [19, с. 47]. "Звернене вимовляння" [19, с. 53] може розглядатися з точністю навпаки.

Слід зазначити, що способи акцентування в мотиві, запропоновані І. Браудо, є "компенсаторними", оскільки орієнтовані, перш за все, на клавісин і орган, тобто на інструменти з постійними тембродинамічними характеристиками¹.

Відповідно до формули прямого вимовляння ямба, запропонованої І. Браудо, ми бачимо два процесуальних стани: передуючого опори – предікт і самій опори – ікт (рис. 2.32).



Рис. 2.32. Схема прямого вимовляння ямба

На думку вченого, найкращим способом співвідношення неопорного і опорного моментів є укорочення предикта і витримування

¹ Загальновідомо, що на цих інструментах характер туше не є визначальною якістю звучання. Основні способи співвідношення елементів музичної тканини – зв'язно-роздільні та агогічні їх утілення.

повної тривалості ікта. У пропонованому вимовлянні предікт налаштовує на акцентоване сприйняття опори, а повноцінне утримання опорного звуку збільшує його вагу (порівняно з предіктом), надаючи йому більшої вагомості.

На відміну від клавесина або органа, вимовляння такого прийому на баяні може здійснюватися за допомогою попередньо натягнутого міха з інтенсивністю, достатньою для утримання постійної (рівної) гучності звучання і роздільного пальцевого артикулювання тонів (або співзвуч) всередині мотиву. Чітка, точна атака досягається за допомогою пальцевого удару. Зазначимо, що ступінь твердості атаки предікта і ікта, характер утримання (ведення) звуку і завершення звучання в межах мотиву значною мірою обумовлені якістю натягу міха.

Розглянемо способи вимовляння ямба за допомогою посилення гучності звучання при переході від предікта до ікта. У книзі І. Браудо така можливість не розглядається¹.

Для наочності обмежимося зв'язним співвідношенням між тонами (*легато*) (рис. 2.33).



Рис. 2.33. Схема зверненого вимовляння ямба з поступовим підсиленням гучності

Плавне підсилення звучання в предікті створює відчуття спрямованості, тяжіння до ікта. Поступове підсилення звучності на баяні здійснюється одним цілісним рухом міха: початковим рухом у предікті і завершенні наприкінці ікта.

Плавний перехід від предікта до ікта способом посилення гучності є характерною рисою виконавського вимовляння кантилени. Наведемо приклад із обробки для баяна російської народної пісні І. Паніцького "Среди долины ровныя" (рис. 2.34).

В даному випадку пальцева техніка гасіння попереднього звуку і м'яка атака подальшого дозволяє зберегти відчуття зв'язності між акордами.

¹ Очевидно в силу незалежності використання таких способів на інструментах із постійними тембро-динамічними характеристиками (клавесин і орган).

Повільно, співучо



Рис. 2.34. І. Паніцький. Обробка російської народної пісні для баяна "Среди долины ровныя". Такти 17–20

Підсилення і послаблення гучності звучання можуть бути не тільки плавними. Додамо до попередньої схеми акцентне вимовляння ікта (рис. 2.35):



Рис. 2.35. Схема зверненого вимовляння ямба з поступовим підсиленням гучності і акцентування ікта

Акцент опорного тону виконується більш різким (порівняно з передіктом) ривком міха (у тому числі і його різноспрямованим рухом). При зв'язному пальцевому артикулюванні¹ характер співвідношення гучності тонів тут буде залежати від ступеня різкості рухів міха. Підкреслений рух міхом в ікті посилює контраст опорного і неопорного моментів і підсилює якість розчленованості всередині мотиву.

Ефективним способом втілення структури ямба є застосування взаємодоповнюючих прийомів артикулювання міхом і пальцями. Прикладом може служити поєднання роздільного клавішного артикулювання тонів із ударним туше при поступово або різко змінній гучності (рис. 2.36; 2.37):



Рис. 2.36. Схема прямого вимовляння ямба за допомогою плавного руху міхом при поступово змінній гучності

¹ Пальцеве артикулювання у даному разі виконує допоміжну роль.



Рис. 2.37. Схема прямого вимовляння ямба за допомогою поштовхоподібного прискорення руху міхом при різко змінній гучності

В даному випадку характер акцентування міхом може додатково коригуватися застосуванням різних за ступенем жорсткості прийомів туше.

Безумовно, у виконанні можуть застосовуватися і поєднуватися всі можливі способи міхового і пальцевого артикулювання. Неможливо описати всі виразні тонкощі втілень ямба на баяні. Нашим завданням було показати тут лише основні принципи ("базові" прийоми) артикулювання.

Розглянемо деякі особливості вимовляння хорєя на баяні.

Наведемо запропонований І. Браудо спосіб прямого¹ вимовляння хорєя:



Рис. 2.38. Схема прямого вимовляння хорєя

Якщо в умовах "постійного тембро-динамічного ладу" (термін І. Браудо) клавесина або органа подібне втілення хорєя виконується тільки пальцевим артикулюванням, то на баяні однакова гучність протягом мотиву регулюється відповідним рухом міха, а якість зв'язного вимовляння здійснюється пальцями. При цьому ступінь виділення сильної долі відносно слабкої багато в чому залежить від жорсткості туше опорного тону в співвідношенні з неопорним, а характер звучання неопорного тону визначається ступенем раптовості, різкості його пальцевого зняття.

¹ За умов постійної гучності І. Браудо пропонує прямим вимовлянням хорєя вважати зв'язне сполучення ікта і постікта з укороченням останнього, де укорочення слабкого часу порівняно з сильним зменшує його вагомість (масу) порівняно з опорним [19].

На баяні в запропонованих обставинах (умовах) основна роль втілення структури мотиву відводиться клавішному артикулюванню, а рухом міха забезпечується рівна (однакова) динамічна пружність, що сприяє якісному втіленню пальцевих способів звукоутворення.

Розглянемо способи вимовляння хорєя на баяні за допомогою перетворень гучності. Прийнемо за основу зв'язне сполучення між тонами (рис. 2.39).



Рис. 2.39. Схема прямого вимовляння хорєя за допомогою поступового послаблення гучності

Тут ослаблення гучності впродовж мотиву підсилює стан хорейності і здійснюється пригальмовуючим рухом міха. При цьому зв'язне вимовляння згладжує стан акцентності і, як і раніше, втілюється за допомогою скоординованої роботи пальців. Подібні артикуляційні дії міхом можна спостерігати і при роздільному (незв'язному) вимовлянні тонів (або співзвуч) (рис. 2.40).



