

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 780.647.2:781.6+78.071.1.07(430)(092)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/30.212629>

Віталій ОХМАНЮК,
orcid.org/0000-0001-9762-4968
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки,
декан факультету культури та мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) fedorovuch1@ukr.net

Ольга КОМЕНДА,
orcid.org/0000-0002-7659-690X
доктор мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) olgakomenda@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ D-MOLL № 6 З ДТК (2 ТОМ) Й. С. БАХА СУЧАСНИМИ БАЯНІСТАМИ

В педагогічній роботі проблема розкриття сенсу музики Й. С. Баха важлива особливо. По відношенню до прелюдії і фуг «Добре темперованого клавіру» накопичено великий педагогічний досвід і склалися усталені виконавські традиції, внутрішня суть цієї музики буває закрита від виконавців.

Метою статті постає завдання з'ясувати проблеми, особливості виконання та зробити порівняльний аналіз інтерпретацій прелюдії і фуги d-moll № 6 з 2 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха сучасними баяністами.

Методологія роботи полягає у застосуванні таких методів, як: аналіз літературних джерел, узагальнюючий, історико-культурологічний, абстрагуючий, синтез, системний, творчо-діяльнісний, порівняльний, хронологічний та типологічний.

Наукова новизна полягає у тому, щоб окреслити домінуючі тенденції у дискурсі художньо-естетичних орієнтацій сучасних баяністів. Провести дослідження, які виконавські виражальні засоби та форми потрібно використовувати баяністам, щоб передати образно-значеннєвого змісту при виконанні Прелюдії і фуги d-moll № 6 з «Добре темперованого клавіру» (2 том) Й. С. Баха. Також окреслити характерні риси інтерпретацій Прелюдії і фуги у баянному виконавстві.

Як висновок у статті відзначається, що спеціального новаційного акценту чи альтернативної пропозиції з боку баянно-виконавського тлумачення циклу d-moll не можна зауважити. Але можна констатувати деякі показові моменти, що окреслюють домінуючі тенденції у дискурсі художньо-естетичних орієнтацій сучасних баяністів. Це виконання аналізованого твору (знакового не лише для Прелюдії і фуги d-moll № 6 (2 том), а й для музичного стилю Й.С. Баха у всій його парадигмальній цілості) у порівнянні з інтерпретаційними домінантами уславлених піаністів минулих десятиліть не програє у цілому в змістовій частині інтерпретаційного рішення, а в компетентному фаховому підході до проблем інтерпретації барокової стилістики виразно резонує з їх виконавськими рішеннями.

Ключові слова: бахівська музика, баянне виконавство, поліфонія, музична інтерпретація, добре темперованийий клавір, бароко.

Vitalii OKHMANIUK,
orcid.org/0000-0001-9762-4968
PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine,
Professor at Music-Practical & Performing Training Department,
Dean of Culture & Arts Faculty
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) fedorovuch1@ukr.net

Olha KOMENDA,

orcid.org/0000-0002-7659-690X

Doctor of Study of Art, Assistant Professor;
Senior Lecturer at Arts History & Theory Department
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) olgakomenda@gmail.com

FEATURES OF INTERPRETATIONS OF THE PRELUDE AND FUGUE D-MINOR № 6 WITH WTK (2 VOLUME) J. S. BACH BY MODERN BAYANISTS

In pedagogical work the problem of revealing the meaning of Bach's music is especially important. Despite the fact that in relation to the preludes and fugues of «Well-Tempered Clavier» a huge pedagogical experience has been accumulated and established performing traditions have been formed, the inner essence of this music is closed from the performers.

The aim of the article is to find out the problems, peculiarities of performance and to make a comparative analysis of interpretations of the prelude and fugue in D minor № 6 of 2 volume of J.S. Bach's «Well-Tempered Clavier» by modern bayanists.

The methodology of work consists in the application of such methods as: historical and cultural, analysis of literary sources, synthesis, generalizing, systemic, comparative, abstracting, chronological and logical.

The scientific novelty is to outline the dominant trends in the discourse of artistic and aesthetic orientations of modern bayanists. Conduct research on what performing means of expression and forms should be used by bayanists to convey figurative meaning in the performance of the Prelude and Fugue in D minor № 6 from «Well-Tempered Clavier» (2 volume) by J.S. Bach. Also outline the characteristic features of interpretations of the Prelude and Fugue in bayan performance.

