

1974 року. Хотілося б привернути увагу представників національної композиторської школи до жанру з невичерпними художніми перспективами.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Селянин А. Тимофей Докшицер // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах / Ред.-сост. Ю.А.Усов. – М.: Советский композитор, 1989
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1989.

This article in the first attempt to actualize the unpopular repertoire layer, formed by Russian samples of genre of sonata for trumpet and the piano of the first half of the XX-th century.
Key words: trumpet, sonata, repertoire.

УДК 787.3

ББК 85.315.6-7

Сергій Карась

ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ ДЕЯКИХ АСПЕКТІВ ПОЛІФОНІЧНОЇ ФАКТУРИ НА БАЯНІ (на прикладі “Добре темперованого клавіру” Й.С.Баха)

У статті вміщено дослідницькі спостереження за контрапунктичною майстерністю Й.С.Баха, зокрема за специфічними проявами поліфонічної фактури у “Добре темперованому клавірі”. Звернення до цього кола питань зумовлене актуальністю спрямування загальнотеоретичних положень у виконавсько-аналітичне русло з подальшим їхнім укомплектуванням у доцільно-ужиткову музичну систему.

Ключові слова: поліфонія, поліфонічна фактура, виконавство.

Сучасна теорія баянного виконавства репрезентована широким спектром наукових досліджень, що перманентно доповнюються, коректуються, поглиблюються. Водночас триває інтенсивна робота щодо упорядкування й систематизації наявних напрацювань, вибудування ряду цілісних концепцій, розробки логічних критеріїв і конструктивних підходів, спрямованих на формування якісної теоретичної бази виконавства. Професійне сьогодення баяніста вимагає від нього високого рівня музичної компетенції, невід’ємним фактором якої є здатність до осмислення аналітичних дій. Комплексна змістовність цих дій охоплює різнопроцесуальні аспекти: оволодіння навиками диференційованого підходу до власних емпіричних спостережень, здійснення теоретичних розвідок в обраному напрямку із застосуванням чітких аналогій, аргументованих пояснень, виражених класифікацій, раціональна адаптація загальних положень теоретичного музикознавства до практичної специфіки виконавства, оперування оптимальним науково-термінологічним апаратом і т.п. У цьому контексті актуального забарвлення набуває сентенція видатного

теоретика середньовіччя Боеція: “Музикант – той, хто набув знань у науці не рабством практичного шляху, а **розумом** (виділ. нами. – *С.К.*), за допомогою умозаключень” [1]. Власне “розумний” підхід до виконавського процесу становить сьогодні предикативний стержень професійної майстерності баяніста.

У центрі уваги нашого дослідження опинилося коло незадіяних у виконавській теорії, проте вельми важливих питань, що потребують належного висвітлення. Стосуються вони ідіоматичних проявів поліфонічної фактури як результату відображення логічних закономірностей контрапунктичної техніки Й.С.Баха. Лаконічно окреслимо їх так: **від імітації через канон до стрети**. Вакантність цього пласта видається нам доволі симптоматичною, оскільки вимагає багатовимірного аналітичного підходу, ускладненого відсутністю чітких локальних рамок або ж усталених однозначних дефініцій.

Як відомо, пізнання суті того чи іншого музичного твору здійснюється безпосередньо у процесі аналітично-практичної діяльності, якість якої забезпечується точністю тлумачення музичної мови та її окремих елементів. Необхідність ясного й прецизійного бачення музично-виразової системи, що формує семіотичний об’єкт (твір), безсумнівна, оскільки це той елементарний ґрунт, котрий забезпечує достовірність емпіричної сторони наукового пізнання й одночасно є вихідним пунктом для подальших теоретичних узагальнень. З цього погляду влучними стануть аналогії сучасного дослідника-акордеоніста Е.Борисенка: “Бахівська музика – готика. Подібно як у готиці загальний план ... тільки тоді справляє враження, коли дійсно оживають усі дрібні елементи – так і бахівська п’єса впливає на слухача, якщо виконавець передав однаково ясно й живо лінії й деталі” [2].

Як ілюстративний матеріал, на якому здійснюватимуться вищеозначені аналітичні завдання, обрано цикл “Добре темперований клавір” Й.С.Баха. Вибір цей не випадковий, оскільки для професійного виконавця “Добре темперований клавір” відігравав і відіграє роль вагової репертуарної складової. Звукореалізацію цього циклу визнано підставовим критерієм належного рівня музичної ерудиції інтерпретатора, зрілості його професійної майстерності, розвиненого чуття стилю.

