

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ ДОШКІЛЬНОЇ, ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА
ХОРЕОГРАФІЇ**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Розвиток баянного мистецтва в українській музичній культурі
у другій половині XX - початку XXI століття**

студентки 2 курсу ММ групи
Напряму підготовки 025 Музичне мистецтво
Демчук Меланії Василівни
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Москвічова Ю.О.**

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка: ECTS _____

Голова комісії: _____

(прізвище, ім'я, по батькові)

Члени комісії: _____

(прізвище, ім'я, по батькові)

(прізвище, ім'я, по батькові)

(прізвище, ім'я, по батькові)

м. Вінниця – 2019 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ	
1.1.Історичні передумови зародження баянного мистецтва	7
1.2.Започаткування вищої професійної освіти баяністів	14
РОЗДІЛ 2. АКАДЕМІЧНЕ БАЯННЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ 50-80 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ	
2.1.Фольклорна традиція у баянній музиці М. Різоля, Є. Юцевича.....	22
2.2.Концертний стиль у композиторсько-виконавській творчості баяністів (І. Яшкевич, К. Мясков, В. Подгорний).....	28
РОЗДІЛ 3. ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА	
3.1.Зародження естрадно-джазового виконавства на початку XX ст.....	35
3.2.Становлення української естрадно-джазової стилістики.....	40
3.3.Естрадно-джазові твори для баяна в творчості українських композиторів.....	44
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Становлення баянного мистецтва та вдосконалення його виконавсько-технічних засобів інструментальної виразності є своєрідним мистецьким феноменом. **Актуальність теми дослідження** визначається процесом інтенсивного розвитку баянного мистецтва. Новації у сучасному баянному виконавстві зумовлюють постійний динамічний розвиток і вдосконалення стилю та напрямів баянного мистецтва відповідно до сьогодення.

Баянне мистецтво до цього часу не отримало відповідного наукового осмислення у порівнянні з суміжними виконавськими культурами. В українській науково-методичній літературі розроблена теорія формування баянного мистецтва, але еволюційний процес виникнення і розвитку цього явища розкритий недостатньо. Водночас сформована система освіти баяністів, методика викладання інструменту, численні перемоги українських виконавців на престижних всеукраїнських та міжнародних конкурсах, наявність оригінального репертуару свідчать про гідне місце баянно-акордеонного мистецтва України в світовій музичній культурі. З появою власного оригінального баянного репертуару у другій половині ХХ ст. баянне виконавство набуває бурхливого розвитку. Творчість таких композиторів як В. Зубицький, К. Мясков, В. Подгорний, В. Власов та ін. дала потужний поштовх для розвитку баянного виконавства і для визнання баяна як інструмента сфери академічної камерно-інструментальної музики. Баян починає застосовуватись на рівні з іншими класичними інструментами, такими як скрипка, віолончель, кларнет, флейта, фортепіано тощо.

Зміни соціокультурного простору останніх десятиріч спонукують до певної зміни поглядів на баянне виконавство, зокрема, з точки зору оцінки його творчого потенціалу та відповідності вимогам часу. Плідна творча діяльність провідних баяністів у тандемі з сучасними композиторами сприяє ствердженню інструмента у сфері «нової музики», а візуально-сценічні та музичні характеристики дозволяють виконавцям яскраво виявляти себе у

джазово-академічному та естрадно-популярному напрямках, засвідчуючи широке суспільне функціонування баянного мистецтва, успішне функціонування інструмента в академічній, естрадній та побутовій сферах, а також значний виражальний спектр його музично-технічного потенціалу.

На сучасному етапі спостерігається значна активізація концертної діяльності відомих та молодих українських баяністів. Основними чинниками, що сприяють розвитку українського баянного мистецтва виступають широкий фестивально-конкурсний рух, плідна науково-дослідна робота, відкриття виконавської аспірантури по класу баяна, значне вдосконалення методичного забезпечення навчального процесу в вищих навчальних закладах культури і мистецтва та на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів.

Об’єкт дослідження – баянне мистецтво та композиторська творчість представників баянної школи в українській культурі у другій половині XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – еволюція (розвиток) баянного мистецтва у другій половині XX – початку XXI століть та його значення (відлуння) в українській музичній культурі зазначеного періоду.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та узагальненні процесів становлення і розвитку баянного мистецтва в українській музичній культурі у другій половині XX – початку XXI століть.

У відповідності до мети дослідження були визначені такі **завдання**:

- охарактеризувати історичні передумови виникнення баянного мистецтва;
- розглянути походження і розвиток баяну;
- виокремити етапи становлення і розвитку народного інструментального виконавства в Україні;
- проаналізувати процес становлення професійної освіти баяністів та розкрити особливості вищих професійних баянних шкіл України;

- визначити роль фольклорної традиції у баянній музиці М. Різоля, Є. Юцевича;
- простежити концертний стиль у композиторсько-виконавській творчості баяністів (І. Яшевич, К. Мясков, В. Подгорний);
- надати характеристику основним стильовим тенденціям естрадно-джазового виконавства на початку ХХ ст;
- дослідити естрадно-джазовий напрям баянного виконавства у творчості В. Власова та естрадно-джазову композиторську творчість українських митців.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженням питань баянного мистецтва займались відомі науковці, які опублікували наукові розвідки, де висвітлюються різноманітні аспекти баянного мистецтва. Це праці І. Алексєєва, Ю. Бая, В. Власова, М. Давидова, М. Імханицького, Р. Зав'ялова, Д. Кужелєва, Ф. Ліпса, С. Платоновой, М. Різоля, А. Чорноіваненко, В. Шарова та ін. Спробою цілісного осмислення баянного виконавства є дисертаційне дослідження Є. Іванова «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні». Також теоретичну основу дослідження у напрямку визначення художніх тенденцій баянного виконавства склали мистецтвознавчі та культурологічні праці В. Бардаса, І. Березовського, А. Бірмак, Г. Когана, К. Мартінсена, Г. Нейгауза, С. Савшинського, О. Шульпякова та ін. Окремі аспекти методики викладання гри на баяні та акордеоні, питання репертуару розглянуто в наукових працях В. Самітова, А. Черноіваненко, Ю. Ястребова, М. Давидова, А. Мірека, О. Салія, Н. Попович та ін.

Методи дослідження. Магістерська робота ґрунтується на загальних і спеціальних принципах та методах пізнання. Серед них принципи об'єктивності, історизму, системно-структурної цілісності, аналізу і синтезу, абстрагування, єдності історичного та логічного тощо. Важливу роль у процесі розв'язання поставлених завдань відіграло застосування

музикознавчого та компаративного (порівняльного) методів, а також методу спостереження.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати та висновки дослідження доповідались на науково-практичних конференціях:

- VII Міжнародна наукова інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (19 жовтня 2018 р.), м. Дрогобич, державний педагогічний університет імені Івана Франка (стаття «Започаткування вищої професійної освіти баяністів в українській музичній культурі»);

- Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя» (VII школа методичного досвіду) (21—22 листопада 2018 р.) м. Вінниця, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (стаття «Естрадно-джазовий напрям в баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття»).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дипломної роботи – 74 с., з них основного тексту – 58 с., список використаних джерел – 7 сторінок (70 найменувань).

РОЗДІЛ I

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

1.1. Історичні передумови зародження баянного мистецтва

Одне з чільних місць у культурному житті України посідає народна інструментальна музика. Одним з найяскравіших музичних інструментів є сучасний концертний баян, для якого музика зародилася в надрах народно-побутового середовища. У колі акустичних музичних інструментів академічного напрямку сучасний концертний баян є унікальним явищем. Його звуково-темброві характеристики демонструють яскраві перспективи з точки зору музичного втілення індивідуального світобачення, індивідуальної концепції світобудови людини. Така властивість баяна, як співучість, філірування звука впливає на спроможність глибокого інтонування музичного змісту й дає підстави для порівняння його з такими інструментами музичної виразності, як скрипка, людський спів. Унікальність звукової виразності баяна дозволяє втілювати найглибші душевні аспекти спілкування особистості й світу. Тому розквіт академічної баянної музичної культури в другій половині ХХ ст. відбиває значний розвиток оригінальної літератури для цього інструмента.

З історії баянного мистецтва, ми дізнаємося, що баян являється удосконаленням гармоніки. Так, як Україна в ХІХ ст. перебувала в єдиному геополітичному просторі з Росією, процес появи гармоніки не міг оминути Україну. Наприкінці ХІХ ст. музичними колами гармонь було засуджено, як безперспективний інструмент. Про цю проблему пише М. Імханицький: «Гармоніка спричинила витіснення розвинених форм багатоголосного, поліфонічного за своєю сутністю, колективного музикування – як вокального, так і інструментального...можна зрозуміти обурення музикантів-професіоналів щодо поширення інструмента»[31, с.38].

Говорячи про баян, Г. Пахомов зауважує: «Хроматичні гармоніки носять у нас зазвичай назву «баянів», за кордоном – «акордеонів». Існують «готові» і «виборні» баяни. «Готовими» називаються баяни, у яких акомпанемент в лівій руці подається у вигляді штампованих, нерухомо встановлених акордів: мажорних і мінорних тризвуків і септакордів. Виборними – баяни, у яких ... клавіатура лівої руки побудована за принципом правої, але тільки для більш низьких октав, згідно з вимогами акомпанементу ... тільки цей вид хроматичних гармонік може вважатися музичним інструментом у строгому художньому сенсі цього слова, тому що тільки на них можливе виконання навіть найскладніших і досконалих музичних творів без спотворень думки їх авторів»[53, с.51-56]. Як наслідок, нову сходинку у становленні оригінальної музики позначила поява наступника гармоні – баяна, з повним набором мажорно-мінорних акордів та домінант септакордів на лівій клавіатурі.

У кінці XIX – на початку XX ст. історичні умови української культури сприяли зародженню баянного мистецтва. Низку чинників, що мали на це вплив, розглянемо далі. Оскільки баян є клавішним різновидом в системі родини гармонік, то, насамперед, варто з'ясувати особливості появи гармоніки в Україні.

Популярність гармоніки у 1830 – 1840-х рр. в Західній Європі сприяла широкій міграції інструмента в інші країни і, зокрема, в Україну. І. Мацієвський підкреслює, що «гармоніка стала знаком-символом європейських інтеграційних процесів у культурі, знаменням свого часу... При цьому вона об'єднала різні національні культури, створила в них додатковий родинний елемент»[44, с. 14].

Відомо, що в Україні гармоніка з'явилася з середини XIX ст. За свідченнями відомого вченого-економіста і публіциста того часу І. Аксакова, уже до середини 1850-х рр. на українських ярмарках продавалося до 15 тисяч гармонік, «ціни різні, від 15 копійок до 5 карбованців сріблом за штуку. Торгівля ця посилюється»[1, с. 378].

Перші зразки інструментів, що потрапляли в нашу країну із Західної Європи та Росії, мали недосконалу конструкцію, тому були непридатними для повноцінного виконання на них української народної музики з її характерними мелодичними та гармонічними особливостями. Такі гармоніки швидше застосовували для забави, а не для побутового музикування. В художній літературі відсутні згадки про використання гармоніки у 50 – 60-х рр. XIX ст. у народному музичному побуті України. І це не дивно, тому що український народ, на відміну від інших народів, зокрема, російського, у цей період мав досить різноманітний і удосконалений інструментарій. Відповідно, перші гармоніки, що мали недосконалу конструкцію, не могли задовольнити музичні запити українського народу.

Більш інтенсивне поширення гармоніки в Україні відбувається у 80-х рр. XIX ст. Цьому сприяли великі економічні та соціальні зрушення, що відбувалися в країні. Ще наприкінці 1860-х рр. стрімко розвивається індустриальне виробництво, зростає чисельність фабрик і заводів, відбувається міграція населення із північних і центральних у південно-східні губернії Російської імперії. Росіяни, які їхали працювати на фабриках, заводах і шахтах України, везли з собою гармоніки, акустичні характеристики та звукоряд яких відповідали характерним рисам російської пісні тих регіонів, де вони побутовували[30, с. 23].

