

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

кафедра народних інструментів України

**ФІНАЛ СЬОМОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ С. ПРОКОФ'ЄВА  
У ВИКОНАННІ НА БАЯНІ: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ  
ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська  
робота  
Ляхова Кирила Сергійовича

Науковий  
керівник:  
доктор мистецтвознавства, професор  
Сташевський Андрій Якович

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело  / К. С. Ляхов/

Харків – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. СОНАТА №7 С. ПРОКОФ'ЄВА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ</b> .....	7
1.1. С. Прокоф'єв і його фортепіанна творчість .....	7
1.2. Соната №7 С. Прокоф'єва для фортепіано: аналітичні етюди .....	12
1.3. Висновки до першого розділу .....	18
<b>РОЗДІЛ 2. ФІНАЛ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ №7 С. ПРОКОФ'ЄВА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ НА БАЯНІ</b> .....	20
2.1. Особливості перекладення фортепіанних творів для баяна та реалізація їх у баянній редакції фіналу фортепіанної сонати №7 С. Прокоф'єва .....	20
2.2. Баянна версія фіналу фортепіанної сонати №7 С. Прокоф'єва: виконавський аналіз .....	29
2.3. Висновки до другого розділу .....	41
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	44
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	48

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Як відомо, сучасний готово-виборний баян вже давно увійшов до кола музичних інструментів академічного концертного жанру. І цей поступовий вхід був детермінований цілою низкою чинників, як соціокультурного, так і суто органологічного характеру, зокрема його інтенсивній конструктивній еволюції та розширенню спектру художньо-виражальних можливостей. А однією з найважливіших якостей цього спектру стала оркестралізація інструменту, тобто спроможність втілення найрізноманітніших типів і різновидів музичної тканини (фактури), у тому числі й багатопланової оркестрової, поліфонічної тощо.

Протягом тривалого часу своєї академізації (через виконавську й композиторську творчість) баян розвив і утвердив в собі дві важливі властивості. Перша з них – це яскрава темброва специфіка, яка відразу ж дозволяє ідентифікувати його інструментальний стиль, його «звукообраз». Друга якість – це певний універсалізм, що досягається через вдале «переймання» баяном художніх особливостей і стилістики інших інструментів, серед яких найчастіше зустрічається фортепіано.

Способом реалізації універсалізму баянної фактури були і залишаються перекладання насамперед фортепіанної, а також іншої інструментальної музики. Для композиторів і баяністів-практиків, які авторами таких творів, основною метою у їх діяльності стає створення баянних перекладень у двох напрямках: концертного плану (здебільшого віртуозного характеру) задля збагачення баянного репертуару творами світової класики; педагогічного плану – для поповнення навчального репертуару, заснованого на зразках класичної музики.

Серед першооснов фортепіанної музики ХХ століття, що обиралася в якості об'єкту для баянного транскрибування, виділяються й твори С.

Прокоф'єва. Специфічна гармонічна фактура його фортепіанних сонат, що відрізняється наявністю багатой акордики з одного боку, та активною роллю двоголосся в організації фактурного руху з іншого, роблять їх привабливими для виконавського прочитання на сучасному баяні. Так, у деяких випадках текст фортепіанного першоджерела навіть не транскрибується, а переміщується в нову інструментальну площину як «оригінальний», в інших випадках перекладення фортепіанної фактури вимагає ретельного творчого підходу, де жанрові принципи транскрипції відтворюються в повній мірі та виводить роботу «перекладача» на рівень «співавторської специфіки» (за М. Борисенком [1]).

Таким чином *актуальність* даної магістерської роботи обумовлена наступними чинниками: затребуваністю постійного поповнення перекладеннями і транскрипціями сучасного концертного баянного репертуару як фактору його жанрового насичення і розширення; подальшою актуалізацією науково-методичного осмислення специфіки баянної і фортепіанної фактури в аспекті їх транскрипційного перетворення; практичною відсутністю спеціальних робіт, які зачіпають питання перекладення та виконавської інтерпретації фортепіанної музики С. Прокоф'єва, зокрема його фортепіанних сонат на баяні.

Отже, окреслені вище положення й визначають формулювання теми даної магістерської роботи: *«ФІНАЛ СЬОМОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ С. ПРОКОФ'ЄВА У ВИКОНАННІ НА БАЯНІ: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ»*.

**Об'єктом дослідження** обрано фортепіанно-сонатна творчість С. Прокоф'єва.

**Предметом дослідження** є особливості перекладення та виконання на баяні фіналу сонати №7 для фортепіано С. Прокоф'єва.

**Мета дослідження** – розкрити специфіку виконавського прочитання фіналу фортепіанної сонати №7 С. Прокоф'єва на баяні через висвітлення

особливостей перекладення твору та характеристику його виконавської реалізації.

Меті дослідження підпорядковані такі **завдання**:

- Розглянути фортепіанну творчість С. Прокоф'єва та визначити в ній місце і значення Сонати №7;
- Узагальнити досвід і результати комплексного аналізу Сонати №7 для фортепіано С. Прокоф'єва;
- Висвітлити принципи перекладення фортепіанних творів для баяна та їх реалізацію в баянній версії фіналу Сонати №7 С. Прокоф'єва;
- Здійснити виконавський аналіз баянної версії фіналу Сонати №7 С. Прокоф'єва.

**Матеріалом дослідження** є оригінал (фортепіанна версія) Сонати №7 С. Прокоф'єва та баянне перекладення фіналу цієї сонати, здійснене І. Бетехіним (нотні тексти та аудіо записи).

**Теоретична база.** В роботі використано наукові джерела за наступними напрямками:

- з композиторської творчості С. Прокоф'єва, зокрема його фортепіанної музики (М. Арановський, І. Мартинов, І. Нест'єв, В. Фрумкін, Ю. Холопов та ін.);
- з аналізу музики та жанрово-стильової класифікації (М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Борисенко, М. Михайлов, Є. Назайкінський, В. Холопова, Л. Шаповалова, Г. Ігнатченко, С. Шип, Л. Мазель, В. Цукерман, О. Соколов та ін.);
- з теорії та історії баянно-акордеонного мистецтва та проблем баянної транскрипції (А. Басурманов, В. Бичков, М. Давидов, В. Зав'ялов, М. Імханицький, А. Мірек, А. Сташевський, Ю. Дяченко, С. Пташенко, І. Єргієв, А. Семешко, Ф. Ліпс та ін.)

**Методологічна база дослідження** містить наступні методи:

- *музикознавчого аналізу* (цілісного, жанрово-стильового, виконавського) для здійснення аналітичних процедур Сонати №7 С. Прокоф'єва для фортепіано та її баянної версії;
- *компаративний*, використаний для порівняння інструментальних виражальних засобів фортепіанного оригіналу Сонати №7 С. Прокоф'єва та її баянної версії;
- *історико-біографічний* – при висвітленні окремих аспектів фортепіанної творчості С. Прокоф'єва;
- *систематизації* – при виявленні та систематизуванні принципів художнього перекладення фортепіанних творів для баяна;
- *узагальнення* – при формування висновків магістерської роботи.

**Наукова новизна** отриманих результатів даної роботи полягає в тому, що *вперше* у вітчизняному музикознавстві:

- об'єктом наукового пошуку стала баянна версія фіналу Сонати №7 для фортепіано С. Прокоф'єва;
- простежено принципи художнього перекладення фортепіанної музики для фортепіано, що використані у процесі здійснення баянного перекладення фіналу Сонати №7 для фортепіано С. Прокоф'єва;
- здійснено аналіз виконавських особливостей баянної версії фіналу фортепіанної сонати №7 С. Прокоф'єва.

**Практична значимість отриманих результатів.** Матеріал роботи може бути використаний в практичній та педагогічній діяльності баяністів та акордеоністів у процесі викладання дисципліни «Спецінструмент (баян, акордеон)», а також в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Теорія виконавського мистецтва на народних інструментах», «Методика викладання гри на народних інструментах (баян, акордеон)».

**Структура роботи.** Дослідження складається зі вступу, двох основних розділів (чотирьох підрозділів), висновків, списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ 1

### СОНАТА №7 С. ПРОКОФ'ЄВА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

#### 1.1.С. Прокоф'єв та його фортеп'янна творчість.

Прокоф'єв по праву вважається представником анти-романтичної традиції першої половини ХХ століття на ряду зі І. Стравінським, Б. Бартоком, П. Хіндемітом. Фортеп'янна творчість автора різноманітна за жанром (фортеп'янні цикли, транскрипції балетних творів, концертні сонати, мініатюри). Прокоф'єв долає романтичне трактування фортеп'яно через такі фактори:

- Він відмовляється від чуттєвого трактування звучання (сухе, скляне, жорстке). Присутній незмінна акцентними, стиль *non legato*;
- Фактура не перенавантажена, її лінійність. Значно часто використовує крайні регістри. Немає відчуття повноти;
- Ударне трактування фортеп'яно. Прокоф'єв продовжує традиції раннього-класичного мистецтва Гайдна, Скарлатті, французьких клависиністів, клавірного класицизму Дебюсі.

Незважаючи на домінування анти-романтичної традиції, в фортеп'янному стилі Прокоф'єва є риси і романтичної музики. Це цілком виправдано особливо щодо моментів кантиленних тем. Зазвичай фортеп'янна творчість Прокоф'єва поділяють на три періоди:

1. Ранній період. До від'їзду за кордон (1908-18 рр.). В даний період написано чотири сонати, два концерти, етюд (твір. 2), п'єси (твір. 3,4), токати (твір. 11), сарказми (твір. 17), швидкоплинні (твір. 22);
2. Закордонний період (1918-33 рр.). У творчості автора відбувається поглиблення ліричної сфери. Написано 3-й, 4-й, 5-й концерти, 5-я соната, «Казки» (твір. 31), чотири п'єси (твір. 32);

3. Радянський період (середина 1930-х рр.). Саме в цей період за словами самого автора відбувається «перехід до нової простоти». Написано «Дитяча музика» (твір. 65), транскрипції, сонати 6-9. [32, с. 6]

Прокоф'єв складав для фортепіано, за невеликим винятком, все своє творче життя. Саме в фортепіанній творчості дуже глибоко і яскраво проявився його авторський стиль. Його перші опуси відносяться ще до дитячих і юнацькі років, а наступні писалися в період важкої хвороби, напередодні самої смерті.

