



Метадані

ДОКУМЕНТ

Заголовок

Дерновий-курсова на перевірку

Автор

Дерновий Володимир

Науковий керівник / Експерт

Косенко П.Б.

ІД документа

333967878

ОРГАНІЗАЦІЯ

Назва організації

Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts"

підрозділ

Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts"

ЗВІТ

Дата звіту

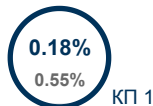
5/21/2026

Дата редагування

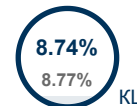
5/21/2026

Обсяг знайдених подібностей

Коефіцієнт подібності визначає, який відсоток тексту по відношенню до загального обсягу тексту було знайдено в різних джерелах. Зверніть увагу, що високі значення коефіцієнта не автоматично означають плагіат. Звіт має аналізувати компетентна / уповноважена особа.

**5984**

Кількість слів

**47778**

Кількість символів

Тривога

У цьому розділі ви знайдете інформацію щодо текстових спотворень. Ці спотворення в тексті можуть говорити про МОЖЛИВІ маніпуляції в тексті. Спотворення в тексті можуть мати навмисний характер, але частіше характер технічних помилок при конвертації документа та його збереженні, тому ми рекомендуємо вам підходити до аналізу цього модуля відповідально. У разі виникнення запитань, просимо звертатися до нашої служби підтримки.

Заміна букв		0
Інтервали		0
Мікропробіли		0
Білі знаки		0
Парафрази (SmartMarks)		2

Джерела

Нижче наведений список джерел. В цьому списку є джерела із різних баз даних. Колір тексту означає в якому джерелі він був знайдений. Ці джерела і значення Коефіцієнту Подібності не відображають прямого плагіату. Необхідно відкрити кожне джерело і проаналізувати зміст і правильність оформлення джерела.

10 найдовших фраз

Колір тексту

НАЗВА ТА АДРЕСА ДЖЕРЕЛА URL (НАЗВА БАЗИ)

КІЛЬКІСТЬ ІДЕНТИЧНИХ СЛІВ
(ФРАГМЕНТІВ)

1	Курсова_робота_Стрига_Кирило 11/25/2025 Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts" (Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts")	22 (0.37 %)
2	Пелех, Стебляк_стаття.docx 2/25/2021 Publishing House "Helvetica" (Видавничий дім "Гельветика")	11 (0.18 %)

База даних RefBooks

#	ЗАГОЛОВОК	КІЛЬКІСТЬ ІДЕНТИЧНИХ СЛІВ (ФРАГМЕНТІВ)
---	-----------	--

Домашня база даних (0.37 %)

#	ЗАГОЛОВОК	КІЛЬКІСТЬ ІДЕНТИЧНИХ СЛІВ (ФРАГМЕНТІВ)
---	-----------	--

1	Курсова_робота_Стрига_Кирило 11/25/2025 Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts" (Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts")	22 (1) (0.37 %)
---	--	-----------------

Програма обміну базами даних (0.18 %)

#	ЗАГОЛОВОК	КІЛЬКІСТЬ ІДЕНТИЧНИХ СЛІВ (ФРАГМЕНТІВ)
---	-----------	--

2	Пелех, Стебляк_стаття.docx 2/25/2021 Publishing House "Helvetica" (Видавничий дім "Гельветика")	11 (1) (0.18 %)
---	---	-----------------

Інтернет

#	ДЖЕРЕЛО URL	КІЛЬКІСТЬ ІДЕНТИЧНИХ СЛІВ (ФРАГМЕНТІВ)
---	-------------	--

☒ Список прийнятих фрагментів

#	ЗМІСТ	КІЛЬКІСТЬ ОДНАКОВИХ СЛІВ (ФРАГМЕНТІВ)
	Курсова_робота_Стрига_Кирило	22 (0.37%)
1	курсу БІВ групи Спеціальності 025 «Музичне мистецтво» стриги кирила Науковий к...	22 (0.37%)

на тему:

«ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК КОНСТРУКТИВНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ТА РЕПЕРТУАРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА»

Студента ¹ **курсу БІВ групи**

Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Дернового Володимира

Науковий керівник: Кандидат педагогічних наук, доцент Косенко П.Б. Київ - 2026

ЗМІСТ ВСТУП 3 РОЗДІЛ 1. КОНСТРУКТИВНА ЕВОЛЮЦІЯ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНА ТА СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА

6

1.1. Історія виникнення та розвитку кнопкового акордеона як музичного інструмента 6

1.2. Основні етапи конструктивного вдосконалення інструмента 8

1.3. Формування академічного виконавства на кнопковому акордеоні та провідні виконавські школи світу 11

Висновки до розділу 1 14

РОЗДІЛ 2. РЕПЕРТУАРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНА ПІД ВПЛИВОМ КОНСТРУКТИВНИХ ЗМІН 15

2.1. Перехід від народно-побутового до академічного репертуару 15

2.2. Розширення репертуару завдяки готово-виборній системі: перекладення класичної та барокової музики 17

2.3. Оригінальний репертуар сучасних українських і зарубіжних композиторів для кнопкового акордеона 19

2.4. Сучасні стильові пошуки та новітні виконавські техніки в репертуарі XXI століття 21

Висновки до розділу 2 25

ВИСНОВКИ 26

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 28

ДОДАТКИ 32

ВСТУП

Актуальність теми. За неповних двісті років свого існування кнопковий акордеон здолав дистанцію від нехитрого побутового супутника сільських гулянь до рівноправного учасника філармонічних програм. Конструкція інструмента змінювалася не сама по собі – кожне вдосконалення голосових планок, перехід до виборної лівої клавіатури, експерименти з матеріалами корпусу прямо впливали на те, що саме міг зіграти виконавець. Іншими словами, технічний прогрес щоразу відчиняв двері до нових пластів музичного репертуару, а ті, своєю чергою, висували до майстрів-конструкторів наступну порцію вимог.

Нинішній стан баянно-акордеонного мистецтва позначений кількома процесами, що розгортаються одночасно. Насамперед, конструктивні знахідки другої половини минулого століття подарували інструментові нові тембри й ширшу динамічну амплітуду. Крім того, географія професійних шкіл суттєво розрослась: якщо років сімдесят тому баян здебільшого асоціювався із народними забавами, то сьогодні він міцно закріпився в програмах консерваторій і академій на кількох континентах [4, с. 40]. Нарешті, чимало композиторів нового покоління бачать у кнопковому акордеоні повноцінний сольний голос із неповторним тембральним «обличчям» і пишуть для нього самобутню оригінальну музику [20, с. 27].