Зазвичай гармоністи виконували частівки, вони стали головним жанром. Ось як про це писав Г. Благодатов: «Частівка, з якою гармоніка була тісно пов'язана, гнучко й різнобічно відбивала життя та прагнення трудящих. Частівка не випадковий елемент, а один із головних в репертуарі цього інструмента»[30, с. 84].

У 70 – 80-х рр. XIX ст. в Україні відбулося поширення російських різновидів гармоніки, які стали невід'ємною складовою робітничого побуту. Із Росію в Україну потрапили такі гармоніки: ліванки, елецькі, вологодські, смоленські, тульські, саратовські та ін.

Також в Україну завозили гармоніки зі всього світу, зразки були отримані з Англії, Німеччини, Австрії, Бельгії. До кінця XIX ст. гармоніка зайняла головне місце в музичному побуті українців. З кожним роком кількість ввезених гармонік збільшувалася.

М. Імханицький називає причини популярності гармоніки в народному середовищі різних країн світу. До них належать: самоакомпанемент інструмента, що створював чітку ритмічну пульсацію, яка впорядковувала і розподіляла рухи людей в часі; простота в оволодінні інструментом; відповідність художнім вимогам пісенної і танцювальної музики певного народу; гучність тембру і широта динамічної амплітуди, що були важливими при організації дозвілля людей; багатоголосся; невисока вартість інструмента; відсутність необхідності настройки і безперервність гри; стійкість до температурних перепадів; портативність і транспортабельність; особлива мобільність у процесі виконання; соціальний престиж гармоніста; привабливість дизайну[32]. Є. Іванов вважав головною причиною великої популярності гармоніки появу і поширення упродовж XVIII – XIX ст. міської пісні, що мала чітку гомофонно-гармонічну основу. Гармоніка з її готовим акордовим акомпанементом найкраще відповідала цій тенденції[30, с. 26]. Слід зауважити, що саме гармоніка завдяки своїм поліфункціональним якостям забезпечила майбутню популярність баяна.

В Україні виробництво гармонік стало налагоджуватися в 1880-х рр. Одеські майстри І. Благін і Є. Ніколаєв розпочали виготовлення гармонік за англійським зразком, їх називали «мелогармоніками», так як вони були невеликі прямокутної форми. Такі інструменти використовували переважно для роботи з хором в навчальних закладах, вони мали просту клавіатуру за принципом фортепіано.

У 1908 р. на Всесвітній виставці гармонік у Марселі за виготовлення концертних хроматичних гармонік К. Міщенку було присуджено GRAND PRIX та Велику золоту медаль. На жаль, досягнення майстра не були належно висвітлені в науковій літературі і документальних джерелах. Із

українських дослідників деякі відомості про діяльність К. Міщенка подав у своєму дисертаційному дослідженні Є. Іванов. Із публікацій М. Давидова і Є. Іванова дізнаємося, що у 1950-х рр. експерименти К. Міщенка продовжили російські майстри С. Фром і В. Колчин[18, с 87].

Тепер майстерні з виготовлення гармонік починають з'являтися в інших містах України. Серед найвідоміших майстрів варто назвати Я. Бобока, Буєвича, І. Гладкова, Г. Гребенюка, М. Іваненка, Петра і Миколу Мозжухіних, П. Перегудова, В. Рупова, П. Чайнікова та ін. Ці майстри виготовляли гармоніки й баяни, що мали високу якість і неповторний тембр. Однак, у 1930-х рр. кустарна промисловість почала занепадати у зв'язку з переслідуванням приватного виробництва радянською владою. К. Міщенка змусили віддати свої матеріали, унікальні штамповки та інструменти. На заміну кустарних майстерень з'явилися державні підприємства по виготовленню язичкових клавішно-пневматичних інструментів.

Водночас, попри велику популярність гармоніки серед різних верств населення, цей інструмент не зразу отримав визнання серйозних музичних кіл в Україні, Росії, країнах Європи. В періодиці другої половини ХІХ – початку ХХ ст. знаходимо велику кількість негативних відгуків на адресу гармоніки, насамперед, через її «чужоземне» походження і звукові якості («голосистість»).

За радянських часів гармонь чи баян активно використовувалися в ідеологічно-політичній роботі, без них не обходився жоден масовий адміністративно-політичний захід (мітинг, збори партійних і комсомольських організацій, демонстрація, парад). У періодичній пресі тих років неодноразово наголошувалося на тому, що народ іде за тими, в чиїх руках знаходиться гармонь. У цьому полягала політична роль гармоніки. Окрім цього, гармоніка звучала на всіх вечорах і посиденьках, де збиралася молодь. Тому її почали використовувати як дієву, надзвичайно ефективну зброю в «боротьбі за молодь», як називали це явище в радянській періодиці того часу.

Гармонь і особливо баян, поряд із іншими народними інструментами, сприяли залученню широких мас населення до основ музичної культури. Народ мав досягнути високе мистецтво шляхом оволодіння «найпростішим» інструментом – гармонікою.

На початку ХХ ст. гармонь і баян використовувалися переважно у побутовому музикуванні. Вони супроводжували свята, весільні обряди, допомагали проводити дозвілля людей. У 1920–1930-х рр. склалися сприятливі умови для розвитку баянного мистецтва на професійній основі. В ці роки держава в умовах жорстокої централізації здійснила курс українізації. Вказаний період у розвитку вітчизняної національної культури М. Семчишин визначає «найважливішим і найпліднішим»[65, с.425]. В цей час розвивається освіта, наука, мистецтво, в громадськості виникає зацікавленість до народних музичних інструментів. Духовно-культурне піднесення позитивно вплинуло і на розвиток музичної культури України, зросла виконавська майстерність баяністів: О. Бокова, П. Гвоздева, І. Паницького, М. Рамша, вони зуміли продемонструвати баян як потенційний концертний інструмент, також їхнє виконавство надихнуло майстрів для створення музики у новому жанрі.

Всі зміни, які відбуваються з баяном призводять до того, що гра на ньому стає зручнішою. Спрощення гри вплинуло на зацікавленість в інструменті. На початку ХХ ст. засновуються оркестри народних інструментів, а також народні вокальні колективи, що стане масовою тенденцією в 20-х рр. В музичних колективах баян постає одним із обов'язкових учасників створення музичного цілого. На той час відбувається становлення професійної освіти. Поширюються баянні оркестри, стає розповсюджене баянне естрадне виконавство. Активно зростає концертне життя аматорських і професійних колективів.

У 20 – 30-х рр. ХХ ст. налагоджують саме промислове виробництво баянів. Інструмент баян починає використовуватися значно ширше. Його починають використовувати, як сольний і ансамблевий інструмент в

професійних та аматорських оркестрах народних інструментів, входить до складу різних народно-інструментальних ансамблів. Виникли в цей час оркестри баяністів та однорідні ансамблі. Квартет баяністів Київської філармонії, стає відомим не лише в Україні, а й далеко за її межами, він був організований знаменитим баяністом М. Різолем

Вже у другій половині XX ст. розпочинається новий етап у розвитку баяна. Майстри виготовляють багатотемброві готово-виборні баяни. Баян стає високопрофесійним концертним інструментом. Варто відзначити, що започаткував цю справу, ще наприкінці XIX ст., український майстер К. Міщенко.

У 1930 – 1940-х рр. до репертуару баяністів входили переважно акомпанементи до пісень і танців та обробки народного мелосу, то з 1950-х рр. баян стає повноправним концертним інструментом. Поштовхом до цього стало збагачення тембрової палітри та удосконалення технічних можливостей інструмента. Професійна майстерність баяністів підвищена, у репертуарі переважають твори світової та української класики (сюїти, концерти, сонати). На баяні чудово звучить музика оригінальна, джаз, авангард, фольклор тощо. Репертуар наповнений творами Й. Баха, В. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, А. Вівальді, П. Чайковського, М. Лисенка, Л. Ревуцького.

На сучасному етапі розвитку баян входить до складу камерних ансамблів та до камерних і симфонічних оркестрів. Його можна почути з класичними інструментами – скрипкою, віолончеллю, ударними та духовими інструментами.

Універсальність баяну дозволяє грати найрізноманітнішу музику, він має надзвичайно багаті можливості та використовується широко у аматорській та професійній музиці.

Баян – це сучасний концертний інструмент, історія розвитку якого ще продовжується. Для нас є почесна задача дбайливо зберігати те особливе

почуття, що наш народ завжди випробував до баяна — цьому справжньому голосу народної душі.

1.2. Започаткування вищої професійної освіти баяністів

Розвиток баянного мистецтва в Україні пов'язаний із декількома регіональними центрами – це Київська, Львівська, Одеська, Харківська та Донецька школи. Формування національної школи гри на баяні відбувалось у декілька етапів. Потрібно відзначити, що були наявні не один, а ціла низка осередків, де виникли навчальні заклади, в яких почали навчати майстерності гри на народних інструментах.

Українське професійне баянно-виконавське мистецтво протягом півстолітнього періоду своєї історії пройшло складний шлях розвитку, оскільки у цей час функція баяна трансформувалась від акомпануючого інструмента до концертного та академічного.

Науковці виділяють чотири основних етапи становлення і розвитку народного інструментального виконавства в Україні:

- напівпрофесійний етап (перша половина XIX ст. – злам 1920–1930-х рр.);
- зародження професіоналізму (1940–1950 рр.);
- завершення професіоналізації (1950–1960 рр.);
- академізація баянного мистецтва (70–90 рр. XX ст.) новітнього рівня музичного мислення (відповідно, і мови).

Напівпрофесійна стадія пов'язана з розвитком баянного мистецтва в умовах сільського і міського типу культури з першої половини XIX ст. до 20–30-х рр. XX ст. Пріоритетного поширення отримала гармонь завдяки своїй простій конструкції, в той час як баян – більш складний інструмент – увійшов у музичний побут пізніше.

Професійна освіта баяністів-акордеоністів зароджується в середині 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. Як зазначає М. Давидов, в 1924 р. в

Київському музичному технікумі, що працював на засадах вузу, а пізніше влився до складу музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, навчали грі на народних музичних інструментах. Тож, існування класів народних інструментів у Київському музичному вузі бере свій початок від 1924 р. [17, с. 12].

У 20-х рр. ХХ ст. підготовка виконавців на народних інструментах велася на всіх музично-освітніх рівнях і охоплювала вищий навчальний заклад (інститут), середню ланку (технікум) і початковий щабель (школу). У ці роки були закладені надійні підвалини розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах. У становленні професійних засад баянного виконавства надзвичайно важлива роль належала таким визнаним засновникам баянної педагогіки як І. Алексєєв, М. Геліс, П. Говорушко, С. Колобков, М. Оберюхтін, М. Різоль, І. Яшкевич та ін. Вони відзначились яскравістю творчого обдарування і прагнули до активного оволодіння методикою класичних інструментальних шкіл як необхідної умови подолання дилетантизму баяністів.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії був видатний педагог і музикант Марк Мусієвич Геліс – випускник фортепіанного відділу Київської консерваторії. Митець мав фахові знання про народні інструменти, вивчаючи різні методики того часу та відбираючи все корисне, він, на основі власного педагогічного досвіду, розробив методику навчання грі на народних інструментах. Завдяки його діяльності у 1934 р. у Київській консерваторії почали готувати виконавців на народних інструментах.

Професор М. Давидов зазначав: «Серед багатьох видатних діячів музичної педагогіки минулого і сьогодення важко знайти такого, який би своєю активною і високо результативною діяльністю так всебічно й змістовно охопив усі аспекти своєї педагогічної професії, і разом з тим проблематику жанру в цілому, як це зробив заслужений діяч мистецтв України професор М. Геліс»[19, с. 9].

