

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Цebro Катерина Вікторівна

**СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО  
ВИКОНАВСТВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво  
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач: А. Ю. Єрмоєнко

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Виконавець:

\_\_\_\_\_ К. В. Цebro

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Суми 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У БЯЯННО-АКОРДЕННОМУ ВИКОНАВСТВІ</b> .....	8
1.1. Європейське баянно-акордеонне виконавство у призмі сучасних наукових досліджень.....	8
1.2. Сутність та специфіка баянно-акордеонного виконавства.....	14
1.3. Особливості становлення і розвитку баянно-акордеонного виконавства у нордичних країнах.....	33
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	50
<b>РОЗДІЛ II. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БЯЯННО-АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	52
2.1. Творчість Астора П'яццолли як квінтесенція розвитку виконавства на інструментах сімейства гармоніки .....	52
2.2. Акордеонне виконавство француза Рішара Гальяно .....	56
2.3. Особливості становлення та традиції українського баянно-акордеонного виконавства.....	62
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	74
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	76
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	79
<b>ДОДАТКИ</b> .....	88

## ВСТУП

*Актуальність дослідження.* У сьогоденні баянне мистецтво України посідає вагоме місце у вітчизняній культурі та привертає до себе увагу композиторів, виконавців та науковців. Протягом минулого століття цей інструмент пройшов стрімкий розвиток. Ускладнилась його конструкція, значно розширився репертуар, з'явилися школи баянно-акордеонного мистецтва та значно виріс рівень виконавської майстерності. Якщо на початку ХХ століття баян можна було почути тільки в народному побуті, то зараз він досяг високого професійно-академічного рівня та може конкурувати з визнаними академічними інструментами. Конструктивні можливості сучасного багатотембрового готово-виборного баяна являють собою професійний академічний камерний інструмент, який має широкий діапазон стилів: від фольклору до класичної музики різних епох та жанрів. Зазначимо, що баян і акордеон укріпилися в камерно-ансамблевій музиці відносно недавно – у другій половині ХХ століття.

Стрімкому розвитку баянно-акордеонного виконавства сприяли наступні фактори: удосконалення інструментів, поява професійної освіти та створення оригінальних творів сучасними композиторами у різних жанрах завдяки співтворчості композиторів з виконавцями. Поява професійної освіти та удосконалення інструментів спонукали також до появи ансамблевих форм у баянно-акордеонному виконавстві. Зазначимо, що баян і акордеон сьогодні є універсальними інструментами, звучання яких можна вдало поєднати, мабуть, з будь-яким інструментом (народним чи академічним).

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Методологічним ґрунтом дослідження є теоретичні розробки та положення видатних вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців. У галузі теорії та історії баянно-акордеонного

виконавства М. Давидова, Є. Іванова, О. Шевченка, А. Мірека, Є. Максимова, М. Імханицького, Г. Британова, Г. Ріхтера, І. Мацієвського, В. Новожилова, В. Чабана, Ю. Ястребова; дослідників оригінальної баянно-акордеонної музики А. Черноіваненко, В. Бичкова, С. Платоново, Й. Піхури; праці з аналізу музичних творів Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Л. Мазеля, В. Цуккермана, І. Способіна, Ю. Холопова, Ю. Тюліна, С. Скребкова, В. Центової; жанрової та стильової класифікації М. Арановського, М. Лобанової, М. Михайлова, Л. Раабена, А. Сохора, Є. Царьової, А. Цукера; техніки музичної композиції Ц. Когоутека, О. Соколова, Н. Гуляницької. Плідний розвиток академічного баянно-акордеонного виконавства у другій половині ХХ століття в усьому світі та на Україні значною мірою сприяв становленню власного оригінального репертуару. Українська музика для баяна та акордеона займає досить вагоме місце в контексті світової баянно-акордеонної літератури. Свідченням цього є включення творів українських композиторів до педагогічної та концертної практики виконавців західних країн та Росії, включення музики українських композиторів до програм міжнародних конкурсів та обов'язкових творів.

*Мета дослідження* – визначити особливості становлення європейського баянно – акордеонного виконавства другої половини ХХ століття.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

- ✓ узагальнити історичні відомості про європейське баянно-акордеонне виконавство через призму сучасних наукових досліджень;
- ✓ з'ясувати сутність та специфіку баянно-акордеонного виконавства;

- ✓ охарактеризувати особливості становлення і розвитку баянно - акордеонного виконавства у нордичних країнах;
- ✓ висвітлити творчість Астора П'яцолли, Рішара Гальяно та з'ясувати особливості становлення та традиції українського баянно-акордеонного виконавства.

*Об'єкт дослідження* – європейське баянно-акордеонне виконавство другої половини ХХ століття.

*Предмет дослідження* – особливості становлення європейського баянно-акордеонного виконавства другої половини ХХ століття.

*Матеріали та методи дослідження.* Матеріалами для науково-мистецької пошукової діяльності стали історичні та культурологічні монографії, мистецькі періодичні видання, багатотомні енциклопедичні видання, збірники науково-мистецьких конференцій вищих навчальних закладів, дані офіційних веб-сайтів провідних сербських баяністів, аудіо- та відео- джерела, що мають безпосереднє відношення до обраної теми дослідження.

Мистецьке дослідження було організовано за допомогою комплексу методів:

- загальнонаукових (дедуктивний, індуктивний, порівняння, абстрагування й конкретизація, інтерпретації фактів, монографічний метод, аналіз та синтез, узагальнення опрацьованого матеріалу, системний аналіз, систематизації, логічний, метод експертної оцінки);
- історико-культурологічних (хронологічний, діахронний, діахронно-синхронний, аналітичний, історико-логічний метод інтерпретації фактів, культурологічний, традиційний, національний, семіотичний, структурно-функціональний, біографічний, герменевтичний, вивчення літературно-історичних джерел, мистецтвознавчих текстів).

*Наукова новизна одержаних результатів* полягає у визначенні особливостей становлення європейського баянно - акордеонного виконавства другої половини ХХ століття і охоплює наступні позиції:

- ✓ запропонована власна концепція періодизації становлення європейського баянно-акордеонного виконавства другої половини ХХ століття ;
- ✓ з'ясована сутність і специфіка баянно-акордеонного виконавства;
- ✓ визначено особливості становлення європейського баянно - акордеонного виконавства другої половини ХХ століття.

*Практичне значення одержаних результатів.* Практичне значення дослідження обумовлене його темою. Матеріали дослідження можуть бути використані в педагогічній практиці вищих навчальних закладів у якості посібника до лекційного курсу з історії баянно-акордеонного виконавства; деякі матеріали та результати дослідження можуть бути використані в курсах історії української музичної культури та сучасної української музики; у курсі аналізу музичних творів для баяністів та акордеоністів; у курсі спеціального інструмента (баян, акордеон).

Результати дослідження також можуть бути використані в подальшому поглибленому вивченні різних аспектів вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва, в курсах навчання мистецтву гри на баяні та акордеоні, як в навчальній практиці, так і в удосконаленні виконавської майстерності баяністів та акордеоністів. Нові відкриття у виконавській баянно-акордеонній техніці будуть сприяти досягненню художньо-виражальних можливостей сучасних баяна і акордеона, допоможуть найширшому колу музикантів проникнути в суть творів сучасних авторів.

Ключові положення магістерського дослідження висвітлені в одноосібних наукових публікаціях:

1. Цебро К. Баянее мистецтво нордичних країн /., Цебро К. // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (13). С. 296-300.

2. Цебро К. Сутність та специфіка баянного виконавства (тези) // Культура і мистецтво: актуальні дискурси: І студентська наукова конференція, 3 листопада 2021 р., Суми. – Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. С. 33-36.

*Структура роботи.* Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до 1 і 2 розділів, висновків, списку використаних джерел (101 позиція), додатків. Основний текст роботи викладено на 78 сторінках. Загальний об'єм роботи 97 сторінок.

## РОЗДІЛ І

### ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У БАЯННО - АКОРДЕОННОМУ ВИКОНАВСТВІ

#### **1.1. Європейське баянно-акордеонне виконавство у призмі сучасних наукових досліджень.**

Апелюючи до еволюції баянно-акордеонного виконавства, що активно функціонує в площині світового інструменталізму, виникає потреба у висвітленні початкових етапів його зародження, оскільки встановити раціонально-обґрунтовані фактографічні моменти є основним завданням даного розділу. Отже, розглядаючи еволюцію стародавніх язичкових ідіофонів, гідравлоса та похідних його конструктивних форм, ми свідомо відокремлюємо їх у окремо взяту історичну категорію і вважаємо даний інструментарій як прототип наступного комплексу музичних інструментів.

Передумовою створення нового інструмента в системі інструментально-виконавської практики стали мистецькі реформи в площині всього музичного простору. Від оперних реформ Х. Глюка (1714-1787 р.), Р. Вагнера (1813-1883 р.), Дж. Верді (1813-1901 р.), Й. Брамса (1833-1897 р.), та реформ музичного інструментарію Й. Кванца (1726 р.), Б. Франкліна (1762 р.), Х. Кранценштейна та Ф. Киршника (1770 р.), А. Хьокля та Г. Греньє (1818 р.), Т. Бема (1830-1832 р.), А. Бюффе (1832-1840 р.), А. Сакса (1840 р.), практика вдосконалення всього музичного виконавства та інструментарію рухалася активно вперед [41, с. 21].

Часовим відліком становлення та розвитку ручних гармонік є конструктивні розробки Ф. Бушмана 1822 року, які створили оптимальні умови для реформаторських кроків К. Даміана, А. Рейснера, М. Вальтера, М. Бауера, а згодом П. Сопрані та М. Далале.

Метою даного розділу є висвітлення головних структуротворчих факторів у зародженні, становленні та популяризації нового напрямку музично-інструментального мистецтва Європи XIX століття – баянно-акордеонного виконавства, а також аналіз конструктивних трансформацій видатних постатей європейського мистецтва у контексті становлення баянно – акордеонного виконавства.

Сучасні тенденції європейського баянно-акордеонного виконавства активно досліджують науковці В. Власов, А. Сташевський, Г. Голяка, О. Гончаров, А. Душний, В. Дорохін, Є. Іванов, В. Мурза, С. Карась, О. Карась, Ю. Дякунчак, Я. Олексів, М. Булда, Л. Пасічняк, Р. Кундис, Ю. Чумак, А. Шамігов та інші. Захищено низку дисертацій із питань репертуару, творчості, особистостей окресленої сфери (Р. Безугла, М. Булда, Г. Голяка, О. Гончаров, А. Єрмоменко, Д. Кужелєв, Я. Олексів, А. Сташевський, А. Шамігов, Ю. Чумак, А. Нижник та інші), видано фундаментальні наукові праці [42, с. 42].

Плідний розвиток академічного баянно-акордеонного виконавства у всьому світі також зумовлений появою власного оригінального репертуару. Так, у другій половині двадцятого століття створюється значна кількість оригінальних творів для баяна (насамперед, у Росії та Україні) та для кнопкового і клавішного акордеона в західних країнах, в основі яких закладені не фольклорні традиції, а досвід розвитку саме академічних жанрів. Це творчість: М. Чайкіна, А. Холмінова, А. Рєпнікова, Вл. Золотарьова, А. Кусякова, Г. Банщикова, С. Губайдуліної та інші (Росія); К. Мяскова, В. Підгорного, В. Дикусарова, В. Зубицького, В. Власова, В. Рунчака та інші (Україна); Н. Бентсона, Т. Лунквіста, А. Нордхайма, О. Шмідта, П. Норгарта та інші (Скандинавські країни); А. Кржановського, К. Ольчака, В. Пшебильського, Б. Довлаша та інші (Польща); Я. Фельда, Я. Хатрика, В. Трояна, Я. Трухляра та інші (Чехія та

Словаччина); П. Крестона, М. Кагеля, Є. Кшенека, Х. Коуела (США); Х. Болла, Х. Бреме, В. Якобі, Х. Люка, М. Зайбера та інші (Німеччина), а також твори для акордеона деяких композиторів Італії, Франції, Іспанії, Канади [55, с. 48].

Одним з яскравих показників цієї тенденції є також проникнення баяна та акордеона у сферу академічної камерно-інструментальної ансамблевої музики, де баян та акордеон застосовуються на рівні з іншими класичними інструментами, тобто скрипкою, віолончеллю, флейтою, кларнетом, фортепіано, ударними тощо. Поява в рамках авторитетних міжнародних конкурсів баяністів та акордеоністів окремих номінацій ансамблевого, суто академічного напрямку, таких, як: міжнародний конкурс у Клінгенталлі (Німеччина), конкурси в Кастельфідардо та Ланчіано (Італія), «Кубок світу» (конкурс Всесвітньої асоціації акордеоністів) та ін., та створення оригінальної літератури для різних камерно – інструментальних складів з баяном та акордеоном є безперечним підтвердженням розвитку цієї тенденції [60 с. 46]. Усе це є підставою для актуалізації досліджень, присвячених цьому напрямку. У *Росії* цю сферу популяризують праці В. Семенова, Р. Бажиліна, Л. Варавіної, В. Васильєва, А. Гайсіна, В. Голубничого, М. Імханіцького, А. Лебедева, Ф. Ліпса, З. Смакової, Є. Сулова та інших. Відомі дисертаційні дослідження А. Михайлової «Фольклорні та нефольклорні стильові тенденції в музиці вітчизняних композиторів для баяна» (Саратов, 2006), У Миронової «Твори Софії Губайдуліної для баяна» (Москва, 2008), Т. Буданової «Стильові тенденції в музиці для баяна композиторів Сибіру та Далекого Сходу (друга половина 1970-х – 2000-і рр.)» (Владивосток, 2009), О. Васильєва «Баян в сучасному ансамблі: образні та темброві пошуки вітчизняних композиторів (остання четверть ХХ – початок ХХІ ст.)» (Саратов, 2012), М. Власової «Творчість Михайла Броннера для баяна» (Москва, 2013) [19].

У царині репертуару – пріоритетна посібникова література М. Імханіцького «Музика зарубіжних композиторів для баяна й акордеона» (Москва, 2004) та «Історія баянного й акордеонного мистецтва» (Москва, 2006), які стали ґрунтовним напрацюванням і методичним архівом сучасного викладача. Зазначені праці презентувалися автором на майстер-класах і методичних семінарах у рамках I Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Акорди Львова» (Львів, 2006) і IV конкурсу «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2011) [42, с. 24].

Щодо першого видання «Музики зарубіжних композиторів для баяна й акордеона» (Москва, 2004) М.Імханіцького, то воно апелює до вивчення історії становлення та розвитку баянно – акордеонного мистецтва у країнах Європи та США. Чотирнадцять розділів крок за кроком розкривають горизонти історії баяна-акордеона світу.

Друге видання підручника М. Імханіцького «Історія баянного й акордеонного мистецтва» (Москва, 2006) унаочнює історію виконавства на різновидах гармонік і їхніх сучасних модифікаціях у готово-виборних багато-тембрових інструментах з великою амплітудою можливостей та оригінальною творчістю [42, с. 25]. П'ятнадцять розділів поступово ознайомлюють нас:

- із різновидами гармоніки; походженням, принципами винайдення (новизною К. Деміана) та поширенням у Західній Європі (кінець XVIII–XIX століття);
- зі створенням хроматичних гармонік у 30-х рр. XIX століття (права рука – хроматична; ліва – діатонічна); історичним визначенням народності гармоніки, її затребуваністю в соціумі другої половини XX століття, секретами популярності (такими як престиж, мобільність, стійкість до температури);

- зі становленням і розвитком хроматичної гармоніки з басово-акордовим супроводом (внеском Н. Белобородова);
- з еволюційними процесами розвитку баяна й акордеона з готово-виборною клавіатурою; розумінням і значенням баяна в Росії та СРСР (репертуаром, виконавцями, виробництвом) першої половини ХХ століття (творчістю М. Чайкіна, соціальною масовістю й освітнім процесом, зародженням академічного спрямування);
- із камернізацією інструментів – баяна і акордеона – від 50-х років ХХ століття до сьогодні (композиторськими та виконавськими аспектами, солістами, ансамблями, оркестрами, педагогами, методичною основою) в колишньому Союзі та зарубіжжі (12).

Вагомим доробком постає дослідження творчих стереотипів для баяна-акордеона у *Білорусі*. Окремі розвідки належать М. Сєврюкову, В. Чабану, Л. Скачко, В. Старіковій, Є. Тарас, Д. Чорному, Л. Суховаровій та іншим. Серед дисертацій слід відзначити праці В. Чабана «Білоруська баянна школа: становлення, розвиток, сучасний стан (1930–2000 рр.)» (Мінськ, 2013), О. Немцевої «Популярна музика для баяна и акордеона в контексті розвитку білоруської і світової художньої культури ХХ–ХХІ століть» (Мінськ, 2014), Л. Скачко «Транскрипція в системі сучасного акордеонного мистецтва» (Мінськ, 2016) [77, с. 12].

Вивчення репертуару для баяна та акордеона важливе для пізнання творчості композиторів-сучасників Європи. Це сприяє виявленню та внесенню до навчальних програм оригінальної музики зарубіжних композиторів, утвердженню та популяризації інструментів у соціумі міжнародної євроінтеграції. У *Польщі* творчість композиторів Т. Веселовскі (Tadeusz Wesołowski), А. Крзановскі (Andrzej Krzanowski), Є. Мандравскі (Jerzego Mądrawskiego), Б. Довлаша (Bogdana Dowlasza), М. Нізіурскієго (Mirostawa Niziurskiego) досліджують Е. Богуславскі (Edward Boguslawski)

«Akordeon w moich doswiadczeniach tworczych», Є. Мандравські (Jerzy Mandrawski) «Tworczość kompozytorska Mirostawa Niziurskiego na akordeon w latach 1994–2002», Е. Росінська (Elzbieta Rosinska) «Akordeonistyka polska – zagrożenia i szanse», Є. Грабовська (Ewa Grabowska), Е. Слівкієвіч-Цісак (Elwira Śliwkiewicz-Cisak), М. Кавіорські (Marek Kawiorski), П. Шиманський та інші. Серед праць – «Композиторська творчість для акордеону Богдана Довлаша» (2000) Є. Мандравські, «Панорама творчості польських акордеоністів» Е. Росінської та інші.

Репертуар литовських композиторів В. Швядаса, В. Лочеріса, В. Богданоса, Й. Тамуленіса, А. Шендероваса, Ж. Мартінайтіте та інші. висвітлюють дописи Д. Васаускене, Е. Габніса, Г. Бальчунаса. Щодо дослідження композиторських традицій *Сербії*, то тут варта уваги робота З. Ракіча «Особливості баянно-акордеонної культури в Сербії» яка розкриває ключові напрями становлення, розвитку та популяризації баянно-акордеонного мистецтва у Сербії, напрацювання різновекторних пластів творчості, виконавства, педагогіки, творчих навчальних центрів.