Окремі роботи, що стосуються або лише конструкторської лінії, або виключно репертуарного боку, в науковій літературі, безперечно, є. Водночас спроб поглянути на ці два процеси як на єдине ціле – де кожна технічна новація тягне за собою зміну у програмах виконавців, а потреба грати складнішу музику підштовхує інженерів до нових рішень – зроблено порівняно мало. Тим часом саме таке комплексне бачення має цілком практичну цінність для тих, хто сидить за пультом або стоїть біля педагогічної кафедри: воно допомагає свідомо формувати концертну програму, точніше розставляти акценти в технічній роботі, повніше використовувати арсенал сучасних прийомів гри [7, с. 71].

Серед дослідників, які торкалися різних граней баянно-акордеонної тематики, вирізняється Б. Кисляк: у його працях систематично розглядаються інструментальний стиль баянної творчості, сонорна складова новітньої музики, роль імпровізації та специфіка камерно-ансамблевого музикування [6; 10; 11]. Питання інтерпретації класичного спадку на баяні ґрунтовно опрацьовані В. Охманюком та О. Комендою, які детально розібрали виконавські прочитання клавірних опусів Й. С. Баха [15; 17; 18]. Академічну народно-інструментальну освіту вивчала В. Дутчак [2], а проблемне поле досліджень творчості українських авторів для баяна-акордеона ретельно окреслив А. Сташевський [20]. Проте цілісної студії, котра б послідовно відстежила саме взаємну зумовленість конструктивних удосконалень і зрушень у репертуарі, дотепер не з'являлося.

Об'єкт дослідження: процес становлення та розвитку кнопкового акордеона як академічного музичного інструмента.

Предмет дослідження: взаємозв'язок конструктивної еволюції кнопкового акордеона та трансформацій його репертуару у контексті формування академічного виконавства.

Мета дослідження: з'ясувати й аргументувати, яким чином конструктивний поступ кнопкового акордеона й розвиток його репертуарного фонду взаємно зумовлювали один одного впродовж становлення академічного виконавського мистецтва.

Завдання дослідження: виходячи з поставленої мети, було окреслено такі завдання:

1. простежити, як виникав і конструктивно змінювався кнопковий акордеон;
2. упорядкувати головні етапи вдосконалення інструмента, зосередившись на тих технічних новаціях, які найпомітніше позначилися на виконавських можливостях;
3. охарактеризувати становлення академічних виконавських шкіл кнопкового акордеона;
4. розібрати, як відбувався перехід від народно-побутового до академічного репертуару і наскільки він був зумовлений конструктивними змінами;
5. розглянути, яким чином готово-виборна система розширила репертуар через перекладення класичної та барокової музики;
6. вивчити оригінальний репертуар, створений сучасними українськими й зарубіжними композиторами для кнопкового акордеона;
7. окреслити ключові тенденції стильових пошуків і новітніх виконавських технік у репертуарі XXI століття.

Методи дослідження. Робота спирається на сукупність теоретичних та історичних методів: аналіз і синтез дали змогу осмислити конструктивні риси інструмента та їхній вплив на виконавську практику; порівняльний метод застосовувався для зіставлення різних фаз еволюції інструмента із відповідними зрушеннями в репертуарі; систематизація й узагальнення послугували основою для формулювання підсумкових тез щодо зв'язку конструктивного й репертуарного поступу; хронологічний метод дозволив вибудувати послідовність конструкторських нововведень; культурно-

історичний підхід допоміг побачити розвиток інструмента на тлі ширших процесів у музично-виконавській царині.

Теоретичне та практичне значення. Одержані результати поглиблюють уявлення про логіку розвитку кнопкового акордеона й можуть знадобитися у викладанні курсів «Історія виконавського мистецтва», «Методика навчання гри на баяні-акордеоні», а також під час укладання концертних програм і педагогічного репертуару.

РОЗДІЛ 1. КОНСТРУКТИВНА ЕВОЛЮЦІЯ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНА ТА СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Історія виникнення та розвитку кнопкового акордеона як музичного інструмента

Кнопковий акордеон – інструмент порівняно молодий, однак його біографія виявилася на диво бурхливою: вона тісно сплелася із загальним рухом конструкторської думки та еволюцією виконавських запитів XIX–XXI століть. Коріння сягає принципу вільної металевої пружини (язичка), яка коливається під тиском повітря, – ідеї, втіленої ще в давньокитайському шені, котрому понад три тисячі років. Безпосереднім же поштовхом став винахід Крістіана Фрідріха Людвіга Бушмана: 1822 року він змайстрував так звану ручну еоліну – компактний пристрій із набором вільних язичків і ручним хутром. Бушман задумував його як підмогу для настроювання органних труб, та музиканти досить швидко розгледіли в ньому самостійне джерело звуку.

Переломною віхою прийнято вважати 1829 рік, коли віденський майстер вірменського коріння Кіріл Деміан оформив патент на пристрій під назвою «акордеон». Інструмент мав п'ять кнопок на правій стороні, і кожна з них видавала цілий акорд (саме звідси й пішла назва). Звук народжувався завдяки металевим язичкам, приводженим у рух повітряним потоком від хутра. Ключова технічна деталь: при стисканні й розтяганні хутра та сама кнопка породжувала різні тони – так звана бісонорна схема, яка, з одного боку, звужувала виконавське поле, а з другого – робила інструмент доступним і зручним для побутового музикування [4, с. 39-40].

Протягом 1830-1850-х років акордеон блискавично набирав популярності по Європі – передовсім в Австрії, Німеччині, Франції та Італії. У народному побуті він був скрізь: акомпанував танцям, застілним пісням, ярмарковим розвагам. Якраз побутовий попит і штовхав перших майстрів шукати кращих конструктивних рішень. У 1850-х почалося поступове нарощення діапазону: кількість кнопок правої клавіатури спершу зросла до 10-12, згодом до 20 і далі. З'явилися моделі з уніфікованою (унісонорною) системою, де кнопка давала той самий звук незалежно від напрямку ходу хутра. Це був якісний стрибок, який прокладав дорогу до хроматичної гри [8, с. 26].

Водночас на просторах Російської імперії складалася доля близького «родича» – баяна, інструмента, названого на честь легендарного давньоруського співця. Вважають, що слово «баян» увів петербурзький майстер Петро Стерлігов на зламі XIX і XX століть, побудувавши хроматичний інструмент із повним трирядним правим клавіатурним розкладом та готовим акомпанементом у лівій руці. Від західноєвропейського кнопкового акордеона баян відрізнявся насамперед розкладом клавіатури та тембровою палітрою: специфічна будова голосових планок надавала йому м'якшого, «оксамитового» звучання, що нагадувало орган [4, с. 41-42].