As a conclusion, the article notes that a special innovative accent or alternative proposal from the bayan-performance interpretation of the D-minor cycle cannot be noticed. But we can state some significant moments that outline the dominant trends in the discourse of artistic and aesthetic orientations of modern bayanists. This performance of the analyzed work (significant not only for the Prelude and Fugue in D minor № 6 (2 volume), but also for Bach's musical style in its entire paradigmatic whole) in comparison with the interpretive dominants of famous pianists of the past decades does not lose in general in the semantic part of the interpretive decision, and in a competent professional approach to the problems of interpretation of baroque style clearly resonates with their executive decisions.

Key words: Bach music, bayan performance, polyphony, musical interpretation, well-tempered clavier, baroque.

Актуальність проблеми. Сучасна теорія виконавського музичного мистецтва залучає до сфери своїх досліджень різноманітні творчо-стильові процеси, прагнучи не тільки розширити сферу спеціалізованих знань, але і підвищити рівень виконавської компетентності баяніста як вагомого чинника його професійної підготовки. Стиль бароко у контексті сучасною баянного виконавства займає особливе місце. Це зумовлене передусім актуалізацією його ідіом у сучасній музиці (необароко) і пов'язане з цим явищем зростання зацікавленості виконавців композиціями стилю бароко. Додатковим стимулом стає участь у різноманітних міжнародних конкурсах для баяністів, обов'язковою умовою яких є виконання творів у бароковому стилі.

Дослідницька праця великої кількості учених різних країн дає можливість з різних сторін охопити мистецькі досягнення бароко, вибудовуючи на утвореному науковому фундаменті ряд цікавих, у тому числі виконавсько-теоретичних концепцій. Так як твори цієї епохи впевнено увійшли до концертного і навчального репертуару баянних виконавців, для всебічного осягнення специфіки їх виконавської інтерпретації не можна оминати деякі вагомні, проте недостатньо висвітлені у літературі питання відповідно до стильових аспектів майстерності музиканта-виконавця при зверненні

до інструментальних творів XVII – першої половини XVIII століть.

У виконавській практиці широко побутує стала традиція, за якою аналіз власне стилю залишається поза увагою виконавців. Можливо, тому, що питання стилю загалом достатньо розроблені у музикознавчій літературі, хоча і обмежуються переважно аналізом індивідуальних стилів окремих композиторів (Кашкадамова, 1998: 274).

Метою статті постає завдання з'ясувати проблеми, особливості виконання та зробити порівняльний аналіз інтерпретацій прелюдії і фуґи d-moll № 6 з 2 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха сучасними баяністами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Разом із появою міхового інструменту в професійному музичному мистецтві одночасно розпочався процес науково-дослідницької та методологічної роботи, що спрямований на формування теоретичної бази сучасного баянного виконавського мистецтва. До кінця 80-х років XX ст. з'являється ряд теоретичних розвідок з важливих для музично-виконавської практики питань: аплікатури – В. Беляков, Г. Стативкін, напрямку руху міху – М. Оберюхтін, особливостям фразування – Ю. Акімов, систематизації штрихів – В. Власов, специфіки звуковидобування – Г. Гвоздев та ін.

Наприкінці ХХ століття загальна теорія баянного виконавства розпочинає концентруватися на питаннях упорядкування та систематизації існуючих напрацювань з метою комплексного підходу до проблеми формування виконавської майстерності. Цей новий напрямок наукових досліджень представлено, зокрема, у докторській дисертації М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» (Давидов, 1998: 168), яка стала вагомим теоретичним підґрунтям для баянних виконавців.

Серед досліджень останніх років варто відзначити роботу Є. Борисенка «Про органну та клавірну музику Баха і деякі особливості виконання її на акордеоні» (Борисенко, 2001: 21). У даній роботі автор прослідковує загальні тенденції в традиційному виконавстві епохи бароко з метою умілого їх застосування в умовах сьогодення. Праця Є. Борисенка присвячена вирішенню проблем виконання бахівської музики на баяні та є підтвердженням комплексного підходу сучасного виконавства до питань теорії музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Пошук та обґрунтування ідеально наближеної до автентики інтерпретаційної моделі у виконанні музики пізнього бароко на баяні спонукає до аналізу різних інтерпретаційних версій циклу прелюдії і фуги d-moll з II-го тому ДТК Й. С. Баха у виконавській практиці сучасних баяністів. Цей складний за художньо-технічними параметрами твір, ставить перед виконавцями деякі проблемні завдання. До числа першочергових належить і виразне демонстрування баяністом своєї власної мистецької позиції в художньо-естетичній дилемі: «автентика» або «модернізація» інтерпретаційного рішення. Високий рівень культури академічного баянного виконавства сьогодення дає змогу реалізувати досить широкий спектр традиційних переходів між цими альтернативними або полярно протилежними художньо-стилістичними настановами.