Прокоф'єв зробив величезний внесок у світову фортепіанну музику: 5 концертів з оркестром, 9 сонат, 3 сонатини, близько 75 оригінальних п'єс (у тому числі 6 фортепіанних циклів: «Дитяча музика», «Казки старої бабусі», «Сарказми», «швидкоплинні» і ін.) і 50 транскрипцій своїх же оркестрових творів.

Фортепіанній музиці Прокоф'єва притаманні світло і радість, юнацький запал і енергія, і так само глибоко-ліричні риси. Вперше в фортепіанних п'єсах композитора виникли зухвалі марші, гротескові і жартівливі скерцо, казково фантастичні і токкатні образи. Аналізуючи твори Прокоф'єва ми можемо спостерігати, що автор спирається на основи, закладені в народно-пісенній творчості, і традиції композиторів «Могутньої купки». Композитор Д. Шостакович не випадково говорив про «врождённые чувства русской народной интонации» в творчості Прокоф'єва. Так само не маловажно він сприйняв і ряд рис європейської музичної класики XVIII і початку XIX століть, зокрема творчості Гайдна та раннього Бетховена. Однак завжди Прокоф'єв залишався вірним своїм творчим принципам: спиратися на традиції лише для подальшого руху вперед, легким поглядом переосмислювати їх і залишатися до кінця новатором свого часу, художником свого народу. «Тільки взявши приціл вперед, в завтрашній день, ви не залишитеся позаду, на рівні вчорашніх вимог», - писав композитор. [32, с. 13]

Давайте розглянемо основні і найважливіші риси новшества в фортепіанній творчості Прокоф'єва. Щоб зрозуміти, їх потрібно уявити собі з

конкретною ясністю ті найбільш суттєві, прогресивні естетичні передумови, які зумовили новий нрав образності і, відповідно, нову мову його фортепіанних творів.

Поляризація контрастних починань і їх взаємодію в єдності є однією з провідних рис музики раннього Прокоф'єва. Адже саме з цього Прокоф'єв і починав, інтуїтивно відбиваючи настрої передвоєнних, військових і передреволюційних років (1908 - 1917), що характеризуються бурхливої переоцінкою і лютою ламкою естетичних норм. Говорячи по правді, поетика контрасту в творчості ще цілком аполітичного Прокоф'єва тих років позбавлена безпосереднього соціального змісту, і в ній було набагато більше деструктивності і руйнівності, ніж від прямого відображення конфліктів самої дійсності. Завдяки цьому ж народила конструктивне і позитивне початок прокоф'євського мистецтва.

У самих різних сторонах творчості Прокоф'єва проявилася з дивовижною наочністю поетика контрасту, висловлює в ньому єдність реалістичних і романтичних начал. Згадавши хоча б зіткнення його «руйнівних», «варварських» жорстоких і лютих образів, з одного боку, і образів весни і ранку, світлої дівочої лірики, наївної дитячої безпосередності і чистоти - з іншого: «Мана» або «Сарказми», перша частина Сьомої або перша частина Шостої фортепіанних сонат, - і, з іншого боку, «Казки старої бабусі», ліричні «швидкоплинні». Лаконізм Прокоф'єва цілеспрямований і виходить не від форми виразних засобів і прийомів висловлювання, а від змісту. Прокоф'єв розуміє, що новизна язика сама по собі не компенсує недолік фундаментальності або глибини, і тому, сприймаючи цей світ за свій, через призму контрасту і боротьби гігантських історичних сил, хоче говорити про головне і великому. [16, с. 48]

Прокоф'єв прагнув до «незвичайною простоті», як би згадуючи відомий вислів великого Дідро: «все звичайне просте, але не все просте звичайно». Він прагнув до простоти, що виражає внутрішнє емоційне напруження і велику думку, яка містилася в лаконічних формах висловлювання. У багатьох

монументальних творах Прокоф'єва в інструментальному жанрі, і особливо в фортепіанних творах, здавалося б ясна і плавна мелодійна лінія (навіть часом традиційно, як в класицизм XVIII століття, яка ґрунтується на елементарних опорах мажорного або мінорного тризвуків) органічно поєднується з далекими ладовими «відступами», незграбними вигинами і стрибками на тритон, септиму, нону. В результаті органічного синтезування, взаємопроникнення здавалося б різностильних елементів створювалася нова стилістика, нова схема виразності. І ця нова, індивідуально неповторна і специфічно Прокоф'євська стилістика є одним з найцікавіших прикладів взаємодії засобів художньої виразності, зразок багатогранної і внутрішньої органічної діалектичності прокоф'євської творчості.

Назвемо ще одну, чи не найважливішу естетичну передумову фортепіанного стилю Прокоф'єва, безпосередньо вводить його мистецтво в русло соціалістичного реалізму: його глибинну, далеко націлену оптимістичність. Вся його музика (окремі твори в різному ступені) насичена оптимізмом. І тому композитор, перші твори якого ще пов'язані з кризовими роками початку століття, проте може бути в цілому віднесений до художників нової соціалістичної культури.

Прокоф'єв цілком відчув, а згодом і зрозумів головне призначення становлення нашого життя, а значить, і ключове спрямованості в розвитку мистецтва. За вдачею композитор був художником і це не випадково, як він охоче втілював в своїй творчості образи дитинства; весняно-радісне, гармонійне бачення світу хлопцями. У музиці Прокоф'єва ми чуємо світле, радісне, здорове сприйняття світу і життя, яке визначило і життєствердуючі концепції його базових творів для фортепіано - сонат і виступів, в першу чергу, діяльний, активний характер решт його повторюваних творів, зокрема. У творах Прокоф'єва ведуть власні витоки та певні структурні кордону матеріалу від оптимістичної настроєності самого автора; в них відчувається потяг до визначеності вираження і наприклад же інтонація затвердження. Дана лінія вважається однією з найважливіших в музиці Прокоф'єва. Наприклад ж

можливо розглядати і величезне чисельність чітких і ясних реприз, лаконічні каданси, і його метрично підкреслене «втоптування» тонічності, і майже всі інші прийоми.

Творчість Прокоф'єва, та й напевно сам характер - нескінченний ключ світла. «... Прокоф'єв - потужний і бравий, ясний і веселий художник-виконавець і композитор ... У ньому співає стихія світла і тепла, в ньому втілилася сонячна енергія і звучить непереборна потяг до життя і боротьби за неї. З найважливіших естетичних ґрунтів Прокоф'єва, це: принцип компенсації важкого звичайним, загострена поетика контрасту і глибинна, далеко пріцеленная оптимізм. Дані основи залишили відбиток у творчості композитора, з усім його своєрідністю, афористичністю, розкладу до складових державного, в конкретних способах послання, особливостям піанізму. [32, с. 23]

Унікальна властивість фортепіанних творів Прокоф'єва це вміння висловити свіже, зі своєї точки зору, яскраво і прохолодно, не втрачаючи позначених диявол класичності. Щоб все це відчути, треба не лише тільки розбирати, але і як би «відсторонитися» від них, і як би обхопити ці твори «єдиним оком» як архітектурна споруда.

## 1.2. Соната №7 С. Прокоф'єва для фортепіано: комплексний аналіз.

Сьома соната була завершена в 1942 році, в одному ряду з шостою, - найбільш драматичний з пізніх інструментальних творів композитора. У творі йде настільки гостра суперечливість образів, зіткнення, величезний драматизм, які сформували надзвичайну жорсткість мови і також динамічно розвивається трактування сонатної форми.

Нерідко говорять, що риси романтичного симфонізму I частини сонати зближують з традиціями «неспокійних» сонат Листа, Скрябіна. Зміст прокоф'євської сонати багатогранно, і по великій кількості художніх узагальнень її сміливо можна зіставити з h-moll'ної сонатою Листа. Нерідко в ній бачать відображення подій воєнних років. Приводом для цього дає похмура патетика I частини і богатирський фінал. І як би ми не відносили свої враження про сонаті до вражень війни, її образний лад стільки узагальнено як і проблематика стільки глибока. Три складові єдиного механізму – три частини сонати – показують почергове становлення богатирського початку, на якому насамперед дивує цілеспрямованість. Ще в шостій сонаті Прокоф'єв подолав своєрідну сюїтообразність ранніх сонатних форм і досяг справжнього симфонічного єдності всіх частин циклу. А сьома соната характеризується найбільш потужною напруженістю, монолітністю і концентрованою формою. Сьома соната є по праву самої романтичної, в ній Прокоф'єв мислить по-бетховенських. [15, с. 20]

Розглянемо Сьому сонату Прокоф'єва по частинах. Романтична загостреність світосприймання відрізняє I частину, характер якої можна визначити як трагічний прорив. У головній партії відчувається якась невизначеність почуттів. Тривожний розбіг хроматизмів, кружіння мелодії першого чотирехтакта і «тупі» удари - застереження, своєрідний стукіт року - два гостроконтрасного моменту головною партії:



З самого ж початку намічаються два тональних центри В і С. Перший чотирехтакт йде від С до утвердження В, а глухі удари (*quasi timpani*, як зауважив композитор при одному проведенні другого мотиву) - на гармонії VII7 C-dur'a. Весь розвиток I першій частині зазначено якийсь невизначеністю тональних центрів. Симфонічність сьомий сонати проявляється у цілеспрямованому процесі, композитор показує поступове становлення образів, до кінця оголює їх, розкриває їх динамічні можливості. Вся головна партія це поєднання стрімкого пориву і контрастує з ним грубою силою. Фактура переважно одноколірна, суха, проте гранично динамічна.