На теренах України кнопковий акордеон (баян) з'явився на рубежі XIX–XX століть і досить швидко прижився в народно-музичній практиці. В. Князев, розглядаючи долю баянно-акордеонного мистецтва на Закарпатті, зауважує, що інструмент «органічно вписався у контекст місцевих музичних практик, замінивши частково цимбали та гармоніку» [12, с. 30]. Подібне відбувалося й в інших регіонах: баян усюди починав як народний інструмент, але крок за кроком привертав увагу фахових музикантів, які вбачали в ньому чималий, ще не реалізований потенціал. М. П'явка та З. Скакальська, оглядаючи наукові напрацювання в баянно-акордеонній сфері, слушно зазначають, що «шлях інструмента від гармоніки до концертного баяна-акордеона є унікальним прикладом того, як практичні потреби музикантів стимулювали інженерну думку, а конструктивні здобутки, у свою чергу, породжували нові виконавські горизонти» [19, с. 211]. Ця діалектика – центральна для осягнення подальшої еволюції. Уже на ранніх порах позначилась характерна риса: акордеон-баян не розвивався у відриві від виконавських потреб. Будь-яка нова конструкторська ідея була відповіддю на конкретний музичний запит, а будь-яке технічне вдосконалення миттєво розгортало нові творчі обрії.

Підбиваючи ризик під початковим етапом, зазначимо: до початку XX століття кнопковий акордеон-баян оформився як інструмент із певним звуковим ресурсом, але ресурсом, обмеженим здебільшого сферою народного музикування. Конструктивні рішення першого покоління – бісонорна система, готовий акомпанемент, невеликий діапазон – продиктували й характер тодішнього репертуару: танцювальні номери, народні наспіви, нехитрі пісенні обробки. Аби вийти за ці межі, треба було принципово нових конструктивних ідей, про які мова піде далі (див. Додаток А).

1.2. Основні етапи конструктивного вдосконалення інструмента

Конструктивний розвиток кнопкового акордеона впродовж XX століття піддається умовному поділу на кілька великих фаз, і кожна з них помітно збільшувала виконавські можливості інструмента, а відтак створювала підґрунтя для репертуарних зрушень. Ці фази не розмежовувалися різко в часі – вони нерідко накладалися одна на одну, – проте кожна вирізнялась провідною конструктивною ідеєю, яка докорінно змінювала погляд на інструмент.

Першу велику фазу (1900-1930-ті роки) визначив перехід від бісонорної до уніфікованої (унісонорної) хроматичної системи та стандартизація правої клавіатури. У різних країнах цей процес ішов нерівномірно: в Росії тривалий час панувала трирядна система за зразком Стерлігова, тоді як у Німеччині та скандинавських державах усталилася п'ятирядна клавіатура. Хроматизація мала дуже відчутний практичний наслідок – виконавці отримали повний хроматичний звукоряд, що дозволяло виходити за рамки простих тональних мелодій і братися за складніший музичний матеріал. Паралельно покращувалась механіка: клапани ставали чутливішими, герметичність хутра зростала, і це позитивно відбивалось на динамічній палітрі [4, с. 43-44].

Друга фаза (1940-1960-ті роки) принесла, мабуть, найрадикальнішу зміну за всю історію інструмента – появу готово-виборної системи лівої клавіатури. До того ліва рука виконавця оперувала лише готовими акордами (мажор, мінор, септакорд, зменшений) та басовими кнопками. Для народно-побутового акомпанементу цього цілком вистачало, проте поліфонічна музика, класичні твори із самостійною партією лівої руки, сучасні п'єси з нетрадиційною гармонією залишалися недоступними. Готово-виборна система, котра поєднала традиційний готовий акомпанемент із повноцінною хроматичною виборною клавіатурою, стала справжнім конструктивним проривом. Б. Кисляк підкреслює, що саме виборна система «кардинально змінила статус інструмента: з акомпанувальної ролі баян перейшов до ролі повноцінного сольного концертного інструмента, здатного відтворювати музику будь-якої складності» [11, с. 25-26].

Наслідки цього конструкторського прориву для репертуару виявилися колосальними. Виборна клавіатура відкрила баяністам доступ до поліфонічної спадщини Й. С. Баха, до органної музики бароко, до клавірних опусів віденських класиків. З технічного погляду стало можливим грати двоголосні інвенції, фуги, прелюдії – усе те, що вимагає рівноправних незалежних голосів в обох руках [15, с. 13-14]. Не менш суттєвим було й те, що виборна система привернула увагу композиторів: вони почали писати для баяна-акордеона оригінальні твори, закладаючи в них нові темброві та фактурні знахідки.

Третя фаза (1970-1990-ті роки) позначилась подальшим шліфуванням механіки та акустики. Провідні європейські виробники – італійські «Pigini»,

«Bugari», «Victoria», німецька «Hohner», а також радянські заводи – зосередились на підвищенні якості голосових планок, збагаченні тембрової палітри через нові реєстрові комбінації, оптимізації ваги та ергономіки. Саме тоді з'явилися так звані «концертні» моделі, спроектовані для великих залів: із потужним звуком, широким динамічним розмахом від *pianissimo* до *fortissimo*, чутливою механікою для віртуозних пасажів і водночас – із різнобарвним тембром, що наближував інструмент за виразністю до камерного ансамблю [9, с. 78-79].

Четверта, нинішня фаза (від 2000-х) пов'язана із залученням електроніки, мікрофонної підзвучки, цифрових технологій обробки звуку і спробами застосування нових матеріалів. Деякі фірми пропонують корпуси з вуглецевого волокна, завдяки чому вага суттєво падає (класичний концертний баян важить 12-15 кг – серйозне фізичне навантаження). Водночас набувають розвитку гібридні моделі, де акустичний звук поєднується з електронними ефектами і виконавець може в реальному часі змінювати тембр, додавати реверберацію, затримку тощо. Це розчиняє нові горизонти для тих, хто працює на перехресті академічної музики, джазу й електроніки [10, с. 20-21].

Б. Кисляк, розмірковуючи про сонорний параметр новітньої баянно-акордеонної музики, зауважує, що «тембр баяна-акордеона перестав бути сталою величиною – він перетворився на багатовимірний інструментально-звуковий проєкт, який композитор може конструювати відповідно до власного художнього задуму» [10, с. 22]. Ця думка чудово ілюструє ось що: конструктивна еволюція не просто додає нових технічних опцій – вона по суті перекроєє саму природу звукового матеріалу, з яким мають справу і виконавці, і композитори.