Рис. 2.40. Схема зверненого (роздільного) вимовляння хорєя за допомогою поступового послаблення гучності

На відміну від зв'язного вимовляння роздільне сполучення однакових за довготою тонів хорейної структури деякою мірою зближує за функцією опорні й неопорні елементи. Послаблення гучності звучання від сильного часу до слабкого за допомогою пригальмовуючого руху міхом значною мірою згладжує ("затушовує") можливе виділення останнього. Додаткове коригування співвідношення між тонами може здійснюватися пальцями із застосуванням різних прийомів туже, зняття і міри відкриття клапанів.

У результаті різних комбінацій прийомів звукоутворення виконавець-баяніст може втілити в звучанні безліч відтінків (варіантів) вимовляння.

2.3.2. Вимовляння розширених мотивів

На думку І. Браудо, "безліч тонів, які входять до складу музичного мотиву, така велика, що ... видається більш доцільним ввести поняття "розширений мотив" [19, с. 61]. "Основним вимовлянням розширеного ямба будемо вважати вимовляння розчленоване ... основним вимовлянням розширеного хорєя будемо вважати вимовляння зв'язне" [Там само, с. 61–62].

Як і в простому мотиві, протягом усього предікта в розширеному ямбі виявляється стан спрямованості до опорного (іктового) моменту. І навпаки, основним показником розширеного хорєя є упокорення спрямованості руху від опорного до менш опорного.

Однак у структурі розширеного ямба протягом предікта виникає ряд моментів, які потребують особливої уваги. На думку І. Браудо, це наявність відносно опорних моментів¹, пошук засобів і способів їх підпорядкування в єдине предіктове спрямування (рух) до ікта. Інакше кажучи, утихомирення різних станів акцентності за допомогою подолання побічних опор.

Згідно його концепції, способами виявлення структури розширеного ямба можуть бути (рис. 2.41–2.43):



Рис. 2.41. *Схема прямого вимовляння розширеного ямба*



Рис. 2.42. *Схема зверненого вимовляння розширеного ямба*

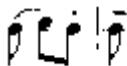


Рис. 2.43. *Схема вимовляння розширеного ямба із застосуванням прийому відправної ліги*

¹ Очевидно, автор орієнтується на доволі стримані темпи, оскільки в швидких мотиви, як правило, зливаються в цілісний звуковий потік.

В результаті застосування прийому відправної ліги долається допоміжна опора, що сприяє цілісності затакту (єдиному затактовому прагненню).

Запропоновані І. Браудо способи сполучення між тонами розширеного мотиву досить ефективно сприяють подоланню побічних опор усередині предікта та утвердженню ікта (головної опори) в силу своєї універсальності, оскільки засновані на застосуванні способів зв'язності-роздільності, стислості-тривалості.

Розглянемо шляхи подолання побічних опор із урахуванням застосування різних прийомів міхо-пальцевого артикулювання на баяні.

Уявімо ситуацію, при якій сила звуку залишається незмінною протягом усього мотиву. Беручи за основу запропоновані І. Браудо схеми (рис. 2.41–2.43), можемо відзначити, що в них головна роль відводиться артикулюванню пальцями (багато в чому нагадує артикуляційні рухи пальців на органі), а рухи міхом є допоміжними, забезпечують однаковий тиск повітря¹ для коливання язичків.

І. Браудо вказує на можливість створювати ефект підсилення гучності, використовуючи прийом поступового збільшення зв'язності між тонами: "Збільшення звучності частини позначених у тексті тривалостей і пов'язане з цим скорочення розміру цезур між тонами призводить до збільшення кількості звучання в одиницю часу. І навпаки, зменшення звучної частини позначених тривалостей, збільшення цезур між тонами рівносильно зменшення кількості звучання. Ці збільшення і зменшення кількості звучання можуть бути сприйняті як підсилення або послаблення звучності.

Таким чином, артикуляція має вдруге динамічну функцію. При поступовому збільшенні чи зменшенні зв'язності тонів ми отримаємо відповідно враження поступових *crescendo* і *diminuendo*. Якщо описане артикуляційне згущення відбуватиметься короткими хвилями, ми отримаємо короткі *crescendo*, що виробляють враження акцентів" [19, с. 16].

Застосування таких прийомів на баяні особливо ефективно при виконанні клавірної або органної музики, коли підсилення та послаблення звучання можуть бути небажані.

На відміну від способів артикулювання, запропонованих І. Браудо, в арсеналі баяніста є різноманітні способи туше, зняття звуку, ступінь відкриття клапанів. Уміле застосування цих прийомів

¹ Нагадує умови подачі повітря до різних труб і язичків на органі.

може, хоча і незначною мірою, впливати на характер акцентності-безакцентності в процесі втілення мотиву. Виконання поліфонічної музики на баяні пов'язане з труднощами диференціації динаміки в багатоголосовій фактурі. Саме тому використання подібних прийомів особливо актуально.

Розглянемо способи вимовляння розширеного ямба засобами динаміки (гучності).

Уявімо ситуацію, в якій необхідно вимовити мотив із однаковим ступенем зв'язності його тонів (рис. 2.44).



Рис. 2.44. Схема вимовляння розширеного ямба з однаковим ступенем зв'язності його тонів і поступового підсилення гучності

У цьому випадку подолання побічних опор відбувається за допомогою поступового (плавного) посилення звучання в процесі розгортання предикта, що створює ефект спрямованості до ікта (опори). При цьому збільшення гучності залежить від поступового посилення руху міха, а ступінь зв'язності між тонами – від пальцевого артикулювання.

У розширених предиктових побудовах поступовість підсилення гучності більш помітна, ніж у коротких (рис. 2.45).

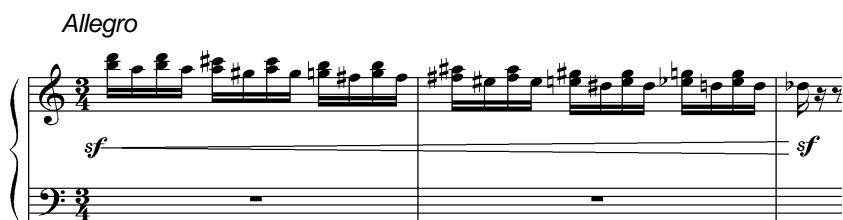


Рис. 2.45. В. Семенов. Оповідь про Тихий Дон. Такти 57–59

У наведеному прикладі ми бачимо значний розмір предикта. Після легкого поштовху (міхо-пальцевого) на початку предикта підсиленням гучності (за допомогою поступово зростаючого натиску

на міх) досягається спрямованість до іктової опори в третьому такті. В даному випадку підсилення гучності здійснюється згідно з логікою метроритмічної будови предікта, а клавішне артикулювання відбувається з однаковим ступенем зв'язності (найчастіше – *legato*).