Не менш суперечлива побічна партія. Звуки трепетності і скарги, болісні пошуки відповіді на питання, смуток - все це складне внутрішнє життя героя. Прокоф'єв зберігає переважно двухголосну фактуру, проявляє максимальну обачність у використанні кожного звукового матеріалу. У побічній партії відбувається зміщення тонального центру відцентровою силою. Поруч з *as-moll'*ем досить чітко з'являється і *a-moll*. Тональні невизначеності сприяють настрою прихованості. У сьомій сонаті композитор

досягає великої плинності музики. Межі зникають не тільки через монотематизм, а й завдяки об'єднанню розділів форми. [32, с. 45]

Початок розробки супроводжується шквалом стрибаючих терцій, інтенсивним тональним розвитком. У Прокоф'єва в розробці перше проведення головної партії в тонічній гармонії - звичайне явище, проте і на цьому він не зупиняється. У нижньому голосі чутні уривки з побічної, а з хроматичною лінією верхнього голосу з'єднується целотонна гамма ламаного тритона у басах. Традиційно прокоф'євські розробки виглядають дещо мозаїчні, зміна кожного з образів відбувається автономно. У шостій і сьомій сонатах же Прокоф'єв дав зразки достовірно симфонічній.

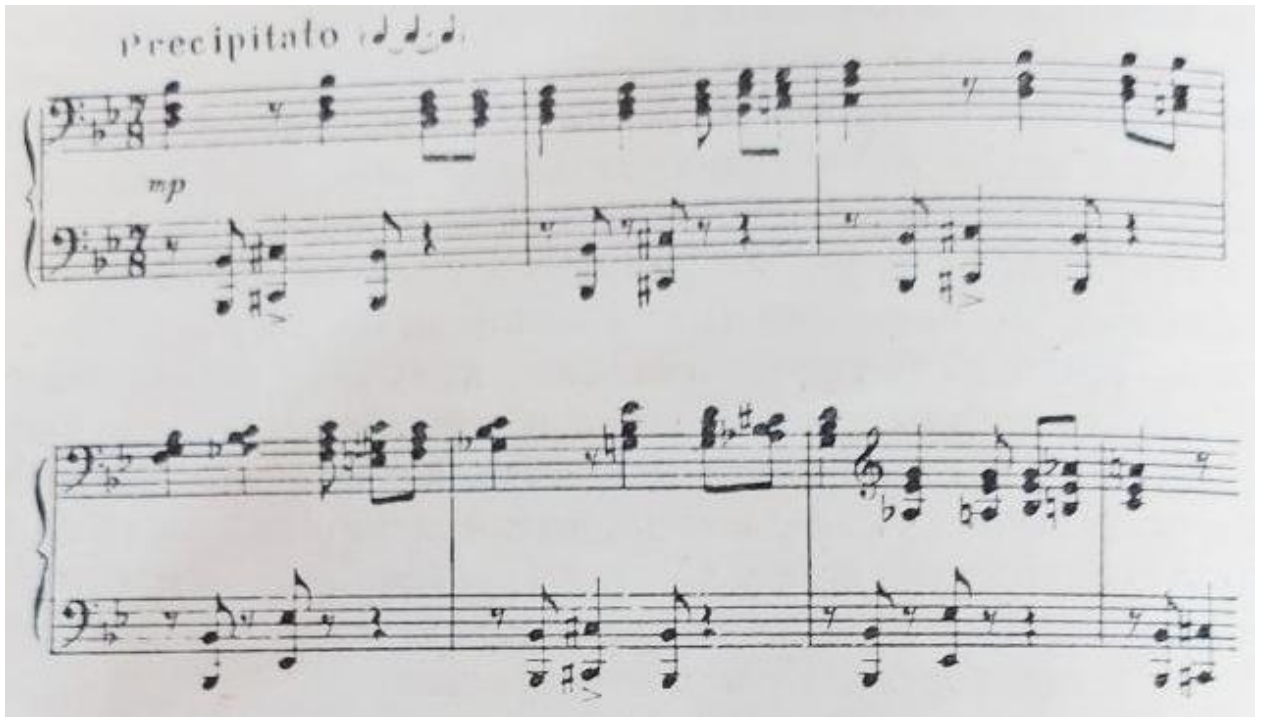
II частина *Andante caloroso* - світ зосереджених роздумів, світлої і пристрасної лірики. Так само можна відмітити, що якщо в крайніх частинах відчувається один імпульс руху, одно прагнення, то в *Andante* можна виділити різноманітні епізоди. Головна тема *Andante*, світла, зосереджена і несомне на типова для пізнього Прокоф'єва:



Зовні стримана, "об'єктивна" чутливість остаточно не безпристрасна. Експансивна змістовність теми сформульована засобом заможного правильного вироблення (система другорядних домінант обумовлює доладну беззлобність модуляцій). Багатир нібито споглядає ідеал, піднесене. Пожвавлення знаменує наростання напруги. У *Piu largamente* виразна попевка з теми насичується гармонійно: спектр її розширюється, пристрасний і патетично звучить. З усією потужністю проривається любовне відчуття. Композитор в невеликому епізоді домагається симфонічного перетворення матеріалу. Нашаруваннями ускладнюються тонічні тризвуки і розквітають (IV мінорною, V гармонійною). Помаленьку використовується драматична енергія з самого найвищого звуку кульмінації. І тільки слабо доносяться віддалені звуки дзвонів. Рясно випромінюючи людську ласку, в тій, що настала затишшю відновив звучить піднесена зміст. Наприклад, було всякий раз у величавого гуманіста Сергія Прокоф'єва: чим більше енергійності, чим більше енергій показував його герой, що глибше і піднесено були його відчуття. [23, с. 154]

Кінець сьомої сонати вражає безліччю веселих стрибків і світла. Герой цілий у владі швидких сталевих ритмів, як би негайно кидається в життєвий потік. Нестримним потоком по усьому фортепіано розливається сильна звукова лава. Ритмічний пульс зберігається упродовж усього кінця. З початку частини і до її закінчення увесь час увись йде динамічна крива, і можливо тільки вражатися фантизії творця, який досяг настільки посиленого і довготривалого *crescendo*.

У закінченні сонати трапляється чудова токката, в якій узагальнюється непохитна свобода людини, бажання енергійності. З самого початку кінця ми чуємо хід на підвищену секунду баса, який має інтонаційний імпульс. Ми можемо спостерігати, що в темі мелодійний початок як би обрізаний, йому не дається розвиток завдяки перехльостуючій ритмічній енергії і так само фундаментальним акордам. Вони витримуються упродовж усього фіналу:



Повертаючись до будови сонати ми можемо сказати, що фінал написаний в складній трьохчастній формі з дзеркальною репризою. Звичайно ж яскравіша друга тема експозиції – семидольний C-dur 'ний марш - на верхньому органному пункті її і що обіграють його des і fes. Так само ми можемо сказати що ритмічне ostinato у фіналі грає таку велику роль, що і марш неначе з'являється на гребені єдиної хвилі. З головною темою I частини перекликається зламана мелодія, згрупована на незмінний ритмічний лад. Тут ми можемо чути її характерний мінорний стиль. Знову ж таки ще наполегливішим затвердженням токкатної стихії вирішується виразний конфлікт сталевого ритму і мелодії, що уривається. Поява дещо ускладненого мотиву другої теми знаменує початок репризи. Сліпуча в репризі "оркестрова" звучність головної партії. У завершальному гуркоті пасажів B - dur'a остаточно затверджується потужний порив. [23, с. 160]

Сьома соната – одно з виключно своєрідного і унікального створення прокоф'євського генія. Автор швидко завоював визнання, що розкрив привабливість дитячого, юнацького світу; Прокоф'єв – співак героїчного минулого російського народу, рідної природи. Прокоф'єв так само визнаний

неперевершеним майстром гостро характерного, чародієм казки, чарівним жезлом невичерпної фантазії оживляючим примарне царство вигадки. Проте, ми можемо сказати, що багато сторінок драматичної музики Прокоф'єва позбавлені надмірної рефлексії. Вони по своїй інтонаційній структурі, часом незаслужено ігноруються. Раціоналістична його мислення і в цій формі проявляється з достатньою ясністю.

Часто композиторові пред'являють зауваження – в уявній аемоціональності, сухості деяких його творів. Стосовно Прокоф'єву з великою основою часто використовують термін "об'єктивна лірика", підкреслюючи цим нечуттєвість, непсихологічну його музики. Така і уся сьома соната. У ній автор куштує об'єктивні закономірності, не залишаючись незакоханим спостерігачем, але і не привносячи суб'єктивного, автобіографічного. У цьому як би і головна своєрідність і привабливість сонати. Конфлікт об'єктивних начал зумовлює характерні риси драматизму Прокоф'єва. Тому концепція сонати : боротьба і сумніви (I частина), бачення піднесеного (II частина) і поривши волю в частині, що робить висновок, відмічена неповторною індивідуальністю.

### 1.3. Висновки до першого розділу.

Видатний композитор ХХ століття Сергій Прокоф'єв здійснив величезний внесок у світову фортепіанну музику, створивши 5 концертів для фортепіано з оркестром, 9 сонат, 3 сонатини, 6 фортепіанних циклів (у тому числі – «Дитяча музика», «Казки старої бабусі», «Сарказми», «Швидкоплинності» й ін.), близько 70 інших фортепіанних п'єс, 50 фортепіанних транскрипцій своїх же оркестрових творів.