Окремої розмови заслуговують реєстрові механізми. Вони пройшли власний шлях – від елементарних двопозиційних перемикачів до складних мультиреєстрових систем. Сьогоднішній концертний баян може мати до 15 реєстрів у правій клавіатурі, що дає змогу імітувати звучання різних інструментів – від органного *tutti* до флейтоподібного *pianissimo*. Б. Кисляк та А. Бойко звертають увагу на те, що саме «багатофункціональність баяна визначає його особливе місце як у сольній, так і в камерній інструментально-ансамблевій системі», адже інструмент здатний виконувати мелодичну, гармонічну і навіть ударну функцію [11, с. 27-28].

Підсумовуючи конструктивну еволюцію, варто підкреслити головну закономірність (її схематично відображено на Рис. 1.1 у Додатку Б). Будь-яка конструкторська новація ставала відповіддю на конкретний виконавський запит, а будь-яке вдосконалення породжувало наступний запит – на складніший, різноманітніший, змістовно глибший репертуар. Ця закономірність і є ключем до розуміння зв'язку між конструктивним і репертуарним розвитком інструмента.

1.3. Формування академічного виконавства на кнопковому акордеоні та провідні виконавські школи світу

Академізація кнопкового акордеона – тобто його входження до кола професійної музичної освіти й концертної практики – відбувалася в різних країнах неоднаковими темпами. Але загальний вектор очевидний: від побутового музикування через аматорське мистецтво до повноцінного академічного виконавства. Такий рух був би неможливий без описаних вище конструктивних здобутків, і водночас він сам підживлював подальші конструкторські пошуки.

Перші кроки до академізації баяна-акордеона в СРСР та Україні припали на 1920-1930-ті роки, коли інструмент потрапив до програм музичних училищ і технікумів. Показовою подією стало відкриття класу баяна у Київській консерваторії (сьогодні – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського) 1928 року. Це було не просто адміністративне рішення – по суті, воно прозвучало як заява про визнання баяна повноцінним академічним інструментом, достойним вивчення на найвищому щаблі. Аналогічні процеси розгорталися і в інших республіках Союзу, а також у деяких країнах Центральної та Східної Європи [2, с. 95-96].

В. Дутчак, вивчаючи академічну народно-інструментальну освіту в Україні та країнах Західної Європи, фіксує помітні відмінності в темпах і характері академізації. У радянських республіках цей рух ішов «зверху», з ініціативи держави, і мав системний характер (спеціальні кафедри, розроблені програми, написані підручники), тоді як у Західній Європі академізація здебільшого стала наслідком ентузіазму окремих виконавців, котрі власною творчістю переконували у спроможності інструмента [2, с. 97-98]. Цікаво, що обидва маршрути зрештою привели до схожого фіналу: в останню чверть ХХ століття баян-акордеон отримав повноправну прописку в консерваторіях по обидва боки «залізної завіси».

А. Душний, простежуючи творчий шлях М. Оберюхтіна, акцентує роль педагогів-новаторів, які формували професійне баянне мистецтво в регіонах. Зокрема, «діяльність Оберюхтіна на Дрогобищині стала прикладом того, як один педагог може створити локальну виконавську школу, що генерує власні традиції інтерпретації, власний підхід до формування репертуару і власне бачення перспектив інструмента» [3, с. 14-15]. Такі осередки, виростаючи навколо харизматичних педагогів, поступово впливали у ширший потік національних і міжнародних виконавських традицій.

Серед провідних виконавських шкіл, що визначили сучасне обличчя академічного баянно-акордеонного мистецтва, виділяються кілька найвагоміших. Російська школа – Фрідріх Ліпс, Юрій Казаков, Вячеслав Семенов – тягнє до масштабності, великих форм, уважного ставлення до поліфонічної фактури; вона виростила розгалужену систему перекладень органної та клавірної музики. Ця школа складалася переважно на базі виборного баяна й суттєво вплинула на репертуарну стратегію: саме російські виконавці одними з перших узялися систематично грати перекладення Баха, Скарлатті, Франка, Рegerа на баяні [18, с. 322-323].

Українська школа, попри відчутний вплив російської, напружувала власну специфіку. Це, по-перше, міцний зв'язок із національною музичною традицією: українські баяністи-акордеоністи завжди віддавали належне обробкам народних наспівів і творам вітчизняних композиторів. По-друге, як зауважує В. Конончук, їй притаманна «розвинена традиція ансамблевого виконавства, яка формувала у музикантів специфічні навички взаємодії, чутливість до партнера, гнучкість інтерпретації» [13, с. 29-30]. По-третє, останніми десятиліттями українська школа все інтенсивніше інтегрується в європейський контекст, переймаючи здобутки західноєвропейських і скандинавських традицій.

Західноєвропейська школа (насамперед Данія, Фінляндія, Німеччина, Франція) вирізняється готовністю до авангарду, щільною співпрацею з композиторами-новаторами, увагою до тембрових і сонористичних ресурсів інструмента. Якраз у Західній Європі склалася практика замовляти нові твори для акордеона у найяскравіших сучасних авторів – С. Губайдуліної, Л. Берію, Л. Андрієссена, Т. Хосокави та інших. Ця практика істотно збагатила світовий акордеонний репертуар і посприяла остаточному визнанню інструмента в академічних колах [20, с. 28-29].

Окрему згадку заслуговує японська школа, яка з кінця ХХ століття здобула помітне місце на міжнародній акордеонній сцені. Японські виконавці, серед яких виділяється Мій Мікі, поєднують технічну бездоганність з увагою до деталей та глибоким осмисленням тембральних ресурсів. Завдяки зусиллям Мікі та його учнів з'явився чималий корпус оригінальних творів японських композиторів для акордеона, що розширило стильову палітру інструментального репертуару [6, с. 23-24].

С. Грінченко та В. Засець, вивчаючи функціональну суть мікροструктурного інтонування, підкреслюють, що «становлення виконавської майстерності музиканта-баяніста невіддільне від усвідомлення конструктивних особливостей свого інструмента: динамічних можливостей хутра, тембрового потенціалу реєстрів, специфіки клавіатурних систем» [1, с. 39-40]. Ця теза вказує на фундаментальну залежність між конструктивною обізнаністю виконавця та якістю його інтерпретації – ще один вимір досліджуваної проблематики.