У становленні професійної освіти баяністів Марк Геліс відіграв ключову роль. В той час, коли зароджувалося професійне навчання гри на народних інструментах для підготовки фахівців методичної основи не існувало. Розробка М. Геліса «Київська школа гри на народних інструментах» стала провідною та підтвердила свою ефективність вже за декілька років на конкурсі виконавців на народних інструментах, який відбувся у Москві в 1939 р. Учні М. Геліса продемонстрували прекрасне володіння інструментами, високий професіоналізм та виконавську майстерність, а також складний репертуар.

Маючи солідну підготовку, володіючи великою ерудицією М. Геліс став першим завідувачем кафедри народних інструментів, керівником якої пробув понад 40 років та став першим в Україні педагогом-народником, який отримав звання професора.

Шлях М. Геліса до великого мистецтва почався в місті Кременчуці, де він організував першу міську музичну школу, з якої вийшло багато талановитих музикантів. Вже викладаючи в школі гру на народних інструментах, він паралельно починає навчатися гри на фортепіано з метою використання педагогічного й виконавського досвіду із суміжних галузей музичного мистецтва. Заняття М. Геліса з фортепіано відбувалися з М. Баффа, прекрасним музикантом, яка свого часу закінчила Петербурзьку консерваторію по класу А. Рубінштейна. Закінчення школи по класу фортепіано одразу ж підняло педагогічну роботу музиканта з народними інструментами на більш високий рівень. Це стало першим практичним підтвердженням правильності ідеї використання фортепіанного виконавсько-педагогічного надбання як «трампліна» для кращого вивчення музики і привнесення фортепіанних методик в народно-інструментальну освіту. Таке положення стало згодом одним із найважливіших педагогічних принципів київської школи, засновником якої став М. Геліс.

У 1925 році Марк Мусійович переїздить з Кременчука до Києва, де він спочатку працює на відділенні народних інструментів консерваторської

профшколи, а з 1928 р. – в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Одержимий все тією ж ідеєю перенесення на народні інструменти методики й теорії виконавства на фортепіано, скрипці та інших інструментах, М. Геліс одночасно з викладацькою роботою в профшколі займається на фортепіанному відділенні згаданого інституту, який в 1929 р. закінчує як піаніст-виконавець і паралельно проходить майже всі дисципліни теоретичного циклу.

Основна робота в організації та налагодженню педагогічного процесу на кафедрі здійснювалися М. Гелісом. Звідси й велике розмаїття форм роботи. Крім спецінструментів, він викладав інструментовку, сольфеджію, ансамблі, оркестр, читав курс лекцій із методики, розроблений М. Гелісом вперше в історії виконавства на народних інструментах, постійно вдосконалюючи та оновлюючи його зміст. Але особливо слід виділити те, що Геліс навчав гри на різних інструментах: баяні, балалайці, бандурі, гітарі, домрі. Випадок безпрецедентний для роботи одного педагога, тим більше, що жодна зі згаданих сфер викладання не стало для нього прохідною. В кожній з них досягнуто справді показові результати. Достатньо назвати хоча б таких його вихованців, видатних представників сучасного народно-інструментального мистецтва, як М. Давидов, М. Різоль (баян), С. Баштан (бандура), Є. Блінов (балалайка), В. Івко, Т. Вольська (домра).

У 1951 р. у Київській консерваторії відкривається перша в СРСР виконавська аспірантура з народних інструментів, що готувала викладачів до кафедр вищих навчальних закладів. Протягом 50-х рр. XX ст. відбувається становлення стрункої державної системи музичної освіти. Учні професора започатковують класи баяна в інших музичних вузах України. Відкриваються кафедри народних інструментів у консерваторіях Одеси, Харкова, Львова, Донецька.

Кафедра народних інструментів Одеської державної консерваторії утворилася в 1961 р. Очолювала кафедру талановитий музикант, диригент і теоретик В. Базилевич, вона викладала у класах ансамблю, баяна,

диригування. На кафедрі готували спеціалістів широкого профелю: виконавців, інструментознавців, методистів, диригентів, педагогів.

Григорій Духанов, Андрій Зелінський, Микола та Дмитро Островерхови, являються першими випускниками кафедри.

На початку існування кафедри в репертуарі баяністів переважала музика вітчизняних та зарубіжних класиків. Нестача оригінальних творів для баяна стимулювала навчання учнів та розвивала в них навички до перекладання, аранжування фортепіанної, оркестрової літератури, що стало вагомим чинником у розвитку музичної культури фахівців.

Відсутність методичної літератури для навчання гри на народних інструментах викликало великі труднощі. Викладачі, як зразки для навчання гри використовували фортепіанну, оркестрову літературу.

Уже в 1960-х рр. після появи методики навчання гри підвищився рівень виконавської майстерності студентів. До репертуару студентів увійшли оригінальні твори А. Репнікова, В. Подгорного, В. Золотарьова, П. Лондонова. З'явилися перші виконавців на виборних баянах.

1990-ті роки стають новим етапом у розвитку кафедри народних інструментів. З'являється талановита молодь, яка презентує себе на конкурсах. Серед них: лауреат міжнародного конкурсу в Клінгенталі, заслужений артист України В. Мурза (баян); лауреат чотирьох міжнародних конкурсів, заслужений артист України І. Єргієв (баян); лауреат міжнародного конкурсу А. Гриценко (балалайка); кандидат мистецтвознавства, лауреат всеукраїнського та міжнародного конкурсів Н. Морозевич (бандура); кандидат мистецтвознавства А. Черноіваненко (баян); композитор, диригент, винахідник нових оригінальних технічних прийомів на домрі О. Олійник; лауреат міжнародного конкурсу О. Мурза (балалайка); дипломант міжнародного конкурсу в Італії О. Луньова (гітара); лауреат міжнародного конкурсу В. Чефранов (балалайка).

У Львівській консерваторії поява кафедри народних інструментів сягає 1946 р. Очолив кафедру Г. Казаков – відомий музикант та випускник

Київської консерваторії. Кафедра народних інструментів Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка має тісні творчі контакти із зарубіжними музично-освітніми та творчими осередками, що сприяє пропаганді української музичної культури та обміну досвідом.

Велике значення для становлення відділу мало спілкування його викладачів і студентів із відомими митцями – композиторами С. Людкевичем та Ф. Колессою, педагогами – М. Гелісом та Д. Лекгером. Вони підтримували професійне народно-інструментальне виконавство як перспективний різновид виконавського мистецтва.

Намагання підвищити професійний рівень підготовки фахівців, пошуки нових форм упорядкування навчально-виховного процесу спричинили утворення суміжних кафедр на базі кафедри народних інструментів. У 1990 р. секція диригування відділяється у самостійну кафедру оркестрового диригування, яку очолив доцент Л. Дrajниця, а від 1996 р. – професор О. Геринович. У 1989 р. засновується кафедра українських народних інструментів під керівництвом заслуженого діяча мистецтв, професора В. Герасименка. У 1996 р. цю кафедру народних інструментів знову об'єднано на чолі з народною артисткою України, професором Л. Посікірою.

У Львівській консерваторії кафедра народних інструментів підтримувала зв'язки із зарубіжними осередками (Нью-Йорк, Англія, Канада, Аргентина, Польща). Навчання здійснювалося практично на всіх музичних інструментах – бандура, баян, домра, сопілка, гітара, акордеон, цимбали.

Л. Посікіра, Я. Ковальчук, М. Корчинський, О. Герасименко, Т. Баран, Т. Дідик, Г. Гавриш – вихованці львівської школи, які гідно представляли високу виконавську майстерність. Вони активно виступають та беруть участь у конкурсах у багатьох країнах світу.

У **Донецькій консерваторії кафедру народних інструментів** було засновано у 1960-х рр. Напрямом організації роботи стає популяризація академічного народно-інструментального виконавства. Засновниками кафедри були В. Воеводін, В. Дікусаров.

Саме у Донецькій консерваторії у 1992 році створюють три окремих кафедри. Кафедра струнно-щипкових інструментів завідувачем якої стає В. Івко; кафедра акордеона завідувач професор О. Шевченко та кафедра оркестрового диригування завідувач професор В. Воєводін.

Варто розглянути кафедри окремо, так як, на кафедрі *струнно-щипкових інструментів* напрямом організації роботи є широка і багаторівнева популяризація академічного народно-інструментального виконавства. На ній використовують у своїй роботі теорію інтонації Б. Асаф'єва та орієнтуються на провідні ідеї та найновіші тенденції у сфері музичної педагогіки. Варто відзначити, і те, що на кафедрі пропагують українську музичну культуру та ведуть активний обмін досвідом із зарубіжними музикантами.

Акордеона кафедра була заснована після реорганізації кафедри народних інструментів у 1992 р. Її метою було активізувати виконавські та методичні роботи. Першим випускником став лауреат міжнародних конкурсів К. Бур'ян. Професор О. Шевченко очолив акордеону кафедру.

Чільне місце в Україні посідає **кафедра народних інструментів Харківського державного інституту мистецтв**. Клас баяна було засновано на цій кафедрі у 1951 р., який очолив Л. Горенко – випускник Київської консерваторії.

На сучасному етапі на кафедрі народних інструментів Харківського державного інституту мистецтв значного розвитку набуло ансамблеве виконавство, яке має у Харкові давні традиції. Творчі колективи кафедри активно популяризують народно-інструментальне мистецтво на міжнародній арені. Серед них – ансамбль баяністів (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор О. Назаренко), капела бандуристів (художній керівник – викладач Н. Мельник), оркестр народних інструментів (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор Б. Міхеєв), ансамбль "Три плюс два" (художній керівник – доцент І. Снедков), низка дуетів, тріо, квартетів[55, с. 6].

Через відсутність спеціальних методик для викладання у вищих навчальних закладах виникають великі труднощі. Педагоги на свій орієнтир використовують зразки гри на фортепіано та на оркестрових інструментах, таким чином створюючи свою методику викладання на народних інструментах.

Оригінальних творів для баяну існує не багато, тому важливу роль у розвитку баянного виконавства 50–60-х рр. займають інструментальні перекладання. Репертуарною основою стає перекладання класичної музики.

З'явилися перші виконавці на готово-виборному багатотембровому баяні, що дало змогу виконувати різноманітні щодо стилю, жанру, змісту, характеру, форми музичні твори. Відбулося удосконалення методики, що сприяє підвищенню виконавського рівня. Поруч із цим до репертуару студентів увійшли оригінальні твори А. Репнікова, В. Подгорного, В. Золотарьова, П. Лондонова.

На подальший розвиток баянного мистецтва України істотно впливає реконструкція та вдосконалення інструментарію, яке відбувається у 1970–1980-х рр. Є досить багато чинників які вплинули на розвиток баянного мистецтва і збагачення репертуару баяністів. В цей час активізується концертна діяльність уже відомих виконавців та з'являються баяністи нового покоління, розповсюджуються багато темброві баяни, активізується науково – дослідна робота, підвищується рівень медичного забезпечення, проходить досить багато різних конкурсів.

Отже, у започаткуванні професійної освіти баяністів відіграла провідну роль діяльність професора, музиканта М. Геліса. Вища музична освіта баяністів стає невід'ємною складовою загальної системи музичної освіти, вона сягає з 30-х рр. ХХ ст.

РОЗДІЛ 2

АКАДЕМІЧНЕ БАЯННЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ

50-80 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Фольклорна традиція у баянній музиці М. Різоля, Є. Юцевича

Музична фольклористика, або “музична етнографія”, як її іменовано в останньому десятилітті XIX – на поч. XX ст., відокремлюється у самостійну галузь і виступає у нову фазу розвитку.

Гедонічне захоплення фольклором, що було характерне для літературознавства періоду романтизму, змінилось прагненням пізнати глибинні джерела народної творчості, її суспільно-естетичну функцію. Такий напрям в українській музичній фольклористиці започаткували праця П. Сокальського “Русская народная музыка, великорусская и малоруская” (1888) та роботи М. Лисенка. В 1-й пол. XX ст. засади цієї науки успішно розвинули Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, Й. Роздольський, Д. Ревуцький та ін.[51].