Розглянемо вимовляння ямба за допомогою акцентованого виділення слідуєчих один за одним тонів предікта, без зміни ступеня зв'язності між тонами. При використанні однакового штриха кожна з трьох затактових восьмих підкреслюється міхом на фоні поступового збільшення гучності (рис. 2.46).



Рис. 2.46. *Схема вимовляння ямба за допомогою поступового підсилення гучності і акцентованого виділення, слідуєчих один за одним тонів предікта*

У виконавській практиці можуть бути використані самі різні комбінації співвідношення гучності в структурі розширеного мотиву: від плавного руху міхом до його ривків (рис. 2.47).

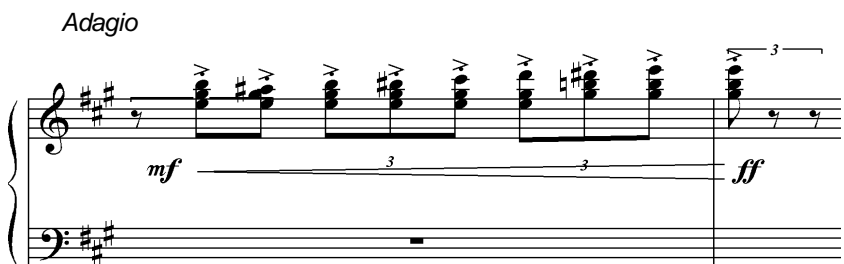


Рис. 2.47. *Ф. Ліст. Іспанська рапсодія. Такти 15–16*

У наведеному прикладі втілення розширеного ямба досягається за допомогою підсилення звучання слідуєчих один за одним акцентованих акордів (підкреслення міхом кожного наступного акорду). В даному випадку відзначимо особливу роль скоординованих дій пальців. У виконанні акордів необхідно постійно стежити за синхронністю застосування пальцевих туше і координації їх з акцентуванням міхом.

Якщо основна функція предікта – динамізувати процес розвитку, то функція ікта – стверджувати, стабілізувати, закріплювати досягнуте. Однак вона не зводиться до вузького її розуміння як короткої кульмінаційної опори, а має і більш широке, формотворне значення.

У наведеному раніше прикладі з фрагменту "Концерту-поєми" А. Рєпнікова (рис. 2.11) мають місце двотактні хорейні структури. Втілення цілісності структури розширеного хорєа представляється найбільш доцільним здійснювати засобами динаміки. М'яким, але виразним натиском на опорний тон "ля" (одночасно міхом і пальцем) починається подальше його ведення (вокалізація). Необхідний ефект спрямованості всередині тону досягається досить інтенсивним веденням (натягом) міха. У першій долі другого такту, яка є неопорною (або менш опорною), триває підсилення гучності з наступним його послабленням до ноти "ре".

У даному випадку втілення хорейної структури відбувається саме за допомогою артикулювання міхом. Пальцевим артикулюванням здійснюється м'яке туше (натиск) і зв'язний характер співвідношення між тонами (*легато*).

Уміло застосовуючи *тенуто*, порушуючи інерцію темпоритму, можна створювати ефекти як наростання сили звучності, так і її заганання, як збудження емоційного стану, так і його заспокоєння.

Подібно перериванню у звучанні, агогічна "відтяжка" перед тоном сприяє його акцентованому сприйняттю. В результаті агогічної "відтяжки" ми мимоволі звертаємо увагу не тільки на характер подальшої атаки, а й на характер подальшого руху в цілому.

Наприклад, у "Вокалізі" С. Рахманінова (в перекладенні для баяна О. Склярєва) ледь помітна агогічна "відтяжка" на "фа-дієз" (у першому такті), порушуючи інерцію темпоритмічного руху, підсилює спрямованість до слідуючого "соль", ніби готуючи його подальшу "вокалізацію" (рис. 2.48).

Повільно, співучо

Рис. 2.48. С. Рахманінов. Вокаліз. Такти 1–3

Тут акцентується увага на початок звуку "соль" із подальшим його веденням із тенденцією *crescendo*. При цьому агогічне *тенуто*¹ виконується за допомогою пальцевого утримування довготи ноти, з м'яким туше (натиск), а необхідне коригування динамічної гнучкості досягається відповідним веденням міха.

Як уже зазначалось, якість туше (пальцевого дотику до "звуку") багато в чому залежить від характеру передуючого натягу міха. У координації з рухом міха виконання пальцевої атаки стає найбільш контрольованим і регульованим у слухомоторному відношенні.

Поряд із зміною гучності, зв'язно-роздільними і агогічними засобами вимовляння на баяні, різні прийоми туше певною мірою дозволяють перетворювати звучання за ступенем ударності-неударності (м'якості-жорсткості) і, як результат, акцентності або безакцентності. Найчастіше застосування різних способів туше використовується як допоміжний засіб, функцією якого є пом'якшення або загострення звучання (рис. 2.49).

Запропонуємо один із варіантів вимовляння даного фрагмента на баяні.



Рис. 2.49. Й. С. Бах. Прелюдія XII фа-мінор (ХТК, II). Такти 1–4

У наведеному прикладі на фоні м'яко крокуючого баса в амфібі-рахії мелодійного голосу багатьма виконавцями-баяністами використовується прийом, коли після укороченої предиктової терції "фа-ля бемоль" слідує агогічна "відтяжка" перед іктовою терцією з роздільною здатністю низхідною секундою. У результаті застосування агогічної цезури в предикті, момент ікта (а точніше, співвідношення його з слідуючим дозволом) настільки сильно акцентує на собі увагу, що

¹ Під агогічним *тенуто* ми розуміємо утримування тону із зміною інерції руху в бік уповільнення.

часто іктова терція виконується по м'яким туше (натиском) і приглушеним у динамічному відношенні (порівняно з предіктом) звуком. Таке коригування звучання виконується за допомогою призупинення руху міха перед початком ікта.

2.4. Синтаксичний рівень

Орієнтиром для дослідження способів артикулювання різних синтаксичних структур на баяні ми обрали типологію масштабно-синтаксичних структур Л. Мазеля і В. Цуккермана, викладену в "Аналізі музичних творів" [63].