Формування академічних виконавських шкіл не відбулося б без конкурсного руху. Починаючи від 1950-1960-х років у світі з'являються спеціалізовані акордеонні конкурси, що виконують подвійну місію: з одного боку – піднімають планку виконавського рівня, з другого – задають

репертуарні стандарти. Обов'язкова програма, як правило, охоплює твори різних стилів та епох, що спонукає учасників розширювати власний репертуарний діапазон і, відповідно, глибше опановувати можливості інструмента.

Отже, формування академічних виконавських шкіл кнопкового акордеона-баяна було тривалим і багатовекторним процесом. Конструктивна еволюція слугувала необхідною передумовою, а виконавські потреби – рушійною силою подальших конструкторських пошуків. Кожна з розглянутих шкіл по-своєму розширювала виконавські та репертуарні горизонти (детальне порівняння шкіл подано у Додатку В).

Висновки до розділу 1

Перший розділ присвячений конструктивній еволюції кнопкового акордеона від його витоків у ХІХ столітті до теперішнього стану; тут також проаналізовано становлення академічних виконавських шкіл. Було з'ясовано, що конструктивний розвиток інструмента проходив у чотири основні етапи: хроматизація та стандартизація клавіатури (1900-1930-ті рр.), поява готово-виборної системи (1940-1960-ті рр.), удосконалення акустики й механіки (1970-1990-ті рр.), залучення електронних і цифрових технологій (від 2000-х і дотепер).

Показано, що кожний конструктивний етап прямо корелював зі зміною виконавських можливостей і, як наслідок, із трансформацією репертуарних очікувань. Найвагомішою виявилась готово-виборна система, яка перетворила баян-акордеон з акомпанувального на повноцінний сольний концертний інструмент.

Огляд провідних виконавських шкіл (російської, української, західноєвропейської, японської) засвідчив: кожна з них вибудовувала свій репертуарний профіль залежно від панівних конструктивних моделей інструмента, національних музичних традицій та загальних тенденцій розвитку академічного мистецтва у відповідному регіоні. Разом з тим усі школи об'єднує спільне тяжіння до розширення репертуарних горизонтів – розширення, яке стало реальністю завдяки конструктивній еволюції.

РОЗДІЛ 2. РЕПЕРТУАРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНА ПІД ВПЛИВОМ КОНСТРУКТИВНИХ ЗМІН

2.1. Перехід від народно-побутового до академічного репертуару

Репертуар будь-якого музичного інструмента – чи не найточніший барометр його статусу та можливостей у конкретну історичну мить. Кнопковий акордеон-баян ілюструє це з особливою переконливістю: його репертуарні зрушення – від нехитрих побутових мелодій до масштабних академічних опусів – крок за кроком відтворюють конструктивну еволюцію інструмента та зміну його місця у культурному ландшафті.

На початковому відтинку (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.) репертуар кнопкового акордеона складався стихійно, диктований побутовими обставинами. Основу становили танцювальні номери (вальси, польки, мазурки), обробки народних пісень, марші, церковні гімни.

Подібна програма не потребувала ані широкого діапазону, ані розгалуженої фактури, ані вишуканої динаміки – вона цілком відповідала обмеженим конструктивним можливостям тогочасних інструментів із бісонорною системою та малою кількістю кнопок. Б. Кисляк зауважує, що українське народно-інструментальне ансамблеве музикування тієї пори «спиралося на усну традицію передачі репертуару, а виконавська практика мала переважно імпровізаційний характер» [8, с. 25-26].

Поступове зрушення у бік академічного репертуару намітилося в 1930-1950-х роках під дією кількох чинників. По-перше, включення баяна до системи фахової музичної освіти поставило питання навчального репертуару: знадобилися етюди, п'єси різного рівня складності, ансамблеві твори, що відповідали б педагогічним завданням. По-друге, перехід до уніфікованої хроматичної клавіатури технічно уможливив виконання складнішого матеріалу. По-третє, зростаючий виконавський рівень породжував цілком природний попит на серйознішу музику [19, с. 212-213].

Перші спроби вийти за межі побутового репертуару зводилися до створення нескладних оригінальних п'єс (прелюдій, варіацій на народні теми) та перекладень фортепіанних мініатюр. Ці кроки мали передовсім символічне значення: вони показували, що інструмент здатний на більше, ніж акомпанемент для танців і пісень. Однак якість ранніх перекладень нерідко кульгала: обмежені можливості готового акомпанементу лівої руки змушували спрощувати фактуру, відмовлятися від поліфонічних голосів, видозмінювати гармонію.

Справжній перелом стався з появою готово-виборної системи. Щойно баяністи отримали у лівій руці повноцінну хроматичну клавіатуру, перед ними розкрився колосальний масив класичної музики, раніше абсолютно недосяжний. Цей момент, гадаю, є ключовою точкою біфуркації в історії репертуару кнопкового акордеона – адже саме тут найвиразніше проступає взаємозв'язок конструктивного та репертуарного поступу: без виборної системи поліфонічний і класичний репертуар був би фізично нездійсненним, а без запиту на цей репертуар з боку виконавців навряд чи з'явився б стимул до винаходу виборної системи.

Перехід від народно-побутового до академічного репертуару не здійснився одночасно – це був тривалий процес із виразними регіональними відтінками. В. Князєв, досліджуючи Закарпаття, зазначає, що навіть у другій половині ХХ ст. на ниві початкової мистецької освіти «побутовий та народний репертуар тривалий час залишався домінуючим, і перехід до академічних стандартів потребував не лише нових інструментів, а й нової педагогічної парадигми» [12, с. 31-32]. Подібне спостерігалось в багатьох регіонах, де традиції народного музикування мали глибоке коріння і не поступалися легко академічним нововведенням.

Натомість у великих музичних столицях – Києві, Москві, Ленінграді, Пекіні – академізація репертуару рухалась значно жвавіше. Тут укладалися переліки обов'язкових творів для конкурсів та іспитів, з'являлися хрестоматії й навчальні програми з творами різних епох і стилів. По суті, ці переліки стали інструментом «нормативної академізації»: вони визначали, що має грати фаховий баяніст-акордеоніст, і тим задавали вектор руху всього виконавського мистецтва [2, с. 99-100].

Підсумовуючи, можна стверджувати: перехід від народно-побутового до академічного репертуару кнопкового акордеона зумовила сукупність конструктивних, освітніх і соціокультурних чинників. Конструктивні зміни (хроматизація, готово-виборна система) забезпечили технічну можливість переходу; включення інструмента до системи фахової освіти породило інституційну потребу в академічному репертуарі; а зростання виконавського рівня сформувало мистецький запит на музику більшої складності й глибини.