Однією із затребуваних українських праць нового тисячоліття постає посібник А. Сташевського «Нариси з історії української музики для баяна» (Луганськ, 2006), до якого входять три розділи і ціла низка підрозділів унаочнення історичного феномену розвитку творчості для баяна в Україні [92, с. 52]. Саме класифікація еволюційної сатисфакції коефіцієнту репертуарного напрацювання взята за основу написання праці, тим самим, як зазначено у передмові, це сприяло «систематизації матеріалу стосовно баянної музики відомих вітчизняних композиторів-авангардистів, охопивши практичні всі напрями *української* баянної літератури. Власне, авторське дослідження: розкриває еволюційні процеси як репертуару, так і інструментарію та виконавства, генезис оригінальної музики для гармоніки в Україні, формування репертуару у 20–30-х рр. ХХ століття; містить

загальну характеристику баянної літератури 40–50-х рр., направлене на взірці творчості М. Різоля, В. Підгорного, В. Дикусарова, К. Мяскова, І. Яшкевича, Г. Шендерьова та ін. і баянних концертів 70-х рр.; характеризує баянну літературу другої половини 70–80-х рр. Автор звертається до творчості А. Гайденка, В. Власова, А. Білошицького, Ю. Шамо, В. Зубицького, В. Рунчака та інших постатей кінця ХХ – початку ХХІ століття [81 с. 95].

Вагомим напрацюванням вважається *посібник-монографія «Баянна творчість українських композиторів» (Львів, 2011) за авторством Д. Кужелева*. Праця характеризує творчість композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття для баяна й акордеона. Автор робить висновки щодо становлення баянної творчості в Україні, формування концертного репертуару від 60–70-х рр. до останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст., до визначення «баянного екстриму» у творчості сучасних композиторів (В. Рунчака, І. Тараненка, Ю. Шамо, Л. Самодаєвої, К. Цепколенко, В. Польової, О. Щетинського). Автор намагався показати динаміку жанрово-стильової еволюції баянної музики – від простих обробок народних пісень, до нефольклорних моделей та авангардних творів.

## **1.2. Сутність та специфіка баянно – акордеонного виконавства.**

Нагальність даної проблеми визначається суттєвою активізацією в останні десятиліття тенденції поступової інтеграції сучасної баянної музики в коло концертних академічних жанрів. Це зумовлено, з одного боку, значними успіхами в підготовці концертних виконавців та загальним зростанням рівня виконавської майстерності баяністів як у світі, так і в Україні зокрема. Останніми десятиріччями в галузі вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва спостерігається: активізація концертної діяльності відомих та молодих українських баяністів та акордеоністів як в Україні, так

і за її межами. Основними чинниками, що сприяють подальшому розвитку професіоналізації вітчизняного баянно – акордеонного мистецтва, є: динамізація фестивального руху; регулярні перемоги українських баяністів та акордеоністів на міжнародних конкурсах та всесвітнє визнання здобутків української академічної баянно-акордеонної школи; плідна науково-дослідна робота; відкриття виконавської аспірантури по класу баяна та вдосконалення методичного забезпечення навчального процесу в педагогічних вищих навчальних закладах мистецького спрямування [73, с. 279]. З другого боку, – ця тенденція обумовлена певним технічним удосконаленням самих інструментів, що суттєво збагатило спектр їх виражальних можливостей: розширення загального діапазону (до 7,5 октав, а в деяких моделях і ще більше!); впровадження двох мелодичних клавіатур, що сприяло більшій поліфонізації та оркестральності баянно – акордеонної музики; тембральне різнобарв'я та підвищення звукових властивостей; компактність розташування звукорядів та зручність виконання певних типів фактури [84, с. 331].

Дослідження передумов розвитку популярної музики для баяна та акордеона викликає необхідність звернення до витоків баянно-акордеонного виконавства, а також до історії створення інструментів. Так, у 1829 році віденським майстром К.Деміаном був запатентований новий вид гармоніки. «Аккордіон» – безпосередній попередник сучасних баяна і акордеона – спочатку був задуманий як прикладний інструмент для проведення дозвілля: «басо-акордові чергування голосів лівої клавіатури дозволяли створювати на рідкість чітку пульсацію метра» [5, с. 24], будучи збудником і стимулятором активного руху, перш за все танцювального. Так, А. Мірека зазначає, що вже до середини XIX ст. виробництво гармонік було налагоджено в таких країнах, як Австрія, Англія, Німеччина, Росія, Франція, пізніше – Італія і США [68, с. 75]. Нові інструменти швидко здобули

популярність і стали масовими, що багато в чому було обумовлено доступністю придбання, а також особливостями конструкції – високою динамічною насиченістю, портативністю, наявністю «готового» акомпанементу і темперації, що сприяло швидкому оволодінню початковими навичками гри.

Баян і акордеон довгий час не виходили за рамки непривілейованого соціального середовища, а виконавство на них обмежувалося рамками побутового музикування. Музично-нотна література не була досить широко представлена, тому першим виконавцям – музикантам-любителям – доводилося об'єднувати інтерпретаторську і композиторську форми діяльності, що зумовило суттєвий зв'язок між формуванням оригінального репертуару і розвитком виконавського мистецтва. Баяністи і акордеоністи віддавали перевагу переважно популярній музиці, типовій для їх соціуму – обробкам пісень, танців, популярних мелодій, невибагливим мініатюрам, в той же час, професійні музиканти скептично ставилися до інструментів, які набули широкого поширення в питних закладах і «асоціювалися в побуті з акомпанементом вуличним шансоньє» [5, с. 48]. Це створювало перепони для реалізації баяна і акордеона в області академічного мистецтва, і, разом з тим, сприяло просуванню в сфері популярної музики.

Крім того, актуальність дослідження викликана й тим, що українська музика для баяна та акордеона займає досить вагоме місце в контексті світової акордеонної літератури. Свідченням цього є дуже часте використання творів українських композиторів у педагогічній та концертній практиці виконавців західних країн та Росії, залучення музики українських композиторів до програм міжнародних конкурсів, іноді й у вигляді обов'язкових творів [78, с. 74]. Щоб зрозуміти деякі, а часто й основні риси стилю творів для баяна та акордеона, слід коротко простежити історію баянно – акордеонної музики у другій половині ХХ століття [3]. Стрімко

розвивався оригінальний репертуар для баяна та акордеона, але спочатку основними творами були обробки народної музики та перекладення популярних творів класичної музики. Тому є доцільним хоча б коротко простежити еволюцію баяна та акордеона як інструмента та, відповідно, розвиток баянно – акордеонного репертуара. Так, у середині ХХ століття найбільш популярним типом музичного інструмента була дворядна діатонічна гармоніка, але виробництво баянів та акордеонів збільшувалось рік за роком. Уже у другій половині ХХ століття кількість хроматичних гармонік (баянів та акордеонів) починає перевищувати діатонічні зразки [7 с. 56]. Проте, у концертній практиці виконавців-професіоналів використовується переважно баян і акордеон. Зростаючий якісний рівень баянно – акордеонного виконавства вимагав як покращення загальної якості музичних інструментів, так і вдосконалення конструкції баянів та акордеонів. Поступове вдосконалення конструктивно-художніх властивостей інструментів відбувалося завдяки співпраці майстрів з провідними педагогами та діячами баянно – акордеонного виконавства. На початку ХХ століття інструменти виготовлялися з готовим акомпанементом. Але вже через 10 – 15 років майстри і виконавці дійшли висновку, що інструмент буде більш повноцінним, якщо поєднати виборну клавіатуру з готовим акомпанементом. Згодом ця ідея втілювалася в реальність – майстри спочатку кустарним способом виготовляли готово-виборні баяни та акордеони, в яких у лівій клавіатурі розміщувався перемикач. За його допомогою стає можливим використання готової і виборної клавіатур на одному баяні і акордеоні [74, с. 72].

Ще однією з новацій того часу є поява реєстрів-перемикачів, тобто пристроїв, за допомогою яких виконавець на баяні або на акордеоні може на власний розсуд управляти тембром звука, включаючи або виключаючи в різноманітних комбінаціях голосові язички [1, с. 140]. На сьогодні велика,

складна та різноманітна система реєстрів на правій та лівій клавіатурах – невід’ємна частина сучасних акордеонів та баянів. Значний підйом баянно – акордеонного виконавства в Україні в середині ХХ століття був пов’язаний, перш за все, з розширенням професійного навчання. Це значно вплинуло на подальший розвиток професійного виконавства на баяні та на акордеоні. Становлення жанрів концертного виконавства на баяні та на акордеоні проходило паралельно з розвитком традицій фольклорного музикування. Ще один пласт баянно – акордеонного репертуару того часу складали перекладення творів класики для цих інструментів. Важливим є те, що саме в цей період починають формуватися й академічні жанри баянно – акордеонної музики.

Особливо це стосується творчості сучасних українських композиторів, зокрема В. Зубицького, В. Рунчака, В. Власова, Ігоря та Юрія Шамо, А. Білошицького та інших [9, с. 44]. Цілком імовірно, що подальший плідний розвиток академічних жанрів вітчизняної баянно – акордеонної музики нагально потребує глибокого осмислення та всебічного аналізу процесів, які відбуваються як у сучасній музичній культурі, так і в практиці баянно – акордеонного виконавства. Це дало б певні орієнтири як композиторам, які працюють у даній галузі, так і виконавцям та педагогам з метою повноцінного осмислення та сприйняття цих творів.

Треба визнати й той факт, що на сьогоднішній день музично-теоретичне та музично-критичне осмислення процесів і тенденцій сучасної баянно – акордеонної музики потребує все більшої уваги [10, с. 42]. Недостатня розвиненість цієї галузі в музикознавстві, відносно стану художньої практики сьогодення, певною мірою стримує розвиток оригінальної музики для баяна та акордеона, що впливає як на педагогічний процес, так і на сферу концертного виконавства в цілому. Тому масив оригінальної літератури, створений українськими композиторами для баяна

та акордеона, який є невід'ємною частиною вітчизняної музичної культури, потребує уважного й ретельного дослідження.

Стан наукової проблематики відносно досліджень оригінального репертуару для баяна та акордеона висвітлюється через загальний огляд та перелік основних наукових праць та публікацій. Якщо науково-дослідна сфера в галузі баянно – акордеонного мистецтва, яка плідно розвивалась протягом двох останніх десятиріч у вітчизняному музикознавстві, охоплює, у більшості, коло проблем, пов'язаних з теорією та історією баянно – акордеонного виконавства, а також з педагогікою (дисертаційні дослідження та публікації М. Давидова [28], Ю. Бая [5], В. Самітова [83], Д. Юника [94], Є. Іванова [39], Д. Кужелева [56], С. Жукова [37], А. Черноіваненко [94] та інших), то питання дослідження оригінального баянно – акордеонного репертуару, зокрема творчості вітчизняних композиторів, є аспектом постійно актуальним, що потребує вдосконалення закономірностей сприйняття творів даної галузі музичного мистецтва.

Одним з перших звернень щодо вивчення стану оригінальної гармоніко-баянної літератури на початковій стадії формування в Російській імперії та СРСР можна назвати роботи дослідників історії гармоніки Г.Благодатова та А.Мірека [68]. Цікавий фактологічний матеріал для загального аналізу жанрової ситуації в баянно – акордеонному репертуарі як у першій половині ХХ століття (розділ «дискографія»), так і в наступні десятиріччя (розділи «дискографія» та «Всесоюзні і міжнародні конкурси») надає А.Басурманов [7]. Деякі питання історії створення вітчизняного оригінального репертуару для баяна підіймає у своєму дослідженні Є. Іванов [40].

Творчості окремих українських композиторів присвячені монографії, де також розглядається їх баянно – акордеонна музика. Одна з них присвячена Володимирі Підгорному – автори О.Назаренко і О.Кононова

56]. Творчість Костянтина Мяскова розглянута в монографії К. Стельмашенка [94].

Музика В. Підгорного також досліджується в аналітичній статті А. Семешка «В. Підгорний. Риси стилю» [82, с. 77]. Загальний та методико-виконавський аналіз циклу К. Мяскова «Дружба народів, п'ятнадцять п'єс у формі танців народів СРСР» містить розробка В. Воєводіна та О. Шевченка [95, с. 43]. Ще дві статті – Ю. Акімова [2] та С. Димченка [33] присвячені загальному огляду музичної діяльності М.Різоля, в яких автори торкаються й композиторської діяльності митця. Творчість І. Яшкевича розглянута в роботі В.Власова [19].

В аспекті аналізу музичної форми розглянуто дванадцять концертів та одна соната українських композиторів у посібнику В.Кузнецова «Концерти і сонати для баяна. Аналіз музичної форми» [59, с. 15]. На жаль, у цей посібник не ввійшли інші сонати та великі циклічні твори (сюїти і партити).

Недостатньою мірою висвітлюється у мистецтвознавчій літературі стан баянно -акордеонної музики українських композиторів сучасного періоду, таких, як А. Гайденко, В. Зубицький, В. Рунчак, Ю. Шамо, А. Білошицький, О. Щетинський, К. Цепколенко та інш. Фактично існує невелика кількість статей про творчість деяких з вищеназваних авторів, причому переважно в культурологічній періодиці. Виходячи з наведених вище фактів, слід зазначити, що дослідження, які існують на сьогодні в галузі вітчизняного оригінального репертуару для баяна, не містять системного та комплексного аналізу й мають епізодичний характер [69, с. 20].

Треба зазначити, що баян серед багатьох інструментів світу займає особливе місце *Баян* – це інструмент – оркестр зі своїми унікальними виконавськими можливостями, популярний в багатьох країнах світу і, разом з тим, займає важливе місце серед українських народних інструментів. На жаль, у наші часи баян втрачає свою видатну популярність [44, с. 18]. Це,

мабуть, пов'язане з добою комп'ютерних технологій, електронної музики, з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Зараз великим попитом у населення користується вітчизняна та зарубіжна естрадна музика, причому не найвищої якості, але ніколи комп'ютерна, електронна музика не замінить живий звук, у тому числі звук баяна. Наша задача зараз не допустити, щоб такий самобутній інструмент як баян перебував у затінку. *Тож відслідкуємо як виник баян.* У 1891 році *баварський майстер Г. Мірвальд* з міста Зілетує (Німеччина) дещо поліпшив конструкцію ручної гармоніки. У нового інструменту була трирядна кнопкова права клавіатура з діапазоном в чотири октави. Звук при розтисканні-стисканні міха звучав однаковий. Акомпанемент лівої клавіатури спочатку складався тільки з мажорних тризвуків, але незабаром він був удосконалений і складався вже з 12 басових звуків у першому ряду (від міху), мажорних і мінорних тризвуків в другому і третьому рядах відповідно [72, с. 40].

Уже в кінці XIX століття така гармоніка завдяки *Чулкову Павлу Леонтійовичу* стала відома в Росії, де систему звукоряду її правої клавіатури стали називати «закордонною». У 1894 році Павло Леонтійович відкрив майстерню в Самарі, де виготовив трирядну хроматичну гармонь, яка і стала першим вітчизняним баяном. Пізніше, – коли в XX столітті ці інструменти стали виготовляти московські майстри (зокрема – Ф. Захаров, П. Ватутін), а потім в інших містах Центральної Росії, – цей звукоряд стали називати *московським*. У Росії московська розкладка є для баянів стандартною до теперішнього часу. Російські майстра гармоніки внесли важливе вдосконалення в конструкцію лівої клавіатури гармоніки Мірвальда – вони застосували *валіковий механізм*, замість механізму з гнутих важелів. Валікова система використовується і в сучасних ручних гармоніках [49, с. 37].

З 1906 року трирядні баяни з московською розкладкою і виборною клавіатурою виготовляли на тульській фабриці «Брати Кисельови». Баян був включений в основу конкурсної програми молодіжних Дельфійських ігор Росії [91, с. 42].

Інструмент назвали «баян» на честь легендарного стародавнього російського співака-гусяря *Баяна*. Він належить до групи духових клавішних інструментів. Це – удосконалена гармоніка з хроматичним звукорядом для виконання мелодії й басо-акордового акомпанементу усіх тональностей. Прототипом першого баяна вважають чотирирядну петербурзьку гармоніку [46].

З 1890-х років *баяном* називали різні види гармонік, в тому числі й діатонічні, які володіли певною якістю звучання. Їх особливістю була чиста унісонна настройка двох або трьох одночасно звучущих язичків (на відміну від настройки в «розлив», характерної для акордеонів). Так, наприклад, у 1891 році в рекламному оголошенні петербурзького магазину А. Е. Кулакова зустрічається назва «кларнетної гармонії «Баян»» (це була діатонічна однорядна гармоніка з тембром схожим на кларнет). Ще в 1890 роках була популярна «Азіатська гармоніка» Баян «з п'ятнадцятьма клавішами і надзвичайно приємним тоном». У 1903 році вийшов «Новітній практичний самовчитель: Для ручної гармонії рояльного (фісгармонія) ладу, Вятської, Лівенської та кларнетний «Баян» (склав С. Єгоров. М. Рославль)» [45, с. 58].

По відношенню до хроматичної трирядної гармоніки слово «баян» вперше застосовано в «Прейскуранті музичних інструментів» П. А. Розмислова в 1900 році в Санкт-Петербурзі. Назву «баян» спочатку (1903) було використано до рояльної гармоніки. Перша хроматична гармонь була сконструйована в Росії, у Тулі М. Белобородовим (1828 – 1912). У сучасному понятті термін «баян» введений майстром П. Є. Стерліговим й

гармоністом Я. Ф. Орланським-Титаренко. У вересні 1907 року *петербурзький майстер Петро Єгорович Стерлігов* після більш ніж дворічної роботи виготовив баян з 4 рядами клавіш на правій клавіатурі. Для видатного гармоніста Я. Ф. Орланського-Титаренко, який став використовувати назву інструмента «баян» на своїх афішах на початку травня 1908 року в Москві. Так само називав цю гармоніку і сам майстер під впливом оповідань робочих, які часто бували у нього, про те, що будується ними на Ново-Адміралтейському суднобудівному заводі крейсер «Баян». Робочим він жартома вимовляв: «Ви будете свій «Баян», а ось я побудую інший «Баян» – велику вдосконалену гармоніку».

Для полегшення освоєння нового виду хроматичної гармоніки, переходячи на ній з гри на дворядній гармоні, Петро Стерлігов змінив московську розкладку трирядної правої клавіатури і додав допоміжний ряд кнопок (1-й від міха), дублюючий четвертий ряд [65, с. 72]. Система *Стерлігова* або іншими словами розкладка правої клавіатури Стерлігова, отримала назву *петербурзької* і пізніше – *ленінградської*. Існували також системи В. М. Хегстрема, Н. З. Синицького й інші. У період 1930-1935 років ця розкладка була витіснена з використання більш зручною *московською* розкладкою [13, с. 2]. В ній кнопки правої клавіатури розташовуються по типу баварської гармоніки трьома рядами. У кожній позиції правої руки виконавець має під пальцем три розташовані по діагоналі кнопки – у першому, другому й третьому рядах. Вони дозволяють видобувати три сусідні ступені хроматичної гами.