2.4.1. Періодичність

На думку Л. Мазеля, однією з найбільш стійких ознак членування є "... періодичність, тобто періодична повторюваність. Мається на увазі побудова, що складається з двох або кількох частин, рівних за масштабом і в основному схожих (відповідних один одному) за мелодико-ритмічним рисунком" [64, с. 396].

Розглянемо найуживаніші на практиці баяністів способи артикулювання періодичних структур.

Досить часто в нотному тексті (особливо баянної літератури) можна зустріти композиторські "підказки" артикуляційного втілення конкретної синтаксичної структури.

Відносна "скупість" композиторських засобів виразності (статичний гармонійний та динамічний план, ритмічна одноманітність і т. д.) у фрагменті "Диковини з Дюсельдорфа" з Сюїти № 1 для баяна Вл. Золотарьова стимулює виконавця до пошуку відповідних прийомів втілення цілісності структури (рис. 2.50).

Якщо прийоми членування показані в штрихових рекомендаціях автора, то вибір способів об'єднання залишається на розсуд виконавця.

Смислова спрямованість єдиного руху, підпорядкована логіці більш крупного цілого, передбачає впорядковане співвідношення періодичностей. Інакше кажучи, характер співвідношення періодичностей передбачає використання способів не тільки членування, а й їх об'єднання. Об'єднуючим початком у цьому випадку можуть служити гармонійні оберти (Т – D – Т) по вісім тактів, що об'єднують чотирьохтактові періодичні побудови в відносну мелодико-гармонійну завершеність.

Allegretto alla tedesca

**Рис. 2.50. В. Золотар'ов. "Диковини з Дюсельдорфа"
з Дитячої сюїти № 1 для баяна. Такти 1–16**

Ефективним способом об'єднання тут можуть стати перетворення гучності за допомогою артикулювання міхом, що включають незначне (в обсязі чотирьох тактів) підсилення звучання до кожного п'ятого такту з наступаючим заспокоєнням до кожного восьмого. Причому для більш цілісного втілення всієї періодичної структури (16 тактів) другий восьмитакт бажано виконати з більш інтенсивним *crescendo* (до 13-го такту) і *diminuendo* (до 16-го). При цьому цілісність утілення підсилення й послаблення гучності може включати в себе як поступове *crescendo* і *diminuendo*, так і терасоподібні зміни гучності, що збігаються з повторюваними штриховими позначеннями мотивів.

У першому варіанті характер членування між періодичностями залежить тільки від пальцевого артикулювання і, "накладаючись" на поступове перетворення гучності, впорядковується відповідно до логіки цілого, у другому – логіка цілого вибудовується в результаті синхронних, упорядкованих міхо-клавішних рухів.

Одним із яскравих прикладів періодичних структур є секвенція.
"Пасакалія" Г. Генделя, створена для клавесина, виконується на баяні без будь-яких текстових коригувань при перекладенні (рис. 2.51).

Allegro ma non troppo



Рис. 2.51. Г. Гендель. Пасакалія. Такти 1–4

Тенденція до розчленованості у наведеному прикладі закладена композитором не тільки між ланками секвенції, а й періодичними субмотивами всередині них. Саме ідея "хорейності" субмотивів приносить у загальний характер руху неквапливість, стрункість, урочисту величавість. Артикулювання всередині субмотивів (*legato*) та між ними (переривання ліги) на баяні здійснюється пальцями на тлі активного ведення міха.

Якщо способи членування між періодичностями всередині ланок секвенції визначаються ідеєю "хорейності" субмотивів, то логіка цілого секвенції обумовлена функцією і розташуванням ланки секвенції в більш крупній побудові. Одним із факторів, що визначають цілісність руху секвенції, є спрямованість до гармонійної завершеності. Основні моменти членування між ланками закладені у зміні гармонійних оборотів на фоні пунктирного ритму теми. Відомо, що на клавесині після затухаючого звучання акорду поява подальшого звучить акцентовано і при співпаданні з верхнім голосом природно розчленовує періодичні утворення (секвенційні ланки), підкреслюючи їх початок. У даному разі на баяні підкреслення початку субмотивів (схожого з клавесином ефекту) можна домогтися за допомогою незначного укорочування акордів у нижньому шарі фактури (після перерви у звучанні подальше сприймається акцентовано) або синхронного з пальцевими туше міхового *портато*.

З точки зору логіки цілого, на баяні, на відміну від клавесина, спрямованість руху до логічного результату в четвертому такті може втілюватися за допомогою поступового підсилення гучності.

Виділення початків кожної з ланок секвенції за допомогою міхового *portato* і підкресленої жорсткості туше сприяє досягненню ефекту їх розчленування.

У наступному фрагменті фуги з Токати і фуги ре мінор для органа Й. С. Баха (перекладення для баяна Ф. Ліпса)¹, коли з'єднання між низхідними гамоподібними пасажами обумовлені стрибкоподібним перенесенням руки на досить великий інтервал, і на органі, і на баяні такі моменти розчленування втілюються зняттям ліги в кінці пасажу і миттєвим перенесенням руки до початку кожного наступного (рис. 2.52).

Allegro sostenuto



Рис. 2.52. Й. С. Бах. Токата і fuga для органа ре мінор. Такти 59–61

Цілісність секвенційних ланок досягається за допомогою однаково зв'язного їх виконання. Якщо на органі секвенційне сходження сприяє створенню ефекту єдиної хвилі наростання звучання², то на баяні підсилення гучності досягаються за допомогою відповідного міхового артикулювання. Один із них – терасоподібне підсилення гучності кожної з ланок. Застосування прийомів поступового підсилення звучання тут також може бути виправдано, оскільки сприяє цілісності втілення загальної структури побудови. У результаті характер відчленування кожного з пасажів упорядковано видозмінюється залежно від логіки поступового підсилення. Таким чином, взаємодія двох протилежних тенденцій (членування і об'єднання) є обов'язковою умовою, що визначає якість художнього цілого музичного твору (або

¹ На відміну від тристрічкового запису нотного тексту даного твору для органа перекладання для баяна зафіксовано на двох стрічках.

² На дану особливість "постійного тембро-динамічного ладу" (термін І. Браудо) органа і клавесина вказує І. Браудо в книзі "Об органной и клавирной музыке" [19].

фрагмента). У свою чергу, вибір та втілення способів членування і об'єднання обумовлені характером музики і можливістю реалізації засобами конкретного інструмента.