Гаряче підтримували справу дослідження музичного фольклору українські письменники та вчені – І. Франко, Леся Українка, В. Гнатюк. У формуванні теоретичних принципів української музичної фольклористики їх наукова і громадська діяльність відіграли важливу роль

Акордеонно-баянне мистецтво на сьогодні значно поповнилося науковими здобутками українських науковців-мистецтвознавців. Серед різновекторного спрямування наукових праць, присвячених акордеонно-баянному виконавству, особливої актуальності наразі набуває низка праць, які досліджують використання фольклорного тематизму та появу неофольклорних течій в акордеонно-баянній творчості українських композиторів.

Зокрема, саме у другій половині XX – початку XXI ст. у практиці академічного акордеонно-баянного виконавства України закладено традиції

“нової фольклорної хвилі” українських композиторів, які стали об’єктом дослідження низки відомих мистецтвознавців та науковців-педагогів. Про цей факт яскраво засвідчує наявність високопрофесійних оригінальних творів з чіткими ознаками використання фольклорної тематики, які наразі займають провідне місце в концертному репертуарі професійних виконавців та молодих конкурсантів на міжнародних конкурсах, які відбуваються в Україні, так і за її межами.

Сучасні українські мистецтвознавці розглядають акордеонно-баянне виконавство як органічну складову української народно-інструментальної культури.

Фольклорна хвиля, яка сприймалась поколінням зламу століть запорукою національного відродження, увібрала в себе всі напрямки художньої творчості.

Витоки духовного багатства національної культури, широкого спектру людських емоцій та почуттів, виражені в музичній мові жанрових, регіональних і взагалі етнічних особливостей, приховуються в надрах давньофольклорної традиції народної творчості. В них акумулюються найсуттєвіші риси, почуття, енергетика нації, яка є об’єднавчим, узагальнювальним, живим фоном душі народу, найчутливішим, найвразливішим виразником людських переживань, реагує на будь-які значні зміни в житті суспільства і є чистим, невичерпним джерелом для вираження власних ідей та почуттів професійного композитора, через які особисте в художніх образах відображує загальне (тобто народне).

Засновниками фольклорної лінії у баянному мистецтві можна вважати – М. Різоля та Є. Юцевича. Саме творчість Миколи Різоля налічує 7 збірників українських народних пісень, 6 збірок українських народних танців, що разом нараховує 530 обробок та 70 обробок танців народу СРСР. Народні обробки, фантазії, варіації у творчості Різоля та Юцевича становили основну частину їх творчого доробку.

Баянне виконавство до середини ж XX ст. розвивалося здебільшого в річищі фольклорно-побутової традиції. Природно, що у композиторському сприйнятті баян був носієм народної музики – доступної та звичної для широких верств населення. Фольклорна традиція баянного музикування при цьому наклала відбиток на ранню баянну творчість, у вигляді потрактування баяна, включно з типовими для народних музик виконавськими прийомами та фактурними формулами. Вони особливо помітні у творчості виконавців які водночас були й авторами численних народно-пісенних обробок – М. Різоля, С. Чапкія, М. Горенка.

У розвитку баянного мистецтва помітною постаттю є **Микóла Івáнович Різо́ль** (1919-2007) – видатний український баяніст, педагог, композитор, художній керівник квартету баяністів Київської філармонії; народний артист України (1982), професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, автор численних творів для баянна.

Досліджуючи використання фольклорного матеріалу в академічній акордеонно-баянній творчості композитора М. Різоля, мистецтвознавець Д. Кужелев, наголошує: «...властива Різолю-баяністу опора на побутову традицію визначає домінування в його спадку обробок танцювальних мелодій веселого, жартівливого характеру як відображення глибинно-етнічної моделі психології, наївно-радісного світовідчуття й народної святковості.[40, с. 13].

Обробки М. Різоля, що представлені композитором у простому й лаконічному викладі народної тематики у простих та варіаційних формах, спрямовувалася переважно для аматорських виконавців. Прості й доступні за виконавським рівнем музичні твори композитора завжди знаходили свого поціновувача серед аматорів, учнів музичних студій, шкіл і училищ, а також професійних баяністів. У нотних напрацюваннях спостерігався одноголосий виклад тематизму, інколи використовувалися подвійні ноти та акордика, а також проста варіаційна фігурація у вигляді рухливих ладово-гармонійних

обігрань з використанням елементів підголоскової та імітаційної поліфонії у кантиленних зразках.

Найбільш яскравим твором М. Різоля, що представлений у формі розгорнутої масштабної композиції на основі фольклорної багатотемності, є «Фантазія на теми українських народних пісень і танців». Твір вибудований з в'язанки різнохарактерних українських народних тем: «Розпрягайте, хлопці коней» (бойовий запал, урочистість), «Полюбила Петруся» (грайливість, жартівливість), «Там де Ятрань круто в'ється» (задушевна лірика), «Дівка в сінях стояла» (рухлива пісенність), «Український козачок, гопак» (феєричне народне гуляння).

Важливо роль у становленні баянного мистецтва відіграє творча спадщина М. Різоля, саме коли відбувається перехід від аматорського до академічного мистецтва. Різолю, як виконавець і автор численних народнопісенних обробок у своїх творах репрезентує народну лінію.

Виходу баянної творчості за межі побутового аматорства та опанування засад професійної творчості сприяла низка ознак. Характерною ознакою еволюції баянного мистецтва стало застосування засобів загальноєвропейського інструменталізму, що гарантувало нову якість концертних баянних обробок народних мелодій, їм стали притаманні створення розгорнутих циклічних композицій концертного плану, типові прийоми класичної гармонії та фактури, симетрична ритміка і метр.

Творчість М. Різоля є прикладом народно-музичного синкретизму. У його народнопісенних обробках виявляють нахил до танцювальних мелодій веселого, жартівливого характеру. Показові популярні обробки українських пісень Різоля – «Ой, ти дівчино, зарученая», «Вийшли в поле косарі», «Ой, лопнув обруч», «Понад ставом стежечка, «Та орав мужик край дороги», «Дощик» та ін. у них відображається радісно-святкове світовідчуття та активні дії. Також його мелодіям притаманний народний характер, що фокусує властиві йому загальнодоступні форми музикування: проведення мелодії в терцію, елементарна гармонізація (Додаток А), традиційні для

гармонно-баянного виконавства басо-акордові формули супроводу та не складні прийоми орнаментального варіювання тем.

Якщо, говорити про обробки лірико-кантиленного характеру то їм властиве традиційне потрактування баянна як мелодичного інструмента. Для таких творів є характерним підхоплення заспіву іншими голосами, у них мелодична фактура з елементами поліфонії. Зразками є «Ой, з-за гори кам'яної», «Ой, з-за гори буйний вітер віє», «Копав, копав криниченьку» та ін. Завдяки подібним поглибленням у творах наспівності можна виявити певне відчуття природи народного співу.

Постать такого видатного композитора, баяніста, педагога стала важливим чинником у розвитку музичного фольклору. Його твори для музикантів-баяністів і до нашого часу залишаються улюбленими. Вони є зразком чогось досконалого і входять до репертуару усіх рівнів навчаючих.

Іншим не менш видатним і талановитим є постать українського композитора, викладача, диригента, музиканта-баяніста **Юцевича Євгена Омеляновича** (1901-1988). Його вклад у музичне мистецтво досить значний він написав 10 наукових досліджень з музичного мистецтва, дві симфонії, 1000 статей, сім опер, 20 хорів. Також працював над удосконаленням музичних інструментів. Є. Юцевич був випускником Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка класу Л. Ревуцького, де потім же працював викладачем духового оркестру та вів акустику та інструментування.

Є. Юцевич у своїй творчості виявляє наближення до камерно-інструментального стилю європейської традиції. Саме фольклорні обробки творів у його творчості посідають пануюче місце. Ми його можемо порівнювати з М. Різолем і С. Чапкіним тільки завдяки використанню «баянного фольклоризму», які приділяють значну увагу професійному упорядкуванню українського фольклору. Якщо брати за зразок його обробки таких пісень як «Херсонський гопак», «Козачок», «Вальс на українські теми», «Український марш», то можна охарактеризувати, що їм притаманна

чітка мелодична лінія, нескладна фактура та схожий типовий акордовий акомпанемент.

Якщо розглядати його ліричні п'єси то він їх збагачував засобами розвинутого інструментального стилю, так він намагався розширити свій художньо-виражальний арсенал.

Гарним прикладом нам слугує його твір «Ой у полі, в полі білий камінь лежить» обробка української пісні насичена підголосками, в ній є нетрадиційна баянна фактура. У партії лівої руки ми помічаємо прийом мелодизації супроводу, у вигляді самостійних ритмо-інтонаційних ліній (Додаток Б).

Великою відмінністю Юцевича від творчості Різоля є уживання поліфонії в обробках народних пісень Різоля уживав їх лише епізодично.

Значне місце у творчості композитора Юцевича посідає поліфонічний стиль. Він писав канони, фуги, інтенції. Композитор активно використовував поліфонічні жанри і форми у своїх обробках народних пісень. Яскравими зразками з уживанням поліфонії є пісні «Ой піду я понад лугом», Фуга на теми української народної пісні – «Шумить, гуде дубрівонька» та ін.

Щоб розглянути детальніше використання поліфонії композитором візьмемо для прикладу твір «Шумить, гуде дубрівонька» українська народна пісня в обробці використана подвійна поліфонія. Основна лінія твору це наспівна тема тужливого характеру є елементи підголоскового багатоголосся з прийомами класичної поліфонії. Саме багатоголосся у творах Юцевича є характерною моделлю над жанрового мислення, реалізованого в типових формах класичної поліфонії. В них природна викладенні фуги на народні теми.

Перед усім необхідно зауважити, що його п'єси вирізняються з контексту перших композиторів-баяністів, це є явний аргумент професіоналізму. Навіть в нас час звернення до поліфонічних форм далеко від баянної музики.

У багатоголоссі Є. Юцевича достатньо розкрито співочі властивості голосу баяну. Його fugи на народні теми природні стимульовані в умовах плинного полі мелодизму. Він зумів урізноманітнити та збагати музичну палітру. Використання ж поліфонії підголоскового типу у творах Юцевича дало змогу ширше розкрити можливості баяна в кантилені як зразок інструменталізації народно-пісенної культури.

Якщо ж робити підсумок розвитку ранньої баянної творчості то варто відзначити такі постаті, як М. Різоль та Є. Юцевич. Їм творам притаманний дещо спрощений гомофонно-гармонічний виклад з типовим для баянного музикування розподілом на мелодію на правій клавіатурі та супровід – лівій; звичне використання ведення мелодії в унісон, терцію або сексту. Також варто відзначити органічне відтворення традиційних форм баянного викладу. Наповнення фактури та такі обробки українських пісень сприяли національній ідентифікації української баянної творчості. Баян зумів вдало пристосуватися до складу української народної пісні.

2.2. Концертний стиль у композиторсько-виконавській творчості баяністів (І. Яшкевич, К. Мясков, В. Подгорний)

Композиторська творчість українських музикантів має здебільшого поняття умовне, так як за останні десятиріччя музика Європи надбала багато загальних рис. У новітній час творчість композиторів представлена усіма можливими жанрами та стилями. У кожного композитора є своє новаторство та своя особливість. Саме генезис цих особливостей своїм корінням сягає здебільшого в національні традиції та менталітет народу.

У кінці XX ст. з'являються такі композитори, як Костянтин Мясков, Іван Яшкевич, Володимир Подгорний, які у своїй творчості виявляють кардинально нові мистецькі засади та опираються на модерні виразові засоби.

Професіональну музику цього часу часто називають авангардом, що начебто знижує її значення. Є думка, що авангардисти (А.Шнітке, наприклад) принижують музику на кілька щаблів нижче всієї існуючої світової музичної культури. Але в українському баянному мистецтві того періоду мало проявлялися авангардні тенденції, які широко вливалися в українській музиці другої половини ХХ ст.