Фортепіанній музиці С. Прокоф'єва притаманний широкий спектр образно-емоційних граней: світло й радість, юнацький запал і енергія, глибокі ліричні переживання тощо. Саме в фортепіанних п'єсах композитора перше виникли зухвалі марші, гротескові й жартівливі скерцо, казково-фантастичні й енергійно-токатні образи. Автор у своїй творчості спирається на засади, закладені як в народно-пісенній творчості і традиції композиторів «Могутньої купки», так і на ряд рис європейської музичної класики ХVІІІ – початку ХІХ століть (зокрема на Й. Гайдна, раннього Л. Бетховена). Однак завжди С. Прокоф'єв залишався вірним своїм творчим принципам: спиратися на традиції лише для подальшого руху вперед, легким поглядом переосмислювати їх і залишатися до кінця новатором свого часу. Унікальна властивість фортепіанної творчості С. Прокоф'єва – це вміння висловити свіже, зі своєї точки зору не втрачаючи позначених рис класичності. [32, с. 33]

Сьома соната композитора займає важливе місце в його фортепіанно-сонатній творчості та засвідчує цілком сформовані художні принципи і значний творчий досвід майстра. Вона є своєрідним і унікальним створінням прокоф'євського генія. За своїм розмахом і ідейною стороною сонату часто порівнюють із сі-мінорною сонатою Листа.

Узагальнення результатів аналітичних розвідок щодо Сонати №7 С. Прокоф'єва засвідчує основні риси її художнього змісту. Так, характерні риси її драматургії зумовлює конфлікт об'єктивних начал, що впливає на будову

концепції сонати: боротьба і сумніви (I частина), бачення піднесеного (II частина) і порив волі (III частина). Музикознавці вбачають в ній відображення подій воєнних років. Приводом для цього дає похмура патетика I частини та піднесений фінал. Сьома соната характеризується найбільш потужною напруженістю, монолітністю і концентрованою формою, в ній С. Прокоф'єв мислить по-бетховенськи. Разом з тим вона справедливо вважається найромантичнішою серед інших сонат автора.

Відомі музичні критики іноді пред'являють С. Прокоф'єву зауваження в удаваній емоціональності, деякій сухості окремих його творів, вживаючи термін «об'єктивна лірика», що підкреслює нечуттєвість, непсихологічність в його музиці. Це почасти стосується і Сьомої сонати, в якій автор демонструє об'єктивні закономірності, не залишаючись зовнішнім спостерігачем, але й не привносячи суб'єктивного й автобіографічного.

## РОЗДІЛ 2

### ФІНАЛ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ №7 С. ПРОКОФ'ЄВА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ НА БАЯНІ

#### 2.1. Особливості перекладення фіналу фортепіанної сонати №7 С. Прокоф'єва для баяна (за редакцією І. Бетехтіна).

Баян як виконуючий соло інструмент набагато молодше за своїх побратимів по академічній концертній естраді, таких, як рояль, скрипка, віолончель і орган. Проте він розвиваючись з неймовірною швидкістю, з кожним днем займає усе більш ґрунтовне місце в сучасному музичному мистецтві. Це явище говорить про глибоку зрілість баяна в наші дні. У репертуарі баяністів проблема перекладень на перший погляд може з'явитися як "короткострокова", викликана репертуарним голодом, відсутністю століттями зібраної оригінальної літератури. Чесно говорячи питання про транскрипції і перекладення є одним з найважливіших, навіть можна сказати "постійних" в музичному мистецтві.

У музичному суспільстві негласно утворилися два класи баяністів:

- грати в основному перекладення;
- грати тільки оригінальні твори.

Краще всього грати перекладення, оскільки добротних і якісних творів для баяна мало, говорили перші. Інші ж сперечалися і стверджували за те, щоб баян складався тільки з творів, написаних спеціально для баяна. Перекладення для інших інструментів таких як : скрипалів, піаністів і інших завжди були. У відмінності від інших інструментів для баяна вони мають інше значення, тому що історія розвитку відрізняється. [7, с. 14]

На мою думку показані вище причини і аргументи, свідчать від тому, що роль транскрипцій і перекладень в становленні баяніста неймовірно висока. Кожен музикант, що поважає себе, повинен прогнати через себе музику усіх епох і стилів. Коли студенти вчать, вони повинні вивчати усі стилі і жанри

твору, а вчителя, використовуючи увесь свій педагогічний досвід і практику, тим самим можуть допомогти молодому музикантові більше розкрити особисті виконавські якості.

Розглянемо усі різновиди перекладень, які сформувалися за увесь період існування жанру. По відношенню до баяна класифікація буде така:

- *Перекладення* – ця невелика зміна нотного тексту оригіналу в цілях переконливішої передачі за допомогою баяна. У завдання виконавця входить знаходження коректних штрихів, прийомів і так далі. Може тут же згадати, що близьким за духом до перекладення буде поняття аранжування – адаптація фактури оригіналу до іншого інструменту.
- *Транскрипція* – концертний твір, у базі якого знаходиться п'єса, в оригіналі написана для іншого інструменту. У транскрипції дозволяється зміна структури тексту, а так само вона може мати самостійний художній сенс.
- *Фантазія, варіації, парафраз, обробка* – віртуозні інструментальні п'єси на теми відомих оперних арій, народних пісень, танців і так далі. У баянному мистецтві в цьому напрямі показали себе багато артистів, серед яких Г. Шендерев, А. Тимошенко, Е. Дербенко, И. Паницкий, В. Підгірний та ін.
- *Баянна редакція* – збереження тексту оригіналу без істотних змін. Допускається зміна штрихів, обов'язково необхідно. [26, с. 87]

Музикант, який займається перекладенням творів для баяна, зобов'язаний не лише мати уявлення про художньо-виразну палітру інструменту, але і технічні здібності. При відборі творів для перекладення вагому роль грає ряд моментів. Спершу, у випадку якщо художній тип твору, написаного, покладемо, для фортепіано або ж скрипки, передається чисто специфічними способами цих інструментів (тембр, прийоми гри, штрихи і так далі), те надання цього ж виду звуковиразними способами іншого інструменту, найшвидше, спричинить викривлення образного змісту. Відомо, власне що для фортепіано, як "універсального" інструменту, говорять майже усі

композитори, креативна манера яких не кожен раз і не в обов'язковому порядку виражається чисто специфічними фортепіанними засобами.

Пристаючи до перекладення потрібно сприймати і чути нотний текст у свіжому музичному середовищі. Основи перекладення наступні:

- Треба зберегти жанрові і стильові риси твору, що перекладається, в новому тембровому світлі, при неминучій трансформації фактури, а нерідко - штрихів. Інструментатор зобов'язаний зуміти при збереженні ідеї композитора переосмислити способи втілення. Виходячи з цього ми можемо заявити власне що творець зобов'язаний володіти необхідну теоретичну підготовку, здібності композиторського послання і дарування інтерпретатора.
- Максимальне наближення фонічного ефекту перекладення до звучання оригіналу при новій якості як тембру, наприклад і техніка виконання.
- Має бути співвідношення викладу до специфіки баяна. І щоб добитися виконання цього принципу до технічних способів відносяться: досягнення відповідних динамічних ефектів методом ущільнення або ж розрідження тканини, розшифрування педалізації способами баяна, перевлаштування складових факту полифонізація ткани и др.

Що стосується сучасної музики, то вибір п'єс для перекладень тут досить широкий: в області фортепіанної музики баяністи перекладають твори Шостаковича, Прокоф'єва, Кабалевського, Щедрина і багатьох інших. Абсолютно будь-який артист має право управлятися власними принципами відбору п'єс для перекладення і саме самого перекладення, виходячи з персональної художньої спрямованості і особистого смаку.

Можемо без перебільшення заявити, власне що фортепіанна музика займає центральний простір в області баянних перекладень і транскрипцій. Основна маса вважає невідходячим і у тому числі і важливим виконання фортепіанної музики. Фактура фортепіанних п'єс, як правило, укладається на баяні повністю, в наслідок цього текст грається практично без змін. У сонатах Д. Скарлатти для зручності виконання деяких стрибків рекомендовано

сполучати гру на виборній клавіатурі з грою на основному і допоміжному басових рядах:

Д. Скарлатти. Соната ля мажор

**Allegro vivo**

42a

Переложение Ф. Липса

**Allegro vivo**

426

Останню ноту в низхідних одноголосних пасажах радиться виконувати в один і теж час з басом, при цьому на правій клавіатурі вона грає *staccato marcato*, а на лівій - з маленькою ферматою і швидким *diminuendo*. Фактура в творах для фортепіано прямо пов'язана з динамікою. Як ведено, цьому інструменту не кожен раз власні велетенські динамічні градації. Відмінність тембрів на баяні створює наше уявлення про партію правої руки як мелодійною, а партії лівій - більшою мірою як акомпанементі. [22, с.63]

Особливості фактурного викладу твору виділяють нам джерело до його реєстровці при перекладенні. Ближче всього до фортепіанного і клавесинного звучання наближаються світлі реєстри: "баян з пікколо", "челеста", "гобой". Ці реєстри найчастіше застосовуються у фортепіанних п'єсах. Наприклад це коштує питання про застосування своєрідних баянних способів гри міхом. Тут потрібно показувати розсудливість і тактовність. Оскільки в п'єсах давніх майстрів видима жорсткість і проникність, можливо заявити не дозволяється щодня застосувати рикошет або ж тремоло. Перейдемо до клопітких завдань стосовно перекладення для баяна фортепіанної музики. Здібності і різноманіття при перекладенні фортепіанної музики набагато більше чим клавесинною. Це пов'язано власне що клавішний інструмент бездоганніше з клавесином, а ще фактурне заповнення багатіше.

*Фортепіано* вважається клавішно-струнним музичним інвентарем з молоточковою механікою. Звуко-видобування трапляється при допомозі натисненням на клавіші з наступним ударом молоточка об струни. Цей інструмент став так називатися завдяки тому, що стало здійснено перехід від одного динамічного відтінку до іншого.