2.4.2. Фактор підсумовування

Побудова, в якій "... масштабна сторона цієї структури полягає в тому, що двом або декільком рівним за величиною більш коротким побудовам відповідає одна більш тривала, приблизно рівна їх сумі" [93, с. 416]. Л. Мазель пропонує називати структурою підсумовування або об'єднання. На його думку, "одна з можливостей цієї структури – мелодійний розвиток від окремих виразних інтонацій до широкого розгортання лінії, що охоплює значний діапазон" [63, с. 422].

У цьому випадку діє закон відштовхування однакового і злиття різного.

Наведемо приклади способів членування і об'єднання як усередині періодичних і неперіодичних побудов, так і між ними, які найчастіше зустрічаються у виконавській практиці баяністів. Зупинимось на одному з прикладів утілення структури підсумовування засобами баяна.

У виконавських ремарках популярної пісні А. Новикова "Смуглянка" в обробці М. Різоля показані деякі способи втілення структури підсумовування (рис. 2.53).



Рис. 2.53. А. Новиков в обробці М. Різоля. Смуглянка. Такти 9–12

Безумовно, тут можуть бути використані різні способи вимовлення структури підсумовування, проте логіка інтонаційної цілісності завжди повинна включати в себе як розчленований, так і об'єднуючий початки в їх логічному сполученні. Звернемо увагу на одночасний прояв двох протилежних тенденцій: членування та об'єднання.

"Енергетичний" підйом від періодичних побудов до підсумовуючої закладений у самій будові теми. Згідно нотного тексту, роздроблені мотиви рекомендується виконувати окремо, а підсумовуючий – більш зв'язно.

Способом клавішного артикулювання досягається необхідна якість роздільності в мотивах і зв'язності в підсумовуючій фразі. На відміну від внутрішньомотивного членування тонів, яке втілюється за допомогою пальцевих рухів (можуть застосовуватися незначні допоміжні рухи кисті) відокремлення мотивів доцільно здійснювати більш активними (ауфтактними) рухами передпліччя.

Цезури, які виникають між мотивами, знаходяться в повній залежності від характеру цих ауфтактних рухів. При цьому характер членування залежить не тільки від величини цезури, а й від активності пальцевих рухів, їх швидкості, вагомості, що визначають необхідний характер атаки початку кожного наступного фрагмента.

Тенденція до об'єднання мотивів обумовлена логікою загально-го руху, який передбачає поетапне сходження до акценту на початку четвертого такту. У цьому випадку другий мотив доцільно виконати дещо активніше, ніж перший. Для цього достатньо додати силу звуку більш інтенсивним натягненням міха та застосувати більш активний спосіб туше і зняття.

Динамічна опуклість за допомогою рухів міха в поєднанні зі зв'язним пальцевим артикулюванням, з одного боку, відтіняє фразу від періодичних мотивів, з іншого – об'єднує всю структуру. Кульмінаційну точку на початку четвертого такту, яка є не тільки вершиною фрази, а й структури підсумовування в цілому, пропонується втілити за допомогою міхового артикулювання. Для цього передбачається стрімке посилення гучності від третього такту до початку четвертого.

Звернемо увагу на запропоноване в тексті різне артикуляційне втілення фактурних ліній.

У акомпанементі пропонується роздільне вимовляння акордів із зв'язним сполученням предікта з подальшою метрично опорною долею такту. В першому і другому тактах у поєднанні з роздільним артикулюванням мотивів у мелодії цим акцентується сильна доля. Тут різними способами артикулювання в акомпанементі, і в мелодії підкреслюється танцювальне начало. У третьому і четвертому тактах (у підсумовуванні) з тим же артикуляційним рішенням в акомпанементі ефектно відтіняється фраза в мелодії, що виконується зв'язно. Таким чином, виникає деяка поліжанровість у фактурі.

Розглянемо засоби членування і об'єднання структури підсумовування в п'єсі К. М'яскова "Andante cantabile" (рис. 2.54).

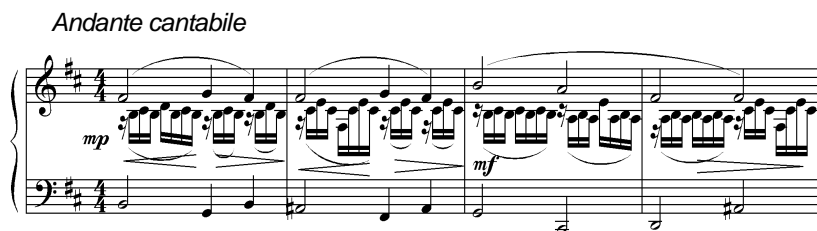


Рис. 2.54. К. М'ясков. *Andante cantabile*. Такти 1–4

Пропоновані композитором ліги одночасно вказують на цілісність побудов і на межі членування між ними. Рекомендовані зміни гучності підкреслюють характер членування і об'єднання, як роздроблених епізодів, так і всієї структури в цілому.

Втілення цезури як перерви у звучанні на бандурі утруднене, оскільки в багатоголосовій фактурі неможливо постійно приглушати струни. На відміну від бандури, де основним способом членування є акцентоване вимовляння початку структури більш інтенсивним щипком струн, баяністу для досягнення розчленованості в мелодії після зв'язного вимовляння в кінці першого і другого тактів достатньо буде звичайного зняття пальця з клавіші. Виразності *legato* в мелодії, а також прозорості всієї фактури сприяє повністю витримане, але незалізоване пальцеве артикулювання лінії баса, незважаючи на ритмічний збіг мелодійного і басового голосів. Об'єднання засобами гучності, як і в попередніх прикладах, здійснюється за допомогою артикулювання міхом.

У чомусь дуже схожа на структуру підсумовування структура, в якій після трьох періодичних побудов слідує змінена четверта. Таку побудову Л. Мазель пропонує назвати "змінною (або змінною) в четвертий раз" [63, с. 423].

У більш широкій за масштабом структурі (16 тактів) – "заспіві" вже знайомої нам "Смуглянки" після трьох періодично повторюваних структур підсумовування (1–2 тт.) слідує замикаюча побудова – дроблення з замиканням (13–6 тт.) (рис. 2.55).

Усі наведені в тексті динамічні нюанси рекомендують виконавцю план втілення гучності всієї структури: від *mp* на початку першої структури підсумовування до *mf* у замикаючій структурі (такти 13–16).

