

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДЯЧЕНКО ЮРІЙ СТАНІСЛАВОВИЧ

УДК [785.161: 786.8]: 78.03 “19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ
БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *Ю. С. Дяченко*

Науковий керівник
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Харків – 2017

АНОТАЦІЯ

Дяченко Ю.С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2017.

Дисертацію присвячено теоретичному обґрунтуванню естрадно-джазового напрямку світового баянно-акордеонного мистецтва ХХ–початку ХХІ століть. Починаючи з другої половини ХХ ст. популярність естрадно-джазової музики серед виконавців і слухачів (через яскравість та доступність) відкрила нові обрії, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів; жанрово-стилістичні пошуки котрих значною мірою відобразились на тенденціях розвитку світового баянно-акордеонного виконавства. Цей напрям репрезентує творчість визначних митців – Р. Гальяно, В. Власова, В. Подгорного, В. Зубицького, А. Гайденка, В. Новікова, Є. Дербенка. Серед відомих сучасних виконавців музики естрадно-джазового напрямку слід зазначити Е. Аханова, Р. Гальяно, С. Грінченка, В. Мурзу, Б. Мирончука, О. Склярора, а також колективи «Париж-Москва», «Каданс», «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», «Мозаїка», «3+2». На основі досліджень М. Імханицького, І. Єргієва, А. Сташевського, М. Булди, О. Немцевої, М. Давидова систематизовано уявлення про розвиток баянно-акордеонного мистецтва і виявлено естрадно-джазовий напрям з характеристикою основних рис його етапів зародження та становлення. Серед таких: поява перших композицій і проникнення в них естрадної, джазової стилістики, професіоналізація композиторського та виконавського мистецтва, розгалуження елементів естрадності та джазовості у творчості окремих митців (композиторів та виконавців), поява перших композиторських опусів. У розвиток концепції В. Сирова композиторські стилі обраних митців представлено як єдність жанрових і еволюційних

підсистем та етнічних й історичних метасистем. Вказано, що естрадно-джазовий напрям як цілісність представляє собою сукупність композиторської та виконавської творчості. Виділено основні періоди розвитку естрадно-джазового напрямку: - етап зародження (20-40-ві рр. ХХ ст.), що характеризується першими досвідами проникнення естрадної, джазової стилістики у композиції музикантів та появою перших творів, в котрих відбувся синтез естрадно-джазовості; - етап становлення (40-80-ті рр. ХХ ст.), що демонструє процес професіоналізації та академізації естрадно-джазового напрямку, а також – розгалуження (на деякий час) рис естрадності та джазовості у творчості окремих митців (композиторів та виконавців), появою перших композиторських опусів; - етап інтеграції (з 80-х рр. ХХ ст. й до сьогодні), пов'язаний з дією процесів глобалізації, синтезу в тому числі – на тлі баянно-акордеонного виконавства. На наш погляд, на цьому етапі, за теорією «культурної спіралі» естрадність повертається у новій якості, проникає у безліч виконавських течій, стає основою виконавської діяльності. Все це призводить до формування нового естрадного стилю. Естрадно-джазовий напрямок світового баянно-акордеонного мистецтва представлено системно в ракурсі історичного, теоретичного, аналітичного, культурологічного підходів. У процесі дослідження складається система понять, яка характеризує естрадно-джазовий напрямок як цілісне явище.

Надається коло дефініцій пов'язаних з темою дисертації: *естрадність* – якість презентації композиторської та виконавської творчості, що характеризується певним комплексом характерних рис (стилістикою), а також – стиль, манера, або спосіб виконання. *Естрадна стилістика* – комплекс елементів музичного мовлення, що включає в себе відносну простоту будови мелодичної лінії, фраз та речень, гармонічно-ритмічних сполук. *Джазова стилістика*, за аналогом, – комплекс засобів, що увиразнюють джазовий стиль викладення – функція теми і якості теми для імпровізації (якість стандарту), наявність імпровізаційності розвитку (імпровізаційних розділів, фрагментів), елементів джазової ритміки, ладу,

специфічних звукових ефектів, принципів звукоутворення (нетемпероване гліссандо, специфічна мелізматика, імітація звучання окремих духових інструментів та груп джазових оркестрів, тощо). *Естрадно-джазова стилістика* передбачає поєднання елементів обох різновидів. *Естрадно-джазовий стиль* у композиції та виконавстві баянно-акордеонного мистецтва є об'єднуючим на всіх етапах його розвитку, не зважаючи на регіональні, національні, культурні, естетичні вподобання.

В процесі дослідження визначено роль доміnantних жанрів композиторської та виконавської діяльності. Розглянуто прояв естрадності як компонента композиторського та виконавського стилів, роль естрадно-джазових творів в сучасній виконавській практиці. Обґрунтовано матрицю аналізу естрадно-джазової композиції і вона апробована на матеріалі творчості А. Білошицького, А. Ван Дамма, В. Власова, Р. Вюртнера, А. Гайденка, Р. Гальяно, В. Новікова, В. Грідіна, Г. Дейро, Є. Дербенка, В. Зубицького, Ф. Марокко, Б. Мирончука, Я. Олексіва, В. Подгорного, А. П'яццолли, А. Сташевського А. Фоссена. Втілення естрадно-джазової стилістики у виконавському мистецтві представлено на прикладі творчості Е. Аханова, А. Ван Дамма, Р. Гальяно, Г. Дейро, В. Зубицького, Ф. Марокко, Б. Мирончука, В. Мурзи, В. Подгорного, А. П'яццолли, О. Склярєва, дуетів «Париж-Москва», «Каданс», квартетів «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», квінтету «Мозаїка» «3+2».

Визначено доміnantні рівні втілення естрадно-джазової стилістики в баянно-акордеонному композиторському та виконавському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: - інтонаційний рівень, - рівень композиції, - образно-змістовний рівень. Окрему увагу приділено творчості українських композиторів і виконавців в контексті їх ролі в процесі розвитку естрадно-джазового напрямку. Окреслено значення творів естрадно-джазового напрямку в сучасній виконавській практиці. На основі вивчення виконавських стилів багатьох музикантів і колективів естрадно-джазового напрямку, запропоновано наступні визначення: «естрадно-джазовий виконавський

стиль», «естраднo-джазовий артистизм» (в розвиток визначення І. Єргієва). Виявлено сучасні інтеграційні тенденції естрадно-джазового напрямку, пов'язані з процесами синтезу та пошуку нового стилю виконавства, адаптації принципів естрадно-джазовості у нових культурних умовах. Розглянуто новітні форми виконавської практики (використання електронних технологій, фонограм, цифрових інструментів).

Ключові слова: естрадно-джазовий напрямок, естрадність, естрадно-джазовий стиль, естрадний стиль, естрадно-джазова стилістика, артистизм.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Дяченко Ю. Сучасна практика підготовки баяністів (польський досвід) / Ю. Дяченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Л. В. Русакова]. – Харків: Вид-во С.А.М., 2012. – Вип. 35. – С. 157-166.

2. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів / Ю. Дяченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків: Вид-во С.А.М., 2012. – Вип. 36. – С. 368-380.

3. Дяченко Ю. Естрадність в системі композиторського стилю Є. Дербенка / Ю. Дяченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред. Л. В. Шаповалова]. – Харків: Вид-во С.А.М., 2014. – Вип. 40. – С. 578-590.

4. Дяченко Ю. Френк Марокко – майстер акордеонного джазу. Специфіка новацій / Ю. Дяченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору: збірка

наукових статей, присвячених проблемі музичної комунікації [упорядник В. Г. Москаленко]. – К., 2015. – Вип. 116. – С. 136-142.

5. Дяченко Ю. «New musette» Ришира Гальяно и баяно-аккордеонное искусство конца XX – начала XXI века / Ю. Дяченко // Музыка: искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова [гл. ред. Л. В. Бражник]. – 2015. – Вип. 1 (9). – С. 54-60.

6. Дяченко Ю. Эстрадно-джазовые стилевые модели в произведениях современных украинских композиторов-баянистов / Ю. Дяченко // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика : Материалы Международной научно-практической конференции [сост. А. А. Усов]. – Казань, 2014. – С. 36-43.

ANNOTATION

Dyachenko Yu. Variety and Jazz direction of bayan- accordion art in XX – early XXI centuries: composers' and performance measurements. – Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for the fine art degree in 17.00.03 «Musical art». – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. – Kharkiv, 2017.

Dissertation is devoted to the theoretical explanation of variety and jazz direction of the world bayan-accordion art in the XX -early XXI centuries. Starting from the second half of the twentieth century the popularity of variety and jazz music among performers and listeners (due to brightness and availability) has opened new horizons, creating a fundamental base for composers, whose genre and stylistic searches largely reflected the trends of development of the world bayan-accordion performance. This area represents the creativity of prominent artists as R. Galliano, V. Vlasov, V. Podgorny, V. Zubitsky, A. Haidenko, V. Novikov, E. Derbenko. Among the well-known contemporary performers of variety and jazz music are E. Ahanov, S. Grinchenko, V. Murza, B. Myronchuk, O. Sklyarov, as well as the groups ensembles of «Paris-Moscow», «Cadence», «Labyrinth»,

«Murza», «Vesela Banda», «Mosaic», «3 + 2» must be mentioned among the best-known modern performers of variety and jazz direction. Based on the research fulfilled by M. Imkhanitsky, I. Yergiyev, A. Stashevsky, M. Bulda, O. Nemtseva, M. Davydov an idea about the development of bayan-accordion art and variety-jazz direction with the characteristics of the basic traits of its origin and development has been systematized.

The appearance of the first compositions and penetration of variety and jazz stylistics to them, professionalization of composers and performers' art, the division of stage and jazz features in the activity of definite artists (composers and performers), the appearance of first composers' works are among them. The composing styles of definite artists are shown as the unity of genre and evolution subsystems and ethnic and historic metasystems to the development of V. Syrov's conception. Variety-jazz direction indicated as integrity is a combination of composition and artistic creativity. Key periods of the development of variety-jazz direction are distinguished: - stage of origin (20-40 years of the XX-th century), characterized by the first experiences of the penetration of the variety and jazz stylistics in the compositions of musicians and the emergence of the first works in which synthesis of variety and jazz took place; - stage of formation (40-80 years of the XX-th century), which demonstrates the process of professionalization and the academic of variety-jazz direction, as well as branching (for a while) of variety-jazz art features in the works of individual artists (composers and performers), the emergence of the first composers' opuses; - stage of integration (from the 80-s of the XX-th century and present) associated with the influence of globalization, including the synthesis on the background of bayan-accordion performance. In our view, at this stage, the theory of «cultural spiral» variety art returns in a new quality, penetrates in many performing streams becomes the basics of performing activity.

All this leads to the formation of a new variety style. Variety-jazz direction in the world of bayan-accordion art is presented systematically in the context of historical, theoretical, analytical, cultural approaches. In the course of study a

system of concepts, which characterizes the variety and jazz direction as holistic phenomenon, is being formed. The number of definitions related to the theme of the dissertation is given: *variety art* is the quality of composing and artistic work presentation characterized by a specific set of definite features (stylistics), as well as style, manner or method of performance.

Variety stylistics is a complex of elements of music language that includes the relative simplicity of the structure of tunable line, phrases and sentences, harmoniously-rhythmic compounds. *Jazz stylistics*, on the analogy, is a complex of means stressing jazz style of presenting as a function of the theme and as the theme for improvisation (quality standard), improvisation development (improvisational sections, fragments), Jazz rhythm elements, order, specific sound effects, principles of sound creation («nontempore glissando», specific runs, the imitation of certain wind instruments and jazz orchestra groups, etc.). *Variety-jazz style* involves the combining of both styles elements. *Variety-jazz style* in composers' and performing of bayan-accordion art is uniting at all stages of its development, despite regional, national, cultural, and aesthetic preferences.

In the course of the study the role of the dominant genres of composition and performing activities has been defined. The demonstration of variety art as a component of the composition and performing styles, and the role of variety-jazz works in modern performing practice have been examined. Analysis matrix of the stage and jazz composition has been proved and it was tested on the art material of A. Biloshytsky, A. Van Damme, V. Vlasov, R. Wurtner, A. Haidenko, R. Galliano, V. Novikov, V. Gridin, G. Deiro, E. Derbenko, V. Zubytsky, F. Marocco, B. Mironchuk, Ja. Oleksiv, V. Podgorny, A. Piazzolla, A. Stashevsky, A. Fossen.

The demonstration of variety and jazz style in performance art is presented by the works of E. Ahanov, A. Van Damme, R. Galliano, G. Deiro, V. Zubytsky, F. Morocco, B. Myronchuk, V. Murza, V. Podgorny, A. Piazzolla, O. Sklyarov, Duets «Cadence», «Paris – Moskow», Quartets «Labyrinth», «Vesela Banda», Quintet «Mosaic», «3+2». Dominant implementation levels of variety-jazz style in bayan-accordion composer and performance art of the XX – early XXI century:-

tone level – the level of composition, image and content level. Special attention was given to work of Ukrainian composers and performers, in the context of their role in development of variety-jazz direction. The importance of works of variety - jazz direction in modern performing practice is stressed. Based on the study of the performing variety-jazz styles of many musicians and bands the following definitions were offered: «the variety and jazz performance style, the variety and jazz artistry» (for the development of definitions by I. Yergiyev). Modern integration variety-jazz trends directly associated with the processes of synthesis and search for a new style of performance, for adapting the principles of variety-jazz art in the new cultural conditions have been found. The brand new forms of artistic practice (use of electronic technologies, phonograms, digital instruments).

Keywords: variety and jazz art direction, variety art, variety and jazz style, variety style, variety and jazz stylistics, artistic impression

LIST OF PUBLICATIONS BY THE SUBJECT OF DISSERTATION

1. Yu. Dyachenko Modern practice of preparation of accordion performers (Polish experience) / Yu. Dyachenko // Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology: collection of research papers.[ed. L. V. Rusakova]. – Kharkiv: edition C.A.M, 2012. – Issue 35. – P. – 157-166.

2. Yu. Dyachenko Variety-jazz stylistics of Kharkiv accordion composers works / Yu. Dyachenko// Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology: collection of research papers. [ed. G. Ganzburg]. – Kharkov: edition C.A.M, 2012. – Issue 36. – P. – 368-380.

3. Yu. Dyachenko Variety art in the system of composer's style E.Derbenko / Yu. Dyachenko // Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology:.. collection of

research papers. [ed. L. Shapovalova]. – Kharkov: edition C.A.M, 2014. Issue. 40. – P. 578-590.

4. Yu. Dyachenko Frank Morocco – Master of accordion jazz. The specificity of innovations/ Yu. Dyachenko // scientific reporter P.I.Tchaikovsky NMAU: Communicative organization of musical composition: a collection of scientific articles devoted to the problem of musical communication [ed. V. Moskalenko]. – K., 2015. Issue. 116 – P.36-142.

5. Yu. Dyachenko «New musette» of Richard Galliano and bayan-accordion art in the end of the XX-th – early XXI century / Yu. Dyachenko // Music: art, science, practice. Scientific magazine of Zhiganov Kazan State Academy of Music [ed. I. Braznik]. – 2015. Issue. 1 (9). – P. 54-60.

6. Yu. Dyachenko Variety-jazz style models in work of modern Ukraina accordion performers-composers / Yu. Dyachenko // Performing on folk instruments: theory, history, practice: The papers of Intern. Practical conf [done by. A. Usov]. – Kazan, 2014. – P. 36-43.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1 ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЮ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧ	
1.1 Аспекти теорії стилю в музиці у вивченні естрадно-джазового напрямку	22
1.2 Досвід періодизації естрадно-джазового напрямку	38
1.3 Естрадно-джазовий стиль і стилістика: критерії визначення	45
<i>Висновки до Розділу 1</i>	55
РОЗДІЛ 2 СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА (20–80-ті рр. ХХ ст.)	
2.1 Зародження та розвиток естрадно-джазового виконавства в країнах Америки, Європи та СНД в першій половині ХХ ст.	60
2.2 Естрадність в системі композиторського стилю.....	68
2.3 Композиторська творчість джазових виконавців (Ф. Марокко та А. Ван Дамм).....	90
2.4 Системність проявів естрадно-джазовості у творчості А. П'яццолли	96
<i>Висновки до Розділу 2</i>	106
РОЗДІЛ 3 ІНТЕГРУЮЧІ ТЕНДЕНЦІЇ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ (80-ті рр. ХХ– початок ХХІ ст.)	
3.1 Естрадно-джазові твори для баяна (акордеона) у творчості українських композиторів: жанрово-стильові новації.....	114

3.2 Сучасний інтерпретаційний процес: на шляху до формування нового виконавського стилю.....	143
<i>Висновки до Розділу 3</i>	164
ВИСНОВКИ	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТОК А	199
ДОДАТОК Б	199

ВСТУП

Актуальність теми. На сучасному етапі розвитку світового музичного мистецтва баян та акордеон займають одну з провідних позицій. Становлення інструментів на професійній концертній естраді є невід’ємним явищем як світової, так і української музичної культури, підтвердженням чого слугує композиторська творчість, велика кількість виконавських конкурсів та фестивалів, що відбуваються не тільки на теренах України, а й в країнах Європи, Азії, Америки та Австралії. Знаковим явищем новітньої хвилі розвитку баянно-акордеонного мистецтва є кристалізація естрадно-джазового напрямку в творчості композиторів і виконавців. Починаючи з другої половини ХХ ст., популярність естрадно-джазової музики серед виконавців і слухачів (через яскравість та доступність) відкрила нові обрії, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів; жанрово-стилістичні пошуки котрих значною мірою відбилися на тенденціях розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва, в тому числі – естрадно-джазової направленості. Широка палітра артикуляційних, динамічних, фактурних, тембрових та технічних властивостей баяна та акордеона привертають увагу багатьох композиторів – Г. Дейро, Ф. Марокко, А. Ван Дамма (США) Р. Гальяно (Франція), В. Власова, В. Подгорного, В. Зубицького, А. Гайденка А. Сташевського, Б. Мирончука, Я. Олексіва (Україна), В. Новікова, Є. Дербенка, В. Грідіна (Росія), Р. Вюртнера, А. Фоссена (Німеччина), А. П’яццолли (Аргентина).

Поява нових оригінальних творів додала інтенсивності процесу розвитку баянно-акордеонного виконавства. Унікальним явищем стає творча співпраця виконавців та композиторів. Так, в другій половині ХХ століття утворилась творча співдружність представника світового модерн-акордеона М. Елегарда з композитором-симфоністом О. Шмідтом. Наприкінці ХХ століття створились відомі тандеми Л. Самодаєвої – І. Єргієва, В. Власова – В. Мурзи, В. Рунчака – П. Фенюка (Україна), С. Губайдуліної – Ф. Ліпса

(Росія). В цілому необхідно констатувати тенденцію зростання інтересу до баяна та акордеона з боку професійних композиторів як у всьому світі, так і в Україні, зокрема. Серед таких композиторів – представників академічного напрямку – слід відзначити К. Цепколенко, Л. Самодаєву, В. Зубицького, В. Ларчикова, О. Щетинського, В. Польову, Св. Луньова. Взагалі, прояв тенденцій модернізації композиторської творчості та виконавського мистецтва спостерігається з другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Саме в цей час інструменти виходять на якісно новий технічний, художньо-виражальний рівень.

Поряд з академічним напрямом розвиток виконавського мистецтва відбувається і у сфері естрадно-джазової музики, представниками котрої є Р. Гальяно, Л. Бейер, М. Бертум'є, В. Перані, Ж. Гонсалес, Д. Сусар (Франція), Я. Кобаясі (Японія), К. Бунгуріч (Австралія), М. д'Амарио, Р. Руджері, М. П'єтродаркі, П. Адранга (Італія), М. Брідж, Е. Гассер (Канада), К. Песатуро (США) І. Лабуру (Іспанія), Г. Масфілд (Нова Зеландія), Т. Лианг (Китай), Й. Штейн (Фінляндія), В. Мурза, С. Грінченко, Б. Мирончук (Україна), О. Склярів, Е. Аханов (Росія), а також колективи «Лабіринт», «Каданс», «Мурза», «Мозаїка», «3+2», «Vesela Vanda» (Україна) та багато ін.

Новітній етап естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва характеризується наявністю нових форм виконавської практики, що надає змогу виконавцям представити свої програми, як учасникам багатьох міжнародних конкурсів. Категорії «variete» запроваджені в таких престижних конкурсах виконавців на баяні (акордеоні) як «Citta di Castelfidardo» (Італія), «Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal» (Німеччина), «CIA Coupe Mondiale», що проходить кожного року в одній з країн (Китай, США, Велика Британія, Італія, Португалія, Франція тощо), «CMA Trophée Mondial De L'accordéon» (проходить в різних країнах, починаючи з 1951 р.). Поява електронних видів баяна (акордеона), широке впровадження їх у виконавстві, зумовило появу категорій для виконавців на цифрових інструментах міжнародних мистецьких форумів, таких як «V-Accordion Festival» (Італія),

«Coupe Mondiale». Та, незважаючи на таку різноманітність виконавських напрямів, сфера естрадно-джазової музики в теперішній час є одним з самих пріоритетних напрямків розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва.

Естрадно-джазова музика для баяна (акордеона) є ваговою складовою світового мистецтва, тому важливим постає питання її наукового осмислення. В сучасній баянології вивчаються такі окремі питання, пов'язані з естрадно-джазовим напрямом: специфіка композиторської творчості естрадної направленості (Г.Докторський, Р. Флінн, К. Вагнер); виконавський процес естрадного та джазового баянно-акордеонного мистецтва (М. Імханицький, М. Булда, М. Черепанін), стилістика сучасної української естрадно-джазової музики (А.Сташевський); естрадне виконавство як феномен музичної творчості, характеристика естрадних жанрів (О.Немцева, О.Спешилова), жанрові пріоритети естрадної та естрадно-джазової композиторської творчості (А. Сташевський, С. Пташенко). Національний аспект естрадно-джазової музики визначено у дослідженнях М. Булди (український), О. Немцевої (білоруський), О.Спешилової (російський), В. Пухновського (польський), Д. Левіса, Р. Марча (американський). Проте; в існуючих дослідженнях системний аналіз світового естрадно-джазового напрямку баянно-акордеонного мистецтва не представлено в повному обсязі.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена:

- доцільністю наукової розробки періодизації та вивчення специфіки естрадно-джазового напрямку як окремого мистецького явища на системній основі;
- активізацією композиторської творчості та появою нових творів естрадно-джазової стилістики у баянно-акордеонному мистецтві Новітнього часу;
- інтенсифікацією баянно-акордеонного естрадно-джазового виконавства в умовах мистецької практики ХХІ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з

планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського на 2012 – 2017 роки (протокол №3 від 28.08.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 30.10.2014 р.) та уточнено (протокол № 10 від 25.05.2017 р.) на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета роботи полягає в теоретичному обґрунтуванні світового естрадно-джазового напрямку баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть як цілісного явища композиторської та виконавської творчості.

Означена мета дослідження передбачає вирішення наступних **завдань**:

- окреслити основні наукові дискурси щодо вивчення баянно-акордеонного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- надати характеристику основним стильовим тенденціям сучасного виконавського процесу та місцю творів естрадно-джазового напрямку;
- розробити періодизацію світового естрадно-джазового мистецтва;
- запропонувати низку дефініцій, пов'язаних з теорією естрадно-джазового напрямку;
- виявити рівні втілення естрадно-джазової стилістики у творах композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть для баяну та акордеону;
- здійснити жанрово-стильовий та виконавський аналіз баянно-акордеонних творів естрадно-джазової стилістики світового мистецтва;
- визначити роль українських композиторів та виконавців у розвитку світового естрадно-джазового напрямку;

- окреслити роль творів естрадно-джазового напрямку в сучасній виконавській практиці.

Об'єктом дослідження є баянно-акордеонне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть, **предметом** – естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва як цілісне явище у єдності композиторського та виконавського вимірів.

Матеріалом дослідження слугує творча спадщина композиторів в сфері баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку: твори Г. Дейро, Р. Вюртнера, А. Фоссена, В. Подгорного, А. Гайденка, Є. Дербенка, В. Новікова, В. Грідіна, Ф. Марокко, А. Ван Дамма, А. П'яццолли, В. Власова, В. Зубицького, А. Білошицького, А. Сташевського, Б. Мирончука, Я. Олексіва; аудіо- та відеозаписи виступів провідних солістів та ансамблів: Г. Дейро, Ф. Марокко, А. Ван Дамма, А. П'яццолли, Р. Гальяно, В. Подгорного, В. Зубицького, В. Мурзи, О. Склярва, Б. Мирончука, Е. Аханова, дуетів «Каданс», «Париж – Москва», квіртетів «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Vanda», квінтетів «Мозаїка», «3+2».

Методи дослідження. Методологічною основою вивчення даної проблематики слугує комплекс фундаментальних загальнонаукових методів пізнання, а також спеціальних музикознавчих методів дослідження:

- *історіографічний* – на основі вивчення існуючого наукового досвіду допомагає змодельовати власну концепцію історії та еволюції естрадно-джазового напрямку у контексті світового мистецтва;
- *системний* – використовується задля створення цілісної картини щодо рівнів існування естрадно-джазової стилістики у творах вітчизняних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- *структурно-функціональний* – необхідний в процесі аналітичного опису композиційної структури обраних творів.

До спеціальних методів музикознавства, що застосовуються для характеристики аналізованих творів естрадно-джазової стилістики, належать метод *жанрово-стильового* аналізу, що дозволив розкрити

загальні та індивідуальні особливості творів, та *інтерпретологічний* – затребуваний при аналізі виконавської специфіки.

Теоретичною базою дослідження є музикознавчі праці за такими напрямками:

- теорія стилю (О. Катрич [71], В. Медушевський [90], [91], М. Михайлов [95], В. Москаленко [97], Є. Назайкінський [102], В. Олендарев [111], В. Сиров [144], В. Холопова [158], В. Чабан [160], С. Шип [169]);

- джазологія, зокрема – проблеми аналізу академічних музичних творів з елементами джазової ідіоматики (Є. Барбан [3], [4], О. Воропаєва [22], В. Конен [78], [79], Д. Ухов [152], А. Цукер [159], О. Чернишов [164], [165], В. Шулін [170]), питання музичної форми та джазової гармонії (В. Олендарев [112], [113], В. Холопова [158], А. Фішер [156], Ю. Чугунов [166], М. Стернс [199]);

- взаємовпливи академічного та естрадного мистецтва (А. Коваленко [74], О. Спешилова [137], В. Тормахова [149], О. Устименко-Косоріч [151], Н. Якименко [172], С. Финкельштейн [184]);

- розвиток естрадної і джазової музики (Д. Бабіч [2], Н. Белявіна та О. Супрун [8], С. Бірюков [9], В. Власов – В. Мурза [20], В. Власов [21], Ю. Глущенко [26], І. Горват та І. Вассербергер [32], Дж. Коллієр [76], В. Конен [78], Е. Кунін [84], В. Романко [121], В. Симоненко [135], [136], О. Уварова [150], А. Чернов та М. Бялик [162], О. Чернишов [164]);

- жанрова система баянного мистецтва (М. Булда [12] [13], Г. Голяка [28], А. Гончаров [31], А. Дубій [40], І. Єргієв [51], [52] М. Імханицький [63], [65], В. Карташев [70], Д. Кужелєв [82], [83], О. Нємцева [106], [107], А. Семешко [131], [133], А. Сташевський [139], [140], М. Черепанин та М. Булда [161], Т. Зелінський [203]), в тому числі – дослідження окремих жанрів (Т. Буданова [11], А. Сташевський [140], С. Пташенко [118]);

- композиторська та виконавська творчість видатних представників баянно-акордеонного мистецтва (Г. Голяка [28], [29], А. Гончаров [31], І. Єргієв [53], В. Зубицький та А. Семешко [57], Д. Кужелєв [82],

О. Назаренко [103], А. Семешко [128], [129], [130], [131], [132], В. Пухновський [196], [197], Е. Рошінська [198]);

- історико-теоретичні дослідження в галузі баянно-акордеонного виконавства (А. Басурманов [5], Р. Безугла [7], М. Давидов [34], [35], [36], [37], [38], А. Душний [41], [42], Є. Іванов [59], М. Імханицький [61], [62], В. Князєв [73], Семешко [129], Р. Марч [193], К. Вагнер [201]).

Наукова новизна одержаних результатів пов'язана з системністю процесів, що складають основу естрадно-джазового напрямку у світовому мистецтві. В дисертації *вперше*:

- виокремлено естрадно-джазовий напрям світового баянно-акордеонного мистецтва 20-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. як цілісне явище та визначено його етапи;

- виявлено роль домінантних жанрів композиторсько-виконавської творчості естрадно-джазового напрямку;

- визначено роль естрадності як компоненти композиторського та виконавського стилів та, в цілому, – роль естрадно-джазових творів у сучасній виконавській практиці;

- запропоновано дефініції «естрадність», «естрадно-джазова стилістика», «естрадно-джазовий виконавський стиль», «естрадно-джазовий артистизм» у відношенні до баянно-акордеонного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть та апробовано у аналітичних розвідках стосовно композиторської та виконавської творчості;

- обґрунтовано системність втілення естрадно-джазової стилістики у композиторській та виконавській творчості ХХ–ХХІ століть;

- означено роль митців – представників українського мистецтва в історії світового естрадно-джазового напрямку;

- введено до наукового обігу твори, що не ставали предметом музикознавчого аналізу.

Отримали подальший розвиток:

- періодизація А. Сташевського щодо українського баянного мистецтва ХХ-поч. ХХІ ст. в аспекті специфіки естрадно-джазового напрямку;

- теоретичні положення щодо типологічних засад вивчення композиторського стилю, запропоновані В. Сировим – в аспекті виконавських стилів, в тому числі – естрадно-джазового напрямку;

- визначення І. Єргієвим таких засад творчості виконавця-інструменталіста в умовах сучасності як «артистизм», «артистичний універсум», «індивідуальний артистичний стиль» в аспекті естрадно-джазової специфіки.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання його матеріалів при підготовці лекційних курсів з історії народно-інструментального виконавства, історії естрадного мистецтва тощо. Результати дослідження можуть бути використаними у педагогічному процесі мистецьких навчальних закладів, на семінарських заняттях з історії світового та українського баянно-акордеонного виконавства, у створенні анотацій до аудіозаписів та концертних програм.

Особистий внесок здобувача. До наукового обігу вводиться аналіз низки оригінальних баянних та акордеонних творів естрадно-джазового напрямку, матеріали інтерв'ю з авторами й виконавцями творів, здійснюється огляд національного естрадно-джазового напрямку в контексті світового баянно-акордеонного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2009, 2010, 2011, 2014), «Професія “музикант” у часопросторі: історико-культурні метаморфози» (Харків, 2011), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2012), «Музичний твір у системі комунікацій» (Київ,

2014), «Виконавство на народних інструментах: теорія, історія, практика» (Казань, 2014), «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2014), «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 2014), «Музика як національний світ мистецтва» (Казань, 2015), круглий стіл «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2015), Міжнародна науково-практична конференція «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» (Харків, 2016).

Матеріали дисертації було апробовано також під час стажування при Варшавському музичному університеті імені Ф. Шопена, в рамках стипендіальної програми «Gaude Polonia» Міністерства культури Республіки Польща (2011 рік).

Публікації. Основні положення дисертації опубліковано в 6 одноосібних публікаціях, з них 4 – в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених ВАК України, 1 – в періодичному виданні «Музика. Мистецтво, наука, практика» (Казань, Російська Федерація), 1 стаття за матеріалами міжнародної наукової конференції.

Структура дисертації. Структура дослідження визначається метою і завданнями, які необхідно було вирішити у процесі його здійснення. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що містить 203 позиції (з них 30 – іноземною мовою) та Додатків. Загальний обсяг дисертації – 208 с., з яких 169 с. основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЮ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧ

1.1 Аспекти теорії стилю в музиці у вивченні естрадно-джазового напрямку

З появою новітніх течій та напрямів в сучасному музичному мистецтві, питання теорії стилю набувають значної ролі. Бурхливий розвиток композиторських технік та виконавської практики, починаючи з другої половини ХХ сторіччя, значною мірою впливали на стильові прояви в музичному мистецтві, що спонукало до детального аналізу та вивчення даного питання мистецтвознавцями.

Найбільш прийнятним для нас є визначення *музичного стилю* Є. Назайкінським – як особливої якості музичних творів, що «входять в ту або іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу тощо), яке дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без виключення властивостей сприйняття музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу характерних відмітних ознак» [102, с. 20]. Автор визначає три основні моменти, важливі для теорії стилю:

- вказання на єдиний генезис;
- вимога музичної, тобто уловлюваної безпосередньо на слух, його вираженості;
- вказування на залучення в цей процес всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему.

Вирізняються функції стилю: – *забезпечення історико-культурної орієнтації* слухача в світі музики; – *фіксація і вираження певного змісту*; – *функція об'єднання – розмежування*, що «є спільною і для жанру, і для музичної форми. Виходячи із запропонованих функцій стилю, спроектованих на прикладі баянно-акордеонного мистецтва, ідентифікуємо естрадно-

джазовий напрям. Кожна з функцій може бути застосована не тільки для ідентифікації стилю чи напрямку в цілому, а й композиторським і виконавським його різновидам. Стиль, в такому розумінні, передбачає, таким чином, різноманітність видів генетичної спільності. У відповідності з цим до стилю належать такі різновиди, як авторський, історичний, національний, жанровий тощо.

За визначенням М. Михайлова [95] *стиль* також визначається як єдність органічно взаємозалежних взаємодіючих елементів, що утворює в сукупності цілісну, відносно стійку систему. Поняття музичного стилю розглянуто автором у взаємодії з різними категоріями естетики та музикознавства, такими як музичне мислення, художній метод, діалектика взаємовідношення змісту і форми, загального і одиничного, об'єктивного та суб'єктивного. Крім того, автор виділяє наступні системи і підсистеми: *стиль епохи* – вищий щабель узагальнення в музичному середовищі, найнижчий – індивідуальний стиль або манера. Між цими «полюсами» розташовується поняття напрямку (особливе місце займає категорія національного стилю). Враховуючи визначення, запропоновані М. Михайловим, зазначаємо тотожність прояву взаємозв'язку елементів в естрадно-джазових творах, що дозволяє нам ідентифікувати естрадно-джазовий напрям.

Окремого значення набуває естрадно-джазовий композиторський і виконавський стилі. Так, позначаючи індивідуальні особливості композиторського письма, або виконавських рис, поняття стилю наближається до поняття творчого почерку, манери (особистісні прояви стилю певного композитора чи виконавця). Іноді в рамках індивідуального стилю розрізняють стиль того чи іншого періоду композиторської, виконавської діяльності. В історії музики часто зазначають загальні особливості письма (композиторів), або інтерпретації (виконавців) об'єднаних певною естетико-художньою платформою. У таких випадках мова йде про стилі композиторських чи виконавських шкіл. Поняття стилю характеризує особливості творчості композиторів однієї країни. В цьому

випадку мова йде про національний стиль. Загальність особливості характерних рис дозволяє ідентифікувати «естрадно-джазовий композиторський стиль» і «естрадно-джазовий виконавський стиль».

У теорії музичного стилю виділяють *стиль напряму*, що відзначає існування стильової спільності у різних композиторів, в творчості яких виявляється єдність музично-естетичних принципів і в основному відповідає поняттю напряму в літературі та інших видах мистецтва. Стиль напряму підпорядкований стильовій системі більш високого рівня – епохально-історичній – і може об'єднувати різні за широтою охоплення явища, що залежать від його історично-художньої значущості. Але, в будь-якому разі, стає проблема типології окремих композиторських стилів. Продуктивною є типологічна модель композиторського стилю (додаток А), запропонована В. Сировим [144]. В ній ідейні установки та психологія творчості стають найважливішими передумовами стилю. Головною умовою залишається цілісний підхід до стилю у всьому різноманітті його зв'язків, живого відчуття матеріалу та розкриття через це відчуття специфіки музичного мислення. Всередині цього метастилу функціонує власне стиль зі своєю структурою і матеріальними інваріантами. Композиторський стиль пропонується центром певної ієрархічної системи, яка має розгалужену «мережу повідомлень», каналами якої циркулюють численні потоки стильової інформації. Змішуючись один з одним, вони формують динамічну цілісність – своєрідну «нестійку стійкість». Автор виявляє залежність композиторського стилю від метасистем стилю: з одного боку, на нього впливають стиль епохи або великого напрямку, з іншого – стиль національний. Піднімаючись за етнічним вектором, можна відзначити стильові ознаки континентальних або регіональних культур, на векторі еволюції – прикмети історичних формацій і навіть певної ери.

Також автор виділяє два вектора підсистем. З одного боку, це стильові етапи творчої еволюції, окремі моменти цих етапів, з іншого – характерні жанрові області, групи жанрів та окремі жанри. Найнижчий рівень - це

жанрові та стилістичні елементи. Вони відіграють величезну роль в системі функціонування стилю, здійснюючи його інформаційно-енергетичне підживлення. Стилiстичний елемент – легко вловлюється на слух і допомагає миттєвому орієнтуванню в тій чи іншій стильовій ситуації, він найменше піддається аналітичній аргументації. В.Сиров виділяє три основні групи стилістичних елементів: «авторські», «чужі» і нейтральні. Вони взаємодіють та створюють стильові структури різної спрямованості. Зазначимо, що дана модель типологізації стане засадничою для вивчення композиторських стилів у межах естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку.

Актуальним для вивчення обраної теми є також питання *виконавського стилю* (щодо естрадно-джазових виконавців). В. Москаленко [96] дає визначення «стилю музичної творчості». Це «специфіка світовідчуття та музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування й виконання музичного твору» [96, с. 257]. Методологічним підґрунтям може слугувати концепція О. Катрич [71], яка пропонує вивчати цей феномен в трьох аспектах: *діалектичному; онтологічному; музично-функціональному*. Якщо, за твердженням автора, діалектичний аспект музично-виконавського стилю характеризується взаємовпливом різних рівнів музично-виконавського стилетворення (індивідуальний музично-виконавський стиль, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду тощо), та специфікою пов'язаності стилю виконавського та стилю композиторського, то, зокрема, аспект онтології музично-виконавського стилю зумовлений диференціацією засобів музичної виразності композитора чи виконавця (через специфіку композиторського та виконавського інтонування, котрі розкриваються послідовно на кожній з трьох ланок комунікативного ланцюга «композитор – виконавець – слухач»). Стверджується, що відмінності між композиторськими та виконавськими засобами музичної виразності стосуються не їх суті, а впливають з самої природи інтонування композитора та виконавця. Нарешті в характеристиці

музично-функціонального аспекту індивідуального стилю музиканта-виконавця розглядається коло питань, що пов'язані з проблемами об'єктивного та суб'єктивного у виконавській творчості, стосунків між композиторською та виконавською творчістю, прочитання виконавцем композиторського нотного тексту тощо. Всі вказані авторкою аспекти є важливими для обґрунтування як стилю окремого виконавця, так і для визначення «естрадно-джазового виконавського стилю» як культурного явища, поза окремих історичних стилів і напрямків.

І в разі звернення до композиторських стилів, і в разі вивчення сфери виконавства (в тому числі, – естрадно-джазового) постає питання специфіки стилістики творів та композицій. За визначенням Є. Назайкінського, в будь-якому творі стиль і жанр виявляють себе і як загальне в окремому, і як окреме в загальному. При цьому, вказує автор «структура стильових взаємодій, що виникають у межах одного художнього твору і утворюють у своєму смислово розгортанні його особливий стилістичний рельєф — це і є стилістика (а не стиль) твору» [102, с. 140-141]. Отже, *стилістикою* вважається комплекс засобів виразності, що допомагають ідентифікувати стильові прояви.

Мистецьким феноменом сучасного баянного мистецтва, зокрема естрадно-джазового напрямку, є стильова взаємодія (як композиторський, так і виконавський). В. Шулін [170] виділяє два основні шляхи синтезу східних та західних (євро-американських) музичних традицій і стилів: - адаптація окремо взятих елементів (мелодика, ритм, лад, тембр); - дослідження і застосування базових принципів побудови і розвитку музичного матеріалу. Також В. Шулін пропонує категорії для аналізу творів, в котрих відбувається взаємодія джазу і традиційної музики:

1. Форма і метод побудови музичного матеріалу;
2. Використання ладів (співвідношення різних ладових конструкцій із заданими гармонічними послідовностями);

3. Тембр (використання східного інструментарію або орієнтація на його звучання);
4. Орнаментика та особливості інтонування;
5. Ритмоструктура (відсутність чи наявність метру, змінність розміру тощо).

Торкаючись питання стилю щодо вивчення баянно-джазового мистецтва, розглянемо еволюцію наукової думки у світлі народно-інструментального музикування та формування естрадно-джазового напрямку. Розподілимо наукові дослідження за такими позиціями: органологічний підхід (пов'язані з історією інструментів, їхніх конструкцій), історіографічний підхід (при цьому звертається увага на еволюційні процеси розвитку народно-інструментальної творчості), і теоретичний (відбувається розробка основних засад композиторської та виконавської творчості).

Органологічний. Питанням історичного розвитку баяна та акордеона, модифікацій та трансформації їх конструкцій, початковій специфіці побутування гармоніки приділено значну увагу з боку провідних науковців.

Грунтовною працею в сфері еволюції гармонік стала монографія М. Імханицького [61]. В процесі дослідження автор робить висновок, що протягом останніх ста років гармоніка¹ пройшла великий шлях свого розвитку. Від «нехитрого знаряддя» музичного побуту інструмент перетворився в повноцінного учасника серйозного академічного камерно-інструментального виконавського процесу. Важливими чинниками світового розповсюдження гармонік в ХІХ сторіччі стають:

1. Своєрідність звуку разом з можливістю самоаккомпанементу (за допомогою простих гармонічних функцій), особлива динамічна амплітуда.

¹ Гармоніка являє собою узагальнююче поняття для всього класу самозвучних духових інструментів (самозвучних аерофонів).

2. Зручність використання, відносна простота початкового оволодіння інструментом (особливо системи акомпанементу), мобільність транспортування інструмента.

3. Пристосованість гармоніки до різних регіональних особливостей музики є головним чинником широкого розповсюдження гармонік.

З іншого боку, саме такий чинник робить гармоніку національним, народним інструментом. Відбувається процес адаптації різних видів інструмента в жанрову специфіку певних регіонів. На сучасному етапі музичного мистецтва досить важко уявити певні музичні жанри без оригінального звучання гармонік:

- аргентинське танго – *бандонеон*;
- французький мюзет – *акордеон*;
- блюз, кантрі – *mouth organ* (губна гармоніка);
- варіації на теми народних пісень та танців – *баян*.

Підтвердження такої спрямованості виявляємо в кількох наукових джерелах. За словами К. Колесніченка [75] найбільшу популярність губна гармоніка отримала у блюзовій музиці, в котрій цей інструмент став таким же важливим, як і гітара. Окрім блюзового вектору функціонування, губна гармоніка масово впроваджується в жанр кантрі. Важливими чинниками популяризації і ствердження інструмента в музиці кантрі, стають звукозаписи на грамплатівки і радіотрансляції відомих виконавців. Так, «Д. Бейлі в 1925 році почав записуватись і грати для відомої радіостанції Нашвілу “Grand Ole Opry», котра спеціалізувалась на кантрі» [75].

На рубежі XIX – початку XX століть, акордеон поступово витісняє мюзету (рід волинки) і стає повноправним репрезентантом «балу-мюзету». Впровадження інструмента «було досить ефективним, тому що акордеон привносив акомпанемент, котрий неможливо було замінити ні бурдоном, ні відстукуванням такту ногою ...» [194, с. 85]. Крім того, техніко-виражальні можливості інструмента дозволяли використання модуляційних розділів, альтерованих співзвуч, яскравої акцентності, широкого спектру

звукоутворення, що стає вкрай важливим для розвитку нових жанрів естрадної музики.

Активне залучення бандонеона у виконавську практику аргентинського танго починається з кінця XIX ст. За словами В. Джезуальдо, інструмент емігрував до Аргентини «завдячуючи матросам, що виходили у морські плавання» [188, с. 918]. Важливим чинником адаптації інструмента в музику аргентинського танго, стає залучення бандонеона як повноправного учасника «танго-оркестру».

Щодо підтвердження початкового народно-побутового функціонування баяна, наведемо слова М. Імханицького: «Загальне коло репертуару баяністів перших двох десятиліть XX сторіччя, як в Росії, так і в країнах Західної Європи, обмежувалось виконанням народних мелодій, побутових ліричних пісень і розповсюджених в побуті танців» [61, с. 194]. Важливим є те, що конструктивний розвиток баяна та акордеона (одних з найрозповсюджених представників гармонік) в різних країнах тісно пов'язаний з соціальною функцією інструмента. Починаючи з 20 – 30-х років XX століття баян набуває статусу «народного» інструмента в СРСР, виконуючи функцію «підняття» загальної музичної культури, отже подібні тенденції (а також – розвиток баянно-акордеонного виконавства, як академічного, так і естрадно-джазового) вимагали конструктивного розвитку інструментів. З'являються нові види баяна та акордеона – багатотемброві, готово-виборні. Так, В. Князєв [73] вказує, що перші баяни з виборною лівою клавіатурою з'являються у виконавському обігу ще у 1910р., а широке розповсюдження готово-виборні інструменти отримують лише у 60-ті роки XX століття. Використання готововиборного виду інструмента дозволило суттєво розширити та ускладнити баянно-акордеонний естрадно-джазовий репертуар, за допомогою спеціально створеної оригінальної літератури, у якій спостерігається використання значно розвинених виражально-технічних засобів (стилістики).

Конструктивно-органалогічні особливості концертного баяна детально висвітлені в роботі А. Сташевського [143]. Розгляд специфіки інструментальних засобів баяна відбувається в його основних трьох модифікаціях – готовий, готово-виборний, багато тембровий готово-виборний. А. Сташевський описує загальний устрій інструмента, принципи звукоутворення, конструктивні особливості та специфіку дії механіки, структуру клавіатур і еволюцію процесу їх розвитку в аспекті динаміки збільшення рядів. Аналізуючи творчість українських композиторів періоду 1940-х – початку 1970-х років в аспекті еволюції виражальних засобів, автор представляє всебічну характеристику художньо-виражального потенціалу інструмента.