Показово, що сталим показником виконавської якості “Добре темперований клавір” став “усупереч” авторському призначенню. Адже достовірно відомо, що, створюючи свій цикл, Бах насамперед переслідував конструктивно-методичну мету. І лише згодом, із плином часу цей збірник переріс “скромні” рамки задуму, виявляючи більш об’ємні й амплітудно ширші ознаки й параметри. Упродовж 260 років (власне, стільки розділяє сучасного виконавця від часу завершення Бахом другого тому циклу) нова генерація музикантів приймає у своїх попередників своєрідну естафету апробованого часом концертного репертуару, в якому “Добре темперований клавір” збе-

рігає значення непохитного виконавського орієнтира. Підтвердженням цього буде невеличкий історичний екскурс, який демонструє однаково поважне ставлення митців різних поколінь до “Добре темперованого клавіру”. Так, В.А.Моцарт, котрий ще в юному віці здійснив переклад декількох фуг “Добре темперованого клавіру” для струнного квартету, тримав цей цикл у своєму гастрольному “активі”, вважаючи його беззаперечним мірилом власного музично-інтелектуального рівня. Л. ван Бетховен називав “Добре темперований клавір” своєю “музичною біблією” й міг із пам’яті відтворити весь цикл. Ф.Мендельсон не лише високо цінував “Добре темперований клавір”: “справою його життя”, згідно з твердженнями дослідників, було заснування повного видання творів Баха (BWV). Р.Шуман особисто зазначав, що у періоди життєвого неспокою і творчих сумнівів шукав рятунку у Баха, систематично, з метою самовдосконалення, здійснював детальний аналіз фуг, вважаючи двотомник прелюдій і фуг кращою бахівською граматику. Ф.Шопен, неперевершений майстер фортепіанних композицій, не уявляв собі кращого джерела для “пальцевих вправ”, аніж “Добре темперований клавір”.

До кінця XIX століття у професійних музичних колах настільки зростає зацікавленість творчим спадком Баха, що “Добре темперований клавір” опиняється в репертуарі фактично кожного визначного інтерпретатора. Особисті уподобання абсорбуються потребою у глибшому осягненні, а отже, серйозному аналітичному підході до виконуваного твору. З’являється серія полемізуючих досліджень і різномотивованих інтерпретацій, що, у свою чергу, генерувало появу різноманітних редакцій “Добре темперованого клавіру” (К.Черні, Ф.Бузоні та інші).

Щодо XX століття, то потужна креативність бахівського циклу є очевидною: формується ціла система різноконцептуальних виконавських тлумачень “Добре темперованого клавіру”, детермінованих зосередженням професійної діяльності авторитетних музикантів на творах Баха. Е.Фішер, В.Ландовска, С.Фейнберг, С.Ріхтер, Г.Гульд – далеко не вичерпний ряд митців-виконавців, інтерпретація яких характеризується диференційованим підходом до “Добре темперованого клавіру”. Додамо, що разом із появою міхового інструмента цей ряд посилився істотним виконавським вектором. Більше того, сьогодні “Добре темперований клавір” Й.С.Баха входить до обов’язкової програми становлення професійного баяніста, слугуючи вдячним матеріалом для продуктивного напрацювання як у галузі технічної майстерності, так і для розгляду актуальних питань теорії виконавства.

Обидва томи “Добре темперованого клавіру”, стандартними комплексуючими яких є 48 мікроциклів (прелюдія і фуга), відображають основні етапи еволюції контрапунктичної техніки композитора, унаочнюючи характерні прийоми та принципи побудови поліфонічної тканини. Тому

специфіка звукопростору даного циклу може становити для баяніста не лише певні технічні труднощі, які, зрештою, долаються системно-практичним шляхом, але й містити низку імперативних ділянок, що передбачають здійснення відповідних аналітичних дій, принципове нехтування якими перетворить їх на своєрідні виконавські “пастки”.