Allegretto grazioso

Рис. 2.55. А. Новиков в обробці М. Різоля. Смуглянка. Такти 9–24

2.4.3. Фактор дроблення

"Дробленням називається структура, в якій за великою суцільною побудовою впливають менші, загальна протяжність (сума) яких дорівнює (або приблизно дорівнює) протяжності початкової більшої побудови. Інакше кажучи, на противагу підсумовування, в структурі дроблення за неперіодичністю слідує періодичність: перша частина побудови – неперіодична, друга – періодична" [93, с. 437–438].

У п'єсі В. Золотарьова для баяна "Скоморохи при дворі" (з Дитячої сюїти № 1) висхідний напрям мелодії (у тактах 1–2) і низхідний (у тактах 3–4) сприяє об'єднанню структур дроблення (рис. 2.56).

Одним із способів об'єднання двох структур дроблення може стати поступове підсилення і послаблення гучності відповідним рухом міха. Поступове *crescendo* буде відповідати мелодійному підйому, а *diminuendo* – спаду. Членування виконується пальцями в моменти зняття ліг.



Рис. 2.56. В. Золотарьов. *Скороходи при дворі*.
Дитяча сюїта № 1. Ч. 1. Такти 39–42

Якщо в попередньому прикладі членування між періодичними побудовами створюються зняттям ліги за допомогою пальцевого артикулювання, то в наступному випадку композитор пропонує відокремити перший двотакт від другого за допомогою контрастного зіставлення гучністю відповідними артикуляційними рухами міхом. Таке членування двохтактових побудов посилюється паузами. Повторення побудов може не тільки їх розчленовувати. Виникаючий ефект "відлуння" сприяє об'єднанню співвідносних побудов у цілісні структури.

Наведемо ще один приклад із цього ж твору (рис. 2.57).

Одні й ті ж засоби можуть одночасно виконувати функцію і членування, і об'єднання, де більш розчленованими сприймаються побудови, в яких відбувається підсилення гучності. Об'єднанню структур дроблення в першому і другому прикладах може сприяти загальне підсилення гучності (поступове або терасоподібне) за допомогою відповідних прийомів артикулювання міхом.

Структуру, яка "безпосередньо містить структуру підсумовування в другій своїй половині (самий момент дроблення плюс наступне замикання), а, крім того ... поєднує багато властивостей структур підсумовування і дроблення при провідній ролі властивостей структури підсумовування" [63, с. 455] прийнято називати **дробленням із замиканням**.

Allegro giusto

**Рис. 2.57. В. Золотар'ов. Скоморохи при дворі.
Дитяча сюїта для баяна № 1. Ч. 1. Такти 35–40**

Такою синтаксичною побудовою можна вважати тт. 13–16 прикладу "Смуглянки" А. Новикова. В обробці для баяна М. Різоля ці чотири такти включають артикуляційні рекомендації. Кожен із півтактів (15 такт) об'єднується окремою лігою з акцентами на першій і другій долі з тяжінням до завершального акценту в 16 такті. Членування передбачається виконувати за допомогою пальцевого артикулювання. Використовується також замах кисті для твердого (ударного) туше першого тону і зв'язного вимовляння інших тонів періодичності. Замах кисті супроводжується попереднім натягненням міха, що забезпечує впорядковано акцентне (кожний наступний посилюючи) вимовляння першого тону після вимушеної цезури.

Замикаючий шістнадцятий такт також окреслено окремою лігою із згасанням гучності. Рух міха тут виконує основну функцію замикання також обсягом усього "заспіву". Кероване призупинення руху міха приводить до завершального послаблення гучності. Це гармонійно поєднується із загальним заспокоєнням руху та його призупиненням. Таким чином, орієнтуючись на артикуляційні "підказки", виконавець вибирає найбільш раціональні способи членування і об'єднання в контексті цілісності синтаксичної структури.

У чомусь схожий артикуляційний план пропонує П. І. Чайковський у "Танці пастушків" із балету "Лускунчик"¹ (рис. 2.58), де автор пропонує детальне нюансування, що включає поступове посилення динаміки до кінця структури. Однак, якщо на фортепіано авторські артикуляційні рекомендації (в даному випадку – гучності) припускають різну активність туше, то відповідні зміни гучності на баяні виконуються за допомогою артикулювання міхом.

Andantino

**Рис. 2.58. П. І. Чайковський. "Танець пастушків"
із балету "Лускунчик". Такти 3–10**

У наведеному прикладі способи членування і об'єднання засобами баяна дуже схожі з втіленням структури підсумовування в "Смуглянці" (такти 1–4). Характер членування тут залежить від активності ауфтактних рухів (як кистьових, так і міхових), їх швидкості, вагомості, в результаті чого досягається необхідна якість атаки початку кожної наступної побудови. Об'єднання створюється упорядкованим терасоподібним посиленням гучності в періодичних і замикаючих фрагментах (від початку періодичності до завершального структуру *sf*) і поступовим підсиленням і послабленням гучності (у межах чотирьох тактів) у першій неперіодичній побудові.

¹ У перекладенні для баяна В. Бесфамільнова.

Прикладом прогресуючого дроблення є інший фрагмент із "Танцю пастушків" (рис. 2.59).

Andantino



**Рис. 2.59. П. І. Чайковський. "Танець пастушків"
із балету "Лускунчик". Такти 35–42**

Тут окремі "підліговки"¹ на початку 5 і 6 тактів і структурні ліги в наступних 7 і 8 тактах сприяють відособленості періодичних структур і виконуються за допомогою артикулювання пальцями. Раптові зміни гучності, що сприяють розчленуванню структури, втілюються за допомогою рухів міха. Об'єднання структур переважно зумовлено логікою як поступових, так і раптових змін гучності і здійснюється за допомогою рухів міха. Пропонований динамічний план поєднується з іншими способами об'єднання. Композиторські "підказки" в області агогіки в нотному тексті відсутні. Однак за досить "строкатого" динамічного плану їх дозоване використання може сприяти більш виразному втіленню інтонаційно-художньої цілісності.

Що стосується подвійного, потрійного (і більше) підсумовування або дроблення, то тут логіка виконавського втілення цілісності ґрунтується на тих же принципах, що і в простіших структурах. У таких

¹ У виконавській і педагогічній практиці баяністів так досить часто називають зв'язне вимовляння двох суміжних звуків або їх сполучень.

випадках передбачається використання аналогічних прийомів членування і об'єднання з тією лише різницею, що характер рухів (як пальцевих, так і міхових) буде підпорядкований логіці цілісності більш широкого масштабу.