Історіографічний. Починаючи з моменту розповсюдження баяна та акордеона у виконавській практиці, спостерігаємо й етапи стильової еволюції, що увиразнюється у трансформації репертуару, що відбивається у наукових джерелах. Так, наукові праці М. Імханицького [61; 62; 63; 64] висвітлюють і систематизують ряд питань історії народно-інструментального мистецтва. і є досвідом осмислення всього періоду розвитку вітчизняного мистецтва гри на баяні, балалайці, домрі, гітарі, вивчення питань формування їхнього репертуару, методики, еволюції конструкцій цих інструментів. Особливу увагу автор приділяє становленню академічного мистецтва гри на народних інструментах, аналізує та систематизує музичний матеріал, історичні витoki та еволюцію виконавства на народних інструментах.

Сучасний етап розвитку композиторського мистецтва у площині баянного виконавства дослідив А. Сташевський [143]. В процесі дослідження автор зазначає концепцію з трьох основних етапів періодизації еволюції вітчизняної оригінальної літератури для баяна:

- 1) *підготовчий* (непрофесійний);
- 2) становлення *професійності* (40-і – перша половина 70-х років ХХ ст.);

- 3) *сучасний* (друга половина 70-х років ХХ ст. – сьогодні). Ці етапи поділяються на сім періодів.

Вагомою науковою працею в галузі баянного мистецтва є дисертаційне дослідження А. Черноіваненко [163]. В своїй роботі авторка дає чітку періодизацію розвитку академічного баянного мистецтва:

- період *академічного універсалізму* фактури, підпорядкований втіленню “оркестровості”, симфонізації музичного мислення (1930-1950-ті роки);
- період *“нового універсалізму”*, спрямований на усвідомлення унікальності тембральних засад інструмента і створення специфічної баянної фактури (1960-1990-ті роки).

Зазначено термінову «стислість» етапів еволюції баянного академічного мистецтва, яке за півстоліття охопило шлях, пройдений класичними інструментами за кілька сторіч (активно засвоюючи досвід останніх).

Важливого значення в ракурсі історії українського академічного виконавства на народних інструментах набуває робота М. Давидова. Систематизуючи і структуруючи виконавську, педагогічну і наукову діяльність, автор виводить концепцію української народно-інструментальної школи. М. Давидов детально висвітлює регіональні виконавські школи, провідних композиторів, викладачів і науковців. «Широке поняття “школа” в контексті даного підручника охоплює всі сторони мистецької музичної діяльності і має історичний підтекст» [35, с. 6].

Першою спробою систематизації українського мистецтва баяністів, акордеоністів і гармоністів України і української діаспори на зламі ХХ-ХХІ століть є робота А. Семешка, в якій, «крім довідок біографічного характеру, ... надається інформація про досягнення митців-співвітчизників на творчій, науковій та навчально-методичній нивах, про конкурсний рух в сучасній Україні та поза її межами, про звершення у музично-видавничій справі за роки незалежності нашої держави» [129, с. 3].

Теоретичний. Теоретизація окремих положень, поява ґрунтовних наукових досліджень є закономірним етапом розвитку будь-якого процесу. Баянно-акордеонне мистецтво – не виняток.

Дисертаційні дослідження та монографії М. Давидова [36; 37; 38] є одними з базових та найбільш уживаних наукових джерел у бібліографії багатьох сучасних досліджень. Узагальнивши власний педагогічний досвід та праці видатних науковців в галузі інструментального мистецтва, М. Давидов сформував і науково обґрунтував теорії у вітчизняній баянній педагогіці: 1) перекладення-транскрипції; 2) виконавської майстерності. Мистецтвознавець аналізує аспекти досягнення фахової майстерності на основі синтезу виконавського мистецтва, емоційно-образного відтворення цілісної музичної форми, концепцій художньої техніки, виконавського слухомоторного комплексу уявлень, умінь та навичок. Розвиваючи існуючі положення стосовно виконавської майстерності та специфіки її формування в галузі фахової підготовки, вважаємо, що виконавська майстерність – це характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого досягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає вміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

В.Князєв [73] розглядає мистецтво видатних вітчизняних баяністів у контексті представлення їхнього артистично-театрального та інтонаційно-технічного аспектів. Аналізуючи виконавську творчість провідних виконавців за характерними рисами сценічного, артистично-театрального представлення, В. Князєв умовно поділяє їх на три типи:

- акторський (П.Фенюк, Ю.Федоров);
- імпровізаційний (І.Єргієв, К.Жуков);
- спонтанний (В.Мурза, В.Зубицький).

Також автор, що є актуальним для обраної теми даного дослідження, констатує суттєвий вплив джазово-популярної лінії на сучасну композиторську творчість і сценічно-виконавську культуру баяністів. Зазначається введення стилістичних елементів чи цитат джазової, популярної, рок-музики у творчості А. Білошицького, В. Власова, В. Зубицького, А. Сташевського та ін. Ця тенденція зокрема відображена на прикладі одного з творів В. Зубицького – Концерту для баяна та струнного оркестру «Присвячення А. П'яццоллі».

Теоретичні аспекти праці Г. Голяки [29] сформульовано на основі вивчення композиторської й виконавської творчості В. Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. Виявлено, що коло музичних інтересів баяніста охоплює різні стилі й жанри від музики бароко до сучасних опусів. Підкреслюється театральність, артистизм та концертність як основні риси баяніста-інтерпретатора. Також акцентується увага на актуалізації баянної музики В. Зубицького в сучасній педагогічній та концертній практиці. Окреслено основні здобутки В. Зубицького в розвитку баянного мистецтва, серед яких: оновлення музичної баянної мови сучасними засобами композиторського письма:

- збагачення сучасного баянного репертуару новими високохудожніми оригінальними творами;
- формування сучасного педагогічного (дитячого) репертуару;
- створення нових тембрових поєднань баяна з іншими академічними інструментами в ансамблевій музиці;
- виведення баяна на новий якісний рівень, на якому академічне виконавство синтезується з популярним мистецтвом;
- максимальне розширення слухацької аудиторії баянного мистецтва від вузького кола любителів народної музики до широкого різнорівневого слухацького середовища;

- посилення інтеграційних процесів українського баянного виконавства, входження його у європейський мистецький побут;
- інтеграція вітчизняного баянного мистецтва у світовий культурний простір.

А. Сташевським [143] ґрунтовно досліджено великий прошарок сучасної української музики для баяна. В монографії автор виявляє специфіку та закономірності функціонування системи музичних виражальних засобів музики для баяна українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ сторіч. За результатами, отриманими в процесі дослідження, автор має підстави стверджувати, що «сучасне баянне мовлення, яскраво репрезентоване доробком оригінальної літератури для баяна, створеної українськими митцями являє собою унікальний комплекс художньо-виражальних засобів, спроможний переконливо втілювати високохудожні задачі композиторської та виконавсько-інтерпретаційної творчості, що дозволяє констатувати відверту перспективність творчого потенціалу цього музичного інструменту в динаміці мистецьких процесів сьогодення» [143, с. 10].

Окремий ракурс сучасної баянології – дослідження з педагогічної тематики [37, 38, 86, 87, 123, 133, 196, 197, 198, 202]. Європейська виконавська практика баяністів та акордеоністів характеризується поєднанням тембру баяна з класичними академічними інструментами (роялем, скрипкою, віолончеллю, флейтою, кларнетом, гобоєм). Створення нових творів для таких ансамблів та для баяна соло вносить свої корективи в методичні розробки при вихованні музикантів та спонукає митців до нових наукових розвідок. Сутнісною характеристикою виконавської майстерності європейського баянного мистецтва виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей. Пріоритетним стає питання розкриття та вдосконалення особистісних

емоційно-виражальних якостей виконавця (учня), чому присвячені дослідження Т. Волла [202], В. Пухновського [196], [197], К. Барана [196].

Курс стажування при Варшавському музичному університеті ім. Ф. Шопена (котрий було пройдено автором даного дослідження) дозволяє зробити комплексні висновки щодо сучасного етапу розвитку баянної педагогіки в Європі. Розглянувши принципи виховання баяністів на кафедрі акордеона Варшавського музичного університету ім. Ф. Шопена, відзначимо їхню схожість з пострадянською школою баянного виконавства. Поясненням цього процесу слід вважати наступний факт. Один з засновників варшавської баянної школи професор Єжи Юрек в 1972 році проходив курс стажування гри на акордеоні при Державному музично-педагогічному інституті ім. Гнєсіних (Москва), та консерваторії ім. М. Римського-Корсакова (Ленінград). Осягнувши основні педагогічні принципи кращих радянських баянних шкіл професор Є. Юрек втілює їх у власній педагогічній практиці. Серед таких слід виділити: точність музичного інтонування, широку артикуляційну палітру інструмента, формотворчу послідовність музичного матеріалу, цілісність музичних творів. Проте основним критерієм педагогічної мети є максимальне розкриття та вдосконалення індивідуальних художньо-виконавських навичок кожного з учнів.

Слід зазначити, що сучасний розвиток польського баянного виконавства значною мірою підпорядкований розширенню тембрової та фактурної палітри інструмента. Поява багатьох нових творів в сучасному виконавському репертуарі свідчить про інтенсивний розвиток польського баянного мистецтва в цілому. Серед композиторів, що приділяють значної творчої уваги баяну, слід відзначити наступних: Тадеуш Котук (Tadeusz Kotuk), Мачей Зеліньскі (Maciej Zieliński), Гражина Пацьорек (Grażyna Paciorek), Веслав Ченчала (Wiesław Cienciała), Анжей Туховскі (Andrzej Tuchowski), Артур Жуховскі (Artur Żuchowski) [198].

Зауважимо, що творчість польських митців (композиторів й виконавців) включені у загальний процес розвитку баянно-акордеонного мистецтва, їхня

творчість репрезентує такі важливі якості сьогодення як артистизм та театральність, що закладені у стилістику творів. Осягнення виконавської стилістики – ще один аспект теоретизації в науці про баянно-акордеонне мистецтво. Так, А. Черноіваненко [163] вказує, що процеси посилення загальної ролі рухів, театральності виконавського мистецтва, викликані глобальним проникненням зорово-театральної, пластичної, навіть, хореографічної образності в «абсолютну» інструментальну музику ХХ століття, сприяли появленню у другій його половині особливого явища «*інструментального театру*». Театральність розглядається авторкою як видовишна спрямованість інструментально-виконавського мистецтва, його зорово-видова низка, обумовлена даностями музичного матеріалу (насамперед, *фактурними*). Проте основний зміст роботи присвячений розробці питань пов'язаних з виражальними якостями баянної фактури. Слід зазначити, що дисертаційне дослідження А. Черноіваненко є значною науковою базою для вивчення, зокрема, естрадно-джазового напрямку баянно-акордеонного мистецтва.

Театральність та артистизм є концептами монографії І. Єрґієва [51]. Автор обґрунтовує теоретичну концепцію артистичного універсуму виконавця, що проявляється в процесі гри-творчості на музичному інструменті. Надаються дефініції артистизму та артистичного універсуму. «*Артистизм ... – це перш за все «інтонаційно-художня комунікативна психотехніка, яка сприяє втіленню образного змісту музичного твору в живому звучанні і сценічному поданні за допомогою гри на музичному інструменті з метою духовного впливу на публіку. Артистичний універсум – «єдність множинних особистісних властивостей музиканта-виконавця, яка обумовлена цілісністю її творчої свідомості і виявляється в процесі гри на інструменті як стильової інтерпретації тексту музичного твору» [51, с. 221].* Також автором запропоновано алгоритм виховання артистизму музиканта-інструменталіста. Виділяючи дефініцію *алгоритму артистизма*, автор розуміє її як «певну послідовність придбаних виконавцем-інструменталістом

навичок в оволодінні артистичної художньої техніки гри на тому чи іншому інструменті» [55, с. 187]. Артистичний алгоритм гри виконавця-інструменталіста виступає як система здобутих артистичних ігрових навичок. Схематично автор пропонує її наступним чином: інтонація; усвідомлення; виконавські інструментальні засоби виразності; енергія; інтонування; мисле формула. В процесі дослідження науковцем зроблено висновок щодо дефініції «*артистичного виконавського стилю* – це “фізіономічна єдність” характеру діяльності-гри музиканта-виконавця, обумовлена відповідним його «образом світу», а також соціонічним типом, музичним мисленням і комунікативною сценічною художньою технікою – артистично-сміисловою конфігурацією вираження образно-художнього змісту музичних творів відповідних історичних музичних стилів» [51, с. 209]. Аналізуючи практику видатних музикантів-артистів нової генерації, що мають академічну освіту, але виступають також на «території» сфери популярної музики, автор констатує появу нової моделі гри на музичному інструменті – *режисерсько-театральну*, у зв'язку з чим проводиться диференціація понять «артистизм» та «театралізація». Хоча монографія й присвячена дослідженню проблеми артистизму музиканта-інструменталіста академічної традиції, у розвитку положень вона має вагоме значення для теоретичного обґрунтування специфіки естрадно-джазового артистизму як якості виконавської презентації.

Таким чином, результатом загальної теорії стилю в межах дослідження обраної теми стає низка позицій, що органічно проектується на вивчення баянного мистецтва та зокрема естрадно-джазового напрямку. Це дефініції «композиторський стиль», «національний стиль», «виконавський стиль», «стиль напрямку», «інструментальний стиль», «жанровий стиль», «стильова взаємодія». Щодо вивчення жанрових проявів – найактуальнішими є визначення особливих маркерів того чи іншого жанру, його індивідуально-стильової специфізації у творчості композиторів, в межах стилю, напрямку

тощо; щодо виконавського стилю – обґрунтування комплексу виконавської стилістики, що є притаманною для виконавців – представників напрямку.

Необхідність системного вивчення естрадно-джазового стилю у площинах композиторської й виконавської творчості актуалізують питання історичної еволюції естрадно-джазового напрямку у світовій музиці.

1.2 Досвід періодизації естрадно-джазового напрямку

Сучасне виконавське мистецтво складний багатошаровий процес, який тісно пов'язаний з естрадно-джазовою музикою. Трансформація естрадно-джазового напрямку обумовлюється розвитком виконавських процесів та композиторської творчості від 20-х рр. ХХ до початку ХХІ ст. в безперервній послідовності. Слід зазначити, що сфера естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва є невід'ємною частиною світового музичного процесу, тому слід простежити етапи розвитку світового естрадно-джазового мистецтва.

Окрема група досліджень стосується періодизації джазу. Перший період в історії джазу (від його зародження до 20-х років ХХ ст.) нерідко оцінюється як фольклорний. Саме «фольклорний» джаз став основою подальшого розвитку як суто джазу, так і впливав на інші стилі, в тому числі – естрадний.

В. Конен [78] виділяє кілька періодів в процесі зародження джазу, при чому перший етап тісно пов'язаний зі сферою естрадного мистецтва. Творчість американського театру менестрелей спонукала до появи виконавського мистецтва легкожанрової естради. По суті, такий період є підготовчим і характеризується значним використанням афро-американського фольклору. Другим етапом, за визначенням В. Конен, стала ««епоха регтайма», котра продовжувалась всього два десятиріччя – з середини 90-х років ХІХ століття до періоду першої світової війни. Тим не менш цей короткий відтинок часу має значення не тільки в американському масштабі. З

приходом регтайма відкрився новий шлях в мистецтві, який чітко пориває з основами європейської композиторської творчості ...» [78, с 134].

Появу регтайма слід вважати ключовими факторами зародження естрадного мистецтва. Відмітимо, що епоха регтайма відіграла важливу роль в зародженні естрадно-джазового баянно-акордеонного виконавства. Попри подальший розвиток і кристалізацію джазового мистецтва, регтайм посів своє місце у виконавській практиці і з успіхом функціонує на сучасному етапі.

Наступним (10-20 рр. ХХ ст.) В. Конен виділяє етап блюзу та розрізняє 3 основні «школи»: - «сільські блюзи» («country blues»); -«класичні», або «міські блюзи» («city blues»); - «урбаністичний», або «вишуканий блюз» («urban blues», «sophisticated blues»). Наступні етапи пов'язуються з кристалізацією джазу.

Н. Белявіна та О. Супрун [8] виділяють наступні періоди: від зародження до 20-х років ХХ ст.; класичний період джазу та ера свінгу; афрокубинський напрямок; сучасний етап.

Основою класичного періоду джазу та ери свінгу в 20-40 роках ХХ ст. стає функція розваги. Джаз був представлений легкою, простою, демократичною музикою, що швидко запам'ятовується. Саме цей період дав джазу велику кількість так званих «евєргрінів» – «вічнозелених» тем, які і сьогодні використовуються сучасними джазменами в своїх імпровізаціях. Такий джаз стали іменувати «комерційним». Важливо, що поступово відбувся процес інтеграції джазу до сфери танцювальної музики, який завершує стиль свінг: «Танцювальні біг-бенди ери свінгу долучали до свого репертуару нові танцювальні ритми. Тому свінг для багатьох став асоціюватися з танцем» [8, с.120]. У роботі авторки зазначають поступове збагачення джазу за рахунок контактів афро-американських форм з новими національно-етнічними елементами культур інших народів. Так в 40-і роки виник афрокубинський напрямок, а пізніше утвориться велика кількість самостійних національних шкіл джазу по всьому світі.

Як стверджує Дж. Колієр [76], *зародження* джазу в Європі починається на десять років пізніше, ніж в Америці. Записи регтаймів з'являються тут близько 1905 року. А перші нотні видання, за свідченням англійського піаніста Віка Філмера, стали продаватися в Лондоні в 1910 році. Процес популяризації джазового мистецтва, здебільшого, відбувався завдяки гастрольним концертам американських джаз-бандів і розповсюдженню грамофонних записів американських колективів. З 1923 р. фірма «Victor» почала випускати такі платівки регулярно. Перші негритянські виконавці прибули до Європи в складі військових оркестрів, які супроводжували американські експедиційні війська під час першої світової війни. Автор висловлює думку, що нова музика джазового характеру, яка народжувалася у 20-і рр., поступово завоювала увагу європейської аудиторії. Європейські танцювальні оркестри намагалися надати «американський» відтінок для музики, що виконували, все частіше включали в свої склади ударні, банджо, а іноді і саксофони. В результаті стиль європейських джазових музикантів почав формуватися під впливом творчості білих американських джазменів.

В СРСР становлення професійного джазу пов'язано з появою нових джаз-ансамблів. Серед таких слід сказати про «Ама-джаз» (О. Цфасмана), «Перший концертний джаз-бенд» (Л. Теплицького), ансамбль Б. Ренського (Харків). Під час другої світової війни джазові оркестри і ансамблі в СРСР переважно утворювалися при арміях, флотах, фронтах і стали фактором, що серед інших (знайомство з європейським музичним середовищем, велика кількість американських фільмів, що демонструвалися на екранах СРСР) обумовив збільшення інтересу до джазу у післявоєнний період.

«Післявоєнний» етап характеризується розколом європейського джазу на два табори – «традиціоналістів» і «боперів». Починаючи з 1960-х років, джаз виокремлюється в рід музики та активно взаємодіє з різними галузями музичної культури. Значення джазу у 60-х роках далеко виходило за рамки музичних явищ – він виступав як один з носіїв ідеї лібералізації суспільного життя.

Соціокультурні фактори відіграли визначальну роль у процесі входження джазу до української музичної культури, характері та шляхах формування національної моделі джазу. На відміну від американського, чи, скажімо, французького, український джаз не пройшов поступової природної еволюції. Натомість, 60-ті роки мали синтезуюче значення в засвоєнні найрізноманітніших джазових стилів і технік, які вже існували на той час. Теж саме стосується й характеру співвідношення джазу й академічної музики. Так, за словами О. Воропаєвої [22], джаз і академічна музика у ХХ столітті розвивались певною мірою синхронно з огляду на проходження ними інтонаційно-кризових ситуацій, що підсумково є пов'язаним з тенденцією до глобалізації усього простору художньої культури. О. Чернишов [164] детально вивчає історію зближення та взаємозбагачення безпосередньо джазового та академічного музичного мистецтва, котре відбувалося двома шляхами: перший – звернення джазових музикантів до окремих елементів музичної мови, до прийомів і до музичних форм європейської композиторської творчості; другий – застосування академічними композиторами засобів виразності джазового мистецтва. В. Шулін, вивчаючи взаємодію джазу та індійського, африканського, латино-американського фольклору, фольклору європейських країн, вказує на те, що в джазі другої половини ХХ ст. відбулися взаємовпливи східних та західних традицій, а основними взаємодіючими елементами музичних культур стають масова культура Заходу і пласт сучасної міської музики Сходу. По суті, джаз став «полем, на котрому випробовувались чисельні варіанти поєднання різних музичних систем. Так, наприклад в сучасному джазі використовуються методи імпровізаційного розвитку форми, схожі з арабськими мугамами та індійськими рагами, що передбачає варіаційний чи варіантний розвиток теми, створення музичного матеріалу на основі вибраного звукоряду, комбінування окремих мотивів, ритмічне варіювання та ін.» [170, с. 379].

Висновки О. Воропаєвої, О. Чернишова, В. Шуліна свідчать про етапи зближення, взаємопроникнення джазу і академічної музики, джазу і фольклору. Примітним є залучення народних інструментів до оригінального джазового процесу. Так, скажімо, в Україні до складу джазових ансамблів долучають баян, домру, дримбу, бандуру та навіть сопілку.

Сучасний етап (остання чверть ХХ – початку ХХІ ст.) джазово-академічного напрямку в українській баянній музиці проаналізовано А. Сташевським [142]. Мистецтвознавець розглядає стильовий синтез з точки зору залучення елементів джазової музичної мови в компонуванні творів академічного напрямку.

Аналізуючи періоди розвитку популярної (естрадної) музики, відзначаємо певні розбіжності в структурному і часовому осмисленні даного процесу. Т. Волл зазначає: «Навіть тоді, коли видання чи записи представлені як загальний опис історії популярної музики, вони часто охоплюють дуже різні періоди часу» [202, с. 4]. До прикладу розглянемо три варіанти періодизації популярної музики (Д. Кларка [79], П. Фрідландера [186], Я. Чемберса [177]), стосовно яких можемо прослідкувати основні періоди в розвитку естрадного напрямку.

Д. Кларк розглядає зародження популярної музики ще з кінця ХІХ ст. та виділяє сім періодів: 1840-1900-ті рр. – мінестрельна естрада; 1910 – 20-ті рр. – регтайм; 1920 – 30-ті рр. – джаз; 1940 – 50-ті рр. – біг-бенд; 1955 – 60-ті рр. – рок-н-ролл; 1960 – 65 рр. – фольк; 1920 – 30-ті рр. – диско, панк.

П. Фрідландер пропонує наступну хронологію світового естрадного напрямку: 1910 – 20-ті рр. – блюз; 1940 – 50-ті рр. – ритм-н-блюз; 1955 – 60-ті рр. – рок-н-ролл; 1960 – 65 рр. – естрада 60-х (творчість «Бітлз»); 1965 – 70-ті рр. – соул; 1970 – 75 рр. – гітарний рок; 1975 – 80-ті рр. – панк рок; 1980 рр. – по теперішній час. – MTV.

Я. Чемберс вказує на процес інтенсивного розвитку, побудований на зміні жанрово-стильових пріоритетів кожні п'ять років: 1955 – 60 рр. – блюз і рок-н-ролл; 1960 – 65 рр. – соул; 1965– 70 рр. – рок, фольк; 1970 – 75 рр. –

heavy metal, glam rock; 1975 – 80 pp. – панк, фанк; 1980 pp. – наші дні – електро-поп, новий популярний стиль.

Розглянуті вище моделі періодизації естрадного та джазового напрямів, в повній мірі можуть бути застосовані і в баянно-акордеонному мистецтві (як складовій світового музичного процесу). Однак, наше дослідження потребує напрацювання досвіду періодизації саме баянно-акордеонного естрадно-джазового композиторського й виконавського мистецтва.

Спробу систематизації джазових стилів на прикладах оригінального баянно-акордеонного репертуару (за історичною ретроспективою) зробив В. Власов [21]. Автор стверджує, що протягом усієї історії свого розвитку, джаз створив безліч різноманітних стилів та напрямлень, котрі умовно поділяються на: *традиційний джаз та період свінгу*, до которого відносяться «Новоорлеанський джаз» та диксиленд, «Чикагський джаз», свінг, бугі-вугі; і *сучасний джаз* – «Бібоп», «Кул», «Хард-боп», «Прогресив», «Третя течія», «Босса нова», «Джаз-рок», «Мейнстрім». В. Власов системно висвітлює засоби виразності і трактовки їх на баяні та акордеоні. Розкриваються особливості джазової інтерпретації, свінгової манери виконання, характерних специфічних прийомів, імпровізації. Аналізуючи кожен із зазначених стилів та напрямлень джазової музики, В. Власов наводить нотні приклади баянних (акордеонних) композицій сучасних авторів: В. Власов «Старий Мерседес» (диксиленд), В. Власов «Звуки джазу» (свінг), А. Ван Дамм «Бугі-вугі Арта» (бугі-вугі), В. Власов «Бассо-остинато» (бібоп), В. Власов «Ностальгія» (кул), В. Власов «Сьогодні свято» (хард-боп), В. Зубицький «Концертна партита №2», II частина (третя течія), А. К. Жобім «Дівчина з Іпанеми» (босса-нова), Б. Мирончук «Концертна самба» (джаз-рок), В. Власов «Тростник» (мейнстрім).

Першою спробою дослідження естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття стала робота М. Булди [12], яка сформулювала три основні етапи її розвитку:

• стадія професійного становлення – 1920-1940-ві рр. – перші спроби акордеонно-баянного музикування у популярних пісенно-танцювальних жанрах; цілеспрямоване використання акордеона як сольного й акомпануючого інструмента у джаз-оркестрах, концертних фронтових бригадах);

• стадія філармонійної спеціалізації – 1950-1980-ті рр. – утвердження самостійного статусу акордеона та баяна як професійних інструментів у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві філармонійних естрадно-джазових колективів; удосконалення професійної майстерності; визнання джазу в середині 1950-х років як однієї з провідних форм сучасної інструментальної музики, в тому числі, – імпровізаційного, що відмежувався від розважальних музичних жанрів, запис грамплатівок, на радіо, виконання на фестивалях та в спеціальних джаз-клубах; існування джаз-оркестрів – «симфоджазів», які поєднували в собі елементи комерційного джазу і легкої симфонічної музики; закріплення статусу акордеона та баяна в естрадно-джазовій музиці; формування філармонійних концертних бригад, оркестрових колективів, де акордеон та баян посіли місце сольних інструментів; поява оригінальної нотної літератури);

• стадія академізації – 1970-ті рр.-до нашого часу – поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів, поява перших професійних оригінальних естрадно-джазових творів, активне проникнення естрадно-джазової специфіки в музику академічного напрямку; індивідуалізація художньо-виконавських традицій; формування джазово-академічного напрямку акордеонно-баянного мистецтва).

Дещо по-іншому й більш близько до нашого розуміння процесів естрадно-джазової музики підходить до періодизації популярної музики для баяна та акордеона О. Немцева [106]. Авторка обґрунтовує використання поняття «популярна музика» в контексті баянно-акордеонного виконавського мистецтва, визначає тенденції розвитку оригінального репертуару для баяна та акордеона у сфері популярної музики та виявляє п'ять етапів:

- етап зародження (кінець XIX – початок XX ст.);
- етап становлення (20–40-і рр. XX ст.);
- етап професіоналізації (50–60-і рр. XX ст.);
- етап академізації (70–80-і рр. XX ст.);
- етап культурної інтеграції (90-і рр. XX ст. – по теперішній час).

Отже, узагальнюючи різні досвіди періодизації щодо естрадно-джазового мистецтва, спостерігаємо наявність спільних періодів: зародження – стабілізації – інтеграції.

1.3 Естрадно-джазовий стиль і стилістика: критерії визначення

У дослідженні естрадно-джазового напрямку баянно-акордеонного мистецтва постаємо перед проблемою чіткого визначення та розмежування таких понять як:

- естрадність, стилістика естрадного твору;
- джазова стилістика (джазова ідіоматика);
- естрадно-джазова стилістика та естрадно-джазовий стиль.

Розробка понять пов'язана з більш широким колом питань – стосовно критеріїв «легкої» та «серйозної» музики, рівнів взаємодії стильових складових, включення баянно-акордеонного музикування у загальний процес естрадно-джазового мистецтва.

Аспекти теорії й історії популярного, масового, естрадного та джазового мистецтва визначено у працях Д. Бабіч [2], Є. Овчиннікова [109], А. Баташева [6], С. Бирюкова [9], В. Карташева [70], А. Мирека [93], М. Конарева [77], О. Устименко-Косоріч [151], В. Новожилова [108], А. Цукера [159] В. Конен [79] та ін. Ряд музикознавців виділяють та описують критерії взаємовпливу джазу і європейської професійної музики, серед них: В. Конен [78; 79], С. Фінкельштейн [184], У. Сарджент [125], Є. Овчинніков [109], Д. Ухов [152], М. Матюхіна [89], О. Чернишов [164; 165] та ін. Принциповим є факт, що й досі відсутній єдиний підхід як до визначення музично-творчих видів (за словами В. Конен), що стоять в

стороні від академічної музики та фольклору, так й до основних їх якісних складових. Щодо узагальнюючого поняття, то більш уживаним серед музикознавців є визначення «масова музика», що орієнтується на риси розважальної культури й протиставляється академічній музиці; «розважально-серйозна» музика тощо. Так, поняттям «масової» музики А. Цукер [159] поєднує естрадну, легку, розважальну, популярну музику, В. Конен [79] висуває ідею «трьох шарів» музичного мистецтва, де перший пласт представлений фольклором, другий – академічною музикою, третій включає легку музику, джаз і нові масові жанри ХХ ст. (тобто, вирізняє його як окремий), Н. Дрожжина, визначаючи «музичне мистецтво естради», трактує його як «специфічну форму мистецтва, що корелюється етапами виникнення та розвитку масової культури» [39., с.5]. Поняття «легка музика» має широку сферу вживання і визначає манеру виконання й доступний для сприйняття зміст музичного твору (А. Чернов [165]). В. Конен включає в масив легкої музики пісні-памфлети, танцювальну музику, та ін. Поняттям «розважальна музика» дослідники характеризують музичне явище не з змістовної, а з функціональної сторони (А. Цукер). Термін «популярна музика» застосовують, з одного боку, для визначення найбільш поширених явищ масового музичного побуту, з іншого – для позначення напрямку музичного мистецтва, що включає стилі і жанри розважального естрадного музикування ХХ ст. «Естрадну» музику досить часто ототожнюють з поняттям «легка» музика. Так, у 40-х рр. ХХ ст. Л. Утьосовим була запропонована назва «естрадний оркестр» – колектив, що увиразнював певну естетику. Поява естрадного оркестру дозволила відділити так звану «легку» музику від власно джазової. Отже, «естрадною» вважаємо розважальний вид музики, що призначений для широкого кола слухачів.

Щодо визначень естрадного чи джазового стилів, то такі поняття застосовують до окремих різновидів (наприклад, джазовий стиль бібоп, що склався на поч. 40-х рр. ХХ ст.; бугі-вугі як фортепіанний джазовий стиль, класичний джаз, що є узагальнюючою назвою джазових стилів певного

періоду, естрадний стиль музики, музикування, естрадний стиль диско тощо). Вважаємо за потрібне виокремити **естрадно-джазовий стиль** (стосовно композиторської та виконавської творчості), виразнений стійкою системою засобів музичної виразності.

Стосовно баянно-акордеонної музики М. Булда [12] виділяє два типи стильових напрямків:

- *естрадну* («легку», розважальну) музику, що вбирає в себе багатство жанрів, стилів, манер, способів виконання і належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різні форми вокального та інструментального виконавства. Її характерними ознаками є простота форми і змісту, доступність для сприйняття, розважальне призначення;

- «серйозну» *джазову* музику, яка виявляється у специфічності музичної мови, імпровізаційній основі джазу, оригінальному звукоутворенні та фразуванні, складній багатоплановій ритмічній структурі, інтонаційному строю, що допускає відхилення від темперації.

О. Немцева [106] поняття «популярна музика» використовує як визначення напрямку в області баянно-акордеонної виконавської практики широкого світового простору. Під популярною музикою автор розуміє сферу виконавської і композиторської музичної творчості, висхідну особливостями музичної мови до області масової, розважальної музики (серед специфічних особливостей – імпровізаційність, розважальність, танцювальність, перкусивний ефект, підвищена динаміка, полістилістика), і в той же час відноситься за умовами свого побутування до академічного середовища музичної діяльності (на це вказує письмовий професіоналізм, концертність, система освіти, методична і методологічна база). Цим поняттям авторка об'єднує сфери легкої і джазової музики. До зразків легкої музики вона відносить твори, написані в неджазових жанрах і стилях: блюз, мюзет, регтайм, самба, танго та ін., зразкам джазової музики - твори, в основі яких лежать джазові стилі (наприклад, бугі-вугі, диксиленд, свінг і ін.) і стилізацію джазових стандартів. Також популярна музика для баяна та акордеона

пропонується як напрямок виконавського мистецтва, що включає в себе створення та виконання оригінальних творів для баяна та акордеона в жанрах легкої музики, а також з використанням джазової стилістики в малих і великих музичних формах.

Вважаємо, що зі всього масиву подібних явищ слід виокремити **естрадно-джазовий напрям**, котрий існує в музичному мистецтві як цілісність і характеризується органічним поєднанням функціонально-змістовних якісних складових – джазовості та естрадності.

Наприклад, «джазовий компонент» активно присутній у сучасних композиторських стилях, залучений до партитури академічного твору. Елементи джазу стають її невід'ємною частиною, але рівень їх включення до текстової системи може істотно варіюватися. Так, Д. Ухов [152] виділяє кілька рівнів адаптації елементів джазу в «академічних» партитурах. Перший рівень, умовно кажучи, «колористичний», тобто використання тембрових можливостей інструментальних складів, властивих джазу або ж джазового звучання звичних інструментів. Як правило, на перший план у такій музиці висувається тембр труби та саксофона. Необхідність підкреслити в музиці, хоча б зовні, прикмети джазової стилістики (ритм, блюзові ноти та ін.). Особливий випадок являє собою техніка полістилістики й колажу, коли композитори безпосередньо вводять джазових музикантів у склад традиційних академічних оркестрів або стилізують під джаз окремі епізоди своїх творів.

Другий, більш розповсюджений, рівень – усвідомленого використання окремих (саме окремих, але не всіх відразу – тоді це вже «третій рівень») елементів музичної мови джазу. З їхньою допомогою розробляється, як правило не джазовий матеріал. На цьому рівні адаптація окремих елементів джазу (блюзова стилістика, специфічний метроритм, інструментарій, точніше особливості звукоутворення) практично не залежить від того, якою композиторською технікою користується автор.

Третій рівень адаптації – це, твір «у дусі джазу» потребуючої активної участі джазових музикантів у їхньому виконанні. Основа даного методу – використання композитором властивому джазу виразних засобів при розробці відповідного тематичного матеріалу. Часто такі твори (особливо якщо вони створюються розраховуючи на конкретних джазових виконавців) в інтерпретації джазменів можуть звучати як джаз.

Четвертий рівень знаменує собою нову якість – не адаптацію (підпорядкування) виразних засобів джазу формам і структурам класичної музики, а їхню інтеграцію. Формальною ознакою слугує наявність у складі виконавців хоча б одного джазового музиканта, якому доручене виконання джазової музики (незалежно від того, у якій формі яким способом вона зафіксована).

До проблеми джазової стилістики звертається й О. Чернишов, виявляючи критерії аналізу академічних творів з елементами джазової ідіоматики. Природно, що специфіка їхнього поєднання змінювалася в тому чи іншому ступені залежно від пристосування до певного історичного та етнічного середовища. Як виглядають такі джазово-академічні симбіози (твори «ф'южн»-музики – музики стилістичних сплавів) – це проблематика, котра є актуальною й до теперішнього часу. Також автор вважає, що питання «аналізу та класифікації подібних творів лишаються відкритими, оскільки й досі чітко не визначені самі джазові категорії» [165, с. 23]. Так, О. Чернишов пояснює критерії аналізу творів, що, лишаючись в руслі традиційно європейського мистецтва, наділені рисами джазової музики, це: трансформація і синтетичний симбіоз з «академічними» елементами музичної тканини основних джазових ідіом – джазового ритму, блюзових звуковисотних співвідношень, джазового фразування, імпровізаційних форм джазу» [164, с.2]. На основі комплексної, «стандартної» системи аналізу нових джазових елементів, що виникли внаслідок застосування елементів європейської традиції, розширив і запропонував в певному порядку наступні критерії аналізу: фактура, метроритм, мелодика, гармонізація, тембр,

звукоутворення, техніка виконавства, форма, семантика. В даній роботі вищеназвана система А. Чернишова використана як основа для аналізу творів, в котрих поєднуються елементи джазової та академічної ідіоматики за наступними критеріями (параметрами):

- 1) формоутворення;
- 2) композиторські засоби виразності: метроритмічна організація, мелодика, гармонізація;
- 3) виконавські прийоми та техніки (сонористичні засоби виразності).

Автором джаз визначається як «вид професійної «легкої» музики, що спирається на структурні ідіоми свінгу, імпровізаційності, блюзового інтонування, фразування та звукоутворення, а також на естетичну ідіому драйву» [164, с.12]. Отже, джазове формоутворення об'єднує специфічні типи, призначені для імпровізацій. У своїх дослідженнях О. Чернишов виділяє та описує три види форм джазової імпровізації в структурі академічної композиції. Так сутність традиційної джазової імпровізації виражається:

- 1) у метроритмічному заповненні гармонічних «квадратів» (функціонально-гармонічному джазовому остинато);
- 2) у рифовому мелодико-гармонічному остинато;
- 3) у вільній міні-імпровізації в брейк-зонах.

Якщо під джазовою імпровізацією розуміють орнаментальне варіювання фактури і мелодії на основі гармонічного «квадрату», що постійно повторюється, то «гармонічний квадрат» представляє собою блюзову форму, що складається з трьох речень по чотири такти, відповідно, з тонічною, субдомінантовою і домінантовою основою кожного речення. Найпростіший варіант блюзової форми 12-тактовий період (рідше 8 або 32 такти). Рифовий принцип організації музичного матеріалу (рифове остинато) має функцію створення основи для можливості існування одного і більше імпровізаційних голосів, котрі накладаються на задану гармонічну формулу. Ритмомелодичне остинато складається з певних ритмічних малюнків і

мелодики (елементом музичної тканини, що постійно повторюється, виступає коротка фраза, що легко запам'ятовується), за розміром не досягає навіть малої форми періоду.

Окрім остинатної організації, тобто нестійкої періодичності структурних одиниць форми, джазовому формоутворенню властиве чергування стійких та нестійких ритмічних структур. Під стійкістю розуміється ритмічна регулярність, а під нестійкістю – порушення цієї регулярності, своєрідне структурне синкопування. Це структурне синкопування отримало назву «брейк» (від англ. – break – прорив, зміна). Зазвичай брейки – це кілька невеликих і чітко регламентованих за часом порушень регулярної ритмічної пульсації (1/2 – 4 такти).

Досліджуючи явище джазового ритму в музиці академічної традиції, О. Чернишов [164], називає характерні риси джазового ритму:

- синкопування (фактурні синкопи);
- переакцентування (штрихові синкопи);
- тернарність ритмічних пропорцій («тріольність» ритмічного малюнку).

Головний принцип джазової ритміки пов'язаний із синкопуванням. У. Саргент виділяє «первинний рег» (просте синкопування) та «вторинний рег» (secondary rag – англ.) - особливого роду конфліктне поєднання ритмів (джазова поліритмія) [125, с. 55]. Прийом простого синкопування співвідносять з європейською музикою; прийом «вторинного регу» – визнається притаманним джазовій ритміці. В основі будь-якого синкопування закладено два процеси: 1 – встановлення регулярної пульсації («біт»), 2 – її подолання і створення ритмічного дисонансу. Ці процеси можливі або за наявності двох взаємодіючих ритмічно індивідуальних голосів, і контраст досягається безпосередньо, або ж в одному ритмічному голосі, коли пульсація на початку встановлюється, фіксується, а потім руйнується за рахунок здвигу по відношенню до встановленого ритму (умовний біт в цей час існує у свідомості людини за інерцією) [125, с. 56].

«Як правило, у джазі зустрічається «випереджуюче» синкопування. В джазовій літературі закріпились назви певним випереджувачим синкопам до тактових долей: «шотландська» (або «ломбардський ритм») до другої долі і «джазовий затакт» (або «джазова анакруза») до четвертої. Однак в самому синкопуванні слід відмітити найбільш притаманне джазовій музиці явище, що називають *джазовою поліритмією* («вторинним регом»), що, власне, і відрізняє джазове синкопування від синкопування неджазового». Характерним для нього є накладення метрично однорідних ритмічних структур різної тривалості на ведучий ритм. У типових випадках ритм, що накладається, складається із тридольних груп тривалостей, які протиставляються чотиридольному базисному ритмові. Власне, основна суть «вторинного регу» полягає в тому, що на основний чотиридольний ритм накладається ритмічний голос, фрази котрого не є чотиридольними [125, с.58-60].

Переакцентування (штрихова синкопа), за твердженням О. Чернишова, – прийом перенесення акценту з сильної долі на слабку за відсутності синкопованого малюнка, створення ефекту порушення рівномірної пульсації через певний акцентований штрих на метрично неударній ноті. Нарешті, сутність джазового тернарного ритму (принцип ритмічно тридольних пропорцій в дводольному метрі) полягає в особливому мисленні, коли кожна доля такту сприймається як три ритмічні одиниці, що об'єднані за формулою 2+1 (свінгова пульсація) [165].

Однією з характерних рис джазової мелодики є використання *екмелики* – системи, що характеризується застосуванням висотно-невизначених, висотно-нестабільних звуків. До них можна віднести глісандування, вільно-висотну мелізматіку, несистемну мікрохроматіку, застосування звуків-шумів, «темброзвуків». Таким чином особливостями джазового екмеличного мелодизму є так звані *dirty-tones* («брудні тони»), а також «розмовне» блюзове фразування. Наступною рисою джазової мелодики є «блюзовий звукоряд», сутність котрого у поєднанні III і III низької, VII і VII низької

ступенів мажорного ладу. Характерною рисою джазової мелодики є використання широкого спектру ладів народної музики, наприклад лідійського мажору з високою IV ступеню, дорійського мінору – з високою VI та багато інших. Для джазової мелодики досить типовим є блюзове фразування, його сутність полягає в тому, що фрази й мотиви закінчуються (починаються) на слабких долях метричної організації ритму. Чернишов умовно називає це фразовою синкопою першого розряду. Також, за твердженням О. Чернишова, фразова синкопа може виникати тоді, коли фраза базується на «порушуючих» метричність повтореннях ритмомелодичних малюнків, і у виконанні мається на увазі виділення метрично слабкої ноти через її місцезнаходження, наприклад, на початку моделі (фразова синкопа другого розряду) [165].

Гармонічна система джазу за своєю природою є «мікстовою» – в ній відображені фольклорна та професійна основи. Джазова гармонія базується на європейській функціональній системі, кожний новий напрямок джазу вносить в неї свої корективи. Так, у більшості спірічуелів гармонія досить проста. Переважно вона представлена тонічним, домінантовим та субдомінантовим тризвуком і домінантовим септакордом, іноді використовуються лише один-два акорди, серед яких субдомінантовий тризвук переважає над домінантовими гармоніями. В блюзі на перше місце виходять негритянські інтонації, вони відіграють домінуючу роль щодо європейської гармонії. Найпростішим прикладом такого переосмислення європейських гармонічних засобів може служити структура традиційного блюзу. Переважно в основі блюзу лежить єдина вихідна модель, для неї характерне використання септакордів, тенденція до чергування тонічної та субдомінантної гармонії, при чому часто на першому та четвертому ступені використовують квазідомінантовий септакорд: $I^{\flat}7$, $IV^{\flat}7$, що рідко зустрічається в європейській музиці. Кожний з цих акордів є результатом впливу «блюзового звукоряду» (мається на увазі альтерація III та VII ступенів). Загалом, джазова гармонія представляє собою суміш ідіом та

впливів. У. Сарджент вважає, що джазова гармонія в її найпростіших формах відображає сліди двох факторів: «блюзового звукоряду» і «перукарської гармонії» («barbershop-harmony»). «Перукарська гармонія» дещо відрізняється від традиційних форм європейської гармонізації: тенденції до тісного розташування голосів і плавного руху паралельними співзвуччями; частий хроматичний рух по півтонах; використання септ- та нонакордів, особливо домінантового типу; перехід складних акордів безпосередньо один в інший в паралельному хроматичному рухові, що дає можливість переходити в кілька споріднених тональностей [125, с. 160-164]. Таким чином, від «перукарської гармонії» джаз перейняв принцип руху від одного домінантсептакорда до іншого домінантсептакорда чи нонакорда (по спорідненим тональностям).

Ю. Чугунов відмічає, що сучасна джазова гармонія має наступні риси:

- 1) інтенсивна дисонантність – використання септ-, нон-, ундецим- та терцдецимакордів, альтерованих акордів та акордів з доданими ступенями, тяжіння до хроматизмів, тощо;
- 2) тенденція до акордового паралелізму;
- 3) прагнення до детальної гармонізації за рахунок побічних домінант (рух по квартовому колу), хроматизмів, замін;
- 4) вплив блюзу, що проявляється у застосуванні блюзової форми та «блюзових нот» [166, с. 4].

Щодо *виконавських прийомів та техніки (сонористичних засобів виразності)*, то багатотембровість джазу зумовлена, в першу чергу, постійною варіантністю складу ансамблів. Саме тому джазу притаманні різноманітні колористичні ефекти та техніки: сурдини, специфічні гліссандо, джазова ударна фактура. В баянній джазовій техніці використовуються такі специфічні прийоми як, вібрато, постійний ритмічний супровід, імітація контрабасового супроводу («крокуючий бас» - walking bass), імітація перкусії за рахунок ударів по різним частинам корпусу чи міху інструмента, не темпероване гліссандо, специфічно баянні штрихи та способи

звукоутворення тощо. А. Черноіваненко стверджує, що «крім загальних закономірностей поширення джазу у ХХ столітті і зацікавленості виконавців, існує, на наш погляд і протилежно діюча тенденція тяжіння від джазу – до баяна-акордеона. Це викликано іманентно-непереборним прагненням мистецтва джазу до новацій, свіжості висловлення в поновленому стилі, а також обумовлено багатими артикуляційними, тембровими, поліфонічними, конструктивно-технічними, фактурними можливостями самого інструмента та, навіть, «театралізованим» нахилом концертної посадки баяніста лицем до публіки і можливістю грати стоячи, рухаючись по сцені» [163]. Особливо вагомою на наш погляд є думка автора про існування окремого так званого «джазового стилю виконавства», котрий, як вважає А. Черноіваненко, потребує «альтернативних прийомів і можливостей» [163].