Ураховуючи попередні зауваження, відправним пунктом подальших міркувань визначимо звернення до етимології термінів, репрезентуючи суть поліфонічних перипетій у баянівському циклі:

- **імітація** (лат. – наслідування) – почергове проведення у різних голосах однієї і тієї ж теми (або її фрагмента);
- **канон** (гр. – норма, правило) – це перманентна імітація. Тут одна і та ж мелодична лінія почергово проходить у всіх голосах поліфонічного твору, дотримуючись послідовного вступу через однаковий проміжок часу;
- **стрета** (італ. – стискання) – стиснена імітація. Скористаємось апробованим визначенням суті цього явища: “Стрета ... – канонічне проведення теми у фузі, за якою кожний голос, що проводить тему, вступає до того, як вона закінчиться у попередньому голосі, при цьому окремі частини теми звучать одночасно у різних голосах, тобто контрапунктично поєднуються одна з одною” [3].

Як бачимо, всі три поняття інспіровані одним джерелом, тому мають ряд синонічних ознак. Наше завдання – через систему порівнянь виєлімінувати атрибутивні. Адже, як зазначає М.Давидов, “подібно до точних наук – фізики, біології, генетики, хімії, – звернення до ... музичної “матерії” розглядається як необхідний шабель науково-теоретичного обґрунтування специфіки і стимулювання подальшого розвитку виконавського мистецтва...” [4].

Апеляція до спеціалізованої теоретичної літератури виявила відсутність чіткої демаркаційної межі в означенні заданих понять, навіть деяку, з нашого погляду, громіздкість їхніх функційних характеристик, що проблематизує процес виконавського сприйняття. Можливо, це зумовлено передусім науково-дослідницькою, а не учбово-методичною метою. Через те резонними вважаємо зусилля із скерування засвоєних нами наукових положень у виконавсько-аналітичне русло.

Виходячи з вищезначених дефініцій, помістимо імітацію на шабель узагальненого прийому у поліфонічній фактурі, що передбачає будь-яку часово-площинну ієрархію тематизму з комплементарним вступом голосів. Схематично у триголоссі це виглядатиме так:

пропоста	A	B	C
риспоста,	–	A	D
риспоста,	–	–	A

Стисло прокоментуємо: пропоста – голос, що розпочинає імітацію (як і канон, і стрету); респоста – голос, що “підхоплює” тему; **[А]** – тема, що імітується.

Що ж стосується канону і стрети (вона в подальшому цікавитиме нас найбільше), то це особливі, характерні прояви імітації. Для кращого сприйняття пропонуємо схематичні порівняння трьох поліфонічних прийомів у двоголосі:

I імітація

п. **[А]** В С D
р. – **[А]** Е F

канон

п. **[А]** В С D
р. – **[А]** В С D

II імітація

п. **[а б в г]** В
р. – **[а б в г]**

стрета

п. **[а б в г]**
р. – **[а б в г]**

Звернімо увагу, що у другій схемі додатково, задля наочності, тему **[А]** розділено на мікроінтонації **[а б в г]**, до того ж у стреті показано найменший фактурно-лінійний зсув, що дає найяскравіший слуховий ефект.

Намагаючись визначити відмінні риси канону і стрети, висловимо такі думки: канонічний виклад – формальна ознака стрети, тобто будь-яка стрета виступає у вигляді канону, але не навпаки. В обох випадках відбувається “міграція” провідної інтонації від одного голосу до іншого, однак лише у стреті виникає характерний “напружений” музично-художній ефект. Крім того, стрета – це канонічне проведення саме теми, а не всієї мелодичної лінії, тому займає певний розділ твору, в той час як канон може виступати в якості самостійної архітектонічної одиниці.

Залучимо тут параметри, які встановив для стрети український дослідник О.Ровенко:

1. Стрета – не так самостійний прийом поліфонічного письма, як якісний мистецько-поліфонічний ефект.
2. Цей ефект характеризується підвищеною динамічністю, емоційною напруженістю, що досягається через взаємопроникнення полярних фактурних показників: хорально-гармонічного та лінійно-контрапунктичного. “Радикально збалансована взаємодія полюсів поліфонічної фактури пов’язана як із виявленням мелодичної незалежності голосів у супереч об’єднувальній дії гармонії, так і виявленням об’єднувальної дії гармонії всупереч мелодичній незалежності голосів” [5].
3. Мистецько-поліфонічний ефект стрети виникає через нагромадження в одночасному контрапунктуванні однорідно-важливого тематичного матеріалу.

Отож, нам вдалося з'ясувати семантичне наповнення стретного явища, а відтак, локально підсумуємо: канон – це прийом утриманого імітаційно-поліфонічного викладу, стрета – виразний ефект, що виникає за певних контрапунктичних “обставин”.