2.5. Контрольні питання і завдання¹

2.5.1. Контрольні питання

1. Що таке музична артикуляція?
2. Що таке музичне артикулювання?
3. Що означає поняття "штрих"?
4. Які існують масштабні рівні організації музичної тканини?
5. Що таке фактура? Назвати компоненти фактури.
6. Що таке акордовий склад?
7. Що таке гармонійна фігурація?
8. Що таке гомофонно-гармонійний склад?
9. Що таке музичний синтаксис?
10. Які існують способи звуковидобування на баяні?
11. Які існують способи диференціації гомофонно-гармонійної фактури на баяні (акордеоні)?
12. Які існують способи артикулювання на фонетичному рівні на баяні (акордеоні)?
13. Які існують способи членування музично-синтаксичних структур на баяні (акордеоні)?
14. Що розуміється під поліфонією?
15. Які існують способи диференціації поліфонійної фактури на баяні (акордеоні)?
16. Які ознаки прихованого голосоведення?
17. Які існують способи втілення прихованого голосоведення на баяні (акордеоні)?
18. Які існують способи виконання гармонійної фігурації на баяні (акордеоні)?
19. Що таке агогіка?
20. Що означає поняття "жанр"?
21. Що таке цезура?

¹ Наведені питання і завдання можна використати як у практичній роботі, так і у процесі колокеіуму.

22. Що таке ритм і метр?
23. Що таке інструментовочні відтінки?
24. У чому полягає суть прийому "вісімки"?
25. Які є способи виділення одного з голосів у багатоголосній фактурі на баяні (акордеоні)?

2.5.2. Контрольні завдання

1. Розпізнайте на запропонованих музичних прикладах різні види синкопи.
2. Назвіть усі можливі способи акцентування на баяні (акордеоні).
3. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки прихованого багатоголосся.
4. Обґрунтуйте найбільш доречні засоби диференціації різних видів фактури у виконанні на баяні (акордеоні) на прикладах музичних творів різних жанрів.
5. Доведіть доречність застосування конкретного прийому членування музичного синтаксису на прикладі із музичного твору.
6. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки ямбічних та хорейчних мотивів.
7. Продемонструйте різні способи звуковидобування засобами міхо-клавішного артикулювання на баяні (акордеоні).
8. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки мелодико-синтаксичних структур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акимов Ю. Актуальность дальнейшего совершенствования теоретической мысли баянистов / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1978. – Вып. 4. – С. 3–12.
2. Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 147–172.
3. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 106 с.
4. Акимов Ю. Фразировка баяниста / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 2. – С. 69–101.
5. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – М., 1978. – 200 с. – (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий).
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев // Избранные труды : в 5 т. – М. : Музгиз, 1957. – Т. 5 – С. 153–278.
7. Ахманова О. Словарь лингвистических терминов / О. Ахманова. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 608 с.
8. Баян и баянисты : сб. методических материалов / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1974. – Ч. 2. – 128 с.
9. Баян и баянисты : сб. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1977. – Вып. 3. – 172 с.
10. Баян и баянисты : сб. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1978. – Вып. 4. – 115 с.
11. Баян и баянисты : сб. методических материалов / сост. и общ. ред. Б. Егорова и С. Колобкова. – М., 1987. – Вып. 7. – 77 с.
12. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1969. – 285 с.
13. Бесфамильнов В. О самостоятельной работе баяниста / В. Бесфамильнов // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. статей і доповідей за матеріалами 1 та 2 Міжнародних науково-практичних конференцій (17–19 грудня 2002 р., 1–3 грудня 2003 р.) / упор. та

відп. за випуск А. Я. Сташевський. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – Вип. 1. – С. 29–39.

14. Бесфамильнов В. Воспитание баяниста / В. Бесфамильнов, А. Семешко // Вопросы теории и практики. – К. : Музична Україна, 1979. – 200 с.

15. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 144 с.

16. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 170–190.

17. Большой словарь иностранных слов в русском языке. – М. : Юнвес, 2001. – 784 с.

18. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М. : Политиздат, 1981. – 399 с.

19. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.

20. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – М. : Музыка, 1976. – 152 с.

21. Власов В. Исполнение полифонических произведений на баяне / В. Власов. – Одесса : Консерватория, 1979. – 60 с.

22. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями : уч. пособие / В. Власов. – М. : ВМК МК СССР, 1991. – 91 с.

23. Власов В. Способы исполнения штрихов на баяне / В. Власов. – Одесса : Консерватория, 1980. – 20 с.

24. Волков С. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя / С. Волков // Вопросы теории и эстетики музыки. – М., 1972. – Вып. 11. – С. 184–200.

25. Вопросы музыкального исполнительства : очерки, статьи. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 3. – 231 с.

26. Восприятие музыки : сб. статей / ред.-сост. В. М. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – 256 с.

27. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; под ред. М. Ярошевского. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.

28. Гайсин А. О совершенствовании навыков ориентирования на левой клавиатуре баяна / А. Гайсин, Г. Гайсин // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – Вып. 74. – С. 77–85.

29. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения / П. Гвоздев // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 12–23.

30. Гвоздев П. Работа баяниста над развитием техники / П. Гвоздев // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 24–76.

31. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1968. – 112 с.

32. Говорушко П. Основы игры на баяне / П. Говорушко. – 2-е изд. – М.–Л. : Музыка, 1966. – 78 с.

33. Головин Б. Введение в языкознание / Б. Головин. – 3-е изд., испр. – М. : Высшая школа, 1977. – 302 с.

34. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музыка, 1961. – 224 с.

35. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 1983. – 72 с.

36. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 1977.

37. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посібник для вищ. муз. навч. закл. / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.

38. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : наукове видання / М. Давидов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.

39. Докшицер Т. Штрихи трубача / Т. Докшицер // Методика обучения игре на духовых инструментах : сб. статей. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 4. – С. 48–71.

40. Душний А. Значення розвитку творчого потенціалу індивідуальності у становленні музиканта-інструменталіста / А. Душний // Українська культура: питання історії, теорії, методики : зб. мат. Всеукр. наук. конф. студ. і молодих вчених. – Херсон : ХДУ, 2005. – С. 167–170.

41. Егоров Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов / Б. Егоров // Баян и баянисты. – М., 1984. – Вып. 48. – С. 104–128.

42. Завьялов В. Баянное искусство / В. Завьялов. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1995. – 128 с.