Концертна практика видатних піаністів другої половини ХХ століття (як і студійні аудіозаписи виконання ними ДТК Й. С. Баха) – це теж недовзначно презентувала: від романтично-психологічної, інколи й надмірно екзальтованої інтерпретаційної інспірації С. Фейнберга – до раціонально виваженої, інтелектуально забарвленої звукоідеї у С. Ріхтера (Оберюхтін, 2000: 8).

Не менш показовою у цьому дискурсі виявляється й постать Г. Гульда, гра якого позначена оригінальним, дещо парадоксальним сполученням «антиромантичної» конструктивістської логіки і аскетичної графічності звукового малюнку,

з одного боку, а з іншого – внутрішнім «буянням» у цих жорстких рамках творчо зініційованої художньої експресії.

Буде важливим зазначити, що саме Г. Гульда інтерпретаційна версія Прелюдії і фуги d-moll править деяким сучасним баянним виконавцям за зразок для творчо-репродуктивного наслідування, принаймні у зовнішніх ознаках (зокрема, у моделюванні темпу твору). Навігаційний курс на інтерпретаційну пропозицію Г. Гульда можна би пояснити в даному випадку «аурою» часу – молодим ХХІ століттям, що налаштоване на сприйняття нових потоків (у тому числі й культурологічних процесах), що не виключає оновлення традицій й у сфері музикування і виконавства. Мабуть, саме тому артистична енергетика канадського виконавця-піаніста знаходить своїх прихильників й серед сучасних молодих баяністів.

У сфері сучасного баянного мистецтва знаходимо різні, по-своєму індивідуальні рішення в інтерпретації циклу d-moll з II-го тому ДТК Баха. Показовою на даний момент тенденцією для академічного баянного мистецтва є включення даного твору не лише в педагогічну та концертну практику, а й у програми престижних міжнародних конкурсів баяністів-виконавців. Цей факт можна розцінювати по-різному: як намір виявити рівень виконавської культури конкурсанта на ґрунті виконання цього технічно складного і художньо проблемного твору, так і надія на зустріч з оригінальним виконавсько-інтерпретаційним його озвученням. З різних цих точок зору особливий інтерес становлять конкурсні виконання Прелюдії і фуги d-moll баяністами Ярославом Олексівим (Україна) та Ігорем Квашевичем (Білорусь). Я. Олексів – лауреат міжнародних конкурсів, представник Львівської академічної баянної школи (випускник ЛДМА ім. М. Лисенка, клас доцентів: заслуженого артиста України Я. Ковальчука та С. Карася). І. Квашевич – представник Мінської баянної школи (випускник Мінської державної музичної академії, клас заслуженого артиста Білорусі, професора М. Сєврюкова), соліст Мінської філармонії. Мотивація у виборі саме вище вказаних виконавців для порівняльної характеристики пояснюється кількома причинами. Перша з них – це бажання виявити спадкоємність національно-культурних і виконавських традицій, що їх молоді баяністи перейняли від своїх викладачів та які сформували справжні риси їх виконавського стилю. Друга причина – молодий вік баяністів, гнучкий до набуття нового, модифікації та удосконалення художньо-мистецької позиції, за яку природним є надія подальшого творчого

їх росту, в тому числі й у мистецтві виконавської інтерпретації. Не виключено, що в майбутньому інтерпретаційні версії Прелюдії і фуґи у цих митців набудуть якісно вищого ґатунку, як й окремих стилістичних коректив. Урахування невеликих похибок у їхньому виконанні буде корисним також в педагогічній роботі баянних виконавців.