Щодо естрадності як стилістичної домінанти, то її ознаки є менш розробленими, ніж у джазології. Музичним мистецтвом естради є «специфічна форма музичного мистецтва, відповідна і гармонійна епосі виникнення і розвитку масової культури» [39, Дрожжина с. 11]. Естрадно-джазова стилістика (при всій різнобарвності та різновекторності естрадно-джазового напрямку) презентує, з одного боку, засоби виразності, властиві академічній музиці, з іншого – естрадний; має, з одного боку, ряд загальних ознак між естрадою та джазом (наприклад, наявність постійної ритмічної пульсації), з іншого – специфічних (у джазі – імпровізаційність, свингування, складність інтонаційно-ритмічного складу у модерних стилях; в естраді – більша доступність музичної мови, мелодичність, ритмічна простота).

Висновки до Розділу 1

Дослідження стилю стосовно баянно-акордеонного естрадно-джазового мистецтва ХХ-початку ХХІ ст. в межах даного розділу концентрувалося на історіографічних та теоретичних проблемах, та мало на меті окреслити основні наукові дискурси щодо їхнього вивчення.

Універсалізм загальної теорії стилю (дослідження Є. Назайкінського, М. Михайлова, В. Москаленка, В. Сирова, О. Катрич) підтверджується при застосуванні основних положень у проекції на баянно-акордеонне мистецтво. Так, функції стилю, запропоновані Є. Назайкінським допомагають ідентифікувати естрадно-джазову направленість творів чи стилів. Це стосується, перш за все, функції забезпечення історико-культурної орієнтації з точки зору належності до певної епохи (в даному випадку – достатньо тривалого періоду ХХ-початку ХХІ ст., при всьому розмаїтті його стилів). Ґрунтовною функцією в ракурсі теми, що розробляється, постає фіксація і вираження певного змісту, завдячуючи котрій відбувається власне формування естрадно-джазового напрямку як цілісності в історії музичного мистецтва. Остання з функцій (об'єднання – розмежування) є загальною для класифікації характерних рівнів прояву естрадності-джазовості. Кожна з функцій може бути застосована не тільки для ідентифікації стилю чи напрямку, а й композиторським і виконавським його різновидам. Для цього методологічним підґрунтям стають теоретичні положення В. Сирова (типологічна модель композиторського стилю), В. Москаленка (підхід до стилю музичної творчості), О. Катрич (підхід до визначення індивідуального виконавського стилю),

Еволюцію наукової думки у світлі народно-інструментального музикування та формування естрадно-джазового напрямку представлено за такими позиціями: органологічний підхід (пов'язаний з історією інструментів, їхніх конструкцій); історіографічний підхід (при цьому звертається увага на еволюційні процеси розвитку народно-інструментальної творчості), і теоретичний (відбувається розробка основних засад композиторської та виконавської творчості). Ґрунтовні праці М. Давидова, І. Єргієва, М. Імханицького, А. Сташевського, К. Колісніченка, В. Джезуальдо, В. Князева, А. Семешка значною мірою висвітлюють принципові питання, пов'язані з розвитком баянного виконавства, дослідження М. Булди, Є. Немцевої, А. Черноіваненко ґрунтовно розкривають

та аналізують зміни у сучасному баянному мистецтві. На початковому етапі академічного становлення інструмента увага, здебільшого, була прикута до питань, пов'язаних з органологією баяна та акордеона. Подальший розвиток конструкцій інструментів, поява багатотембрового готово-виборного баяна обумовив розвиток виконавської майстерності та створення концертного оригінального репертуару, в тому числі – естрадно-джазової направленості. Такі процеси спонукали провідних науковців до дослідження новітніх тенденцій в баянно-акордеонному мистецтві (І. Єргієв, О. Немцева). У результаті послідовного й комплексного розгляду основних тенденцій вітчизняної баянології, опрацювання наукових досліджень створено панораму розвитку виконавського та композиторського мистецтва в баянно-акордеонній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, основними тенденціями котрого стали розвиток композиторських технік та виконавської практики, поява новітніх течій і напрямів композиторської й виконавської творчості.

Історіографічний аспект дослідження задіяв також праці з історії джазу та естрадного мистецтва. Аналізуючи досвід науковців (В. Конен, Н. Белявіної та О. Супрун, В. Олендарева, Дж Коллієра, О. Воропаєвої, О. Чернишова, В. Шуліна, В. Власова, О. Немцевої, Т. Волла, Д. Кларка, П. Фрідландера, Я. Чемберса) щодо періодизації джазового та естрадно-джазового мистецтва, пропонуємо власну періодизацію власне *естрадно-джазового напрямку*. Його слід умовно розділити на три етапи:

1. зародження (20-ті – 40-ві рр. ХХ ст.);
2. становлення (50-ті – 80-ті рр. ХХ ст.);
3. інтегруючий етап (80-ті рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст.).

Вивчення досвіду провідних науковців з теорії стилю (Є. Назайкінський, М. Михайлов, В. Москаленко) та питань взаємовпливу джазу і європейської професійної музики (В. Конен, С. Фінкельштейн, У. Сарджент, Є. Овчінніков, Д. Ухов, М. Матюхін, О. Чернишов, О. Устименко-Косоріч, А. Цукер) направлено й на формулювання основних понять дисертації.

Так, якщо стиль в музиці (Є.Назайкінський) презентує особливу *якість* музичних творів, обумовлену будь-якою генетичною спільністю, яка відчувається на слух, то *естрадно-джазовий баянно-акордеонний стиль* – цілісне явище музичної культури ХХ-початку ХХІ ст., що характеризується єдністю наступних елементів: орієнтація на публічність виконання (концертний зал, сцена, майданчик), серйозність змісту, використання інструментальної специфіки баяну (акордеону), відбір та рафінованість виражальних засобів, розробка форми, важливість аранжування, високий рівень професійного виконання, технічність та віртуозність, інтелектуалізм, відмова від легковажності, прикладних функцій (й разом з тим – доступність змісту), орієнтування на певну культуру сприйняття.

В рамках цього стилю можуть бути виявлені три основні типи стилістики:

- *естрадна;*
- *естрадно-джазова;*
- *джазова.*

Осмислення різних рівнів стилістичних проявів естрадності-джазовості у композиторській та виконавській творчості, призвело до наступних робочих визначень. *Естрадність* – якість презентації композиторської та виконавської творчості, що характеризується певним комплексом характерних рис (стилістикою), а також – стиль, манера, спосіб композиції та виконання творів естрадного напрямку.

Спільними рисами естрадної, естрадно-джазової та джазової стилістики в баянно-акордеонному мистецтві є використання широкого кола музичних жанрів, манер виконання, доступність музичного матеріалу для слухачів, розважальне призначення музики. Проте слід визначити і основні критерії відмінності кожного зі стилістичних видів розважальної музики.

Естрадний напрям об'єднує твори легкої, розважальної музики, з багатством жанрів та манер її виконання. *Естрадна стилістика* – комплекс елементів музичного мовлення, що включає просту будову мелодичної лінії,

простоту побудови фраз та речень, простоту гармонічно-ритмічних побудов. Прояв *естрадно-джазової стилістики* характеризується більш складними техніками. Використання готово-виборного варіанта інструмента надає можливість значно розширити різновиди фактурного наповнення творів. Розширюється застосування, порівняно з творами естрадного напрямку, кола форм музичних творів. *Джазова стилістика* в оригінальних баянно-акордеонних творах проявляється у використанні специфічної, ускладненої музичної мови та гармонії, значно розвиненим ритмічним сполукам, інтонаційним розмаїттям тем, цитуванням джазових тем (стандартів), наявністю джазових імпровізацій. Естрадно-джазова стилістика передбачає поєднання елементів обох різновидів.

У композиторській практиці естрадність втілена у комплекс засобів, що зафіксовані в тексті, у виконавській творчості естрадність корегується під час виконання і пов'язана з типом темпераменту, особистісними рисами виконавця, мірою опанування виконавцем естрадною чи джазовою стилістикою.

Сукупність вищезначеного (цілісність системного прояву від стилістики до стилю) в рамках композиторської та виконавської творчості того чи іншого митця (чи колективу) дозволяє сформулювати загальні риси та виокремити *естрадно-джазовий напрям* в світовому музичному мистецтві, дослідженню котрого будуть присвячені наступні розділи.

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО БАЯННО- АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА (20–80-ті рр. ХХ ст.)

2.1 Зародження та розвиток естрадно-джазового виконавства в країнах Америки, Європи та СНД в першій половині ХХ ст.

Протягом всього ХХ століття в музичній культурі світу простежується вплив джазу. З'явилися нові напрямки і стилі, але й сам джаз розвивався й перетворювався внаслідок асиміляції з іншими музичними напрямками. Пошуки нового змісту та форми приводили джазменів до традицій академічного, фольклорного та експериментального мистецтва. Внаслідок такого синтезу з'явилися нові напрямки та стилі в музичному мистецтві як «симфонічний джаз», «прогресивний джаз», «інтелектуальний джаз», «барочний джаз», а також «авангардний джаз».

На початку ХХ століття в європейській музичній культурі все виразніше виявляється внутрішнє розшарування: значний розвиток академічного мистецтва та практика масово-розважального мистецтва. Однак, попри таке розшарування, відбувається феномен музичного мистецтва у вигляді взаємодії між собою стилістичних ознак джазової і естрадної музики, що призвело до нових тенденцій: оновлення музичної мови, прагнення до експерименту, посилення виконавського артистизму, появу нових стильових напрямків і течій. Крім того, внаслідок такої взаємної асиміляції змінювалась і роль використання багатьох музичних інструментів – наприклад, контрабаса, скрипки, саксофона, фортепіано і гітари. На самому початку зародження естрадної музики відбувається усталеність константних її рис – яскравості виконавської презентації і загальної доступності широкому загалу.

Процес масової інтеграції баяна та акордеона в концертно-виконавську практику знаменується аматорсько-побутовою обмеженістю репертуару. Першими творами виконавців стають не складні обробки народних мелодій, популярних пісень, танцювальної музики. Масово-побутова спрямованість репертуару перших виконавців на баяні та акордеоні, загальна її доступність і є проявом естрадності. Виконавська діяльність перших естрадних акордеоністів отримала широке розповсюдження на дансінгах, в вар'єте², кабаре, м'юзік-холах, ресторанах та кафешантанах. Проте виконавці не обмежувались масово-побутовою практикою. Як стверджує М. Імханицький, «найбільш талановиті прагнули до виходу на концертну естраду – від невеликих естрадних майданчиків, садів та парків до сцен престижних концертних залів» [61, с. 426]. Такий процес виходу музикантів на новий професійно-виконавський рівень вимагав появи оригінального репертуару. Так, на початку ХХ ст. з'являються перші аранжування народних тем, жанрів танцювальної музики.

Етап зародження естрадного напрямку в США характерний наступними рисами:

- професіоналізація виконавського мистецтва (створення асоціацій³ акордеоністів⁴; поява і функціонування студій навчання гри на баяні та акордеоні; створенням авторських методик; орієнтуванням на розвиток творчого потенціалу акордеоністів і баяністів);
- створення оригінального репертуару;
- розширення видів виконавської практики (стрімке поширення баяна і, особливо, акордеона в джаз-бендах (Ч. Крет, Дж. Смелзер, Е. Холл; професійна концертна діяльність виконавців);
- процес звукозапису.

² Вар'єте – вид театру, в концертах якого поєднуються різноманітні вистави легких жанрів – комедійні, циркові, хореографічні, музичні виступи, і зокрема, інструменталістів.

³ «Штаб естрадного мистецтва», «Американська асоціація акордеоністів»

⁴ Слід зауважити, що в естрадній та джазовій виконавській практиці пріоритет належав клавішному інструменту (акордеону), на відміну від академічного виконавства, де більшого розповсюдження отримав кнопковий інструмент (баян).

Всі ці процеси значно сприяли загальній популяризації інструментів. Так, за твердженням М. Імханицького, «ще у перші десятиліття ХХ століття акордеон почав широко побутувати в США. На самому початку популяризаторами акордеону стали емігранти з Італії.» [63 с. 304-305]. Одними з таких були брати П'єтро та Гуідо Дейро. Першими концертними майданчиками музикантів стали сцени вар'єте, на яких музиканти здобули значної популярності серед слухачів. Вагомий внесок П. та Г. Дейро вклали в розвиток оригінального репертуару. Серед творів з'являються два концерти для акордеона з оркестром П. Дейро (записаними на грамплатівки), транскрипції оперних увертюр, перекладення естрадних мініатюр, оригінальні твори. *Творчу діяльність П. та Г. Дейро вважаємо своєрідним стартом професійного естрадно-джазового акордеонного мистецтва.*

Послідовниками ідеї естрадного акордеонного виконавства виступили відомі музиканти: П. Фросіні, Е. Галла-Ріні, Ч. Ман'янте та ін. Трансформуючи естрадно-джазове музичне мистецтво, кожен з них зробив вагомий внесок в розвиток виконавської практики того часу. П. Фросіні став першим композитором який широко використовував міхо-репетиційну техніку, чітко ритмізоване міхове тремоло (*розвиток виконавської техніки*). Його оригінальні твори мають яскравий, граціозний характер, велику кількість гострих синкоп, колоритний орнамент мелодії. П. Фросіні увійшов в історію як перший (в баянно-акордеонному мистецтві) виконавець, записаний на грамплатівку: «Першим на грамплатівку в 1908 році компанією «Victor» був записаний «Ніжний вальс» (“Amoroso waltz”)» [61, с. 472]. Ентоні Галла-Ріні виступив активним пропагандистом акордеона як концертного інструмента. Музикант видав двотомну методику навчання на акордеоні. Серед творів, написаних Е. Галла-Ріні, слід виокремити: Сонату для акордеона соло, два концерта для акордеона з оркестром та велику кількість естрадних мініатюр (*професіоналізація мистецтва*). Чарльз Ман'янте увійшов в історію як перший акордеоніст котрий виступив з сольним концертом у відомому концертному залі Карнегі-Холл (*розвиток*

професійної виконавської практики). Для творів Ч. Ман'янте характерний темпераментний характер, гострий ритмічний пульс, імпульсивний мелодичний розвиток. Серед знакових творів композитора слід виділити парафраз на тему циганської пісні «Очі чорні», «Карнавал у Венеції», «Акордіана», «Акордеонне бугі». Своєю творчою діяльністю, стилістичними пошуками американські акордеоністи заклали засадничі риси естрадно-джазового напрямку.

Етап становлення характеризується інтенсивним розвитком нових видів виконавської практики. Баян і, особливо, акордеон часто широко застосовуються в естрадних ансамблях і джаз-бендах. Естрадну направленість акордеона можемо пояснити конструктивною особливістю інструмента та більшою візуальною привабливістю. Процес інтеграції акордеона в джаз-оркестри, функціонування його як одного з головних інструментів колективу, мав визначальну роль для розвитку естрадно-джазового напрямку. Процес інтеграції акордеона і баяна в естрадні і джазові оркестри був широко представлений в СРСР: «Акордеон в якості невід'ємного компонента естрадних танцювальних складів першочергову роль в СРСР набуває вже в 1930-і роки. Правда, після 1948 року, в руслі активно розгорнутої кампанії по “боротьбі з космополітизмом” як інструмент явно іноземного походження він зникає з концертної естради та навчання на ньому перестає викладатися в музичних училищах і школах, однак після 1953 року поступово “реабілітується” і на естрадній сцені, і в педагогічному процесі», – відзначає М. Імханицький [61, с. 459]. Серед найбільш відомих естрадно-джазових оркестрів того часу були колективи Л. Утьосова, О. Варламова, В. Кнушевицького, О. Цфасмана.

Примітним явищем радянського естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку є «пісенний джаз», появу і функціонування якого вбачаємо в «естрадно-оркестровій» виконавській практиці інструментів. Так, за основу своїх творів композитори використовують не тільки народні теми, а й популярні (на той час) естрадні пісні. Як відмічено М. Імханицьким,

«втілення естрадних жанрів – масової радянської пісні, поширених пісенних і танцювальних естрадних мелодій – стало істотним напрямком в становленні баянно-акордеонного репертуару в цілому. Причому на акордеоні даний напрямок отримує набагато більший розвиток, ніж на баяні – відповідно до переважної функції інструменту як естрадного⁵» [61, с 457]. Діяльність радянських композиторів та виконавців, на початковому етапі зародження естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва, має великий вплив на подальший розвиток в процесі становлення естрадно-джазового мистецтва.

Становлення європейського баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку пов'язане, здебільшого, з жанровою орієнтацією творів певного регіону. Так, у Франції на даному етапі формується сучасний баянно-акордеонний стиль мюзет. За словами М. Імханицького [61], першим автором салонних п'єс в стилі мюзет є Ш. Пегурі. Популяризаторами мюзетів виступили також відомі виконавці К. Койя, Н. Декорну, Д. Гал'ярді, М. Азола. Характерні особливості форми (завжди тричастинна), легка мелодика і характерна мелізматика мюзету, що виявляється у виконавській практиці й композиторській діяльності Е. Ваше, робить його засновником даного баянно-акордеонного стилю в тому вигляді, в якому ми знаємо його зараз. Характерною ознакою виконання даних творів є використання інструментів з «французьким розливом⁶».

Для виконання творів Е. Ваше використовував ансамблеву форму музикування, проте пріоритетним інструментом завжди залишався баян.

Окрім колективної, розповсюдження також отримала практика сольного виконання мюзетів на баяні та акордеоні. Значного розвитку стилю мюзет в

⁵ Це стосувалося функціонування акордеона і в побуті, і в естрадних оркестрах. З широким розповсюдженням акордеона ... до виконавства на ньому переходять відомі музиканти, котрі раніше грали на баянах. Такими стали І. І. Гладков, переможець Першого Московського губернського конкурсу виконавців на гармоніці, який з 1932 року брав участь в джаз-оркестрах, або Л. А. Месін-Поляков, який паралельно працював з 1932 року в якості баяніста в Москонцерті, та як акордеоніст в естрадних оркестрах Б. Б. Ренського, К. Я. Лістова, Е. Д. Гейгнера. Часом ці музиканти виходили на авансцену з сольними концертними номерами, найчастіше, віртуозного плану.

⁶ Регістр інструмента з трьома унісонними голосами та характерною звуковисотною неточністю.

40-ві – 50-ті рр. ХХ століття, надає «творча співпраця» з видатними французькими вокалістами-шансоньє.

Серед відомих, в подальшому, виконавців та композиторів даного стилю слід виділити Ж. Коломбо, Ш. Базена, Г. Мюрену, А. Аст'є, А. Музикіні, М. Азола та ін.

У Німеччині розвиток популярної музики для баяна та акордеона відбувся паралельно зі становленням академічного баянно-акордеонного мистецтва, що зумовило створення і подальше широкі поширення в концертному репертуарі баяністів і акордеоністів розгорнутих естрадних творів. Серед таких творів – віртуозні фантазії, варіації на теми популярних пісенних і танцювальних мелодій, вальсів.

Разом з тим слід відзначити також значну популярність і естрадних мініатюр, що виконувались як соло, та і в супроводі різноманітних колективів.

Популярною стає композиторська та виконавська творчість Р. Вюртнера, В. Глае, Х. Хофмана, Г. Шютца, А. Фоссена та ін.

Так, одним з найяскравіших композиторів-виконавців естрадних творів слід назвати Рудольфа Вюртнера. Починаючи з 40-х рр. ХХ ст. творчість митця набуває широкої популярності серед слухачів. Більша частина творчості Р. Вюртнера пов'язана з оркестром акордеонів фабрики Hohner, в складі якого він дебютував як виконавець (1931 р.), з 1947 року виступав як диригент, а з 1968 р. був його художнім керівником. За період творчої співпраці Р. Вюртнером створено: «Варіації» на оригінальну тему для акордеона з оркестром, «Фестивальну увертюру», «Мюнхенську рапсодію» для акордеона з оркестром, «Тірольську рапсодію» для акордеона з оркестром, «Сентиментальне танго». Також заслуговують уваги естрадні твори Р. Вюртнера для акордеона соло: Фантазія на тему концертного етюд «Кампанелла» Н. Паганіні, варіації на тему циганської пісні «Очі чорні», «Кармен-фантазія». Унікальним є використання тем академічної музики для створення естрадних творів.

Знаковою постаттю в баянно-акордеонному естрадному напрямі Німеччини є *Альберт Фоссен*.

Професійну музичну освіту А. Фоссен отримав в Музичному інституті м. Кельна (Німеччина) як піаніст. Цікавим та випадковим є факт «переходу» музиканта з фортепіано до акордеону – хвороба виконавця-акордеоніста паризького оркестру, «змусила» А. Фоссена взяти акордеон до власних рук.

В 1932 році створивши колектив «*Albert Vossen mit seinen Solisten*», музикант активно популяризує естрадний напрям серед слухачів, постійно виступає у відомому берлінському «*Ciro Bar*». З цим колективом музикант записує й свої перші композиції, а в 1936 році з'являється перша грамплатівка.

Популярними стають його твори: «Мелодія Бродвею», «Листя, що летить». «*Flick-Flack*» (що пізніше стане популярною і в СРСР під назвою «Карусель» в обробці Ю. Шахнова)

Після завершення Другої світової війни Фоссен робить фондові записи на Західнонімецькому Радіо. Його виступи стають невід'ємною частиною програм танцювальних вечорів радіостанції Кельна.

Композиторська спрямованість творчості А. Фоссена була направлена на створення естрадних мініатюр та аранжувань різних жанрів танцювальної музики. Автором було створено ряд естрадних композицій які не втратили своєї популярності і сьогодні: «*Flick-flack*», «Мимохідь», «Танцюючі ноти», «Гризетта», «Брюссельські мережива», «Листя, що летить», «Набережна Рейну», «Мій ритм», «Вічність», «Синє море», «Зачекайте», «Я та Ви», «Сонячний удар», «На Монпарнасі», «Граціелла».

Вагомим фактором суто естрадної спрямованості творчості А. Фоссена, на наш погляд, є творча співпраця з «Німецьким танцювально-розважальним оркестром» («*Deutschen Tanz- und Unterhaltungorchester*»). Музикант здійснив велику кількість записів на грамплатівках.

В Італії перші значні оригінальні твори з'являються після закінчення Другої світової війни. Одними з основних жанрових орієнтирів в Італії

стають тарантела, самба, танго. Серед відомих італійських композиторів слід відзначити В. Бельтрамі, Д. Маркосіньорі.

В Україні етап зародження естрадної стилістики пов'язаний з виконавською практикою гармоністів. Народно-побутова, аматорська практика виконавства цього періоду вплинула на подальший виток розвитку естрадного та естрадно-джазового виконавства на баяні та акордеоні в Україні.

На теренах СНД розвиток популярної музики для баяна та акордеона пов'язаний зі становленням музичної естради. Одним з феноменів виконавського мистецтва стала поява «пісенного джазу». Грунтуючись на музичному матеріалі таких пісень композитори створили ряд естрадно-джазових обробок, транскрипцій, фантазій (В. Подгорний «Ретро сюїта», О. На Юн Кин Концертна інпровізація на тему пісні І. Дунаєвського «Капітан», Є. Дербенко Парафраз на тему пісні М. Богословського «Извозчик»).

Подальший розвиток естрадно-джазової музики для баяна та акордеона пов'язаний з розмежуванням виконавської і композиторської практики. Активна концертна діяльність, поява численних грамзаписів відомих виконавців привернуло увагу широкого кола музикантів, композиторів і мистецтвознавців до акордеону, а пізніше і до баяну, як сольних інструментів, орієнтованих на виконання естрадно-джазової музики, підтвердженням чого стало впровадження інструментів в філармонічну практику (виконавська діяльність Б. Векслера, В. Ковтуна, Я. Табачника, Б. Тихонова, Ю. Шахнова та ін). Значної ролі в баянно-акордеонному мистецтві того етапу набувають конкурси та фестивалі виконавців. В недалекому минулому кількість міжнародних, національних конкурсів була обмеженою, а право брати в них участь надавалась найдосконалішим баяністам, які проходили жорсткий відбір. Не дивно, що виконавська майстерність представників СРСР на таких конкурсах була надзвичайно високої якості, що й засвідчують здобуті результати одного з найскладніших,

найпрестижніших конкурсів «Фогтландські дні музики» (Німеччина, м. Клінгенталь)⁷: починаючи з 1974 року по 1983 рік переможцями саме цього конкурсу були виключно радянські баяністи, що підтверджує, в свою чергу, високий рівень радянського баянного виконавського мистецтва.

Етап становлення естрадно-джазового напрямку характеризується ще, не завжди паритетними співвідношеннями естрадності та джазовості. Тому доцільним вважаємо окремий аналіз важливих тенденцій композиторської й виконавської творчості у наступних підрозділах.

2.2 Естрадність в системі композиторського стилю

Розглядаючи *естрадність* як якість презентації композиторської та виконавської творчості, що характеризується комплексом певних рис (стилістикою), визначимо рівні прояву естрадності в системі композиторського наступним чином:

- як *елемент мовної системи*, на рівні засобів музичної виразності;
- як *елемент жанрової системи* (на рівні створення окремих композицій професійної направленості);
- як *цілісність*, що власне утворює композиторський стиль (або є його домінантним показником).

Розглянемо більш детально композиторську творчість відомих митців з точки зору прояву рівнів естрадності.

Естрадність – елемент мовної системи. Як було зазначено вище, початок впровадження естрадно-джазової стилістики, в баянно-акордеонній практиці, ознаменований творчою діяльністю американських виконавців, зокрема

⁷ Починаючи з 1966 року позиція радянських баяністів стає домінуючою в розподілі призових місць. Першим переможцем цього іменитого конкурсу з радянських виконавців став Вячеслав Галкін (1966). Після перемоги В. Галкіна, як зазначає В. Басурманов [5], в наступні роки ставали переможцями: В. Голубничий (1968), Ф. Ліпс (1969), Я. Ковальчук (1971), О. Дмитрієв (1972), О. Крупін (1974), В. Булавко (1975), В. Авральов (1976), В. Шишин (1977), В. Долгополов (1978), В. Стецун (1979), А. Заїкін (1980), Г. Галицький (1981), Е. Сейт-Абдулов (1982), В. Романько (1983 р.)

Г. Дейро, тому слід більш детально розглянути творчість митця, з точки зору впровадження естрадно-джазової стилістики.

Твір Г. Дейро «Deiro Rag» («Allegro Deiro») було створено композитором в 1912 році. Цей період знаменується всеохоплюючим домінуванням регтайму. В. Конен зазначає, «"Епоха регтайма" тривала всього два десятиліття – з середини 90-х років минулого століття до періоду першої світової війни» [78, с. 134]. Наслідуючи основні принципи закладені С. Джапленим, Г. Дейро створює «акордеонний регтайм». Розглядаючи «Deiro Rag», [182] звертаємо увагу на естрадність твору, що підкреслюється комплексом характерних рис. По-перше, характер відтворення музичного матеріалу підпорядкований на миттєве слухачське сприйняття – здебільшого гучне звучання (*f*, *mf*), яскрава акцентність, відносна простота мелодики. По-друге, загальна ритмічна стійкість, не зважаючи на велику кількість синкоп. Твору притаманне характерне ритмічне поєднання – зіставлення чіткого, ритмічного акомпанементу, у вигляді басо-акордової послідовності, з акцентною, гостро синкопованою мелодичною лінією, що надає ефекту своєрідного хитання. По-третє, виконавська віртуозність як елемент артистичного впливу. По-четверте, стилізація американського салонного фортепіанного виконавства. Конструктивна особливість баяна та акордеона з готовими акордами як найкраще підходить для такого стилю виконавства. Часто, серед багатьох інтерпретаторів, застосовується свінгова манера виконання регтаймів, що на наш погляд, є доцільним, враховуючи загальну синкопованість ритмічного малюнку. Залучається також легка виконавська імпровізаційність у вигляді мелізматички та лінії акомпанементу.

«Deiro Rag» Г. Дейро має складну двочастинну форму, що є характерним виду «класичного» регтайму. Елементарність будови форми твору, з характерною відсутністю тем для поєднання розділів, також є однією з особливостей регтайму. Перший розділ має дві самостійні теми, кожна з яких побудована з шістнадцяти тактів. Автором застосовується принцип класичної квадратної будови періоду. Протягом цілого твору спостерігаємо

чітку квадратність побудов (2 – 4 – 8 – 16-ти тактові), що є типовим для жанру регтайму. Перша тема має легкий, яскравий характер, легке зміщення акцентів. Друга тема не привносить яскравого контрасту, має певну схожість характером мелодики та ритму з попередньою темою. Проте відбувається тональне відхилення в паралельний мажор. Спостерігається більш насичене, акордове викладення фактури мелодичної лінії. По суті, друга тема розвиває загальний характер першого розділу твору. Другий розділ регтайму – *trio* (за аналогією з вальсом-мюзетом, чи військовим маршем) має дві рівнозначні теми. Тональний та фактурний план *trio* є дзеркальним відображенням першого розділу: перша тема – F-dur, та має акордове викладення мелодики; друга тема – d-moll, одноголосна тема, побудована на розвитку короткого мотиву.

Можна з впевненістю сказати, що Г. Дейро використовував комплекс стилістичних засобів запроваджений в естрадно-джазовій музиці того часу. До таких віднесемо доступність музичного матеріалу широкому колу слухачів, використання поліритмії, свінгування тем, гомофонно-гармонічне викладення фактури, загальна віртуозність, стилізація джаз-бенду, фортепіано.

Німецька естрадна баянно-акордеонна практика пов'язана з творчістю Р. Вюртнера. Характерною ознакою композитора є поєднання естрадності та академічного виконавського мистецтва. Автор створив ряд знакових творів, котрі не втратили своєї популярності й сьогодні. Серед таких – варіації на тему циганської пісні «Очі чорні», «Кармен-фантазія», Фантазія на тему концертного етюд «Кампанелла» Н.Паганіні.

Аналізуючи варіації на тему циганської пісні «Очі чорні» Р. Вюртнера зауважимо принцип композиції твору, подібний до класичних варіацій. Автор використовує принцип контрастності варіацій в побудові композиції.

Характерною ознакою I варіації є поєднання оригінального викладення теми твору з яскравими, стрімкими гамоподібними пасажами, акордовими послідовностями, ритмічними зворотами. (Додаток Б, приклад 1.1).

Наступна, II варіація вносить контраст. Автор зауважує виконання *rubato*, *portamento*, використовує акордове викладення фактури, динамічний нюанс *ff* та використання регістру «тутті». III варіація побудована на фігураціях дрібних тривалостей в партії правої руки. Гомофонно-гармонічний вид фактури, швидкий темп, акцентна пульсація мелодики має ознаку швидкого танцю. (Додаток Б, приклад 1.2). Характерною ознакою IV варіації є використання характерних різнобарвних акордових сполук, стрибкоподібні послідовності акордів в партії правої руки. Автор змінює розмір такту (3/4) та застосовує синкопований ритмічний малюнок в поступовому пришвидшенні темпу варіації. (Додаток Б, приклад 1.3). Своєрідною каденцією є VI варіація. Автор імітує прийом гри на скрипці шляхом викладення музичного матеріалу у вигляді послідовностей арпеджіоподібних фігурацій. Заключні дві варіації мають певну жанрову спрямованість. Так, перед сьомою варіацією вказана авторська ремарка «Csárdás». VII варіація – це помірний, ліричний «lassan», подібний до першого розділу угорського народного чардашу. Ліричний, пісенний характер варіації, окрім характерної мелодичної лінії, підкреслений авторськими позначеннями «*rubato*» та «*sotto voce*». Досить часто автор використовує техніку пальцевих репетицій, ніби імітуючи прийом тремоло струнно-щипкових інструментів. (Додаток Б, приклад 1.4). VIII варіація – стрімка, віртуозна «*friska*», побудована на темі циганської пісні «Очі чорні». Даний розділ є кульмінаційним для всього твору. Автор динамізує розвиток варіації кількома методами: використання темпового нарощення (*Presto* – *Prestissimo* – *Stretta*); зміна тривалостей (шістнадцяті – триолі шістнадцятих); зміна ритмічного малюнку акомпанементу. (Додаток Б, приклад 1.5).

Використовуючи різні види мелодичного орнаменту, різноманітну акордову фактуру, віртуозний рух басової лінії, автор має на меті максимально виявити художньо-виражальні та технічні властивості інструмента.

Розглянемо більш детально один з найпопулярніших творів А. Фоссена вальс-мюзет «Brüsseler Spitzen» («Брюссельські мережива»). Розпочинається твір вступом з чотирьох тактів, що є типовим для вальсу-мюзету. Послідовність шістнадцятих тривалостей у вигляді арпеджіоподібних зворотів надає легкість, віртуозність та демонструє загальний характер твору.

Перший розділ форми має дві контрастні теми. Перша тема має віртуозний орнамент, побудований на триольних зворотах восьмих тривалостей. Мелодична лінія складається з перших звуків кожної з триольних груп. Розвиток даної теми відбувається шляхом низхідних секвенцій Незважаючи на примітну рухливість та віртуозність, тема має ліричний характер. Друга тема більш спокійна, лірична. Переважає акордовий вид викладення фактури, використання ввідних тонів, септакордів та легкої альтерації. Закінчується розділ повтором першої теми.

Наступний розділ твору – *trio* привносить яскравий контраст. Відбувається відхилення в тональність однойменного мажору (F-dur), змінюється характер мелодики. Основою пісенної теми розділу є поступовий висхідний рух у вигляді половинних та четвертних тривалостей. Автор використовує естрадний виконавський прийом *glissando*, ніби імітацію «під'їзду» до звуку. Слід звернути увагу на більш розвинений гармонічний план, контрапункт в партії лівої руки. Також А. Фоссен застосовує своєрідну педалізацію басу – подовження звучання басу на час другої та третьої долі, прийом властивий суто вальсу-мюзету. Даний розділ рясніє наявністю септакордів й альтерованих акордів.

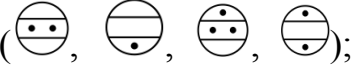
Останній, третій розділ твору є скороченою репризою першого розділу з використанням першої теми. Попри очікуване повернення до основної тональності першого розділу (f-moll), відбувається модуляція в паралельний мінор (d-moll), відносно розділу «trio».

Стилістика вальсу-мюзету «Brüsseler Spitzen» презентує яскраві музичні фрази та речення, чітка квадратна будова формотворчих розділів,

різноманітні синкопи та зміни ритмічного малюнку, варіантність акомпанементу, легка акордова альтерація, звукообразальні моменти, варіаційно-імпрровізаційні розділи, яскрава віртуозність естрадний компонент.

Аналізуючи естрадно-джазову творчість В. Подгорного, зауважимо, що використання і кристалізація індивідуальних засобів музичної виразності мали вирішальне значення для формування композиторського стилю митця. Яскраве втілення таких засобів можемо прослідити в естрадно-джазових творах композитора. На сам перед, це стосується Концертної фантазії на тему романсу Б. Фрадкіна «Дорогой длиною», Концертного вальсу на тему П. Майбороди та В. Соловйова-Сєдого (для дуету баяністів), Концертної імпрровізації на тему Дж. Гершвіна «Любий мій» (для дуету баяністів), «Ретро-фантазії». Зауважимо, що здебільшого автор використовує теми відомих популярних та джазових творів для створення власних композицій.

Важливою з точки зору втілення естрадно-джазової стилістики є Концертна імпрровізація на тему Дж. Гершвіна «Любий мій».



У вступі твору автор використовує оригінальний музичний матеріал, близький до ліричного характеру основної теми. Хоральна послідовність акордового акомпанементу контрастує з акцентною, ритмічно різнобічною мелодією. З самого початку композитор широко розкриває музично-виражальні засоби двох інструментів: максимально охоплює фактурний пласт звучання, шляхом спільного виконання на різних видах інструмента (виборному та з готовими акордами); частою зміною та синхронним звучанням різних регістрів багатотембрового баяна (); поліфонізацією фактури. (Додаток Б, приклад 2.1).

В. Подгорний застосовує розвинений гармонічний план своїх творів, що завжди вигідно виокремлює творчість композитора з-поміж інших. Частими є використання альтерованих септ- та нонакордів. Також композитор використовує різнобічні ритмічні сполуки, синкопований та пунктирний

ритм акомпанементу, свінгування тем, quasi-імпровізації. (Додаток Б, приклад 2.2). Системність залучення авторських засобів втілення естрадно-джазової стилістики слід розглянути і на прикладі «Ретро-фантазії» [116].

В основі першої частини покладено відому радянську пісню 40 – 50-х років ХХ століття «Зелений вогник таксі» (музика К. Молчанова, слова М. Матусовського). Спокійна лірична тема пісні є справжнім вступом всього циклу. Складні різновиди септ- та нонакордів у вступі частини створюють неповторний колорит та надають естрадний характер звучання. Фактурне викладення музичного матеріалу першого розділу частини відбувається шляхом поєднання елементів підголоскової поліфонії, в партії правої руки, на фоні хоральних акордів акомпанементу. (Додаток Б, приклад 3.1)

Другий розділ привносить динамізм розвитку частини. Відбувається модуляція в однойменний мінор, пошкваллення темпового руху (*Piu mosso*), змінює розмір такту (3/4). Розділ має чітку ритмізовану структуру, вальсову основу. Як і в оригінальному варіанті пісні, В. Подгорний використовує ритмо-формулу вальсу-бостон, головною ознакою якого є послідовність «бас-акорд-пауза» в акомпанементі. На наш погляд, використання саме такого виду акомпанементу (і саме головне наявність в ньому паузи на час третьої долі), надає виконавцю момент певної ритмічної свободи.

Кода першої частини представляє собою послідовність альтерованих септакордів, побудовану на інтонаційному матеріалі з першого розділу. Даний розділ форми першої частини слугує зв'язкою з наступним номером циклу. Слід звернути увагу на відносно часту зміну регістрів багатотембрового баяна. На наш погляд, це зумовлено оркестровим мисленням композитора, бажанням імітувати звучання різних груп оркестру. Так, протягом всієї першої частини «Ретро-сюїти» (всього лише 43-х тактів), В. Подгорний 6 разів застосовує зміну регістрів  (баян) і  (орган) між собою. Взагалі, відносно часта зміна тембрів баяна застосована автором протягом всього твору.

Друга частина «Ретро-сюїти» є обробкою пісні «*Ранок та вечір*» (музика М. Блантера, слова В. Лебедєва-Кумача). Відомим цей твір став в кінці 1940 – 50-х років у виконанні джаз-оркестру Л. Утьосова.

В. Подгорний вносить яскравий контраст, порівняно з попередньою частиною твору. По-перше це стосується модуляції в тональність II ступеня спорідненості (a-moll – f-moll); по-друге використання ритмо-інтонаційної формули «*босса-нова*», на відміну від оригінальної версії даної пісні, яка мала ознаки фокстроту. (Додаток Б, приклад 3.2) Окремо слід виділити акордове викладення теми, що на нашу думку, є стилізацією звучання джаз-бенду. В подальшому розвитку форми твору, тему викладено на фоні підголоску у вигляді послідовності довгих тривалостей. Ритмічний малюнок даної частини рясніє чисельними синкопами, пунктирами, поєднаннями дуольних та триольних послідовностей.

Третя частина твору «*Душа та серце*» (музика С. д'Еспозіто, слова Т. Манліо) також контрастує з попередньою частиною циклу. Лірична тема пісні побудована на поступовому русі мелодичного голосу на фоні хоральних акордів. В першому розділі частини В. Подгорний чергує використання різних розмірів такту (4/4 та 3/4). Спостерігається типове, для В. Подгорного, залучення альтерованих акордів, різнобарвність ритмічного малюнку, модуляція. В п'ятому такті автор вводить єдиний варіант для переходу як на початок четвертої частини, так і для переходу до другого такту п'ятої частини. Таким чином, композитор надає можливість інтерпретатору на власний розсуд змінювати кількість частин твору та впливати на формотворення. Слід зазначити, що кожен з трьох можливих варіантів є повноцінно сформованим і рівноцінним в цілому. На нашу думку, такий момент формотворчого аспекту твору надає виконавцю певну інтерпретаторську свободу.

Четверта частина являє собою обробку відомої пісні «*Над затокою*» (музика А. Тріллінга, слова Ю. Добржанської). Композитор не відходить від звичного для себе контрастного зіставлення частин фантазії і впроваджує

такий принцип даною частиною. По-перше, відбувається модуляція (As-dur – cis-moll), по-друге, жанрова основа частини – *tango*, по-третє, з'являється метро-ритмічна чіткість. Звичним залишається і факт модуляції в однойменний мажор в другому розділі частини (cis-moll – Des-dur).

За основу п'ятої та шостої частин вибрані теми з кінофільму «Моя любов», а саме «Пісня кохання» та «Вальс» (музика І. Дунаєвського). Ці частини також характеризуються певною жанровою основою (фокстрот та вальс), різноманітністю тонального співвідношення, залученням альтерованих септ- та нонакордів, поліфонізацією фактури.

Наступною, сьомою частиною «Ретро-сюїти», є фантазія на відому пісню «Московські вікна» (музика Т. Хреннікова, слова М. Матусовського). Перший розділ частини має складну фактурну організацію: викладення мелодичного голосу (теми пісні) у верхньому регістрі; гармонічне наповнення у вигляді послідовності акордів (часто альтерованих септ- та нонакордів); остинатний рух басової лінії. Другий розділ привносить яскравий контраст: відбувається зміна темпу, з'являється елемент свінгу, використовуються синкоповані ритмічні малюнки.

Заключною, восьмою частиною «Ретро-сюїти» є «Місячний вальс» (музика І. Дунаєвського, слова А. д'Актіля) з кінофільму «Цирк». Використовуючи звичні для себе методи фактурного та гармонічного викладення, В. Подгорний зосереджує основну кульмінацію всього циклу саме в цій частині.

Широке використання музично-виражальних засобів баяна вигідно вирізняють твір В. Подгорного з ряду подібних. Наявність варіанту для акордеона розширює коло виконавців даного твору⁸. Підкреслимо, що за виключенням кількох епізодів, твір створений для баяна з готовими акордами, проте поєднуючи кілька акордів акомпанементу та залучаючи

⁸ Так, варіант для акордеона виконав молодий акордеоніст Євген Кочетов (Воронеж, Росія), що свідчить про велику увагу до цієї музики не тільки акордеоністів, а й виконавців інших країн.

ввідні тони в партії правої руки, композитор майстерно використовує максимальні звуко-виражальні та фактурні можливості інструмента.

Естрадність – елемент жанрової системи

На початковому етапі впровадження естрадної стилістики спостерігаємо залучення певних жанрових критеріїв в композиторській та виконавській практиці. Творчості американських акордеоністів початку ХХ століття притаманне використання простих, доступних широкому загалу жанрів естрадної музики.

Яскравою, з точки зору жанрової спрямованості, є творчість *Г. Дейро*.

За словами Г. Докторського «Оригінальні композиції Г. Дейро досить репрезентативні за типами популярної музики, якими американська громадськість насолоджувалась під час 1910-х, 20-х, 30-х років: марші, вальси, польки, фокстроти, танго, регтайми, мазурки та кадрили» [183]. Так, в доробку Г. Дейро: 14 маршів⁹, 13 вальсів¹⁰, 4 польки¹¹, 4 фокстрота¹², 3 регтайма¹³, 2 танго¹⁴, 2 мазурки¹⁵; 2 уанстена¹⁶, кадрили¹⁷; фантазія¹⁸.

Аналізуючи творчій доробок Г. Дейро, можемо констатувати звернення композитора до легких популярних жанрів, серед яких найбільш уживаними стають марші та вальси. Найвідоміші твори митця не втратили своєї популярності серед виконавців та слухачької аудиторії і в теперішній час.

Актуальною для нас, з точки зору жанрової системності є творчість *А. Фоссена*. Створивши велику кількість естрадних творів, автор особисто

⁹ «The Breitenbush March», «Guido's Royal March», «Hand Grenade Throwers March», «Los Bomberos March», «Marines March», «Queen of the Air March», «Sharpshooter's March», «Preparedness March», «Royal Flying Corps March», «Western Stars March», «The Musketeers March», «Torpedo March», «Young Accordionist», «Minneapolis March» (duet).

¹⁰ «Lights and Shadows», «Moonlight», «My Florence», «Pink Slippers», «Waltz Caprice No. 1», «Waltz Pirouette», «Accordionette Waltz», «Little Accordion Player Waltz», «Beautiful Girl», «Radio Waltz», «Jewel Waltz» (duet), «The Accordion Girl Waltz», «Dolores».

¹¹ «I Don't Care», «Neapolitan Polka», «Varite Polka», «Dimples».

¹² «Kismet», «Lola», «Veno», «King Boy».

¹³ «Deiro Rag» (інша назва «Allegro Deiro»), «Temperamental Rag», «Zampa».

¹⁴ «Lido», «Tosino»

¹⁵ «Deirina», «California».

¹⁶ «Lola» «Jazz Band Ball».

¹⁷ «The Peasant».

¹⁸ «Egypto».

здійснив їх запис на грамплатівки у супроводі оркестрів «Deutsches Tanz- und Unterhaltungssorchester» та «Albert Vossen mit seinen Solisten».

Серед основних жанрів в творчості А. Фоссена слід виділити наступні: фокстроти¹⁹, польки²⁰, вальси-мюзети²¹, блюзи²².

З наведених прикладів спостерігаємо звернення А. Фоссена до типових жанрів інструментальної естрадної музики. Композиції створено в простих та складних три частинних, варіаційних формах, використовуючи чітку квадратну будову музичних фраз та речень, синкопований ритмічний малюнок, свінгування тем, варіаційно-імпровізаційні розділи.

Окремої уваги заслуговує жанровий аспект в творчості *В. Подгорного*. Як було зазначено вище, серед великого розмаїття оригінального репертуару для баяна важливе місце займає «Ретро-фантазія» («Ретро-сюїта») для баяна соло *В. Подгорного*. Розглянемо цей твір з точки зору жанрових новацій.

Незвичайність назви з подвійною жанровою ознакою зумовлена наступними обставинами, на самому початку композитор створив «Ретро-сюїту» з 8 частин на теми популярних пісень 30-50-х років ХХ століття. Відповідно до норм сюїтного циклу, частини (за виключенням сьомої та восьмої) мають виконуватись окремо, у вигляді самостійних п'єс. Пізніше, з'явився варіант де кожна з частин гармонійно переходить в наступну – «Ретро-фантазія».