Стрімку еволюцію проходить баянне мистецтво, яка зумовлена композиторською творчістю та виконавством, композитори відходять від аматорських форм виконавства. Виконавська сфера також зазнала значних змін, молоді українські баяністи виходять на музичний Олімп та активно зазнають творчого піднесення. Баяністи В. Бесфамільнов, В. Зубицький, Я. Ковальчук, В. Булавко – лауреати міжнародних конкурсів, стають активними фігурантами концертних залів.

У становлення баянного репертуару вніс великий внесок **Яшкевич Іван Адамович (1923-1999)**. Радянський композитор, педагог, баяніст, випускник Московської школи-інтернату для незрячих, закінчив Київську консерваторії та в подальшому став її викладачем.

Творчість І. Яшкевича відома концертними обробками творів фортепіанних, скрипкових, вокальних та для баяна, він є майстром своєї справи. Творам композитора притаманний ефектно-віртуозний виклад. В них присутній ряд барвистих засобів, різні арпеджіо, акорди, візерунки, обігравання, мелізми, трелі, які гарно змальовують та збагачують мелодію. Методи використані композитором є першоджерелом до глибокого тлумачення задумів твору. Ось на прикладі творів Й. Штрауса («Весняні голоси»), С. Рахманінова («Італійська полька»), К. Стеценка («Тихесенький вечір») ми можемо помітити, як автор підкреслює кантиленні властивості твір має вишуканий виклад. У творах насичена багато плавна фактура, яка інколи поєднує супровідну фігурацію з проведенням мелодії є сполучення в партії правої руки(Додаток В).

Композиторська творчість І. Яшкевича проростає на поживному ґрунті фігураційно-орнаментальної розробковості та віртуозності, що дає нам особливе відчуття салонно-концертної ефектності. Саме баянні опуси за своєю сутністю складають проміжну ланку художнього мислення.

У творі ми можемо помітити перенавантаження фактури, але це ніяк не впливає на мелодичну лінію. Саме багат шаровий виклад зберігає нам впізнання теми її структуру та особливості.

Іван Яшкевич створює свій композиторський стиль, надаючи нового життя традиційному жанру баянних обробок. Усі його ускладнення звуку стають іскрою і надають творам блискучого концертного плану. Стиль композитора спирається на ефективну віртуозність класичного інструменталізму та широке розмаїття засобів виразності.

Багатопланова фактура, прийоми оркестралізації, пасажі, заповнення мелодичних зупинок, наспівно-віртуозний звукообраз, безліч швидкісних послідовностей все це композитор використовував у своїх творах. Таким чином, композитор помітно збагатив інструментальний стиль. Витонченість теми надає творам концертно-віртуозної семантики.

Хочеться сказати і про те, що саме творчість Яшкевича істотно вплинула на розвиток творчості композиторів наступних років. Вони у своїх роботах почали використовували ефектну концертність та віртуозність інструменталізму.

Іншим яскравим зразком є творчість **Володимира Яковича Подгорного**, випускника Харківського музичного училища (клас композиції О. Жука), та Харківської консерваторії (клас композиції В. Борисова). Композитор ввів новий підхід до опрацювання народної пісенності. Першим написаним баянним твором є Фантазії на тему білоруської народної пісні «Перепілонька» у 1948 році. Варто відзначити і те, що В. Подгорний у галузі музики для баяна є першим професійним композитором.

У становленні баянного мистецтва України велику роль відіграли обробки та власні композиції В. Подгорного. Його можна виділити як

одного із перших хто став на шлях збагачення баянної літератури. Він є відомим виконавцем та композитором, видатним методистом, талановитим аранжувальником та майстром перекладань для баяна. Завдяки своїй творчості В. Подгорний зумів виховати багато лауреатів та дипломантів національних, міжнародних та регіональних конкурсів.

Індивідуальність творчого стилю композитора проявляється в центральному жанрі його творчості, а саме, обробки та фантазії на народні теми. В. Подгорний знайшов новий підхід в обробках народного мелосу, відійшов від традиційного баянного письма. Він по новому розкриває зміст твору та не обмежується лише певними варіаціями на тему. Йому притаманні зрілої композиторської думки. Твори збагачені розширенням образного змісту та психологізму.

Розглядаючи творчий почерк композитора можна сказати, що йому притаманне оркестрове мислення, яке стає одним з провідних принципів його композиторського письма. Полотна насиченні напруженим інтонаційним розвитком. В своєму центральному жанрі Подгорний проглядає прагнення до активної розробки народної мелодії на основі широкого розмаїття трансформацій теми: інтенсивного секвенційного нагнітання, мотивних перетворень, поліфонізації викладу тощо.

Композитор робив обробки на теми українських та російських пісень. Одними із найпопулярніших є фантазії – «Ніченька», «Бариня», «Повій, вітре, на Україну», «Ах, ти, душечка». Також він написав прелюдії, імпровізацію, токату, альбом для дітей.

Поліфонізація викладу у творчості В. Підгорного вплинула на ускладнення фактури баянних творів. Новаторством композиторського письма є збагачення гармонії, імітації інших інструментів, драматизація образу, пальцеве тремоловання.

Детальніше розглядаємо твір наскрізної драматургії «Повій, вітре, на Україну» це Елегічна фантазія на тему української народної пісні. У вступі використаний прийом варіантного обігравання вихідного тематичного зерна

у різних його інтонаційних, гармонічних та структурних модифікаціях. (Додаток Г) Музика твору напружена з активним динамічним розвитком. Образ пісні тужливий, підголосна поліфонія увиразнює жанр протяжної пісні. Іншим фактором, що інспірує емоційну напругу виступають явища «мерехтливої» фактури, – тремолюючі послідовності середніх голосів. Вони супроводять підголоскове плетиво викладу, підкреслюючи тремтливий, схвильований характер музики, на зразок тремоло струнних смичкових інструментів.

Поліфонізацію у своїй творчості В. Підгорний одним з перших баяністів почав широко використовувати, що впливає на розвиток музики першої половини ХХ століття. Творчість композитора сприяє піднесенню вітчизняного баянного репертуару на новий професійний щабель.

Важливим ресурсом напруженого розвитку виступають прийоми остинатності. Своєю нагнітальною енергією вони істотно динамізують розвиток. Показовий приклад, – перед кульмінаційний епізод Фантазії, де остинато з експресивної інтонації низхідної малої секунди (виокремлений опорний мотив мелодії) та баса творять надзвичайно напружене тло. (Додаток Д)

У творах автора є відносно виражальна самотійність його широко плановий звуковий оркестровий виклад підкреслює драматичність образу. На перший план виходить динамічна, агогічна та фактурна стихія, гіперболізуючи вираження змістовності твору.

Вагомий внесок у розвитку баянно-інструментального стилю вносить **Костянтин Олександрович Мясков (1921 - 1995)**. Випускник Харківського музичного училища по класу баяна соліст Донецької та Республіканської філармонії. Закінчив Київську консерваторію по класу композиції у професора К.Данькевича.

Композитору властиве мелодичне обдарування, яке займає широким колом народні та міські ліричні пісні. О. Стемальмашенко про це писав: «Лірика української народної та радянської пісні пустила глибоке коріння в

художній свідомості композитора і визначила стрижневу опору його творчості на довгі роки ». Музиці Мяскова притаманне піднесення настроїв, безконфліктне зіставлення героїчних образів. Його музична мова наспівна, багата на фактурні засоби та урізноманітнена виражальними, що призводить до популярності творчості композитора серед баяністів.

Баянна фактура композитора збагачена елементами класичного інструменталізму. У народних обробках танців залучене широке розмаїття віртуозної фактури, а саме прийоми імітації народно-інструментального музикування. На прикладі узбецького танцю можна побачити наслідування народних ударних інструментів в остинатних формулах характерних східних ритмів(Додаток Е), а ось фактура молдовського танцю насичена орнаментальна фактура імпровізаційних награвань в стилі молдовських дойн.

Інструментальний стиль К. Мяскова значно збагатив його музичні вирази, підпорядковані таким характерним ознакам його музики, як неабияка мелодійна щедрість та піднесена емоційність вислову.

Композитор у свої творах використовував елементи фортепіанного та оркестрового типу викладу, що зумовлювало новий віртуозний стиль баянної музики. Подібний романтично-рахманінівський тип викладу підкреслює особливий фонізм соковитого повнозвуччя, підсиленого глибоким, потроєним в октаву баянним басом.

Фактура творів К. Мяскова є досить насиченою, що приносить складності виконання для будь-якого баяніста. Його твори мають віртуозний акцент, який водночас поєднаний з емоційно романтичним викладом. Цей зв'язок наближує творчість К. Мяскова до творчості композиторів-романтиків – Н. Паганіні, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, С. Рахманінова, для яких інструментально-віртуозний виклад (як і романтично-віртуозний стиль виконання) був природною формою підсилення естетичної дії.

Отже, творчість композиторів 60-70-х рр. спрямована на розширення інструментального потенціалу баяну. Поліфонічно насичені фактури, переплетення імпульсів різних європейських стилів та жанрове багатство

накладають відбиток на тенденції формування баянно-інструментального стилю, закладення основ модерного оригінального репертуару. Новаторська сутність принципів композиторського письма у баянних творах виражена у широкому діапазоні фактурних елементів: пальцеве тремолювання, імітація інших інструментів (гуслі, дзвони), драматизація та психологізм образно-інтонаційної сфери. Пасажні візерунки, арпеджіо, обігравання, подвійні ноти, прийоми розшарування викладу, підголосковість та ряд інших засобів барвисто оздоблюють та збагачують мелодію. Методи фактурних перетворень опираються на володіння виразовою специфікою баянного інструменталізму, бережливим ставленням до першоджерела та глибокого тлумачення задумів твору.

РОЗДІЛ 3

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

3.1. Зародження естрадно-джазового виконавства на початку XX ст.

В Америці, на початку XX століття з'явився новий напрям в музиці. І в цей час музика європейська виходить на новий рівень розвитку. Ця музика, відрізнялася гучністю, зухвалістю і буйством. У ній є особливо ритмічна енергія, яка ніколи раніше не зустрічалася в народній музиці. Слід зазначити, що для мистецтва загалом було характерно інтенсивний пошук нових засобів виразності, експериментів, поява великої кількості стильових течій. (Додаток Є)

Європейська музика зазнає від інших музичних культур великого впливу, а саме від народів Латинської Америки та Африки (елементи джазу – у творчості К. Дебюсі та російського джазового виконавця Олега Лундстрема) та східної Азії (особливо японської, що проявилось, наприклад, у творчості Джакомо Пуччіні та Клода Дебюсі). Джаз поєднує у собі елементи музичних напрямів, які на той час вже активно існували і саме ця суміш дає ідеальний акомпанемент для метушливого американського життя, що є абсолютно унікальним результатом. Тісна взаємодія різних країн світу стала важливим процесом для світової історії.

В другій половині XVIII століття виникає напрям «спірічуелз», духовні піснеспіви північноамериканських негрів. Важливу роль у формуванні цієї музики відіграє залучення африканських рабів до християнської віри. Саме вони в християнстві вбачали надію на звільнення. Спірічуелз став першим і найвиразнішим засобом, завдяки йому весь світ познайомився з негритянською музикою. У ній були поєднані традиції африканського виконавства: колективна імпровізація, характерна ритміка глісандо, нетемперовані акорди, особлива емоційність. Для негрів в церквах звучала

музика, яка несла в собі риси канонічних європейських церковних піснеспівів та різних елементів язичницьких культів.

В кінці XIX ст. з'являється блюз. Він з'явився ще задовго до джазу, пов'язує його злиття африканських ритмів і європейської гармонії. Саме слово «blue» багатозначне і розшифровується, як «блакитний», «сумний», «смутий», «меланхолійний» та ін. Ця багатозначність властива довгим протяжним пісням, текст яких завжди містить певну недовомку та неоднозначну емоційність-смуток, йде поруч з гумором, чистота з непристойним тощо[38, с.101]. Світське музикування афро-американців не обходилося без цієї музики.