Судження з приводу інтерпретації Прелюдії і фуґи d-moll Я. Олексівим базуватимуться на прослуховування виступу музиканта на Міжнародному конкурсі баяністів «Акорди Львова» (Львів, 2006). Об'єктом дослідження версії І. Квашевича є представлення його конкурсної програми на Міжнародному конкурсі «Ассо-Holiday» (Київ, 2006). Як перший, так і другий варіанти виконавської інтерпретації по-своєму цікаві й повчальні – як з огляду адаптації барокового репертуару до музично-виразових резервів баяна, відображення стилістики Й.С. Баха, так і в художньо-концепційному сенсі, баченні змісту доробку.

Загальне враження від концертної інтерпретації зазначеної композиції Й. С. Баха львівським баяністом таке: трактування Я. Олексівим прелюдії і фуґи d-moll зазначене виразно окресленою творчою-індивідуальною концепційністю, рельєфністю виконавського «штриха» та «почерку». Це відчутно як у інтерпретаційній передачі баяністом цілісної образної панорами твору, так і в подачі численних синтаксичних та емфатично-виразових деталей бахівської партитури. Об'єктивний (стилістично коректний) і суб'єктивний (одухотворений подихом сучасності та артистичним темпераментом виконавця) фактори у виконанні твору гармонійно сполучені, вдало сфокусовані на образно-сміслових перипетіях та жанровій модуляції поліфонічного циклу. Прелюдія озвучена баяністом у активно-динамічному ключі, моторно, завзято, на високому тонусі емоційного піднесення. Фуґа, натомість, тяжіє до плинного та чуйного вибудовування поліфонічного діалогу та оптимального узгодження «різноголосся».

Характерною ознакою виконавського стилю Я. Олексіва, що наочно ілюстрована виконавцем на тлі композиції Й.С. Баха присутня органічна сполука раціональної і художньо-експресивної складових його артистичного таланту. Раціональний підхід у виконавській концепції заявлений осмисленою, ініціативно-впевненою звукореалізацією музичної форми, функціональної взаємодії її розділів та синтаксичних структур і темпової картини, а також чітко окресленої тембро-динамічної і артикуляційної палітри. Ніяких випадковостей або відхилень від раніше спланованого

курсу не помітимо: виконавському акту передують ґрунтовна аналітична робота над художнім текстом та попередній детальний розрахунок ефективних артистичних «вкрапель».

Під час виконання Я. Олексіва імпонує раціонально спланована темпова координата – спільна для прелюдії і фуґи пульсація часового «кванту». За явної темпової диспозиції швидкої та повільної частин поліфонічного циклу в концертному озвученні циклу відчутною є наявність наскрізної у ньому одиниці відліку – секунди, тривалість якої майже достеменно збігається із часовою тривалістю півтакту в прелюдії і фузі. Попри невеликі агогічні відхилення, що ними віртуозно послуговується виконавець, слухач мимоволі зауважує синхронізацію внутрішнього пульсу твору з реальним часом.

Глибока смислова цезура проходить у фузі перед початком експозиції її другої теми – як вияв внутрішньої готовності до інтонування-переживання нової фази художньо-поетичного «сюжету». Спеціальним сповільненням і артикуляційним членуванням наголошено на заключний каданс фуґи, що увиразнює у виконанні передчуття і значущість смислової точки.

Виконавський стиль Я. Олексіва презентує властивий йому артистизм, який позначений вольовою наснагою і «чоловічою» творчою ініціативністю. «Імідж» баяна – інструмента з багатьма тембровими та імпульсивно-динамічними ресурсами – стає в нагоді. Головним концентратом у вияві внутрішньої виконавської енергетики виступає прелюдія. У цьому відношенні виявляється аналогія із виконавським інтерпретуванням твору піаністом С. Фейнбергом. Ритмодинаміка виконавського процесу, стримувана «кільцем» регулярної періодичності численних метроритмічних секцій, плідно збагачується Я. Олексівим подібно до С. Фейнберга короткими динамічними імпульсами-хвильками, рухливим виконанням динамічних нюансів, інколи стрімким та, одночасно, пластичним «згортанням» гучності при закінченні музичних фраз, мотивів.

Впевнено презентовані баяністом динамічні відтінки на коротких синтаксичних «дистанціях» – доволі показовий елемент його артистичного самовираження. В цьому ж емоційно заповязаному дусі виконавець вирішує й заключні частини розділів прелюдії, де зауважуємо значну інтенсифікацію гучності й експресивної напруги: закінчення експозиції, а тим паче репризи буквально «бурлить» енергією моторики – у динамічно форсованому просуванні до вичерпного гармонічного кадансу.