При прочитанні твору з листа слід розподілити нотний текст між партіями обох рук і одночасно партію лівої руки по клавіатурах: **Г** - готові акорди, **В** - виборна система, **Б** - два ряди басів в лівій руці. Без стрибків і досить зручно виконати фортепіанну музику дозволяють три різні системи лівої клавіатури. У багатьох прикладах раціональний розподіл по клавіатурах нотного тексту оригіналу дозволяє многограннее виявити мелодійну лінію:

А. Бородин. Ноктюрн

57a **Andantino**

*p* *sempre dolce cresc poco a poco* *mp*

Ped \*Ped \*Ped \*Ped \*Ped \*Ped

Переложение Ф. Липса

576 **Andantino**

*p* *sempre dolce cresc poco a poco* *mp*

B

Розглянемо наступний прийом гри - октавні подвоєння в пасажах. У виконанні на баяні вони прозвучать сухо і бідно, оскільки, по-перше конструктивні особливості баяна не дозволяють зіграти їх невимушено, а по-друге відсутність педалі завдає шкоди інструменту. Вихід з цієї ситуації такий: правою рукою виконується верхній голос, а ліва рука істотно довше витримує звук або акорд, такого роду педалізація. У творах клавирів епохи бароко часто зустрічаються витримані ноти, залігованні з подальшою восьмою або шістнадцятою тривалістю. Є сенс замість не тривалих нот зробити таку саму довгу паузу і тоді подальшою фігурацією з дрібніших нот прозвучить рельєфно. В деяких випадках при транскрипції можливий пропуск тих або інших нот. Причина пропуску нот це нездатність виконання усіх голосів на інструменті. Окрім цього для досягнення необхідного звукового результату можна укорочувати ту або іншу тривалість, за допомогою чого ми домагаємося чіткішого виділення головного голосу.

Для більш правдоподібної передачі художнього звучання твору ми зобов'язані виразно застосувати усю штрихову гамму баяна для заслуги відповідного художнього виду, але жодного разу не дублювати наголошений, "молоточковий" звук рояля. [22, с.67] Ще один приклад: при перекладенні фортепіанного твору потрібно застосувати функціональну атаку звуку міхом:

Твори, які написані для фортепіано в силах спонукати в нас неймовірно багату фантазію в області реєстровки. Абсолютно усі реєстри, наявні в нашому інструменті. Баян по своєму фактурному звучанню нагадує орган і його реєстри можуть бути використані для досягнення звучання. Про що треба пам'ятати при виборі реєстровки? Кантилена вимагає світлої і м'якої звучності таких реєстрів як "кларнет" і "фагот". Регістр "тутти" дуже підходить для величних і урочистих частин в творах. У віртуозних місцях, що вимагають легкості і невимушеності використовуємо прозорі і світлі реєстри такі як: "баян з пікколо", "баян" . [39, с.234]

Вільно можна збільшити діапазон звучання на баяні, коли уміло використовуєш реєстри-перемикачі. Так само існує перелік певних умов, яких слід дотримуватися при реєстровці :

- Метушитися при розставлянні реєстровки ні в якому разі не можна. Часта зміна тембрів за допомогою перемикання реєстрів відволікає від розвитку музичного матеріалу.

- Зміна реєстрів зобов'язана доводитися на рубіж 2-ух всіляких до вподоби епізодів. Один образ - один реєстр.
- Так само не слід забувати про принцип однорідності фортепіанного тембру усієї розкладки клавіатури. Особливо це стосовно поліфонічних творів. Неприпустимо грати в поліфонії частину теми правою рукою, частину лівої, оскільки тембри в обох клавіатурах у нас різні. [22, с.63]

Приступимо до обговорення цікавішої, по моєму переконанню, проблеми повного або ж вибіркового переосмислення фактури. Одна із складових фортепіанної фактури, що найбільш зустрічаються, - ламані октави і ще октави шістнадцятими нотами в обох руках. Іноді в якій-небудь п'єсі, що зацікавила нас, фортепіанна фактура елементарно становит в ступор, так інструментальний вона непридатна для баяна. Коли грати на баяні все, як написано в оригіналі, те звучання стане небагатим, а робота для рук не вдячної. У випадку якщо в якій-небудь фортепіанній п'єсі є складові награшу, можливо користуватися різноспрямованими переміщеннями міху, імітую гармоніку.

Далі хотілося б загострити акцент на широкому застосуванні усіх прийомів гри міхом - цього прекрасного художньо-виразного багатства, якого немає ні у одного музичного інструменту. Тремоло, тріолі міхом, рикошети, вібрато - усі ці способи, при досвідченому їх використанні, без сумніву, прикрасять перекладення і у тому числі і зуміють виключити його на свіжій мірі транскрипції.

*Гармонія.* Подібно до провідної мелодії, при перекладенні музичних творів для баяна вона не змінюється, наприклад як вважається однією з виразних складових твору. Виклад же акордів при перекладенні нерідко змінюється. Творець перекладення містить право міняти внутрішнє місцерозташування акордів, часом мелодійний їх стан нерідко змінюється. Рівень змін знаходиться залежно від співвідношення на подібності фактури музичного твору, що перекладається, типу приладу лівої клавіатури баяна, а ще умовам звукоизвлечения на нім. [32, с.89]

Для того, щоб уникнути зайвої насиченості фактури, артисти прибігають до зміщення готових акордів по горизонталі, чергуючи басы з готовими акордами або ж готові акорди з паузами. Щоб урівноважити звучання вертикальних поєднань у всіляких регістрах ми використовуємо гармонійні звуки оригіналу між 2-мя клавіатурами баяна. Способи перекладення фактури наочніше на прикладі фортепіанної літератури. Це пов'язано з тим, що, не рахуючи виняткового багатства використовуваних тут фактурних засобів, для фортепіано доступна багатоплановість їх програвання. Основна маса у фортепіанній фактурі пов'язано із специфічністю всіляких технічних способів на цьому інструменті, не характерних баяну. Присутність на баяні 2-ух клавіатур заносить ще корективи у виклад компоненту фактури, побудованих на своєрідних фортепіанних способах, розрахованих на одну клавіатуру. Так, приміром, ламані октави, в різних руках, виконуються по формулі 1-1, на баяні вірогідні, втім звучання їх не цікаве. При перекладенні на баян цю фактуру нерідко заміщають різними способами:

- унісоном лівої і правої клавіатур;
- ламаними октавами на правій клавіатурі у поєднанні з переміщенням ритмічних одиниць підвищеного масштабу на лівій;
- ламаними октавами з подвоєнням верхнього звуку на правій клавіатурі у поєднанні з басом;
- на багатотембровому баяні, при підключенні октавних регістрів (орган), в окремих випадках вірогідна підміна ламаних октав ординарними висхідними переміщеннями на правій клавіатурі у поєднанні з педалізацією басів і акордів на лівій.

## **2.2. Баянна версія фіналу фортепіанної сонати №7 С. Прокоф'єва: композиційно-виконавський аналіз.**

Сьома соната проектує страждання і боротьбу військових років, як вони переживалися в реальному часі. Вона є однією з найуспішніших робіт

Прокоф'єва, щільною структурою, що відрізняється, і обережністю, комплексною розробкою матеріалу. Ми раніше згадували першого виконавця Святослава Ріхтера, який писав: "На початку 1943 року я отримав партитуру Сьомої сонати, яку я знайшов захоплюючою і що я упізнав за чотири дні.", "Робота мала величезний успіх. Аудиторія чітко усвідомила дух роботи, яка відбивала їх внутрішні почуття і проблеми. Ріхтер явно переживав сильні почуття до сонати. Це привело його до наступного красномовного опису: "З цією роботою ми по-звірячому занурені в тривожно загрозливу атмосферу світу, який втратив рівновагу. Панує хаос і невпевненість. Ми бачимо убивчі сили попереду. Ми продовжуємо відчувати і любити. Тепер спливає повний спектр людських емоцій. Всі разом з нашими братами чоловіками і жінками піднімаємо голос на знак протесту і розділяємо загальне горе. У цієї величезної боротьби ми знаходимо в собі сили".

*Композиційний аналіз.* Фінал Сьомої сонати як Друга соната і, наприклад, "Пропозиція диявольського" - ранні п'єси, ґрунтовані на вічному русі і постійно повторюючому короткому мотиві. Іноді її називають джазовим, і остинатний мотив з трьох нот, як то кажуть, відбиває вплив американців. Я вважаю, що ці порівняння повністю упускають суть. Загальна зухвала енергія руху не має аналогів в сонатах Прокоф'єва. На відміну від першої частини сонати, фінал ґрунтований на міцному почутті тональності. Третя частина розпочинається з акорду тоніки сі-бемоль мажор. Насправді, тонально неоднозначні пасажі тут, схоже, покликані згадати хаотичну турбулентність першої частини. Таким чином, два рухи представляють полярності розгортаючого конфлікту. Розмір цього руху є незвичайним - 7/8. [13, с40] Як я вже згадував раніше, такі асиметричні метри, що часто зустрічаються в російських народних піснях, були використані російськими композиторами дев'ятнадцятого століття в музиці з національним колоритом. Поєднання асиметричного метра і передбачуваної правильної фрази дуже успішно працює в цьому фіналі. Більшість фраз довгої в два такти; крім того, мотив остинато у басу з'являється з неминучою регулярністю, часто кожен другий

бас. Сильний рішучий темп руху іноді уривається в зигзагоподібні кутові фрази в тт. 27, 30 і 35. Ці уривки створюють сильний контраст з навколишніми масивними акордами. Порівняйте послідовність фанфарного мотиву і хроматичного руху тт. 52-57, показані в приклад 7.6а, з аналогічною комбінацією, хоча і в зворотному порядку першого руху приклад 1б. Барабанний ритм показує більше мелодійний і трохи більше спокійну середню частину.

Ex. 7.6a Sonata No. 7, mvt. 1

Ці стосунки відбиває те, що між зовнішніми частинами сонати в цілому (сі-бемоль мажор) і другою частиною (Мі мажор) новий тематичний матеріал має подібність з перехідного розділу і, отже, з першим проведенням теми. Перехідний матеріал повертається в такті 105, різко закінчується короткий передих і кидає нас знову у бойову атмосферу, яка домінує в русі. Ще один "барабан", схожий на того, який ми чули раніше вироджується в майже нестерпний стук ноти А, сі-бемоль мажору (тт. 125-26), що веде тон, до повернення в першу тему. Таким чином загальна структура розкривається як

АВСВА. Стук однієї ноти, почутої раніше, перетворюється на жорстке повторення цілих акордів, які настирно б'ють в одну точку і готують нас до завершення усього твору.