На якість стрети сумарно впливають такі фактори, як кількість голосів-“сучасників”, інтервали та відстань їх вступу, ладотональне спрямування тощо. Для більш чіткого скоординовування уявлень про стрету зафіксуємо її композиційні рамки (не забуваючи при цьому про лінійну сутність поліфонічної фактури). Вступний розділ – **передікт** – експонує пропосту і триває до вступу респости. Не наділений специфічно “стретними” ознаками, тому найчастіше сприймається по інерції, як чергове повернення теми. Центральний розділ – **ікт** – несе основне навантаження у стреті. Власне тут відбуваються “змістовні” події, що полягають у повнооб'ємному тематичному контрапунктуванні, яке триває до завершення звучання теми у пропості. Останній розділ – **післяікт** – завершує проведення теми у “наздоганяючих” голосах, забезпечуючи поступове фактурне розрідження тематичного матеріалу, а звідси – пом'якшення функціонального призначення стрети. Очевидно, з цієї причин післяікт у музичній практиці зазвичай упускається.

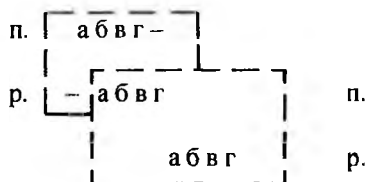
Наявність або відсутність усіх розділів розділяє стрети на два основні види: повні і неповні. Повна структура продиктована загальноприйнятими у композиції драматургічними показниками (зав'язка + розвиток + розв'язка), що надає їй симетричності та логічної завершеності. На відміну від поступового виключення тематичного матеріалу, притаманного повній стреті, у неповній спостерігаємо своєрідне вертикальне “урізання” голосів, що не дозволяє послабити напругу і в такий спосіб зберігає створений стретою художній ефект.

Принагідно треба зауважити, що при скрупульозному зіставленні характеристик канону і повної стрети виявимо евристично-цінну для виконавського аналізу річ: відбувається асиміляція обох понять, тобто стирання якнайменшої пограничної межі між ними.

Класифікація стрет може здійснюватися і за іншими ознаками. Так, із площинно-фактурної позиції стрети розрізняють симетричні і несиметричні. У симетричних – голоси вступають через рівні проміжки часу і загалом характеризуються пропорційною поступальністю, ясністю і непорушністю запрограмованої ходи. Несиметричні ж відображають різночасові проміжки вступів голосів, що породжує нерівномірну пульсацію, а з нею – відчуття непередбачуваності. С.Скребков навіть уводить образне поняття “швидкої” стрети, підкреслюючи її неочікуваність [6].

Виходячи з кількості голосів – учасників стретного процесу, отримаємо поділ на повноголосі і неповноголосі стрети. Повноголоса (її ще називають

магістральною [7]) – та, в якій беруть участь усі голоси фуги. Яскравим прикладом є п'ятиголосна стрета у фузі b-moll з І тому “Добре темперованого клавіру” (тт.61–72). Неповноголоса характеризується вибірковістю у залученні фактурних голосів. Зупинимось на цікавому явищі в рамках неповноголосої стрети, яка нерідко зустрічається у фугах “Добре темперованого клавіру”: розділ формується з тематично зчеплених мікроблоків, у результаті чого респоста першого блоку автоматично перетворюється на пропосту наступного. Схематично ці зчеплення у триголоссі можна подати так:



Особлива стретна будова є, наприклад, у фузі C-dur з І тому ДТК: такти 14–19 включають ланцюг із трьох триголосних і однієї чотириголосної стрети.

На завершення зауважимо: дослідницькі спостереження за цим видом стрети дають підстави провести чітку аналогію з таким поліфонічним прийомом, як безконечний канон.

Різноманітні принципи перетворення мелодико-тематичних побудов, застосовані загалом у фузі, можуть зустрічатися і у стреті зокрема. На основі цього розрізняють прості і складні стрети. Проста (або пряма) стрета передбачає проведення теми зі збереженням одного і того ж виду модифікації у всіх голосах стретного розділу. Так, наприклад, якщо пропоста подає тему у збільшенні, то респоста утримує цю видозміну, тобто теж проводить тему у збільшенні. Складна стрета поєднує різні види проведення теми. Типовим прикладом цього є fuga d-moll з І тому “Добре темперованого клавіру”, у якій пропоста звучить в якості незмінної теми, а респоста – теми в оберненні (див. тт.27–30).

Варто зауважити, що чим різноманітнішими є такі поєднання, тим багатшим стає контрапунктичний “зміст” стрети і тим яскравіше вона складає враження.