У 1913 році П. Є. Стерлігов виготовляє перший в Росії п'ятирядний баян з двома допоміжними рядами кнопок в правій клавіатурі, як у сучасного баяна. Слідом за Стерліговим п'ятирядні баяни стали виготовляти і інші майстри – брати Генералови, В. Самсонов та інші. Взагалі баянна школа є унікальним прикладом зміни «культурного знаку» [6, с. 3], яка на

очах двох-трьох поколінь пройшла шлях від інструмента народних гулянь, від «клубного» інструмента агітбригад радянських часів до академічного інструмента «високого мистецтва», інструмента, на якому професійні музиканти виконують увесь репертуар світової класики. Більше того, інструмент видався здатним відтворювати найактуальніші у сьогоденній музиці ідеї концепції «нового звуку» – завдяки своїм темброво-фактурним, артикуляційним, динамічним, технічним характеристикам. [15, с. 10]. На даний час існує *чотири різновиди баянів*:

- *готовий* баян, який має повні тризвуки та септакорди в лівій клавіатурі;
- *виборний* – без стандартних акордів, з хроматичним звукорядом в басі на кілька октав;
- *готово-виборний*, який поєднує якості готового та виборного баянів;
- *електронний або цифровий*, в якому джерелом звуку є електронні пристрої. [17, с. 13]

Удосконалення технічних можливостей інструмента, збагачення його тембральної палітри сприяло підвищенню професійної майстерності баяністів. Серед видатних баяністів-віртуозів варто назвати імена Володимира Бесфамільнова, Сергія Грінченка, Ігоря Завадського, Володимира Зубицького, Павла Фенюка, Костянтина Жукова, Володимира Мурзи та інших. Ці митці активно популяризують баянне мистецтво в Україні та за кордоном.

На сучасному етапі баян входить до складу камерних, народних, фольклорних ансамблів, оркестрів. Його використовують естрадні співаки, групи. Сучасний концертний баян з точки зору багатства й самобутності власних художніх можливостей в сьогоденні виявляється одним з найцікавіших аналогів у родині акустичного музичного інструментарію. Не випадково Міжнародна музикознавча конференція 2002 році у Німеччині

визнала баян найбільш перспективним музичним інструментом щодо застосування його у композиторській, концертно-виконавській та навчально-виховній сферах музичної культури [21].

У наш час баян застосовується на різних спеціальностях й у різних колективах: акомпанемент для хореографічних колективів, акомпанемент народному хору, провідний інструмент оркестру й ансамблів народних інструментів. Але чомусь він втрачає свою популярність, його майже не знає сучасна молодь, не цікавиться цим чудовим інструментом. Бажано, щоб студенти майже всіх спеціальностей індивідуально вивчали цей інструмент [88, с. 30]. І завдання, як викладачів, так і виконавців полягає у тому, щоб привити студентам любов до цього інструменту. Ознайомити їх з красою й багатством тембральних можливостей баяна, функціональністю, значимістю. Від цього залежить наше майбутнє і майбутнє унікального інструмента баяна.

Тепер відслідкуємо історію виникнення акордеона та його удосконалення впродовж часу. *Акордеон* (фр. *accordéon*) — музичний інструмент, ручна гармоніка [12, с. 34]. У 1829 році акордеоном віденський органний майстер К. Деміан назвав удосконалену ним гармоніку. В українській традиції акордеоном, зазвичай, прийнято називати тільки інструменти з правою клавіатурою фортепіанного типу (зазвичай кілька тембрових регістрів) — на відміну, наприклад, від баяна. Однак іноді зустрічається і найменування «кнопковий акордеон» (права клавіатура кнопкового акордеона має будову таку ж, як права клавіатура баяна. Інша назва — п'ятирядковий баян). Деякі його різновиди називають баяном. Наприкінці XIX століття акордеони у великій кількості вироблялися в Клінгенталі (Саксонія). До цього часу найпоширенішими в Україні та на території країн колишнього СРСР є акордеони німецької фірми «Weltmeister» (різних марок, наприклад, Diana, Stella). Зустрічаються

також інші фірми-виробники, як зарубіжні («Horch», Hohner (англ.)), так і російські («Берізка», «Меркурій», «Акорд») (Див. Додаток В, Г, Д). Виникненню сучасного акордеона передували винаходи декількох подібних інструментів:

- акордеон К.Деміана (Відень, 1829 р.);
- концертна Ч.Уїтсона (Лондон, 1829 р.);
- бандонеон Г.Банда (Крефелд, 1840 р.).

Музичний інструмент під назвою «акордеон» був запатентований у Відні (Австрія) органним майстром Кирилом Деміаном 1829 року, і мав по п'ять кнопок на лівій та правій клавіатурах. Принциповою відмінністю цього інструмента від інших було те, що при *натисканні однієї кнопки в лівій клавіатурі звучав акорд*. Зараз такі акордеони називають «готовими» [30, с. 40].

В ці роки примітивний акордеон стає популярним у вищому світі Парижа і Санкт-Петербурга, отримує схвальні відгуки. Він стає символом народних традицій багатьох культур [22]. Починаючи з 1883 р. акордеон використовується для створення фольклорної атмосфери в деяких музичних творах Чайковського, Шостаковича, Прокоф'єва. 1907 року в Санкт-Петербурзі одна з модифікацій акордеону майстра музичних інструментів Петра Стерлігова отримала назву «баян» (від імені Бояна, легендарного давньоруського гусяря).

В наступні роки в результаті різноманітних ускладнень виникає новий багатоголосний і багатотембровий готово-виборний інструмент — клавішний або кнопковий концертний акордеон. Завдяки готово-виборній системі у лівій клавіатурі та різноманітності тембральної палітри, сучасному акордеону підвладний дуже широкий репертуар: від перекладень класичної музики (написаної для органу чи оркестру) до авангарду, де можливе використання унікальних акустичних ефектів цього інструменту.

Кнопковий акордеон — це загальноприйнята міжнародна назва того інструменту, який на території колишнього Радянського Союзу за звичкою називають баяном. Кнопковий і клавішний акордеони — різні інструменти, хоча і мають багато спільного (наприклад, однакову конструкцію лівої клавіатури).

Передвісницею акордеона для російських виробників фахівці вважають «елецьку гармоніку», що мала однорядну кнопку клавіатуру за фортепіанною побудовою. Акордеон в сучасному вигляді з'явився в 1920-30 рр. Так, скажімо, у відомому оркестрі Л. Утьосова на акордеоні фортепіанного типу віртуозно грав Микола Мінх. В 1940 роки віртуозом по праву вважали ленінградця Юрія Шахнова. «Карусель» в обробці Ю. Шахнова і сьогодні вважається тестовим твором на визначення майстерності акордеоніста [31, с. 2].

Велику кількість акордеонів було завезено після 1945 року радянськими солдатами з Німеччини, де цей інструмент був надзвичайно популярним. В радянські часи найдефіцитнішими були італійські акордеони. Доступними і найкращими в країнах Європи вважались німецькі. А в музичних школах вчилися на дешевих радянських, марок яких було чимало, але звучали вони майже всі однаково, гірше за імпорتنі. І це попри те, що *тульський баян* тримав непереборне лідерство серед концертних баянів [34, с. 16].

*Акордеон містить три основні складові частини:*

- права клавіатура (на якій виконується п'ятьма пальцями правої руки сольна партія)
- міх для приводу в дію звукових язичків обох клавіатур
- ліва клавіатура, на якій переважно вказівним і середнім пальцями лівої руки здійснюється басово-ритмовий акомпанемент основної мелодії.

У акордеона є реєстри, які переключають тональність вгору та вниз, а також додають звучання в унісон. Таким чином, при натисканні однієї клавіші музикантом, слухач чує від однієї ноти, до акорду з 2-4 нот з різницею в октаву. Інструмент утримується на плечах музиканта на двох ремнях. При розтягуванні – стисканні лівою рукою міхів повітря крізь сітки в клавіатурних половинах приводить в коливання язички, що відкриті на ту мить певними клавішами; коливання язичків формують звук відповідної частоти (в класичних баянах чи акордеонах частота звуку на «стискання» чи «розтягуванні» однакова; проте, у цілої низки народів існують подібні народні інструменти, наприклад, в Грузії,— де «стискання» дає одну ноту, а «розтягування» на тій же кнопці – клавіші іншу; це можна помітити, коли виконувана мелодія відтворюється «грою міхом») [54, с. 59]. Відкривання та закривання повітряних каналів відбувається клапанами, з'єднаними з клавішами (кнопками). Окрім «музичних» клапанів в верхній частині лівої клавіатури міститься бокова кнопка клапану беззвукowego стиснення міхів в кінці гри. Також на лівій частині клавіатури є ніжки, на яких акордеон має стояти увесь час, коли не застосовується для гри. Оскільки звучання лівої клавіатури акордеона значно нижче, аніж правої, партії для акордеона прийнято писати: праву в ключі Соль, ліву в ключі Фа.

Існують *різновиди акордеону*. Так, в залежності від кількості язичків, які відкриваються та закриваються одночасно одним клапаном, акордеони, як правило, можуть бути:

- трьохголосними
- чотирьохголосними.

Кількість голосів може сягати восьми.

Відомі українські акордеоністи: Ігор Завадський — Заслужений артист України; Ян Табачник — народний артист України [57].

Чи існує інструмент, який би виконував ідеальну музику? По інтонації, найідеальніший інструмент – синтезатор. Це електронна музика. Ми вважаємо, що сучасні електронні інструменти – це дуже цікаво й чудово, потрапляєш у якийсь світ майбутнього, непізнаного. Але справа у тому, що звук – не просто інтонація, це художнє «висловлювання», вираз, фарба. Інтонування йде від душі музиканта, який створює і виконує цю музику. І саме це інтонування, фарбу створюють такі чудові інструменти – баян і акордеон. Великий піаніст та композитор С. Рахманінов наголошував: «Потрібно гладити клавіші, а не тикати з відразою». Ми, через наші емоції, душу, розум торкаємося і отримуємо цей звук. А якщо взяти електронну музику – це те ж саме, що і комп'ютер. Щодо ідеальної чистоти, ми всі стараємось не фальшивити, щоб був чистий звук. Але ідеально не буває. Це буває лише в механіці. [64, с. 23] Тому є потреба збереження і розвитку баянно – акордеонного виконавства.

Хотілося б, щоб баяністи та акордеоністи, музикознавці ретельніше досліджували культурні надбання виконавських баянно – акордеонних шкіл, частіше цікавилися проблемами української культури музикування на баяні та акордеоні. Викладачі й виконавці на цих інструментах є безпосередніми учасниками мистецького процесу. Вони володіють надзвичайно цінною інформацією, унікальними знаннями і вміннями. Але через недбале відношення, музичну безграмотність, незнання ми можемо втратити навіки такі самобутні, академічні інструменти – баян та акордеон. [75]

Баян і акордеон довгий час не виходили за рамки непривілейованого соціального середовища, а виконавство на них обмежувалося рамками побутового музикування. Музично-нотна література не була досить широко представлена, тому першим виконавцям – музикантам-любителям – доводилося об'єднувати інтерпретаторську і композиторську форми

діяльності, що зумовило суттєвий зв'язок між формуванням оригінального репертуару і розвитком виконавського мистецтва. Баяністи і акордеоністи віддавали перевагу переважно популярній музиці, типовою для їх соціуму – обробкам пісень, танців, популярних мелодій, невибагливим мініатюрам, в той же час, професійні музиканти скептично ставилися до інструментів, які набули широкого поширення в питних закладах і «асоціювалися в побуті з акомпанементом вуличним шансоньє» [85, с. 48]. Це створювало перепони для реалізації баяна і акордеона в області академічного мистецтва, і, разом з тим, сприяло просуванню в сфері популярної музики.

Необхідно відзначити, що формування особливостей баянно-акордеонного виконавства багато в чому було обумовлене історичними етапами розвитку популярної музики, зокрема появою нових жанрів розважального музичного театру. Так, в кінці XIX – початку XX ст. акордеон отримує поширення в бендах менестрельних шоу, широко використовується в мюзик-холах і кафешантанах.

Відзначимо, що в якості артистів вар'єте, кабаре, мюзик-холів, водевільних театрів і кафешантанів починали свій шлях П. Дейро, Г. Дейро, П. Фросіні, З. Гала-Ріні, Ч. Маньянте, Ш. Пегурі, К. Койя, Н. Декорну, Дж. Гільярді, А. Бускатель, Е. Ваше – музиканти, які заклали традиції баянно-акордеонного мистецтва.

*У Польщі та Чехословаччині* в першій половині XX століття баян і акордеон розглядалися як інструменти масово-побутової формації, сфера використання яких була орієнтована на виконання популярної музики [86, с. 336]. Відзначимо, що в кінці 50-х рр. XX століття розвиток баянно-акордеонного мистецтва в зазначених країнах був спрямований в бік академічної традиції. В даний час в *Чехії і Словаччині* сфера популярної музики у виконавській і композиторській діяльності баяністів і акордеоністів представлена не досить широко, в той же час у Польщі

інтерес виконавців до популярної музики стрімко зростає, про що свідчить активна організація конкурсів, фестивалів, майстер-класів з даною тематикою. Разом з тим, виконавці не ініціюють творчість композиторів – твори популярної музики для баяна та акордеона польських авторів нечисленні.

У Німеччині розвиток баянно-акордеонного виконавського мистецтва спочатку відбувався паралельно в напрямку і академічної, і легкої музики, що надалі зумовило особливості розвитку німецької популярної музики для баяна та акордеона. Широке поширення отримали концертні фантазії, попури і мініатюри для баяна та акордеона в супроводі ансамблю або оркестру, в яких можна знайти прагнення максимально об'ємно виявити художні засоби інструменту з точки зору великомасштабної концертності [87, с. 4].

М. Булда підкреслює, що популярна музика в баянно-акордеонному виконавстві «має досить позначену культурологічну спрямованість, тому розглядається як поліжанрове формоутворення – особливий різновид (художня модель) культурної і музичної комунікації» [93, 107]. Так, наприклад, у Франції музика для баяна та акордеона в першій половині ХХ століття розвивалася в достатній мірі самобутньо і була представлена сферою легкої музики, основу якої становив *стиль мюзет*. Його витoki сягають музичним традиціям балів – мюзет, які супроводжувалися грою на волинці. З плином часу волинку почали замінювати гармонікою, а в кінці ХІХ століття – баяном і акордеоном. У результаті цих перетворень був сформований *оригінальний баянно-акордеон стиль мюзет*, який синтезував в собі традиції гри на волинці і особливості французької танцювально-побутової музики. Слід зазначити, що для французької школи легка музика по теперішній час є пріоритетним напрямком баянно-акордеонного мистецтва, займаючи одне з центральних положень у системі музичної

освіти і культури країни, а стиль мюзет є своєрідним символом Франції. Першорядним фактором розвитку баянно-акордеонного мистецтва в *Італії* стала щільна концентрація фабрик по виробництву інструментів по всій території країни. Серійне виготовлення сприяло перетворенню баянів та акордеонів в предмети масового музичного побуту, на яких «вже в перше десятиліття ХХ століття широко зазвучала популярна музика багатьох європейських міст» [96]. Парадоксально, проте інтенсивний розвиток оригінального репертуару і професійного виконавського мистецтва баяністів і акордеоністів в *Італії* відбувається лише в другій половині ХХ століття, в той час як традиції баянно-акордеонного мистецтва в інших країнах були закладені музикантами італійського походження.

*Витоки популярної музики для баяна та акордеона йдуть в пласт побутового масового музикування, де передумови розвитку кореняться в історії створення та поширення інструментів. Так, новаторські конструктивні рішення – сам аккомпанемент, спрямований на тонізацію руху, динамічні характеристики, портативність – були націлені на комфортність проведення дозвілля і виконання популярної музики, типової для початкового ареалу побутування інструментів [89]. Швидка популяризація баяна і акордеона і виконання на них музики була обумовлена демократичністю, доступністю інструментів, а також легкістю в первинному освоєнні.*

Є така фраза: «Мистецтво належить народу. Воно повинно бути зрозумілим народу». Ми повинні як професіонали вчити людей слухати музику різну просту й складну. Ми повинні тягнутися до прекрасного в своїй музиці і тягнути людей за собою. Поки ще не пізно, слід дбайливо збирати, ретельно вивчати, наполегливо пропагувати і вміло рекламувати цей скарб музичної культури. Необхідно всіма можливими засобами привернути увагу до цієї проблеми шанувальників мистецтва, любителів

музики великого мистецтва. Тому фахівці з даної області, баяністи і акордеоністи, музиканти повинні бути професіоналами та творцями своєї справи. Адже саме музиканти повинні донести і максимально наблизити найкращі здобутки цих цікавих інструментів до сьогоденного слухача, слухача різної вікової ланки. Людей повинно поєднувати одне – любов до справжнього, непідробного мистецтва.

### **1.3. Особливості становлення і розвитку баянно-акордеонного виконавства у нордичних країнах.**

В даний час втілення різних жанрів і стилів популярної музики є істотним напрямком у розвитку оригінального репертуару для баяна та акордеона. Початок стрімкої еволюції баянно-акордеонної музики доводиться на другу половину ХХ століття, Проте передумови розвитку популярної музики для баяна і акордеона ґрунтуються в традиціях, що склалися протягом ХІХ – початку ХХ століття.

Дослідження передумов розвитку популярної музики для баяна та акордеона викликає необхідність звернення до витоків баянно-акордеонного виконавства, а також історії створення інструментів. У 1829 р віденським майстром К.Деміаном був запатентований новий вид гармоніки. «Аккордіон» – безпосередній попередник сучасних баяна і акордеона – спочатку був задуманий як прикладний інструмент для проведення дозвілля: «басо-акордові чергування голосів лівої клавіатури дозволяли створювати на рідкість чітку пульсацію метра» [24, с. 5], будучи збудників і стимулятором активного руху, перш за все танцювального. А. Мірека зазначає, що вже до середини ХІХ ст. виробництво гармонік було налагоджено в таких країнах, як Австрія, Англія, Німеччина, Росія, Франція, пізніше – Італія і США [68, с. 95]. Нові інструменти швидко здобули популярність і стали масовими, що багато в чому було обумовлено

доступністю придбання, а також особливостями конструкції – високою динамічною насиченістю, портативністю, наявністю «готового» акомпанементу і температури, що сприяло швидкому оволодінню початковими навичками гри.

В 10 -20-і роки ХХ століття відбувається затвердження художніх достоїнств баяна і акордеона, в результаті чого вони асимілюються на великих концертних естрадах в США, країнах Європи та СРСР. Вхід баяна і акордеона в професійну виконавську практику різних країн мало певні відмінності. Наприклад, в музичній культурі країн *Скандинавії і Фінляндії, зокрема*, баян асимілювався в 20-і роки ХХ століття як академічний музичний інструмент, репертуар для якого був орієнтований на перекладання творів академічної музики. Така розстановка пріоритетів в подальшому відбилася на створенні оригінальної музики для баяна та акордеона і визначила її академічну спрямованість. (Див. Додаток Є, 3).

Країни Північної Європи включає в себе поняття «*Скандинавія*», але зміст його набагато ширше. У поняття «*Скандинавія*», як правило, не включають території, що знаходяться за межами Європи (Гренландія), острови, що знаходяться на великій відстані від Скандинавського півострова (*Ісландія, Ян-Маєн, Шпіцберген і Фарерські острови і Фінляндія*). Відповідно до класифікації ООН, до країн Північної Європи належать Ірландія, Великобританія, Норвегія, Ісландія, Данія, Швеція, Фінляндія, а тепер і Литва, Латвія і Естонія. У 2017 році ООН змінила статус Литви, Латвії та Естонії. Тепер країни Балтії відносяться до Північної Європи замість Східної Країни Північної Європи розташовані в північно-західній частині Європи (Фінляндія, Швеція, Данія, Норвегія) і на островах північної Атлантики (Фарерські острови, Ісландія, Гренландія) і Північного Льодовитого океану (Шпіцберген). В дане поняття включається також

Гренландія, розташована в Північній Америці, через її тісні історичні і культурні зв'язки з Данією, частиною якої вона є [67].