¹⁹ «Im Gänsemarsch» («Goosey Goosey») («Низкою»), Laufmasche («Драбина»), «Fräulein» («Панянка»), «Etwas Leichtsinn» («Грохи легковажності»), «Ich bin glücklich, aber traurig» («Я щасливий, але сумно»), «Keine Ahnung» («Не маю поняття»), «Flick Flack», «Abends in der Taverne» («Вечір в таверні»), «I've got a pocket full of dreams» («Я маю багато мрій»), «Am Montag fängt die Woche an» («Тиждень починається в понеділок»), «Ernst und heiter» («Серйозно і весело»), «Ohne Sorgen» («Не варто турбуватись»), «Genau wie Sie» («Так само, як ти»), «Fräulein Madeleine» («Панянка Маделейн»), «Mir gehts gut» («Я в порядку»), «Der schöne Klaus ist nie zu Haus» («Гарний Klaus ніколи не вдома») «Du gehst durch all meine Träume» («Ви проходите через всі мої мрії»), «Ich & Du!» («Я та Ви!»).

²⁰ «[Springende punkte](#)» («Стрибки»), «Fliegende Blätter» («Листя, що летить»), «Rhythmische Harmonika» («Ритмічна гармоніка»), «Spielereien» («Виконавські новинки»), «Fenstergucker», «Ohne Bedenken» («Рішучість»), «Esprit» («Дотепність»), «Huckepack Polka» («Комбінована полька»), «Sonnenstich» («Сонячний удар»), «Böhmische Polka» («Богемська полька»), «Berliner Polka» («Берлінська полька»);

²¹ «[Brüsseler Spitzen](#)» («Брюссельські мережива»), «Der kleine Walzer» («Маленький вальс»), «Rheinpromenade» («Набережна Рейну»), «Valse musette» («Вальс-мюзет»), «Graciella» («Грацієлла»), «Grisette» («Грізетта»), «Am Montparnasse» («На Монтпарнасі»);

²² «Blaues Meer» («Синє море»), Entzückende Frau («Чарівна пані»), «Amazonas» («Амазонка»).

Важливим моментом є використання певних жанрових ознак кожної з частин: I частина (другий її розділ) будується стилістичних принципах *вальсу-бостону*; II частина має ритмо-фактурні ознаки *босса-нови*; III частина (другий її розділ) – *блюзу*; IV частина – *танго*; V частина – помірний *фокстрот* з елементами свінгу; VI та VIII частини – *вальс*. По суті, «Ретро-фантазія» є своєрідною стилізацією естрадно-джазового музикування, побудованому на відомих музичних темах минулих років. Автор ніби дає нове життя популярним радянським пісням, використовуючи різноманітні жанрові основи в обробках цих тем. «Ретро-фантазія» В. Подгорного стала першим досвідом обробок відомих радянських пісень у вигляді цілого опусу, тим паче, як сюїти-фантазії.

Нашої уваги заслуговує також композиторська творчість *А. Гайденка*²³. Творчий доробок композитора, в галузі баянно-акордеонної музики, становить: 2 концерти для баяна з оркестром, «Соната №1», №2; концертні мініатюри.

Одним із знакових опусів в творчості композитора є цикл вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона «Паризькі таємниці». Як стало відомо під час особистого інтерв'ю з автором, він був створений на замовлення відомого баяніста Й. Пуріца. За образністю мюзети мають власні «замальовки», що відображено у назві – «Дощ в Парижі», «Єлисейські поля», «Травень в Парижі», «Паризькі таємниці», «Над Сеною». Окрім яскравої образності також слід зазначити програмність кожного з творів. Розглянемо більш детально вальси «Дощ в Парижі» і «Травень в Парижі», «Над Сеною» з точки зору втілення стилістики французьких мюзетів в творчості А. Гайденка.

Перший з вальсів починається акордовим вступом на регістрі «тутті». «Дощ в Парижі» написаний в двочастинній репрізній формі. Акордовий вступ надає твору, та всьому циклу, певну святковість, помпезність. Регістри

²³ Композитор, баяніст, аранжувальник, науковець, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

багатотембрового інструмента, використані композитором, вказують на імітацію оркестрового звучання. Своєрідні «перегукування» окремих солістів з оркестром якісно впливають на образність творів. Використання професійних виконавських можливостей, вирізняють твори митця з поміж інших композицій даного стилю, при загальній доступності музичного матеріалу широкому колу слухачів. Типова мелізматика французьких мюзетів якісно та професійно впроваджена А. Гайденком у всьому циклі. Основою такої мелізматики є: довгі висхідні або низхідні форшлаги по звукам акорду, форшлагіві оспівування окремих звуків, хроматичні форшлагіві ходи (імітація «під'їздів» до звуку), морденти, короткі форшлаги.

Центром всього циклу є вальс «Травень в Парижі». Центром в багатьох значеннях – вальс розташований в центрі всього циклу; тональність твору – C-dur, єдина мажорна тональність з-поміж всіх вальсів. У рефрені вальсу А. Гайденко використовує довгі висхідні форшлаги, які надають неповторний оригінальний колорит паризького мюзету.

Остання частина сюїти – «Над Сеною», є найбільш масштабним вальсом циклу. Підкреслення трьохдольної структури такту (в цілому без значних зміщень акцентності), надають твору внутрішню емоційну пружину. Специфічний вид гліссандо паралельних акордів є одним з новацій композитора. Твір написаний у тричастинній формі з елементами варіаційності. За своєю концертністю це справжній фінал циклу.

Для мюзетів А. Гайденка типовими є раптові динамічні контрасти, зміщення сильних долей такту, акордовий вступ, віртуозність, яскравість фраз та речень. Цикл «Паризькі таємниці» п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона А. Гайденка є унікальним надбанням оригінального репертуару.

Особлива роль в розвитку естрадної баянно-акордеонної музики належить Євгенію Дербенку. Композитор першим створив професійні твори для гармоні: 5 концертів для гармоні з оркестром, велику кількість сюїт та яскравих мініатюр. Є. Дербенко є відомим майстром сучасної народно-

інструментальної музики, ним створено більш ніж 2000 творів, серед яких музика до спектаклів, пісні, але саме головне – це музика для народних інструментів (зокрема баяна та акордеона). Спираючись на традиції народно-інструментальної музики, автор наповнює свої твори подихом сучасного життя. Абсолютна більшість творів створено митцем в естрадному напрямі та мають чітку жанрову²⁴ основу. З наведених вище прикладів слід зробити висновок, що композитор в своїй творчості звертається до багатьох різноманітних жанрів, більшість яких є естрадного спрямування.

Одними з найпопулярніших творів Є. Дербенка є «Гармоніст грає твіст» и «Гармоніст грає джаз», жанровою основою котрих є ритм твісту²⁵, що передає життєрадісний, веселий, запальний та енергійний характер. Відповідно до цих характеристик Є. Дербенко створив музичні твори даного жанру з використанням жанрових елементів твісту: коротких мелодичних фраз (подібно хореографічного руху), ритму з підкресленням парних долей, репризність розділів (як основна ідея оберту). Гармонічний план творів рясніє септакордовими, нонакордовими, ундецимакордовими та альтерованими співзвуччями (VII7, II7,D9, D12). В третьому розділі твору «Гармоніст грає джаз» автор вводить ритмо-гармонічну формулу «*бугі-вугі*». Насправді це епізод соло басу, ніби імпровізація в джаз-бенді. В подальшому відбувається поєднання основної мелодичної теми (твісту) і басового соло (*бугі-вугі*), що свідчить про синтез жанрових ознак основи твору.

Існування естрадності на рівнях інтонаційно-мовленнєвої та жанрової систем в межах композиторських стилів не мають такого об'єму, як у

²⁴ «Ліричний вальс», «Концертний чардаш», «Спомин про Париж», «Музичне вітання», «Вечірня баллада», «Коллаж на теми из оперы Ж. Бизе «Кармен», фантазії на теми пісень «Дорогой длинною», «Подмосковные вечера», «Очи черные», «Московские окна», «Вчера»; «Веселое настроение», «Ливенский ковбой», «Приволжские наигрыши», «Гармонист играет джаз», «Гармонист играет твист», «Сельские гармонисты», «Танцующий аккордеон», «Эстрадный вальс», «Цыганская венгерка», «Елецкие наигрыши», «Вальс-шутка», «Полька-стаккато», «Лирический вальс», «Вечерняя баллада», «Концертный чардаш», «Эстрадный вальс», «Джаз-экспромт №2», «Джаз-элегия», «Полька-интермеццо», «Прощай, Париж», «Гармонист играет джаз», «Гармонист играет твист»

²⁵ Твіст (англ. twist) – сучасний танець. ... Відрізняється швидким темпом, чітким ритмом. Відноситься до танців групи рок-н-ролла, в порівнянні з ними більш статичний у хореографії. Музичний розмір 4/4, парні долі акцентовні. Ритм твісту в естрадних піснях багатьох країн [99,с. 467] Слово «твіст» в перекладі з англійської означає «крутити».

випадку, коли естрадність існує як цілісність, що утворює композиторський стиль. Для аналізу даного явища використаємо схему-модель В. Сирова (Додаток А), відповідно до якої композиторський стиль складається з *підсистем* (жанрових, еволюційних) і *метасистем* (етнічні, історичні).

Серед найяскравіших композиторів баянно-акордеонного мистецтва, чий стиль²⁶, власне, утворює естрадність, слід виділити Є. Дербенка. Композитор звертається до різноманітних *жанрів*: вальс, полька, балада, експромт, елегія, твіст і вони повністю відповідають всім жанровим ознакам зразків академічної музики (форма творів, розмір акту, темп, ритмічна основа), проте музична мова та альтерована гармонія відносять твори до сфери естрадної музики. Характерною ознакою композиторського стилю митця є своєрідний симбіоз народних інтонацій та сучасних ритмів, більш складного гармонічного плану, легкої естрадності (*еволюційні підсистеми*). Прикладами втілення широкої палітри стилістики є майже всі його твори, серед яких стилізація, обробка, джазінг, фантазія: «Пограємо джаз?», «Блюз», фантазія на тему М.Мусоргського «Богатирські ворота», «В пошуках Баха», «Лівенський ковбой», «Московські вікна», парафраз на тему пісні М. Богословського «Візник». До останнього з наведеного у списку творів звернемось більш детальною.

Звукообразальний ефект помірної їзди старої брички, скрип її коліс відбивається в звучанні на самому початку твору. Автор розширює звуко-виражальні можливості інструмента, використовуючи шумові ефекти (удари лівою рукою по лівій клавіатурі). Такі удари виконують функцію ударних інструментів джаз-групи, а чітка їх регламентація (кожна друга та четверта долі такту) надає ефекту свінгу. Тремоло міху, на самому початку, додає динамічності ритму. В звичайний класичний гармонічний хід (T-S-D), органічно вплетений тризвук III ступеня (T-III-S-D).

²⁶ Окрім невеликої кількості академічних творів

Основна тема пісні викладена в свінговій манері – слабкі долі тактів підтримані акордовими співзвуччями в партії правої руки. Поступовий тематичний розвиток відбувається разом з появою нонакордів, альтерованих співзвуч, паралельних ходів акордів, форшлагів в партіях правої та лівої рук. Поступовий розвиток мелодизму переходить в акордове викладення теми, появи зменшених септакордів. Композитор майстерно розвиває драматургічний план твору поступово нарощуючи фактуру, динаміку та ускладнюючи гармонію. Однією з особливостей даного твору є джазова імпровізація в середньому розділі. Використання альтерованих акордів в партії лівої руки (шляхом поєднань кількох готових акордів) дає змогу розширити гармонійну мову. Синкопований ритм, раптові тональні відхилення, джазова інтонаційна основа, гліссандо, звукозображальні моменти – це засоби втілення джазової імпровізації в даному творі. Останній розділ віртуозного характеру є варіативним викладенням основної теми. Завершальний розділ, оснований на ритмо-інтонаційній формулі вступу, будує символічну арку від початку твору до останніх тактів. Твір є популярним у концертних програмах багатьох відомих виконавців-солістів, а також має перекладення для ансамблів та оркестрів народних інструментів.

Еволюційні підсистеми в межах композиторського стилю Є. Дербенка демонструє те, що здебільшого твори мають не тільки естрадну, а скоріше *естрадно-джазову* спрямованість. Це стосується синкопованого ритму, раптових тональних відхилень, джазової інтонаційної основи, гліссандо, звукозображальних моментів, джазових імпровізаційних розділів. Є. Дербенко використовує максимальні гармонійні, артикуляційні, фактурні, звукозображальні можливості баяна та акордеона.

Прояв *етнічних метасистем* відбувається у використанні народно-естрадної стилістики композитором. До таких творів віднесемо: «Слецькі награвання», «Приволзькі награвання», сюїта до російської народної казки «За щучим велінням», сюїта «Російські втіхи», «Лівенські перебори», «Приокська кадрили» «Циганська угорка». Саме етнічна модель естрадності

композиторського стилю є домінуючою в творчості Є. Дербенка. Відомим фактом є те, що Є. Дербенко великий пропагандист народно-інструментального виконавства, зокрема музики для гармоні. Саме чинник народного інструменталізму є одним з пріоритетних факторів композиторського стилю Є. Дербенка.

Аналізуючи «Єлецькі награвання» першим зазначаємо своєрідну стилізацію награвань «гармоніста-аматора». Сама жанрова основа награвань²⁷ передбачає фольклорні витoki, твір представляє собою варіації на гармонічно-мелодійний зворот. У вступі твору спостерігається зіставлення певних контрастних епізодів, ніби фольклорні картини побуту – своєрідні імітації звучання народних дерев'яних духових інструментів, гармоніки, струнних народних інструментів. Використовуючи модель готово-виборного баяна у вступі, автор розширює виражальні можливості інструмента, на сам перед фактурної складової.

Основна частина твору має швидкий темп та будується на басо-акордовому гомофонно-гармонічному викладенню фактури. Віртуозний характер мелодики наповнений життєрадісними, енергійними мотивами. Однією з особливостей твору є раптові відхилення в тональності далекої спорідненості (тональний план твору: Es-A-C-Des), що кожного разу свіжо сприймається слухачем. Віртуозність твору вимагає від виконавця бездоганних рухо-моторних та виражальних можливостей.

Ще одним знаковим твором в творчості Є. Дербенка є «Циганська угорка». Фольклорна основа композиції твору зображає картину циганського свята. В кінці XVIII ст. в Угорщині сформувався тип інструментального циганського ансамблю. В основі такого колективу зазвичай був струнний квінтет, кларнет та цимбали. Подібні інструментальні колективи, доповнені акордеоном та гітарою, побутують і у сьогоденному угорському народно-інструментальному виконавстві.

²⁷ Награвання – народна інструментальна мелодія, іноді і мелодія із супроводженням (Награвання гармоніки). Термін «Награвання» зазвичай застосовується до танцювальних мелодій [4, с.878]

Аналізуючи твір слід зазначити використання композитором гнучкої теми на початку твору, яка поступово переходить у швидку, запальну тему танцю. Поступове темпове нарощення проходить від *Adagio* до *Prestissimo*. Таким чином автор втілює принцип традиційного циганського танцю «чардаш». Використання «циганської гами», багата орнаментика мелодичних зворотів, глісандування, варіантні повтори тематизму (своєрідні імпровізації), акцентна структура мелодики, імітація скрипкового награвання, пунктирні ритми є основними факторами втілення етнічного циганського музичного колориту. Щодо естрадності твору, автор використовує звичні для себе методи: септакордові альтеровані співзвуччя, раптові відхилення в тональності далекої спорідненості, специфічні баянно-акордеонні штрихи. Отже, з точки зору *етнічних метасистем*, втілюючи основні риси фольклорної музики, композитор створює оригінальну музичну мову, залишаючи фольклорну будову мотивів та спрямованість на народно-інструментальне виконавство.

Щодо історичних метасистем, то саме вони (за визначенням В. Сирова), змішуючись з іншими мета- та підсистемами, формують стильову цілісність, що притаманне творчості Є. Дербенка, котра уособлює цілий естрадний напрям в баянно-акордеонному мистецтві.

Однією з особливостей композиторського здобутку *Віктора Новікова*, є створення композицій виключно естрадної напрямку. Отримавши освіту як академічний виконавець, В. Новіков спрямував свою мистецьку (виконавську та композиторську) увагу до естрадної творчості. Його твори – Концертна п'єса «Козаки» на тему пісні Дм. та Дан. Покрасових, концертне рондо «Пробач мені, Моцарт», «Вальс» на тему пісні М. Блантера, «Фокстрот» на тему пісні А. Полонського, «Французька балада» на тему пісні В. Косми, «Елегія» на теми пісень Т. Хреннікова, «Парафраз» на тему української народної пісні «Розпрягайте хлопці коней», «Донська молодіжна» фантазія на дві теми, «Чорноока козачка» концертна п'єса на тему М. Блантера, «Одеська кадрили» на популярні одеські мелодії, «Караван» балада на тему

Х. Тізола, «Циганський парафраз» масово увійшли до концертних програм відомих музикантів. З наведених прикладів слід зробити висновок про прихильність композитора до аранжувань відомих творів, музичної компіляції та до композиції з безпосереднім цитуванням інших тем.

У творах автор використовує велике розмаїття яскравих музичних фраз та речень, альтеровані гармонічні сполуки, синкопований ритмічний малюнок як мелодії так і акомпанементу. Композитор часто поєднує просте, оригінальне викладення основної теми твору з незвичним (синкопованим, пунктирним, не симетричним) акомпанементом. Використання альтерованих акордів, паралельні ходи акордів, нетипове фактурне викладення (для баянного мистецтва) музичного матеріалу, що ми відносимо до інтонаційного рівня прояву естрадної стилістики.

На рівні композиції автор, здебільшого, використовує історично сформовані жанри академічної музики (рондо, вальс, балада, елегія, парафраз, фантазія) та класичні форми творів (складну три частинну; рондо; варіаційну). Проте, зазначимо використання чіткої квадратної будови музичних речень, синкопований ритм, раптові тональні відхилення, джазові інтонаційні звороти, різні види гліссандо, звукообразжальні ефекти, джазові імпровізаційні розділи, quasi-імпровізації. Новіков розкриває максимальні артикуляційні, фактурні, звуко-виражальні можливості баяна та акордеона.

Використовуючи різноманітні стильові та жанрові властивості тем залучених цитат композитор розкриває образно-виражальну складову своїх творів. До таких цитат відносяться теми В. Моцарта «Рондо в Турецькому стилі», використання яких разом з оригінальним авторським матеріалом втілено в концертному рондо «Пробач мені, Моцарт». Скерцозне кантрі наповнене секундовими підкресленнями тем, раптовими відхиленнями в тональності далекої спорідненості, акцентності слабких долей тактів, звичайному гомофонно-гармонічному викладені акомпанементу. Саме в такому гротескному характері викладені і теми цитат. Твір є своєрідною

панорамою розвитку музичного мистецтва від епохи класицизму до сучасності.

Наступним є використання тем популярних пісень «Ах, Одеса», «Шаланди повні кефалі» в «Одеській кадрили». Цитатні теми здебільшого викладені в акордовому виді з використанням альтерованих звуків. Оригінальний музичний матеріал базується на інтонаційній основі єврейської гами, як фольклорного джерела музики певних районів Одеси. Особливістю твору є джазовий імпровізаційний розділ. Композитор використовує принцип «*Walking Bassline*» – безперервне, ритмічно рівномірний рух лінії басу, переважно секундовими чи терцовими інтервалами з використанням акордових та прохідних звуків.

Залучає автор і оригінальні джазові теми (стандарти). Перш за все це стосується теми Х. Тізона «Караван». Характер вступу, ритмо-інтонаційна формула акомпанементу створюють певну образну картину піщаних дюн та неквапливого просування каравану пустелею, на самому початку твору. В подальшому спостерігається поступове насичення фактури твору, динамічне нарощення звуку, темпове прискорення. Стилзація джаз-бенду є однією з основних складових даного твору.

До виконавських засобів втілення естрадно-джазової стилістики слід віднести: *темпово-агогічні відхилення, артикуляційну та штрихову різноманітність, підбір тембрів та регістрів, імпровізаційність, театралізацію виконавства.*

У виконавському аспекті твори В. Новікова є досить показовими та художньо багатими для інтерпретатора. Імпровізаційність розділів, *quasi-імпровізації*, темброво-регістрова палітра творів, використання специфічних баянних прийомів звукоутворення (тремоло міху, рикошет, нетемпероване гліссандо) надають виконавцю певну інтерпретаторську свободу та розкривають великі можливості для власного, індивідуального прочитання творів. Автор приділяє увагу процесу зацікавленості візуального сприйняття виконання творів – театралізації(як категорії естрадності). Перш за все це

стосується різноманітних сонорних ефектів та ритмізованих ударів по різних частинам інструмента (корпусу, грифу, міху, решітці); - *перкусійності* – своєрідній стилізованій візуалізації ударних інструментів, що викликає певну зацікавленість серед слухачів.

Комплекс проявів мета- і підсистем композиторського стилю В. Новікова складає його цілісність при всій різноманітності. Етнічні мета системи композиторського стилю В. Новікова вбачаємо у використанні конкретних фольклорних джерел. Композитор не тяжіє до обмеженого жанрового спектру, а застосовує широкий його діапазон (багатство жанрової підсистеми). Щодо еволюційних підсистем, для композицій автор використовує запозичені теми, наповнюючи їх індивідуальними мовленнєвими якостями, що обумовлюють взаємодію стильових напрямів (фольк/естрада, академізм/естрада).

Творчість *Віктора Грідіна*, відомого блискучого виконавця, інтерпретаційну манеру котрого відрізняють легкість, різнобічність художньо-виражальних можливостей, віртуозне володіння інструментом, знаменується також системним проявом естрадності. Композиторський стиль В. Грідіна значною мірою підпорядкований його стилю виконавському, можна констатувати їхній органічний взаємовплив.

Серед творів В. Грідіна відзначимо: «Розсипуху», «Веселий хоровод», «Їхав козак за Дунай», «Повільний фокстрот», «Бариню», «Іскристий зорепад», «На арені», «Пустотливі награвання», «Циганську рапсодію», варіації на тему російської народної пісні «Утушка лугова», концертну фантазію на тему російської народної пісні «Тонка горобина». З наведених прикладів робимо висновок впливу етнічних *метасистем*, а саме слов'янського фольклорного матеріалу. Серед *жанрових* пріоритетів В. Грідіна – варіації, обробки. На інтонаційному рівні композитор використовує різноманітні тонально-гармонічні плани протягом твору, де в рамках основної тональності рясніють відхилення в тональності далеких ступенів спорідненості.

Аналізуючи твори композитора «Веселий хоровод», «Розсипуха» та «Утушка лугова», в авторському виконанні у супроводі ансамблю «Росія», констатуємо характерні стилістичні риси Грідіна-композитора і Грідіна-виконавця. З технічної точки зору – фактурна, теситурна і регістрова винахідливість, віртуозність вищого класу, що презентують життєрадісність, лірику і гумор.

Відома «Березнева хора» Г. Диніку, в аранжуванні В. Грідіна, набуває нової віртуозної якості. Композитор значно ускладнює фактуру, використовуючи замість одноголосних мелодичних зворотів сексти і терції. Принцип варіаційності набуває важливого значення як один з найбільш характерних методів розвитку музичного матеріалу (взагалі у творчості В. Грідіна). Досить часто автор використовує тональні відхилення, естрадні інтонаційні звороти, різні види гліссандо, звукозображальні моменти. Твори В. Грідіна сповнені віртуозними та звуко-виражальними розділами, характерною різноманітністю фактури (акордова, підголоскова, гомофонно-гармонійна, різні види фігурацій). Досить часто автор використовує яскраві пасажі в темпі Presto терціями, секстами, октавами, швидке чергування акордів різної будови, фактурні фігурації у вигляді арпеджіо і хроматичних ходів, пальцьові репетиції на одному звуці, тремоло міху.

Творам В. Грідіна притаманна оркестральність тематизму, тембральна барвистість та фактурна наповненість. Відзначимо також жанрове розмаїття творів: віртуозні п'єси малих форм, варіаційні цикли, масштабні твори як правило у супроводі оркестру. Системність впровадження естрадності (як вищої якості), на наш погляд, зумовлена творчою співпрацею В. Грідіна з професійними естрадними колективами: Естрадно-симфонічним оркестром Всесоюзного радіо і телебачення (під керівництвом Ю. Силантьєва), Ансамблем пісні і танцю Радянської Армії ім. О. В. Александрова, Державним російським народним ансамблем «Росія».

Отже, пропоновані аналітичні настанови продемонстрували системність втілення естрадності на всіх рівнях, що складають

композиторський стиль – від інтонаційного до цілісного. Зауважимо, що обрані митці – презентанти саме естрадності в межах єдиного світового естрадно-джазового напрямку. Окремої уваги потребує лінія втілення джазовості.

2.3 Композиторська творчість джазових виконавців (Ф.Марокко та А. Ван Дамм)

Назва даного підрозділу – досить умовна, бо стосовно джазової творчості говорити про «композиторську творчість» можна вкрай обережно. Тим не менш, вбачаємо за потрібне наголосити саме на цій стороні відомих джазових виконавців – Ф. Марокко та А. Ван Дамма.

Френк Марокко є однією із найяскравіших зірок джазового акордеонного мистецтва. На початку 50-х років ХХ століття він організував перший джазовий квартет, в якому значною мірою розкриває свій імпровізаторський талант. Музикант виступав з відомими джазовими співаками, записав кілька дисків з Ф. Сінатрой, а також з іншими відомими співаками та акторами – Д. Дей, Л. Мінеллі, Т. Чепмен. Протягом кількох років співпрацює з гуртом Л. Брауна і Б. Хоупом. Пізніше Ф. Марокко працював в Голівуді та записував треки для кіно та телебачення. Музикант залишив після себе великий спадок записаних творів – дискографія виконавця налічує велику кількість альбомів²⁸. Слід зазначити, що виконавська та композиторська творчість Ф. Марокко відноситься саме до джазового мистецтва. За свою виконавську кар'єру музикант виступав разом з відомими джазовими музикантами – Р. Брауном, Д. Хемілтоном, Д. Пассом, Х. Еллісом, Р. Гал'яно, Р. Руджері, Б. Шепардом, Д. Холлом та іншими.

Постійно вдосконалюючи своє джазове виконавське мистецтво, Ф. Марокко виводить акордеон на новий щабель професійного джазового

²⁸ «Two for the Road», «Traveling “in Time”», «Changes», «Giannelli Square», «Turns up the Flame», «Jazz on the Road», «Cammino Dritto», «Appassionato», «Be-bop buffet», «Just Friends», «Back in Time», «Beyond the Sea», «Made in Germany», «Freedom Flight», «Brazilian Waltz», «Ballade for Anne», «A Nite in Marocco», «Frank Marocco Quintet Live», «Turn out the Stars», «Evergreen», «Like Frank Marocco».

мистецтва, створивши велику кількість джазових аранжувань і оригінальних композицій²⁹.

Аналізуючи композицію «*Autumn in Paris*», визначаємо оригінальне гармоніко-фактурне викладення музичного матеріалу. Гармонічний план твору будується здебільшого на альтерованих септакордах та нонакордах. Використовуючи модель інструмента з готовими акордами, автор досягає утворення більш складного гармонічного плану шляхом сумісництва готових акордів лівої клавіатури з окремими звуками в партії правої руки.

Твір починається з імпровізаційного вступу, побудованому на гармонічному квадраті основної теми. Помірний, виразний характер мелодики вступу наповнений ностальгічними відтінками задає основний характер твору. Головна тема має чітко виражену *свінгову* основу з синкопованою та пунктирною мелодичною лінією. Інтонаційні акценти теми підкреслюються пунктирним ритмічним малюнком, у вигляді первинного регу (за У. Саргентом [125]), та альтерованими прохідними звуками. Використовуючи простий композиційний елемент, наповнений альтерованими акордами, автор створює чітку гармонічну та формотворчу сітку – джазовий квадрат.

Наступний, імпровізаційний розділ будується на гармонічному квадраті основної теми. Характер цього розділу не відрізняється від основної теми. Імпровізаційні фрази не виходять за рамки метричної довжини фраз основного розділу, проте спостерігається більша розгорнутість музичного матеріалу. Цей розділ сміливо можемо назвати *quasi-імпровізацією* – заздалегідь створена імпровізація в якій не може бути жодного відхилення від музичного тексту під час наступних програвань. Даний розділ має ознаки

²⁹ «Autumn in Paris», «Waltzing with Toots», «Harlem Nocturne», «Home Again», «Summerville», «Big-Band Medley», «Abril in Cuba», «Black is Beautiful», «Blue Notes», «Blues for Wolfie», «Bossame Mucho», «Changes», «Cheerio», «Cynthia», «F Minor Blues», «Frankly Speaking», «Frank's Groove», «Frank's Tune», «Freedom Flight», «Get Over It», «Here Comes the Sun», «I Got Rh-Rh-Rhythm», «In a Minor Mood», «In the Stillness», «In Walked Wolfie», «Into Somewhere», «Line for Art», «Lisa», «More Friends», «Mr. Augustine's Blues», «Newborn Child», «Night in Morocco», «Our Song», «Que Cosa e Questo», «Road to Marocco», «Salsa», «Samba de Van Nuys», «Serenity», «Song for Astor», «Starbrite», «Sweet Gorgeous George», «Take Ten», «Tershaté», «Ti Voglio Bene», «Waltz for Vinny», «Accidentals Happen», «Blues for Ron», «Dové o' Quando».

імпровізації й побудованій на *функціонально-гармонічному джазовому остинато* (за О. Чернишовим). Автор застосовує джазові принципи – блюзове фразування, прийом *переакцентування* (зміщення акценту метричної пульсації на слабку долю без залучення синкопованого ритму). Останній розділ є динамізованою репризою – останнім проведенням теми. Протягом всього твору простежуються характерно-джазова *тернарність ритмічних пропорцій*, чітка триольна основа ритму, що надає нам можливість стверджувати про належність композиції «Autumn in Paris» до джазового стилю *свінг*.

Джаз-вальс «*Waltzing with Toots*» є ще одним знаковим твором в композиторському доробку митця. Виразна мелодична лінія, гнучка, пластична і разом з тим чітка ритміка є окрасою даного твору. Типовими рисами стилю Ф. Марокко залишається використання досить складної гармонії, синкопованого ритму та чіткої квадратної будови музичних фраз та речень. В цьому творі автор поєднав риси *джаз-вальсу* та традиційного французького жанру *мюзет*. Віртуозний характер тематизму, раптові динамічні контрасти, зміщення сильних долей такту, акордовий вступ, яскравість фраз та речень – риси «*Waltzing with Toots*» які вказують на належність до мюзету. Проте використання синкопованих ритмів в мелодії та супроводі, раптові тональні відхилення, залучення альтерованих акордів, розширений гармонічний план є свідченням джазової спрямованості вальсу.

Як відомо, характерною ознакою жанру джаз-вальсу є типова ритмо-формула акомпанементу (♩♩♩♩|♩♩♩). Проте, Ф. Марокко відходить від використання сталої моделі супроводу і значно ускладнює її шляхом залучення більшої кількості синкоп.

Зазначимо, що композиція «*Waltzing with Toots*» Ф. Марокко була одним з перших досвідів синтезу джазового мистецтва з традиційним французьким мюзетом.

Композиція «*Home Again*» Ф.Марокко належить до джазового стилю «бібоп». В джазовому мистецтві стиль бібоп прийшов на зміну свінгу, як нове, експериментальне направлення джазу малих ансамблів – комбо. Характерним складом ансамблю є саксофон, труба та ритм-група. Відомими представниками стилю бібоп є Ч. Паркер, Д. Гілеспі, Т. Монк, Ч. Крістіан. Однією з ознак бібопа «*Home Again*» є унісонне проведення теми на початку та в кінці твору. Імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервовим фразуванням, віртуозними пасажами, сухими артикуляційними сполуками. Гармонічний план твору базується на альтерованих акордах та політональних співвідношеннях. Раптові відхилення в тональності далекої спорідненості підкреслюють загальне напруження викладення музичного матеріалу. Основою ритмічної стійкості твору стає партія лівої руки, ніби соло контрабасу в ансамблі. Слід зазначити, що тема басу набуває цілісної мелодичної лінії, що є не типовим для баяна та акордеона (звичного гомофонно-гармонічного викладення фактури). Твір «*Home Again*» Ф. Марокко є втіленням «справжнього» джазу в сольному баянно-акордеонному виконавстві.

Іншою знаковою постаттю джазового баянно-акордеонного виконавства є Арт Ван Дамм, один з небагатьох акордеоністів, що увійшов до кола визнаних інтерпретаторів джазу. Імпровізатор-віртуоз, який досконало володів офф-бітом і свінгом. Музикант з яскравою індивідуальною виконавською манерою, що тяжіє до блискучого *естрадно-концертного* стилю.

Творчість А. Ван Дамма слід розглянути в кількох напрямках. По-перше, як популяризатора акордеонного виконавства. Так, до 1952 року квінтет Ван Дамма постійно з'являється на чиказькому радіо і телебаченні, постаючи в якості гостей відомих ток-шоу.

По-друге, видатна роль А. Ван Дамма з точки зору професіоналізації та статусності акордеона як професійного джазового інструмента. Одним з важливих факторів такої діяльності може слугувати джазова ансамблева

практика. Так, знаменним є той факт, що у 1938 році, освоївши гармонію, контрапункт, музичну теорію, музикант утворює свій перший джазовий колектив (тріо, разом з гітарою та бас-гітарою). Сфокусувавшись на джазовій музиці, тріо мало чисельні виступи на різних майданчиках. Музиканти наслідували типово джазову виконавську практику, співпрацюючи, в тому числі, з джазовим оркестром Б. Берні, відомими джазовими виконавцями: Е. Фіцджеральд, П. Лі, Д. Гіллеспі, Б. де Франко. Окрім тріо, А. Ван Дамм організував ще декілька колективів (квартет, квінтет). Не менш важливим здобутком митця, для джазової академізації акордеона, є записи авторських альбомів³⁰, поїздки у турах по містах США, Європи та Австралії. Значимість здобутків музиканта була відмічена десять років поспіль на щорічному голосуванні «Downbeat» і п'ять років поспіль на щорічному голосуванні «Keyboard», де А. Ван Дамм визнавався найкращим джазовим акордеоністом.

По-третє, вагомим є внесок А. Ван Дамма як джазового композитора та аранжувальника. Серед найбільш відомих композицій: «Softly As In A Morning Sunrise», «On Green Dolphin Street», «Laura», «Misty», «All The Things You Are», «Lonesome Road», «Night and Day», «Blue Moon», «Makin' Whoopee», «But Not For Me», «Skylark», «The Nearness Of You», «Moonlight Becomes You», «Remind Me», «Angel Eyes», «Darrylyn», «There Will Never Be Another You», «What's New?», «After You've Gone», «Sweet Georgia Brown», «Things Ain't What They Used To Be», «Mit Fluegel», «Cry Me A River», «Planaria», «Jing A Jing», «Get Me To The Church On Time», «Once Upon An Island», «It's A Wonderful World», «Smoke Rings», «I Hear Music» та ін., які мають непересічне значення в контексті становлення естрадно-джазового баянно-акордеонного стилю.

Розглянемо втілення джазовості в композиціях А. Ван Дамма на прикладі джазового аранжування «Blue Moon». За жанровою ознакою А Ван Дамм не відходить від оригінального першоджерела і залишає основні ознаки

³⁰ Так, уклавши контракт з компанією звукозапису «Capitol Records», А. Ван Дамм записує альбоми «Cocktail Carers» [180] і «More Cocktail Carers» [195]. А починаючи з 1965 року, підписавши контракт з «MPS Records of Germany» Ван Дамм записав 16 альбомів [200]

фокстроту. Насамперед це проявляється в ритмі акомпанементу та його фактурного викладення – рівномірне басо-акордове послідовне чергування четвертих тривалосте в розмірі такту 4/4. Зазначимо, що даний вид фокстроту належить до різновиду «*Slow fox*».

Стосовно музичної мови, слід звернути увагу на типові, для А. Ван Дамма, стилістичні ознаки. Насамперед, це використання альтерованих акордів, кварт-, септ- та нонакордів. Так, на самому початку твору, у чотиритактовому вступі, автор надає послідовність септакордів різних ступенів, часто альтерованих. Джазового «напруження» надає також різноманітність ритмічного малюнку. Протягом чотиритактового вступу спостерігаємо синкопи, пунктирний та триольний ритм. (Додаток Б, приклад 4.1). Основна тема твору викладена автором практично без змін, залишаючи вид блюзового фразування. Проте, застосовується акордове підкреслення синкоп в партії правої руки. Також А. Ван Дамм залучає зв'язку між фразами теми пісні, у вигляді синкопованої послідовності акордів. (Додаток Б, приклад 4.2) Третя фраза розділу має варіантний розвиток, хоча інтонаційно спирається на оригінальний тематизм (Додаток Б, приклад 4.)

Другий розділ твору – *імпровізація*, що будується за принципами рифового мелодико-гармонічного остинато. Характерними ознаками даної імпровізації є ускладнення гармонії, використання нестійких та альтерованих звуків, здебільшого на ударну долю. Композитор урізноманітнює ритмічний малюнок шляхом чергуванням різноманітних тривалостей (шістнадцятих, восьмих, четвертих), синкоп, пунктирних і триольних ритмів, спостерігаються риси тернарності, свінгу. Динамізму розвитку імпровізації надає різноманітна мелізматика (форшлагги, *glissando*, пальцьове тремоло акордів й інтервалів). А. Ван Дамм застосовує суто джазовий прийом у вигляді паралельного ходу септакордів в акомпанементі (принцип «*barbershop-harmony*» за У. Сарджентом [125]). Партія лівої руки також набуває розвитку. Автор відходить від монотонного викладення супроводу, залучаючи прохідні басові звороти та синкопи (Додаток Б, приклад 4.4)

Наступний розділ – *друга імпровізація*. Основою стає акордове викладення фактури. Композитор застосовує модуляцію з F-dur в B-dur, що надає динамізації розвитку форми твору. В даній імпровізації також спостерігаємо застосування синкоп, триольних і пунктирних ритмічних малюнків, glissando і пальцьове тремоло акордів. Під час викладення імпровізації, А. Ван Дамм знову використовує раптову модуляцію з B-dur в C-dur. Важливим моментом для нас, з точки зору втілення джазової стилістики, є факт використання тритонової заміни (суто джазового прийому) під час модуляції. (Додаток Б, приклад 4.5)

Завершальним розділом твору є проведення фрагменту основної теми твору та вступу. Характерне дзеркальне відображення проведення початкових тем, слугує своєрідною формотворчою аркою.

Розглянувши композицію А. Ван Дамма, зазначимо використання характерних джазових принципів композиції, використання різноманітних синкопованих ритмічних малюнків(*переакцентування, тернарності ритму*), колоритної септакордики (елементів «*barbershop-harmony*»), свінгових ритмічних зворотів – всього того, що складає основу джазовості як відмітної якості стилю виконавця-композитора.

Отже, роль діяльності Ф. Марокко та А. Ван Дамма ми розцінюємо не тільки як виконавців, а й як творців доробку, що може називатися «композиторським». Саме в опусному вигляді джазові композиції набувають усталених рис, котрі можуть у подальшому розвиватися та трансформуватися. Так вийшло з творчістю одного з найяскравіших представників естрадно-джазового напрямку – А.П'яццолли.

2.4 Системність проявів естрадно-джазовості у творчості А. П'яццолли

Аргентинське танго – унікальне соціокультурне явище, своєрідний синтез танцю, музики, поезії, літератури, і навіть філософії. Сучасний етап розвитку інструментального танго є розвиненим та розповсюдженим

мистецьким явищем, що уособлює різноманітність його соціального сприйняття (як музичного, так і танцювального виду). Першочерговою сферою побутування жанру танго була виключно функція супроводу танців. Певний формат – «музика-хореографія» чи «музика-вокал» доволі успішно існував протягом певного періоду часу, до поки не сформувались тенденції трансформації жанру. Новою формою в процесі еволюції стилю постає інструментальний вид танго. Реформатором і значним популяризатором саме інструментального танго став Астор П'яццолла, з ім'ям котрого пов'язане нове явище музичної культури. Переосмислення популярної музичної традиції призвело до утворення нового музичного стилю – «Tango Nuevo».

Характерною ознакою сучасного етапу розвитку інструментального танго є усталеність «тангового» колективу, до складу якого увійшли скрипка, рояль, бас, ударні, бандонеон. Оригінальний тембр бандонеона, що надає елемент напруженості, драматизму, навіть трагізму, є уособленням музики танго. Вихід бандонеона на професійну концертну естраду також пов'язаний з творчою діяльністю А. П'яццолли. Розвинувши виконавські, художні і, навіть, естетико-візуальні³¹ можливості інструмента, А. П'яццолла вивів бандонеон на новий, професійний щабель виконавського мистецтва. «Іноді, мені здавалося, що ми разом танцюємо. Я і бандонеон. Часом навіть помічав, що плачу. Але без сліз в очах », – згадує А. П'яццолла [189 с. 120].

Феномен композиторського стилю А. П'яццолли формувався під впливом багатьох явищ, серед яких *професіоналізація композиції*. Знаковим фактором у формуванні композиторського стилю А. П'яццолли є етап професійного навчання композиції у Франції, у одного з кращих викладачів музики, композитора, диригента, виконавця Н. Буланже. За її рекомендації він згодом почав свої власні пошуки в жанрі танго.

Значної ролі у формуванні композиторського стилю П'яццолли набуває багата й різноманітна *ансамблева виконавська практика*. Кожен з колективів, з якими співпрацював А. П'яццолла, трансформували композиторсько-

³¹ А. П'яццолла першим впровадив сучасну концертну постановку при виконанні на інструменті.

виконавський стиль митця, поетапно привносили різні риси до його формування. Одним з перших колективів, створених А. П'яццоллою, став «Франсиско Фіорентіно та його оркестр» (1944 р.), потім – оркестр «Група 1946». Колектив виконував традиційні танго, проте професійні аранжування надавали творам значної ускладненості та вишуканості. Творчість саме цього колективу вперше призначалась не для танців, а для музичної виконавської практики. Однак, початок ери сучасного танго знаменується творчою діяльністю октету «Buenos Aires», створеним А. П'яццоллою в 1955 році. Слід зазначити не типовість поєднання інструментарію в колективі: два бандонеона, дві скрипки, бас, віолончель, фортепіано та електрогітару. В 1958 році А. П'яццолла створив квінтет «Quinteto Nuevo Tango» (бандонеон, скрипка, контрабас, фортепіано, електрогітара), що в подальшому стане традиційним за складом інструментів ансамблем митця. Ейхлер відзначає: «Це було ідеальне поєднання, яке дало змогу з'єднати старе і нове звучання, причому тканина твору, що виконувалась могла бути як легкою і прозорою, так і імпресіоністичною ускладненою» [171].

З наведених прикладів слід зазначити, що інструментарій до своїх колективів А. П'яццолла добирав за принципом поєднання фольклорності та естрадності. Моделюючи схему-модель В. Сирова (*Додаток А*), в композиторському стилі А. П'яццолли визначаємо синтезуючий аспект у вигляді *етнічної метасистеми з еволюційною підсистемою* (на рівні ансамблевого інструментарію).

Стилістика. Стилістична направленість творчості митця значно відрізнялась від традицій жанру танго. Композитор уникав шаблонного використання танго-оркестру і створював камерну музику, без залучення вокалу та хореографії. Творчість А. П'яццолли вирізняє якість імпровізаційності, формування якої вбачаємо в мистецтві композиторського аранжування. Так, етап розвитку і вдосконалення якого, знаменується творчою діяльністю «Quinteto Nuevo Tango». На цьому етапі формуються основні стилістичні орієнтири «*Nuevo Tango*» А. П'яццолли. Перш за все це

стосується джазового принципу формобудови. Так, основний тематизм творів композитора змінюється імпровізаційними розділами, за аналогії *тема – імпровізація* в джазі. Таке використання суто джазових принципів композиції А. П'яццоллою, вбачається в тісній співпраці музиканта з відомими джазменами. Мистецтвознавці [25] відмічають факти спільної виконавської практики А. П'яццолли з Г. Бартоном (Jazz Festival Montreux, Switzerland, їх записи було випущено в 1980-х роках), Г. Малліганом (спільно записаний альбом «Tango Nuevo» в 1987 році), творча співпраця з Д.Гіллеспі, Т. Дорси, Г. Міллером та ін.

Іншим чинником формування стилю А. П'яццолли є фольклорна інтонаційність. Для музики П'яццолли характерне поєднання елементів різних музичних культур (*мультикультура*): аргентинської, німецької, іспанської, італійської. Стилiстично твори композитора мають риси естрадної, народної та академічної музики, їх виконують різні за складами колективи, в численних транскрипціях, обробках та аранжуваннях.

Окрім танго, творчий спадок композитора охоплює собою широкий жанровий діапазон: концерти, музику до спектаклів і кінофільмів, оперу, сонату і багато іншого. Але всі його композиції, незалежно від жанру, побудовані приблизно однаково: досить схематична мелодія, щедre *tubato*, поліфонія, епізодичні політональні фрагменти, незвичайно виразний свінг. Типовими для творів А. П'яццолли є чергування пронизливих мелодичних зворотів з різкими дисонантними епізодами, використання поліфонії, джазової гармонії, а також, у паралель з рисами «серйозної музики», художніми прийомами, що презентували яскраву естрадність.

Процес формування комплексу естрадно-джазової стилістики композиторської творчості А. П'яццолли в контексті трансформації жанру танго продемонструємо на кількох прикладах.

Одним із показових творів А. П'яццолли є «Milonga Sin Palabras» («Мілонга без слів»), створена композитором у 60-і рр. ХХ століття.

Мілонга – аргентинська народна пісня і танець, для котрої характерною є ритмоформула акомпанементу, що подібна для хабанери та танго [107]³². Музика мілонги історично виникла раніше за музику танго, але її хореографічний вид з'явився дещо пізніше. У той час як танго є більш стилізованою міською музикою, яка залишила позаду свою фольклористичну спадщину не пізніше ніж у 20-ті роки, мілонга несе в собі численні риси народної музики Аргентини.