2.2. Розширення репертуару завдяки готово-виборній системі: перекладення класичної та барокової музики

Появу готово-виборної системи лівої клавіатури можна без перебільшення порівняти із «золотим ключем», що відімкнув для кнопкового акордеона скарбницю світової класичної музики. Саме ця конструктивна новація зробила можливою систематичну роботу над перекладеннями (транскрипціями) творів, написаних для інших клавішних інструментів – передовсім органа, клавесина та фортепіано. Процес перекладення став одним із наймогутніших важелів академізації баянного репертуару і водночас – дієвим засобом підвищення престижу інструмента у свідомості широкої музичної публіки.

Центральне місце серед перекладень для баяна-акордеона посідає спадщина Йоганна Себастьяна Баха – і це не випадково. Клавірна та органна музика Баха з її розвинутою поліфонічною тканиною, чіткою ритмічною організацією й самодостатньою виразністю кожного голосу виявилась неочікувано органічною для виборного баяна. Як відзначає В. Охманюк, «виборна система баяна надає унікальну можливість відтворити поліфонічну тканину барокової музики з тією ж чіткістю розмежування голосів, яка притаманна органу, проте з додатковою перевагою – динамічною гнучкістю хутра, що дозволяє створювати тонкі нюанси фразування» [15, с. 14-15].

Докладний розбір перекладень бахівської музики для баяна здійснили В. Охманюк та О. Коменда, обравши за приклад Прелюдію і фугу d-moll з другого тому «Добре темперованого клавiру». Дослідники зіставили виконавські версії кількох відомих баяністів і виявили, що кожен по-своєму розв'язував проблему адаптації клавiрного тексту до специфіки баянної клавiатури. Головні складнощі стосувалися розподілу голосів між правою й лівою руками, добору реєстрових комбінацій, артикуляційних рішень. Показово, що окремі фактурні моменти, проблематичні на фортепіано (скажімо, тривале утримання педальних тонів), на баяні вирішуються досить природно завдяки ресурсам хутра [18, с. 324-326].

У пізнішій праці В. Охманюк разом із Г. Івченком, М. Кретом та В. Корчинським розглянули інтерпретацію Прелюдії і фуги d-moll з першого тому «Добре темперованого клавiру» й дійшли висновку, що «баянна інтерпретація бахівських творів не є простим перенесенням нотного тексту з однієї клавiатури на іншу - це творчий процес, що передбачає переосмислення фактури, артикуляції, темпу, динаміки з урахуванням специфічних можливостей та обмежень інструмента» [17, с. 41-42]. Ця теза ще раз підтверджує: конструктивні особливості інструмента прямо впливають на характер інтерпретації.

Поза Бахом, репертуар перекладень для баяна-акордеона включає розлогий перелік композиторів і епох. Органні опуси Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделя, С. Франка, М. Регера виявились тембрально близькими баянному звучанню; клавiрні сонати Д. Скарлатті з їхньою віртуозністю та компактною фактурою чудово «лягають» на баянну клавiатуру; фортепіанні мініатюри романтиків – від Ф. Шуберта до С. Рахманінова – також знайшли місце в баянній програмі, хоча тут адаптація вимагає більшої обережності через суттєву різницю між фортепіанним і баянним звукоутворенням.

Утім, перекладення мають і свої межі, безпосередньо продиктовані конструктивними рисами інструмента. Діапазон баянної клавiатури, хоч і чималий, усе ж поступається фортепіанному (особливо низу). Хутро, попри свою динамічну гнучкість, не відтворює ударного характеру фортепіанного звукоутворення, і це обмежує перекладення деяких творів ударно-віртуозного стилю. Проте хутро дає баянові перевагу у тривалості звуку та можливості динамічного розвитку окремого тону – якість, недоступна фортепіано, але властива органу та духовим інструментам [15, с. 16].

Значення перекладень для становлення академічного виконавства на кнопковому акордеоні переоцінити складно. Вони виконали кілька функцій: по-перше, продемонстрували широкому загалу, що баян-акордеон спроможний переконливо звучати у визнаній класиці; по-друге, збагатили навчальний фонд, дозволивши педагогам будувати методику за зразком фортепіанної або органної педагогіки; по-третє, підштовхнули розвиток виконавської техніки, бо перекладення ставили перед музикантами нові технічні задачі, для вирішення яких доводилося виробляти нові прийоми та аплікатурні рішення (див. Додаток Г).

2.3. Оригінальний репертуар сучасних українських і зарубіжних композиторів для кнопкового акордеона

Якщо перекладення класичної та барокової музики розчинили для кнопкового акордеона двері в академічний світ, то оригінальний композиторський репертуар остаточно закріпив за ним повноправний статус у цьому світі. Починаючи з 1960-1970-х років обсяг оригінальних творів для баяна-акордеона наростає лавиноподібно, а їхня якість і складність невинно зростають. Ця динаміка безпосередньо зумовлена конструктивним поступом: що ширшими ставали технічні ресурси інструмента, то активніше композитори зверталися до нього як до об'єкта творчого інтересу.

А. Сташевський, систематизуючи науковий дискурс навколо творчості для баяна-акордеона українських авторів періоду незалежності, виділяє кілька ключових сегментів: жанрова система, стильова специфіка, виконавська інтерпретація, композиторська техніка. Він наголошує, що «кількість наукових робіт, присвячених творчості для баяна-акордеона, зростає пропорційно до кількості самих творів, що свідчить про зрілість і самодостатність цієї галузі музичного мистецтва» [20, с. 26-27].

Серед українських авторів, які вагомо спричинилися до формування оригінального баянного репертуару, слід передусім назвати Володимира Зубицького – одного з найвидатніших світових авторів для акордеона-баяна. Його «Партіти», «Карпатські рапсодії», «Мюзети» та інші опуси поєднують глибинну національну ідентичність із сучасною композиторською технікою і враховують увесь арсенал можливостей сучасного концертного баяна з виборною системою. Зубицький віртуозно послуговується реєстровими комбінаціями для створення тембрових контрастів, задіює різноманітні прийоми хутроведення (від класичного legato до різких «поштовхів» хутром), активно працює з кластерами, глісандо, нетемперованими звуками [6, с. 25-26].

Окремої уваги варта творчість Євгенії Черказової, яку докладно розібрала В. Охманюк. Дослідниця відзначає, що Черказова належить до тих композиторів, які «пишуть для акордеона з глибоким знанням інструмента, що дозволяє їм створювати музику, яка звучить природно та органічно саме на цьому інструменті, а не є простою адаптацією абстрактного музичного тексту» [16, с. 32-33]. Тут простежується важлива тенденція: з кожним десятиліттям розрив між «написаним для баяна» і «придатним для гри на баяні» скорочується, бо композитори дедалі тонше відчують специфіку інструмента.