Пріоритетна посібникова література М. Імханіцького «Музика зарубіжних композиторів для баяна й акордеона» (Москва, 2004) та «Історія баянного й акордеонного мистецтва» (Москва, 2006) стала ґрунтовним напрацюванням і методичним архівом сучасного викладача. Зазначені праці презентувалися автором на майстер-класах і методичних семінарах у рамках I міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Акорди Львова» (Львів, 2006) і IV конкурсу «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2011) [35, с. 15].

Щодо першого видання «Історії баянного й акордеонного мистецтва» (Москва, 2006), то воно апелює до вивчення історії становлення та розвитку акордеонного мистецтва у країнах Європи та США [17, с. 12]. Чотирнадцять розділів крок за кроком розкривають горизонти історії баяна-акордеона світу, а саме:

- передумови виникнення від кінця XIX до 30-х рр. XX століття;
- зародження професійної творчості в *Австрії та Німеччині* у 20–30-х рр. XX ст. (Х. Герман) і другої половини XX ст. (Г. Бреме, В. Якобі, К. Швен, Г. Катцера, Ю. Ганцера);
- творчість *датських композиторів* (М. Еллегард, О. Шмідт, В. Хольмбоє, Н. Бентсона, Л. Кайзера, П. Ольсена, П. Ньоргорда, Б. Лорентсена);
- музика для баяна *Швеції* на прикладі творчості Т. Лундквіста; творчі напрацювання митців Фінляндії (Е. Йокінен, М. Мурто, К. Ахо, М. Линдберг, П. Макконен);
- звернення до композиторів *Норвегії* (А. Нордхейм), Італії (Л. Беріо), Франції (А. Аббот, Ф. Анжеліс), Польщі (Б. Пшібильський, Б. Довлаш, А. Кшановський, К. Ольчак, Б. Преч), Чехії (І. Фельд), Словаччини (Ю. Хатрик), Японії (Ю. Такахаші, Т. Хосокава);

• окремо автор розкриває горизонти естрадної та джазової музики США (П. Дейро, П. Фроссіні, Е. Галла-Ріні, Ч. Маньянте, Ф. Марокко), Німеччини (Р. Вюртнер, Ф. Фоссен), Аргентини (А. П'яццолла), Франції (Р. Гальяно) яка становить «золотий фонд» й окремий пласт напрацювання оригінальної творчості для баяна-акордеона, показуючи еволюційні засади розвитку репертуарних тенденцій щодо означеного напрямку у світі.

У 40-і роки в Фінляндії були створені перші оригінальні твори для акордеона («Політ дракона» і «Танець» П. Лассе), написані в стилі романтичної салонної музики. У 40-50-ті роки з'являються перші оригінальні твори в Чехословаччині (Концерт для акордеона і оркестру Е.Ф. Буріана, Каприччіо для акордеона соло Я. Хурта – цикл з 9 композицій неоромантичного напрямку, хроматичні варіації для акордеона і оркестру Ф. Броза.

Сучасні фінські композитори, що пишуть для баяна, — Хейкі Валпола, Петрі Макконен, Матті Мурто — створюють ефектні композиції, ясні за формою, динамічні, що базуються на гарній романтичній гармонії. Вони дуже важлива віртуозна свобода, дається ніби легко і невимушено. Так, перший розділ п'єси Петрі Макконена «Політ над часом» (іноді назва «The Flight Beyond the Time» перекладається як «Політ без часу») йде на тлі органного пункту — стрімкої «токкатної» репетиції, спочатку дуже тихої, що доповнюється все більш насиченою гармонією, що розростається у репризі до потужної акордової звучності [14, с. 70]. Контрастна середина – співуча одностайність – дозволяє показати м'яке вібрато баяна. Не випадково на міжнародних виконавських конкурсах ця п'єса включається до обов'язкових.

Інша композиція Макконена – «Пан» для баяна та струнного квартету – поєднує ознаки тричастинної форми та варіацій. Вона будується на короткій тризвучній низхідній послівці. Композитор зіставляє спочатку

тембри, акцентуючи різну природу звуку, густішого «органного» у баяна, який ніби перетікає у м'якший і тепліший — струнних. Потім йдуть різні акордові техніки: з перекидами з регістру в регістр у баяна і поступово піднімаються вгору з використанням мікротонових співзвуччя – у струнних. Тембри змішуються, акорди розростаються в кластер. новим контрастом їм звучить прозора фактура, що нагадує гру барокового ансамблю. Чисті гармонії, повторюючись на постійному *crescendo*, починають звучати все впевненіше та урочистіше – майже гімнічно. Заклучний розділ повертає тиху тему, що спадає, у струнних.

Дует для баяна та фортепіано *Хейкі Валпола «Мариліна» та композиція Матті Мурто «Північні вітри»* для баяна та струнного квартету — розгорнуті чотиричасткові цикли. У першому творі ключовою стає початкова секундна інтонація, проголошена фортепіано. У другому форму скріплює тематична арка: композитор у фіналі проводить теми першої частини. Автори охоче вдаються до жанрових алюзій: друга частина у Валпола — саркастичний вальсок. У Мурто романтична вальсова тема з'являється у першій частині, а третя відсилає до звучання народного ансамблю. Крім того, у другій частині композитор цитує знамениту прелюдію Дебюссі «Кроки на снігу» [8, с. 23].

*Калеві Енсіо Ахо* (1949-03-09) – фінський композитор. У 1971 році закінчив академію імені Сібеліуса за класом Ейноухані Раутаваара . Після закінчення академії якийсь час займався у Бориса Блахера в Берліні . З 1974 по 1988 рік Ахо викладав теорію музики в університеті Хельсінкі . З 1988 по 1993 рр. він вів педагогічну діяльність в академії імені Сібеліуса. Після цього Калеві Ахо зосередився на композиторській роботі [51, с. 45]. Жанровий діапазон простягається від сценічної та симфонічної до сольної та камерної музики. Серед його творів 17 симфоній, 29

інструментальних концертів, 5 опер, квартети, квінтети, сонати. Нині Калеві Ахо вважається одним із найбільших сучасних композиторів Фінляндії.

29 листопада 2016 року нагороджений державною премією Фінляндії в галузі культури. Мешкає в місті Гельсінкі.

*Торб'єн Лундквіст шведський композитор та диригент* (03.09.1920. – 01.06.2006.) Навчався у «Dag Wirén» та «Isai Dobrowen». З 1949 по 1956 рік був диригентом Королівського палацового театру на «Drottningholm». Активно працював як запрошений диригент різних оркестрів. Творчість Лундквіста включає опери, чотири симфонії, Концерт для фортепіано з оркестром, камерну музику, музику та пісні до кінофільмів. Крім того, він писав складніші роботи для акордеону, камерний концерт для баяна з оркестром, музику для струнного квартета та «Метаморфози» для акордеону соло.

*Арне Нордхейм* (20 червня 1931 – 5 червня 2010 року) був норвезьким композитором. Нордхейм отримав безліч нагород за свої твори, і з 1982 жив у почесній резиденції норвезького уряду, Гроттен, поряд з Королівським палацом в Осло. Він був обраний почесним членом Міжнародного товариства сучасної музики у 1997 році. 18 серпня 2006 року Арне Нордхейм отримав ступінь доктора honoris causa у Норвезькій музичній академії. У музичній консерваторії Осло (нині Норвезька музична академія), де Нордхейм навчався з 1948 по 1952 рік, він розпочав свою кар'єру в галузі теорії та органу. Потім він перейшов на факультет композиції, навчався у Карла Августа Андерсена (1903–1970), Б'ярна Брустада та Конрада Бадена. У 1955 році він навчався у Вагна Холмбо в Копенгагені і вивчав *musique concrète* у Парижі. Пізніше він вивчав електронну музику в Білтховені (1959) і багато разів відвідував студію Eksperimentálne Польського радіо (1967–1972), де було реалізовано багато його ранніх електронних робіт (включаючи *Race*, *Solitaire* і *Lux et tenebrae* (Полі-Полі)). У 2005 році було

заново виявлено багато втрачених і забутих касет з електронними композиціями для Норвезької радіомовної корпорації (NRK), нагадавши нам, що Нордхайм також розробив свою мову електронної музики у себе вдома [32, с. 10].

Його «Есе для струнного кварту» вперше було виконано в Стокгольмі у 1954 році, але Нордхейм завжди вважав струнний квартет 1956 своїм Опусом № 1. Його музичні твори зосереджені на темах «самотності, смерті, кохання та пейзажу»; ці теми вже очевидні в його пісенному циклі «Афтонланд» (Evening Land, 1959), який є сеттингом на вірші шведського поета Пяра Лагерквіста, які принесли йому національне визнання. «Canzona 1961» для оркестру була його міжнародним проривом. Натхненний канцоною Джованні Габріелі, демонструє у творі історичні нахили Нордхайма, а також його захоплення простором як параметром музики. Просторові інтереси Нордхейма у поєднанні з його зосередженням на смерті та людських стражданнях зібрані воєдино у його, можливо, найвідомішій роботі «Epitaffio per orchestra e nastro Magnetico» (1963). Написана на згадку про норвезького флейтиста Альфа Андерсена, який помер того ж року в дуже молодому віці, твір включав вірш Сальваторе Квазімодо «Ed è subito sera». Спочатку цей твір був задуманий для оркестру та хору, але Нордхейм зрозумів, що його бажання, щоб весь простір «співав» буде краще досягнуте за допомогою звучання електронних засобів. Результатом є чудове, майже непомітне змішення оркестрових звуків з хоровими звуками стрічки, де останній рядок «ed è subito sera» («і раптом настає вечір») – єдина частина тексту, яка може бути почута.

Норхейм створив відомі твори: «Tempest» (1979), «Klokkesong» (1984), «Magma» (1988), «Скрипковий концерт» (1996) та «Fonos» для тромбона з оркестром (2004). Арне Норхейм був натхненний нейнями та звуком середньовічних дзвонів дерев'яної церкви Каупангера при створенні

твору «Klokkesong», який вперше був виконаний у церкві. У «The Tempest», балеті, заснованому на п'єсі Шекспіра, електроніка та оркестрові звуки знову змішані, в той час як основна увага приділяється вокальній музиці (наприклад, «подвійний голос» Калібану), тоді як Нордхайм продовжує використання історичних елементів демонструючи включення музичного ребусу Леонардо да Вінчі, який говорить: «Amore sol la mi fa remirare, la sol mi fa sollecita» [16].

У 1968 році Арне Нордхейм нагороджений Музичною премією Північної Ради за його «Еко» для сопрано, двох хорів та оркестру. Робота знаменує початок нової фази розвитку, де Нордхейм довів, що може створювати тембри з електрофонічним звуком на звичайних інструментах. Протягом усієї своєї кар'єри Нордхейм отримував низку замовлень, що призвели до створення таких робіт як: «Динозавр» для акордеону (1971); «Greening» (1973), написаний для Зубіна Мета і Симфонічного оркестру Лос-Анджелеса; «Шпора» для акордеону та оркестру (1975); балет «Стормен» (1979) для Швезінгерського фестивалю в Німеччині; концерт для віолончелі «Тенебра» (1980) для Мстислава Ростроповича; «Aurora» (1983) для вокального ансамблю «Electric Phoenix» та оркестрова робота «Magma» (1988) для «Concertgebouw Orchestra» в Амстердамі. Серед інших великих робіт – «Wirklicher Wald» (1983) для сопрано, віолончелі, хору та оркестру, замовлений до столітнього ювілею Музичної консерваторії Осло, та «Boomerang» (1985) для гобою та камерного оркестру, написаний для Норвезького камерного оркестру. «Драумкведет» – монументальний сценічний твір для оркестру, (діючого) камерного хору, солістів та танцюристів, він був виконаний 40 разів у 1994 році з Оркестром Радіомовної корпорації та «Grex Vocalis». Запис за участю цих виконавців під керівництвом Інгара Бергбі було зроблено у 2001 році та випущено у 2006 році у вигляді двох компакт-дисків на лейблі «Simax» («Simax PSC

1169»). Засноване на середньовічній норвезькій поемі («Draumkvedet», «Пісня сну»), твір було написано на честь тисячоліття міста Тронхейм у 1997 році [36, с. 83].

Нордхейм був великим шанувальником драматурга Генріка Ібсена та приділяв час вивченню його життя та літературних творів. Нордхейм написав музику для виконання «Den Nationale Scene» п'єси «Peer Gynt». Неодноразово Нордхейм проводив доповіді під назвою «Підходи композиторів до «Peer gynt», у ході яких було семпильовано музику Едварда Гріга для «Смерті Азе», пов'язані із своєю композицією Нордхейма. Звичайно, обидва композитори склали партитуру для цієї сцени «сі мінор».

У 2001 році в ознаменування 70-річчя Нордхейма було проведено святковий концерт за участю філармонічного оркестру Осло. Норвезьке міністерство культури та церковних справ також вшанувало композитора та заснувало Композиторську премію Арне Нордхайма, яка щорічно вручається композитору, який проживає в Норвегії.

Перша половина ХХ століття характеризується розвитком національних композиторських та виконавських баянно-акордеонних шкіл. Величезна роль в академізації інструменту, створення оригінального репертуару, у становленні професійної освіти на баяні-акордеоні належить Данії.

*Датські композитори 20 століття* аж до 60-х років перебували під сильним впливом творчості К. Нільсена – найбільшого симфоніста, творця так званої нової датської пісні. Це завадило впровадженню у Данії авангардистських віянь. Серед сучасних композиторів старшого покоління: Р. Ланггор, П. Ланге-Мюллер, К. Рісагер, Ф. Хефдінг, С. Шульц, С. Тарп, О. Хамерік, Є. Хамерік, І. Єрсиль, Ф. Вайс. Послідовним продовжувачем традиції Нільсена у сфері симфонії виступив У. Хольмбу, провідним композитором став М. Ст. Бентсон. Серед композиторів молодшого

покоління: П. Нергор, П. Ольсен, П. Гудмунсен-Хольмгрен, Л. Тюбо, Я. Мегор, Х. Крістіансен, Б. Левкович. У 70-х роках на датських композиторів (Б. Лорентсен, Х. Кольдінг-Йоргенсен та інших) вплинула творчість Д. Лігеті та К. Пендерецького. Ряд композиторів працює у галузі баянно – акордеонної та електронної музики (Нергор, Лорентсен, О. Боруп-Йоргенсен). Виявляються тенденції неоромантизму (І. Нерхольм). Як зазначав норвезький баяніст Гейр Драугсвол: «Серйозний оригінальний репертуар дуже важливий для спонукання композиторів до використання інструменту різних напрямках, й у цьому сенсі Данія завжди була країною-ініціатором» [63, с. 94].

Одним із перших у всьому зарубіжному баянно-акордеонному мистецтві активну роботу з композиторами із створення оригінальних творів для баяна-акордеона вів *Могенс Еллегард* – видатний виконавець і композитор, завдяки якому європейське баянно-акордеонне мистецтво вийшло на новий рівень розвитку. У зв'язку з цим наведемо його спогади: «Коли я починав, не було жодної акордеонної культури. Готово-виборний інструмент не існував, він був невідомий, коли я був дитиною. Концерти для нас склалися з «легкого» репертуару чи фольклорної музики, можливості здобуття академічної освіти [на акордеоні] дорівнювали нулю, акордеон не викладався в жодному з музичних вузів, можливості для соліста звужувалися до роботи в шоу нічного клубу. Це те, що я робив, коли був дуже молодий» [66, с. 112]. У 50-х роках ХХ століття в Данії з'являються готово-виборні інструменти, відкриваються класи акордеону в музичних вищих закладах освіти, і М. Еллегард стає спочатку одним із перших студентів, а потім – одним із перших професійних виконавців.

У числі першовідкривачів таланту М. Еллегарда, був датський композитор *Оле Шмідт* (1928-2010), ось що він писав: «Я надзвичайно не любив баян, але коли зустрівся з Могенсом, то менш ніж за годину моя

думка про інструмент докорінно змінилася» [61, с. 98]. У 1958 році датський композитор Оле Шмідт пише спеціально для Еллегарда «Симфонічну фантазію та АLEGRO», ор. 20 для баяна та оркестру. У цьому творі можна знайти схожість із концертом: контраст між партією соліста та оркестру, віртуозні пасажі, наявність каденцій. Проте концертом для баяна з оркестром цей твір повною мірою назвати не можна: відсутня друга повільна частина, а також є момент імпровізації, тому назва «Фантазія» – дуже сюди підходить. Варто зазначити, що О. Шмідт використовує у своєму першому творі для баяна новаторські прийоми гри – тривале тремоло хустром, застосування ходів паралельними акордами. Вперше в історії баянно-акордеонного мистецтва з'являється розгорнутий великомаштабний твір професійного композитора для сучасного багатотембрового готово-виборного баяна. Згодом Могенс Еллегард неодноразово зазначав: «Саме з «Симфонічної фантазії та АLEGRO» було започатковано історію баяну в скандинавських країнах» [61, с. 99].

Талановитий композитор, видатний диригент, піаніст та педагог *Оле Шмідт* здобув професійну освіту в Датській королівській консерваторії. Твори композитора набули свого поширення у різних жанрах: фортепіанні концерти, скрипкові концерти, сюїта для флейти та камерного оркестру, концерт та соната для туби, тріо-соната для двох труб та органу, балет «За лаштунками», дві симфонії, музика для драматичних театрів, кіно тощо. З 1957 Оле Шмідт звертається до написання музики для баяна-акордеона. Так, у 60-х роках ХХ століття їм утворюються дві токкати. Ці твори відрізняються різноманітністю ритму, розміру, що надають особливої виразності та контрастності. І в наші дні твори Оле Шмідта входять до концертного та конкурсного репертуару баяністів-акордеоністів не лише Європи, а й усього світу.

Одним із представників старшого покоління датської композиторської школи є *Вагн Хольмбоє* (1909-1996). Композитор працював у різних жанрах: симфонії, опери, концерти для різних інструментів, сонати. У своїх творах В. Хольмбоє нерідко використовує елементи сонористики, алеаторики, серійної техніки, але водночас твори наповнені ліризмом і простотою. Для баяна композитор пише у 1979 році сонату, яка була створена у творчому союзі з М. Еллегардом, і йому ж присвячена. Датські музикознавці відзначали: «Соната по-юному свіжа, насичена ритмічною пружністю і пронизана ліричним початком» [61, с. 106]. Сонату «пронизує» єдина діатонічна тема, натомість якої звучить викладене у вигляді 5/8 супровід, своєю основною рисою стилю композитора є прагнення ясності, доступності образів.

У 60-ті роки ХХ століття з Могенсом Еллегардом співпрацював ще один відомий датський композитор – *Нільс Віго Бентсон* (1919-2000), який отримав музичну освіту в Датській королівській академії музики Копенгагена. Він є творцем величезної кількості творів – близько 650 творів, написаних у різних жанрах, серед них: 24 симфонії, 14 струнних квартетів, 8 концертів для фортепіано з оркестром, балети, концерти для скрипки, альту, віолончелі, духові інструменти, хорові опуси також музика до театральних постановок та кінофільмів.