«Milonga Sin Palabras» П'яццолла створив, взявши за основу сільський вид жанру, який на відміну від міського, більш повільний і сумний. Взагалі, всі мілонги композитора несуть в собі фольклорне першоджерело сільських видів жанру. Не існує жодної написаної ним мілонги, яка б мала жартівливий зміст, навпаки, вони несуть в собі певну трагічність. Проте, А. П'яццолла використовує також стилістичні ознаки і міської мілонги. Насамперед це стосується використання дводольної основи і синкопованої ритмо-формули у супроводі. За змістом «Milonga Sin Palabras» несе в собі сумні, трагічні, часом просвітлені образи. Форма твору має оригінальну побудову – елементи куплетної та тричастинної форми.

Доцільним буде проаналізувати твір в інтерпретації для соло баяна чи акордеона відомого виконавця і аранжувальника В.Бельтрамі. На самому початку твору звучить вступ, який надає загальний лірико-філософський настрій та ритмічний пульс в акомпанементі мілонги (♩.♩♩), що викладено в типовий для танго розмір 4/4.

Перший розділ мілонги складається з двох частин. Мелодія першої фрази рухається хвилеподібно, починаючи з характерного квартового висхідного стрибка. Повторне проведення фрази має варіантний розвиток і, досягнувши вершини, не сходить донизу. У супроводі продовжується ритмічний малюнок започаткований ще у вступі. Автор проводить зіставлення низхідного поступового ходу лінії басу основній темі.

³² «Мілонга» має три значення свого вжитку. По-перше – танець, по-друге, мілонгу – музику, по-третє – вечір танцю танго.

Третя фраза починається з верхнього регістру на «*f*» і є кульмінацією всього речення. Примітною є зміна ритму супроводу. Автор надає динамізму розвитку речення не тільки зміною сили звуку, теситурним сходженням, а й залученням гострих синкоп акомпанементу (♩ ♪ ♪ ♪ ♪).

Друга тема розділу контрастна за характером. Відбувається відхилення в тональність III ступеня (As-dur). Тема має більш щільне фактурне наповнення, використанням стрімких гамоподібних пасажів, триольних зворотів.

Другий розділ побудований на варіантному розвитку фраз минулого епізоду. По-суті, цей розділ є імпровізацією. Автор застосовує типово джазові прийоми: залишається в межах гармонічного квадрату, використовує різноманітність та несиметричність ритмічного малюнку, залучає акордову альтерацію, з'являються елементи «*Walking Bassline*».

Наступний розділ твору також побудований за принципом контрастності відповідно до минулої епізоду. Ліричний характер мелодичної лінії, помірність ритмічного руху, відхилення в однойменну (до основної) тональність (F-dur). За аналогією музичної форми зразків академічної музики, цей розділ є «*trio*», відповідно до середніх розділів класичного менуету, чи вальсу.

Заключний розділ мілонги являє собою скорочений варіативний виклад першої частини початкового розділу. В тональному плані автор також використовує репрізність і повертається до f-moll. Однак своєрідна репріза має варіативний розвиток основної теми і може сприйматись нами як *quasi-імпровізація*.

В кодї твору автор залучає типово джазовий елемент – паралельні септакордові ходи з ритмічною асиметричністю.

Нашої уваги з точки зору процесу формування комплексу естрадно-джазової стилістики заслуговує також цикл з чотирьох танго «*Estaciones*

*Porteñas*³³» («Пори року в Буенос-Айресі»). Слід зазначити, що і в цьому циклі композитор використовує поєднання принципів класико-академічної та джазової музики. Протягом кожної з частин циклу А. П'яццолла застосовує принцип барочного концерту – чергування розділів *solo* і *tutti*. Однак, частини не мають значного формотворчого зв'язку між собою, про що свідчить часте окреме виконання кожної з них самим композитором. Протягом всього циклу простежується системний комплекс прояву академічності – джазовості– аргентинського фольклоризму.

Цикл з чотирьох танго «*Estaciones Porteñas*» користується великою популярністю серед виконавців і слухачів. Як приклад слід відзначити велику кількість аранжувань як частин, так всього циклу для ансамблів різних складів й інструментів соло. Одним з таких опрацювань є вільна транскрипція «*Estaciones Porteñas*» для струнного оркестру і скрипки соло Л. Десятникова. Аранжувальник проводить чітку паралель з концертом «Пори року» А. Вівальді і, навіть, залучає цитати італійського композитора до частин «*Estaciones Porteñas*». Однак, нас цікавить лише оригінальний варіант циклу (для бандонеона, фортепіано, скрипки, електрогітари і контрабаса), з точки зору втілення естрадно-джазової стилістики А. П'яццоллою.

Перша частина циклу «*Otoño Porteño*» розпочинається з вступу. В перших тактах переважає сонорний, атональний елемент. Кластери фортепіано, сонорні ефекти скрипки і контрабасу, малосекундова основа акордів бандонеона надають звучанню саме таких колористичних барв. Окрім звукообразжальних ефектів, вступ задає ритмічну стійкість. Друга частина вступу надає тональний орієнтир і приводить до першого розділу.

Основна тема проходить у бандонеона. Некваплива послідовність восьмих тривалостей по звукам акордів, привносить значну синкопованість

³³ «*Verano Porteño*» («Літо в Буенос-Айресі») створена в 1965 році для спектаклю А. Муньоса «*Melenita de Ogo*» як музичний номер;

«*Otoño Porteño*» («Осінь в Буенос-Айресі») створена в 1969 році;

«*Primavera Porteño*» («Весна в Буенос-Айресі») створена в 1970 році;

«*Invierno Porteño*» («Зима в Буенос-Айресі») створена в 1970 році.

ритму. Так, основою мотивів двотактової фрази, є послідовність трьох восьмих тривалостей при розмірі такту 4/4. Кожний перший звук такого мотиву виділено акцентом, тому відбувається асинхронне поєднання ритмічних ліній мелодії та акомпанементу.

Зв'язкою першої і другої теми є каденційний фрагмент бандонеона, у вигляді пасажних зворотів.

Друга тема, контрастна від першої, являє собою імпровізаційний фрагмент. Повільний темп, фактурна прозорість та ритмічний спокій надають солісту можливості виконання *rubato*, певної імпровізаційності.

Другий розділ є варіантним розвитком першого. Однак, каденція між темами і друга теми виконується скрипкою. Композитор застосовує контрапункт і паралельно з темою скрипки впроваджує справжню імпровізацію у вигляді діалогу з основною темою

Третій розділ також будується на тематичній основі першого розділу з ритмічною ускладненістю і фактурним нарощенням. Завершує танго тема вступу, яка несе функцію коди. Своєрідне дзеркальне відображення надає відчуття завершеності форми твору.

«*Invierno Porteño*» є другою частиною циклу. Розпочинається танго основною темою (*quasi «refren»*) в унісон скрипки і бандонеона. Лірична тема, з явними ознаками вокальної музики, проходить на фоні поступального ходу басу.

Наступна тема (*quasi «enizod»*) надає динамізму розвитку своєю акцентною синкопованістю і приводить до каденції фортепіано. Стрімкі короткі пасажі фортепіанної каденції додають певної гостроти та розвитку гармонії. Продовжується розділ основною темою у фортепіано. Другий розділ також складається з двох протилежних тем: помірної, ліричної і швидкої, стурбованої. Теми другого розділу викладено в партії фортепіано.

Тематична лінія третього розділу проходить в партії скрипки. Інтонаційно основна тема не зазнає трансформацій, однак звучить в іншій тональності (g-moll). Друга тема не має контрасту і лише доповнює основну.

Наступний розділ вносить чергову модуляцію (a-moll), зміну характеру. Стилiстично, тепер це експресивне танго. Особливого колориту надають гострі акорди sesso в акомпанементі. Тема й надалі викладається скрипкою.

П'ятий розділ твору має піднесений, життєрадісний характер, хоча й звучить в мiнорній тональності. Цього разу автор не відходить від улюбленого прийому і в чергове застосовує модуляцію в тональність другого ступеня спорідненості (c-moll).

В наступному розділі на авансцену виходить бандонеон. Знову ж таки застосовано звичну для автора модуляцію (c-moll – a-moll), що вкотре надає нової колористичної барви. Цей розділ не виходить за формотворчі і гармонійні рамки, а в соло бандонеона проходить імпровізація. А. П'яццолла застосовує гармонічний план та форму розділу як джазовий квадрат.

Завершальний розділ побудований на новому музичному матеріалі. Кількаразове повторення восьмитактового речення, з поступовим спадом динаміки та розрідження фактури, лірично завершує твір.

III частина циклу «Estaciones Porteñas» має назву «*Primavera Porteño*».

Перший розділ твору має поліфонічне викладення. Імітаційно-поліфонічний епізод, з виконанням всіх законів експозиції фуги, безперечно є свідченням академічності музики А. П'яццолли. Почергове проведення восьмитактової теми, відповіді та протискладення бандонеоном, електрогітарою, скрипкою переходить в унісонне проведення теми на фоні поступового ходу контрабасу (quasi «*Walking Bassline*»). Сама тема має синкопований ритмічний малюнок, підкреслений гострими малими секундами в першому проведенні бандонеоном. Подальше розгортання мелодики першого розділу відбувається шляхом мотивного розвитку основної теми. Протягом першого розділу твору А. П'яццолла використовує сонористичні ефекти у вигляді удару по закритих струнах контрабасу, «*derrière le cheval*», «*pizz. tambor*» скрипки. Також автор вказує в нотному записі «*improvvisare*», маючи на увазі імпровізаційність, як якість виконавства властива джазу.

Середній розділ твору змінює загальний настрій. Лірична, мелодійна тема викладена в партії бандонеона. Авторське виконання даного танго знаменується імпровізаційністю та значним *rubato*. В подальшому тема переходить до скрипки на фоні підголосків бандонеона. Поступове пришвидшення темпу та мотивні вставки основної теми наближають до останнього третього розділу.

Своєрідна реприза не має імітаційно-поліфонічної основи. Тема бандонеона проходить на фоні контрапункту гітари у вигляді стрімких варіацій. В подальшому композитор все більше залучає кластерні, сонорні звучання, асиметричність ритму, надаючи значної напруженості основної теми. Поступове фактурне та динамічне нарощення раптово обривається. Так, на фоні помірною ходу четвертих тривалостей контрабаса, звукообразальних ефектів у вигляді різноманітних ударів по закритим струнам гітари і скрипки звучить імпровізація бандонеона. Дана імпровізація будується за принципом основної теми-квадрату.

Кода представляє собою ансамблевий унісон, побудований на мотивному зерні основної теми. Завершується твір останнім акордом на «*sfz*», символічним знаком оклику.

Останнє танго циклу – «*Verano Porteño*». У вступі танго композитор продовжує започатковане в попередній частині використання сонористичних ефектів. *Glissando* контрабаса на сильний час такту, звукообразальні удари по корпусу бандонеона і *pizzicato* скрипки без орієнтовної звуковисотності на слабку долю такту надають колоритного звучання протягом перших чотирьох тактів. Після сонористичного фрагменту надає синкоповану ритмо-інтонаційну формулу супроводу, передуючи якій типовий, для композитора, хроматичний хід в басу. Основна тема першого розділу викладена в партії бандонеона на фоні розпочатої раніше формули супроводу. Характерною ознакою мелодичної лінії є ритмічна зупинка на малій секундні. Принцип розвитку тематизму першого розділу будується на секвентному повторі першої фрази, місцями варіантно зміненому.

Другий розділ розпочинає лірична тема бандонеона. Даному розділу характерні раптові відхилення, зміни настрою і ритмічної основи. Закінчується розділ перехідною зв'язкою до третього розділу, своєрідній видозміненій репризі. Характерним моментом даної частини форми танго, є використання quasi-імпровізації на гармонічній і ритмічній основі теми. Автор динамізує розвиток розділу залученням раптових тональних відхилень і спад емоційної напруги перед останнім, кульмінаційним проведенням основної теми з варіантним розвитком.

Кодою є проведення теми в унісон всіма інструментами з кластерним завершальним акордом. Зазначимо, що такий принцип є показовим і типовим прийомом А. П'яццолли.

Творчість А. П'яццолли здійснила великий вплив на подальший розвиток музичного мистецтва. Започаткований стиль «Nuevo Tango» отримав своє продовження і розвиток. Послідовниками стилю, їм започаткованого, на сьогодні виступають композитори: П. Аслан (Аргентина-США), Р. Медерос, Г. Салган, А. Яйес, «Діно» Салуці, К. Лібединський, (Аргентина); виконавці: Adriana Varela (Аргентина), М. С. П'єтродаркі (Італія), колективи «Quadro Nuevo» (Німеччина) «Bajofondo Tango Club» (Аргентина-Уругвай), «Мама!milk» (Японія).

Висновки до Розділу 2

Основним завданням даного підрозділу була характеристика досить великого й тривалого періоду розвитку світового естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку, який охоплює майже 60 років.

Аналізуючи етап зародження естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку маємо відзначити синтезуючі тенденції народно-побутового, естрадного, джазового, академічного музичного мистецтва. Цей період характеризується започаткуванням у світовому мистецтві перших проявів естрадності та джазовості у творчості баяністів та акордеоністів та розкриваються основні тенденції розвитку баянно-акордеонного естрадно-

джазового виконавства. Важливе спостереження: творча діяльність виконавців і композиторів етапів як зародження, так і розвитку (20-80-ті рр. XX ст.) – П. Дейро, Г. Дейро, П. Фроссіні, Ч. Ман'янте (США), Р. Вюртнера, А. Фоссена (Німеччина), В. Подгорного (Україна), Є. Дербенка, В. Новікова (Росія) – заклала основи естрадного напрямку в баянно-акордеонному мистецтві. За результатами аналізу визначено такі рівні прояву естрадності в їхній композиторській творчості:

- як елемент музичної мови/мовлення (використання пісенного чи танцювального тематизму, поліритмії, свінгування тем, гомофонно-гармонічне викладення фактури, загальна віртуозність, стилізація джаз-бенду або фортепіано);
- як елемент жанрової системи (роль домінантних жанрів, таких як марші, вальси, мюзети, польки, фокстроти, танго, регтайми, фантазії, варіації, твісти, блюзи тощо);
- як цілісність, що утворює композиторський стиль (стосовно творчості Є. Дербенка, В. Новікова, В. Грідіна).

Композиторський стиль (за моделлю В. Сирова) кожного з митців, творчість яких стала матеріалом даного розділу, формується з кількох складових:

- Жанрові підсистеми – використання сформованих історично жанрів академічної музики (вальс, полька, балада, експромт, елегія та ін.) наповнених засобами естрадної стилістики;
- Еволюційні підсистеми – втілення стильової спадкоємності у межах композиторського стилю. Здебільшого твори, що було розглянуто, мають не тільки естрадну, а скоріше *естрадно-джазову* спрямованість. Це стосується синкопованого ритму, раптових тональних відхилень, джазової інтонаційної основи, гліссандо, звукозображальних моментів, джазових імпровізаційних розділів;
- Етнічні метасистеми – використовуючи фольклорні джерела та цитати популярних музичних тем, композитори створюють

оригінальні твори з особистісним музично-виражальним змістом. Наповнюючи твори власною стилістикою, композитори залишають оригінальну будову мотивів та спрямованість на народно-інструментальне виконавство;

- Історичні метасистеми – змішуючись з іншими мета та підсистемами, формують стильову цілісність. Використовуючи історично сформовані жанри та форми творів, автори створюють твори сфери естрадної музики.

Творчу діяльність П. та Г. Дейро зазначено як своєрідний *старт професійного естрадного акордеонного мистецтва*. Послідовниками новітнього напрямку виступили П. Фросіні, Е. Галла-Ріні, Ч. Ман'янте та ін. Пропагуючи акордеон як концертний інструмент (Е. Галла-Ріні, Ч. Ман'янте), створюючи фондові записи (П. Фросіні), митці інтенсифікували процес розвитку популярної музики для баяна та акордеона в США. Натомість, естрадність творів та композицій за участі баяна (акордеона) була обумовлена функціонуванням його в естрадно-джазових оркестрах. Значного розповсюдження такий процес отримав в СРСР (джаз-оркестри Л. Утьосова, О. Варламова, В. Кнушевицького, О. Цфасмана). Становлення європейського баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку пов'язане, здебільшого, з жанровою орієнтацією творів певного регіону (мюзет – у Франції; фантазії, варіації на теми популярних пісень і танцювальних мелодій, вальсів – у Німеччині, тощо) та поступовим усталенням певного «інтонаційного комплексу» естрадності, що став константним протягом наступних етапів естрадно-джазового напрямку.

Подальший розвиток естрадно-джазової музики для баяна та акордеона (60-80-ті рр. ХХ ст.) пов'язаний з розмежуванням виконавської і композиторської практики (творчість Б. Векслера, В. Ковтуна, Я. Табачника, Б. Тихонова, Ю. Шахнова).

В процесі дослідження нами виявлено типові рівні прояву естрадності в творчості знакових композиторів. Насамперед, це стосується її як елементу

системи на рівні засобів музичної виразності, елементу жанрової системи, нарешті, цілісності, що утворює композиторський стиль.

Творча діяльність Г. Дейро була направлена на професіоналізацію естрадного акордеонного виконавства. Жанрова спрямованість творчості композитора стосувалась, здебільшого, легких естрадних, танцювальних мініатюр: марші, вальси, польки, фокстроти, регтайми, танго, мазурки, кадрили, уанстеп, фантазія. Наслідуючи практику естрадного виконавства, визнаними в цьому напрямі інструментами і колективами, Г. Дейро запроваджує стилістичні ознаки естрадної музики того часу в своїй творчості. Окрім популярних естрадних жанрів, Дейро концентрується на естрадності, як композиторської і виконавської якості, що спиралась на яскравість викладення, легкість та доступність сприйняття музичного матеріалу, певну театралізацію виконання.

Творчість Р. Вюртнера вплинула на подальший розвиток естрадного напрямку в баянно-акордеонному виконавстві. Впроваджуючи естрадність на рівні стилістики автор створив високохудожні твори, серед яких переважають варіації і фантазії.

Домінантними жанрами в творчості А. Фоссена є фокстрот, полька, мюзет. Композиції естрадного напрямку займають провідне місце в доробку митця. Автор впроваджує яскраві музичні фрази та речення, чітку квадратність розділів, синкоповані та пунктирні ритмічні звороти, легку акордову альтерацію, імпровізаційні розділи, яскраву віртуозність як естрадний компонент.

Широке використання музично-виражальних засобів баяна, поліфонізація фактури вирізняють твори В. Подгорного. В естрадно-джазовій творчості композитор втілює перший досвід обробок відомих радянських пісень в манері «пісенного джазу». Вважаємо, що композиторська творчість В. Подгорного є своєрідним початком українського естрадно-джазового стилю.

Цикл «Паризькі таємниці» п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона А. Гайденка є унікальним надбанням оригінального репертуару. Такий вид творів як «мюзет» ще не був опанований ніким з вітчизняних композиторів, тим паче у формі циклу. А. Гайденко переосмислив основи французького народно-інструментального жанру з точки зору професійного баянно-акордеонного виконавства. Такий синтез трансформує жанр мюзету, перевтілює естрадний жанр з точки зору академічного мистецтва.

Велика кількість «легких», розважальних творів Є. Дербенка, В. Новікова і В. Грідіна створює цілий естрадний напрям в баянно-акордеонному мистецтві і зумовлює існування естрадності як цілісності в межах композиторського стилю. Використовуючи впізнавані «інтонаційні комплекси», композитори спираються на «інтонаційні сталості», «легке фразування», використання здебільшого швидких темпів, чітку артикуляцію, віртуозність і естрадність як виконавський компонент. Композиторський стиль Є. Дербенка, В. Новікова і В. Грідіна розглянуто в контексті складових композиторського стилю, запропонованих В. Сировим, серед яких вирізняються *підсистеми (жанрові, еволюційні)* і *метасистеми (етнічні, історичні)*.

Феноменом баянно-акордеонного мистецтва є композиторська діяльність джазових виконавців. Серед таких – Ф. Марокко, який трансформував баянно-акордеонне виконавство. Музикант став новатором саме джазового акордеонного мистецтва, створивши при цьому велику кількість оригінальних творів, транскрипцій та аранжувань. Одними з основних рис джазового викладення музичного матеріалу є:

- використання колоритної альтерованої гармонії;
- синкопований ритмічний малюнок;
- яскравість музичних фраз та речень;
- використання quasi-імпровізації, а у власній інтерпретації часто саме імпровізацій.

Ф. Марокко розвиває різні жанри та створює композиції нового стилю для баянно-акордеонного мистецтва. І найголовніше, Френк Марокко став новатором саме сольного джазового акордеонного виконавства, проторивши шлях для своїх послідовників і заклавши міцний фундамент для подальшої роботи саме в цьому руслі.

Творчість А. Ван Дамма є майже есталоном джазового акордеонного мистецтва. Музикант є одним з небагатьох акордеоністів, що увійшли в число визнаних інтерпретаторів джазу. В своїй творчості композитор та виконавець залучає типово джазові прийоми: свінг, імпровізація, джазова гармонія тощо. Композиціям А. Ван Дамма притаманні характерні різноманітні синкоповані ритмічні малюнки, колоритна септакордика, яскравість музичного викладення. Виконавський та композиторський стиль Ван Дамма значною мірою вплинув на подальший розвиток джазового баянно-акордеонного мистецтва. Загальними рисами творчості Ф. Марокко і А. Ван Дамма є використання сукупності рис джазового мистецтва, пов'язаними з мовним комплексом, ритмом, фактурою, гармонією, формобудовою.

Специфіка стилю А. П'яццолли криється не в одному окремо взятому виразному засобі, а в їх органічному комплексі, в неповторному і своєрідному поєднанні. Всі компоненти стилю його музики нерозривно пов'язані між собою і впливають один на іншого. Взаємопов'язаність гармонії, мелодії, фактури, темброво-динамічних і ритмічних засобів є рисою стилю композитора. Необхідно відзначити яскраво виражений ритмічний початок: часті синкопи і паузи. Стельовий синтез створює динамічну енергетику звукового світу музики А. П'яццолли. Авторський стиль митця формувався під впливом кількох чинників:

- *професійна виконавська діяльність* (досконале знання художньо-технічних можливостей і специфіки бандонеона, постійне музикування сольо та в ансамблі, співпраця з колективами, солістами);

- професійний рівень композиторського мистецтва (навчання Н. Буланже);

- стилістика (синтез академічності, фольклорності, джазовості, естрадності).

Удавана несумісність цих складових і рішення, знайдені А. П'яццоллою, формують його авторський стиль і пояснюють багатогранність його творів. Так, композитор створив свій власний неповторний музичний стиль, не руйнуючи при цьому ладову систему, але значно збагативши її засобами поліфункційності. Вагомими засобами втілення авторського стилю П'яццолли стають: ритм, тембр, динаміка, агогіка.

У виконавській практиці П'яццолла надає пріоритет портативним складам ансамблів, що завдячуючи особливій індивідуалізації тембрів, найбільш здатні підкреслити полімелодичну фактуру, де кожна лінія має своє специфічне темброве забарвлення. Виразальні засоби, які знаходить і застосовує П'яццолла, сприяють піднесенню його музики, піднімаючи її до рівня високої поетизації.

Академічна спрямованість музики П'яццолли простежується, перш за все, в жанровому аспекті. Спадщина композитора (окрім танго і мілонги) охоплює такі жанри, як концерт, опера, соната. Також творчості композитора властиве використання класико-академічних форм – простої, або складної тричастинної, варіаційної, форми циклу. Завдячуючи А. П'яццоллі танго збагатилося класичною поліфонією.

Великий вплив на музику А. П'яццолли мало *джазове мистецтво*, принципи якого вбачаємо в наступних рисах:

1. *Quasi - імпровізація*, що не типова для академічної музики, а також традиційному танго, записується автором в партитурі і виконується музикантами;

2. *Імпровізація*, невід'ємний джазовий компонент, що найбільш явно простежується в партії бандонеона, в типі авторської інтерпретації;

3. *Джазова манера* виконавства, зміщення сильних долей тактів, складність ритмічних побудов.

Музика А. П'яццолли стимулює не тільки виконавчу, а й композиторську думку і фантазію, викликаючи до життя нові версії, римейки і, навіть, самостійні опуси, і це стає окремою ланкою у розвитку естрадно-джазового напрямку у кінці ХХ – на початку ХХІ сторіч.

Можемо констатувати, що «Tango Nuevo» – це конгломерат академічної, сучасної концертної музики і джазу. Творчість А. П'яццолли з упевненістю можна назвати феноменом сучасної музичної культури, переосмисленням популярної музичної традиції та створенням нового стилю, а в межах світового естрадно-джазового мистецтва – його концентрованим увиразненням.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕГРУЮЧІ ТЕНДЕНЦІЇ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ (80-ті рр. XX– початок XXI ст.)

Період інтеграційних процесів в естрадно-джазовому мистецтві кінця XX – початку XXI століть обумовлений творчими експериментами та пошуками. Саме в цей період, на нашу думку, відбувається становлення сутнісно нового етапу розвитку естрадно-джазового напрямку. Одним із чинників таких процесів стає жанрово-стильовий синтез у композиції та виконавстві. Значний розвиток та інтенсифікація виконавської практики «молодої генерації» баяністів та акордеоністів утворює підґрунтя для новітніх тенденцій. Динамізація конкурсно-фестивальної та концертної діяльності впливають на процеси розвитку виконавства.

Методологічною основою для подальшого аналізу стануть схема-модель В. Сирова (в тому числі, у проекції на виконавське мистецтво) та алгоритм виховання артистизму, запропонований І.Єргієвим.

3.1 Естрадно-джазові твори для баяна (акордеона) у творчості українських композиторів: жанрово-стильові новації

В історію світового естрадно-джазового напрямку митці – представники українського баянно-акордеонного мистецтва вирізняються на тлі загального процесу. Інтеграційний процес українського баянно-акордеонного естрадно-джазового мистецтва значно виокремлюється зі світового виконавського мистецтва. Різновекторність (естрадність, джазовість, естрадно-джазовість) стилістичних проявів у композиторському доробку та високий рівень професійної майстерності виконавців, значно відбиваються на сучасних тенденціях естрадно-джазового напрямку. Примітним фактом вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва є професійне поєднання виконавсько-композиторської діяльності багатьох митців. Вважаємо, що авторський стиль

українських композиторів-баяністів формувався під впливом саме індивідуальної виконавської практики, тому доцільним буде розглядати «виконавсько-композиторський» стиль в комплексі.

Однією з особистостей, що значно вплинув на сучасний процес розвитку естрадно-джазового напрямку в його національній специфіці, є Віктор Власов³⁴ – заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, композитор, педагог, виконавець. Ім'я композитора відоме далеко за межами України та Європи. Творчий здобуток В. Власова неможливо переоцінити. «Джазова сюїта» в п'яти частинах; «Боса нова»; «На вечірці»; «Самба»; «Настрій»; «Боса нова ля мінор»; «Запрошення до танцю»; «Матроський танок»; «Концертне танго»; «Танго»; «Листок з Одеського альбому» для баяна та камерного оркестру – це той неповний список творів композитора, які з великим бажанням інтерпретуються різними виконавцями. Його твори яскраві та блискучі, на рідкість органічні в звучанні баяна і акордеона, вони стали невід'ємною частиною концертних програм талановитих виконавців, баяністів та акордеоністів, учбового репертуару студентів вищих і середніх мистецьких навчальних закладів, учнів музичних шкіл. Досить часто композиції В. Власова виконуються на престижних баянно-акордеонних конкурсах та фестивалях, у концертних виступах кращих баяністів та акордеоністів світу.

Композитор активно працює в жанрі кіно-музики (більш ніж до двадцяти п'яти художніх, документальних та телевізійних фільмів), створює симфонічну, естрадно-джазову, авангардну, електронну музику. В. Власов також створює твори для музичного театру: дві опери, музичну комедію, а також музичну казку для дітей. До творчого доробку також входять інструментально-вокальні опуси, але основне місце в композиторській творчості займають композиції перш за все, для свого улюбленого інструмента – баяна.

³⁴ Інформацію про творчий доробок В. Власова надано у Довіднику А. Семешка [129].

Пріоритетним направленням в творчості В. Власова є естрадно-джазовий напрям. Ще в студентські роки В. Власов захоплюється імпровізацією на баяні, цей процес приваблює його більш ніж вивчення нового репертуару інших композиторів. Сам автор висловлюється з цього приводу: «...в юнацькі роки я зауважив, що всі мої екзерсиси на баяні буквально відводять мене від запланованої роботи в сферу імпровізацій...» [130 с. 18].

Естрадно-виконавську майстерність В. Власов вдосконалює в різних професійних колективах. Так, з 1955 по 1959 рік він був солістом та учасником Чорноморського ансамблю Одеської обласної філармонії. З 1959 по 1963 рік учасник естрадного інструментального квартету під керівництвом М. Кремінського. Крім того, митець мав велику кількість сольних виступів, виконуючи власні естрадно-джазові аранжування та перекладення.

На сьогоднішній час В. Власов є одним з найвідоміших та найавторитетніших майстрів естрадно-джазового напрямку в баянно-акордеонному мистецтві, як виконавець та науковець. Наукові праці В. Власова «Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні» (1998) і «Школа джаза» (2008) мають вагоме значення для розвитку естрадного, естрадно-джазового і джазового баянно-акордеонного мистецтва.

Більшість творів естрадно-джазового напрямку для баяна та акордеона створені автором з розрахунком на високий рівень виконавської майстерності. Впровадження професійних техніко-виражальних і художніх складових в своїй композиціях, зумовлено бездоганним знанням автора можливостей баяна й акордеона. Втілення джазовості досягається В. Власовим специфічними засобами: свінгуванням, джазовим фразуванням, особливою мелодикою і гармонією, чітким та пульсуючим метроритмом, неповторністю артикуляції, стильовою і жанровою направленістю.

По-перше, В. Власов застосовує ритмо-фактурні моделі, типові певним жанрам, що раніше не залучались в баянно-акордеонній практиці. Так,

ритмо-інтонаційну формулу «босса-нови» В. Власов трансформує для викладення на баяні чи акордеоні. Суттю такого викладення є використання специфічно-баянних фактурних можливостей для відтворення особливого латиноамериканського ритму, а саме викладення мелодії в партії правої руки на фоні супроводу у вигляді послідовного чергування басу, готового акорду і акорду в партії правої руки. Така фактурна і ритмічна організація в повній мірі передає ритмо-інтонаційну стилістичну ознаку «Босса-нови». Яскраво такий принцип проявляється в авторських творах В. Власова: «Босса-нова», «Компан'єрос», «Мені подобається цей ритм», «В. А. С.» присвячений В. Семенову, а також в аранжуванні джазового стандарту «The Girl From Ipanema».

По-друге, застосування в композиціях імпровізаційних розділів на гармонічній основі тематичного матеріалу – quasi-імпровізація. Такий принцип є одним з найулюбленіших і найбільш уживаних В. Власовим.

По-третє, імітація звучання ансамблю у різних «тембрових пластах». Сонористичні ефекти у вигляді різноманітних ударів по частинам інструменту, по підлозі та інше, імітують звучання ударних інструментів.

По-четверте, В. Власов часто застосовує свінгову манеру. Насамперед, це стосується творів «Звуки джаза», «Шаги», «Давай посвінгуємо» та інших. Для надання музиці свінгового звучання композитор застосовує в акомпанементі прийом «for-beat», співставлення різноманітних міхових прийомів: рикошетів лівою (чи правою) рукою, зустрічних і комбінованих рикошетів.

В творчості В. Власова значною мірою проявляється стильова направленість композицій. Так, «Старий мерседес» і «Степ» мають стилістичні ознаки новоорлеанського джазу; типово свінговими є п'єси «Кроки», «Драйв», «Звуки джазу»; композиція «Бассо остінато» створена в стилі бі-боп; в стилі кул – «Мені подобається цей ритм»; прогресив – «Коли йдуть друзі», «Російська балада».

Аналізуючи композиторський стиль В. Власова (за схемою-моделлю В. Сирова), виявимо характерні його риси. На рівні *жанрової* підсистеми, композитор використовує традиційні жанри естрадної музики; рівень *еволюційної* підсистеми характеризується стильовою різновекторністю композиторської творчості (академічна, авангардна, електронна, естрадно-джазова); *етнічні* метасистеми в творчості митця представлені фольклорною основою творів, залучення традиційних жанрів певних регіонів («Веснянка», «Колядка» «Тарантела», «Танго», «Босса нова»); *історична* метасистема виявляються у використанні історично сформованих джазових стилів (ново орлеанський джаз, бі-боп, свінг, соол та ін.).

Найпопулярнішими опусами в творчості композитора є «Естрадно-джазові композиції» – цикли, твори якого часто виконуються баяністами різного рівня майстерності на концертній естраді та в конкурсних програмах. В. Власов створив два видання «Естрадно-джазових композицій». До першого з них увійшли твори: «Бугі-вугі», «Німе кіно», «Доброго дня», «Улюблений мультик», «Давай посвінгуємо», «Степ», «Диско», «Сіамський кіт», «У такому ритмі». Порівняно з першим, друге видання налічує меншу кількість творів, проте має свій значний вплив на розвиток естрадно-джазового баянного музикування.

Географія виконання творів з циклу виходить за межі України та навіть Європи. За жанром це вже не сюїта, а скоріше альбом, кожен твір якого також має назву: «Коли йдуть друзі», «Степ», «Тростник», «Бассо остінато». Взагалі всі частини мають чітку гармонічну та формотворчу сітку (подібно до джазового квадрату). Щодо стилістики, то В. Власов спрямовує своє композиторське завдання до імітації джаз-бенду. Типовим є численні перегукування між «солістом» та «бендом», імпровізації солістів. Для імітації ударних інструментів композитор використовує найрізноманітніші перкусійні ефекти: удари лівою рукою по клавіатурі, удари правою рукою по решітці, удари розведеними 1-м та 5-м пальцями по решітці, клацання пальцем по перемикачу регістра, удар п'ятою правої ноги по підлозі. Також

доволі часто можна зустріти нетемпероване гліссандо, такий специфічний баянний звуко-зображальний прийом, як імітація «під'їздів» до основного тону саксофона чи кларнета.

Розглянемо втілення естрадно-джазової стилістики на прикладі однієї з частин циклу «Естрадно-джазових композицій» В.Власова – «Бассо остінато».

Актуальність дослідження саме цього твору, підкреслена значною популярністю серед виконавців різних країн, активного застосування твору учасниками різноманітних конкурсів баяністів-акордеоністів.

Basso ostinato – одна з варіаційних форм побудована на багатократному повторенні незмінної теми в басу при змінних верхніх голосах. Походить бассо остінато від поліфонічних форм старого письма. Деякі зі старовинних танців – чакона, пасакалія є варіаціями на бассо остінато, розквіт яких відбувся в епоху бароко.

Твори В. Власова мають чітку форму, здебільшого це складна тричастинна чи варіаційна, проте естрадна стилістика має свою специфіку:

- використання альтерованої акордики;
- залучення шумових ефектів, специфічних баянних штрихів та прийомів;
- quasi-імпровізації за принципами джазової музики.

В. Власов повністю дотримується всіх канонів класичного бассо остінато – постійність басу та гармонійного руху є основною ідеєю твору. В основу твору покладено тоніко-домінантове зіставлення з постійним прохідним басом.

Використовуючи простий композиційний елемент, наповнений альтерованими акордами, автор створює чітку гармонічну та формотворчу сітку – джазовий квадрат. Синтезуючи академічний вид музичного мистецтва (Basso ostinato) з естрадно-джазовою стилістикою, В. Власов створив показовий твір власного композиторського стилю.

Вже на самому початку автор дає ритмо-інтонаційну формулу остінато басу, у розмірі чотирьох тактів, після чого з'являється синкопований вступ у

вигляді акордової послідовності. Вже зі вступу слухач має можливість відчутти чітку квадратність музичних речень та остинатність басу. Основна тема починається з затакту та будується на ямбічному мотиві. Окрім чітко вираженого ритмічного затакту, його спрямованість до першої долі наступного такту підкреслює інтонаційний розвиток у формі повного тонічного тризвуку з прохідним п'ятим ступенем в басу (Додаток Б, приклад 5.1). Заповнення музичної фактури на довгих тривалостях теми альтерованими акордами, є ще одним принципом стилізації джаз бенду. Своєрідні перегукування між солістом та оркестром значно збагачують музичну мову, а синкопований ритм акордів надає твору неповторний естрадний колорит.

Другий розділ твору розпочинається з quasi-імпровізації. Своєрідна імітація саксофона чи кларнета також має чіткий квадрат, а гармонічний розвиток будується на основному композиційному елементі – постійності басу (Додаток Б, приклад 5.2).

Враховуючи широке використання твору в виконавській практиці академічних музикантів, автор створив виписану імпровізацію. Проте, на наш погляд, маючи знання, навички та досвід джазової імпровізації кожен виконавець може створити власний варіант імпровізації.

Використання таких суто баянних ефектів, як нетемпероване гліссандо, стуки лівої руки по клавіатурі, удари правої ноги по підлозі, удари правої руки по решітці інструмента надають твору цікавих сонористичних ефектів та якісно впливають на театралізацію виконавства, його естрадність як виконавську якість.

Після послідовності з кількох quasi-імпровізацій розпочинається третій, останній розділ твору, побудований на матеріалі першого розділу. Своєрідна репризна арка надає твору чіткого формотворчого розвитку з кульмінаційним середнім розділом.

Слід сказати, що твір вимагає володіння широкою палітри виконавської техніки баяніста. Точне інтонування звуків теми, різноманітність артикуляції,

швидкість рухо-моторних якостей виконавця – розкривають великий арсенал музично-виражальних та інтерпретаційних засобів музиканта.

Роль творчості В. Власова в сучасному баянному мистецтві складно переоцінити. Твори, написані композитором, мають свій вплив на розвиток естрадно-джазової стилістики сьогодення. Він залишається одним з перших композиторів, який розвинув даний напрям на високому професійному рівні, інтегрував його в українське баянно-акордеонне мистецтво.

Твори естрадно-джазового напрямку займають важливе місце в композиторській творчості Володимира Зубицького³⁵ – композитора, який зробив значущий внесок в оригінальне баянне мистецтво. Він високоякісно поєднує композиторську та виконавську діяльності. Його твори входять в репертуар провідних музичних колективів України: Національного оркестру народних інструментів України (диригент В. Гуцал), оркестру української національної телерадіокомпанії (диригент В. Рунчак), оркестру «Київська камерата» (диригент В. Матюхін), відомих зарубіжних виконавських складів: оркестру «Віртуози Риму», італійського тріо баяністів «Vladislav Zolotarev³⁶». Композиторська творчість Зубицького досить часто виконуються на різноманітних конкурсах баяністів-акордеоністів.

Особливістю стилістики творів композитора є поєднання фольклору та сучасних академічних напрямків музичного мистецтва. Так, неофольклоризм притаманний «Карпатській сюїті», Сонатам №1 і №2, «Болгарському зошити», «Слов'янській сюїті» та іншим. Самобутність цих творів будується не тільки на танцювальності поспівок гуцульських коломийок та втіленні виразності мелодичних зворотів ліричних карпатських пісень, іншою їх

³⁵ В. Зубицький сучасний український композитор, баяніст, диригент. Випускник Київської консерваторії за трьома спеціальностями: баян (клас проф. В. Бесфамільнова, 1976), композиція (клас проф. М. Скорика, 1977), оперно-симфонічне диригування (клас проф. В. Гнедаша, 1979). Ще в студентські роки окрім оригінальних баянних творів композитор робив спроби у серйозних жанрах. Так у 70-80-ті роки він створив 3 опери, 2 балети, 2 кантати, 2 хорових концерти, 8 симфоній. У 1977 році В.Зубицький був прийнятий у Спілку композиторів СРСР. У 1975 році В. Зубицький переміг на міжнародному конкурсі баяністів «Кубок Світу» м. Гельсінкі (Фінляндія), виконавши на конкурсі один зі своїх творів. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. М. Островського, лауреат премії Польського відділення ЮНЕСКО, лауреат премії ім. М. Лисенка, композиторських конкурсів «Акко-2000» Фінляндія, «Премія І. Коць» Україна. [129].

³⁶ Для тріо В.Зубицький написав сонату “Fatum” (2000) та аранжував власну “Карпатську сюїту” й три п’єси Джорджа Лігеті

стильовою домінантою є *концертність*. За словами А. Семешка [132], В. Зубицькому притаманне повне розкриття виконавських і художніх можливостей інструмента. Таку рису композиторської творчості вбачаємо в професійному володінні інструментом та знанні його специфіки, що допомагає знаходити яскраві темброві барви, поєднувати їх із різноманітною мелізматиною, передавати рухливість метроритму. Велику увагу композитор приділяє гармонічним та метро-ритмічним сполукам.

Важливість композиторського здобутку В. Зубицького знаменується появою першої української баянної партити. Її назва передбачала синтез рис джазу та професійного академічного мистецтва – «Концертна партита №1 в стилі джазової імпровізації» (1978). Але даний твір не має значних джазових принципів, порівняно з наступною, «Концертною партитою №2 в стилі джазової імпровізації» (1990). Окрім вищезазначених творів, естрадно-джазовий компонент активно застосовується і в інших авторських композиціях для баяна. Наприклад, концерт для баяна з оркестром «Omaggio ad Piazzolla»; фантазія на теми Л. Фанчеллі, Р. Галіано, В. Власова «Scherzo Jazz»; «The violinist, who play and dance», фантазія на теми Л. Фанчеллі, В. Бельтрамі, Р. Галіано «From Fancelli to Galliano»; джаз-вальс «Ti amo, Pesaro»; фантазія на теми М. Чайкіна, Р. Галіано «Poema di Valzer»; «Express-tango». В творах В. Зубицький використовує доволі широкий спектр композиційних виражальних засобів: гармонічна мова ускладнюється шляхом поєднання кількох готових акордів в партії лівої руки, місцями додатково залучаються невістачаючі звуки в партії правої руки. Іншим показником новації композитора є використання ускладнених ритмічних зворотів, синкоп, зміщення акцентів, що надає твору суто джазових рис.

Автор використовує широкий спектр сонористичних ефектів: клацання пальців, удари правою рукою по грифу інструмента в період звучання та інші. На нашу думку, В. Зубицький використав цікавий стилістичний принцип: він наблизив баянне мистецтво до «класичного» джазового

музикування на роялі, увібравши риси найкращих зразків джазових творів втілив їх на рідному інструменті.

Кілька творів В.Зубицького, так само як і у В. Подгорного, створені на запозичені теми інших композиторів: «Скрипаль який грає та танцює», «Від Франчеллі до Гальяно», джаз стандарт Л.Франчеллі «After you've going», що свідчить про дещо схожий композиторський підхід.

Важливим для нас чинником, у втіленні композитором естрадно-джазової стилістики, є використання quasi-імпровізацій. Серед творів, в яких найбільш яскраво втілений такий компонент, відзначаємо джаз-вальс «Tiamo, Pesaro» і фантазію на теми Л. Франчеллі, В. Бельтрамі, Р. Гальяно «From Fancelli to Galliano». Звернемося до аналізу імпровізаційних розділів кожного твору з точки зору втілення естрадно-джазової стилістики. Джаз-вальс «Tiamo, Pesaro» присвячений італійському місту Пезаро та його мешканцям³⁷.

Формотворчо композиція складається зі вступу, основного тематичного матеріалу, контрастного розділу, імпровізаційної частини на основі головної теми (*quasi-імпровізації*) та коди.

У цьому джазовому вальсі В. Зубицький рясно використовує специфічні баянні прийоми гри на інструменті, такі як: різноманітні glissando (акордове, хроматичне, по одному ряду, кластерне), тремоло міху («bellow shake»), удари по правій частині грифу баяна, перкусійні ефекти, клацання пальцями. Гармонічні поєднання готових акордів лівої клавіатури, що ускладнюють гармонічну функціональність, створюючи поліакорди, які доповнюють, чи дисонують між собою, є яскравою оригінальною ознакою В. Зубицького.

Отже, імпровізаційний розділ проведений в одній тональності, що й основний тематичний матеріал, у d-moll, але змінюється гармонічна структура: вона стає «квадратною», та містить 16 + 16 тактів (період), у порівнянні з темою (9 + 9 + 10 + 8 тактів).

Слід зауважити спрощення викладення виду акомпанементу в партії лівої руки, яка співпадає з ритмом кожної долі в розмірі 3/4 – класичний

³⁷ Саме у цьому місті нині мешкає сам Володимир Зубицький.

вальсовий акомпанемент, застосовується для приділення більшої уваги імпровізаційної лінії партії правої руки. Використовується типовий, для В. Зубицького, елемент поєднання кількох готових акордів в партії лівої руки. Ускладнення гармонічних сполук доповнює твір більш виразними барвами.

Імпровізаційна мелодична лінія пов'язана з матеріалом основної теми: ритмічні малюнки, мелодичні та інтонаційні ходи. Так в імпровізаційному розділі використовуються висхідні триолі з попередньою шістнадцяткою, низхідні шістнадцятки третьої вісімки тріолі та вісімка з крапкою й шістнадцятка. У порівнянні елемент з імпровізації (а) та тематичного матеріалу (в) (Додаток Б, приклад 6.1).

Як правило, більшість джазових імпровізацій починається зі слабкої долі, так званий ритмічний прийом «*down-up*», який із самого початку виявляє незбіжність з «он-бітом». Виконується з невеликим акцентом у свінгуючій манері, тому замість вісімки, грається підкреслена шістнадцятка. Перша фраза quasi-імпровізації, яка по своїй ритмічній будові пов'язана з тематичним матеріалом, за допомогою тріолі на слабкій другій долі, виконує роль синкопи, та вміщує в собі пружність та енергію, яка розвиває фразу до «змістовної точки», або так званих «цільових звуків», які значно полегшують процес імпровізації. У даній фразі, це тон «Е», у третьому такті даного імпровізаційного епізоду. Такими «цільовими звуками», можуть бути будь-які діатонічні та хроматичні тони, на яких хоче загострити увагу музикант, вони є найбільш віддаленими точками фрази, які потрібно охопити наперед.

По структурі розвитку фраз, вони будуються за інтонаційним принципом «питання – відповідь», де 1-3, 5-7 такти – фразується, як запитання, такт 4, 8 – як відповідь. Логіка розвитку джазової імпровізації, постійно пов'язана з інтонаційними зв'язками між собою: фраз, цільових звуків. Якщо використовуються хід на широкий інтервал, то як правило він заповнюється в зворотному напрямку. Також у quasi-імпровізації зустрічається блюзова орнаментика. На баяні та акордеоні вона має вигляд

форшлагів, мордентів, гліссандо. Всі ці імпровізаційні прийоми додають джазовому соло відчуття принципу офф-біту, при виконанні якого спостерігається відчуття умовного невеликого відставання фрази від основного біту.