Прихильникам чистоти бахівського стилю або ревним прихильникам автентики зазначені вище штрихи інтерпретаційного волевиявлення музиканта, що надають виконавському почерку артиста темпераментної рвучкості і експресивного характеру можуть видатися деяким пафосним перебільшенням або навіть стилістичним дисонансом. Претензії такого роду можна було би визнати (з певним застереженням) слухними хіба що стосовно окремих фрагментів прелюдії, тоді як критичний докір по відношенню до фуги у цьому плані буде безпідставний. Бо ж фузі, навпаки, бракує в даному виконанні «чарів» тембральною диференціювання і животрепетної артикуляційної поліфонії, множинності, розсіяної у масштабному звуковому полі фуги не лише в горизонтальному, а й вертикальному її зрізах. З цього приводу варто пригадати експерименти Й.С. Баха з одночасним комбінуванням навіть у дублюючих мелодію голосах-партіях (наприклад, у кантатах чи оркестрових концертах) різної артикуляції та штрихового компоненту. Так досягалася багатомірність колоризованої звукової тканини, ілюзія вібруючого тонами й півтонами звуко-простору музичного бароко (Мищенко, 2007: 81).

Якщо ставити питання про редакцію бахівського циклу gis-moll, яка служить баяністові вихідним пунктом в його інтерпретуванні, то версія Я. Олексіва базується, вірогідно, не на Urtext'і Г. Келлера, а швидше на редакційних вказівках Б. Муджеліні. Збережено орієнтацію на пропонувані ним динамічні позначення, артикуляційні рекомендації та поодинокі образно-характеристичні терміни (Власов, 2004: 19).

Інтерпретація Прелюдії і фуги d-moll з II-го тому Добре темперованого клавіру Й.С. Баха білоруським баяністом І. Квашевічем має відміну від версії Я. Олексіва низкою показових деталей. І. Квашевіч схильний до об'єктивної, більш виваженої манери виконання. Виконання його в цілому стримано-благородне, ґрунтовне і «надійне», впевнене – на усіх ланках вибудовування інтерпретаційної концепції.

Художньо-естетичним критерієм стилістичної достовірності, інтерпретування духу барокової музики, слугує для музиканта опора на емоційну врівноваженість і озвучування композиційної форми широкими шарами (Горенко, 1983: 11). Конструкцію музичної структури він бачить у органічній спорідненості, ніби споглядову збоку спокійним та зосередженим поглядом будівельника. Виконавський процес протікає в строгих раціональних параметрах, не допускаючи швидкоплинних, як і будь-яких відверто оприлюдне-

них слухачеві емоційно-психологічних реакціях. Переважно у виконуваному ним творі «читає» сам авторський текст, аніж «ствердне» його коментування інтерпретатором (що епізодично трапляється у Я. Олексіва). Звідси - максимально точно витримуваний темп, тенденція до монодинамічної палітри впродовж тривалих фаз розгортання композиції. Відхилення від заданого темпоруху трапляється лише тричі. При завершенні прелюдії артистично-виразовим прийомом являється сповільнення в заключному кадансі та подовжене у часі (ферматою) вслуховування у кінцеву тоніку.

Окремо відзначимо, що у виконанні І. Квашевіча висока культура виконавської артикуляції та штриха. Музикант віртуозно володіє технікою артикуляційного звуконаслідування клавесину. «Токатною» чіткістю звуковимови, що імітує клавесинове *perle*, яким позначене виконання прелюдії. Витримана у монотембровому та кантиленно-легатному відтінку фуга, теж імпує гідною наслідування артикуляційною виразністю: м'яко окреслена графіка і лірична пластика мелодичних ліній об'єднуються в гармонійне ціле. В артикуляційно-фразувальному аспекті інтерпретації І. Квашевіча зустрічаються індивідуально-виконавські ініції. На відміну від Я. Олексіва, він досить часто звертається до мікроцезурних пауз, інколи впроваджуваних у тематичний матеріал фуги.