*Твори для баяна* займають особливе місце у творчості композитора. У 1963 був написаний «Концерт для баяна з оркестром», в 1966 – «Концертна симфонія для ансамблю баян з оркестром», а в 1970 з'явилася п'єса «Діалог» для баяна з ударними. Ці твори часто можна почути у різних концертних залах багатьох країн Європи. Але найбільшу популярність серед баяністів-акордеоністів набула сюїта для баяна «У зоопарку», створена в 1964 році спільно з Могенсом Еллегардом. У сюїті представлені різноманітні замальовки тваринного світу. Кожен мешканець зоопарку має свою чітку

звукову характеристику: слон – важкий, повільний рух мелодії вниз; страус – точний ритмічний малюнок, з постійним підкресленням опорного басу; какаду – постійне тремоловання мелодії; одногорбий верблюд – квінтові співзвуччя; мавпочки – постійні стрибки шістнадцятих від правої клавіатури до лівої виборної клавіатури. Сюїта стала новаторською в історії баянно-акордеонного мистецтва, завдяки новаторству в галузі динаміки, штрихів, різноманітній палітрі специфіки інструменту, у плані виявлення нових звукотворчих мистецтв.

Наступний представник датської композиторської школи *Лейф Кайзер* (1919-2001). Свою першу симфонію він написав уже у дев'ятнадцятирічному віці. Також у творчості композитора безліч камерно-інструментальних та органних творів. До створення музики для баяна композитор звернувся 1984 року. Їм була написана п'ятичастна контрастна «Сакральна сюїта», яка поєднала у собі церковні органні та хорові твори.

Однією з відомих та цікавих робіт Л. Кайзера є сюїтний цикл «Арабески», створений у 1975 році. Надихнув композитора до створення цього твору також М. Еллегард. Цикл представляє десять контрастних мініатюрних п'єс різноманітного характеру, що відрізняються особливою тонкістю і вишуканістю. Крихкість інтонації, барвистість гармонії, прозорість фактури, гнучкий ритмічний малюнок та звивиста мелодика – все це, безперечно, приваблює слухачів та виконавців різних країн. Серед датських композиторів варто назвати ім'я Пауля Ровзінга Ольсена – автора цікавих творів для баяна, які нерідко виконуються баяністами-акордеоністами на різних майданчиках. Одним із таких прикладів є п'єса «Дует», написана для баяна з фортепіано у співдружності з М. Еллегардом. Мета цього дуету – показати контраст тембрів баяна та фортепіано, і водночас – їхнє єднання. Тут композитор протиставляє вільний та суворий ритм у народній музиці та музичному мистецтві Сходу. Музика насичена

імпровізаційним початком, а також містичними, нереальними звучаннями, ефект яких П. Ольсен досягає за допомогою нашарування кластерних звучань.

Але найцікавішим, на нашу думку, твором композитора є п'єса, написана в 1967 для дуету баяністів «Як грати в «ре-мажорі», не піклуючись про це». Сама назва вже привертає цікавість слухача і загострює увагу виконавця, щоб розгадати відповідь на цю загадку. А відповідь досить проста – твір відкривається світлим «ре-мажорним» тризвуком, після якого розкривається світ містики, нереальних образів, використання градацій від «*ppp*» до «*fff*», і результатом цього стає домінантсептакорд до «ре-мажору», який вливається потужним глісандо в триразове повторення тонічного тризвука «ре-мажору». Загалом, для творчості П. Ольсена характерно використання в музиці містичних, гротескних образів, повних насичених гармоній та нашарувань різних акордових співзвучь, що робить його музику яскравою та привабливою для виконавців на баяні-акордеоні [47, с. 43].

Наступним композитором, що розкриває особливості розвитку датської композиторської школи, є *Пер Ньоргорд* (р. 1932), який здобув професійну освіту в Копенгагенській консерваторії. Композитором написано шість симфоній, опери, камерно-інструментальні твори, хорові твори, а також музика до кінофільмів. В 1952 Пер Ньоргорд звернувся до створення першого твору для баяна – «Інтродукція і Токката». Твір носить імпровізаційний характер, з нашаруванням акордів, що робить образ твору споглядальним, а також завдяки наявності трелів на початку і в кінці твору створюється композиційна арка. Наступною цікавою роботою П.Ньоргорда стала п'єса «Бал сомнамбули», що з'явилася на світ у 1954 році. П'єса є відчуженим повільним вальсом, написаним для губної гармоніки, баяна і бас-гітари, але пізніше аранжованим для баяна соло.

Але найнезвичайнішим, найяскравішим, воістину захоплюючим, на нашу думку, твором у творчій спадщині Пера Нергорда є *сюїта «Анатомічне сафарі»*, створена в 1967 році. У циклі дев'ять контрастних мініатюр, у яких композитор застосовує незвичайні прийоми: постукування виконавцем метричних часток такту ногою, танцювальну мелодію з гротеском, з іронією, у якій чути ясні гармонії тоніки, субдомінанти, домінанти, а загальна картина сюїти представляє «Дихання» – відтворюється дихання людини, що захворіла – важке, уривчасте, утруднене. Все це передається за допомогою різних динамічних градацій повітряного струменя, за допомогою віддушника. «Рухи» – різноманітні ритмічні фігури, перемикування регістрів, стукіт клацань; «Плями» – розкидані у всіх регістрах баяна звукові кластери; «Колисання» – хроматичний рух пасажів обох клавіатур; «Реакція» – від «*ppp*» до «*fff*» посилюються хроматичні кластери. «Вистукування» – скерцо. Основний засіб викладу – ритм, різкі удари, плескання регістрових перемикачів. «Запаморочення»: сильне «запаморочення» – використання нетемперованого *glissandi* (плавне ковзання звуку вниз з подальшим поверненням, зниження та підвищення висоти тону). Цей прийом використали вперше в історії європейського баянно-акордеонного мистецтва. «Нетерпіння» – моторика репетиційного руху, що чергується з кластерами, зменшеними інтервалами, синкопами. Прагнення героя до одужання. «Видужання П'єтро» – фантазія на тему одужання самого композитора. Токкатний рух, з поступовим просвітленням і радісним криком виконавця, що раптово звучить, робить цей твір оригінальним і неповторним, що по праву займає значне місце в репертуарі європейських виконавців на багатотембровому готово-виборному інструменті [62].

І на закінчення огляду творчості датських композиторів хотілося б звернути увагу на ще одного автора творів для баяна-акордеона – *Бента*

*Лорентсена* (р. 1935) – одного з основоположників датської електронної музики. До написання музики для баяна композитор звернувся у 1992 році, завдяки співпраці з Могенсом Еллегардом. Перша робота – п'єса «Сльози» – згодом стала широко популярною серед виконавців різних країн. У ній поєднується стилістика романтизму та сучасні елементи сонорного музичного письма, стрибкоподібні акордові кидки, гостра кластерна вертикаль, зламана синкопована ритміка, а також барвисті гармонії з одного боку та кластерне звучання з іншого. Ми згодні з висловлюванням Могенса Еллегарда про цей твор: «Зазвичай сльози обумовлюються сильними почуттями, і «Сльози» Б. Лорентсена – дуже емоційний твір. Але сльози викликаються не лише стражданням та смутком. Інколи вони виникають від невгамовної радості, внаслідок екстатичного захоплення. Цілком виконавцю вирішувати, якого роду настроїв, що викликає сльози, він хоче передати слухачеві» [79].

У 2001 році з'явилася на світ ще одна сюїта для баяна з помітною назвою «Цирк». Цей твір став обов'язковим на 55-му конкурсі «Кубок світу» 2002 року у Копенгагені. Сюїта складається з 4 частин, в яких простежуються замальовки циркових героїв, а кожна з частин має свої фактурні, ритмічні та метричні особливості: «Марш» – гумористичний образ, з розміром 4/4 упереміш з 3/8; «Акробати» – стрімкі пасажі за звуками септакордів; «Леви» – мірний октавний рух на «*pp*» та хроматичні кластери на «*ff*»; «Танець кавалеристів» – відлуння «Танцю з шаблями» А. Хачатуряна, стрімкий темп, яскрава образотворчість, мелодійні звуки, що повторюються. На думку багатьох виконавців, сюїта «Цирк» є «яскравим спалахом» у репертуарі для сучасного багатотембрового готово-виборного баяна-акордеону.

Підводячи підсумок усьому вищесказаному, можна дійти наступного висновку, що багато в чому *Данія* є «країною-новаторкою»: саме тут було

створено і виконано перший великий твір професійного композитора для багатотембрового готово-виборного баяна, з'явилися нові прийоми звуковидобування, сформувалися цілі напрямки в галузі баянно-акордеонного мистецтва.

Можна говорити про те, що в цілому стиль датських композиторів відрізняється вмінням поєднати воєдино барвисту, ліричну сферу і різкі, дисонуючі звучання, майстерність звукообразів, контрастні зіставлення частин всередині одного твору, а також володіння особливим метроритмічним і образно-інтонаційним сторєм. Завдяки своїй самобутності, оригінальності, відкритості та щирості музики спадщина датських композиторів звучить актуально, сучасно, залучаючи виконавців та слухачів різних країн світу.

Таким чином, визначення пріоритетних напрямків розвитку оригінальної музики для баяна та акордеона прямо пов'язане з умовами асиміляції інструментів в кожній із нордичних країн і інтеграцією в баянно-акордеоне мистецтво культурного досвіду минулого. Необхідно відзначити тісний зв'язок між розвитком оригінальної музики та виконавським мистецтвом баяністів і акордеоністів. Асиміляція баяна і акордеона в професійній виконавській практиці кожної із нордичних країн протікала в залежності від національно-культурних особливостей, що в значній мірі вплинуло на визначення напрямків розвитку оригінального репертуару. Серед безпосередніх передумов розвитку популярної музики для баяна та акордеона нордичних країн – зв'язок з новітніми напрямками танцювальної музики і жанрами розважального музичного театру, а також належність до світової баянно – акордеонної мультикультур.

## **Висновки до розділу 1.**

Сучасні тенденції європейського баянно-акордеонного виконавства активно досліджують науковці. У своїх дослідженнях вони висвітлюють головні структуротворчі фактори у зародженні, становленні та популяризації нового напрямку музично-інструментального мистецтва Європи XIX століття – баянно-акордеонного виконавства, а також аналізують конструктивні трансформації видатних постатей європейського мистецтва у контексті становлення баянно – акордеонного виконавства.

Основними чинниками, що сприяють подальшому розвитку професіоналізації вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва, є: динамізація фестивального руху; регулярні перемоги українських баяністів і акордеоністів на міжнародних конкурсах та всесвітнє визнання здобутків української академічної баянно-акордеонної школи; плідна науково-дослідна робота; відкриття виконавської аспірантури по класу баяна і акордеона та вдосконалення методичного забезпечення навчального процесу в педагогічних вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Визначення пріоритетних напрямків розвитку оригінальної музики для баяна та акордеона прямо пов'язане з умовами асиміляції інструментів в кожній із скандинавських країн і інтеграцією в баянно-акордеоне мистецтво культурного досвіду минулого. Необхідно відзначити тісний зв'язок між розвитком оригінальної музики та виконавським мистецтвом баяністів і акордеоністів. Асиміляція баяна і акордеона в професійній виконавській практиці кожної із нордичних країн протікала в залежності від національно-культурних особливостей, що в значній мірі вплинуло на визначення напрямків розвитку оригінального репертуару. Серед безпосередніх передумов розвитку популярної музики для баяна та акордеона в нордичних країнах – зв'язок з новітніми напрямками танцювальної музики і жанрами

розважального музичного театру, а також належність до світової баянно-акордеонної мультикультур.

## РОЗДІЛ II

### ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

#### **2.1. Творчість Астора П'яццолли як квінтесенція розвитку виконавства на інструментах сімейства гармоніки.**

Дещо осторонь у європейському баянно – акордеонному виконавстві стоїть творчість аргентинського виконавця і композитора А. П'яццолли, в творах якого тембр гармоніки (бандонеон) оригінально трактується в камерному ансамблі академічних інструментів (скрипка, віолончель, фортепіано, гітара та ін.), в джазовому біг-бенді, і як сольний інструмент в концерті «Асонсагуа» (для бандонеона, камерного оркестру, фортепіано і ударних).

Астор П'яццолла (1921-1992 рр.) – видатний аргентинський музикант і композитор другої половини двадцятого сторіччя, чії твори в корені перевернули традиційне танго, представивши його в сучасному ключі, який увібрав елементи джазу і класичної музики. Родоначальник стилю, що отримав назву Нуево танго (nuevo tango).

Народився Астор П'яццолла в 1921 році в Маар-дель-Плата. На своїй батьківщині П'яццолла був відоміший як «Великий Астор» ( «El Gran Astor»). Дитинство своє провів у Нью-Йорку, де навчився грі на акордеоні, тут же брав уроки в учня Рахманінова – угорського композитора Бели Вільда. П'яццолла також відомий як неперевершений майстер гри на бандонеоні. Свої твори він часто виконував з різними музичними колективами.

У 1937 році П'яццолла повертається до Аргентини, грає в різних клубах з різними музикантами. Роки роботи в колективі «Тройло» допомогли композитору вивчити досконально стиль аргентинського танго, але цього

мало для вимогливого розуму, рамки традиційного виконання заважають йому реалізуватися. Зустріч з Артуром Рубінштейном в 1940 році, з яким Астор продемонстрував свої твори, привела до знайомства з аргентинським композитором Альберті Хінастери. П'яццолла протягом 6 років навчається у маестро створення композиції, все глибше занурюючись в світ симфонічної музики і академічного виконання. У 1943 році він бере додаткові уроки гри на фортепіано, учителем став Рауль Співак, з'являються перші класичні твори, покладено початок першого етапу творчості – «традиційного» [97].

Нові знання Астор застосовує в оркестрі «Тройло», створюючи незвичайні аранжування до звичного танго. Показовий випадок стався на майданчику футбольного клубу «Бока Хуніорс», де проводився черговий фестиваль танцю. Виконання оркестром «Тройло» традиційного танго «Inspiracion» в обробці П'яццолли, справило ефект вибуху бомби, танцюристи і глядачі розділилися на два непримиренні табори: одні – в гніві покинули майданчик, інші – підійшли ближче послухати незвичну музику. «Велике перетворення танго» почалося, разом з кількома іншими музикантами Астор залишає оркестр «Тройло», молоді люди створюють свій колектив «Франсиско Фіорентіно і його оркестр». Восени 1944 року записують перші студійні твори і виступають на публіці, П'яццолла активно включається в роботу і незабаром бере на себе управління оркестром. Тут він намагається реалізувати своє бачення виконання танго, створює оригінальні аранжування, використовуючи складні ритми, незвичайні трактування партій для різних інструментів і обов'язкову присутність бандонеона. У колективі музикантів прогресивні методи П'яццолла викликають негативні емоції, ситуація загострюється і Астор змушений покинути оркестр для створення власного ансамблю.

В 1946 році збирає свій перший оркестр «Астор П'яццолла і його характерний оркестр». Публіка, десятиліттями вихована на танцювальному

танго, не готова була прийняти новаторські ідеї П'яццолли, колектив перебивався випадковими заробітками, і навіть написання власного танго «El Desbande» не рятувало ситуації. Астор пише музику до фільмів, намагаючись заробити, але все більше розчаровується в танго, і в 1949 році розпускає колектив, на довгі 10 років закинувши бандонеон і непокірний танець [101, с. 109].

У 1952 році Астор П'яццолла удостоєний премії композиторів Франції, а уряд країни надав йому іменну стипендію для навчання в Парижі, у Наді Буланже. Після закінчення навчання, Астор П'яццолла створює два ансамблі – «Струнний оркестр» і «Октет Буенос-Айреса», творчість цих оркестрів визвала справжню бурю в світі музики. Симфонія П'яццолли «Буенос-Айрес» в 1953 році удостоєна премії Фабіана Севіцкі, а в наступному році ця симфонія номінується на премію Асоціації музичних критиків Буенос-Айреса.

Астор П'яццолла від початку не мав на меті наслідувати Вівальді. Проте, у 1965 році аргентинець написав «Літо в Буенос-Айресі» для спектаклю. Через чотири роки з'явилася «Осінь», а в 1970-му — «Весна» та «Зима». Того ж року П'яццола сам із задоволенням виконував усі твори циклом, солюючи на бандонеоні — різновиді гармоніки, улюбленому інструменті в Аргентині. Через різницю в сезонах у Південній та Північній півкулях цикл починається з «Осені», а не «Весни», як у Вівальді. У П'яццолли все простіше і складніше водночас. По-перше, у циклі аргентинця лише чотири частини, а не 12, як в італіця. По-друге, музика П'яццолли не про природу, а про людину в ній. Оригінальна назва циклу — «Cuatro Estaciones Porteñas», слово «Porteño» означає мешканця Буенос-Айреса. Самотність і відчуття холоду взимку. Перше кохання навесні. Голосливе літо портового міста. Такі картини «бачить» слухач чотирьох танго П'яццолли. «Я щаслива людина, я люблю хороше вино, я люблю

поїсти, я люблю жити. Здається, немає ніяких причин бути моїй музиці сумною. Але моя музика така, тому що танго сумне. Танго сумне, драматичне, але не песимістичне», — так говорив майстер.

*Створений ним стиль «Nuevo tango» («нове танго»)* — це суміш танго, джазу та класики. Піднісши вуличний танець до високої класичної сцени, композитор отримав чимало ворогів серед аргентинців: через новий стиль велися бійки, а музикантам його оркестру погрожували. Як казав сам П'яццолла: «В Аргентині можна змінити сотню президентів, поміняти одну релігію на іншу, але танго — річ недоторканна». Втім, наприкінці свого життя творець дочекався визнання свого таланту й через роки отримав від земляків прізвисько «El Gran Astor» — «Великий Астор» [101, с. 112].

Астор П'яццолла – один з небагатьох композиторів, який зміг записати і виконати на концертах майже всі свої твори. В останні 10 років свого життя композитор написав більше 300 танго, 50 мелодій до кінофільмів, серед яких такі фільми, як «Піраньї» (Луїс Берланга), «Генріх IV» (Марко Белоккіо), «Світло» (Жанна Моро), «Армагеддон» (Ален Жесуа), «Південь» і «Посилання Гарделя» (Фернандо Соланас), а також писав музику до театральних вистав і балетів. В Італії журі премії критиків одноголосно удостоїло П'яццоллу Першої Премії за «Кращий диск інструментальної музики», зазначивши в своєму рішенні: «За сміливість композицій і за вражаючу творчість в створенні аранжувань, які надають танго нове звучання».

В лютому 1993 року в Лос Анжелесі Астор П'яццолла був номінований на премію Греммі 1992-го за твір «Oblivion» в категорії «Краща інструментальна композиція» (Див. Додаток I). Міжнародна критика охарактеризувала «Oblivion» як один із кращих творів П'яццолли.

У 1998 році російський композитор Леонід Десятников здійснив аранжування «Циклу для скрипки та струнного оркестру» П'яццолли. В

кожну частину він включив цитати з Вівальді. Ця версія «Пір року в Буенос-Айресі» є дуже популярно і часто иконується оркестрами по всьому світу.

Пронизлива, чуттєва мелодія «Либертанго» з сумними, майже тужливими нотками змінюється вибуховими акордами на межі пристойності, саме життя звучить у приголомшливій музиці, змушуючи бажати неможливого і вірити в здійснення мрії. Цей легендарний твір Астора П'яццолли нагадує історію життя композитора, революційну боротьбу з закостенілими забобонами традиційного виконання, жертвність в ім'я мети і віру в прийдешні зміни – його Нуево танго.