Серед зарубіжних авторів, що залишили знакові твори для акордеона, особливе місце належить Софії Губайдуліній із її концертом «Et expecto» для баяна з оркестром (1986). Цей опус став однією з вершин акордеонного репертуару ХХ ст.: він довів, що баян здатен бути не тільки сольним, а й концертним інструментом, який виступає на рівних із симфонічним оркестром. Губайдуліна перетворила хутро на художній засіб, зробивши «дихання» інструмента частиною музичного висловлювання – підхід, здійснений лише за умови високого конструктивного розвитку інструмента [10, с. 23-24].

Б. Кисляк, аналізуючи цикл «Патріотика» сучасних акордеонних віртуозів, констатує, що в українському контексті «оригінальний репертуар виконує не лише суто музичну, а й культурно-ідентифікаційну функцію: він стверджує національну приналежність інструмента та виконавської школи, створює відчуття спільноти між музикантами різних поколінь та регіонів» [5, с. 19-20]. Ця теза набуває особливої ваги у контексті останніх років, коли питання культурної ідентичності зробилося надзвичайно актуальним для українського мистецтва.

Варто додати, що оригінальний репертуар помітно розширив палітру технічних прийомів гри на баяні-акордеоні. Перекладення класики вимагали переважно традиційних способів звуковидобування, тоді як оригінальні твори сучасних композиторів нерідко передбачають нетрадиційні прийоми: тремоло хутром, удари по корпусу, використання повітряного клапана як окремого звукового ефекту, гру кластерами, мікротонову гру тощо. Ці прийоми, з іншого боку, підживлювали конструкторські пошуки: виробники мусили зважати на нові виконавські потреби й відповідно коригувати механіку, акустику, ергономіку інструмента [6, с. 28-29].

2.4. Сучасні стильові пошуки та новітні виконавські техніки в репертуарі ХХІ століття

ХХІ століття принесло кнопковому акордеону-баяну кілька принципово нових тенденцій – знаків чергової зміни парадигми у ставленні до інструмента. Якщо ХХ ст. було епохою академізації й легітимації баяна-акордеона у класичному полі, то початок ХХІ ст. позначений виходом за межі суто академічного дискурсу та вростанням інструмента у ширше коло музичних практик: від авангарду до джазу, від мінімалізму до електроніки, від перформансу до мультимедіа.

Одна з найпомітніших тенденцій – наростаючий інтерес до сонорних і тембрових можливостей інструмента. Б. Кисляк, який планомірно вивчає цю проблематику, описує інструментальний стиль баянної творчості кінця XX – початку XXI ст. як такий, що «ґрунтується на принципово новому ставленні до звуку: не як до засобу передачі мелодичного чи гармонічного змісту, а як до самоцінного акустичного феномену, що має власну внутрішню структуру, динаміку розвитку та естетичне значення» [6, с. 23-25]. Таке ставлення розчиняє для баяна-акордеона нові стильові обрії: спектралізм, нову простоту, мікротонову музику, інструментальний театр.

Ще одна помітна тенденція – зростання ролі імпровізації в академічному баянно-акордеонному мистецтві. Б. Кисляк, розглядаючи імпровізацію в освітньому просторі баянно-акордеонного мистецтва, зауважує, що «імпровізація перестала бути прерогативою народного чи джазового музичування - вона стала невід'ємним компонентом академічної виконавської практики, що сприяє розвитку творчого мислення, розширенню виразних можливостей виконавця, формуванню індивідуального художнього стилю» [7, с. 70-72]. Цей процес прямо пов'язаний із конструктивними ресурсами сучасного інструмента: широкий діапазон, багата темброва палітра, динамічна гнучкість дозволяють імпровізувати у найрізноманітніших стильових манерах.

Ю. Костандова, досліджуючи точки дотику джазової естетики з українським мелосом, відзначає, що ця тенденція відкриває для баяна-акордеона «абсолютно нове поле діяльності, де інструмент перестає бути заручником жанрових та стильових обмежень і набуває статусу універсального засобу музичного самовираження» [14, с. 82-83]. І справді, сучасні баяністи-акордеоністи дедалі сміливіше звертаються до джазових стандартів, босанови, фанку, латиноамериканських ритмів, створюючи оригінальні кросовери, у яких зливаються елементи різних музичних культур.

Серед новітніх виконавських технік, що з'явилися або масово поширилися вже у XXI столітті, заслуговують на увагу кілька напрямків. По-перше, так звана «розширена техніка» (extended techniques), що охоплює нетрадиційні способи звуковидобування: bellows shake (вібратор хутом різної інтенсивності та швидкості), ricochet (ритмічні «підстрибування» хутом), воздушне тремоло, гру на тростинах без клавіш, натискання клавіш без подачі повітря (заради перкусійного ефекту), мікротонове підстроювання окремих тростин тощо. Ці техніки суттєво розширюють звуковий арсенал і вимагають від виконавця не тільки технічної вправності, а й поглибленого розуміння акустичних процесів усередині інструмента [10, с. 25-27].

По-друге, спостерігається тенденція до поєднання баяна-акордеона з електронними засобами звукообробки. Мікрофони, попередні підсилювачі, процесори ефектів, лупери дають виконавцю змогу будувати багатопланові звукові ландшафти, що виходять далеко за рамки традиційного акустичного звучання. Окремі сучасні композитори цілеспрямовано пишуть для акордеона з електронікою, прописуючи в партитурі конкретні параметри звукообробки. Цей напрямок зумовлений не тільки прогресом електронних технологій, а й конструктивним удосконаленням самого інструмента: новітні моделі проєктуються з розрахунком на підключення мікрофонів та електроніки.

По-третє, значного розмаху набула практика міжжанрових проєктів, у яких кнопковий акордеон-баян стає рівноправним партнером поруч з інструментами, що традиційно належать іншим музичним світам: електрогітарою, ситаром, диджериду, електронними синтезаторами. Як зазначає В. Конончук, формування навичок інструментально-ансамблевого виконавства в нинішніх реаліях «передбачає готовність музиканта до взаємодії не лише з традиційними академічними інструментами, а й з будь-якими джерелами звуку, включаючи цифрові та електронні» [13, с. 33-34].

Четверта тенденція – звернення до мінімалізму та пост-мінімалізму. Баян-акордеон із його здатністю довго тримати звук, плавно змінювати динаміку й м'яко переходити між тембрами виявився напрочуд вдалим інструментом для музики мінімалістичного спрямування. Твори у цьому стилі зазвичай будуються на повторюваних паттернах, що поволі трансформуються, – техніка, яка ефективно реалізується на баяні завдяки ресурсам хутового ведення та регістрових перемикань.