За наявності відмінної у аналізованих баянних інтерпретаціях внутрішньої емоційної напруги (більш експресивно-загостреної у Я. Олексіва і об'єктивно-врівноваженої в І. Квашевіча) їх об'єднує однакова темпова картина твору. Темповим еталоном для обох виконавців послуговували темпові рішення, які свого часу були запропоновані Г. Гульдом (і, частково, С. Фейнбергом – стосовно прелюдії). Цей збіг, мабуть, не випадковий. Стало відомо, що у виконавській практиці сучасних баянних виконавців такий темповий образ Прелюдії і фуги d-moll Й.С. Баха набув певного константного сенсу – як один з усталених й практично апробованих інтерпретаційних аспектів у прочитанні стилістики даного циклу.

Висновки. Таким чином, сучасне академічне баянне виконавство у плані художньої інтерпретації цього шедевр клавірної спадщини Й. С. Баха в цілому співзвучне магістральним інтерпретаційним пошукам видатних піаністів. Спеціального новаційного акценту або альтернативної пропозиції з боку баянно-виконавського тлумачення циклу d-moll не можна зауважити.

Натомість, можемо констатувати два показові моменти, які окреслюють переважаючі тенденції

в дискурсі художньо-естетичних орієнтацій сучасних баяністів. Перший – виконання аналізованого вище твору (знакового не лише для «Добре темперованого клавіру», а і для музичного стилю Й.С. Баха у всій його парадигмальній цілості) в порівнянні з інтерпретаційними домінантами уславлених піаністів минулих десятиліть не програє в цілому у змістовій частині інтерпретаційного рішення, а у компетентному фаховому підході

до проблем інтерпретації барокової стилістики виразно резонує з їхніми виконавськими рішеннями. Більше того, беручи їхні версії за експериментальний інтерпретаційний еталон, сучасний баяніст виконує часткову реконструкцію, творчо сплановану корекцію барокових ідіом, вилучаючи зі свого художньо-виразового арсеналу деякі стилістично неадекватні духові бароко креації у трактуванні бахівської композиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисенко Э. Об органной и клавирной музыке Й.С. Баха и некоторых особенностях исполнения её на аккордеоне. Донецк : ООО Лебедь, 2001. 100 с.
2. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 104 с.
3. Горенко Л. Некоторые особенности исполнения полифонических произведений И. С. Баха на баяне. Харьков, 1983. 20 с.
4. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : навч. посіб. К. : Музична Україна, 1998. 236 с.
5. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : СМП АСТОН, 1998. 300 с.
6. Міщенко О. В. Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів. Дуети, тріо : навч. посіб. Харків, 2007. 137 с.
7. Оберюхтін М. Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна і В. А. Моцарта на готово-виборному баяні. Львів : ВДМІ ім. М. Лисенка, 2000. 15 с.

REFERENCES

1. Borisenko E. (2001) *Ob organnoy i klavirnoy muzyke Y.S. Bakha i nekotorykh osobennostyakh ispolneniya yeyo na akkordeone* [About the organ and clavier music of J.S. Bach and some features of its performance on the accordion]. Donetsk : OOO Lebed [in Ukrainian].
2. Vlasov V. (2004) *Metodika raboty bayanista nad polifonicheskimi proizvedeniyami* [Methods of the bayanist player's work on polyphonic compositions]. M. : RAM im. Gnesinykh [in Russian].
3. Gorenko L. (1983) *Nekotoryye osobennosti ispolneniya polifonicheskikh proizvedeniy I. S. Bakha na bayane. Kharkov* [Some features of the performance of J.S. Bach's polyphonic works on the button bayan]. Kharkov [in Ukrainian].
4. Davydov M. (1998) *Shkola vykonavs'koyi maysternosti bayanista (akordeonista)* [School of performing skills of bayan (accordionist)]. K. : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
5. Kashkadamova N. (1998) *Mystetstvo vykonannya muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of performing music on keyboard and string instruments]. Ternopil: SMP ASTON [in Ukrainian].
6. Mishchenko O. V. (2007) *Interpretatsiya muzyky baroko ansamblem bayanistiv. Duety, trio* [Interpretation of baroque music by an ensemble of bayanists. Duets, trio]. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Oberyukhtin M. (2000) *Osoblyvosti vykonannya fortepiannykh tvoriv Y. Haydna i V. A. Motsarta na hotovo-vybornomu bayani* [Features of piano works by J. Haydn and VA Mozart on the ready-made bayan]. Lviv : VDMI im. M. Lysenka [in Ukrainian].