Досвідчені джазові імпровізатори у своїх соло використовують надбудовані тони, тобто: нону, дециму, терцдециму, так звані «чутливі тони», які надають джазовій імпровізації неабияку колоритність та невизначеність. В quasi-імпровізації композиції «Ті амо, Pesaro» В. Зубицький використовує ці «чутливі тони» у момент входження фрази в «цільові звуки», що наштовхує імпровізацію на подальший розвиток, та віддаляє момент устою та кадансової опори. Обов'язковою ознакою імпровізаційної побудови є розвиток з кульмінаційним фрагментом, який є найнапруженішим епізодом у джазовому соло.

Принципи quasi-імпровізації В. Зубицького в джаз-вальсі «Ті амо, Pesaro», відповідають всім критеріям класичних джазових імпровізацій.

Наступну авторську quasi-імпровізацію розглянемо у фантазії на теми Л. Фанчеллі, В. Бельтрамі, Р. Гальяно «From Fancelli to Galliano». Розділ виконаний на тему боса-нови Р. Гальяно та А. Музикіні «Пісня для Джо». Починається quasi-імпровізація ритмо-гармонічним вступом, побудованим на стильових ознаках самби, але гармонічно більш розширений, у порівнянні з тематичним матеріалом. Використовується гармонічна побудова, основою якої є квінтове коло, відтягуючи момент тонального ствердження.

Джазове гармонічне мислення в цілому характеризується прагненням до подолання кадансової замкнутості. Це пояснює наявність послідовностей, у яких використані різноманітні гармонічні засоби, що відкладають момент підкреслення тоніки.

Ритмічний малюнок перших двох тактів має характерну побудову, у вигляді своєрідного дзеркального відображення другого такту відносно першого. При виконанні використовується інтонаційний акцент, в ритмічній формулі: четвертна з восьмою тривалості, або восьма з шістнадцятою та

навпаки, більша тривалість, виконується менш акцентовано та інтенсивно, ніж коротка тривалість, яка інтерпретується з більшою енергією та акцентом. Далі quasi-імпровізація будується на акордових тонах, які є основою гармонії. За допомогою допоміжних звуків – ввідних тонів, мелодичний малюнок більш плавний, без ходів на великі інтервали, при зміні гармонії.

В quasi-імпровізаціях В. Зубицький використовує в акордах також нону, дециму, терцдециму, так звані «чутливі тони», які більш збагачують імпровізацію, надаючи особливий колорит. Особливу рельєфність його імпровізації надають хроматичні ходи – зниження або підвищення діатонічних щаблів.

У практиці джазової імпровізації використовуються складні мелодичні формули, особливо – кадансові звороти, секвенції. Як правило, вони використовуються виконавцями як стала модель, оскільки не потребують щоразу створювати з почату. Однак, імпровізатор у момент виконання може від них відмовитися або використати тільки фрагментально. Такий принцип є доречним і для даної quasi-імпровізації. В основній частині quasi-імпровізації В. Зубицький викладає акомпанемент у стилі «боса-нова», використовуючи в лівому мануалі складні гармонічні побудови, поєднуючи та доповнюючи основну гармонію надбудовою, у вигляді нон-, децим-, ундецимакордів.

Імпровізації В. Зубицького насичені багатими ритмо-фактурними елементами, саунд-ефектами (сонорика), синтезу музичних мов та стилів. Інтерпретаційна манера пов'язана з розглядом багатотембрового готово-виборного баяна, як великого джазового оркестру – джаз-бенду, його палітрою та колоритом звучання мідних духових, групи саксофонів, ритм-групи та басової лінії. Імпровізаційна мова В. Зубицького включає в себе манеру в стилі «barrelhouse» (бас-акордове викладення акомпанементу), засобами системи готових акордів баяна; стиль «бугі-вугі» (блюзова основа, застосування брейків, «Walking Bassline»); стиль «бі-боп», найбільш уживаний стиль його quasi-імпровізацій, з притаманною чутливою манерою гри, експресією, гострим свінгуванням із застосуванням елементів «scat

singing» – джазового вокалу, швидких темпів та особливого фразування. Джазові стилі в яких проводить свої quasi-імпровазації В. Зубицький охоплюють:

- піано-стиль – баррел-хауз та бугі-вугі;
- традиційний джаз – мейнстрім, бі-боп, кул-джаз, третя течія, фольк-джаз.

Як новатор, у творчості для баяна, композитор ставить перед собою складні задачі. Оригінальні баянні опуси вписуються в контекст його симфонічних та театральних пошуків. Задля висвітлення таких процесів в композиторській творчості В. Зубицького, зупинимось більш детально на естрадно-джазовому напрямі композитора, твори якої сам автор називає «у дусі джазової імпровазації». Серед таких творів особливе місце займає «Концертна партита №2 в стилі джазової імпровазації». Головною ознакою цього твору є синтез джазу та сучасної академічної музики. Це своєрідний цикл поєднаних між собою джазових імпровацій.

Партита має три частини, кожна з яких виконує певну функцію: I частина – своєрідний вступ циклу, II частина – ліричний центр, III частина – фінал.

Якщо детально розглянути стиль композиції твору, то можна виявити послідовність імпроваційних розділів. Слід зазначити, що музична мова твору має сучасний характер, але за принципом будови та розвитку, музичні речення мають джазову основу. На сам перед це стосується квадратної будови речень, чітких метро-ритмічних побудов, гармонічних сполук, тембрових барв. Винахідлива манера викладання матеріалу – імітації звучання джазового оркестру та його солюючих інструментів. Оригінальністю викладення музичного матеріалу є також імітація звучання ударних інструментів.

I частина написана в складній двочастинній формі з кодою. Кода побудована на матеріалі основної теми, тому можна говорити про присутність рис тричастинності.

Починається партита напористим, енергійним вступом. Два шари фактури передають характер суперництва солюючого інструмента та всього оркестру. Про енергійний характер теми свідчить вказаний темп та характер виконання (*Allegro energico, molto ritmato*), динамічний відтінок, регістр. Також слід звернути увагу на використання специфічного баянного штриху – тремоло міху, що надає значного динамізму музичній темі.

Досить цікаво композитор підходить до проблеми оркестровості музичної фактури. Як відомо, баян не має можливості динамічної диференсації фактури, відокремлення певних прошарків музичного тексту відбувається за рахунок артикуляції. Прекрасно знаючи специфіку баяна, В.Зубицький максимально використовує його можливості, тим самим широко розкриваючи художній образ та зміст твору. На самому початку помітно, що мелодія ніби окремо йде від тутійних акордів. Сама тема має фанфарний характер і сміливо можна сказати що це соло труби.

Різкий, сміливий контраст характеру тематизму та фактури є одним із знакових відмінностей творчості В.Зубицького. Про це свідчить характер наступної теми.

Контраст стосується практично всього. Характер музики набуває рис танцювальності. Змінюється тембр, динаміка, регістр та фактура. Тема викладається в партії лівої руки, яка має свій колорит. Права ж виконує сонористичний прийом – ковзання нігтями по кришці інструмента – імітація гри ударної установки (хай-хет) (Додаток Б, приклад 7.1). Поступово відбувається розвиток музичного тематизму впливаючи на формотворення частини та циклу в цілому. Автор використовує характерний для джазу прийом одночасного виконання теми й імпровізації.

Після невеликої зв'язки проходить тема в басу, яка імітує соло бас-гітари. Використання сонористичних прийомів виконання (удари по корпусу та міху, використання повітряного клапана) продовжує імітацію ударних інструментів.

Наступний розділ I частини розпочинає нова тема. Тема має джазовий характер, рифовий ритм. В основі теми закладений акорд, який складається з тритону та чистої квати на фоні помірної мелодії довгих тривалостей. Риф в басу надає характеру свінгу та драйву. Цей розділ має ще одну тему, контрастну основній. Особливістю теми є поліфонічність та ритмічна свобода. За характером тема пісенна, лірична, але має свою внутрішню напругу (Додаток Б, приклад 7.2).

Закінчується I частина на матеріалі теми вступу, яка має стверджувальний характер. Композитор ставить своєрідну крапку першої частини, обрамляючи форму твору. Саме тому виконавці досить часто виконують I частину як окремий твір.

Друга частина написана у формі варіацій та має функцію ліричного центру. В основу головної теми покладена мелодія американських індіанців. Тема має м'який, ліричний характер. Імітацію голосу В. Зубицький втілює через різні види вібрато, довгі форшлаги виконують ефект «під'їзду» до звуку.

Гармонізація цієї теми має сучасний стиль, рясніє великою кількістю дисонуючих співзвуч. Розвиток частини відбувається за рахунок варіантного викладення теми в різних тональних відхиленнях, тембрах, регістрах. В цій частині композитор використовує специфічний прийом звукоутворення – нетемпероване гліссандо, який надає неповторний колорит притаманний джазовому вокалу.

Вказаний темп та характер виконання надають помірність, імпровізаційність теми. Кульмінація частини припадає на кінцевий розділ. Після довгого пасажу з «*mf*» на крещендо тема викладається у вигляді чотиризвучних акордів на «*fff*». Таким чином можна стверджувати, що розвиток частини йде від початку до самого кінця з апофеозним тутійним фіналом частини, побудованим на матеріалі початкової теми.

Третя частина увібрала в себе характер і теми попередніх розділів циклу. Частина починається основним розділом, який має дві теми активного характеру.

Перша тема може трактуватись також як тема вступу. Наступна тема має більш довгу мелодичну будову і в процесі розвитку досягає першої кульмінації (Додаток Б, приклад 7.3).

Джазовою особливістю цієї теми є принцип «*walking bassline*» Тема має акцентну, синкопуючу основу. Розвиток розділу йде за рахунок модуляцій та чергування тем, підходячи до першої кульмінації розділу. На вершині кульмінації композитор використовує кластер на «*fff*», що свідчить про значимість кульмінації та розділу взагалі.

Наступний розділ має спокійний характер, але більш глибокий філософський зміст. Повільний епізод випадає із стилістики всього твору, але виконує свою роль – відкладає розвиток драматургії на наступний розділ. Закінчується розділ сухим кластером на «*sffsub*», що створює ефект «лякання слухача».

Третій розділ частини виступає в ролі масштабної коди всієї партити. В цьому розділі по чергово викладаються теми з I та II частин. Акордовий склад тем надає могутній характер. Першою викладається тема з другої частини. Насичена фактура створює враження гри всього оркестру. Завершується партита однією з основних тем першої частини, яка проходить у збільшенні на «*ff*» – своєрідна крапка. Можна сказати, що композитор закриває цикл темою вступу, що слугує об'єднуючим елементом та надає певної симетричності.

Проаналізувавши творчість В. Зубицького, констатуємо концентрований взаємозв'язок підсистем та метасистем композиторського стилю. Новий жанр баянно-акордеонного мистецтва – «Концертна партита в стилі джазової імпровізації», містить в собі риси жанрово-еволюційної підсистем(жанрова стилістика та еволюція партити) та етнічно-історичної мета систем (етнічний аспект джазу, історична трансформація партити як

концертного твору). Таким чином, В. Зубицький інтегрує риси академічного і джазового музичного мистецтва, синтезуючи їх в баянній практиці.

Особливої уваги в процесі розвитку «Концертної партити в джазовому стилі» заслуговує творчість Анатолія Білошицького³⁸, одного з провідних авторів у створенні оригінальної літератури для багатотембрового готово-виборного баяна та інших народних інструментів. В його творчому доробку – симфонічна, камерно-інструментальна музика, твори в джазовому дусі, обробки народних пісень і танців, пісні, музика до радіо вистав.

Найбільш уживаною естетичною категорією, що характеризує твори А. Білошицького, є «трагічне», і це відзначають майже всі дослідники його спадщини ([35]; [110]). Більш загальною категорією, яка теж несе класифікаційне значення, є «романтичне», що відзначається в наукових і біографічних працях мистецтвознавців. Саме ці категорії мають бути покладені в основу інтерпретації творів українського композитора, а тому розуміння та можливості музичного мистецтва стосовно їхнього втілення мають стати певною пропедевтикою для виконавців музики А. Білошицького.

Характеристика А. Білошицького як романтика є певною мірою поглибленням чи розширенням поняття трагічного, оскільки романтичне розуміє останнє як розширене до індивідуально-психологічної сфери втілення або існування.

Творчість визнаного композитора цікавить нас наявністю естрадно-джазових творів, серед яких виділимо: «Фантазію-капріччіо на теми Джорджа Гершвіна», «Partita concertante №3 quasi tradizione jazz – improvisazione», «Дві джазові імпровізації», що увійшли до концертного репертуару різних виконавців і студентів середніх та вищих мистецьких навчальних закладів. Також джазові твори композитора виконуються видатними майстрами баянного мистецтва: О. Склярівим, С. Грінченком,

³⁸ Анатолій Білошицький – український композитор, баяніст, диригент, майстер інструментовки.

В. Булавком, П. Фенюком, О. Івченком, В. Мурзою та іншими. Деякі джазові твори, такі як «Дві джазові імпровізації» перекладені для квартету баяністів ім. М. Різоля Національної філармонії України. Музика митця звучить в Україні, Німеччині, Франції, Іспанії, Польщі, Данії, Чехії, Словаччині, Італії, Білорусі, Казахстані, Ізраїлі, Литві тощо.

«Partita concertanta №3 quasi tradizione jazz – improvisazione» є знаковим твором в творчості композитора. Велику цінність, для нас, цей твір має в якості розвитку нового жанру в баянному мистецтві – «Концертної партити в формі джазових імпровізацій».

Розвиток даного типу партити Я. Олексів характеризує наступним чином: «Українська баянна партита та сюїта розвивалася в напрямку творення жанрових дифузій із рисами сонатної організації, контрастно-складеною одночастинністю за взірцем чотиричастинного циклу з фугою в складі (тип concerto-grosso: Partita № 1 А. Білошицького, Партита-пікколо Ю. Шамо, Партита В. Подвали), інструментального циклу з нерегламентованою кількістю частин (“Пори року” А. Білошицького – 4 ч.; “Концертний триптих” М. Чайкіна – 3 ч.; Partita concertanta № 3 А. Білошицького – 5 ч., “Болгарський зошит” В. Зубицького – 8 ч.)» [110 , с. 14].

Поєднання стильових ознак є однією з головних особливостей партити. В роботі Я. Олексіва стильовий синтез «Partita concertanta №3 quasi tradizione jazz – improvisazione» А. Білошицького характеризується, як «постмодерний комплекс множинних стильових ознак (полістилістика, стильова гра, стилізація, стильова цитата) ...» [110, с15].

Перша частина партити, «Malinconia in tempo rigoroso» починається з тремоло міху. Сама назва частини криє її основний характер. Меланхолічна, філософська тема має синкопований ритмічний малюнок. Остинатний акордовий акомпанемент з характерними акцентами, надає ритмічності стійкості. Розвиток мелодизму відбувається шляхом видозміни основної фрази, відхилень. Однак, протягом всієї частини важливим елементом залишається токатна остинатність супроводу.

Друга частина «*Malinconia in tempo rubato*» має контрастний характер, відповідно до першої частини. Спокійна тема насичена різноманітними ритмічними поєднаннями: синкопами, триолями, пунктирами. Використання альтерованої гармонії, неочікувані розв'язання акордів створюють джазове відчуття.

Третя частина партити «*Alternativo*» продовжує попередню частину, розвиваючи її. Каденційні епізоди, стрімкі ходи по звукам акордів, надають значної експресивності музичному матеріалу. Дана частина додає значної динамізації викладення тематизму. Слід звернути увагу специфічні прийоми звукоутворення в даній частині: підштовхування міху коліном лівої ноги, підштовхування долонею правої руки, прижатої до грифу. Такі неакадемічні способи звукоутворення, поряд з альтерованою септакординою, паралелізмами є джазовою ознакою цієї частини.

Четверта частина «*Toccata – affannata*» має експресивний характер. Використання тремоло міху несе в собі чітку метро-ритмічно стійкість, хоча й з використанням синкопованого ритмічного малюнку. Частим елементом є прийом малотерцового відхилення, яскрава синкопова акцентність.

Остання, п'ята частина «*Arietta – retro*» присвячена пам'яті Л. Армстронга. Своєрідна постлюдія є завершенням всього циклу. Автор використовує не квадратну будову фраз, яскраву септакордику, різні види *glissando*.

Композиторський стиль А. Білошицького (в контексті вектору усталення жанру «Концертної партити в стилі джазової імпровізації») має схожі принципи з стилем В. Зубицького, де простежується стильовий синтез і концентрована взаємодія підсистем і метасистем (за В. Сировим).

Ім'я Андрія Шашевського³⁹ відоме широкому загалу виконавців, науковців, композиторів і педагогів. А. Шашевський робить значний внесок в розвиток баянно-акордеонного мистецтва, в тому числі – в сфері створення

³⁹ Андрій Якович Шашевський - доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Т. Шевченка, композитор, виконавець [129, с. 138]

оригінального репертуару для баяна і акордеона. Серед великого розмаїття баянних творів А. Сташевського⁴⁰, важливе місце займає «Capriccio in modo jazz» (1991) для баяна соло.

«Каприччіо < ... > – інструментальний твір вільної форми, в блискучому віртуозному стилі. Для більшості каприччіо типова раптова зміна епізодів, настроїв.» [98, с. 710]. Такого принципу і дотримується композитор. Оригінальним є бачення композитора даного жанру. Енергійний віртуозний характер каприччіо, використання класичної форми твору, доповнюється принципами джазового музикування. Спостерігається своєрідний мистецький феномен у вигляді синтезу академічного та джазового стилів. При такому синтезі риси академізму та джазу розподілені пропорційно та рівноправно.

Стилізація джаз-бенду, на наш погляд, є одним з основних принципів композиції А. Сташевського. Так, вже на самому початку автор вказує на характер звучання «*quasi brass*», уявляючи звучання групи мідних духових інструментів. Своєрідний діалог соліста і бенду будується на принципах секвентного розвитку. Окрім характерної імітації звучання групи джаз-бенду, композитор застосовує й інші джазові компоненти у вступі. Насамперед, застосовує групи складних альтерованих акордів – ундецимакорд з ^b III ступенем. Використовуючи I, основну ступінь в басу, фактурним заповненням слугує акорд в партії правої руки. Основою такого акорду, завдячуючи альтерації, є збільшений тризвук з терцовою надбудовою. Характерним компонентом є півтоновий низхідний паралельний хід таких акордів, притаманний суто джазовій музиці. Часта зміна розмірів тактів привносить відчуття зміщення сильної долі.

Основна тема першого розділу має енергійний характер. Особливістю викладення музичного матеріалу є квартові паралельні ходи. У використанні інтервалів чистої кварта, з їх паралельністю ходів, малотерцового і тритонового поступу секвенцій, вбачаємо джазовий компонент. Окремої

⁴⁰ Композиторському перу Андрія Яковича належать: «Образи», сюїта №1 (1990, в першій редакції – «Фантастична сюїта», 1989); «Образи», сюїта №2 (1991); «Фольк-зошит» (1992); Монолог-хід (1994); Концерт для баяна з оркестром (1995); «Давньокиївські фрески», сюїта-зошит (2005).

уваги заслуговує принцип поліритмічності. Так, у нотному записі автор вказує різні розміри тактів теми та акомпанементу. Зіставлення груп триолей та дуолей спостерігається протягом всієї першої теми початкового розділу: розміри тактів $6/8 - 2/4$, $9/8 - 3/4$; дуолі восьмих тривалостей в розмірі такту $9/8$. Таке зіставлення є суто джазовим принципом синкопування – «вторинним регом» (за У. Сарджентом).

Друга тема має імпровізаційний характер і часту зміну розмірів тактів. Композитор залучає специфічні баянні прийоми звукоутворення: тремоло рикошети міху. Тема розвивається за принципами секвентного і варіаційного розвитку. Важливим елементом, з точки зору прояву джазового компоненту, є залучення басових ходів за кварто-квінтовым колом.

Завершується перший розділ варіантно зміненою початковою темою, котра органічно поєднує суміжні формотворчі побудови. Створена і виписана автором імпровізація («*quasi-імпровізація*») має всі стилістичні риси джазової музики. Синкопована ритмо-інтонаційна формула супроводу надає динамічності розвитку даного розділу. Значного розвитку набуває гармонічний план розділу. Слід зазначити, що дана *quasi-імпровізація* не будується за принципом «теми-квадрату», а має оригінальну будову. В основу гармонічного плану покладено принцип акордового зіставлення, за кварто-квінтовым колом: C-dur – f-moll, F-dur – b-moll, Es-dur – as-moll, H-dur – e-moll, A-dur – d-moll. Типовою залишається зміна розмірів тактів ($4/4$, $6/4$, $2/4$, $3/4$), використання синкоп, триолей, секстолей.

Останній розділ твору побудований на матеріалі основної теми. Для завершення капріччіо, автор використовує типовий прийом – «Кода-вступ», розглянутий нами і в творчості інших композиторів.

Естрадно-джазова творчість А. Сташевського (на прикладі «Capriccio in modo jazz») займає позицію у розвиток напрямлення «в дусі джазу», започаткованого В. Зубицьким. Автор використовує схожі з В. Зубицьким та А. Білошицьким принципи композиції творів «in modo jazz», синтезуючи в композиторському стилі вище вказані підсистеми та метасистеми.

Важливе місце в процесі сучасного естрадно-джазового руху України займає композиторська і виконавська творчість Бориса Мирончука⁴¹. На сьогоднішній день, організаційна робота музиканта, серед якої виділимо активну участь в джазових фестивалях, організацію всеукраїнських конкурсів виконавців на баяні і акордеоні (зокрема, з наявністю категорії «variete»).

Композиторська і виконавська творчість Б. Мирончука є яскравою сторінкою сучасного естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва, при чому обидві складові взаємопідпорядковані: авторські композиції і аранжування митця створюються для власної інтерпретації.

Визначимо рівні втілення естрадно-джазової стилістики творах композитора і інтеграцію творів в баянно-акордеонне мистецтво. Творчий доробок Б. Мирончука, в сфері оригінальної естрадно-джазової баянно-акордеонної літератури, охоплює значну кількість жанрів. Серед яких: обробки народних пісень, парафраз на народну тему, вальси-мюзети, джаз-вальси, джаз-рок партити. Однак, показовими, з точки зору втілення естрадно-джазової стилістики, є концертні мініатюри композитора – «Румба» (2000 р.), «Босса-нова» (2000 р.), «Концертна самба» (1995 р.), що входять до збірки «Концертна сюїта на теми латино-американських танців» (2009 р.) [10]. Віртуозно володіючи грою на баяні, Б. Мирончук яскраво і талановито втілює свої композиторські ідеї в реальне звучання.

Джазова композиція «Румба» є першою частиною концертної сюїти і представляє афро-кубинський напрямок в композиторській творчості Б. Мирончука. Твір насичений перкусійними звукообразними елементами, які вдало імітують звучання афро-кубинського джаз-бенду, з його різноманітними ударними інструментами, тембрами та ритмами. Естрадність в композиції «Румба» передається за допомогою:

- різних ударів по корпусу інструмента;
- використанню варіативних ритмічних послідовностей;

⁴¹ Б. Мирончук Заслужений артист України, неодноразовий переможець престижних міжнародних конкурсів як в класичних, так і в категоріях «variete»

- збагачення гармонії за допомогою септ-, нонакордів, альтерації і залучення ввідних тонів;
- стилізації джаз-бенду.

Структурно «Румба» складається зі вступу та його варіювання, основної теми, quasi-імпровізацій на основі теми, нової контрастної теми з розвитком, повторення основної теми.


Основна тема має синкопований ритмічний малюнок, характерний жанру румби. Особливістю мелодизму цієї теми є залучення «чутливих тонів», які розширюють гармонічну палітру та можуть бути перегармонізовані, що важливо для гармонічної основи квадрату імпровізації.

Перша quasi-імпровізація більш нагадує собою розгорнутий брейк – сольний імпровізаційний (мелодичний або ритмічний) епізод в біг-бендах, який виконується в паузах колективу, як правило не пов'язаний з метричною структурою твору. За акцентністю брейк схожий на вступ композиції, але він гармонічно більш самостійний та структурно завершений.

Використання акомпанементу у вигляді акордових вставок на одну з чотирьох долей такту, додає розвитку імпровізаційної лінії. Проте, автор залучає поєднання кількох акордів готового баяна, розвиваючи гармонічну барвистість.

Основними принципами quasi-імпровізації є оспівування основних ступенів ладу, допоміжні та прохідні тони, аплікатурні моделі, також дуже важливу роль відіграє ритмічний розвиток мелодичної лінії. Своїми хвилеподібними пасажами та фразами процес імпровізації нагадує суперництво інтонаційних побудов за нові мелодичні вершини. Наскільки б часто не зустрічалися «блукаючі акценти», але за допомогою специфічно джазового фразування постійно відчувається метро ритмічна пульсація румби (3+3+2).

«Концертна самба» є однією з найбільш виконуваних композицій у творчості Б. Мирончука. Як і «Румбі», «Концертній самбі» притаманна

типова «перкусійність»: удари ногою по підлозі (п'ятою, носком); удари рукою по корпусу, міху, решітці інструмента, лівій чи правій клавіатурі; клацання різними регістрами багато тембрового баяна. Також присутні саунд-ефекти: *glissando* усією долонею по правій клавіатурі на регістрі , нетемпероване *glissando*, а також *glissando* від або до ноти, міхове тремоло, беззвучна гра на клавіатурі.

Наступною особливістю даної композиції є її поліритмічність і поліметричність, яка пов'язана з акцентністю і ритмічним групуванням.

За структурою твір складається зі вступу, теми, *quasi*-імпровізації, нового тематичного матеріалу та його розвитку, проведення першої теми.

Розглядаючи імпровізаційний розділ зазначимо, що друга частина більш розширена гармонічно. Розділ починається з неповної долі, та розгортається за допомогою прийому «питання – відповідь». В імпровізації присутні інтонаційні і ритмічні елементи теми. Структурна побудова *quasi*-імпровізації має елементи контрапунктного двуголосся.

На інтонаційному рівні Б. Мирончук використовує елементи блюзової гами та орнаментики, оспівування основних тонів гармонічної функції. Слід підкреслити важливу роль ритмічного розвитку в даній *quasi*-імпровізації. Автор застосовує різноманітну артикуляцію, акцентність, темпові варіанти (наприклад, *double time*).

Часто в *quasi*-імпровізації зустрічаються типово баянні аплікатурні моделі, які значно полегшують виконання в швидкому темпі. Такі аплікатурні моделі, є тими побудовами, з яких складається заздалегідь підготовлена імпровізація в джазовій музиці. Вони вкрай важливі: по-перше, їхній інтонаційний розвиток не повторюється у розвитку імпровізації, а використовуються інші елементи розвитку; по-друге, спостерігаємо відсутність повторюваності однакових тонів протягом певного відтинку часу, що значно впливає на розвиток всього розділу; по-третє, можливе залучення типових джазових прийомів імпровізації.

Більша частина таких побудов починається з неповної долі, або з затакту, що являє собою дві різні лінії розвитку:

– гармонічну, у вигляді акомпанементу, в основі котрого застосовується ритмічний риф;

– мелодичну, що значно підкреслює гармонічні барви. Місцями мелодична лінія має незалежний від гармонічного плану розвиток – поліладовість.

Також quasi-імпровізація налічує інші засоби виразності, що є увиразненням джазовості, такі як динаміка, блукаючі акценти, що виявляють специфічне виконавське джазове інтонування й підкреслюють емоційну складову тематизму.

Композиторський стиль Б. Мирончука знаменується зверненням й до естрадних жанрів (*жанрова підсистема*) – вальс-мюзет джаз-вальс, румба, босса-нова, самба тощо. *Еволюційна підсистема* уособлюється зміною стильових сфер в середині певних творів («Джаз – рок партита», естрадно-джазові мініатюри). *Етнічні метасистеми* – застосування типових регіональних якостей творів (латино-американський, афро-кубинський вектор творчості).

Творчість Ярослава Олексіва⁴² також знаменує етап розвитку естрадно-джазового стилю у сучасному інтерпретаційному процесі й характеризується залученням рис неоромантизму, неофольклористичних тенденцій. Власне бачення баяна та акордеона на концертній естраді спонукає автора до створення різноманітних оригінальних творів, серед яких: «Концертна мініатюра», «Поліфонічні мініатюри», «Токата», «Соната-балада», «Let's run in jazz», «Елегія», «Одкровення», «У настрої джазу», «Інтермецо», «Альбом для дітей», «Танець квітів», сюїта «Стильові контрасти» та ін.

Розглянемо принцип втілення естрадно-джазової стилістики на прикладі композиції «Let's run in jazz». На самому початку твору автор надає основну фразу з чотирьох тактів в партії правої руки – «quasi break». Акомпанемент

⁴² Я. Олексів, представник Львівської баянної школи «молодої генерації»

доповнює мелодію лише на ритмічних зупинках. Щодо ритму, то тема має значну синкоповану структуру. Наступний чотиритакт знаменується появою ритмо-інтонаційної формули акомпанементу на фоні «перкусійних» шумових ефектів у вигляді ударів правою рукою по міху. Схематично, ритмічна складова акомпанементу має вигляд 3+3+2. Наступне речення знаменується одночасним викладенням теми і акомпанементу, з подальшим залученням контрапункту.

Подальше розгортання музичного матеріалу відбувається шляхом варіантного викладення основної теми, що має елементи імпровізаційності. Автор залишається в рамках восьми тактів, не змінює гармонічного плану, тобто використовує джазовий елемент «теми-квадрату». Наступна тема є своєрідною відповіддю, хоча й будується на схожих ритмо-інтонаційних принципах. Відмінність даної теми полягає в секундовому тональному зіставленні і дзеркальною (по відношенню до основної теми) низхідною інтонацією. Слід зазначити, що протягом цілого першого розділу композитор активно застосовує елемент блюзової гами.

Наступний розділ ознаменований модуляцією в b-moll і також розпочинається з «брейку» з подальшим розвитком і тутійним вступом. Початкова тема будується лише на блюзовій гамі. Автор змінює ритмо-формулу акомпанементу. (3+3+3+2+2+2). Таке зіставлення тріольності з дуальністю в одному такті додає яскравій акцентності і значної синкопованості.

Третій розділ являє собою варіантне викладення теми. Автор проводить модуляцію в c-moll і дещо змінює ритмічну формулу акомпанементу (3+2+2+3+3+2).

Останній розділ твору є репрізою з двотактовою кодою. Автор повертається до основної тональності (e-moll) і першої ритмічної моделі акомпанементу.

Отже, аналіз композиторської творчості українських митців дозволив аргументувати необхідність її виокремлення у контексті загального розвитку баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку.

Але чи не вагомішою постає своєрідність виконавських стилів музикантів – представників напряму. За визначенням В. Сирова, стиль є «інтонаційним спілкуванням», тому актуальність власної інтонаційної концепції, яку презентує кожний з виконавців, зростає. Безумовно, що якщо композиторський стиль представляє собою єдність творчих принципів митця, що визначається його духовними потребами, історичними умовами й національними традиціями, то у характеристиці виконавського стилю на першому плані постає характер творчої особистості.

Наприклад, виконавській творчості В. Зубицького притаманні якості темпераментності, видовищності, у його виконавському стилі оригінально переосмислена академічність та естрадність. Сценічній презентації В. Зубицького притаманна якість театралізації, візуалізація, експресія, навіть, незначна екзальтація, історична жанрова стилізація (диксиленд, кантрі – використання перкусійних, звуко-зображальних, візуальних ефектів), залучення власного вокального співу під час виконання.

На відміну від виконавсько-композиторського стилю В. Зубицького, естрадно-джазовий композиторсько-виконавський стиль А. Білошицького має більшу раціональну основу. Академічна направленість відтворення мелодизму, наповнена філософським змістом розкриває композиторську і виконавську сутність митця. Відсутність різких контрастів надає більшій сталості та послідовності виконавських засобів виразності. Стилю А. Білошицького притаманна камерно-раціональна естрадність, де основними чинниками є саунд-сприйняття.

А. Сташевський використовує комплекс естрадності композиторсько-виконавського стилю у розвиток принципів В. Зубицького. Експресивна модель викладення музичного матеріалу, його акцентна, синкопована

барвистість поряд з ритмічною стійкістю має бути підкріплена яскравою театральністю виконання. Запровадження імпровізаційних розділів (quasi-імпровізації в даному випадку), свідчить про певну свободу виконання.

Щодо прояву стилю зазначимо більшу ознаку джазових принципів, що підтверджується ремарками та структурою нотного матеріалу: Quasi brass (вступ), зіставлення дводольного з тридольним розмірів, рясне використання акцентів та «sf»

Як було зазначено вище, Б. Мирончук є блискучим виконавцем-баяністом, тому важливим є авторська манера інтерпретації аналізованих творів. Виконавський стиль Б. Мирончука охоплює естрадно-джазову манеру виконавства. Емоційна, експресивна інтерпретація характеризується пружністю та чіткістю основного метроритму творів, quasi-імпровізацій, гостротою акцентуацією, яскравою динамікою та віртуозною виконавською технікою. Виконанню Б. Мирончуком власних творів, завдяки професійному володінню джазовою гармонією, інтонаційною і ритмічною стилістикою, притаманне залучення непередготовлених джазових імпровізацій.

Виконавський стиль Я. Олексіва спирається на яскраво-образну модель відтворення музичного матеріалу. Якість виконавської естрадності відбивається в естрадно-джазовій композиторській творчості митця. Я. Олексів використовує яскраві, енергійні жанри творів, застосовує комплекс музично-виражальних якостей на слухацький вплив. Акцентність, темпова швидкість, віртуозність підкріплюється яскравістю рухо-мімічних дій.

Завершуючи підрозділ, ще раз підкреслимо: творчість українських митців має у контексті розвитку світового естрадно-джазового напрямку вагоме значення як з точки зору стильових новацій, так й процесів синтезування різних тенденцій у композиторській чи виконавській практиці.

3.2 Сучасний інтерпретаційний процес: на шляху до формування нового виконавського стилю

Баянно-акордеонне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століття характеризується модернізацією виконавської практики. Цікаво, що однією з тенденцій сучасного баянно-акордеонного виконавського процесу у руслі естрадно-джазового напрямку є синтез різних стилів і напрямків музичного мистецтва, що сприяло розвитку оригінального репертуару і появи нових стильових течій. Прикладом тому може слугувати своєрідний «ренесанс» старовинних жанрів, одним з яких є мюзет. Перш за все, увагу привертає новий, сучасний стиль мюзету – «New Musette», засновником якого є французький композитор та виконавець Рішар Гальяно.

Творчість Р. Гальяно стала на сьогоднішній день вершиною світового джазового баянно-акордеонного музикування. Музикант володіє грою на всіх різновидах акордеону, і на його батьківщині, у Франції, композитора називають «священним монстром джазу». У різні роки митець співпрацював з відомими французькими співаками, такими як Ж. Брель, Барбара, С. Генсбур, Ш. Азнавур, Ж. Греко, Ж. Мустакі, Ів Монтан, К. Нугаро.

Цікавим є факт одного з перших великих успіхів, що прийшов до музиканта як виконавця академічної музики – Р. Гальяно став переможцем престижного міжнародного конкурсу «Trophée Mondial» («Трофей світу»), засновником якого є Confédération Mondiale de l'Accordéon (Всесвітня конфедерація акордеоністів). Примітно, що Р. Гальяно став лауреатом цього престижного конкурсу двічі – у 1966 році у Валенсії (Іспанія) як юніор, і роком пізніше, в 1967 в Кале (Франція) в категорії академічної музики [181]. У той час Гальяно вже був відомим інтерпретатором музики Баха, Чайковського, Гершвіна та інших.

Проте, всесвітню популярність музикант отримав все ж як джазовий виконавець і автор великої кількості оригінальних творів. Сам Р. Гальяно зауважує: «Обравши з ранніх дитячих років акордеон, а пізніше і бандонеон

своїми основними інструментами, я зіткнувся з проблемою репертуару. Що грати? Баха? Беріо? Скарлатті? Чому б ні? Все це було можливим, але тільки до зустрічі з Астором П'яццоллою, на початку 80-х років, після чого я став турбуватися про правильне заповнення репертуару» [187]. Зустріч з А. П'яццоллою стала етапним моментом у творчості Гальяно. Відомий аргентинський композитор порадив молодому музиканту «повернутися до своїх коренів», оновити і трансформувати мюзет. Подібно самому А. П'яццоллі, який трансформував аргентинське танго і сформував свій стиль «Tango Nuevo», Рішар Гальяно став творцем власного стилю «New Musette».

З цього часу композитор особливу увагу приділяє створенню нових творів для баяна та акордеона. Одними з показових творів Р. Гальяно в стилі «New musette» слід назвати «Fou rire», «La valse a Margaux», «French touch», «Perle», «La foule» (записано разом з У. Марсалисом), «Waltz for Nicky», «Waltz for Debby», «Beritwaltz», «Alee des Brouillards», «Little muse», «Flambee Montalbanaise». Також існує ряд записів, в яких музикант використовує теми традиційних вальсів-мюзет, оброблених у власному новому стилі. До таких слід віднести вальс Ж. Коломбо «Indifference», Ю. Жиро «Sous le ciel de Paris», тему пісні Е. Піаф «Padam ... Padam» та інші. «New Musette» як і народний баянно-акордеонний мюзет асоціюється з легкою французькою вишуканістю, шармом, грацією, але також має свої характерні ознаки.

Р. Гальяно добре вдається створювати легкі, витончені вальси, позначені виразною мелодикою, гнучкою, пластичною і разом з тим пружною ритмікою, блискучою віртуозністю музичного матеріалу. Велика кількість вальсів композитора має виражену пісенну основу мелодики. Причиною цього, на наш погляд, може служити творче співробітництво музиканта з відомими французькими співаками стилю «французький шансон». Інтонаційна основа авторських творів Гальяно часто містить характерні мотивні обороти пісень Е. Піаф, І. Монтана, М. Матьє та інших.

Одним з найпопулярніших і репертуарних творів композитора є вальс «La valse a Margaux», на якому слід більш детально зупинитися. Характерна особливість цього вальсу – синтез ознак академічної музики і джазу. Класико-академічний початок музичного шляху маестро, на наш погляд, сприяв об'єднанню ознак двох напрямків музичного мистецтва в його творчості.

Перший розділ твору примітний чергуванням контрастних побудов, перший з яких має характерні риси традиційного французького мюзету: танцювальний характер; стандартний вальсовий акомпанемент; використання простого гармонійного плану, легкість мелодичної лінії; стандартна (квадратна, 16-ти тактна) будова музичного речення (Додаток Б, приклад 8.1).

Друга тема має свої характерні риси: мелодичний малюнок відзначений великою стрімкістю, привноситься мелізматика; акомпанемент набуває характерний синкопований ритм; використовуються більш різноманітні гармонічні звороти; музичні фрази більш масштабні; з'являються риси свінгу – акцентування слабких долей такту (Додаток Б, приклад 8.2).

Друге проведення даної теми має варіативний розвиток. Закінчується перший розділ своєрідним твердженням класичного мюзетного початку – проведенням першого речення.

Середній розділ твору зіставимо з розділом «trio» вальсу-мюзета. Контрастна зміна настрою, відхилення в тональність субдомінанти, опора на пісенний тип мелодії – риси даного розділу, які характерні і для «trio» мюзетів. Інтонаційний образ розділу, заснований на поступовому мелодичному русі без великих стрибків, близький ліричним пісенним оборотами стилю шансон. Ритмічне розмаїття даного розділу полягає у використанні геміольної основи мелодії і акомпанементу. Характерний прийом (геміола), поряд з тональним відхиленням і ритмічною різноманітністю створює контраст музичного матеріалу по відношенню до першого розділу.

Показовий і відступ від усталеного принципу вальсового виду акомпанементу, що дає можливість для своєрідної свободи мелодичного розвитку. Гармонічний план даного розділу з використанням альтерованих септ- і нонаккордів, нестандартних відхилень в тональності далекої спорідненості привносить в музичний матеріал джазове забарвлення. (Додаток Б, приклад 8.3).

Точне повторення першого розділу слугує репрізою, поверненням танцювальної основи характеру вальсу.

Творчість Р. Гальяно отримала велику популярність серед багатьох слухачів і професійних виконавців сьогодення. З упевненістю можна констатувати нову течію у виконавському мистецтві – «*New Musette Style*».

Стиль «*New Musette*» на даному етапі має велику кількість шанувальників і послідовників. Серед таких музикантів виділимо: Л. Бейера («Waltz for Richard», «Force 7», «Just Waltz It», «Oma Waltz», «Carolles», «Passion», аранжування вальсу Дж. Коломбо «Indifference», аранжування вальсу Ю. Жиро «Sous le ciel de Paris»), В. Перані («Un morceau d'accordéon...», «Made In France»), А. Бейкер (аранжування вальсу Ю. Жиро «Sous le ciel de Paris»), Anne Niepold («Musette»), Е. Мелек («Soir de Dispute», «Papillons Noirs»), Б. Мирончук («Joy and Sadness», «July Conversation»).

Аналізуючи сучасний етап виконавської практики в сфері естрадно-джазової баянно-акордеонної музики, її умовно слід поділити за наступними векторами:

- джазовий ;
- традиційний естрадно-джазовий стиль;
- новітній.

Використовуючи стилістичні ознаки, зазначені в попередніх підрозділах, пропонуємо класифікувати найвідоміших репрезентантів естрадно-джазового виконавства, ґрунтуючись на запропонованих векторах.

Отже, баянно-акордеонна джазова музика отримує сьогодні значного розповсюдження. Відбувається процес «джазової академізації» інструментів,

залучення баяна і акордеона до класичних джазових ансамблів. Започатковані тенденції видатних джазових акордеоністів – А. Ван Дамма, Ф. Марокко, Р. Гальяно, з успіхом продовжуються і розвиваються послідовниками. Нашої уваги заслуговує творчість джазових виконавців молодшої генерації. Своєрідне поєднання естрадно-джазових виконавських манер і особистісних проявів естрадно-джазовості формують сучасний естрадно-джазовий виконавський стиль, однією з основних рис якого вбачаємо в яскравості якостей сценічної виконавської презентації. У розвиток позицій І. Єргієва [51] щодо артистизму музиканта-інструменталіста, виявимо «естрадно-джазовий виконавський артистизм» в сучасному виконавському процесі. Запропонований «алгоритм артистизма» нами буде розглянутий в момент сценічної презентації.

Мистецьким феноменом сьогодення є французька баянно-акордеонна джазова школа. Започатковані Р. Гальяно тенденції розвитку баянно-акордеонного джазового мистецтва, з успіхом доповнюються молодими виконавцями. Одним з найяскравіших послідовників Р. Гальяно є Людовік Бейер. Музикант неперевершено володіє кількома джазовими стилями: gypsy-jazz, swing, smooth jazz, cool jazz, latino. Музикант плідно співпрацює з відомими джазменами, серед яких: А. Дебарре, Д. Шмітт, Ф. Нікулеску. Значну кількість композицій музикант виконав і записав з власним квартетом «Ludovic Beier Quartet». Виконавець веде активну концертну діяльність, виступаючи на різних майданчиках: «Carnegie Hall», «Birdland Jazz Club», «Lincoln Center» (Нью-Йорк), «Montreal International Jazz Festival» та інших.

Музикантом записано велику кількість альбомів: «Impression Tzigane» (2000 р.), «Come Into My Swing» (2003 р.), «New Montmartre» (2004 р.), «Entre Amis» (2005 р.), «Entre Ciel Et Terre» (2006 р.), «Portrait Of Accordina» (2006 р.), «Growing Town» (2006 р.), «Dancing – Best Of» (2006 р.), «Paroles De Swing» (2007 р.), «Chilltimes» (2007 р.), «Live @ Jazz Standard» (2008 р.), «Jazz Accordéons» (2009 р.), «Swingin' In Solo» (2009 р.), «A La Récré Django

Brasil» (2009 p.), «Pop, Swing & Fire» (2010 p.), «Twin Brothers» (2011 p.), «Songs For My Father» (2014 p.), «Black Friday» (2016 p.).

Аналізуючи виконавський стиль Л. Бейера відзначимо яскравий артистичний його прояв. Музикант органічно поєднує використовувані виконавські засоби виразності з музичним інтонуванням та театралізованістю. Синергічний прояв виконавської інтерпретації направлений на слухацьку захопленість.

Відомим французьким джазовим акордеоністом є Марк Бертум'є. Починаючи з 1991 року музикант отримує визнання як джазовий виконавець, плідно співпрацює з окремими артистами, серед яких Д. Локвуд, Ш. Азнавур, Г. Белафонт, П. Брюель та інші. М. Бертум'є має альбомні записи спільно з К. Нугаро, Р. Бона, Мораною.

М. Бертум'є має чотири власні альбоми: «Les Couleurs d'ici» (1998 p.), «Jazz - No Jazz» Volume 1, Volume 2 (2004 p.), «Jazz Accordéons à la récré avec» (2009 p.), In Other Words (2011 p.). Зазначимо, що перший альбом «Les Couleurs d'ici» («Тутешні кольори») отримав головний приз фестивалю Д. Ронара у 1999 році. Факт такого визнання свідчить про процес інтеграції баяна в професійну джазову виконавську практику.

Естрадно-джазовий артистизм М. Бертум'є визначається бездоганною технічною філігранністю, віртуозністю інтерпретації власних творів, що доповнюється драйвом (*енергетичним проявом*), яскравою барвистістю.

Серед найбільш популярних авторських композицій М. Бертум'є відзначимо: «Charumba», «Obrigado Brasil», «Vent Du Nord», «El Astor», «L'Espérance En L'Homme», «Tango Jungle», «Juste Une Vie», «Danse Eolienne», «Nomades», «Signe Du Temps», «Malecón Avenue», «Whirling», «Au Bout De La Terre», «Nuit Bleue», «Dikom», «Otro Adios», «Miss Terre», «Island Of Glory», «Opposite Ways», «Pop Musette», «Charumba», «Obrigado Brasil», «Belvezet», «Le Vol De L'Ange» та інші.