Творчість П'яццоли – це постійна внутрішня суперечність, революційні зміни та потяг до академічного виконання, чуттєві ритми танго та класичні симфонічні сюїти, глибока любов до традицій та бажання їх змінити. Може, бути це і є причина того, що слухаючи бунтарське танго Астора П'яццолли, хочеться сумувати на самоті, пристрасно захоплюватися музикою і жити всупереч усьому, як це робив El Gran Astor.

## **2.2. Акордеонне виконавство француза Рішара Гальяно.**

Рішар Гальяно, який у Франції отримав прізвисько «священний монстр джазу», народився 12 грудня 1950 року. Друг і учень Астора П'яццоли, виконавець та композитор, віртуозний майстер гри на всіх різновидах акордеону та бандонеоні. *Засновник нового напрямку музики — «новий мюзет».* На акордеоні Гальяно почав грати у віці 4 років під впливом свого батька Лучано (фр. *Lucien*), родом з П'ємонту, також акордеоніста. Музичну освіту здобував в консерваторії Ніцци, де вивчав гармонію, контрапункт та тромбон і отримав першу премію в 1969 році. У 14-річному віці почав слухати джаз і був захоплений грою трубача Кліффорда Брауна (*Clifford Brown*), у якого почерпнув багато ідей.

Спочатку працював джазовим акордеоністом. У 1973 році переїхав до Парижу, де отримав посаду диригента, аранжувальника і композитора у оркестрі Клода Нугаро (*Claude Nougaro*). Тут працював з такими зірками як Чет Бейкер, Ян Гарбарек, Джо Завінул, Рон Картер (*Ron Carter*), Мішель Петруччіані та Тутс Тілеманс (*Toots Thielemans*). В оркестрі Клода Нугаро Рішар Гальяно пропрацював до 1983 року і написав такі пісні як «Алея туманів» («*Allée des brouillards*»), "Вітрильники" («*Des Voiliers*»), «Жорстокість життя» («*Vie violence*»).

З Астором П'яццолою Гальяно познайомився 1983 році, працюючи над проектом музики для Камеді Франсез. Через 8 років за його порадою Рішар повертається до витоків, виконуючи танго, джайв та вальс мюзет, які давно закинув. Виступи з Альдо Романо, Філіпом Катріном і П'єром Мішелю принесли Гальяно нагороду Django Reinhardt Jazz академії в 1993 році і звання «Музикант року» у Франції. Після цього музикант видає серію платівок, у яких сповна розкривається все те, що принесло йому успіх, а саме: вільна гра на акордеоні, легкість адаптації, фразування, віртуозний джаз, багатство тонів та вміння безмежно відкривати музику.

У 2003 році він випустив альбом «П'яццола назавжди» («*Piazzolla Forever*») присвячений десятиріччю пам'яті Астора П'яцолли і з цією програмою зробив світове турне.

Сьогодні Гальяно є одним з найбільших джазових акордеоністів (Див. Додаток І). Він грає також на акордині (подібна до мелодики), бандонеоні, тромбоні, фортепіано, синтезаторі. Рішар Гальяно виступав на найпрестижніших сценах світу, таких як Лінкольн-центр в Нью-Йорку, Ла Скала в Мілані, Консертгебау в Амстердамі, Театр Єлисейських полів в Парижі.

У 1991 році за порадою Астора П'яццоли, який зробив дуже багато для розвитку танго, Гальяно вирішив реалізувати свою велику ідею —

розвинути французький музичний стиль «Новий мюзет» («*New Murette*»), який вперше став популярним у Парижі в 1880 році. Але цю музику потрібно грати не так, як її грали в 1930-х роках, а з врахуванням впливів Астора П'яццоли, Джона Колтрейна, Білла Еванса та Клода Дебюссі.

Найвідоміший популяризатор баянної музики – Рішар Гальяно, який працює одночасно в академічній манері, експериментує у джазі та навіть пише музику для французьких кінофільмів, використовуючи цікаві ефекти баяну [20]. Відтак, популярність творчості Рішара Гальяно частково долає передсуди щодо несерйозності баяну та його естетично-музичних можливостей. виконавець вважає, що інструмент відкриває широкий простір для імпровізацій, вправляння у стилі мюзет, а також для розвитку власного стилю виконавства. а той факт, що гармоніка легко адаптується до регіональних музичних особливостей, свідчить про міцний зв'язок між засобами виразності баяну та локальністю народного мистецтва.

Рішару Гальяно вдалося, здавалося, неможливе: вивести акордеон в основний солуючий інструмент під час виконання свінгу. Його завзятість призвела до того, що цей інструмент стали сприймати всерйоз, поряд із трубою та саксофоном, які завжди займали позицію джазового серця. Натхненний жанром «Tango Nuevo», який винайшов його друг Астор П'яццола, Гальяно створив власний стиль, який ожив музичну традицію Франції — «новий мюзет». *New murette* («новий мюзет») – оригінальний напрямок, у якому поєдналися пронизливо-щемливе звучання аргентинського танго, бразильських мелодій та свінгу, традиційного французького шансону та класичних балад, вплив афро-американської культури та відлуння класичних творів великих композиторів.

Критики часто називають композиції, створені Рішаром, майже випадковим сплавом. І це не дивно, тому що в них можна одночасно почути бразильські мелодії, свінг, аргентинське танго з його пронизливими нотами,

що щемлять, традиційний шансон, балади, афро-американські ритми і класичний репертуар великих композиторів. Свій перший альбом «Spleen» як лідер гурту, музикант випустив понад 30 років тому. Саме тоді він умудрився відновити у правах на джаз старомодний акордеон. Не зупинившись на досягнутому, він до цього дня досліджує різні напрями і стилі в океані світової музики.

Французький блюз повинен бути схожий на американський блюз або аргентинське танго. Ці стилі з'явилися практично одночасно в середині минулого століття і швидко стали популярними по всьому світу. У основі — сплав різних культур. Так, *musette* має коріння в італійській та французькій культурі, танго увібрало в себе італійську та аргентинську, а блюз – африканську та американську. Саме за допомогою цієї музики іммігранти, що опинилися далеко від рідної країни, виливали смуток, надії, смуток та інші сильні почуття. Сам Гальяно каже, що створив «New Musette», тому що відчував потребу у сильних почуттях, серед яких подяка тим, хто зробив на його творчість найбільш сильний вплив: Колтрейн, Дебюссі, П'яццола, Еванс [23].

Рішар Гальяно, як композитор написав або гармонізував понад чотириста композицій. Він у співпраці з багатьма видатними музикантами записав більше ніж 50 альбомів, на яких записана музика від фольку до творів Моцарта, Баха, Вівальді, П'яццоли.

- 1985: Spleen (CY)
- 1990: Panamanhattan
- 1991: Flyin' the Coop (52e Rue Est)
- 1991: New Musette (Label Bleu)
- 1992: Astor Piazzolla: Ballet Tango
- 1992: Blues Sur Seine (La Lichère)
- 1992: Coloriage (Egea)

- 1993: Viaggio (Disques Dreyfus)
- 1993: Voce a mano
- 1995: Laurita (Dreyfus Jazz)
- 1996: New York Tango (Dreyfus)
- 1996: Vignola Réunion Trio
- 1997: Blow Up (Dreyfus)
- 1997: El sueño de una noche de verano
- 1998: French Touch (Dreyfus)
- 1999: Passatori (Dreyfus)
- 2002: Face to Face
- 2003: Piazzolla Forever (2003)
- 2005: Ruby, My Dear (Dreyfus)
- 2006: Luz Negra (Milan)
- 2006: Solo (Milan)
- 2007: If You Love Me (L'Hymne a l'amour) (CAM Jazz)
- 2007: Mare Nostrum (з піаністом Яном Лундгреном і трубачем Паоло Фрезу)
- 2008: L'hymne à l'amour
- 2008: Love Day – Los Angeles Sessions (Milan)
- 2008: Ten Years Ago (Milan)
- 2010: Bach (Deutsche Grammophon)
- 2011: Nino Rota (Deutsche Grammophon)
- 2012: Tango Live Forever
- 2013: Vivaldi (Deutsche Grammophon)
- 2014: Au Brésil
- 2014: Sentimentale
- 2015: La vie en rose (Зустрічі з Едіт Піаф та Гусом Візером)
- 2016: Mare Nostrum II

- 2016: Mozart (Deutsche Grammophon)

Рішар Гальяно – визнаний у всьому світі видатний джазовий соліст. Але до цього дня він не перестає вивчати широкий спектр музики, що постійно збагачує композиції та гру. Прагнучи передати свій багатий досвід сучасникам, він створив особливий метод навчання грі на акордеоні, який отримав у 2009 році премію «SACEM» як найкращий освітній проект.

Концертні виступи Гальяно відбувалися і в Києві. Перший виступ Рішара Гальяно в Києві відбувся в 2004-му році, другий — 5 грудня 2004 року в Національній філармонії, а третій — 3 грудня 2011 у київській книжковій кав'ярні «Бабуїн». В Україні Рішар Гальяно і квартет «*Tangaria quartet*» виступав 19 вересня 2008 року на джазовому фестивалі в Коктебелі у Криму. 17 квітня 2011 року в рамках фестивалю «Французька весна» Рішар Гальяно у супроводі Рафаеля Мейаса (*Rafael Mejias*, ударні), Себастьяна Сюреля (*Sebastien Surel*, скрипка) і Філіпа Аерта (*Pilip Aerts*, контрабас), виступили у Київському будинку офіцерів. 8 грудня в Одеській філармонії та 9 грудня 2011 року в Київському будинку офіцерів виступив Рішар Гальяно та його квартет «*Tangaria Quartet*». 27 червня 2017 року Рішар Гальяно (акордеон) разом з Паоло Фрезу (труба, саксгорн), виступив у Львові на «Альфа Джаз Фест 2017» — сьомому міжнародному джазововому фестивалі, що тривав з 23 до 27 червня.<sup>[10]</sup> Музиканти повинні були виступати у складі тріо, але піаніст Ян Лундгрєн захворів і змушений був летіти з Копенгагена не до Львова, а додому до Осло.

Виконавець і композитор Рішар Гальяно має багато нагород:

- 1997: Премія «Музичні перемоги в джазі» за його альбом «*New York Tango*».
- 1998: Премія «Музичні перемоги в джазі» за його альбом «*Blow Up*».
- 2009: Офіцер Ордену Мистецтв та літератури.

- 2010: Премія Товариства музичних авторів, композиторів і видавців (*SACEM*) за педагогічну книгу про метод навчання на акордеоні, яку він написав разом зі своїм батьком Люсьєном Гальяно (видавець Лемуан).
- 2011: Командор Ордену Мистецтв та літератури.
- 2014: Премія «Музичні перемоги в класиці» як «Найкращий композитор року 2014».

Сьогодні Гальяно 71 рік, а він продовжує працювати у тому ж стилі. І, заплющуючи очі на його концерті, дійсно уявляєш себе маленькою паризькою квіткаркою, що пританцьовує під акордеон, або музичним духом фільму «Останнє танго в Парижі». Гальяно, як нікому іншому, вдаються такі музичні образи. Вже багато років він на свій лад переграє численні п'єси «нового танго» Астора П'яццолі. Лунали вони й у київському концерті, хоча куди доречніше були б на відкритому музичному майданчику в епіцентрі бурхливих любовних пристрастей. До речі, Гальяно навіть встиг записати альбом із «Джипсі Кінгс» року десь у 1996-му. Тож, як справжній талант, музикант він дуже різнобічний. Від танго до вальсу, від вальсу до драматичної увертюри, від неї до легкокрилої мюзети. Йому всього 71 – можливо, його нова музична революція не за горами?

### **2.3. Особливості становлення та традиції українського баянно-акордеонного виконавства.**

Українську баянну школу в своїх працях досліджували М. Давидов, А. Душний, Є. Іванов, А. Семешко, А. Сташевський та інші. Теорія та історія камерно-ансамблевого інструментального мистецтва була предметом досліджень Т. Адорно, Б. Асаф'єва; М. Арановського; Л. Гаккеля, Є. Воронін, Гладких А. В. та Гладких О. В., А. Готліба, Л. Ноля, І. Польської та інших. Питання ансамблевого баянно – акордеонного

мистецтва та баянно – акордеонного репертуару розглядалися в працях науковців: М. Булди, О. Гончарова, М. Давидова, С. Доброва, Є. Іванова, М. Імханицького, С. Калмикова, Б. Кисляка, Д. Кошмерла, А. Мірека, С. Нефедова, Л. Пасічняк, М. Різоля, А. Семешко, А. Черноіваненко [25. С. 5].

За рівнем популярності та впізнаваності баян і акордеон близькі до народного мистецтва, можливо, більше, ніж будь – який інший інструмент. Однак за своєю суттю баян і акордеон – це просто умовна назва хроматичної гармоніки з використанням в-системи. Баян і акордеон виявилися найбільш досконалими з гармонік.

Баян і акордеон як специфічні музичні інструменти та феномен є центром розвідок А. Душного та Б. Пица, О. Шарова та С. Карася, який, зокрема, досліджує технічні можливості сучасного баяна і акордеона, також Л. Міщенко, у працях якого баян і акордеон наділені соціальною значущістю. С. Самолюк та О. Лузан вивчають баян і акордеон у зв'язку з музичною культурою ХХ століття, а також приділяють увагу баянно – акордеонному виконавству у контексті традицій та можливості перспектив. Історичні аспекти становлення баянно – акордеонного мистецтва розкриваються в праці М. Імханицького [11. С. 32]. Крім того, баян і акордеон володіють неабияким педагогічним потенціалом. Україна з часів незалежності піклується створенням нового проекту культуротворчості, який можна було б визнати альтернативою так званій «кулішівці», що обумовлює актуалізацію народного мистецтва та специфічну роль наближеного до фольклору (у широкому сенсі цього терміну) баянно – акордеонного виконавства, популяризованого у діяльності народних колективів та музичних ансамблів.

Традиційні школи народно-інструментального мистецтва ХХ століття в контексті вітчизняного музично-інструментального мистецтва ознаменовані

узагальненням напрацьованого попередніми епохами культурного доробку. Практика інструментального виконавства активно входить у нову фазу свого функціонування – від емпіричних канонів традиційного музикування та перших кроків у розбудову академічного мистецтва зі сторони ІРМТ, до потужної, консолідованої державною програмою освітньої системи, з відкриттям 1913 року Київської консерваторії на базі Київського відділення ІРМТ та з 1924 року – періоду відкриття класів по вивченню народно-інструментального мистецтва. Власне з цього періоду, який пов'язаний з діяльністю М.Геліса, розпочато новий період становлення, розвитку та популяризації народно-інструментального виконавства в аспекті його потужної професіоналізації та академізації [27, с. 203]. Вже з 1934 року відкривається перший клас по навчанню гри на баяні та акордеоні під керівництвом О.Магдика, випускники якого: Журомський, Д.Дмитренко та М.Різоль вступили у нову фазу баянно – акордеонного академічного виконавства.

На початку ХХ століття народні інструменти, в тому числі й гармоніка, інтенсивно розвивалися, внаслідок чого зазнали значних змін у своїх конструкціях. Той же М. Імханіцький у вищезазначеному навчальному посібнику зазначає, що «термін «гармоніка» представляє собою узагальнююче поняття для всього класу самозвучних духових інструментів (самозвучних аерофонів)» [41, с. 20]. Автор підкреслює, що особливе значення у процесі становлення баяна і акордекона відіграв інструмент К. Деміана, який відрізнявся включенням різнооктавної басово-акордової пульсації, що стимулювало тактильні відчуття, роблячи їх більш вираженими та рельєфними. Звук у цих інструментах породжується металевим язичком (голосом), що розміщений вільно та коливається під дією струменя повітря [41, с. 33]. Спочатку гармоніки володіли одно– або дворядною діатонічною правою клавіатурою з найпростішим басо-

акордовим супроводом в лівій клавіатурі. Щільно увійшовши у побут та повсякдення, такі баяни і акордеони стають найпоширенішими музичними інструментами, чому сприяла простота пристрою, легкість освоєння гри. це забезпечило гармоніці велику популярність.

І лише на початку ХХ століття під словом «баян» стали мати на увазі інструмент особливого типу, «в якому хроматичній правій клавіатурі не менш ніж з трьома рядами кнопок відповідає хроматичний набір басоакордового акомпанементу: мажорні, мінорні тризвуки, а так само септакорди – так званий повний хроматичний набір готових акордів» [48]. За словами С. Карася, «сучасний тип інструмента з його величезною амплітудою художньо-виражальних, технічних та тембровоакустичних якостей у поєднанні з напрацьованим потужним арсеналом специфічно виконавських засобів уможливають сьогодні залучення до репертуару баяніста незліченної кількості музичних зразків різних напрямків і стилів, враховуючи навіть принципово протилежні художні смаки» [50].

Великою подією в баянно – акордеонному виконавстві та баянно – акордеонній педагогіці було перевидання у 1998 році книги всесвітньо відомого виконавця й талановитого педагога Ф. Ліпса «Мистецтво гри на баяні», хоча сам автор не називає свою книгу підручником, вона наближається до цього жанру. У 1999 році була видана ще одна книга Ф. Ліпса – «Про мистецтво баянної транскрипції: теорія і практика перекладання музичних творів для баяна» [60, с. 82]. Як власне зазначав Ф. Ліпс, «обмеженість традиційного баяна позначалася все більше: зміна тексту оригіналу диктувалася не художній задумом транскриптора, а конструктивними особливостями інструменту» [61, с. 107–108]. Збільшений виконавський рівень баяністів все гостріше потребував оригінального репертуару. тому підбір праць для виконання на баяні стає окремим напрямом діяльності.

У той же час спроби писати оригінальну музику для баяна професійними композиторами були здійснені, зокрема, Ф. Климентовим, який створив «Сюїту для баяна у трьох частинах». Але в сюїті не відчувалося свіжих композиторських рішень, новизни, тому вона у виконавську практику баяністів так і не ввійшла [52, с. 105]. Однак наступні два твори великої форми – «Концерт для баяна з народним оркестром» Ф. Рубцова та «Концерт для баяна з симфонічним оркестром» Сотнікова – вважаються еталонами у становленні баянного академічного репертуару. Твір Ф. Рубцова незабаром увійшов до репертуару виконавців. У цьому творі композитору вдалося багатогранно розкрити можливості баяна з готовими акордами. Вони виявляються в «мелодизації» акордового акомпанементу в партії лівої руки, а також у використанні специфічних прийомів глісандування по звуках зменшеного септакорда, які трактуються як ефектний прийом або ж пальцеве тремоло.

Про високий рівень професійної майстерності баянно – акордеонного виконавства українських майстрів пише, зокрема, В. Самолук: «Яскрава театральність *виконавського стилю В. Зубицького* виявляється в широкому застосуванні *специфічних сучасних баянних прийомів гри*: тремоло, нетемпероване глісандо, вібрато міхом тощо; у використанні таких неординарних шумових звукових ефектів як лускання по корпусу баяна, тупання ногою, клацання язиком або пальцями, також у «вплетенні» людського голосу в інструментальне виконання як окремого мелодичного утворення або поодиноких вигуків» [58, с. 7]. За допомогою зусиль А. Душного, Б. Пица та С. Карася, таким чином, вдалося зафіксувати тенденцію актуалізації баянно – акордеонного виконавства [35, с. 15], яка робить акцент на підборі оригінального репертуару баяністів і акордеоністів (Див. Додаток Й).