Ще одним видом музикування, який започаткувався наприкінці XIX ст. є специфічний регтайм. Це стиль, який поширився на всі інші різновиди американської «популярної» музики[38, с.97]. Він здійснює значний вплив на європейську професійну музику.

Регтайм в перекладі означає «розірваний час», початково виникнувши, як самостійний вид гри на фортепіано. Він стоїть поряд з блюзом і вважається джерелом виникнення джазу. Згодом регтайм переходить до виконання не лише на фортепіано а й інструментальними ансамблями.

Джаз починає свій розвиток у Новому Орлеані на початку XX століття. Термін «новоорлеанський джаз» вважається хронологічним періодом, який і є початком розвитку джазу. Новоорлеанський джаз є історично першим джазовим стилем.

Слово джаз з'явилося у 1912 році у Новому Орлеані. Специфіка гри музикантів була незвичайною, вони просто імпровізували, адаптували мелодію до звуків інших інструментів та виконували те, що притаманно їхній душі.

Новоорлеанський джаз, або як його називають, "традиційний джаз" (traditional jazz) в той час містив у собі елементи блюзу та ритміку і вже не фортепіанного, а оркестрового регтайму, основою якого була мідна духовна група маршового оркестру [39, с. 35].

У зв'язку з появою та розповсюдженням звукозапису та кіно відкривається новий погляд на можливості звуку. Музиканти залучають до мистецтва шумові звуки та використовують перші електроінструменти. У зв'язку з розвитком техніки з'являється новий напрям – конкретна музика. На початку XX століття вагоме значення мав джаз для становлення стилістики естрадної музики, який виник на межі XIX–XX століть в США як синтез африканської та європейської культур, що згодом отримав світове поширення.

В першій половині XX століття композиторські стилі стають більш відособленими, виникають нові стильові напрямки – імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм.

З настанням Великої депресії продажу платівок із джазовою музикою впали, і якийсь час могло здатися, що джаз втратить своїх шанувальників. Однак величезна популярність, яку грають свінг біг-бенди отримали в середині 30-х років, дала джазу нове життя.

Джаз розвивався у трьох напрямках: спірічуелз і госпелз – духовні співи чорношкірих; блюз – розважальна музика, яка виконувалась бродячими виконавцями; регтайм – фортепіанна танцювальна музика.

Джазовий дослідник Маршалл Стернс (1908-1966 р.р.) в книзі «Історія джазу» характеризує джаз як синтез «білої» та «чорної» музичної культури. Він зазначає наступне: «Предусім, де б ви не почули джаз, його завжди значно легше впізнати, ніж описати словами... головними складовими цієї музики є європейська гармонія, євро-африканська мелодія та африканський ритм»[70, с.3]. Значний інтерес для нас становить визначені ним шість джерел синтезу джазу: ритми Західної Африки; негритянські робітничі пісні (work songs, field hollers); негритянські релігійні пісні (spirituals); негритянські світські пісні (blues); американська народна музика минулих століть; музика менестрелів та вуличних духових оркестрів[70, с.6].

Джаз розвивався досить помітно і за час свого формування пройшов досить багато різних стилів. На початку 20-х рр. XX ст. в Америці

формується стиль Чиказький джаз, його назва походить від того що він був зосереджений у м. Чикаго. Потім у 1935-1946 рр. настає ера свінгу. Саме свінг являє собою один з найважливіших засобів вираження джазу. В перекладі означає погойдування, і в музиці ми помічаємо хитання, розмах. Ритмічний малюнок свінгу – це перша доля з пари нот продовжується, а друга скорочується.

І вже на початку 40-х років XX ст. виникає стиль сучасного джазу, який отримує назву Бі-боп. Характерним цьому стилю було унісонне проведення теми на початку і в кінці композиції, спонтанна імпровізація, ритмічні експерименти. Склад ансамблю «комбо» – 5-7 чоловік [59, с.22].

Згодом джаз входить в побут багатьох європейських країн. У середині 30-х рр. XX ст. з'являються майстри джазу, яких варто відзначити Джанго Рейнхардта, Арта Ван Дамма, Френка Марокко, Астора П'яццолли, Рішара Гальяно. З цього часу джаз стає одним з елітарних видів мистецтва європейської арени.

Важливу роль в зародженні української естрадно-джазової стилістики відіграють зірки естрадного виконавського мистецтва – акордеоністи, баяністи. Одним з них є Арт Ван Дамм його ім'я постійно фігурує в числі провідних джазових музикантів, ним видано велику кількість грамзаписів, його концерти з успіхом відбулись в різних країнах світу. Для творів та імпровізацій митця характерна різноманітна орнаментика мелодійної лінії – що постійно синкопує, урізноманітнюється яскравими фігураціями, та розквітає колоритними септакордами.

Варто відзначити і творчість Френка Марокко унікального баяніста. Після блискучого виступу на Національному фестивалі в Чикаго в 1948 році на протязі наступних десятиліть його джазове мистецтво отримує феноменальну популярність. Серед джазових мініатюр Френка Марокко слід виділити такі, як «Осінь в Нью-Йорку» («Autumn in New York»), «Ноктюрн Гарлема» («Harlem Nocturne»), «Пам'ять про Париж» («Memories of Paris»),

різноманітні аранжування п'єс Джорджа Гершвіна, Кола Портера, Ірвінга Берліна та інші композиції [4]. Характерною рисою творів автора є не тільки колоритна та яскрава мелодика, альтерована септтанонакордова гармонія, але і незвичайний несиметричний ритм, нерегулярні тактові розміри. Створивши, в середині XX століття цілу низку естрадно-джазових композицій, Арт Ван Дамм та Френк Марокко були одними з перших авторів та виконавців творів естрадно-джазової стилістики в баянно-акордеонному мистецтві.

Також до сьогодні своєю творчістю славиться Астор П'яццолла, твори якого виконують баяністи по всій Європі та азійських країнах світу. У XX ст. він зазнає великої популярності в Україні.

На початку своєї блискучої музичної кар'єри композитор не одразу був сприйнятий впливовими музикантами та критиками. Головними супротивниками його «Nuevo Tang» стали ортодоксальні «тангуерос», за словами яких елементи джазу чи музики класичних структур, незвичайної інструментовки нівелюють суть цього традиційного аргентинського танцювального жанру, через це «не мають місця в справжньому танго» [4]. Основною ж рисою несприймання довгий час танго П'яццолли стала концертна спрямованість музики, музика для «прослуховування», а не для танцювальних майданчиків.

Новаторством Астора П'яццолли вважається винайдення «нового танго», що відрізняється від традиційного включенням елементів джазу, використанням багатшої гармонії, дисонансів та контрапункту, а також складніших музичних форм.

Ще варто відзначити французького баяніста Рішара Гальяно, який вніс в сучасне баянне мистецтво частинку себе. На відміну від А. П'яццолли, творчість Р. Гальяно не має чіткої жанрової спрямованості. Р. Гальяно увійшов в історію світового баянного мистецтва як видатний джазовий баяніст. Р. Гальяно створює, за порадою А.П'яццолли, свій стиль мюзету – «New Musette». Від тих пір Р. Гальяно створив велику кількість мюзетів та джазових творів для баяна соло: «Fou rire», «Tango pour Claude», «Waltz for

Nicky», «La Valse a Margaux» та інші. Його творам характерна виразна мелодика, гнучка, пластична і разом з тим пружна ритміка, блискуча віртуозність. Творчість Рішара Гальяно на сьогоднішній день користується феноменальною популярністю, його багаточисленні мініатюри постійно виконуються в різних країнах світу. В той же час вони відкривають великий простір для імпровізаційної фантазії – і сам автор є натхненим імпровізатором, що вільно володіє не лише стилем мюзет, але і мистецтвом джазу у всіх його проявах [4].

Отже, розглядаючи історичне становлення джазу та поглиблюючись в його витoki ми побачили які мистецькі процеси і новоутворення передували становленню стилістиці естрадної музики, та як зароджувалося естрадно-джазове мистецтво, зокрема на прикладі ХХ століття.

3.2. Становлення української естрадно-джазової стилістики

Професійна джазова школа українського виконавства, ще зовсім молода. За часів СРСР джаз мав статус напівпідпільної субкультури, він виконувався переважно в ресторанах.

На даний час в більшості американських, російських та європейських вишах джаз серйозно вивчають на спеціальних факультетах. В Україні спеціалістів джазової музики готують на естрадно-джазових факультетах, а саме Донецька музична академія імені С. Прокофєва, Київський інститут музики імені Р. Глієра, Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського, Київський національний університет культури і мистецтв.

Нині столиця залишається центром створення джазового року в Україні. Проаналізувавши репертуар більшості українських виконавців, можна стверджувати, що вітчизняний джаз перебуває на стадії самовизначення, шукає своє обличчя, власний шлях. Процес цей – непростий і нешвидкий. Одна з характерних тенденцій в цьому плані – спроба створити

образно-інтонаційний джазовий «словник» на основі фольклорного матеріалу.

Ю. Дяченком сформульовано наступні етапи розвитку естрадно-джазового напрямку:

- етап зародження (20-40-ві рр. XX 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. XX 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. XX 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[27].

Якщо аналізувати дослідження Ольги Сапожник, можна побачити, що в українській культурі перші джазові оркестри з'являються з 20-х – початку 30-х рр. XX ст. У 1924 р. було створено перший український джазовий ансамбль у Харкові під керівництвом Юлія Мейтуса. Паралельно з афро-американськими різновидами джазу функціонував і «пісенний» та «театралізований» джаз, яскравим представником якого став «Теа-джаз» під керуванням Леоніда Утьосова (Одеса). У 1929 році в Харкові дебютував ще один український «Теа-джаз» під керівництва Бориса Ренського. Також у Києві в 1946 р. на базі клубу «Дніпро» був створений джазовий оркестр, який очолив Петро Кеслер[59, с. 25].

З 1930-х років музичне мистецтво розвивається у течії соцреалізму. Композитори піддаються жорсткій критиці та переслідуванням, Л. Ревуцький навіть припинив свою діяльність та став лише викладати та редагувати твори. В той час зароджуються пісні присвячені комуністичним партіям та закріплюються у репертуарі музикантів.

У 20-40 роках ХХ ст. лірична пісня-романс та солоспів вступили у взаємопроникнення з масовою хоровою піснею (революційними маршовими творами, календарно-обрядовим фольклором, трудовими піснями тощо). Вокальна лірика цих років посідає чільне місце у творчості композиторів Василя Верховинця, Костянтин Богуславського, Якова Степового, Кирила Стеценка, Петра Козицького[59, с.5].

Велике надбання закордонних митців, в галузі естрадно-джазової стилістики, слугувало потужним каталізатором для зародження і розвитку творів даної стилістики у вітчизняному баянному мистецтві. Популярність музики серед виконавців та слухачів приваблює творчу увагу вітчизняних композиторів, тим самим наповнюючи оригінальну скарбницю баянного репертуару та розвиваючи сучасне баянне виконавство. Продовжуючи тенденції, закладені попередниками, використовуючи популярні джазові, естрадні та фольклорні теми, своєю творчістю українські композитори значною мірою розвили та трансформували вид естрадно-джазового музикування та створили характерні типи творів, притаманні українському баянному мистецтву.

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[27].

3.3. Естрадно-джазові твори для баяна в творчості українських композиторів

Українська земля завжди була багата на таланти. Серед майстрів естрадно-джазової стилістики слід виділити Володимира Зубицького, Віктора Власова, Володимира Подгорного, Анатолія Гайденка, Олександра Назаренка, Бориса Мирончука, Андрія Сташевського. Тенденції в українській інструментальній музиці розвиваються так само, як це відбувається у всьому музичному світі, правда дещо з запізненням. Та вже сьогодні ми бачимо джазові проекти європейського та американського рівня, що пропонують українські музиканти.