Не зупиняючись детально на всіх існуючих класифікаціях стрет, ми розглянули загальноприйняті й ужитково-зручні з позиції виконавства. Натомість незадіяними залишилися аналітичні кроки в напрямку спостережень за специфікою сприйняття та практичного озвучення цих поліфонічних явищ. З цього приводу доцільними вважаємо такі міркування.

Оскільки в основі будь-яких контрапунктичних маніпуляцій (як імітації, так канону і стрети) в “Добре темперованому клавірі” так чи інакше лежить

тема, то визнаємо її основою поліфонічного процесу в циклі. Це та константа, на основі котрої виконавець сприймає, запам'ятовує та ідентифікує музичний матеріал, щоразу порівнюючи його з іншим звуковим контекстом. Занесена як “модель” у пам'ять, вона своєю появою активізує слухову енергію. На підтримку цих думок скористаємося розмірковуваннями Д.Толстого щодо аналізу природи слухового процесу: “За слуховими відчуттями ... музичний твір можна розділити на дві сфери. Перша сфера – це нове, що не звучало, друга – повторення, перевиклад, реприза. Коли ми вперше сприймаємо експонований матеріал, наш слух і свідомість зайняті складною роботою. Ми уважно “вбираємо” в себе ритмоінтонацію, і кожна метрична тривалість для нас – важлива подія. В такі моменти час плине для нас повільно... Коли ми впізнаємо більш-менш точне проведення теми у другий чи третій раз, ми слухаємо по-іншому: сприйняття вже знайомого ... музичного образу змушує час текти для нас швидше” [8]. Тобто, відповідно до специфіки слуху, “старий”, адаптований до музичної пам'яті матеріал підганяє час, тоді як новий (або не ідентифікований як знайомий) матеріал гальмує швидкість його протікання.

Що ж відбувається, в такому разі, у момент імітації? Виокремлюючи тематичний конденсат, вухо послідовно слідує за його голосовими переміщеннями у фактурному просторі. Сконцентрованість на ньому забезпечується комплементарною подачею інтонаційного рельєфу. Зрештою, по черговість тематичних переключень запрограмована самим джерелом. Що ж стосується канону, і особливо стрети, то слуховий збудник – тема – виникає одночасно у декількох голосових лініях. Такі вертикальні “конгломерати” різко відхиляють вухо від установленної імітаційної програми руху, комплікуючи сприйняття. Тема переводиться в особливий “режим” роботи, специфіка якого полягає у контрапунктуванні стосовно себе самої. Послуговуючись, в якості рудиментальної, характеристикою Д.Толстого, тут мала б відбутися унікальна трансформація часового процесу – його повна зупинка (адже всі голоси проводять тему, котру дослідник називає “застиглою в часі побудовою” [8]). Насправді ж виникає протилежна ситуація, що вимагає гнучкого балансування слухової уваги між двома полярними полюсами: автономним полімелодичним (горизонталлю) і координуючим гармонічним (вертикаллю)***. Переводячи одночасно всі лінії в активну дію, стрета демонструє максимальну акумуляцію внутрішніх резервів поліфонічної тканини, створює ефект нагнітання звукової гучності при фактичному збереженні кількості голосів.

Зауважимо, що динаміка тематичного наповнення фактурних ліній є пропорційною до рівня її інтелектуалізації. Звідси випливає: чим більше голосів залучено тематичними утвореннями, тим щільнішою змістовно є фактура. Природно, що за таких обставин слух може виявити появу гостродисо-

нантних “дотиків”, що є наслідком континуального спрямування фактури. Тут голосові лінії ніби взаємовідштовхуються, не допускаючи гармонічного злиття. Згідно з Е. Куртом, у таких випадках “логіка і динаміка руху переважають над властиво звуковисотними явищами, вертикаль є побічним фактором, сприймаючись на слух як протидійне середовище” [9].

Як уже зазначалось, охоплення вертикального простору тотальним інтонаційним процесом призводить до стрімкого посилення напруження, привертаючи увагу виконавця, а відтак і слухача. “Найбільш виразові місця, – пише Г. Панкевич, – моменти напруження, мають максимальну силу впливу і легко відчуються слухачем” [10]. Тому закономірно вважати стрету кульмінаційним проявом імітаційності, уособленням багаторівневого утвердження і водночас якісного випробування теми.