Значно більш досконалою обробка народної пісні стала в творчості *баяніста-самородка І. Паницького*. Яскравий приклад його гри – протяжна манера, що передає неспішність і широту народних пісень або ж контрастність душевної ліричності з запальністю і завзяттям у варіаціях на теми, популярні у народній творчості. Специфіка баянного виконавства І. Паницького багато в чому послужила відправною точкою для подальшого розвитку жанра баянної обробки, визначила основні методи його фактурних перетворень. Важливим та істотним чинником для розвитку професійного академічного виконавства на баяні і акордеоні стає діяльність професійних навчальних закладів, в стінах яких активно розвивається науковометодична думка. З'являються, зокрема, серйозні дослідження у галузі технології баянної – акордеонної виконавства та публікації науково-методичних розробок. Якщо, як було зазначено вище, в період розвитку гармоніки та її становлення такі видання орієнтувалися в основному на практику побутового музикування, то тепер існує чітка грань між аматорським музикуванням на баяні і акордеоні та навчанням, яке вимагає професійної освіти та спирається на накопичений досвід фортепіанної, скрипкової, віолончельної та інших методик.

Варто підкреслити проблемність *поняття «народний»*, яке *вживається стосовно баяна і акордеона*. На нашу думку, таке поєднання є не зовсім коректним. на жаль, сьогодні є композитори, які вважають звук баяна і акордеона дещо специфічним. Але насправді баян і акордеон – інструменти мобільні і в жанровому плані також: їм підвладні й фуги Баха, і джазові композиції, й музика для супроводу танцю, й камерна музика, й естрадна мініатюра. Баян і акордеон можна назвати народними інструментами, оскільки вони є популярними серед народу [29, с. 72]. Деякі теоретичні системи розглядають поняття «народний інструмент», виходячи з соціокультурних і художніх позицій. це цікаво, оскільки визначає стратегію

розвитку народних інструментів. Вчені доводять, що розширення функцій інструменту, жанрових, стильових напрямків зміцнює їхні позиції як народних, за умови збереження національної своєрідності, тобто традицій. Однак для музикантів це все дуже серйозно й складно. Для професійного музиканта важливі художні та технічні можливості музичного інструменту [71, с. 12].

Виконавське мистецтво гри на баяні і акордеоні найтіснішим чином пов'язане й з композиторською творчістю, а вона, як відомо, відрізняється різнонаправленістю, багатофункціональністю. Якщо раніше основу репертуару для баянів і акордеонів складали приклади традиційного музичного побуту (народні мелодії, пісні, романси, обробки модних естрадних творів, у тому числі – пісень для танців), то з часом в аматорському потфоліо починають з'являтися й зразки музичної класики – спочатку нескладні твори. Нині в репертуарі баяністів і акордеоністів завжди присутня велика форма – від бахівських партит до концертів, сонат, сюїт сучасних композиторів [80, с. 13]. Перші прояви професійного виконавства на баяні і акордеоні зароджувались як амбіції особливо талановитих баяністів і акордеоністів та прагнення показати себе на сцені. На нашу думку, назва все ж не має першорядного значення – так само, як і те, які системи використовуються у баянно – акордеонному виконавстві (С, В або ж інші). Важливим є те, що і як на інструменті виконується й для кого саме. Тобто мається на увазі актуалізація ролі публіки, адресата створення та виконання музичного твору. З появою баяна і акордеона знаменується народження унікальних музичних інструментів, які замінюють, в тому числі, навіть оркестр (точніше ансамбль) у контексті розвитку народного мистецтва, яке невідривно пов'язане з чуттєвістю повсякдення.

Процес оптимізації навчання баянно – акордеонному виконавству має важливе значення в контексті перетворень, пов'язаних з переглядом

освітніх стандартів в Україні. У навчальних закладах, де активно функціонують кафедри народних інструментів, зростає потреба у вивченні історії розвитку баянно – акордеонної інструментальної творчості, визначенні її сьогодення і прогнозування майбутнього.

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 (фольклорна музична практика) та міській музичній культурі (жанри побутової музики міста) [90, с. 129].

Переломним моментом на шляху до професіоналізації вітчизняної літератури для баяна і акордеона стала творчість М.Різоля (40-і роки ХХ ст.). А твір Варіації на тему української народної пісні «Дощик» (1944) можна вважати першим професійним твором у вітчизняній літературі для баяна, який витримав випробування часом. Процес становлення професіоналізації оригінальної літератури для баяна і акордеона відбувається в 50-ті 70-ті роки ХХ століття.

Починаючи з другої половини 70-х років і далі у 80-ті роки ХХ століття, відбувається процес виходу вітчизняної літератури для баяна і акордеона на рівень кращих зразків музики академічного камерно-інструментального жанру, як за якісним рівнем, так і в кількісному відношенні.

Як результат розгляду та систематизації еволюційного процесу української музики для баяна і акордеона пропонується періодизація розвитку цього напрямку вітчизняної музичної культури з урахуванням головних чинників системних змін. *Періодизація еволюції вітчизняної оригінальної музики для баяна і акордеона пропонується за двома рівнями:*

- загальні великі етапи, зміна яких демонструє кардинальні якісні трансформації всієї галузі баянно – акордеонної музики;

- відносно менші періоди, зміни яких зумовлені певними новаціями, що підіймають оригінальну гармоніко-баянну літературу на новий рівень професійності.

*Виділяються три основні етапи:*

- підготовчий або непрофесійний. Починається від зародження гармоніко-баянного мистецтва на Україні (кінець 40-х, початок 50-х років XIX ст.) і закінчується 30-ми роками XX століття;

- становлення професійності (40-і перша половина 70-х років XX ст.) З точки зору загально-музичної стилістики його можна характеризувати як романтичний;

- сучасний (друга половина 70-х років XX ст. сьогодні) час виходу вітчизняного баянно – акордеонного репертуару на рівень репертуару провідних академічних інструментальних жанрів сучасної музичної культури [100, с. 55].

*А також сім періодів:*

1. Створення найпростіших п'єс гармоністами – аматорами в жанрах побутової музики. (Мазурка І. Телетова) (кінець 40-х початок 80-х років XIX ст.).

2. Період становлення професійного виконавства на гармоніках, що саме собою вплинуло на якість створення оригінальних п'єс (80-ті роки XIX ст. 10-ті роки XX ст.).

3. Період пов'язаний з поширенням баяна і акордеона (безпосередньо підготовчий). У п'єсах фольклорного напрямку закладаються основи жанру обробки (20-ті 30-ті роки XX ст.).

4. Початок становлення професійної літератури для баяна і акордеона в українській музичній культурі (40-і перша половина 50-х років XX в.).

5. Період становлення професійності (друга половина 50-х перша половина 70-х років ХХ ст.).

6. Вихід баянно – акордеонної музики на рівень літератури провідних академічних інструментальних жанрів (друга половина 70-х 80-ті роки ХХ ст.).

7. Період використання найсучасніших композиторських технік та засоби виразності (друга половина 80-х років сьогодення) [99, с. 23].

Еволюція вітчизняного оригінального репертуару для баяна і акордеона повторює у стислому, концентрованому вигляді загальні періоди розвитку оригінального репертуару основних академічних інструментальних шкіл. Саме з середини 70-х років ХХ століття спостерігається широке різноманіття розвитку вітчизняної музики для баяна і акордеона, головною тенденцією якого є суттєва зміна всієї системи жанрово-стилістичних складових. Ці зміни відобразилися в наступних тенденціях.

Зменшення інтересу з боку композиторів до жанру баянно – акордеонного концерту, разом з тим спостерігається збільшення типів концерту за жанрово-стильовими ознаками: симфонізований, неокласичний віртуозний, фольклорно-жанровий, джазово-академічний [98, с. 24]. Глобальна камернізація жанру концерту, яка відбита в таких аспектах: застосуванні камерних складів оркестру (камерний, струнний оркестр), появі камернізованих різновидів концерту та трансформованого концерту для баяна і акордеона соло. Поява та плідний розвиток великих камерно-академічних жанрів для баяна-соло і акордеона – соло сонати, сюїти, партити. Розвиток двох тенденцій у баянно – акордеонній музиці, які відбили формування двох різних типів цих жанрів: симфонізація та камернізація. Трансформація жанру сюїти для баяна і акордеона, оновлення її рисами сонатно-симфонічного циклу. Поява й розвиток інших стильових напрямків сюїти: неокласичної, неоромантичної, народно-жанрової,

естрадно-джазової, дитяча сюїта (дитячий альбом). Плідний розвиток нових жанрових різновидів, похідних від сюїти, а саме: партита, триптих, диптих, зошит, цикл п'єс.

Розширення стильової палітри баянно – акордеонної музики відбулося за рахунок: використання полістилістики, цитатного матеріалу; осучаснення” баянної музики, тобто просунення в баянну літературу стильових рис, притаманних сучасній камерно-інструментальній музиці (дисонанізація, посилення колористичності гармонії, збагачення метро-ритмічної організації, поліфонізація насичення та поліпластовість фактури, посилення ролі динамічних градацій); використання новітніх композиційних технік та технологій, тобто: атональності й модальності, сонористики, серійності, пуантелізму, мінімалізму, елементів алеаторики й тотальної імпровізації, кластерної техніки тощо; розробка й широке використання нових прийомів гри, звуковидобування та спецефектів (різні види глісандо, у тому числі й нетемпероване), різні види вібрато, тембро-кластери, використання віддушнику, стуків по корпусу, міху й клавіатурі, рикошетів та міхового тремоло, звуконаслідування іншим інструментам та інші [38, с. 77].

Окремою стильовою тенденцією слід відзначити появу джазово-академічного напрямку в баянно – акордеонній літературі й розвиток його практично у всіх основних жанрових сферах (концерти, великі циклічні жанри для баяна – соло і акордеона – соло, мініатюри). Значне розширення образної сфери вітчизняної музики для баяна і акордеона відбивається у поглибленні психологізму, посиленні драматизму та конфліктності [26, с. 40]. Окремою тенденцією також слід вважати і створення оригінальної музики, насамперед творів великих форм, для камерно-інструментальних ансамблів з баяном і акордеоном. Таким чином, можна констатувати процес

подальшої камернізації та академізації баянно – акордеонного мистецтва у вітчизняній музичній культурі.

У результаті розгляду всього масиву баянних творів В. Рунчака ми можемо констатувати, що композитор синтезує всі технологічні та композиторські надбання сучасної музики на найвищому професійному рівні та з беззаперечним художнім результатом. Автор перетворює традиційні академічні жанри на сферу експериментального пошуку для втілення найактуальніших ідей та думок з максимальним використанням можливостей баяна.

Отже, баян і акордеон являються технологічно досконалими музичними інструментами. Гармоніка на певному етапі зупинилася у вдосконаленні своїх особливостей, зафіксувавши найбільш оптимальний варіант. Баян і акордеон поєднують риси оркестру, роялю (багатоголосся), духових інструментів (оскільки може роздувати звук) та навіть вокалу. Виконавська майстерність баяніста і акордеоніста залежить не лише від типу використовуваної ним системи (у баяні і акордеоні – це система в-грифу), але й від вдало підібраного репертуару. Таким чином, становлення, розвиток баяна і акордеона та виконавство на них проходило поетапно. Однак становлення баяну і акордеону і, зокрема, їх визнання не було безхмарним, оскільки передсуди щодо баяна акордеона та їх професійної «серйозності» як музичних інструментів, придатних для виконання й складних творів також, – відомий факт. Поліпшення конструкції інструментів позначилося на зростанні виконавської майстерності баяністів і акордіоністів. Створення високохудожніх творів професійними композиторами якісно розширили репертуарний список оригінальних творів для баяна і акордеона. Це дозволило баяну і акордеону поряд з іншими класичними інструментами зайняти гідне місце на академічній сцені та

передати взаємозв'язок діяльності професійних музичних ансамблів з джерелом натхнення – народним мистецтвом.

## **Висновки до розділу 2.**

Творчість П'яццолі – це постійна внутрішня суперечність, революційні зміни та потяг до академічного виконання, чуттєві ритми танго та класичні симфонічні сюїти, глибока любов до традицій та бажання їх змінити. Створений ним стиль «Nuevo tango» («нове танго») — це суміш танго, джазу та класики. Може бути, це і є причина того, що слухаючи бунтарське танго Астора П'яццоллі, хочеться сумувати на самоті, пристрасно захоплюватися музикою і жити всупереч усьому, як це робив El Gran Astor. Астор П'яццолла – один з небагатьох композиторів, який зміг записати і виконати на концертах майже всі свої твори. В останні 10 років свого життя композитор написав більше 300 танго, 50 мелодій до кінофільмів.

Рішар Гальяно створив *New murette* («новий мюзет») – оригінальний напрямок, у якому поєдналися пронизливо-щемливе звучання аргентинського танго, бразильських мелодій та свінгу, традиційного французького шансону та класичних балад, вплив афро-американської культури та відлуння класичних творів великих композиторів. Гальяно – визнаний у всьому світі видатний джазовий соліст. Але до цього дня він не перестає вивчати широкий спектр музики, що постійно збагачує композиції та гру. Прагнучи передати свій багатий досвід сучасникам, він створив особливий метод навчання гри на акордеоні, який отримав у 2009 році премію «SACEM» як найкращий освітній проект.

Як композитор Рішар Гальяно написав або гармонізував понад чотириста композицій. Він у співпраці з багатьма видатними музикантами записав більше ніж 50 альбомів, на яких записана музика від фольку до творів Моцарта, Баха, Вівальді, П'яццолі.

Процес оптимізації навчання баянно -акордеонному виконавству має важливе значення в контексті перетворень, пов'язаних з переглядом освітніх стандартів в Україні. Виконавське мистецтво гри на баяні і акордеоні найтіснішим чином пов'язане й з композиторською творчістю, а вона, як відомо, відрізняється різнонаправленістю, багатофункціональністю. У навчальних закладах, де активно функціонують кафедри народних інструментів, зростає потреба у вивченні історії розвитку баянно – акордеонної інструментальної творчості, визначенні її сьогодення і прогнозування майбутнього.

## ВИСНОВКИ

Сучасні тенденції європейського баянно-акордеонного виконавства активно досліджують науковці. У своїх дослідженнях вони висвітлюють головні структуротворчі фактори у зародженні, становленні та популяризації нового напрямку музично-інструментального мистецтва Європи XIX століття – баянно-акордеонного виконавства, а також аналізують конструктивні трансформації видатних постатей європейського мистецтва у контексті становлення баянно – акордеонного виконавства.

Основними чинниками, що сприяють подальшому розвитку професіоналізації вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва, є: динамізація фестивального руху; регулярні перемоги українських баяністів на міжнародних конкурсах та всевітнє визнання здобутків української академічної баянно-акордеонної школи; плідна науково-дослідна робота; відкриття виконавської аспірантури по класу баяна і акордеона та вдосконалення методичного забезпечення навчального процесу в педагогічних вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Визначення пріоритетних напрямків розвитку оригінальної музики для баяна та акордеона прямо пов'язане з умовами асиміляції інструментів в кожній із нордичних країн і інтеграцією в баянно-акордеонне мистецтво культурного досвіду минулого. Необхідно відзначити тісний зв'язок між розвитком оригінальної музики та виконавським мистецтвом баяністів і акордеоністів. Асиміляція баяна і акордеона в професійній виконавській практиці кожної із нордичних країн протікала в залежності від національно-культурних особливостей, що в значній мірі вплинуло на визначення напрямків розвитку оригінального репертуару. Серед безпосередніх передумов розвитку популярної музики для баяна та акордеона в нордичних країнах – зв'язок з новітніми напрямками танцювальної музики і жанрами

розважального музичного театру, а також належність до світової баянно-акордеонної мультикультур.

Творчість П'яццолі – це постійна внутрішня суперечність, революційні зміни та потяг до академічного виконання, чуттєві ритми танго та класичні симфонічні сюїти, глибока любов до традицій та бажання їх змінити. Створений ним стиль «Nuevo tango» («нове танго») — це суміш танго, джазу та класики. Може бути, це і є причина того, що слухаючи бунтарське танго Астора П'яццоллі, хочеться сумувати на самоті, пристрасно захоплюватися музикою і жити всупереч усьому, як це робив El Gran Astor. Астор П'яццолла – один з небагатьох композиторів, який зміг записати і виконати на концертах майже всі свої твори. В останні 10 років свого життя композитор написав більше 300 танго, 50 мелодій до кінофільмів.

Рішар Гальяно створив New murette («новий мюзет») – оригінальний напрямок, у якому поєдналися пронизливо-щемливе звучання аргентинського танго, бразильських мелодій та свінгу, традиційного французького шансону та класичних балад, вплив афро-американської культури та відлуння класичних творів великих композиторів. Гальяно – визнаний у всьому світі видатний джазовий соліст. Але до цього дня він не перестає вивчати широкий спектр музики, що постійно збагачує композиції та гру. Прагнучи передати свій багатий досвід сучасникам, він створив особливий метод навчання гри на акордеоні, який отримав у 2009 році премію «SACEM» як найкращий освітній проект. Як композитор Рішар Гальяно написав або гармонізував понад чотириста композицій. Він у співпраці з багатьма видатними музикантами записав більше ніж 50 альбомів, на яких записана музика від фольку до творів Моцарта, Баха, Вівальді, П'яццолі.

Процес оптимізації навчання баянно-акордеонному виконавству має важливе значення в контексті перетворень, пов'язаних з переглядом

освітніх стандартів в Україні. Виконавське мистецтво гри на баяні і акордоні найтіснішим чином пов'язане й з композиторською творчістю, а вона, як відомо, відрізняється різнонаправленістю, багатофункціональністю. У навчальних закладах, де активно функціонують кафедри народних інструментів, зростає потреба у вивченні історії розвитку баянно-акордеонної інструментальної творчості, визначенні її сьогодення і прогнозування майбутнього.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічне баянно- акордеонне мистецтво на Україні (іст. аспект): дис...канд. мистецтвознавства / Іванов Є. О.; Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 277 с.
2. Акимов Ю. Николай Иванович Ризоль. *Баян и баянисты*. Москва: Сов. композитор, 1981. Вып. 5. С. 85-110.
3. Аккордеон музыкальных жанров. – Текст : электронный // Википедия [сайт]. 2020. – URL: [https://ru.qwe.wiki/wiki/Accordion\\_music\\_genres](https://ru.qwe.wiki/wiki/Accordion_music_genres)
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 375 с.
5. Бай Ю.М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста): [монографія]. Вид. 2-е, допов. Умань: Сочінський М. М. [вид.], 2017. 651 с.
6. Бай Ю.Н. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста: Автореф. дисс канд. искусств: 17.00.02. Вильнюс, 1986. 23 с.
7. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство: справочник / под общ. ред. проф. Н. Я. Чайкина. Москва: Кифара, 2003. 558 с.
8. Басурманов А.П. Справочник баяниста. Москва: Сов. композитор, 1987. 423 с.
9. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть: довідник / упоряд. А. А. Семешко. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2009. 244 с.