Головною ознакою естрадно-джазової композиції більшості вітчизняних митців є синтез академічного з естрадним та джазовим мистецтвом.

В загальному розвитку сучасного баянного виконавства особливе місце займає діяльність харківських митців. Серед великого розмаїття оригінального репертуару для баяна важливе місце займають твори

В. Подгорного, А. Гайдена, О. Назаренка, які з успіхом виконуються на всіх баянних «континентах». Секретом такого успіху, на нашу думку, є яскравість та доступність музичного матеріалу широкому загалу слухачів. Різноманітність гармонічних барв, повнота музичної фактури, віртуозність музичного матеріалу виводить баян на якісно новий рівень професійного музичного мистецтва. Твори харківських композиторів-баяністів є постійними учасниками конкурсних, фестивальних, концертних програм багатьох виконавців.

Значне місце в репертуарному здобутку митців відведено творам естрадно-джазової стилістики. Поєднання професійного баянного мистецтва з естрадним типом музикування є одним з основних складових творчості харківських композиторів-баяністів.

Великий внесок у репертуарну скарбницю зробив В. Подгорний. Серед таких творів слід виділити наступні: концертна імпровізація на тему Дж. Гершвіна «Коханий мій», «Ретро-фантазія»³ (інша назва – «Ретро-сюїта»), концертна фантазія на тему пісні Е. Куртиса «Повернись в Соренто», концертна фантазія на тему Л. Далла «Присвячення Карузо», концертна фантазія на тему пісні М. Фрадкіна «Случайный вальс», концертна фантазія на тему романсу Б. Фоміна «Дорогой длиною», концертна фантазія на тему пісні Г. Петербургського «Синий платочек».

Наступною знаковою постаттю, яка робить вагомий внесок, в розвитку естрадно-джазового баянного руху України кінця ХХ століття є Анатолій Гайденко, ім'я якого відоме широкому загалу музикантів багатьох країн. Композитор, баяніст, аранжувальник, науковець, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Серед його естрадно-джазових композицій слід виділити: цикл вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона «Парижские тайны», «Здравейте другарі», «Невестіно коло», «Плетеніца», «Над Сеною», «Дощ у Парижі». Цикл вальсів в стилі французьких мюзетів

для акордеона «Парижские тайны» є знаковим опусом сучасного банного мистецтва.

Варто відзначити творчість Олександра Назаренка, баяніста, педагога. Заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Автор науково-методичних праць: «Змішані ансамблі» (К. 1989), «Володимир Подгорний» (співавтор О. Кононова, К. 1992), «Віртуозні транскрипції» (Харків 2003) та ін. [7].

Стиль О. Назаренка має схожість до стилю В. Подгорного. Він приділяє свою увагу розкриттю максимальних виражально-технічних властивостей інструмента.

Унікальністю стилю композитора є впроваджуючи принцип поєднання кількох готових акордів в партії лівої руки, значне збагачення гармонійної мови твору та надання їй легкої джазовості. Використання синкопованості ритму, зміщення акцентності такту, ритмічних різновидів тремоло міху на фоні загальної віртуозності є одними з основних стильових ознак композиції цього твору. Значної ролі набуває партія лівої руки. Стилiзація джаз-бенду є характерною відмінністю композиторської творчості митця.

Майстри харківської школи у розвиток естрадно-джазового руху світового баянного мистецтва відіграли провідну роль. Їх вагомий внесок неможливо не помітити. Композитори значною мірою розвинули естрадно-джазовий вид музикування. Створили велику кількість новітніх та визначальних композицій естрадно-джазової стилістики, наповнили їх новітніми засобами баянної композиції, харківські композитори-баяністи заслужено увійшли до плеяди найпопулярніших авторів серед виконавців, створивши значний плацдарм для послідовників та розвитку естрадно-джазової стилістики українського баянного мистецтва.

В. Подгорний був першим хто започаткував впровадження естрадно-джазової стилістики в українському академічному баянному мистецтві. Його послідовниками були – В. Зубицький, В. Власов, А. Гайденко, А. Сташевський, Б. Мирончук та інші.

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 Власов – заслужений діяч мистецтв України, композитор, педагог, виконавець. Ім'я композитора відоме далеко за межами України та Європи.

Творчий здобуток В. Власова неможливо переоцінити. Інформацію про творчий доробок В. Власова надано у Довіднику А. Семешка[60]. «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.

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...» [61, 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 вагомe 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 композиції, 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.

Новаторством композитора є застосування ритмо-фактурних моделей, типових певним жанрам, що раніше не залучались в баянно-акордеонній практиці. Суттю викладу формули «босса-нови» 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».

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

Характерним і для творчості композитора є імітація звучання ансамблю у різних «тембрових пластах». Сонористичні ефекти у вигляді різноманітних ударів по частинам інструменту, по підлозі та інше, імітують звучання ударних інструментів.

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.

Аналізуючи композиторський стиль В. Власова, 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, естрадноджазова); етнічні метасистеми в творчості митця представлені фольклорною основою творів, залучення традиційних жанрів певних регіонів («Веснянка», «Колядка» «Тарантела», «Танго», «Босса нова»); історична мета система виявляються у використанні історично сформованих джазових стилів (ново орлеанський джаз, бі-боп, свінг, cool 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.

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.

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.

Ще однією помітною постаттю є Володимира Зубицького – композитора, який зробив значущий внесок в оригінальне баянне мистецтво. В його творчості естрадно-джазовий напрям займає важливе місце. 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». В. Зубицький зумів професійно поєднати композиторську та виконавську діяльність.

Навчався В. Зубицький за трьома спеціальностями: баян (клас проф. В. Бесфамільнова, 1976), композиція (клас проф. М. Скорика, 1977), оперно-симфонічне диригування (клас проф. В. Гнедаша, 1979) у Київській консерваторії. Він є заслуженим діячем мистецтв України, лауреатом премії ім. М. Островського, лауреатом премії Польського відділення ЮНЕСКО, лауреатом премії ім. М. Лисенка, композиторських конкурсів «Акко-2000» Фінляндія, «Премія І. Коць» Україна.[60].

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.

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 [60, с.20-21].

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»; «Expresstango».

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 невиспичані 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.

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. Фанчеллі, 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 мешканцям.

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.

Особливої уваги в процесі розвитку «Концертної партити в джазовому стилі» заслуговує творчість Анатолія Білошицького, 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 [51, с.20]. 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,

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.)»[51,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) ...» [51, с.15].

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.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши наукові дослідження, можемо зробити висновок, що розвиток баянного мистецтва в Україні в другій половині ХХ – початку ХХІ ст. поступово виходить на новий якісний рівень, де твори композиторів стають кращими зразками академічної камерно-інструментальної музики, головною ознакою якої виступає суттєва зміна системи жанрово-стилістичних складових, її специфічних мовно-артикуляційних ознак, які чітко проглядаються у новаціях композиторського письма українських композиторів.

Оригінальний репертуар для гармоніки зароджувався безпосередньо в самому генезисі гармоніко-баянного музикування в Україні. Формування жанрової спрямованості оригінальної музики для гармоніки на початковому етапі її становлення відбувалося двома шляхами, які пов'язані з побутуванням цього інструмента у двох соціально-культурних середовищах: у сільському побуті та міській музичній культурі.

Започаткування вищої професійної освіти баяністів в Україні відбувається в середині 30-х рр. ХХ ст. і стає невід'ємною складовою загальної системи музичної освіти. Діяльність професора М. Геліса, а згодом і його учнів, відіграла провідну роль у становленні методичних засад і започаткуванні професійної освіти баяністів. Основні методичні й виконавські принципи української баянної школи виокремлюються у 50-60-х рр. ХХ ст. завдяки, в першу чергу, освітній діяльності кафедри народних інструментів Київської державної консерваторії.

На сучасному етапі існує п'ять оригінальних й самобутніх шкіл народно-інструментального мистецтва, до них належать Київська, Харківська, Одеська, Львівська та Донецька школи.

До середини ХХ ст. баянне виконавство розвивалося здебільшого в рідній фольклорно-побутовій традиції. Баян був носієм народної музики – доступної та звичної для широких верств населення. Фольклорна традиція

баянного музикування наклала відбиток на ранню баянну творчість, у вигляді трактування баяна, включно з типовими для народних музик виконавськими прийомами та фактурними формулами. Творчість М. Різоля віддзеркалює новий професійно-художній підхід у створенні баянної обробки народних творів. З'являється перший професійний твір – Варіації на тему української народної пісні «Дощик» (1944). У репертуарі баяністів у 50-ті рр. XX ст. поступово збільшується кількість оригінальних творів, хоча вони ще не займають значного місця в загальній картині українського музичного мистецтва. Новаторством у творчості Є. Юцевича стало звернення до поліфонічних форм, досі далеких від баянної музики. Його творчість наближається до камерно-інструментального стилю європейської традиції, композиції демонструють спроби збагачення викладу, розмаїття поліфонічних та гармонічних засобів, окреслених рамками традицій віденського класичного стилю.

Процес становлення професіоналізації оригінальної музики для баяна відбувається в другій половині XX ст. З цього часу баянна література виходить на якісний рівень кращих зразків академічної камерно-інструментальної музики, головною тенденцією чого виступає суттєва зміна всієї системи жанрово-стилістичних складових. Поглиблене використання інструментально-виразових ресурсів баяна у творчості композиторів 60-70-х років позначилось на багатогранності виразових засобів. Поліфонічні насичені фактури, переплетення імпульсів різних європейських стилів та жанрове багатство наклали відбиток на тенденції формування баянно-інструментального стилю, закладення основ модерного оригінального репертуару.

З другої половини 70-х років українська музика для баяна починає набувати трансформацій всієї системи жанрово-стилістичних складових і, у першу чергу, музичної мови. Для більшості творів цього часу стає характерним використання нових художньо-технічних прийомів та засобів, притаманних сучасній камерно-інструментальній музиці другої половини

XX ст. Новаторська сутність принципів композиторського письма виражена у широкому діапазоні фактурних елементів: пальцеве тремолювання, імітація інших інструментів (гуслі, дзвони), драматизація та психологізм образно-інтонаційної сфери. Встановлюються академічні жанри баянної музики (обробка, мініатюра, сюїта, віртуозна транскрипція, концерт); з'являються професійні композитори – не баяністи.

Важливу роль в зародженні української естрадно-джазової стилістики відіграла творчість таких закордонних виконавців та композиторів як Арт Ван Дамм, Френк Марокко, Астор П'яццолла, Рішар Гальяно. Період інтеграційних процесів в естрадно-джазовому мистецтві кінця XX – початку XXI століть обумовлений творчими експериментами та пошуками. Одним із чинників таких процесів стає жанрово-стильовий синтез у композиції та виконавстві. Джазова стилістика в оригінальних баянно-акордеонних творах проявляється у використанні специфічної, ускладненої музичної мови та гармонії, значно розвиненим ритмічним малюнком, інтонаційним розмаїттям тем, цитуванням джазових тем (стандартів), наявністю джазових імпровізацій.

Головною ознакою естрадно-джазових композицій більшості українських митців є синтез академічного з естрадним та джазовим мистецтвом.

Композиторська творчість В. Подгорного є своєрідним початком зародження українського естрадно-джазового напрямку в баянному мистецтві. Широке використання музично-виражальних засобів баяна, поліфонізація фактури вирізняють твори композитора, який втілює перший досвід обробки відомих радянських пісень в естрадно-джазовій манері й надає приклад стилізації естрадно-джазового музикування («Ретро-фантазія»).

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»).