*Виконавський аналіз.* В процесі роботи над Фіналом Сьомої сонати автор прагнув використати багато можливостей інструменту (баяна). Исполнительско-интерпретационный погляд на транскрипцію і аналіз фіналу сьомої сонати на прикладі виконання Ляхова Кирила. Цей фінал можна умовно за формою визначити як складний 3-х частний. Для виконання цього твору поза сумнівом потрібно готово-виборний баян з реєстровою системою, оскільки твір включає усі види фактури і прийомів гри. Також дуже проблематично буде грати сонату учням школи і молодших курсів училищ. Потрібно хорошу фізичну підготовку і витримку упродовж усієї гри. И. Бетехтин дуже вдало зробив перекладення для баяна, відчувається що автор вклав усі свої здібності в це перекладення. Про автора немає ніякої інформації, тому важко сказати як він мислив перекладаючи твір.

Напочатку твору відразу прослуховується синкопуючий ритм з розміром 7/8. Грати треба не легато, щоб створити неспокійну атмосферу. Швидкий темп сам провіщає, що виконавець не зможе зіграти на легато. Оскільки твір в оригіналі написаний для фортепіано, то треба імітувати гру в стилі клавішно-ударної. Дотримуватися динамічних маркіровок із самого початку на кожен акорд.

The image shows a musical score for a piece marked "Precipitato". It consists of two systems of two staves each. The first system has a piano (p) dynamic marking. The second system has a box labeled "Б" below the first staff. The music is written in a complex, syncopated rhythm with various dynamic markings and articulations.

Незважаючи на незаповнену фактуру складно спочатку витримати ритм. Постійно треба тримати в голові синкопу. При виконанні з першого такту постійно дотримуюся динамічних маркіровок, які постійно збільшують увесь потік звуку. Більшість видань оригіналу помилково вказують ритмічне значення в початкових тактах, роблячи бас длініше, що складається з трьох восьмих нот. А тризвуччю повинно бути записаний у восьмих нотах, а не в шістнадцятих. (Ріхтер зіграв так, зберігши туж довжину баса.) З початку першого такту і до 19 т. Граємо на одному регістрі, чистому баяні. Після 18 такту можна включити баян з пікколо що б таким чином показати динамічну лінію. На фортепіано це робиться великим натисненням на клавіші, а ми ж можемо це зробити за допомогою більшого натиснення на міх і включенням відповідних регістрів. У 19 такті перший акорд є невеликою кульмінацією першого епізоду, тому ми ставимо точку динамічну і потім відразу повертаємося в початкове положення в динаміці меццо піано. Перша складність гри для баяніста настає з 26 такту, коли басовий хід в ліву руку переходить стрибком у виборну систему лівої руки :

The image shows a page of musical notation with five staves. The top two staves are in bass clef, and the bottom three are in treble clef. There are several boxed 'B' characters: one in the second staff, one circled in the third staff, and one in the fourth staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Баяніст стикається з тим, що з басової частини треба перестрибнути рукою у виборну систему. Щоб не помилитися треба повторювати вправу над цими тактами велику кількість разів. М'язова пам'ять рук запам'ятовує і в майбутньому при грі твору мозок, що грає не замислюватиметься на яку відстань йому варто перенести руку. Обов'язково слід робити чітку мелодійну лінію в лівій руці. Окрім акордової техніки, яка закладена в правій руці, в лівій після глибокого басу з динамікою фортісімо далі йде меццо форте мелодійної лінії. Треба досягти звучності, яка імітує звук валторни. Наступна складність гри чекає баяніста на третій сторінці в тактах 36-42. И. Бетехтин дуже уміло зробив перекладення акордової фактури з фортепіано. Нам лише залишається в процесі вправи відпрацювати стрибки по октавах, щоб добитися точності і чіткості гри.

Також існує три умови, які я вважаю украй важливими для розкриття усього драматичного характеру твору:

- Не грати занадто швидко; вказаний темп *Preceipitato* має бути створеним неухильно стійким ритмом, а не просто швидкістю.
- Вимагається переконатися, що фігура остинато з трьох нот у басу зіграна таким самим чином, де б він не проявлявся не міняючи його перегину.

- Грати акорди в правій руці треба з гострим почуттям голосу, що веде в усіх трьох голосах акордів, замість того, щоб звертати увагу тільки на верхню лінію. Дотримуватися динамічних свідчень і грати не занадто голосно постійно. Спочатку акорди треба грати з товстим тенуто не лігато, не стакато. У кутових переходах повинен йти легший, пронизливіший звук, що нагадує звук флейт у високому регістрі.

З 49 такту розпочинається новий епізод, підкріплений новою темою. Тут ми стикаємося з трудностю в штриховому плані і плані стрибків в лівій руці. У правій руці проходить октавна фактура - тут для баяніста особливих труднощів немає. У лівій руці ми з басової лінії знову переносимося у виборну систему і здійснюємо скачок в дві октави. Для бездоганної гри цього місця необхідно грамотно виставити аплікатуру, для того, щоб баяніст не відчував складності при грі. При октавній грі в правій руці, в лівій здійснюється проведення мелодійної лінії, яку треба зіграти на штриху маркатто. На фортепіано цей штрих був би зіграний без складнощів, за допомогою удару кистю на клавіші. Але на баяні існує складність в неконтрольованим одночасним поданням повітря для звуко-видобування. Ми не можемо одночасно грати в правій руці на форте, а в лівій на піано. Для того, що б добитися золотої середини виконавцеві вимагається вибрати середній звуковий регістр і робити акценти в лівій руці, зберігаючи при цьому єдиний штриховий ритм в правій. Добитися цього можна багаторазовими тренуваннями в повільних темпах:

З 66 такту і далі в правій руці йде низхідна секвенція, а в лівій руці відбувається теж ускладнена для баяніста низхідна секвенція яка чергується з виборною системою і басом. Складність цієї секвенції в лівій руці полягає в незручності, тому у баяні передбачена дублююча клавіатура за допомогою якої можна зручно підібрати аплікатуру. У фортепіанній клавіатурі усі клавіші йдуть підряд так що усі регістри підряд. У баяні ж навпаки, тому нам треба імітувати регістр фортепіано шляхом переходу з однієї системи ( виборною) в іншу (бас).

В перших двох басах я злегка підкреслюю ліву руку. Пізніше даю мелодії безперервно плентатися в течії чотирьох тактів, звертаючи увагу на басову лінію і відтворення голосів, що рухаються в середньому регістрі. У кожній новій фразі треба також відноситися з увагою до ведення міху, тому що це ключовий спосіб відтворення звуку. При веденні міху треба уникати різкості в звуці. *Piu largamente* повинне звучати як природне розкриття фрази з пролітаючою легенею бігом в правій руці, що імітує ковзаюче зміщення скрипки. Далі в наступному епізоді для відтворення оригінального звучання на баяні вимагається скористатися таким способом як "рикошет". Це слід зробити щоб передати тембр фортепіано. З однієї в іншу руку за допомогою міха передається звучання. Складності додає 7/8 розмір, тому слід завчити цей розмір, щоб надалі не збиватися і вибудовувати мелодійну лінію:

Оскільки на баяні складно зіграти одночасно і бас і ноту на виборній системі, музикантові доводиться брати на дублюючому ряду і бас і ноту на виборній системі в лівій руці. И. Бетехтин дуже грамотно підійшов до цього питання і особливих проблем з виконанням цього нотного відрізка не відбувається. Взагалі хочеться сказати, що коли цей твір дуже складно в розборі, але при виконанні все знаходиться по рукою і грати такі твори (грамотно зробивши транскрипцію автором) - одно задоволення. Для більшої передачі характеру постійно звучить зміна регістрів на баяні.

Починаючи з 83 такту правій руці проходить новий тематичний епізод. Оскільки на фортепіано це проведення проходить близько двома руками автор запропонував розташувати тему в дві руки на баяні. Одна рука грає в другій октаві (права), ліва грає на виборній системі і так виходить, що регістрова фактура залишається в оригінальному стилі. Усе голосоведення протікає плавно і невимушено. Треба добитися що б в правій руці було максимальне лігато, а в лівій нон-лігато. Динамічно все розвивається в одному звуці і не вимагає формування. На баяні це виходить украй добротно:

Далі через невеликий епізод, що проходить, ця мелодійна лінія знову з'являється, але тільки вже на октаву вище в правій руці, а в лівій залишається також. Необхідно створити резонансну, мідну звучність, наповнену повітрям. Обробляти текстуру, яка складається з двох паралельних ліній : один з акордів і інша з низьких октав. Далі звучить мелодія "дзвіночки", на баяні також вимагається грати дуже мелодійно з особливою акуратністю. Отже не треба забувати грати експресиво . На початку розділу дзвін дзвону чергується з виразною мелодійною лінією в лівій руці. Я відчуваю необхідність трохи уповільнити темп в двох тактах, що ведуть до переходу який починається в 79 такті А, - flat - G остинато, слід також грати безкомпромісно рівномірно, без натяку на зменшення між двома нотами, які перетворюють цей сильно руйнівний перехід на сентиментальний плач.

Важко вирішити, чи слід інтерпретувати останній розділ який украй усічений або розглянути як повноцінну коду. Я схилиюся до першого і

намагаюся дати цьому як більше ваги, щоб урівноважити перший розділ після попереднього великого і насиченого середнього розділу. Тут є спостереження усіх динамічних свідчень має важливе значення для виділення гармоніки зміни в останньому спогаді про дзвіночки, який розпочинається з оптимізму. Трохи відійшли від теми, що ж продовжимо аналіз.