До наймолодшої генерації французьких виконавців джазової музики на баяні відноситься Вінсент Перані. Свою виконавську майстерність молодий

музикант реалізує на концертній естраді в колективах з багатьма відомими джазовими виконавцями: М. Порталем, Е. Парис'єн, М. Вольни, М. Бенетія, Ф. Сальке, Т. Губічем, В. Ле Квангом. Музикантом створено велику кількість джазових композицій, серед яких: «Truc Muche», «Untitled Suite», «Ballade», «Anataule Ondulée», «Les Yeux Du Jour», «Gunung Sebatu», «Every Little Thing She Does Is Magic», «Miniature», «56 33», «My Little Girl» та інші. На даний момент В. Перані здійснив запис альбомів: «Gunung Sebatu» (2010 р.), «EST» (2010 р.), «Vagabond» (2012 р.), «Thrill Box» (2013 р.), «Tranquillo» (2013 р.), «Belle Époque» (має дві версії, 2014 р.), «Accordion Night» (2015 р.), «Living Being» (2015 р.), «Tandem» (має дві версії, 2016 р.), «Out Of Land» (2017 р.)

В своїй творчості В. Перані схиляється до колективного виду джазового музикування. Здебільшого музикант грає в дуеті, тріо. Композиціям В. Перані притаманні риси джазової мови Р. Гальяно: ритмічні звороти, гармонічні сполуки, фактурне викладення музичного матеріалу, побудова імпровізацій, використання аплікатурних моделей.

Представником французького баянно-акордеонного джазового мистецтва сьогодення є також Ліонель Суарез. В своїй джазовій практиці, Л. Суарез є послідовником Р. Гальяно. Музикант плідно співпрацює з відомими джазменами – К. Нугаро, Д. Локвудом, С. Луком, Т. Ібаррою, Л. Константином та іншими. Починаючи з 2001 року Л. Суарез записав 7 альбомів: «Live for Dimey» (2001), «La note bleue» (2004), «Around Jaco» (2006), «Electrizzante»(2006), «Sanseverino aux Bouffes du Nord» (2008), «Follow Jon Hendricks... if you can !!!» (2010), «Cocanha!» (2013).

Творчість білоруського баяніста Анатолія Тарана, цікавить нас з точки зору сольного джазового виконавства. Лауреат міжнародних конкурсів і фестивалів А. Таран займається активною концертною практикою. Репертуар молодого музиканта складається з оригінальних джазових композицій, власних імпровізацій та аранжувань відомих тем.

Виконавський стиль А. Тарана формується під впливом творчості відомих джазменів. Сам виконавець зазначає «Мої улюблені композитори –

Р. Гальяно, Ч. Кореа, М. Бертумум'є, Л. Бейєр, Р. Ркджієрі, Д. Венітучі, О. Пітерсон є прикладом для наслідування (яких я також вважаю своїми педагогами) і багато інших музикантів, що продовжують формувати мій музичний смак і понині» [124].

Серед авторських аранжувань А. Тарана зазначимо: авторську імпровізацію «Baltic mood», імпровізацію на тему «Libertango» А. П'яццолли; аранжування тем Дж. Мандели «The shadow of your smile», Ж. Косми «Autumn leaves», Б. Лагрена «Made in France», К. Веласкез – М. Петручіані «Besame mucho», Й. Мулен «Swing Valaisan», Р. Руджері «Carnaval», Д. Рейнхард – С. Грапелы «Minor swing», Ч. Кореа «Armando's rumba», Л. Бонфа «Black orpheus».

Аналізуючи імпровізацію А. Тарана на тему джаз-стандарту Ж. Косми «Autumn leaves», відзначаємо схожість принципів з імпровізаціями Р. Гальяно. По-перше, це стосується моделі викладення акомпанементу – залучення акордових вставок на одну з чотирьох долей такту. По-друге, принцип оспівування основних ступенів ладу, використання допоміжних та прохідних тонів. По-третє, хвилеподібним рухом мелодики. По-четверте, використання прийому «блукаючих акцентів» та ритмічної моделі 3+3+2 в розмірі такту 4/4.

В процесі сучасного джазового баянно-акордеонного виконавства нашої уваги заслуговує діяльність українських музикантів. Так, виконавське мистецтво Б. Мирончука є відомим далеко за межами України. Як зазначалось раніше, Б. Мирончук виступає з різними джазовими колективами, проте слід зауважити, що тяжіє виконавець саме до малих ансамблевих форм – «комбо». Створивши власний колектив «Anima Jazz Quartet» (баян, електрогітара, контрабас, ударні), Б. Мирончук здійснив запис більшості своїх оригінальних творів та аранжувань саме з цим ансамблем. Серед найбільш відомих композицій та аранжувань виділимо наступні: «Soul Unforgettable Days», «Remembrance Waltz», «Soul Mirror», «Night Flame of Love», «July Conversation», «We Love You, Piazzolla», «Joy and Sadness,

Rumba», «Together Forever», «Crying Silence», «Gipsy Waltz», «Concert Samba», S. Mendes, A. Bergman, M. Bergman «So Many Stars», V. Kosma «Falling Leaves», K. Dorham «Blue Bossa», R. Galliano «Tango pour Claude», M. Carey «Looking In», Yu. Peshkov «Boogie-Woogie».

Зазначимо, що при виконанні власних творів у складі джаз-ансамблю, Б. Мирончук залучає імпровізації – новий музичний матеріал, порівняно з quasi-імпровізаціями надрукованими в нотах. Музикант застосовує всі властиві йому компоненти імпровізації, розглянуті в попередньому підрозділі, в реальному часі виконання.

Виконавська експресія Б. Мирончука підкреслена імпульсивністю, дещо перебільшеністю артистичних якостей. Яскравий вплив на слухачів, бездоганна техніко-виражальна складова, усвідомлення жанрової належності підкреслюється імпульсивною театральністю.

Активну роботу, щодо розвитку і популяризації джазового баянного мистецтва веде український виконавець Роман Андрухів. Творчий доробок музиканта складають джазові аранжування відомих сучасних тем – Coldplay «Adventure of a Lifetime», Sia «Cheap Thrills», S. Wonder «Isn't She Lovely», J-L. Ponty «New Country», J. Pastorius «The Chicken».

Окремо розглянемо аранжування Р. Андруховим вальсу в стилі «New Musette» R. Galliano «Waltz for Nicky». В оригінальному відтворенні Р. Гальяно даної композиції, є три варіанти початку твору: без вступу; з восьмитактовим вступом; з шістнадцятитактовим вступом. Для власного аранжування, Р. Андрухів обирає розширений варіант вступу з шістнадцяти тактів. Особливістю даного вступу є наявність геміоли в другій частині. Різке зміщення тактовою пульсацією надає динамізації і нової барви. Основна тема викладається без змін, опрацюванню підлягає супровід. Р. Андрухів застосовує джазовий принцип «блукаючих акцентів». Акцентне зміщення припадає на одну з долей такту. Такий вид акомпанементу надає нового характеру, меншої легковажності та пориву мелодії, суворой ритмічності. Наступним розділами є послідовність з двох оригінальних імпровізацій.

Щодо першої імпровізації, автор використовує ритмічний риф, започаткований в темі. Імпровізація будується за принципом кульмінаційного підходу з закріпленням. В побудові імпровізації Р. Андрухів застосовує оспівування основних тонів, опору на допоміжні та прохідні тони, аплікатурні моделі. Друга імпровізація є розвиваючою. Важливу роль, в даному розділі, відіграє ритмічний розвиток мелодичної лінії. Поступове ускладнення ритмічного малюнку наближає кульмінацію. Характерною ознакою другої імпровізації є принцип «Walking Bassline». Завершується твір точною репризою основної теми.

Інтенсивному розвитку естрадно-джазового напрямку баянно-акордеонного виконавства сприяла значна слухацька популярність. Професіоналізація виконавського мистецтва вимагала залучення конкурсно-фестивальної практики. Так, поруч з категоріями академічної музики різноманітних конкурсів виконавців з'являються і категорії «variete». Серед таких виконавських форумів відмітимо «Internationalen Akkordeonwettbewerb Klingenthal» (Німеччина), «Premio Internazionale della Fisarmonica» (Італія), «CIA Coupe Mondiale», «CMA Trophée Mondial de l'Accordéon» та інші.

Однак, першочергово такі виконавські форуми було створено на основі академічної музики. Значно більшого інтересу для нас набуває відкритий міжнародний конкурс виконавців естрадної музики на баяні та акордеоні «Primus Ikaalinen», що проводиться в рамках баянно-акордеонного фестивалю «Sata-Näme Soi» (Фінляндія).

Однією з особливостей конкурсу є змагання в прямому телевізійному ефірі. Починаючи з 2005 по 2014 роки переможцями конкурсу ставали такі визнані майстри естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва, як І. Лабуру (Іспанія), Д. Сусар (Франція), Ж. Гонцалес (Франція), М. д'Амарио (Італія), Г. Масфілд (Нова Зеландія), П. Адранга (Італія), К. Песатуро (США), Т. Лианг (Китай), Й. Штейн (Фінляндія). Отже, виконавське мистецтво провідних репрезентантів естрадно-джазового напрямку набуває значної

популярності. На нашу думку, слід виділити найбільш популярних виконавців сьогодення в галузі естрадного мистецтва, визначивши основні риси естрадно-джазовості в ракурсі своєрідного «матриці артистизму» (у розвиток ідеї І.Єргієва), що трансформується наступним чином: *«мислеформула–інтонування–виконавські інструментальні засоби–виконавська синергетика–артистизм»*.

Серед сучасних виконавців естрадно-джазової музики виділимо угорського акордеоніста Золтана Ороша. У творах, котрі виконує музикант, вбачаємо залучення різних естрадно-джазових жанрів: вальс-мюзет, фокстрот, самба, танго, варіації. Одними з найбільш популярних творів в репертуарі З. Ороша є аранжування тем французького шансону: «*Padam, padam*», «*Il pleut sur Bruxelles*», «*Mon manège à moi*», «*Les feuilles mortes*», «*Oh, Champs-Élysées*», «*Sous le ciel de Paris*», «*La foule*»; вальс-мюзет «*Indifference*»; самба «*Tico – Tico*»; імпровізація на тему танго А. Вильольдо «*El Choclo*».

Естрадно-джазова творчість З. Ороша характеризується втіленням «*folk-естрадного*» напрямку. Серед творів такого напрямку можемо виділити авторські аранжування угорського народного танцю «Чардаш», «Балканську фантазію», «*Pacsirta*», «*Seva*», «*Hora Bucuresti*», транскрипцію твору Л. Павковича «*Nevestino oro*». Виконуючи твори даного напрямку інтерпретатор застосовує комплекс артистичних якостей, серед яких використання пізнавальних інтонаційних комплексів (впровадження балканської, циганської мелізматички), що направляє слухачську енергію, яскравість і різноманітність звукоутворення, фразування.

Одним з найпопулярніших німецьких виконавців творів естрадного напрямку є Домінік Паатс, характерною особливістю творчості якого є використання власних аранжувань виконуваних творів. В своїй творчості Паатс тяжіє до легких, популярних жанрів:

– танго – А. Маландо «*Olé Guara*», А. Вильольдо «*El Choclo*», К. Вачек «*Du schwarzer zigeuner*», «*Consentimento*»;

– вальс-мюзет – «Princesse d'accordion», «Reine de musette», Ж. Пейрона «Reine de musette», М. Прюво «Sun un air d'accordion», А. Маре «Un gamin de Paris»;

– фокстрот – Д. Реінхард «Douce ambiance»;

– марш – В. Марсу «La marches des accordeonistes Lyonnais».

Творчість Олександра Склярова охоплює значну кількість творів і концертних програм. Народний артист Росії, професор Воронежської державної академії мистецтв. Зі слів самого виконавця і за його власними підрахунками, провів більше ніж 4000 концертів. До репертуару виконавця входять твори різних жанрів естрадної музики. Характерною репертуарною ознакою виконавця є залучення композиторських творів естрадно-джазової спрямованості. Так, найбільше О. Скляров інтерпретує творів Є. Дербенка («Падеспань», «Слецькі награвання», сонатина «Посміхнись, Моцарт», «Галоп», «Сонатина на відому тему», «Політ шмуля», «Дитяча сюїта»), В. Новікова («Французька балада», концертне рондо «Пробач мене, Моцарт», балада на тему Х. Тізона «Караван»), В. Чернікова («Ноктюрн», «Джаз-вальс», «Воронезький ковбой», «По муромской дорожке», «Отрада»), А. Аст'є («Ліричний вальс», «Незвичайний танець», «Nostalgie accordéon»), В. Подгорного («Циганська рапсодія», «Ретро-фантазія», «Ах ты, душечка»), К. Тома («Промінь сонця», «Sweeting vals», «Балада»).

Естрадно-джазовий артистизм О. Склярова є раціонально-спрямованим. Виконавець доволі аскетично використовує театралізацію виконавства (рухи корпусу, міміко-виражальні ефекти). Характерною рисою артистизму О. Склярова є «саунд-представлення». Весь комплекс артистичного прояву виконавця направлений на звукове відтворення і усвідомлення характеру музики.

Російське сольне естрадно-джазове баянне виконавство сьогодення асоціюється, також з творчістю Едуарда Аханова. Лауреат міжнародних конкурсів в Німеччині, Шотландії, Фінляндії, Україні, Росії, Е. Аханов займається активною концертною діяльністю.

Аранжування молодого музиканта є досить колоритними і віртуозними. Виділимо найвідоміші авторські композиції й аранжування з репертуару виконавця: Б. Тихонов «Концертна полька», Д. Стрейчі «Эти глупые вещи», А. Музикіні «Пісня для Джосс», О. Цфасман, Е. Аханов, С. Осокін, В. Семенов «Росіянин у Фінляндії», Е. Аханов «Вальс-мюзет», Л. Пріма «Sing, Sing, Sing», А. Маре «Парижский гамен», Е. Аханов «Мохіто», Е. Аханов «Флінстоуни», К. Дорхем «Blue Bossa» та інші.

У виконавській практиці Е. Аханов застосовує новітні електронні пристрої, наприклад «loop», котрий утворює принцип циклічного повтору певного музичного епізоду. Такий принцип дозволяє використання багат шарової фактури під час виконання. Крім того такий прилад часто густо відображає шумові ефекти закладені виконавцем як імітація ударних інструментів.

Також відзначимо саму манеру виконавства Е. Аханова, котрій властиві: яскравість музичного викладення, технічна віртуозність, артистизм виконання, театралізація, концентрація енергетичних процесів, направлених на публічну захопленість.

Яскравим втіленням естрадно-джазового музикування на баяні є творча діяльність Володимира Мурзи⁴³. Абсолютна більшість композицій, виконуваних музикантом, є естрадно-джазового напрямку. В. Мурза перший виконавець багатьох оригінальних творів О. Назаренка, М. Імханицького, Д. Косорича [129, с. 98].

Важливим для нас постає процес творчої співпраці «виконавець – композитор». Такі зв'язки подекуди мають визначальне значення розвитку виконавського напрямку. В академічній музиці для баяна та акордеона можемо прослідкувати мистецькі зв'язи на рівні «композитор – виконавець». Так, В. Рунчак створив низку творів у співпраці з П. Фенюком («Спроба самоаналізу»(Quasi Sonata №2), «Сюїта №1» для баяна в чотирьох частинах,

⁴³ Заслужений артист України, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, соліст Одеської обласної філармонії В. Музра веде активну концертну діяльність

«Сюїта №2, Українська», «Passione» симфонія для баяна та симфонічного оркестру), Л. Самодаєва – І. Єргієв («Весна в Парижі» для баяна і фортепіано, «Дитяча сюїта» 5 характерних п'єс для скрипки і баяна, «Танок із тінню», «Ідилії» для скрипки, саксофона та баяна, «Квазі-соната», «Місяць сходить» для сопрано і секстету, «... і побачив світло», «Два дні мадам Ленін», «Мій Гоголь» для скрипки і баяна, «Метаморфози-2» для баяна і камерного оркестру, «Pas de trios» для тенор-саксофона, баяна та фортепіано, «Рондо в стилі Велимира» на вірші В. Хлебнікова для скрипки, читців і баяна, «Три одкровення» для баяна та скрипки), С. Губайдуліна – Ф. Ліпс (соната «Et exspecto», «De profundis»), А. Кусяков – Ю. Шишкін («Partita»; Сонати №1, №2, №3, №4, №5, №6). В естрадно-джазовій музиці нашої уваги заслуговує творча співпраця В. Власова і В. Мурзи. Так, в репертуарному доробку виконавця переважна більшість творів саме В. Власова. Не дивно, що В. Мурза є першим виконавцем творів композитора: «Веснянка», «Імпровізація і токату» (на тему ААСе – присвячення А. А. Семешку), «Свято на Молдаванці», «Посмішка Брамса», «Листок з Одеського альбому», «В.А.С.» (присвячення В. А. Семенову) та більшості естрадно-джазових композицій.

Головний принцип естрадно-джазового артистизму В. Мурзи вбачаємо в органічності і рівноправності поєднання виконавської і театральної якостей. Рациональне усвідомлення змісту і форми, інтонаційні комплекси впроваджуються виконавцем шляхом залучення індивідуальних виконавських інструментальних засобів виразності і енергетичної направленості.

Характерною ознакою сучасного баянно-акордеонного естрадно-джазового виконавства є ансамблева практика. На сьогоднішній день сформувалось два види таких ансамблів:

- однорідні баянно-акордеонні ансамблі;
- колективи за участі баяна, акордеона.

Серед творчого доробку представника типу однорідних ансамблів – дуету баяністів «Париж–Москва» (у складі Д. Еморін (Франція) і Р. Жбанова (Росія) провідне місце займають естрадні та естрадно-джазові мініатюри: О. Циганков «Тустеп», А. Шалаєв «Ах ты, зимушка», Д. Еморін «Попурі на теми паризьких вальсів», Д. Баселі «Boutade», Ф. Анжеліс «Moscou – Paris», Ф. Анжеліс «Paris – Moscou», Ф. Анжеліс «Hommage a Raso», вальс «Accordion holiday», «Accordion Rag», Ф. Анжеліс «КомАстор», М. Азола – А. Аст'є «Каприс-мазурка».

Ансамблевий артистизм дуету «Париж-Москва» проявляється на жанрово-стильовій осяжності композицій. Поєднання різних національних виконавських шкіл, призводить до появи нових тенденцій, нової якості презентації. Принципи французької естрадності (мюзет, шансон) асимілюються з російськими (більш раціональними), що в подальшому призводить до їх усвідомлення і виконавській презентації.

Однак, більшої популярності отримують ансамблі за участі баяна, акордеона. Здебільшого інструментарій таких колективів формує основні фактурні шаблі – мелодія-бас-акомпанемент, іноді ритм секція.

Примітним є факт значного розповсюдження практики естрадно-джазового ансамблевого виконавства за участі баяна у вітчизняному мистецтві.

Серед відомих колективів – квартет «Лабіринт» (Київ) у складі двох домр, баяна та контрабаса. До репертуару квартету входять авторські аранжування естрадних творів, серед яких: М. Качалін «Старе банджо», В. Козлов «Фламенко», А. П'яццолла «Undertango», О. Журавчак «Коломийка», Є. Дербенко «Старий мотив», Є. Дербенко «Багдад», Г. Мілер «Moonlight serenade», А. Шмиков «Монте-Карло» та інші.

Квартет «Лабіринт» є лауреатом міжнародних конкурсів і фестивалів, веде активну виконавську практику в Україні. Виконавський артистизм музикантів має ознаки належності до традиційного естрадно-джазового виконавського стилю. Першочерговим є особистісне усвідомлення змісту, що

підпорядковано загальному охопленню змісту і форми композицій. Об'єднання енергетичних процесів направлено на загальноансамблеве звукове відтворення. Основою естрадно-джазового артистизму колективу стає звукове вираження.

Також в процесі розвитку національного ансамблевого естрадно-джазового напрямку за участі баяна та акордеона визначальними є одеська і харківська виконавські школи. Унікальним мистецьким явищем стала діяльність камерного дуету «Каданс» (Одеса) у складі народного артиста України І. Єргієва (баян) та заслуженої артистки України О. Єргієвої (скрипка). Ансамбль широко відомий в Європі і за її межами як репрезентант академічної музики, оригінальних творів, сучасного авангарду. Проте, важливою для нашого дослідження є його естрадно-джазова творчість. В репертуарному доробку ансамблю «Каданс» сконцентровано як оригінальні твори, так і авторські аранжування та перекладення, а саме: «Променад по Парижу», «Одеські замальовки», «Танго танцівниці», «Тай Чанг» І. Єргієва, «Time of dance», «Одесский реп» В. Власова, «Oblivion», «Adios, Nonino», «Libertango», «Tanti anni prima» А.П'яццолли та ін.

Прояв виконавського артистизму дуету прослідковується на всіх етапах його функціонування. Домінантною рисою втілення артистизму колективу стає послідовність комплексу елементів артистизму: мислеформула, усвідомленням змісту та яскраво-енергетичній його передачі шляхом високохудожнього спектру виконавських інструментальних засобів. Яскравий комплекс театралізації та візуалізації (підбір концертних костюмів, реквізитів, залучення театральних-хореографічних ефектів).

Самобутнім колективом в сфері естрадно-джазового народно-інструментального виконавства є ансамбль «Мурза», у складі заслуженого артиста України В. Мурзи (баян), заслуженого артиста України О. Мурзи (балалайка), С. Мурзи (домра), Б. Талька (контрабас). Квартет з успіхом гастролює по різних містах України, Німеччини, Фінляндії. Інструментовкам та аранжуванням творів ансамблю, притаманні якості повноти оркестрової

фактури, яскравості виконавських прийомів естрадно-джазового музикування: доступністю музичного матеріалу широкому колу слухачів, жанровою орієнтацією (яскраві мініатюри), звукове втілення; що власне, і впливає на прояв естрадно-джазового артистизму.

У доробку квартету такі твори: В. Власов «Кафе Фанконі», Є. Дербенко «Лірична п'єса», В. Рунчак «Гуцульська мозаїка», О. Сурових «Пісня без слів», О. Циганков «Тустеп», А. П'яцолла «Vuelvo al Sur», А. П'яцолла «S'il vous plait», В. Козлов «Маленький детектив», М. Родрігес – В. Власов «Cumparisita», В. Новіков «Одеська кадрили», В. Дмитрієв «Стара карусель» та інші.

Ще одним представником одеської народно-інструментальної ансамблевої школи є квінтет «Мозаїка» (баян, домра, домра-альт, балалайка, контрабас). Колектив є лауреатом міжнародних конкурсів і веде активну виконавську діяльність. В репертуарі ансамблю власні авторські аранжування та оригінальні твори: А. Басараб «Попурі на теми одеських пісень», Веласкес «Бесаме мучо», С. Джоппін «Регтайм», Дж. Гершвін «Любий мій», Ю. Пешков «Паризький вальс», В. Черніков «Воронезький ковбой», М. Ризоль «Чардаш», Л. Андерсон «Fiddle-Fiddle», Л. Андерсон «Plink, plank, plunk», С. Качалін «Старе банджо», А. Фросини «Mariposita», Л. Гранозіо «Испанська гітара», А. П'яцолла «Adios Nonino» та інші.

Діяльність харківського квінтету народних інструментів «3+2» (баян, домра, балалайка, контрабас, ударні) ознаменована процесом становлення естрадно-джазового ансамблевого виконавства на Харківщині. Основою довготривалої популярності колективу серед слухачів є синкретизм складових естрадно-джазового артистизму в повній його мірі.

В різні роки ансамбль гастролював в країнах Європи (Іспанія, Бельгія, Франція, Болгарія, Німеччина, Італія, Норвегія) та США. Художній керівник колективу, заслужений діяч мистецтв України І. Снедков, з ентузіазмом пропагує народно-інструментальне виконавство і спонукає молодих музикантів до створення нових колективів. Так, серед професійних ансамблів

народних інструментів, ідейним чи художнім керівником яких був І. Снедков, зазначимо «Biss+x», «Гротеск», «Слобідські балалайки», «Стожари», «Сірий Folk».

Репертуар ансамблю «3+2» нараховує велику кількість власних авторських аранжувань і оригінальних творів: В.Грідін «Їхав козак за дунай», О. Циганков «Тустеп», Л. Андерсон «Fiddle-Fiddle», Є. Дербенко «Пограємо джаз?», В. Козлов «Маленький детектив», Ю. Кукузенко «Подорож сіренького козлика», С. Качалін – І. Снедков «Старе банджо», Ю. Кукузенко. «Фантазія на єврейські теми», В. Козлов «В стилі фламенко», О. Циганков «Падеспань», О. Циганков «Регтайм», О. Циганков скерцо «Полет мохнатого шмеля», Г. Дініку «Березневий хоровод», О. Новіков – В. Подгорний – &Ко – «Циганська фантазія», А. П'яцолла «Oblivion», А. П'яцолла «Meditango», А. П'яцолла «Adios Nonino», Yutila & Co «Samba», П. Дезмонд «Take five», Є. Дербенко «Блюз», В. Власов «Бассо-остинато» та інші.

Послідовником естрадно-джазового ансамблевого виконавства харківської школи, виступає квартет народних інструментів «Vesela Banda». Ансамбль є лауреатом багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів, мав гастрольні виступи в Україні та Польщі. «Vesela Banda» плідно співпрацює з відомими виконавцями: тріо бандуристок «Купава» у складі народних артисток України О. Гізимчук, Т. Слюсаренко та Ю. Меліхової; народним артистом України Т. Бараном, заслуженим артистом України О. Летенком, заслуженим артистом України В. Дмитренком, багатьма солістами Харківської обласної філармонії і Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Характерною ознакою колективу є не типове поєднання інструментарію (баян, цимбали, балалайка, контрабас), що свідчить про своєрідний симбіоз аутентичних регіональних традицій українського народного музикування. Однак, ансамбль «Vesela Banda» не обмежується виконанням народної музики, а виконує твори різних жанрів та стилів. Квартет молодих виконавців вирізняє яскравість артистичної презентації.

Реалізація моделі артистизму може бути представлена наступним чином: початкова мислеформула (унікальний саунд ансамблю) – ансамблеве інтонування – індивідуальні інструментально-виконавські засоби – синергія, що виникає як між учасниками ансамблю, так і між ансамблем і слухачами – артистизм (імпровізаційність виконавського процесу, театралізація, сценічна розкутість).

В репертуарному доробку колективу власні авторські аранжування та оригінальні композиції: В. Дмитрієв «Стара карусель», Веласкес «Бесаме мучо», А. П'яццолла «La Muerte del Ángel», А. П'яццолла «Libertango», А. П'яццолла «Oblivion», Vesela Banda «Rock & Roll», Vesela Banda «Soundtracks», В. Власов «Ой, за гаєм, гаєм», Терем-квартет «Імпровізація в стилі кантрі», С. Лункевич «Țiganeasca», А. Шпиньов «Я табун сцирягу», Дж. Фіна «Джмелине бугі», А. Гайденко «Весняна хора», А. Гайденко «Невестіно коло», Бряц-Band «Реальні мультики», Е. Балог «Полька», С. Крецу «Vrii», Терем-квартет «Фантазія №2 Петр Ильич гуляє по Фонтанке».

Діяльність вітчизняних ансамблів за участі баяна значною мірою впливає на розвиток світового естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку. Специфіка аранжування творів, виконавська естрадність (як категорія), поява нової оригінальної літератури – важливі чинники трансформації естрадного виконавства в естрадно-джазове, набуття нових якостей музикування.

Новітній вектор естрадно-джазового напрямку характерний залученням нових практик і форм виконавського процесу. Перш за все, з'являється нове направлення естрадно-джазового напрямку – виконання з фонограмою типу «-1». Серед провідних майстрів такого процесу є П. Дранга, Д. Пономарев, М. Токаєв, дует баяністів «Баян-міх» (С. Войтенко – Д. Храмков), дует акордеоністок «ЛюбАня (Л. Аханова – А. Зуєва, з 2014 року Н. Липовцева.), тріо акордеоністок «Наречені» (І. Баришева – К. Клішина – К. Бейкун), дует «Майстер Клас» (Р. Лебедев и А. Султаншин) (Росія), С. Грінченко,

О. Микитюк, О. Тулінов, дует «Viva» (О. Подольський – О. Алфьоров), «Music spin» (Д. Жаріков, В. Шинкаренко) (Україна). Зазначимо, що така практика естрадного баянно-акордеонного виконавства активно впроваджувалась В. Ковтуном та Я. Табачником ще наприкінці ХХ століття.

Іншим напрямком новітнього естрадно-джазового виконавства є залучення цифрових електронних інструментів. На теперішньому етапі відбувається стрімкий процес адаптації та професіоналізації виконавського мистецтва на таких інструментах. Значним чинником у розвитку інструментального виконавства на цифрових інструментах, є професійна конкурсно-фестивальна діяльність. Так, починаючи з 2009 року серед категорій виконавців престижного міжнародного конкурсу «CIA Coupe Mondiale» з'являється «Digital Accordion Prize» (категорія виконавців на цифрових інструментах). Мистецьке змагання «Coupe Mondiale» («Кубок світу») розрахований виключно на баянно-акордеонне виконавство (в певних категоріях – за участі баяна та акордеона) і кожного року проходить в різних країнах світу. Результати категорії «Digital Accordion Prize» конкурсу різних років дають змогу виявити найбільш видатних представників цифрового інструментального виконавства на баяні та акордеоні:

2009 рік – Окленд (Нова Зеландія), I премія – К. Ресатуро (США), II премія – Л. Бодель (Великобританія), III премія – С. Ассіс (Бразилія);

2010 рік – Вараждин (Хорватія), I премія П. Янас (Польща), II премія – Е. Аханов (Росія), III премія – О. Черномордніков (Росія);

2011 рік – Шанхай (Китай), I премія – П. Адранья (Італія), II премія – Кіан Хе (Китай), III премія – Хан Жи (Китай);

2012 рік – Сполето (Італія), I премія – П. Маріч (Сербія), II премія – С. Малишев (Росія), III премія – Ж. Клерже (Франція);

2013 рік- Вікторія (Канада), I премія – К. Тарабріна (Росія), II премія – М. Брідж (Канада), III премія – А. Бейкер (США);

2014 премія – Зальцбург (Австрія) I премія – М. Мацке (Німеччина), II премія – Д. Грама (Молдова), III премія – А. Бодель (Великобританія);

2015 рік – Турку (Фінляндія), I премія – Н. Ског (Фінляндія), II А. Бодел (Великобританія), III премія – М. Дабжел (Словаччина);

2016 рік – Ростов на Дону Ростов-на-Дону (Росія), I премія – М. Кушнікова (Росія), II премія – В. Руссо (Італія), III премія – К. Рябін (Росія).

Знаковим мистецьким змаганням є міжнародний фестиваль виконавців на цифровому баяні та акордеоні «V-Accordion Festival». Засновником фестивалю є корпорація Roland, фірма що у всьому розмаїтті своєї продукції, займається також виготовленням найбільш розповсюджених на сьогодні моделей цифрових баянів та акордеонів. Примітним є факт преміювання найкращих виконавців новими моделями інструментів. В різні роки лауреатами «V-Accordion Festival» ставали: А. Кастель (Франція), У. Штегер (Німеччина), П. Рунов (Україна – Італія), Т. Пертула (Фінляндія), О. Верещагін (Італія), М. Червінка (Словаччина), Г. Масфілд (Нова Зеландія), Хяонан Ху (Китай), Н. Кох (Франція), Ханжі Ванг (Китай), Р. Яхін (Німеччина), Е. Мілоевич (Канада), П. Адранья (Італія), М. Мацке (Німеччина), Кі Ма (Китай), К. Тарабріна (Росія), М. Ретіг (Німеччина), П. Янас (Польща), П. Маріч (Сербія), С. Малишев (Росія).

Аналізуючи результати даних конкурсів, робимо висновок значної популярності напряму виконавства на цифрових інструментах в багатьох країнах Європи, Америки, Азії та інших. У інтерв'ю автора дослідження з П. Янасом (переможцем багатьох конкурсів виконавців) було визначено, що сучасний етап виконавської практики на цифрових інструментах являє собою синтез рис багатьох стилів та напрямлень – академічної музики, естради, джазу і навіть рок-музики. По-суті, відбувається новий виток у розвитку естрадно-джазового напряму.

Висновки до Розділу 3

На сучасному етапі в естрадній, естрадно-джазовій і джазовій музиці баян та акордеон стали усталеними інструментами і остаточно ствердилися в цих галузях музичного мистецтва. Інструменти активно вживаються у різних естрадних жанрах і опановують майже усі джазові стилі. Виходячи з цього, вагомого значення набуває композиторська творчість з точки зору новітнього виконавського напрямку.

Серед естрадно-джазових композиторів творчий доробок В. Власова став важливою віхою в поповненні й оновленні баянно-акордеонного естрадно-джазового репертуару, його образного строю, стилістики. Тут ми знаходимо впровадження не тільки зовсім нових джазово-виконавських прийомів, але, що особливо важливо, і новизну музичних задумів, їх фактурне та інтонаційне втілення. Прояв естрадно-джазової стилістики В. Власова полягає в комплексі особистісних засобів виразності. Так творам митця притаманне використання альтерованої акордики, залучення шумових ефектів (*«перкусійність»*), специфічних баянних штрихів та прийомів; впровадження quasi-імпровазіцій за принципами джазової музики. Індивідуально-стильові пошуки В. Власова визначають характерні риси авторської школи як стильового явища у розвитку вітчизняного та європейського акордеонно-баянного мистецтва.

Творчість українських композиторів значною мірою впливає на світове баянно-акордеонне мистецтво. Синтезуючи різні напрямки та стилі музичного мистецтва в творчості українських композиторів з'являються твори нових напрямів. Так, характерно українською стає «концертна партита в стилі джазової імпровазіції». Композиторами, котрі започаткували дане направлення, вважаємо В. Зубицького і А. Білошицького. Кожен з композиторів впроваджує власні стилістичні засоби втілення джазовості в концертній партиті.

Проаналізувавши «Концертну партиту № 2 в стилі джазової імпровізації» В. Зубицького, можна сказати, що твір містить в собі риси кількох стилів. Характерними ознаками твору стають масштабність, віртуозність, оркестральність, динамічність форми та драматургії, джазова музична мова, яскрава образність. В творчості В. Зубицького відбувається адаптація до модальних та полімодальних систем, до ритмової асиметричності, фактурного розшарування, інтонаційного конструктивізму – все це рівні прояву естрадно-джазової стилістики. «Концертні партити в стилі джазової імпровізації» В. Зубицького – принципово новий напрям баянно-акордеонного мистецтва.

«Partita concertanta №3 quasi tradizione jazz – improvvisazione» А. Білошицького має велике значення у продовженні новаторських ідей, започаткованих В. Зубицьким. Композитор впроваджує значну кількість стилістичних елементів академічної і джазової музики, органічно їх синтезує, створивши знаковий для баянно-акордеонного мистецтва твір.

Принцип стилізації є основною складовою в естрадно-джазовій творчості А. Сташевського. Синтезуючи академічний та джазовий стилі, композитор розвиває проваджений новий напрям «*in modo di jazz improvvisazione*». Характерними елементами прояву естрадно-джазової стилістики А. Сташевського стають quasi-імпровізації, поліритмічні сполуки, модальність інтонаційних систем, використання септ-, нон- і децимакордової гармонії з альтерованими ступенями.

Композиторська творчість Б. Мирончука є досить визначальною в процесі формування національного естрадно-джазового стилю. Характерною ознакою Мирончука-композитора стає включення quasi-імпровізаційних розділів, основою яких є: залучення «чутливих», допоміжних та прохідних тонів, аплікатурні моделі, джазове фразування, «блукаючі» акценти, «перкусивність», саунд-ефекти, поліритмічність і поліметричність, використання елементів блюзової гами та орнаментики, оспівування основних тонів гармонічної функції, ритм, поліладовість.

Серед типових рис прояву естрадно-джазовості Я. Олексіва, представника наймолодшої композиторської генерації України, констатуємо: використання гостро синкопованих ритмів, залучення блюзової гами та інших ладів, гамонічні зіставлення і несподівані модуляції, варіантне викладення тем основане на гармонічному квадраті.

Творчість Р. Гальяно пов'язана з появою нового стилю «New Musette». Аналізуючи «La valse a Margaux», як один з типових мюзетів, виявляємо наступні складові композиторського стилю Р. Гальяно. В історично сформований жанр мюзету він привносить гармонічне, мелодійне, ритмічне розмаїття, поєднує у своїх вальсах дві протилежні ознаки: гнучкість, пластичність мелодики і пружність та чіткість акомпанементу.

Аналіз жанрової характерності творів Р. Гальяно дозволив визначити, що автор використовує традиційний вид мюзета (певний жанр), але майстерно привносить у нього ознаки інших жанрів і стилів. У творах композитора природно поєднуються характерні ознаки вальсу, танго, джайву, свінгу. Закономірно, що він часто змінює характер мелодики з «пісенного» на «танцювальний» і при цьому використовує різні види акомпанементу, різноманітну щільність фактури музичного твору.

Нарешті, еволюційною ознакою стилю «New Musette» є синтез традиційного французького мюзета і джазової культури. Майстерно поєднуючи у творах риси народно-інструментальної культури і джазу, Рішар Гальяно трансформував усталений жанр акордеонного мистецтва і вивів свій власний авторський стиль, основними ознаками якого є:

- яскравість музичного матеріалу;
- використання синкопованого ритмічного малюнку мелодії;
- імпровізаційність розвитку музичного матеріалу;
- залучення quasi-імпровізацій.

Сучасний виконавський процес в сфері естрадно-джазової музики розвивається за трьома векторними лініями: джазова практика, традиційне естрадно-джазове виконавство, новітні тенденції.

Мистецьким феноменом є джазова баянно-акордеонна виконавська школа. Наслідуючи принципи джазового мистецтва, закладені Р. Гальяно, молоді виконавці значно впливають на тенденції його розвитку.

Серед найяскравіших послідовників Р. Гальяно виділено творчість Л. Бейера, М. Бертум'є, В. Перані, Л. Суареза. Музиканти наслідують практику традиційного колективного джазового музикування, розвиваючи баянно-акордеонне виконавство. Серед композицій виконавців оригінальні твори і авторські аранжування. Важливою постає практика сольного джазового виконавства, яку ми пов'язуємо з творчістю А. Тарана. Стилiстично музикант також наслідує Р. Гальяно і впроваджує схожі з французьким митцем принципи. Насамперед це фактурна модель супроводу, ладово-гармонічні принципи імпровізації, використання джазових прийомів.

Джазова виконавська творчість Б. Мирончука пов'язана з ансамблевою практикою, здебільшого комбо колективів. Під час авторської інтерпретації музикант імпровізує, використовуючи типові джазові прийоми.

Напря́м джазового аранжування пов'язаний з ім'ям українського музиканта Р. Андрухіва. Інтерпретатор застосовує суто джазові елементи своїх імпровізацій, насамперед - оспівування основних тонів, опора на допоміжні та прохідні тони, «Walking Bassline», аплікатурні моделі, гострі синкопи.

Окремої уваги заслуговує напря́м «традиційного естрадно-джазового» виконавства. Моментом професіоналізації даного виду слугують численні фестивалі та конкурси виконавців. Серед сучасних виконавців традиційного напря́му відмічено діяльність З. Ороша. Жанровий аспект творчості музиканта направлений на виконання легких, яскравих мініатюр: вальс-мюзет, фокстрот, самба, танго, аранжування тем французького шансону. В своїй виконавській практиці З. Орош залучає компонент «*folk-естрадного*» напря́му, використовуючи жанри угорського, румунського, балканського фольклору.

Схожість залучення легких естрадних жанрів при власному аранжуванні властива також Д. Паатсу.

Творчість О. Склярова має визначну роль у формуванні російського естрадно-джазового баянно-акордеонного виконавства. Її характерною ознакою є композиторська направленість репертуару. Так, провідними композиторами для О. Склярова стають Є. Дербенко, В. Новіков, В. Черніков, А. Аст'є, В. Подгорний, К. Тома.

Яскравість естрадно-джазової манери виконання, технічна віртуозність, артистизм виконання притаманні Е. Аханову. Музикант вдається до новітніх електронних пристроїв, певної театралізації.

Творча діяльність В. Мурзи є втіленням українського естрадно-джазового музикування на баяні. Важливою для нас є творча співпраця В. Власова з В. Мурзою, на рівні композитор – виконавець. Такий процес співпраці сприяв значному поповненню оригінального репертуару естрадно-джазового напрямку.

Розгляд ансамблевої практики (однорідних ансамблів і ансамблів за участі баяна чи акордеона) виявив певні тенденції у виконавському процесі. Насамперед, використання легких естрадних жанрів творів, створення оригінальної літератури і авторських аранжувань для таких ансамблів, специфіка виконавської естрадно-джазовості. Зазначено роль виконавських регіональних шкіл ансамблевого музикування за участі баяна ,акордеона.

Серед відомих на сьогодні колективів зазначено дует «Париж – Москва», квартет «Лабіринт», дует «Каданс», квартет «Мурза», квінтет «Мозаїка», квінтет «3+2», квартет «Vesela Vanda», з якими пов'язаний процес формування «нового виконавського естрадно-джазового стилю».

Сучасний етап виконавського мистецтва характеризується і наявністю нових форм виконавської практики. Однією з таких форм є виконання з фонограмою типу «-1». Значного розповсюдження така практика отримала в Україні та Росії.

Феномен сучасного виконавства – новітні практики музикування. Серед таких, впровадження цифрових інструментів у виконавський процес. Стрімкий виток зародження – адаптації – трансформації відбувається саме в теперішній час. Важливі здобутки в сфері академічної і естрадно-джазової музики з легкістю моделюються виконавцями в новому виконавському напрямі.

ВИСНОВКИ

Дослідження естрадно-джазового напрямку у світовому баянно-акордеонному мистецтві ставить низку актуальних питань, пов'язаних з проблематикою композиторської та виконавської практик, наукового осмислення культурних процесів. Стильові основи естрадно-джазового напрямку в баянно-акордеонному мистецтві визначено згідно з трьома основними позиціями: наукова, композиторська та виконавська творчість.

В результаті послідовного комплексного розгляду основних тенденцій вітчизняної баянології, опрацювання наукових досліджень можемо створити чітку панораму розвитку виконавського та композиторського мистецтва в баянно-акордеонній практиці останньої третини ХХ - початку ХХІ століть. Дослідження М. Імханицького в галузі баянно-акордеонної виконавської практики, становленні еволюції інструментів, мають велике значення для всього народно-інструментального мистецтва. Слід відзначити появу теорії формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) як прояв загальнонаціональної української виконавської школи (М. Давидов). Важливою працею в аспекті художньо-виражальних засобів баяна та акордеона є дисертаційне дослідження А. Черноіваненко. В роботі пропонується багатостороннє висвітлення баянної фактури, як одного з компонентів системи музичної виразності. Розвиваючи теорію баянно-акордеонних засобів музичної виразності А. Сташевський пропонує типологічну концепцію оригінальних фактуро-формул баянної музики, виявляє специфіку функціонування системи музичних виражальних засобів у баянній музиці. Результатом опанування багатьох наукових джерел у роботі стало виокремлення *галузі дослідження естрадно-джазового напрямку світового баянно-акордеонного мистецтва* (що складена з досліджень М. Булди, І. Єргієва, М. Імханицького, А. Сташевського, О. Немцевої та ін.) і запропоновано системний підхід до цього явища.

1. У дисертації виокремлено *естрадно-джазовий напрям* світового баянно-акордеонного мистецтва, який охоплює період з 20-х рр. ХХ ст. до

сьогодення, характеризується стильовою спільністю музично-естетичних принципів творчості композиторів й виконавців – його репрезентантів: Г. Дейро, Ф. Марокко, А. Ван Дамма (США); А. П'яццолли (Аргентина); Р. Гальяно (Франція); Р. Вюртнера, А. Фоссена (Німеччина); В. Новікова, Є. Дербенка, В. Грідіна, О. Склярова, Е. Аханова (Росія); «Париж – Москва» (Франція – Росія); В. Подгорного, В. Власова, В. Зубицького, А. Гайденка А. Сташевського, Б. Мирончука, Я. Олексіва, В. Мурзи, дуету «Каданс», квартетів «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», квінтетів «Мозаїка», «3+2» (Україна).

Сформульовано наступні етапи розвитку естрадно-джазового напрямку:

- етап зародження (20-40-ві рр. ХХ ст.), що характеризується першими досвідами проникнення естрадної, джазової стилістики у композиції непрофесійних музикантів та появою перших творів, в котрих відбувся синтез естрадно-джазовості;

- етап становлення (40-80-ті рр. ХХ ст.), що демонструє процес професіоналізації та академізації естрадно-джазового напрямку, а також – розгалуження (на деякий час) рис естрадності та джазовості у творчості окремих митців (композиторів та виконавців), появою перших композиторських опусів;

- етап інтеграції (з 80-х рр. ХХ ст. й до сьогодні), пов'язаний з дією процесів глобалізації, синтезу в тому числі – на тлі баянно-акордеонного виконавства. На цьому етапі, за теорією «культурної спіралі» естрадність повертається у новій якості, проникає у безліч виконавських течій, стає основою виконавської діяльності. Все це призводить до формування нового естрадного стилю.

2. Існування естрадно-джазового напрямку, як цілісності у світовому баянно-акордеонному мистецтві дозволило скласти систему понять, що його характеризує. Серед них:

Естрадність та джазовість – якість презентації композиторської та виконавської творчості, що характеризується певним комплексом

характерних рис (стилістикою), а також – стиль, манера або спосіб виконання.

Естрадна стилістика – комплекс елементів музичного висловлення, що включає просту будову мелодичної лінії, простоту побудови фраз та речень, простоту гармонічно-ритмічних побудов. *Джазова стилістика*, за аналогом – комплекс засобів, що увиразнюють джазовий стиль викладення – функція теми і якості теми для імпровізації (якість стандарту), наявність імпровізаційності розвитку (імпровізаційних розділів, фрагментів), елементів джазової ритміки, ладу, специфічних звукових ефектів, принципів звукоутворення (нетемперовані глісандо, специфічна мелізматика, імітація звучання окремих духових інструментів та груп джазових оркестрів тощо). Нарешті, *естрадно-джазова стилістика* передбачає поєднання елементів обох різновидів з можливістю домінування тієї чи іншої складової.