Отже, естрадно-джазова музика, поступово виокремлюючись як цілісне явище світової музичної культури, презентує постійну модернізацію баянного мистецтва, вихід на якісно новий художньо-виражальний та технічний рівні (у композиторському та виконавському вимірах), і на початку ХХІ ст. є одним із найпріоритетніших напрямів розвитку світового баянного мистецтва. Значний розвиток та інтенсифікація виконавської практики «молодої генерації» баяністів та акордеоністів утворює підґрунтя для новітніх тенденцій, а динамізація конкурсно-фестивальної та концертної діяльності впливають на процеси розвитку виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксаков, И. Т. (1858). Исследование о торговле на украинских ярмарках. 36 с.
2. Алексеев, И. Д. (1961). Методика преподавания игры на баяне. учеб. пос. Москва: Музгиз. 156 с.
3. Андрійчук, П. (2017). Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. Молодий вчений. № 7 (47). С. 59-62.
4. Басурманов, А. П. (1987). Справочник баяниста. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Совет. Композитор.
5. Безклубенко, С. Д. (2006). Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси. Ужгород: Карпати. 512 с.
6. Безугла, Р.І. (2004). Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис. ... канд. миств.: спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ: нац. ун-т культури і мистецтв.
7. Берегова, О. М. (2000). Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80 – 90-х років ХХ сторіччя: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво», 20 с.
8. Бычков, В.В. (1997). Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. Челябинск. Кн. 1: Баянная музыка России. 216 с.
9. Бычков, В.В. (1997). Баянно-аккордеонная музыка России и Европ. Челябинск. Кн. 2: Аккордеонная музыка Европы. 290 с.
10. Булда, М. Професійне становлення та розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів 1920 – 1940 років. [Електронний ресурс]: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bulda.pdf
11. Булда, М.В. (2007). Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». 21 с.

12. Васильев, В. (2002). Особенности образного строя музыкального языка в сочинениях для баяна 1970 – 1990-х годов. Вопросы народноинструментального исполнительства и педагогики: межвузовский сборник статей. Тояльятти. 141 с.
13. Васильев, О. (2011). Баян – инструмент века. Интервью Е. И. Подгайца О. П. Васильеву. Народник. № 2 (74). С.29-32.
14. Голяка, Г. (2009). Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». 16 с.
15. Гончаров, А. (2006). Нефольклорні тенденції у баянній творчості у В.Зубицького: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». К.: НМАУ ім. П.Чайковського. 17 с.
16. Давидов, Н. (1998). Баян України. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги. С. 116-123.
17. Давидов, М. А. (2005). Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 420 с.
18. Давидов, М. А. (1998). Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. посібник М. А. Давидов. Київ: НМАУ. 224 с.
19. Давидов, М. А. (2003). Професор М. Геліс – засновник першої кафедри народних інструментів. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 26. С. 7-29.
20. Давидов, М. А. (1977). Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна: навч. пос. Київ: Музична Україна. 120 с.
21. Давидов, М. (2004). Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. [для вищ. та середніх муз. навч. закл.] 290 с.

22. Дорохін, В. Г. (2013). Методичні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні): навч. пос. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 192 с.
23. Дорохін, В. Г. (2013). Художня організація музичного твору на баяні: артикуляційний аспект: навч. Пос. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 83 с.
24. Дорохін, В.Г. (2010). Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні: автореф. дис. ... канд. мистецтв: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 19 с.
25. Душний, А. І. (2010). Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт. 216 с.
26. Душний, А. І. (2013). Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України. Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. – Вип. 107. С. 71-83.
27. Дяченко, Ю. (2017). Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: композиторські та виконавські виміри: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. 208 с.
28. Єргієв, І. (2006). Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. Дис. ... канд. мистецтв: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». 21 с.
29. Іванов, Є. (1995). Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». 17 с.
30. Іванов, Є. О. (2002) Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ ст.): навч. пос. [для вищ.закл. м-в і осв.]. Суми: СумДПУ. 70 с.
31. Имханицкий, М. И. (2002). История исполнительства на русских народных инструментах: учебн. пос. для муз. вузов. М.: Изд-во ВАМ им. Гнесиных. 351 с.

32. Имханицкий М. И. (2006). История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пос. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных. 376 с.
33. Имханицкий, М. И. (2004). Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб. пос. [для муз. вузов и уч-щ]. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных.
34. Имханицкий, М. И. (1997). Новое об артикуляции и штрихах на баяне : учеб. пос. [по курсу методики обучения игры на баяне (аккордеоне)]. Москва: РАМ им. Гнесиных.
35. Кисляк, Б. (2014). Передумови виникнення творчості для баяна (кінець XIX – середина XX ст.). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 8. С. 117-121.
36. Князєв, В.Ф. (2005). Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття): автореф. Дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». 20 с.
37. Князєв, В. Ф. (2011). Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста: навч.-метод. пос. Івано-Франківськ: Місто НВ. 216 с.
38. Конен, В. (1994). Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века Москва: Музыка.
39. Коротков, С.А. (1996). История современной музыки: Курс лекцій. Київ: Продюсерский цент «LAV-studio» ТОО ЦУИ «КИЙ».
40. Кужелев, Д. (2009). Музыка українських композиторів для баяна [рукопис]. Львів. 216 с.
41. Кужелев, Д. О. (2011). Баянна творчість українських композиторів: навч. пос. Львів: Сполом. 306 с.
42. Кужелев, Д. О. (2002). Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст.: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». 20 с.
43. Липс, Ф. (2004). Искусство игры на баяне: метод. Пос. Москва: Музыка. 144 с.

44. Марченко, В. В. (2014). Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. Культура і сучасність: альманах № 2. Київ: Міленіум. С. 142-147.
45. Нелюбов, Р. (2012). Проблеми та перспективи колективного народно-інструментального музикування. Педагогічна освіта: теорія і практика. Вип. 11. С. 273-277.
46. Нижник, А. (2013). Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів. 18 с.
47. Оберюхтин, М. (1989). Проблемы исполнительства на баяне Москва: Музыка.
48. Оберюхтін, М. (1973). Виконання органних п'єс Й.С. Баха на баяні. 54 с.
49. Оберюхтін, М. (2000). Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна та В. Моцарта на готово-виборному баяні. Львів: ЛДМА. 15 с.
50. Овчинников, Є. (1994). Історія джазу. Москва : Музыка.
51. Олексів, Я. В. (2011). 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.
52. Пасічняк, Л. (2005). Особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно інструментальних ансамблів. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: Тези міжн. конф. (22-23 березня 2005 р., Київ). Київ: Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. С. 63-65.
53. Пахомов, А. (1928). Гармошка как музыкальный инструмент. Сб. работ Комнсин по исследованию и усовершенствованию гармоник. Москва: Гимн. 51 с.
54. Платонова , С. (1984). Современный оригинальный репертуар баяниста. Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных

інструментах: сб. трудов. Москва: Издательство Государственного музыкальнопедагогического института им. Гнесиных. Вып. 4. С. 95-115.

55. Поникарова, Л. (2003). Баян в народно-инструментальном жанре Украины: учебно-метод. пос. по курсу «Теория и история народно-инструментального исполнительства». Харьков: Торнадо. 104 с.

56. Приндюк, О. (2013). Прорив української баянно-акордеонної школи. Українська музична газета № 2(88). квітень-червень.

57. Роговська, Є., і Рутецький В. (2014). Оркестр народних інструментів: навчально-методичний посібник. Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка. 220 с.

58. Розенфельд, Н. (1964). Гармони, баяны, аккордеоны. Конструкция и производство: учеб. пос. [для техникумов по спец. «Производство музыкальных инструментов»] (под ред. И. З. Аландера). Москва: Лесная промышленность. 387 с.

59. Сапожник, О.В. (2003). Антологія української популярної естрадної музики. Частина друга: Навчальний посібник. Київ: ДАКККиМ.

60. Семешко, А. А. (2009). Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть [довідник]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 244 с.

61. Семешко, А. А. (2004). Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Анатолий Гайдено. Київ: Ассо-Орус. 54 с.

62. Семешко, А. А. (2004). Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов. Київ: Ассо-Орус. 112 с.

63. Семешко, А. А. (2006). Юбилей мастера. К 70-летию Виктора Петровича Власова. (Народник. – № 3). С. 27-30.

64. Семешко, А. А. (2003). Методичні основи формування виконавської майстерності баяністів. Київ: Методичний кабінет Міністерства культури і мистецтв України. 150 с.

65. Семчишин, М. (1993). Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу (2-е вид., фототипне.). К.: АТ «Друга рука»: МП «Фенікс». 550 с.
66. Сташевський, А.Я. (2004). Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: автореф. дис. ... канд. мистецтв: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». 20 с.
67. Сташевський, А. Я. (2006). Нариси з історії української музики для баяна: навч. пос. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти]. Луганськ: Поліграфресурс. 152 с. 159 с.
68. Сташевський, А. Я. (2007). Великі жанри в музиці для баяна та акордеона: тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст. [монографія]. Луганськ: Поліграфресурс.
69. Сташевський, А. Я. (2013). Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль [монографія]. Луганськ: Янтар. 328 с.
70. Stearns, M.W. (1956) The Story of Jazz. New York: University Press.

ДОДАТКИ



Рис.1 «Дощик» в обробці М. Різоля



Рис.2 «Ой у полі, в полі білий камінь лежить» Є. Юцевич



Рис.3 «Шумить, гуде дібровонька» Є. Юцевич

«Весняні голоси» Й. Штраус-І.Яшкевич



Lento

p *tr* *mp*

p *tr* *mp*

piu mosso
p cresc. *dim.*

p cresc. *dim.*

p cresc. *dim.*

ДОДАТОК Д

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 4/4 time, featuring a complex melody with triplets and a bass line with chords. The second system is in 3/4 time, featuring a melody with accents and a bass line with chords. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

System 1 (4/4 time):

- Staff 1 (Treble Clef):** The melody begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. A dashed line labeled 8^{th} spans the first two measures. The melody continues with eighth notes and a final measure with a half note.
- Staff 2 (Bass Clef):** The bass line consists of a series of chords, primarily triads, with some triplets indicated by a '3'.

System 2 (3/4 time):

- Staff 1 (Treble Clef):** The melody starts with a series of eighth notes, followed by a measure with a half note. A measure with a half note is marked with *accel.* (accelerando). The melody continues with eighth notes and a final measure with a half note.
- Staff 2 (Bass Clef):** The bass line consists of a series of chords, primarily triads, with some triplets indicated by a '3'.

ДОДАТОК Е

tr *p*

mf tr

p

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

fp

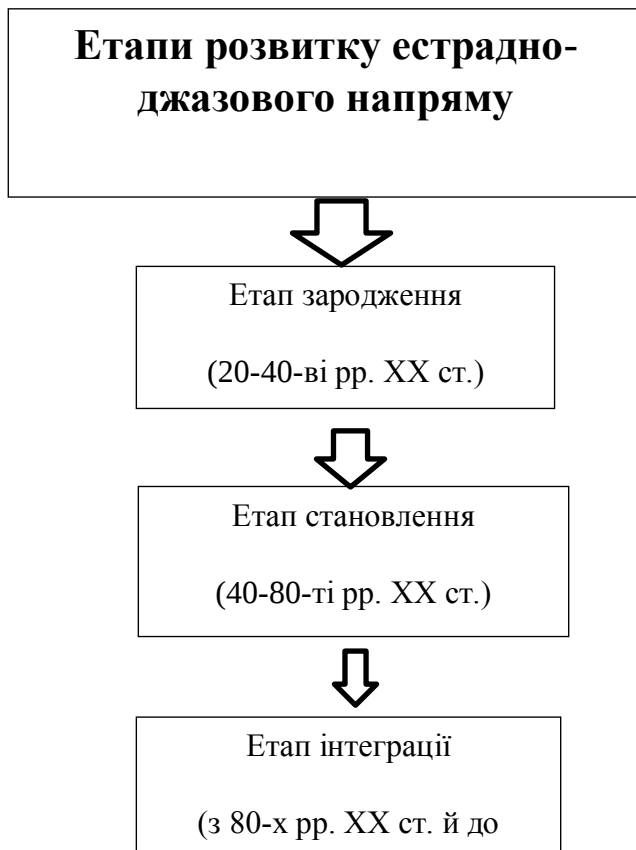
3

pp

f

p

p dolce



**Етапи розвитку естрадно-джазового напрямку
(За Ю. Дяченком)**