І нарешті, п'ята тенденція стосується зрослої ролі візуального й театрального компонентів у виконавській практиці. Сучасні акордеоністи дедалі частіше переступають межу суто звукового мистецтва, додаючи до своїх програм елементи перформансу, інструментального театру, мультимедіа. Рух тіла, жести, міміка, взаємодія з простором – усе це робиться частиною художнього висловлювання, і це ставить перед інструментом вимоги не тільки акустичного, а й ергономічного ґатунку. Сучасні конструктори відгукуються на ці потреби, створюючи інструменти з покращеною ергономікою, полегшеною вагою, зручнішими ремнями та підтримками.

Отже, репертуар XXI ст. для кнопкового акордеона-баяна позначений безпрецедентною стильовою строкатістю, відкритістю до міжжанрових перетинів та активним задіянням новітніх технологій. Усі ці тенденції перебувають у щільному взаємозв'язку з конструктивним розвитком інструмента: кожна нова стильова ідея породжує нові конструктивні запити, а кожна конструктивна знахідка відкриває нові стильові можливості (узагальнення тенденцій подано у Додатку Д).

Висновки до розділу 2

У другому розділі було докладно розібрано репертуарні трансформації кнопкового акордеона-баяна під впливом конструктивних змін. З'ясовано, що перехід від народно-побутового до академічного репертуару відбувався поступово і зумовлювався сукупністю конструктивних (хроматизація, готово-виборна система), інституційних (включення до системи фахової освіти) та соціокультурних чинників.

Показано, що перекладення класичної та барокової музики стали ключовою ланкою академізації репертуару. Розбір перекладень творів Й. С. Баха засвідчив, що баянна інтерпретація є не механічним переносом нотного тексту, а творчим процесом, детермінованим конструктивними особливостями інструмента. Особливу вагу в цьому процесі мала готово-виборна система, яка уможливила повноцінне відтворення поліфонічної фактури.

Аргументовано, що оригінальний репертуар сучасних українських та зарубіжних композиторів (В. Зубицького, Є. Черказової, С. Губайдуліної та ін.) утвердив самодостатній статус кнопкового акордеона-баяна як академічного інструмента. Виявлено, що кожне нове покоління композиторів дедалі глибше опановує специфіку інструмента, створюючи музику, яка звучить органічно і природно саме на баяні-акордеоні.

Визначено п'ять основних тенденцій стильових пошуків у репертуарі XXI ст.: інтерес до сонорних і тембрових ресурсів; зростання ролі імпровізації; інтеграція з електронними засобами; міжжанрові проєкти; включення візуального й театрального компонентів. Усі ці тенденції перебувають у діалектичному взаємозв'язку з конструктивним розвитком інструмента.

ВИСНОВКИ

Курсова робота присвячена комплексному дослідженню взаємозв'язку конструктивної еволюції та репертуарних трансформацій кнопкового акордеона-баяна в контексті становлення академічного виконавства. Відповідно до поставлених завдань було отримано такі результати.

Простежено шлях виникнення та конструктивного розвитку кнопкового акордеона від винаходу Крістіана Бушмана (1822) та патенту Кирила Деміана (1829) до сучасних концертних моделей із цифровими технологіями. З'ясовано, що кожна фаза конструктивного розвитку була відповіддю на конкретні виконавські потреби, а кожне технічне вдосконалення, своєю чергою, розгортало нові виконавські горизонти та репертуарні запити.

Упорядковано основні етапи вдосконалення інструмента: хроматизація та стандартизація клавіатури (1900-1930-ті рр.), поява готово-виборної системи лівої клавіатури (1940-1960-ті рр.), удосконалення акустики, механіки та ергономіки (1970-1990-ті рр.), залучення електронних і

цифрових технологій (від 2000-х і дотепер). Особливо значущою є друга фаза – поява готово-виборної системи, яка кардинально змінила виконавський потенціал інструмента, відкривши доступ до поліфонічної та класичної музики.

Охарактеризовано становлення провідних академічних виконавських шкіл кнопкового акордеона: російської (тяжіння до великих форм, увага до поліфонії), української (зв'язок з національною традицією, розвинуте ансамблеве виконавство), західноєвропейської (відкритість до авангарду, співпраця з композиторами-новаторами), японської (технічна бездоганність, увага до деталей). Показано, що кожна школа формувала свій репертуарний профіль залежно від конструктивних особливостей панівних моделей інструмента та культурного контексту.

Розібрано перехід від народно-побутового до академічного репертуару, зумовлений конструктивними змінами (передовсім хроматизацією та готово-виборною системою), інституційними факторами (включення інструмента до системи фахової освіти) та зростанням виконавського рівня. Встановлено, що цей перехід був поступовим процесом із виразними регіональними особливостями.

Досліджено розширення репертуару через перекладення класичної та барокової музики. Аргументовано, що перекладення творів Й. С. Баха та інших авторів для виборного баяна є не механічним переносом нотного тексту, а творчим процесом, детермінованим конструктивними рисами інструмента. Встановлено, що перекладення виконали важливу легітимаційну функцію в академічному середовищі.

З'ясовано, що оригінальний репертуар сучасних українських (В. Зубицький, Є. Черказова) та зарубіжних (С. Губайдуліна, Л. Беріо) композиторів утвердив самодостатній статус кнопкового акордеона як академічного інструмента. Простежено тенденцію до дедалі глибшого освоєння композиторами специфіки інструмента, що уможливорює створення музики, органічної саме для баяна-акордеона.

Визначено п'ять основних тенденцій стильових пошуків у репертуарі XXI ст.: зростання інтересу до сонорних і тембрових ресурсів; посилення ролі імпровізації; інтеграція з електронними засобами звукообробки; міжжанрові та кросс-культурні проекти; включення візуального й театрального компонентів. Аргументовано, що всі ці тенденції перебувають у діалектичному взаємозв'язку з конструктивним розвитком інструмента.

Загальний висновок дослідження полягає у підтвердженні нерозривної взаємозалежності конструктивної еволюції та репертуарних трансформацій кнопкового акордеона-баяна. Ця взаємозалежність носить діалектичний характер: конструктивні новації створюють технічне підґрунтя для нового репертуару, а репертуарні запити підживлюють подальший конструктивний поступ. Ця закономірність діє на всіх етапах історії інструмента і не втрачає актуальності для сучасного баянно-акордеонного мистецтва.