У 114 такті і далі знову повертається низхідна тема з сіквенційним ходом. Атмосфера починає розжарюватися, оскільки ми підходимо до кульмінації. Знову-таки не час створювати ажіотаж міхом. У 127 такті повертається первинна тема в сі-бемоль мажорі. Динаміка меццо піано, тому ми знову починаємо потихеньку розкручувати динаміку. На цьому етапі у баяніста вже може трохи втомитися ліва і права рука, але варто зібрати сили і продовжити грати. Темп слід брати трохи повільніше за основний темп. Продовження повинне мати ліричний характер, пластичність. Пропоную для більшої зручності тримати довгі басові ноти в лівій руці. Акценти на нотах повинні мати прямий і брутальний звук тромбонів і труби. Коли матеріал повертається, треба ослабити напругу на міх, опускаючись на меццо піано, що дасть шанс упіймати ваше дихання і трохи розслабитися, в очікуванні нового руху (проте аудиторія не повинна усвідомлювати, що вам дається це важко).

Поступово ми підходимо до коди. З 167 такту розпочинається постійна акордова фактура, яка посилюється додатковими звуками для надання більшої напруженості.

Кожен такт йде чергування в лівій руці з виборної системи в готову (бас), при цьому фактура настільки щільна, що доводиться разом брати набраний акорд на вибірці і у басу. В процесі розбору цього епізоду тексту, баяністові вимагається грамотно розтавити аплікатуру за допомогою якої він безперешкодно гратиме. У правій руці в цей час йде гра підголоска акордами. З 152 такту в лівій руці окрім гри виборної системи і баса вступає тріоль із затриманням. Це дуже складний прийом. Оскільки ліва рука у баяніста слабо розвинена, вимагається постійні вправи на розвиток техніки. Тут також вимагається виставити чітку, зручну аплікатуру. З кожним тактом градус напруги наростає і ми приходимо до коди. Розпочинається з 158 такту шквал акордів в правій руці, який рухається по трьом октавах. Рука постійно тримається в напрузі, потрібно періодичне послаблення, щоб не затиснути руку. Напочатку коди як і на фортепіано ми починаємо стримано в первинному темпі і первинній динаміці.

Остання сторінка є найскладнішою для баяніста в плані фактурної заповненої і зручності гри. Постійно чергується в лівій фактурі виборна система і готовий бас. Неймовірно вдячність хочеться виразити авторіві транскрипції. Оскільки ця сторінка навантажена фактурою, він зміг досить-таки зручно для гри передати стиль музики, її художній сенс. Звучать фанфарні акорди у верхній тиситурі регістра. Динамічний діапазон у цей момент не знає меж, і ми повинні не грати постійно на фортіссімо, а поступово підходити хвилеподібними рухами. Далі звучить секвенційний низхідний хід в правій руці. Ми як би скачуємося в очікуванні трагічного завершення. Трудність цього відрізка нотного тексту для баяніста полягає в тому, що в лівій руці після акордової фактури різко починається хід у басах на нон-легатто, який знову чергується з тризвуками у виборній системі. Звучить хвилеподібні динамічні вихори. Триває сиквенционний спуск, який в останній рядку прагне вверх в найвищу точку на фортіссімо!

### 2.3. Висновки до другого розділу.

Процес перекладення творів сучасної фортепіанної музики для баяна, задля досягнення високого художнього результату, має спиратися на ряд закономірних чинників і принципів. Одним з них є максимальне наближення фонічного ефекту перекладення до звучання оригіналу в нових умовах якості звуко-тембру і техніки виконання. Технологічні методи реалізації цього передбачають: досягнення відповідних динамічних ефектів методом ущільнення або ж розрідження тканини, розшифровка педалізації інструментальними засобами баяна, перевлаштування складників фактури, поліфонізація тканини та ін.

Фортепіанна музика займає одне з центральних місць в області баянних перекладень і транскрипцій. Фактура фортепіанних п'єс здебільшого укладається на баяні повністю, в наслідок цього текст грається практично без суттєвих змін. Одним з принципів перекладення фортепіанної фактури в баянні умови є зручність виконання, задля якої рекомендується поєднувати гру на виборній клавіатурі з грою на основному і допоміжному басових рядах, що позбавляє виконання складних стрибків. Крім того, раціональний розподіл нотного тексту оригіналу по клавіатурам баяна дозволяє багатогранніше виявити мелодичну лінію

Виклад же акордів при перекладенні нерідко змінюється. Автор перекладання має право змінювати внутрішню структуру акордів задля зручності виконання, залишаючи їх гармонічну сутність незмінною.

Важливим чинником при перекладенні фортепіанного твору на баян залишається переосмислення звуковиразжальних засобів і звукової атаки оригіналу в нових умовах. Саме тут важливу роль відіграє специфіка роботи міхом і міхові штрихи. Концентрація уваги на широкому застосуванні всіх прийомів гри міхом при адекватному перенесенні елементів музичної тканини допоможе значно розкрити всю широту і звукову специфіку художньо-

виразного багатства баяна. Різноманітні види міхового тремоло, рикошети, вібрато – всі ці способи, при творчому їх переосмисленні і використанні, без сумніву прикрасять перекладення і допоможуть підняти його на високий художній рівень.

Немаловажним чинником вдалого перекладення творів фортепіанної літератури для баяна є також процес реєстрування та використання усього спектру темброво-реєстрової складової музично-виражального комплексу сучасного баяна. Принципи реєстрування повинні базуватися на художній доцільності використання тих чи інших реєстрів у відповідності до музично-образного змісту.

Проаналізував роботу І. Бетехтина, а саме перекладення фіналу Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва для баяна можна зробити висновок, що автор максимально точно транскрибував твір, зберіг фактурну цілісність не порушивши при цьому ані образний зміст, ані форму. За допомогою технічних можливостей баяна – реєстрів, міху, готово-виборної системи автор зміг досягти унікальної передачі симфонічної фактури, цілісності образу і яскравого інструментального втілення.

Здійснений виконавський аналіз фіналу Сьомої сонати С. Прокоф'єва заснований на власному досвіді виконання цього твору автором даної магістерської роботи. Аналіз виявив основні групи виконавських труднощів, що зустрічаються в цьому творі, серед яких: адаптованість фортепіанної фактури, неприродної до структурної специфіки баянних клавіатур; насиченість фактури складними елементами (як-от: акордика в широкому розташуванні, активні рухи басової лінії, часте чергування звуків басового мануалу і акордики на виборній системі, октавні дублювання та подвійнонотні нашарування різного інтервального гатунку та ін.); складна метрика (складно-складені розміри), іноді ритмічна організація (гімеольні формули); швидкий темп виконання в потужно-енергічному характері тощо.

Здійснений виконавський аналіз передбачає методичні і технологічні рекомендації щодо подолання виявлених труднощів в цьому творі з метою досягнення вдалої і успішної виконавської інтерпретації його на практиці.

Отже, баянна версія фіналу Сонати №7 для фортепіано С. Прокоф'єва висвітлює найцікавіші риси жанру баянної транскрипції-перекладення та збагачує концертну літературу для цього інструмента унікальністю своєї музичної мови, художнього змісту і філософського світогляду видатного творця музики ХХ століття.

## ВИСНОВКИ

1. Видатний композитор ХХ століття Сергій Прокоф'єв здійснив величезний внесок у світову фортепіанну музику, створивши 5 концертів для фортепіано з оркестром, 9 сонат, 3 сонатини, 6 фортепіанних циклів (у тому числі – «Дитяча музика», «Казки старої бабусі», «Сарказми», «Швидкоплинності» й ін.), близько 70 інших фортепіанних п'єс, 50 фортепіанних транскрипцій своїх же оркестрових творів.

Фортепіанній музиці С. Прокоф'єва притаманний широкий спектр образно-емоційних граней: світло й радість, юнацький запал і енергія, глибокі ліричні переживання тощо. Саме в фортепіанних п'єсах композитора перше виникли зухвалі марші, гротескові й жартівливі скерцо, казково-фантастичні й енергійно-токатні образи. Автор у своїй творчості спирається на засади, закладені як в народно-пісенній творчості і традиції композиторів «Могутньої купки», так і на ряд рис європейської музичної класики ХVІІІ – початку ХІХ століть (зокрема на Й. Гайдна, раннього Л. Бетховена). Однак завжди С. Прокоф'єв залишався вірним своїм творчим принципам: спиратися на традиції лише для подальшого руху вперед, легким поглядом переосмислювати їх і залишатися до кінця новатором свого часу. Унікальна властивість фортепіанної творчості С. Прокоф'єва – це вміння висловити свіже, зі своєї точки зору не втрачаючи позначених рис класичності.

Сьома соната композитора займає важливе місце в його фортепіанно-сонатній творчості та засвідчує цілком сформовані художні принципи і значний творчий досвід майстра. Вона є своєрідним і унікальним створінням прокоф'євського генія. За своїм розмахом і ідейною стороною сонату часто порівнюють із сі-мінорною сонатою Листа.

2. Узагальнення результатів аналітичних розвідок щодо Сонати №7 С. Прокоф'єва засвідчує основні риси її художнього змісту. Так, характерні риси її драматургії зумовлює конфлікт об'єктивних начал, що впливає на будову концепції сонати: боротьба і сумніви (І частина), бачення піднесеного (ІІ

частина) і порив волі (III частина). Музикознавці вбачають в ній відображення подій воєнних років. Приводом для цього дає похмура патетика I частини та піднесений фінал. Сьома соната характеризується найбільш потужною напруженістю, монолітністю і концентрованою формою, в ній С. Прокоф'єв мислить по-бетховенськи. Разом з тим вона справедливо вважається найромантичнішою серед інших сонат автора.

Відомі музичні критики іноді пред'являють С. Прокоф'єву зауваження в удаваній емоціональності, деякій сухості окремих його творів, вживаючи термін «об'єктивна лірика», що підкреслює нечуттєвість, непсихологічність в його музиці. Це почасти стосується і Сьомої сонати, в якій автор демонструє об'єктивні закономірності, не залишаючись зовнішнім спостерігачем, але й не привносячи суб'єктивного й автобіографічного.