У фугах із “Добре темперованого клавіру” можна знайти різноманітні варіанти побудови стретних розділів. Більше того, зі 48-ми фуг циклу 26 – містять стрети”, причому в багатьох з указаних стрета складає основу розвитку композиції. З цього огляду визначальне значення набуває вибір виконавських музично-виразових засобів, який чітко відображає якість здійснення контролю за перебігом контрапунктичних “подій” у творі. Висвітлення цієї виконавсько-технічної ділянки, однак, потребуватиме додаткової реалізації в рамках іншого дослідження, позаяк поставлені у цій статті завдання не можуть вичерпно охопити кола всіх кореспондуючих питань.

Зрозуміло, що чим вищою є майстерність баяніста, тим органічнішими є його способи “технічного” оформлення контрапунктичної тканини. І тут виконавсько-аналітичні розв’язання покликані не лише безпосередньо супроводжувати, але й компетентно аргументувати практичні дії баяніста. Отже, в якості резюмуючих міркувань подамо такі:

- імітаційність, як тематично змістовне явище поліфонічної фактури, у своїх особливих проявах – каноні і стреті – забезпечує функціонування розвивкового, концентруючого та формотворчого факторів у фугах “Добре темперованого клавіру”;
- “Добре темперований клавір”, як “розпізнавальний” знак бахівського стилю, інтегрував закономірності поліфонічних концепцій свого часу, тому вивчення специфіки контрапунктичної мови циклу допоможе не тільки збагнути характерні прикмети мислення Й. С. Баха, але й осягнути сутність процесів, що протікали в художній практиці доби бароко;
- узагальнивши власні спостереження, впорядкувавши їх у логічну систему типологічних параметрів, баяніст-виконавець відкриє собі шлях до її застосування при подальшій роботі над музичними творами поліфонічної будови.

- 1 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В Шестаков. – М., 1966. – С.36
- 2 Борисенко Э. Об органной и клавирной музыке Баха и некоторых особенностях исполнения её на аккордсоне. – Донецк. 2001. – С.62
- 3 Должанский А. Краткий музыкальный словарь. – Л., 1959. – С.337
- 4 Давидов М. Теорія формування виконавської майстерності в працях українських дослідників // Музичне виконавство. – К.: НМАУ, 1999. – Вип.3. – С.7.
- 5 Ровенко О. Стретна імітація. – К., 1976. – С.35.
- 6 Скребков С. Учебник полифонии. – М., 1956. – С.222–223
- 7 Южак К. Некоторые особенности стрессия фуги И С Баха. – М., 1965. – С.27
- 8 Толстой Д. Музыка и время // Советская Музыка. – 1971. – №12. – С.45–46.
- 9 Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – С.257.
- 10 Эстетические очерки / Ред. С.Раппопорт. – М., 1967. – Вип.2. – С.196.

“Написання “Добре темперованого клавіру” охоплює хронологічні межі 1722–1744 рр.
 “Вважаємо доречним залучення термінологічного апарату М.Давидова.
 “Див. для порівняння вищезазначені параметри О.Ровенка.
 “Текордну кількість стрет – 18 (!) – має fuga a-moll з першого тому “Добре темперованого клавіру”.

The article contains research observations concerning counterpoint skills of J S Bach, in particular concerning the specific manifestations of the polyphonic fature in “The Well-Tempered Clavichord”. Attention to this range of issues is stipulated by the topicality of directing general theoretical principles into the performing-analytical stream, with their further completion into a practical musical system.

Key words: polyphonia, polyphonic fature, performance.

УДК 78.03

ББК 85.315.6-7

Марина Булда

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ СТИЛІВ В АКОРДЕОННО-БАЯННОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті автор розглядає історію розвитку й характерні стильові ознаки джазу, свінгу, бі-бопу, кулу, босса-нови й інтерпретацію їх у акордеонно-баянному мистецтві. Аналіз ілюструється музичними прикладами.

Ключові слова: акордеон-баян, естрадно-джазовий стиль, виконавство.

Джаз як жанр професійного музичного мистецтва сформувався на межі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Процес його становлення відбувався як в Америці, так і в Європі, не виключаючи й нашу країну, де джаз з’явився дещо пізніше, у 20–30-х роках ХХ ст. Відомими виконавцями цієї музики були баяністи-акордеоністи Борис Тихонов, Євгеній Виставкін, Юрій Шахнов, Володимир Кузнєцов. Згодом на концертній естраді з’явилося нове покоління