Естрадний стиль – якість вищої міри, що передбачає опору на естрадну стилістику, орієнтування на прості принципи формотворення, яскравість музичного викладення та забезпечує «історико-культурну орієнтацію слухача» (Є. Назайкінського). *Естрадно-джазовий стиль* у композиції та виконавстві баянно-акордеонного мистецтва є об'єднуючим на всіх етапах його розвитку, не зважаючи на регіональні, національні, культурні, естетичні вподобання. Його регіональні ознаки та специфіка функціонування були пов'язані з сформованими жанровими, фольклорними, етнографічними, культурно-національними традиціями та політичними реаліями. Так, для країн Західної Європи характерними жанрами є вальс, мюзет, фантазія, варіації. В країнах Америки та, зокрема в США – танго, балада, блюз, фокстрот, самба. Для країн СРСР типовими жанрами втілення естрадно-джазової стилістики стають варіації, обробки, транскрипції популярних естрадних пісень та танців. Ілюструючи соціокультурні уподобання суспільства різних країн, стильові та мистецькі трансформації, естрадно-джазовий стиль в творчості композиторів для баяна та акордеона демонструє якість *культурної універсальності*.

3. Визначено константні рівні втілення естрадно-джазової стилістики в оригінальних творах композиторів (Г. Дейро, Р. Вюртнера, А. Фоссена, В. Подгорного, А. Гайденка, Є. Дербенка, В. Новікова, В. Грідіна, Ф. Марокко, А. Ван Дамма, А. П'яцолли, В. Власова, В. Зубицького, А. Білошицького, А. Сташевського, Б. Мирончука, Я. Олексіва) і виконавських композиціях ХХ – початку ХХІ ст.

Інтонанційний рівень. Автори використовують індивідуальну інтонаційно-мовну структуру, ладо-тональний та гармонічний план, фразування (квадратна будова фраз та речень), альтеровані гармонічні сполуки, паралельні ходи акордів, синкопований акцентний ритмічний малюнок як мелодії, так і акомпанементу, специфічні прийоми звукоутворення, нетипове (для баянного мистецтва) фактурне викладення музичного матеріалу, естрадний виконавський прийом *glissando*, ніби імітація «під'їзду» до звуку.

Рівень композиції. Здебільшого композитори використовують історично сформовані жанри академічної музики (рондо, вальс, балада, елегія, парафраз, фантазія), що стають домінантними в жанровій системі естрадно-джазового напрямку, та класичні форми творів (складну або просту три частинну, рондо, варіаційну, поліфонічну). Досить частим є наявність *quasi-імпровізацій*.

Образно-змістовний рівень, що обумовлює доступність музичного матеріалу широкому колу слухачів, – увиразнює «змістовну» функцію стилю (за класифікацією Є. Назайкінського): конкретний зміст в рамках розгляду цілісного естрадно-джазового напрямку може варіюватися, але при цьому зберігається так званий «стильовий зміст», що дає змогу ідентифікувати будь-який твір чи композицію виконавця, як приналежний до баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку у світовому мистецтві ХХ-початку ХХІ ст.

Означені рівні презентують системність втілення естрадно-джазової стилістики у композиторській та виконавській творчості ХХ–ХХІ століть.

4. Аналіз творчості композиторів другої половини ХХ-початку ХХІ століть – представників напряму – дозволяє актуалізувати підхід до вивчення композиторських стилів, запропонований В. Сировим у єдності мета- і підсистем. Так, композиторський стиль кожного з митців формується з кількох складових: жанрові підсистеми – продемонстрували актуалізацію історично сформованих жанрів академічної та танцювальної музики (побутові танці: аргентинське танго, уанстеп, тустеп, фокстрот, регтайм, «американські танці», вальси-мюзети, вальс-бостон, блюзи, босса-нова, варіації на тему, фантазії, парафраз, сюїти тощо); еволюційні підсистеми – дозволили виявити стильові етапи всередині одного стилю; етнічні метасистеми – сконцентрували увагу на фольклорній основі багатьох стилів (тарантела, самба, танго – у творчості В. Бельтрамі, Д. Маркосіньорі; популярні естрадні пісні – в «ретро-сюїті» В. Подгорного; вальси-мюзети – А. Ван Дамма, А. Гайденка; американський рег – Г. Дейро, циганська угорка – Є. Дербенко); історичні метасистеми – змішуючись з іншими мета та підсистемами формують стильову цілісність.

Визначено роль творчості кожного з композиторів – представників естрадно-джазового баянно-акордеонного напряму. Так, творча діяльність, стилістичні пошуки американських акордеоністів в цілому заклали основи естрадно-джазового напряму. П'єтро та Гуїдо Дейро (на етапі зародження професійного естрадно-джазового акордеонного мистецтва) сприяли популяризації інструменту на сценах вар'єте, розвитку оригінального репертуару (в тому числі – транскрипції оперних увертюр, перекладення естрадних мініатюр), формуванню стилю «акордеонного регтайму». П. Фроссіні мав записи на грамплатівку (1908 р.); Е. Галла-Ріні виступав активним пропагандистом акордеона як концертного інструмента та у сфері професіоналізації мистецтва; Ч. Ман'янте – перший акордеоніст, котрий виступив з сольним концертом у відомому концертному залі Карнегі-Холл.

Етап становлення пов'язаний з розвитком баянного джазу. Ф. Марокко виступав у складах джаз-ансамблів, з відомими джазовими співаками,

записав кілька дисків з Ф. Сінатрой, Л. Мінеллі, Т. Чепменом, записував треки для кіно та телебачення, що сприяло популяризації інструменту. А Ван Дамм як композитор = виконавець у складі квінтету брав участь у найвідоміших американських ток-шоу, співпрацював з Е. Фіцджеральд, П. Лі, Д. Гіллеспі, Б. де Франко, є одним з небагатьох акордеоністів, що увійшов до кола визнаних інтерпретаторів джазу, заклав основи блискучого *естрадно-джазового концертного* стилю.

Значення творчості Є. Дербенка, В. Новікова в тому, що їхній стиль є уособленням естрадності як цілісності, що стало значним у процесі формування єдиного естрадно-джазового стилю.

Творчість А. П'яцолли – перша вагома стабілізація естрадно-джазовості у системному прояві на трьох рівнях – інтонаційному (використання багатозвучних, кластерних зворотів, залучення альтерованих ступенів та ввідних тонів, яскравість музичних фраз, синкопованість ритму, елементи «barbershop-harmony»), композиційному (імпровізаційність розвитку тематизму, принципи класичної формотворчої будови творів, секвентність та варіативність розвитку мелодизму), образно-змістовному (стильове взаємопроникнення академізму-фольку-джазу-естрадності). Академічна спрямованість музики А. П'яцолли простежується, перш за все, виходом бандонеона (як народного інструменту) на професійну естраду; по-друге, в жанровому аспекті (створення концертів, музики до спектаклів, сонати, сюїти танго, балет-танго); по-третє, у використанні традиційних принципів формотворення (проста, або складна тричастинна, варіаційна, фугато, цикл). Джазовість як стильова компонента проявляється у використанні quasi-імпровізацій, імпровізацій (при авторській інтерпретації), джазовій манері виконавства. Нарешті, прояв естрадності вбачаємо у концертності жанру «Tango Nuevo», орієнтуванні на слухацьку доступність (поряд з інтелектуалізацією).

Окрему увагу у дослідженні приділено творчості українських композиторів. Так, композиторська творчість В. Подгорного є своєрідним

початком зародження українського естрадно-джазового напрямку в баянно-акордеонному мистецтві. Широке використання музично-виражальних засобів баяна, поліфонізація фактури вирізняють твори композитора, який втілює перший досвід обробок відомих радянських пісень в естрадно-джазовій манері й надає приклад стилізації естрадно-джазового музикування («Ретро-фантазія»). Цикл «Паризькі таємниці» (п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона) А. Гайденка є унікальним прикладом оригінального репертуару. Композитор першим переосмислює надбання французького народно-інструментального жанру (зокрема, «мюзет») з точки зору професійного баянно-акордеонного виконавства. Творчість В. Власова презентує широкий загальний жанрів та стилів, їй притаманна стильова направленість композицій (новоорлеанський джаз, свінг, бі-боп, кул, прогресив). Характерно українською стає «концертна партита в стилі джазової імпровізації», започаткована В. Зубицьким й А. Білошицьким. Принцип стилізації, стильового синтезу (інтеграція академічного в джазове і навпаки) є актуальними для творчості А. Сташевського («Капрічіо у джазовому стилі»). Впровадження джазових принципів, quasi-імпровізацій, «перкусійності», естрадного артистизму – притаманне творчості Б. Мирончука. Синтез джазових принципів («брейкові» розділи, quasi-імпровізації, синкоповані ритмічні сполуки) з традиціями академічного музичного мистецтва (формотворчою побудовою, фактурною складовою) характеризує естрадно-джазову творчість Я. Олексіва.

5. Виконавське мистецтво у межах естрадно-джазового напрямку представлено різноманітною творчістю Р. Гальяно, Л. Бейера, М. Бертум'є, В. Перані, Ф. Марокко, А. Ван Дамма, А. П'яццолли, В. Подгорного, В. Зубицького, В. Мурзи, О. Склярєва, Б. Мирончука, Е. Аханова, дуетів «Каданс», «Париж – Москва», квартетів «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», квінтетів «Мозаїка», «3+2». Типологічну схему-модель В. Сирова в окремих випадках залучено до вивчення виконавських стилів. Так, з точки зору еволюційної метасистеми виконавська діяльність, наприклад, Е. Ваше

робить засновником баянно-акордеонного стилю в тому вигляді, в якому він відомий зараз (стиль «французького розливу»). З точки зору жанрової підсистеми щодо виконавських стилів актуальним виявилось використання ансамблевої форми музикування («Albert Vossen mit seinen Solisten» А. Фоссен, ансамбль А. Ван Дамма, співпраця В. Грідіна з естрадно-симфонічними оркестрами, ансамблями, «Франсиско Фіорентіно та його оркестр», октет «Buenos Aires», «Quinteto Nuevo Tango» А. П'яцолли тощо), що демонструє активне залучення баяна та акордеона в джазову музику, «джазову» та «естрадно-джазову академізацію» інструментів у класичних джазових ансамблях, естрадно-джазових колективах, оркестрах.

Окремого значення набули характеристики виконавських стилів музикантів з точки зору системи (у розвиток ідеї І. Єргієва) *«мислеформула–інтонування–виконавські інструментальні засоби–виконавська синергетика–артистизм»*. Майже у всіх випадках запропонована матриця є *універсальною* для характеристики виконавського артистизму. Так, артистизм Г. Дейро виявляється через темпераментний характер (виконавська синергетика), гострий ритмічний пульс, імпульсивний мелодичний розвиток (виконавські інструментальні засоби). Л. Бейер володіє кількома джазовими стилями – gypsy-jazz, swing, smooth jazz, cool jazz, latino (інтонування, виконавські інструментальні засоби), що поєднано з театралізацією (артистизм). Синергічний прояв виконавської інтерпретації направлений на слухацьку захопленість. М. Бертум'є властиві віртуозність інтерпретації власних творів, що доповнюється відчуттям драйву. В. Перані, Л. Суарез виконавську майстерність реалізують на концертній естраді в колективах з відомими джазовими виконавцями (артистична синергія). Р. Гальяно добре вдається створювати легкі, витончені вальси, позначені виразною мелодикою, гнучкою, пластичною і разом з тим пружною ритмікою, блискучою віртуозністю музичного матеріалу (синергетика, виконавські інструментальні засоби). Виконавській творчості В. Зубицького притаманні якості темпераментності, видовищності, сценічна презентація будується на

театралізації, візуалізації рухів, експресії. Стиль А. Білошицького нами визначено як « камерно-раціональна естрадність», де основними чинниками є саунд-сприйняття. Для виконання А. Сташевського притаманна експресивна модель виконавської презентації музичного матеріалу. Виконавська експресія Б. Мирончука підкреслена імпульсивністю, дещо перебільшеністю артистичних якостей. Естрадно-джазова творчість З. Ораша характеризується втіленням «*folk-естрадного*» напрямку. Естрадно-джазовий артистизм О. Склярова є раціонально-спрямованим.

На основі вивчення стилів виконання таких музикантів та колективів як З. Ораш, Д. Паатс, О. Скляров, Е. Аханов, В. Мурза, дуети «Париж-Москва», «Каданс», квартети «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», квінтели «Мозаїка», «3+2», запропоновано наступні визначення:

- *естрадно-джазовий виконавський стиль* – явище музичної культури ХХ-початку ХХІ ст., що характеризується єдністю фізіологічних та онтологічних засад, котрі відбиваються на принципах музичного мислення музиканта і формують особливу комунікативну ситуацію (орієнтація на публічність виконання, ефект «гри з твором», залучення інструментальної специфіки баяна чи акордеона задля ефектного й вражаючого впливу на слухачів).

- *артистизм естрадно-джазового виконавця на баяні (акордеоні)* – сукупність якостей музиканта (фізіологічних, психічних, професійних, емоційних), особистісна психотехніка («комунікативна психотехніка внутрішніх переживань-перетворень», за І. Єргієвим), що презентує діалектичну єдність якостей легкості-складності, простоти-інтелектуалізму, академічності-розважальності, музичності-театральності в процесі сценічного (естрадного) представлення композиції (твору).

6. Аналізуючи тенденції розвитку естрадно-джазового напрямку від зародження до сьогодення визначаємо осучаснення музичної мови, форми творів, вдосконалення та появу нових видів інструментів. Виявлено сучасні інтегруючі тенденції естрадно-джазового напрямку, коли значного

розповсюдження набувають сучасні форми виконавської практики, що пов'язані з використанням електроніки, фонограми, цифрових інструментів, до яких простежується зростаючий інтерес з боку баяністів і акордеоністів всього світу. Так, представниками «традиційного естрадно-джазового виконавського стилю» є А. П'яццолла, А. Білошицький, В. Власов, Р. Вюртнер, О. Складаров, З. Ораш засадничими принципами прояву естрадно-джазовості яких були раціонально спрямовані, дещо аскетичні риси сценічного відтворення музики. Для представників «нового естрадно-джазового виконавського стилю» – Р. Гальяно, В. Зубицького, А. Сташевського, Б. Мирончука, Е. Аханова, Д. Паатса, В. Мурзи, ансамблів «Париж-Москва», «Каданс», «Лабіринт», «Мурза», «Vesela Banda», «Мозаїка», «3+2» характерним є поєднання музичного й театрального видів мистецтва з залученням електронних технологій, візуалізацій.

Отже, естрадно-джазова музика, поступово виокремлюючись як цілісне явище світової музичної культури, презентує постійну модернізацію баянно-акордеонного мистецтва, вихід на якісно новий художньо-виражальний та технічні рівні (у композиторському та виконавському вимірах), і на початку ХХІ ст. є одним із найпріоритетніших напрямів розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астор Пьяццолла и преобразование танго // Tango Harmony. URL:<http://hatanya.narod.ru/bio/astor-piazzolla.htm>. (дата обращения: 28.03.2015).
2. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 21 с.
3. Барбан Е. Джазовая импровизация (К проблеме построения теории) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 162–183.
4. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 96–113.
5. Басурманов А. П. Справочник баяниста. 2-е изд., испр. и доп. М. : Совет. композитор, 1987. 424 с.
6. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб.ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 80–96.
7. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ., 2004. 16 с.
8. Белявіна Н. Д., Супрун О. В. Питання функціонального розвитку джазу // Культура і сучасність : альманах. Київ, 2009. № 1. С. 118–123.
9. Бирюков С. Импровизационность в музыке и её стилевые типы : автореф. дис. ...канд. искусствовндения : 17.00.01. М., 1981. 24 с.
10. Борис Мирончук – баяніст, учитель, композитор з України. URL: <http://www.myronchuk.com/ua/index.php>. (дата звернення: 05.03.2017).
11. Буданова Т. А. Современные направления баянного творчества и стилевые искания в музыке композиторов Сибири // Баян.

- Современность. Джаз : Материалы междунар. науч.-практ. конф., 16-18 февр. 2006 г. Новосибирск, 2006. С. 141–148.
12. Булда М. В. Естрадно-джазовая музыка в акордеонно-баянном искусстве Украины второй половины XX – начала XXI столетия: композиторская творчество и исполнительство : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков. держ. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2007. 19 с.
 13. Булда М. Стилиеве напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів міжнар. наук-практ. конф., 10 квіт. 2006 року / Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2006. С. 12–17.
 14. Бычков В. В. Баянно-акордеонная музыка России и Европы. Аккордеонная музыка Европы. Челябинск : Гос. ин-т искусств, 1997. 290 с.
 15. Бычков В. В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. М. : Композитор, 2003. 168 с.
 16. Валерий Ковтун. 45 лет успеха // Крым: новости Феодосии. URL: http://kafanews.com/novosti/49270/valeriy-kovtun-45-let-uspekha_2012-08-31. (дата обращения: 02.04.2017).
 17. Васильев В. В. Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970-90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. М., 2004. 27 с.
 18. Василенко А. І. Андрій Сташевський // Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / М. А. Давидов. Луцьк., 2010. С. 266–267.
 19. Власов В. П. Эстрадно-джазовые композиции : для баяна или акордеона. Вып. 2. СПб. : Композитор, 2001. 36 с. (Антология эстрадного репертуара для акордеона).

20. Власов В., Мурза В. Фольклорні витоки джазу // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів міжнар. наук-практ. конф., 10 квіт. 2006 року / Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2006. С. 18–22.
21. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне : учеб. пособ. Одесса : Астропринт, 2008. 160 с.
22. Воропаєва О. В. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.
23. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сб. ст. / вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. М. ; Л. : Музыка, 1966. 316 с.
24. Гайсин Г. А. Некоторые вопросы взаимодействия национальных музыкальных культур (восток-запад) // Ярослав. пед. вестник 2002. № 3 (32). С. 1–5.
25. Гантимурова И. Астор Пьяццолла: Отец Танго «для уха» // Многоликая Аргентина. URL: <https://hasta-pronto.ru/argentina/piazzolla-astor/>. (дата обращения: 13.01.2017).
26. Глущенко Ю. П. Импровизация как категория музыкального исполнительства : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 17 с.
27. Голубова І. Його грають баяністи світу // Музика. 1997. № 3. С. 5.
28. Голяка Г. П. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 338–351.
29. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2008. 197 с.

30. Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия как драматургический и формообразующий принцип в музыке XIX – первой половины XX века : автореф. дис. ...д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1994. 35 с.
31. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. 20 с.
32. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 1980. 120 с.
33. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. Київ, 1989. Вып. 2. С. 54–65.
34. Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 8, кн. 5. С. 7–15.
35. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, 2005. 418 с.
36. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Муз. Україна, 1977. 120 с.
37. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1997. 240 с.
38. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
39. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків., 2008. 16 с.
40. Дубій А. А. Генетична спорідненість у баянно-органній історії // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / ред. О. В. Торба. Київ, 2004. Вип. 33. С. 117–128.

41. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : [довідник]. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
42. Душний А. Творчість композиторів Львівської баянної школи : навч. посіб. Дрогобич : Посвіт, 2010. Вип. 2. 142 с.
43. Дяченко Ю. Сучасна практика підготовки баяністів (польський досвід) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 157–166.
44. Дяченко Ю. Эстрадно-джазовые стилевые модели в произведениях современных украинских композиторов-баянистов // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика : материалы междунар. науч.- практ. конф., 10 март. 2014 г. / Казан. гос. консерватория (акад.) им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2014. С. 36–43.
45. Дяченко Ю. Эстрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 368–380.
46. Дяченко Ю. Естрадність в системі композиторського стилю Є. Дербенка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 578–590.
47. Дяченко Ю. Френк Марокко – майстер акордеонного джазу. Специфіка новацій // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2015. Вип. 116. С. 136–142.
48. Дяченко Ю. «New musette» Ришира Гальяно и баяно-аккордеонное искусство конца XX – начала XXI века // Музыка: искусство, наука, практика : науч. журн. / Казан. гос. консерватории (акад.) им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2015. Вип. 1 (9). С. 54–60.
49. Евдокимов В. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства. Одесса, 1999. 94 с.

50. Европеизация джаза, прогрессив, третье течение // Планета джаза. URL: <http://www.jazzpla.net/history/Europprogressivthirth.htm>. (дата обращения: 15.12.2016).
51. Ергиев И. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 284 с.
52. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
53. Єргієв І. Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 84–92.
54. Завьялов В. Р. Проблемы развития баянного репертуара / Воронеж. гос. ин-т искусств. Воронеж : [б. и.], 1982. 18 с.
55. Завьялов В. Р. Баянное искусство. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. 126 с.
56. Заєць В. М. Київська баянно-акорденна школа виконавства: теорія, методика // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 43, кн. 2. С. 210–220.
57. Зубицкий В. Д., Семешко А. А. Диалог о времени и мастерстве. Київ : Ассо-opus Publishers, 2003. 40 с.
58. Зубицкий В. Д. Концертні твори для баяна (акордеона). Вип. 2. Тернопіль : Богдан, 2004. 36 с.
59. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 17 с.
60. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX – XX ст.). Суми. 2002. 70 с.
61. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие. М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

62. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пособ. М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
63. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учеб. пособ. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
64. Имханицкий М. И. Портреты баянистов : сб. ст. / сост. М. И. Имханицкий. М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. 251 с.
65. Имханицкий М. И. Современная музыка для русского народного оркестра и задачи воспитания исполнителей // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики / сост. и ред. А. В. Малиновская. М., 1976. (Труды ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 24).
66. История современной отечественной музыки. Вып. 1. Массовые музыкальные жанры // Ноты, Аккорды. Песни и песенники. URL: http://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom1_2_2_1.htm. (дата обращения: 26.02.2017).
67. Калмиков С. Про актуалізацію ідеї баянних ансамблів та оркестрів в професійній музиці ХХ–ХХІ століть // Наук. вісн. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. 2004. Вип. 40. С. 142–150.
68. Калмиков С. Т. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історико-стильовій проєкції : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
69. Карась С. Тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Формування репертуару // Музикознавчі студії / Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Вінниця, 2006. Вип. 11. С. 69–76.
70. Карташев В. К феномену стиля в творчестве современного композитора-баяниста (на примере сочинений Владимира Зубицкого) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / РГПУ им. А. И. Герцена, СПб., 2011. 24 с.
71. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.

72. Каяк А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты : автореф. дис. ...д-ра культурологии : 17.00.01 / Гос. акад. славян. культуры. М., 2011. 55 с.
73. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
74. Коваленко А. Н. Джаз в пространстве отечественной музыкальной культуры 1920-1930-х годов : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.09 / Саратов. гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2014. 22 с.
75. Колесниченко К. Стили блюза: Блюзовая гармоника. Ключевые фигуры // Blues.Ru. URL: <http://www.blues.ru/style/harmonica/>. (дата обращения: 14.11.2016).
76. Коллиер Дж. Становление джаза / пер. с англ., предис. и общ. ред. А. В. Медведева. М., 1984. 390 с.
77. Конарев М. А. Что мешает развитию баянного репертуара? (к проблеме понимания современной нотации) // Баян. Современность. Джаз : Материалы междунар. науч.- практ. конфер., 16-18 февр. 2006 г. Новосибирск, 2006. С. 23–35.
78. Конен В. Рождение джаза. М. : Совет. композитор, 1984. 312 с.
79. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке ХХ века. М. : Музыка, 1994. 160 с.
80. Крунтяева Т. С., Молокова Н., Ступель А. Словарь иностранных музыкальных терминов. Изд. 6-е. Л. : Музыка, 1987. 136 с.
81. Кузнецов А. Из истории американской музыки: Классика. Джаз. Бишкек : КРСУ, 2008. 130 с.
82. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Львів : Сполом, 2011. 208 с.

83. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2002. 20 с.
84. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок-, и поп- музыке. М. : Синкопа, 2001. 53 с
85. Левин Г. Свинг (некоторые аспекты теории) // Джаз. Ру. 2002. № 3. С. 26–34.
86. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. М. : Музыка, 1985. 158 с.
87. Липс Ф. К вопросу об исполнении современной музыки для баяна // Вопросы профессионального воспитания баяниста. М., 1980. С. 52–73. (Труды ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 48).
88. Мазель Л. Строение музыкальных призведений : учеб. пособ. 2-е изд. доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с.
89. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий ХХ века : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2003. 55 с.
90. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : сб. ст. М., 1984. Вып. С. 5–17.
91. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Совет. музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
92. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайовського. Київ, 2004. 19 с.
93. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М. : Музыка, 1967. 196 с.
94. Мирончук Б. – баянист, учитель, композитор з України (персон. сайт). URL: <http://www.myronchuk.com/ua/index.php>. (дата звернення: 22.06.2016).

95. Михайлов М. Стил ь в музыке: исследование. Л. : Музыка, 1981. 262 с.
96. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ : Клякса, 2013. 272 с.
97. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–95.
98. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш // Ямпольский И. М. Каприччо. М., 1974. Т. 2. Стб. 710.
99. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш // Твист. М., 1981. Стб. 467–470.
100. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
101. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
102. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. М. : Владос, 2003. 248 с.
103. Назаренко О., Кононова О. Володимир Підгорний. Київ : Муз. Україна, 1992. 46 с.
104. Найдорф М. И. Как взаимодействуют разнотипные музыкальные культуры. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/vzaimod. (дата обращения: 02.07.2015).
105. Немцева О. А. Баянно-аккордеонное искусство в сфере популярной музыки: тенденции современного этапа развития / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. URL: : http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/4_82409.doc.htm. (дата обращения: 29.01.2017).
106. Немцева О. А. Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX-XXI вв. : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.09 / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2014. 26 с.

107. «Новое Танго» Астора Пьяцоллы // Alexh Tango : Студия Аргентинского Танго. URL: <http://alextango.ru/statiy/poleznaya-informaciya/privet/>. (дата обращения: 09.02.2017).
108. Новожилов В. Баян. М. : Музыка, 1988. 63 с.
109. Овчинников Е. В. История джаза : учебник. Вып. 1 / Е. В. Овчинников. М. : Музыка, 1994. 240 с.
110. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 20 с.
111. Олендарев В. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1995. 22 с.
112. Олендарев В. Джаз в системе музыкальной культуры // Традиции и новаторство в музыке : Тезисы докладов межреспуб. конф. / Казах. нац. консерватория им. Кургангазы. Алма-Ата, 1980. С. 93–95.
113. Олендарьов В. Метр як чинник ритміки в масовій музиці ХХ століття // Українське музикознавство – Вип. 42. // Нац. муз. акад. України (сайт). URL: <http://knmau.com.ua/naukovi-vydannya/ukrayinske-muzykoznavstvo/ukrayinske-muzykoznavstvo-vypusk-42/>. (дата звернення: 07.03.2017).
114. Олендарев В. Понятие “советский джаз” и проблема формирования национального стиля // Проблемы музыкальной культуры : сб.ст. / сост. И. Н. Юдкин. Киев, 1989. Вып. 2. С. 65–76.
115. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Пути американской музыки / В. Конен. М., 1977. С. 365–392.
116. Подгорный В. Я. Ретро-фантазия (Ретро-сюита) [Ноти]. М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. 36 с.

117. Понікарова Л. М. Баян – український народний та академічний інструмент ХХ століття : навч.-метод. матеріали / Л. М. Понікарова. Харків, 2007. 32 с.
118. Пташенко С. В. П'ять вальсів у стилі «мюзет» А. Гайденка «Паризькі таємниці» для баяну (акордеону): проблема виконавської інтерпретації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 25. С. 99–106.
119. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
120. Романко В. Творчість Мирослава Скорика і джаз // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 10. С. 48–53.
121. Романко В. Проблеми джазу у професійній підготовці студентів-музикознавців // Трансформація музичної освіти і культури в Україні : Матеріали наук.-тв. конф. присвяч. 90-річ. юв. з дня засн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. С. 96–101.
122. Рыжикова П. Имя Гридина вновь звучит на всю Россию // Курский вестник. 2012. 28 февр.-5 марта. С. 4.
123. Самитов В. Проблемы воспитания художественной техники баяниста на современном этапе. Серия «Музыка». Выпуск 4. Київ, 1987. 11 с.
124. Сайт: Асоціація белорусских баянистов и аккордеонистов (сайт) // Archive. URL: <http://www.abbia.by/show.php?id=609&cid=6>. (дата обращения: 04.09.2016).
125. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. М. : Музыка, 1987. 296 с.
126. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины ХХ века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад.

- наук. им. Гнесиных. М., 2006. 27 с.
127. Семенов В. Современная школа игры на баяне. М. : Музыка, 2003. 216 с.
128. Семешко А. Анатолий Гайденко. Київ : Асо-орус, 2004. 54 с.
129. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
130. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов. Киев : Асо-Орус, 2003. 112 с
131. Семешко А. Володимир Підгорний. Риси стилю // Баян в педвузі. Кривий Ріг, 1993. С. 132–147.
132. Семешко А. А. Композитор – баяніст – художник // Україна музична : альм. Київ, 1998. С. 20–21.
133. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посіб. Київ : ДМЦМЗКМ, 2003. 144 с.
134. Семешко А. Роздуми про майстра (Штрихи до ювілейного портрета Сергія Грінченка). Київ : Асо-Орус, 2003. 24 с.
135. Симоненко В. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 112 с.
136. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология. Київ : Муз. Україна, 1984. 318 с.
137. Специлова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Магнитогор. гос. консерватория им. М. Глинки. Уфа, 2006. 22 с.
138. Сподаренко В. Акордеонно-баянна творчість А. Сташевського, В. Губанова, Б. Мирончука : стилістичний аспект // Музикознавчі студії / Ін-т мистецтв Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Луцьк, 2011. Вип. 8. С. 194–204.
139. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 20 с.

140. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія / А. Я. Сташевський. Луганськ : Поліграф ресурс, 2007. 159 с.
141. Сташевський А. Я. Концертні твори для баяна. Зош. 1 [Ноти]. [Київ, 2001]. 40 с.
142. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ-перше десятиріччя ХХІ ст.): дис. ...д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 473 с.
143. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар. 2013. 328 с.
144. Сыров В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов ХХ века : сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Г. Шевляков. Ростов н/Д., 1994. С. 53–70.
145. Таглина О. Леонид Утесов. Харьков : Фолио, 2009. 120 с.
146. Тараканов М. Е. История современной отечественной музыки. Вып. 1. 1917–1941 / ред. М. Е. Тараканов. М. : Музыка, 2005. 480 с.
147. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М. ; Л. : АПН РСФСР, 1947. 336 с.
148. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
149. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 18 с.
150. Уварова Е. Д. Русская советская эстрада. 1946–1977: Очерки истории / отв. ред. Е. Д. Уварова. М. : Искусство, 1981. 527 с.

151. Устименко – Косоріч О. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 17 с.
152. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев. О. Медведева. М., 1987. С. 114–142.
153. Ушаков В. Виктор Петрович Власов : вступ. сл. // Власов В. Эстрадно-джазовые композиции для баяна или аккордеона / сост. В. Ушаков. СПб., 2001. Вып. 1. С. 2.
154. Фейертаг В. Джаз: век : энцикл. справочник. СПб., 2001. 270 с.
155. Фенюк П. Вступне слово // Концертні твори для баяна / А. Сташевський. Луганськ, 2007. Вип. 2. С. 1.
156. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. 35 с.
157. Хасаншин А. Вопрос стиля в музыке: суждение. феномен, ноумен // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 135–142.
158. Холопова В. К теории стиля в музыке : нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 165–168.
159. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. ...д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1991. 48 с.
160. Чабан В. Становление интонационного стиля искусства гармоники-баяна : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гос. консерватория Литов. ССР. Вильнюс, 1985. 24с.
161. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.

162. Чернов А., Бялик М. О легкой музыке, о джазе. О хорошем вкусе. Л. : Музыка, 1965. 156 с.
163. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2001. 16 с.
164. Чернышов А. Джаз и музыка европейской академической традиции : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2009. 91 с.
165. Чернышов А. Джазовый ритм в музыке академической традиции. URL: http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2011_2/2/chernyshov.pdf. (дата обращения: 28.01.2017).
166. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособ. для фортепиано. М. : Совет. композитор, 1988. 153 с.
167. Чуркин И. Русский голос Виктора Гридина // Курская правда. 2013. 21 февр. С. 22–23.
168. Шаров В. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1992. 22 с.
169. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / С. Шип. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
170. Шулин В. В. Взаимодействие западных и восточных традиций в джазе // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2007. Т. 17, № 43. С. 377–381.
171. Эйхлер Дж. Nuevo tango Астора Пьяцоллы // Аргентинское танго (сайт). URL: <http://tango.co.ua/content/view/84/40/>. (дата обращения: 26.12.2016)
172. Якименко Н. Взаимовлияние джазовой и академической традиции в сфере гитарного исполнительства // Нина Якименко (персон. сайт). URL: http://www.ninayakimenko.ru/Mutual_influence_of_jazz_and_academic_tradi

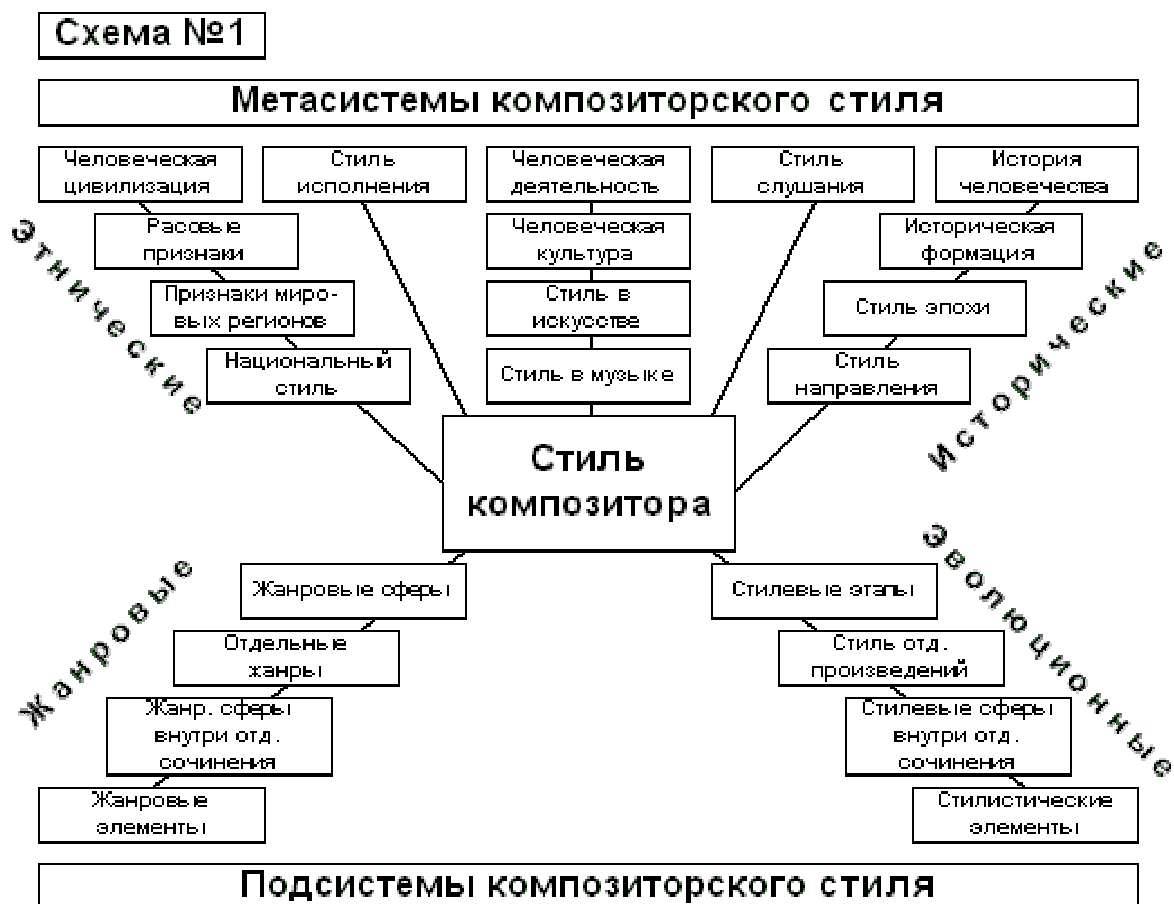
[tion_in_guitar_performance.shtml](#). (дата обращения: 13.01.2017).

173. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогодні професійного баяніста (на прикладі циклу «Вісім джазових п'єс для баяна» В. Власова) // Львівська баянна школа та її видатні представники : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., 14 груд. 2006 р., м. Львів / Метод. центр навч. закл. культури і мистецтв. Дрогобич, 2006. С. 139–143.
174. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. VEB Lied der Zeit: Musikverlag, Berlin, 1985. 435 с.
175. Astor Piazzolla "El Troesma": Хронология революции / пер. Е. Наталенко // Pandia. Люди мира. URL: <http://pandia.ru/text/78/020/5964.php>. (дата обращения: 07.02.2017).
176. Bach C. Astor Piazzolla: A New-Age Score for the Tango // Americas. 1991. № 5/6. (Vol. 43). Washington, 1991.
177. Chambers Ia. Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture — St. Martin's Press, 1985. 272 p.
178. Charuhas T. The accordion // The Golden Age of the Accordion / вы R. Flynn, E. Davison, E. Chavez. San Antonio, Texas, 1992.
179. Clarke D. The Rise and Fall of Popular Music — St. Martin's Griffin, 1995. 620 p.
180. Coctail Capers The Art Van Damme Quintette : Capitol Records. H-178. URL: <https://www.discogs.com/The-Art-Van-Damme-Quintette-Cocktail-Capers/release/3445077>. (дата звернення: 24.06.2016).
181. Confederation Mondiale de l'Accordeon. URL: http://www.accordions.com/cma/2012/prize_winners-ru.htm. (дата звернення: 07.05.2015).
182. Deiro G. Allegro Deiro Rag [Ноти]. Zampiceni Publications, 2214 Fruitdale Avenue San Jose, California, 1928.
183. Doktorski H. The complete works of Guido Deiro – Mel bay publications, Inc., Pacific, Mo63069, 2008. 191 p.

184. Finkelstein S. Jazz: a people music : International Publisher's Edition, New York, 1988. 180 p.
185. Flynn R. Charles Magnante – the Man, the Artist We Loved // The Golden Age of the Accordion / by R. Flynn, E. Davison, E. Chavez. – San Antonio, Texas, 1992.
186. Friedlander P. Avalon Publishing, 1996. 356 p.
187. Galliano R. Annotation to CD: Passatori – accordion, bandoneon, orchestra. FOM 36601 – Florence, Italy, 1998.
188. Gesualdo V. Historia de la musica en la Argentina. T. III — Buenos Aires, 1961.
189. Gorin N. Astor Piazzolla A Memoir : Amadeus Press, Portland, Oregon, 97204. U.S.A., 2001. 260 p.
190. Jazz Accordion Masters. URL: <http://jazzaccordionmasters.blogspot.com>
191. Komara E. Encyklopedia of the bluse. Volume 1 (A – J index). New York : Routledge, 2006. 200 p.
192. Lewis D. Richard Galliano, French Touch, Dreyfus // Cadence. The Review of Jazz and Blues: Creative Improvised Music, vol. 25, 1999, № 12. New York, 1999.
193. March R. Accordion Jokes: A Folklorist's view // The Accordion in the Americas [edited by H. Simonett] — University of Illinois press, Urbana, Chicago, and Springfield, 2012. P. 39–43.
194. Monichon P. L'Accordeon —Lausanne, 1985.
195. More Cocktail Capers The Art Van Damme Quintette : Capitol Records - T300
URL: <https://www.discogs.com/The-Art-Van-Damme-Quintet-More-Cocktail-Capers/release/10058590>. (дата звернення 12.12.2015).
196. Puchnowski Wł. L. – Baran K. Analiza kwalifikacji zawodowych i naukowych nauczycieli w specjalności gra na akordeonie w szkolnictwie muzycznym I/II st. na rok szkolny 1994-1995, AMFC, ZN, Warszawa, 1996.

197. Puchnowski Wl. L. Pięćdziesiąt lat profesjonalnego kształcenia w grze na akordeonie w polskim szkolnictwie muzycznym: zarys osiągnięć. Warszawa, 2009. 23 s.
198. Rosińska E. Accordeon in Polish Music. International Consil of Accordionists. Bulletin, 1991. № 2 – Ikaalinen, Finland, 1991.
199. Stearns M. The story of jazz. N.Y., 1956. 265 p.
200. The Art Van Damme Quintet Discography. URL: <https://www.discogs.com/artist/745606-The-Art-Van-Damme-Quintet/>. (дата звернення: 30.11.2016).
201. Wagner C. Das Akkordeon, oder, Die Erfindung der populären Musik: eine Kulturgeschichte – Schott music GmbH & Co KG, Mainz, 2001.
202. Wall T. Study popular music culture — SAGE Publications Inc. 2455 Taller Road, Thousand Oaks, California, 2013. 320 p.
203. Zielisński T. Style, kierunki i twórcy muzyki XX w., Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa, 1973.

Додаток А



Додаток Б

Приклад 1.1

Var. 1 (♩ = 88)

stacc. e dim.

stacc. e dim.

ff

Приклад 1.2

stacc. *p* 7

This musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time. The right hand features a rapid sixteenth-note pattern with staccato articulation and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with a 7th chord in the first measure.

Приклад 1.3

Allegro (♩ = 112)
Var. IV *langsam beginnen*

sf p stacc. 7 *sf sf sf sf*

This musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time. The tempo is marked Allegro (♩ = 112). The first measure is marked 'langsam beginnen' (slowly begin). The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand has a bass line with a 7th chord and dynamic markings of sf, p, and staccato.

Приклад 1.4

Csárdás. Maestoso e marcatissimo (♩ = 60)

ff rubato

This musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time. The tempo is marked Maestoso e marcatissimo (♩ = 60). The right hand has a melodic line with a 3-measure phrase, and the left hand has a bass line with a 3-measure phrase. The dynamic marking is ff rubato.

Var. VII

This musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time. The right hand has a melodic line with a 3-measure phrase, and the left hand has a bass line with a 3-measure phrase. The dynamic marking is p.

Var. VII
Andante rubato sotto voce

p 7 *p* 7

This musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time. The tempo is marked Andante rubato sotto voce. The right hand has a melodic line with a 7-measure phrase, and the left hand has a bass line with a 7-measure phrase. The dynamic marking is p.

Приклад 1.5

Var. VIII
(Friska)

15

stacc.

poco a poco prestissimo e cresc.

Приклад 2.1

Andantino semplice

mp

Andantino semplice

mp

a tempo

mf *rit.* *p*

a tempo

mf *rit.* *p*

Loco

Glass.

приклад 2.2

Musical score for Example 2.2. The top system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble clef staff begins with a circled '8' and a 'Loco' symbol. The music is marked *mp* and features a complex melodic line with slurs and triplets. The grand staff below it provides harmonic accompaniment with chords and bass lines, including markings for 'Б', 'M', and '7'. The bottom system is a grand staff with a circled '8' and *mp* marking, continuing the harmonic accompaniment with various chordal textures and bass line figures.

Приклад 3.1

Musical score for Example 3.1. The top system features a treble clef staff and a grand staff. The treble clef staff starts with a circled '8' and *mp* marking, showing a melodic line with slurs and ties. The grand staff provides accompaniment with chords and bass lines, marked with 'Б', '7', and 'M'. The bottom system continues the accompaniment with similar chordal and bass line patterns.

приклад 3.2

Musical score for Example 3.2. The top system includes a treble clef staff and a grand staff. The treble clef staff begins with a circled '8', a 'Loco' symbol, and *p* marking. The music is marked *Andante mosso* and features a melodic line with slurs and ties. The grand staff provides accompaniment with chords and bass lines, marked with 'M', '7', and 'Б'. The bottom system continues the accompaniment with similar textures.

Приклад 4.1

Moderately

Organ *f boldly*

Master

Приклад 4.2

mp smoothly

M m

7

M m

7

приклад 4.3

8va.

f

m 7

M m 7

Приклад 4.4

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is in a single system with a common time signature and key signature. The first system shows a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords labeled 'm' and '7'. The second system features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with chords labeled 'M', 'm', '7', and 'M'. The third system has a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords labeled 'm', '7', 'M', 'b7', and '7'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and chord symbols.

Приклад 4.5

Musical score for Example 4.5, consisting of three systems of piano and bass staves. The first system shows a piano staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with chords marked 'm' and '7'. The second system features a piano staff with a '5va' marking, a 'dim.' dynamic, and a 'loco gliss.' marking, with a bass staff containing chords marked 'M', 'm', and '7'. The third system shows a piano staff with a 'mf' dynamic and a bass staff with chords marked 'M', 'm', and '7'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Приклад 5.1

Musical score for Example 5.1, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system is marked 'fresto' and 'mf', with a piano staff showing a treble clef and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system shows a piano staff with a circled '5' and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Приклад 5.2

Example 5.2 consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 43-48) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords and bass notes. Chords are labeled with Dm . The second system (measures 49-54) continues the accompaniment with chords labeled $Bb7$, $A7$, Dm , Gm , and $A7$. Handwritten annotations include $F11A$ above the treble staff in measure 45 and various fingerings (1, 2, 3, 4) throughout the piece.

Приклад 6.1

a)

Example 6.1a shows three short musical phrases, each marked with a triplet (3). The first phrase (measure 28) is in G major. The second phrase (measure 29) is in G major. The third phrase (measure 30) is in G major.

в)

Example 6.1b shows two measures of piano accompaniment. The first measure (measure 26) features a chord labeled $m+M$. The second measure (measure 27) also features a chord labeled $m+M$. Both measures contain a triplet in the treble staff.

Приклад 7.1

Musical score for Example 7.1, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with repeated rhythmic patterns, marked with *p secco* and *poco marc.*. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic accompaniment.

Приклад 7.2

Musical score for Example 7.2, starting at measure 56. The upper staff is marked *Molto ritmato* and *Loco tenuto sempre*. The lower staff is marked *p*. The score includes dynamic markings such as *pocchissimo cresc.* and *mp*, and performance instructions like *marc. e staccato sempre simile*.

Приклад 7.3

Musical score for Example 7.3, starting at measure 206. The upper staff is marked *mp*. The lower staff is marked *mp*. The score includes dynamic markings such as *sf* and *mf*, and performance instructions like *marc. e staccato sempre simile*.

Приклад 8.1

La Valse a Margaux
En revant
(Мечтательно) Richard Galliano

The musical score for 'La Valse a Margaux' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piece with various chords and melodic lines in both staves.

Приклад 8.2

The musical score for 'La Valse a Margaux' continues in two systems. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The second system continues the piece with various chords and melodic lines in both staves.

Приклад 8.3

The musical score for 'La Valse a Margaux' continues in two systems. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piece with various chords and melodic lines in both staves.