3. Процес перекладення творів сучасної фортепіанної музики для баяна, задля досягнення високого художнього результату, має спиратися на ряд закономірних чинників і принципів. Одним з них є максимальне наближення фонічного ефекту перекладення до звучання оригіналу в нових умовах якості звуко-тембру і техніки виконання. Технологічні методи реалізації цього передбачають: досягнення відповідних динамічних ефектів методом ущільнення або ж розрідження тканини, розшифровка педалізації інструментальними засобами баяна, перевлаштування складників фактури, поліфонізація тканини та ін.

Фортепіанна музика займає одне з центральних місць в області баянних перекладень і транскрипцій. Фактура фортепіанних п'єс здебільшого укладається на баяні повністю, в наслідок цього текст грається практично без суттєвих змін. Одним з принципів перекладення фортепіанної фактури в баянні умови є зручність виконання, задля якої рекомендується поєднувати гру на виборній клавіатурі з грою на основному і допоміжному басових рядах, що позбавляє виконання складних стрибків. Крім того, раціональний розподіл нотного тексту оригіналу по клавіатурам баяна дозволяє багатогранніше виявити мелодичну лінію

Виклад же акордів при перекладенні нерідко змінюється. Автор перекладання має право змінювати внутрішню структуру акордів задля зручності виконання, залишаючи їх гармонічну сутність незмінною.

Важливим чинником при перекладенні фортепіанного твору на баян залишається переосмислення звуковиражальних засобів і звукової атаки оригіналу в нових умовах. Саме тут важливу роль відіграє специфіка роботи міхом і міхові штрихи. Концентрація уваги на широкому застосуванні всіх прийомів гри міхом при адекватному перенесенні елементів музичної тканини допоможе значно розкрити всю широту і звукову специфіку художньо-виразного багатства баяна. Різноманітні види міхового тремоло, рикошети, вібрато – всі ці способи, при творчому їх переосмисленні і використанні, без сумніву прикрасять перекладення і допоможуть підняти його на високий художній рівень.

Немаловажним чинником вдалого перекладення творів фортепіанної літератури для баяна є також процес реєстрування та використання усього спектру темброво-регістрової складової музично-виражального комплексу сучасного баяна. Принципи реєстрування повинні базуватися на художній доцільності використання тих чи інших реєстрів у відповідності до музично-образного змісту.

Проаналізував роботу І. Бетехтина, а саме перекладення фіналу Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва для баяна можна зробити висновок, що автор максимально точно транскрибував твір, зберіг фактурну цілісність не порушивши при цьому ані образний зміст, ані форму. За допомогою технічних можливостей баяна – реєстрів, міху, готово-виборної системи автор зміг досягти унікальної передачі симфонічної фактури, цілісності образу і яскравого інструментального втілення.

4. Здійснений виконавський аналіз фіналу Сьомої сонати С. Прокоф'єва заснований на власному досвіді виконання цього твору автором даної магістерської роботи. Аналіз виявив основні групи виконавських труднощів, що зустрічаються в цьому творі, серед яких: адаптованість фортепіанної

фактури, неприродної до структурної специфіки баянних клавiатур; насиченість фактури складними елементами (як-от: акордика в широкому розташуванні, активні рухи басової лінії, часте чергування звуків басового мануалу і акордики на виборній системі, октавні дублювання та подвійнонотні нашарування різного інтервального гатунку та ін.); складна метрика (складно-складені розміри), іноді ритмічна організація (гімеольні формули); швидкий темп виконання в потужно-енергiчному характері тощо.

Здійснений виконавський аналіз передбачає методичні і технологічні рекомендації щодо подолання виявлених труднощів в цьому творі з метою досягнення вдалої і успішної виконавської інтерпретації його на практиці.

Отже, баянна версія фіналу Сонати №7 для фортепіано С. Прокоф'єва висвітлює найцікавіші риси жанру баянної транскрипції-перекладення та збагачує концертну літературу для цього інструмента унікальністю своєї музичної мови, художнього змісту і філософського світогляду видатного творця музики ХХ століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г Мелодика Прокофьева: Исследовательские очерки. Л. : Музыка, 1969. 231 с.
2. Арановский М. Г. Проблемы музыкального мышления : Музыка, 1974. 336 с.
3. Асафьев Б. В. Музична форма як процес / Б. В. Асаф'єв. М. : Музыка, 1971. 378 с.
4. Арановский М. Г. Что такое программная музыка М. : Музгиз, 1962. С. 119-140.
5. Бичков В. В. Історія вітчизняної баянної і зарубіжної акордеонної музики / В. Бичков. М. : Композитор, 2003. 168 с.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы М. : Музыка, 1978. 332 с.
7. Боганова Т. А. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М. : Советский композитор, 1961. 163 с.
8. Борисенко М. Ю Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 М. Ю. Борисенко. Харків, ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. 17 с.
9. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеоно-баянному мистецтві України другої половини ХХ початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Булда М. В. Харків. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 19 с.
10. Бюрюков С. Е. Импровизационность в музыке. Том 3. М. : Совет. Музыка, 1977. С. 113-118.
11. Гаккель Л. Є. Фортепіанна музика ХХ ст. Нариси / Л. Гаккель. Л. : Сов. композитор, 1990. 287 с.

12. Гайдено А. П. Инструментознавство та основи теорії інструментування : підручник. А. П. Гайдено. Харків : Майдан, 2010. 153 с.
13. Годобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. Искусство / Годобин Д. Ю. : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 30 с.
14. Горенко Л. І. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. Л. Горенко. Київ : Муз. Україна, 1982. 49 с.
15. Григорян Л. Е. Ранние фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. Проблемы интерпритации : автореф. дисс. канд. искусствознания Москва 1992. 32 с.
16. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры. Музыка, 2002. 170 с.
17. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (укр. акад. шк.) : підручник. М. А. Давидов. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
18. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М. : Советский композитор, 1973. 287 с.
19. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напряс баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: Композиторські та виконавські виміри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 - Музичне мистецтво / Дяченко Ю. С. Харків, 2017. 20 с.
20. Завьялов В. Р. Баянне мистецтво / В. Р. Зав'ялов. Воронеж, 1995. С. 14-18.
21. Ігнатченко Г. І. Про динамічні процеси в музичній фактурі (На прикладі твори українських радянських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1984. 163 с.

- 22.Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие / М.И. Имханицкий. М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. 506 с.
- 23.Імханіцкій М. І. Музика зарубіжних композиторів для баяна та акордеона: навчальний посібник для вузів і училищ / М. І. Імханіцкій. М.: Изд-во РАМ ім. Гнесіних, 2002. 351 с.
- 24.Мазель Л. А. Анализ музыкальных творів / Л. Мазель. М. : Институт військових диригентів, 1959. С. 311-325.
- 25.Мазель Л. А. Стрoение музыкальных произведений. М. : Музыка, 1979. 528 с.
- 26.Михайлов М. К. Стил ь в музиці: дослідження / М. К. Михайлов. Л. : Музыка, Ленінградська пл. отд-ня, 1981. 264 с.
- 27.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. В. Г. Москаленко. Киев,1994. 157 с.
- 28.Мірек А. М. З історії акордеона і баяна / А. М. Мірек. М. : Сов. Композитор, 1967. 196 с.
- 29.Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. М. : Музыка, 1988. 256 с.
- 30.Назайкинський Є. В. Стил ь і жанр в музиці: навч. посібник для студ. вищ. навч. заклад / Є. В. Назайкинский. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 31.Назайкинський Є. В. Логіка музичних композицій / Є. В. Назайкинский. М. : Музыка, 1982. 319 с.
- 32.Насонов Р. А., Семенов Ю. Н. Позитив. Музыкальные инструменты. Энциклопедия. Москва: Дека-ВС, 2008. С. 449-450.
- 33.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М. : Музыка. Москва, 1987. 241 с.
- 34.Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева М. : Москва, 1962. 151 с.
- 35.Паньков О. С. О работе баяниста над ритмом / О. С. Паньков. М. : Музыка. 1986. 64 с.

36. Платонова С. Современный оригинальный репертуар баяниста / С. Платонова Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах : сб. тр. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 74. 95-115 с.
37. Семенов В. А. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне. В. Семенов. Баян и баянисты : сб. ст. сост. и общ. ред. Ю. Акимова. М., 1978. Вып. 4. 54-78 с.
38. Семешко А. А. Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ-ХХІ століть : бібліогр. довід. Анатолій Семешко. Вінниця : Нова книга, 2015. 308 с.
39. Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва : генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. І. І. Снедков. Харків : ФО-П Шейніна О. В, 2016. 98 с.
40. Соколов О. В. Морфологічна система музики і її художні жанри: монографія / О. В. Соколов. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-ту, 1994. 218 с.
41. Сташевській А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (Тенденції розвитку в Останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.): монографія / А. Сташевській. Луганськ: Поліграфресур, 2007. 159 с.
42. Сташевській А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія / А. Я. Сташевській. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.
43. Пташенко С. В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських Композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 - Музичне мистецтво / С. В. Пташенко. Харків, 2014. 17 с.
44. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей С. С. Скребков. М. : Музыка, 1973. 446 с.

- 45.Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учеб. пособие Ю. Н. Тюлин. М. : Музыка, 1976. 165 с.
- 46.Холопова В. Музыка як вид мистецтва: навч. посібник / В. Холопова. СПб. : Лань, 200. 320 с.
- 47.Холопова В. Фактура / В. Холопова. М. : Музыка, 1979. 87 с.
- 48.Холопова В. Музыка як вид мистецтва: навчальний посібник / В. Холопова. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
- 49.Цукерман В. А. Музичні жанри і основи музичних форм / В. Цукерман. М. : Музыка, 1964. 160 с.
- 50.Черни К. Письма, или Руководство по изучению игры на фортепиано. СПб., 1842. 72 с.
- 51.Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої і зовнішньої форми в історії еволюції музичної жанровості: автореферат. дис. ... на соіск. вчений. степ. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Л. Шаповалова. Київ, 1984. 23 с.
- 52.Шіп С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
- 53.Щербакова А. И. Философия музыки и музыкальное образование: учебное пособие. А. И Щербакова. Москва, 2008. С. 67-88.