43. Зайцев Г. О сущности и содержании понятия "штрих" в исполнительстве на баяне и аккордеоне / Г. Зайцев // Теория и практика профессиональной подготовки учителя музыки : сб. научных трудов / под ред. А. С. Петелина, О. И. Спорыхиной. – Воронеж :

Воронежский государственный педагогический университет, 2003. – Вып. 17. – 148 с.

44. Иванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Є. О. Иванов. – К. : Київ. держ. консерв. ім. П. Чайковського, 1995. – 17 с.

45. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий. – М. : Российская академия им. Гнесиных, 1997. – 44 с.

46. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 285 с.

47. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе / Н. Калинина. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 160 с.

48. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.

49. Коган Г. Вопросы пианизма / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 462 с.

50. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – 266 с.

51. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.

52. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музыка, 1979. – 200 с.

53. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. – М. : Музыка, 1958. – 118 с.

54. Кондаков Н. Логический словарь-справочник / Н. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 720 с.

55. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения / Н. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.

56. Крупин А. Мехо-пальцевая артикуляция при атаке звука на баяне / А. Крупин // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 95. – С. 104–112.

57. Леонтьев А. Избранные психологические произведения : в 2 т. / А. Леонтьев. – М. : Педагогика, 1983. – Т. 2. – 320 с.

58. Либерман Е. Творческое отношение к авторскому тексту как педагогическая проблема / Е. Либерман // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя. – М. : Музыка, 1965. – С. 34–39.

59. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
60. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М., 1985. – 153 с.
61. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1978. – 185 с.
62. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. – М. : Музгиз, 1952. – 330 с.
63. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
64. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 312 с.
65. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование : проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков : очерки / А. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
66. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 229 с.
67. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Искусство, 1976. – 254 с.
68. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа) : исследование / В. Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
69. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. стат. / сост. А. Г. Костюк. – К. : Муз. Украина, 1986. – 160 с.
70. Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты, исследования : сб. стат. / сост. Л. И. Дыс. – К. : Муз. Украина, 1989. – 181 с.
71. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
72. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
73. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
74. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 367 с.

75. Назайкинский Е. О путях развития анализа музыкальных произведений / Е. Назайкинский // Сов. музыка. – 1979. – № 2. – С. 91–93.

76. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

77. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1961. – 319 с.

78. Никифоров А. Семантическая концепция понимания / А. Никифоров // Загадка человеческого понимания: (Над чем работают, о чём спорят философы) / под общ. ред. А. А. Яковлева. – М. : Политиздат, 1991. – С. 72–94.

79. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні / М. Оберюхтін. – К. : Музична Україна, 1973. – 55 с.

80. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне / М. Оберюхтин. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.

81. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов / под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Русский язык, 1988. – 750 с.

82. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – 302 с.

83. Психологический словарь / под ред. В. П. Зенченко. – М. : Педагогика-Пресс, 1999. – 440 с.

84. Пуриц І. Гра на баяні : методичні статті / І. Пуриц ; пер. з рос. мови. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.

85. Пушечников И. Значение артикуляции на гобое / И. Пушечников // Методика обучения игре на духовых инструментах : сб. статей. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 62–92.

86. Пяковский И. Логика музыкального мышления / И. Пяковский. – К. : Музична Україна, 1987. – 172 с.

87. Раппопорт С. О природе художественного мышления / С. Раппопорт // Эстетические очерки. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 312–355.

88. Раппопорт С. О вариативной множественности исполнительства / С. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.

89. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.

90. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 187 с.
91. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 108 с.
92. Семёнов В. Об аппликатуре на пятирядном баяне / В. Семёнов // Вопросы профессионального воспитания баяниста. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 48. – С. 131–151.
93. Семёнов В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне / В. Семенов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1978. – Вып. 4. – С. 54–78.
94. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. метод. посібник / А. Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.
95. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М., 1973. – 448 с.
96. Смирнов А. Восприятие музыканта-исполнителя / А. Смирнов // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе. – М. : Просвещение, 1978. – С. 27–42.
97. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 1996. – 208 с.
98. Степанов Ю. Основы общего языкознания / Ю. Степанов. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1975. – 271 с.
99. Трофимук М. Латинсько-український словник / М. Трофимук, О. Трофимук // Львівська богословська академія, інститут неолатиністики. – Львів, 2001.
100. Тукова И. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности / И. Тукова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 50–57.
101. Философский энциклопедический словарь. – М. : Инфра, 1999. – 576 с.
102. Холопова В. Фактура : очерк / В. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 86 с.
103. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 216 с.
104. Цуккерман В. Музыка и слушатель / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1972. – 204 с.

105. Цыпин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества / Г. Цыпин ; кн. I. – М. : Сов. композитор, 1988. – 384 с.
106. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация : три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. Смирнов. – М. : Музыка, 1988. – С. 43–68.
107. Чекан О. Музыка у храмі / О. Чекан // Art Line. – 1999. – № 4. – С. 21–23.
108. Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Ю. І. Чекан. – К. : Київська держ. консерв., 1992. – 25 с.
109. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 386 с.
110. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 128 с.
111. Шульпяков О. О психофизическом единстве исполнительского искусства / О. Шульпяков // Вопросы теории и эстетики музыки. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 12. – С. 187–222.
112. Шульпяков О. О характере слухомоторных ощущений в исполнительском процессе / О. Шульпяков // Сов. музыка. – 1976. – № 9. – С. 113–120.
113. Яворский Б. Избранные труды / Б. Яворский. – М. : Сов. композитор, 1987. – Т. 2. – Ч. 2. – 366 с.
114. Яворський Б. Я. Сюїти Баха для клавиря / Б. Я. Яворський. – М. : Сов. композитор, 1947. – 59 с.
115. Яшкевич И. Звукоизвлечение на баяне и аккордеоне / И. Яшкевич // Материалы Всероссийской конференции незрячих музыкантов. – М. : Изд-во ЦПВОС, 1972. – С. 20–25.

Для нотаток

Навчальне видання

Дорохін Володимир Гранлісович

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ
ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ
МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)**

Навчальний посібник

Технічний редактор – В. П. Сливко
Верстка, макетування – Н. В. Мачужак
Літературний редактор – А. М. Конівненко
Коректор – А. М. Конівненко
Дизайн обкладинки – В. М. Косяк

Підписано до друку
Гарнітура Arial
Замовлення №

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 5,05
Обл.-вид. арк. 3,45

Папір офсетний
Тираж 300 прим.



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.
(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи серія ДК № 2137 від 29.03.05 р.