10. Бендерский Л. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1992. 192 с.
11. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
12. Большой энциклопедический словарь (гл. редактор Прохоров А. М.) Москва: Большая российская энциклопедия; Санкт Петербург: Норит, 1998. 1456 с.
13. Буданова С. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири та Дальнего Востока (второй половины 1970-х – 2000-х годов.): Автореф. дис... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. 26 с.
14. Булда М.В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ — початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2007. 270 с.
15. Бычков В.В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. В 2 кн. Челябинск:Версия, 1997. Кн. 2. 290 с.
16. Бычков В.В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. Москва: Композитор, 2012.
17. Васильева О. Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов (последняя четверть ХХ – начало ХХІ ст.): Автореф. дис. канд. искусствоведения. Саратов, 2012. 24 с.
18. Виноградов В. Харьковский композитор. *Сов. музыка*. 1952. № 8. С. 99-100.
19. Власова М. Творчество Михаила Броннера для баяна. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва, 2013. с.

20. Ворбйов Л. Баяніст-віртуоз. *Наддніпрянська правда*. Херсон, 1968. 3 березня.
21. Галас Л. Продовження діалогу «Контрастів і Нової музики». *Поступ*. №18. Львів. 2003, 7 лютого.
22. Галахов В. Звучит баян. *Сов. культура*. Москва, 1970. 7 декабля.
23. Ганзбург Г. Из Харькова в Харьков через Париж и Амстердам. *Время*. Харьков, 1995. 8 августа.
24. Голубова І. Його грають баяністи світу. *Музыка*. 1997. № 3. С.5.
25. Грица С. Вступительная статья. *Украинские народные наигрыши* / Сост. Гуцал В. Москва: Музыка, 1986. С. 3-16.
26. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наук. думка, 1967. 240 с.
27. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Київ: НМАУ, 1998. 223 с.
28. Давидов М. Методика переложений інструментальних произведений для баяна. Москва: Музыка, 1982. 214 с.
29. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 207 с.
30. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна, 1997. 240 с.
31. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
32. Джонс К. Нова музика у Києві. *Київ: культура та розваги*. 2003. №1 (59). С. 10-12.
33. Димченко С. Микола Ризоль корифей українського баянного мистецтва. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 29. С. 260-270.

34. Дрижаков В., Дьяченко І. Концертні етюди. Для баяна та акордеону на різні види виконавської техніки: навч.-метод. посібник. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 66 с.
35. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 215 с.
36. Душний А., Пиц Б. Розповсюдження баяна у Західній Україні. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: виконавське музикознавство: історія, теорія, практика*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2012. Вип. 103. С. 83–93.
37. Жуков С.М. Формування інтересу до музичного виконавства у молодших школярів: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 1998. 18 с.
38. Іванов Є.О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (іст. аспект): дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 277 с.
39. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: Автореф. дис канд. мистецтв 17.00.02. Київ, 1995. 17 с.
40. Іванов Є.О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст.). Суми. 2002. 70 с.
41. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
42. Имханицкий, М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
43. Имханицкий М. Так все же народны ли русские народные инструменты? *Народник*. №3 (35) 2001. Москва: Музыка. С. 23-28.

44. Калашник М.П. Сюита и партита в баянно – аккордеонном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков: Форт ЛТД, 1994. 188 с.
45. Карась С.О. Технічні можливості сучасного баяна (акордеона). *Молодь і ринок*. 2011. № 7(78). С. 58–62.
46. Карпова В. Концерт баяниста. *Соц. Осетия*. Орджоникидзе, 1971. 5 февраля.
47. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки. *Квитка К. Избр. тр. в двух томах*. Москва: Сов. композитор, 1973. Т. 2. 423 с.
48. Кирейко В. Підсумки конкурсу. *Культура і життя*. Київ, 1977. 11 грудня.
49. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 337с.
50. Конькова Г. Українська камерна. *Культура і життя*. Київ, 1998. 18 листопада.
51. Копосова И. В. Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии: Диссертация канд. искусствоведения. Петрозаводск, 2004. 213 с.
52. Котляревская Е. Роль текста в психологии анализа музыкальных произведений. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*: Зб. ст. Киев, 2001. Вип. 7. С. 105-113.
53. Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем. Київ: Музична Україна, 1974. 48 с.
54. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна, 1971. 159 с.

55. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и класификация. Київ: Музична Україна, 1983. 158 с.

56. Кужелев Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 5, книга четверта. С. 48-58.

57. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: посібник – монографія. Львів, 2011.

58. Кузнецов В. З останніх творів митця. *Музыка*. 1985. № 4. С. 7.

59. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна. Київ: Музична Україна, 1990. 150 с.

60. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва: Музыка, 1998. 246 с.

61. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика переложения музыкальных произведений для баяна. Москва: Музыка, 1999. 231 с.

62. Лисенко М. Література для баяна. *Рад. мистецтво*. Київ, 1954. 14 липня.

63. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.

64. Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии. Київ: Музична Україна, 1979. 95 с.

65. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка. 1967. 752 с.

66. Марченко В.В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність*: альманах. Київ: Міленіум, 2016. No. 1. С. 111—115.

67. Мельник Л. Фестиваль одного диригента. *Львівська газета*. Львів, 2003. №28 (104). 14 лютого.

68. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. Москва: Музыка, 1967. 195 с.
69. Миронова У. Произведения Софии Губайдулиной для баяна: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 24 с.
70. Мирський В. Шлях у мистецтво. Рад. культура. Київ, 1960. 27 жовтня.
71. Михайлова А. Фольклорные и нефольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 25 с.
72. Мищенко Л.А. Баян как феномен музыкальной культуры в отражении социальной действительности. *Наука, искусство, культура*. 2015. № 3 (7). С. 40–47.
73. Музыкальная энциклопедия. 1-6 том / Под редакцией Г. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1973 -1982. 1 т. 1070 с.; 2 т. 958 с.; 3 т. 1102 с.; 4 974 с.; 5 т. 1055 с.; 6 т. 1002 с.
74. Музыкальный энциклопедический словарь / Под редакцией Г.В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
75. Муха А. Баян одружився з оркестром. *Вечірній Київ*. Київ, 1960. 7 квітня.
76. Муха А. Союз композиторов Украины. Справочник. Київ: Музична Україна, 1984. 318 с.
77. Немцева О. Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX–XXI века: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Минск, 2014. 25 с.
78. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України (1917-1967). Київ: Музична Україна, 1968. 175 с.
79. Онуфриєнко А. Зупинись, чарівна мить. *Ленінська молодь*. Львів, 1974. 21 вересня.

80. Осадчая Л. Троистые музыки. Харьков, 1983. 23 с.
81. Платонова С. Современный оригинальный репертуар баяниста (к вопросу об образно-интонационном строе и выразительных средствах музыки 60-70-х годов). *Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах*. Москва: ГМПИ им. Гнесеных, 1984. Вып. 74. С. 95-115.
82. Потеряев Б.П. О становлении баянной педагогики. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2008. № 2(14). С. 77–86.
83. Самітов В.З. Творча спрямованість процесу сумісної діяльності педагога та студента як становлення особистісних якостей музиканта-виконавця: Автореф. дис канд. мистецтв.: 17.00.02. Київ, 1992. 17 с.
84. Самолюк В.М., Лузан О.В. Баян в контексті музичної культури ХХ століття. *Молодий вчений*. 2017. № 10(50). С. 331–335.
85. Семешко А. Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ—ХХІ століть: бібліогр. довід. Вінниця: Нова Книга, 2015. 307 с.
86. Семешко А. В. Підгорний. Риси стилю. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 336–341.
87. Скачко В. Транскрипция в системе современного акордеонного искусства: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Минск, 2016. 24 с.
88. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музгиз, 1958. 330 с.
89. Солопов М. Играет баянист. *Сельская газета*. Минск. 1971. 8 декабря.
90. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки*: Сб. ст. Ленинград, 1983. Вып. 3. С. 129-142.

91. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Госмузиздательство, 1962. 400 с.
92. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: підручник. Луганськ, 2006. 256 с.
93. Таюкин А.М. Исполнительство на баяне: традиции и перспективы развития. *Вестник науки*. 2014. № 27. С. 106–110.
94. Твори для баяна та акордеона: [збірка] / О. Михайлів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2011. 96 с.
95. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник. Вид. 3-тє, доп. Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
96. Титаренко Ю. Баян змагається із скрипкою. *Культура і життя*. Київ, 1968. 17 березня.
97. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Москва: Музыка. Ч. I. 1976; Ч. II. 1977.
98. Ушаков В. Виктор Петрович Власов. *Виктор Власов Эстрадно-джазовые композиции для баяна или аккордеона*. Санкт – Петербург: Композитор, 2001. Вып. 1. 44 с.
99. Чабан В. Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000 гг.): Автореф. дис... канд. искусствоведения. Минск, 2013. 25 с.
100. Черепанин М.В., Булда М.В. Естрадний олімп акордеона: монографія. Міжнародний творчий центр Яна Табачника. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2008. 256 с.
101. Шаров О.М. Баян-акордеон как музыкальный инструмент. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2015. № 207. С. 109–113.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

В залежності від кількості клавiш на правiй клавiатурi та кнопок на лiвiй акордеон може бути

Назва <sup>[4]</sup>	Правих клавiш	Дiапазон правої клавiатури	Лiвих кнопок
Повний	41	фа—ля <sup>3</sup> <sup>[5]</sup>	120
Сiм/восьмих	37	фа—фа <sup>3</sup>	96
Трiохчетвертний	34	соль—мi <sup>3</sup>	80, рiдше 72
Половинний	34	соль—мi <sup>3</sup>	60
Меншi	30	ля—ре <sup>3</sup>	48
	25 чи 26	сi—до <sup>1</sup> —до <sup>3</sup>	32 чи 24

При цьому повний i 7/8 вважаються концертними iнструментами, 3/4, половинний i меншi — навчальними.

Правих кнопок	Рядiв	Дiапазон правої клавiатури
52	3	Сi-бемоль—до-дiєз <sup>4</sup>
67	3	Мi—ля-дiєз <sup>4</sup>

112	5	Мі—ля-дієз <sup>4</sup>
127	5	Соль <sub>1</sub> —ля-дієз <sup>4</sup>

Кнопковий акордеон має ширший діапазон правої клавіатури, але зазвичай небагато реєстрів:

Послідовні кнопки одного ряду відповідають звукам з інтервалом півтора тона, сусідніх рядів — з інтервалом півтона, причому висхідна послідовність звуків може бути від міхів до краю грифа (московська розкладка) чи навпаки (європейська розкладка). Наявність п'яти рядів (кожному звуку відповідає дві кнопки, крім звуків середнього ряду) дає змогу грати у будь-якій тональності без зміни аплікатури, лише в іншій позиції.

### Реєстри

Основні реєстри акордеона мають такі назви:

«Кларнет» — лад (звучить лише нота обраної висоти)

«Скрипка» — лад + розлив (вібрато, звук розладжений на 1—6 Гц — тупий, або 1,5 —15 Гц — гострий розлив);

«Віолончель» — октава (нижче обраної висоти);

«Бандонеон» — лад + октава;

«Акордеон» — лад + розлив + октава;

«Піколо» — звук на октаву вище обраної висоти;

«Флейта» — лад + піколо;

«Мюзет» — лад разом з розладженими звуками вище і нижче, іноді з піколо;

«Челеста» — лад + піколо + розлив;

«Орган» — октава + піколо (звуки на октаву вище і нижче обраного);

«Фагот» — лад + октава + піколо;

«Фісгармонь» — октава + піколо + розлив;

«Квінта» — звуки з інтервалом у квінту;

«Тутті» — усі регістри звучать одночасно.

У нотах для акордеона регістри позначаються над нотним станом крапками у колі, розділеному на три частини: крапка вгорі позначає піколо, внизу — октаву, крапки в середній смузі — лад і розливи.

### За типом лівої клавіатури

За типом лівої клавіатури акордеони бувають виборними та готовими.

У **готовому акордеоні** при натисканні однієї кнопки в лівій клавіатурі звучить акорд (великий/мажорний; малий/мінорний; домінантсептакорд; зменшений септакорд).

**Виборний акордеон** — відрізняється відсутністю готових акордів. На виборному акордеоні ліва рука може виконувати різноманітні акорди на розсуд композитора або виконавця, що вагомо збільшує можливості цього інструмента, у порівнянні з готовим, однак значно ускладнює техніку гри на ньому.

### Схеми

Ліва клавіатура акордеона з готовим акомпанементом і різною кількістю кнопок. Умовні позначення: **В** (в радянських посібниках Б) — мажорний (великий) тризвук, **М** — мінорний (малий) тризвук, **7** — малий мажорний септакорд (домінантсептакорд), **Зм** (в радянських посібниках У) — зменшений септакорд<sup>[6][7]</sup>. Іноді буває і сьомий ряд кнопок — збільшені чи великі мажорні септакорди. При 32-х кнопках, у лівій клавіатурі, відсутня нота «Сі», що робить неможливим грати деякі твори.

Як видно із схеми, кнопки основного другого ряду розміщені в акордеоні (і так само в баяні) за тим же порядком, що в гармонії слідує дієзи, а саме (знизу-вверх):

- Фа-До-Соль-Ре-Ля-Мі-Сі

**Кнопковий акордеон**

Додаток В

**РЕГІСТРИ ПРАВОЇ КЛАВІАТУРИ**

## У СКЛАДЕНОМУ ВИГЛЯДІ НА НІЖКАХ

Акордеон виробництва Hohner

Додаток Г



Додаток Д

## АКОРДЕОН CHARRON FRERES

зі знятою правою кришкою: видно клапани



○ ДОДАТОК Е

Кліфтон Шеньє з акордеоном, 1977





### ІСТОРИЧНІ ДАНІ ВИНИКНЕННЯ БАЯНУ – ЯК ІНСТРУМЕНТУ

Баян — музичний інструмент, удосконалена хроматична гармонія. Назва походить від імені співця Стародавньої Русі Бояна. Прототип Баяна створено 1870 рос. музикантом-гармоністом М. І. Білобородовим (1827—1912). Баян складається з двох кришок-коробок, з'єднаних між собою міхами, та двох кнопочних клавіатур для правої і лівої рук. Права клавіатура використовується звичайно для виконання голосів мелодії, а ліва — для акомпанементу. Цей різновид баяна отримав назву готового баяну.

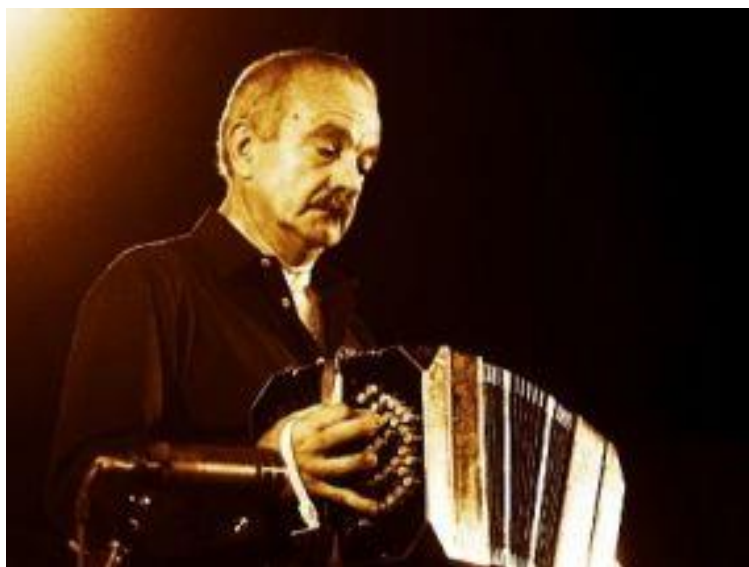
Ноти пишуться на двох нотоносцях, з'єднаних аколодою, в скрипковому та басовому ключах; акорди лівої руки часто позначаються літерами. Звуковий діапазон клавіш правої руки — від В до сіс<sup>4</sup>, двох рядків клавіш лівої руки — від G до fіs, інші три рядки клавіш лівої руки призначені для видобування акордів (мажорного, мінорного, та домінант-септакорду). Удосконалені концертні баяни мають дещо ширший діапазон, а також додатковий рядок кнопок лівої руки для видобування зменшених септакордів.

Різновид баяна — виборний баян — відрізняється відсутністю готових акордів. На виборному баяні ліва рука може виконувати різноманітні акорди на розсуд композитора або виконавця, що збільшує можливості цього інструмента, по відношенню з готовим, однак значно ускладнює техніку гри на ньому. Баян застосовується як сольний і ансамблевий інструмент.

## ДОДАТОК И

### КЛАСИФІКАЦІЯ АКОРДЕОНІВ ЗА КІЛЬКІСТЮ КЛАВІШ НА ПРАВИЙ КЛАВІАТУРІ

Розмір	повний	7/8	3/4	1/2
Приклад				
Кількість клавiш на <i>правій</i> клавіатурі	41 ( <i>Фа</i> малої октави - <i>Ля</i> третьої октави)	37 ( <i>Фа</i> малої октави - <i>Фа</i> третьої октави)	34 ( <i>Соль</i> малої октави - <i>Ми</i> третьої октави)	26 ( <i>Сі</i> малої октави - <i>До</i> третьої октави)
Кількість кнопок на <i>лівій</i> клавіатурі	120	96	80, 72	72, 60, 48, 40, 32, 24

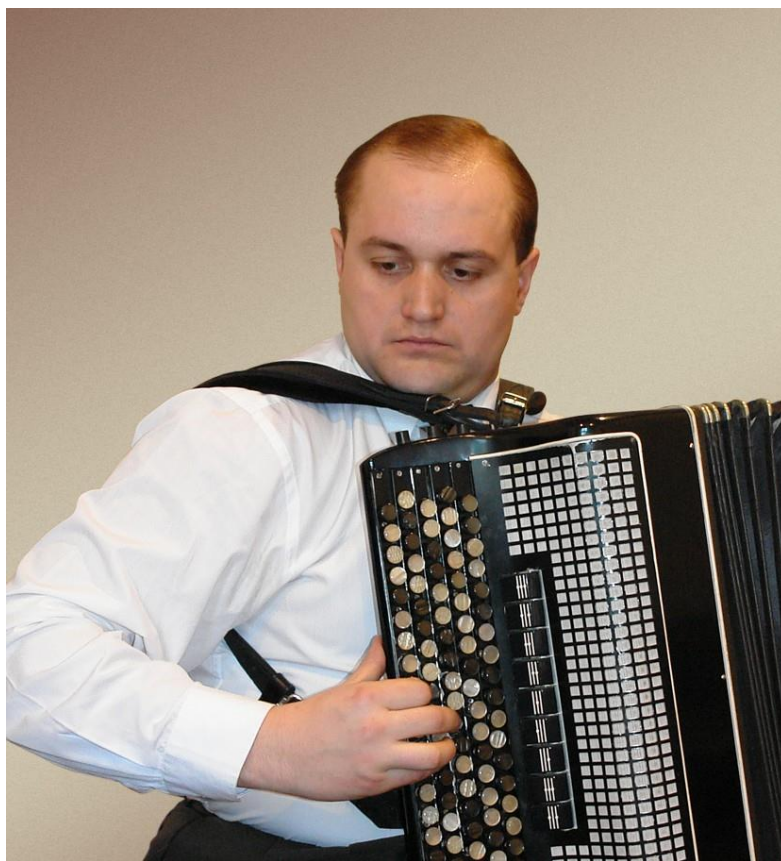


Астор П'яцоллі. Фото.



Рішар Гальяно. Фото.

## СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКИ ВИКОНАВЦІ ТА ВІРТУОЗИ



Андрій Душний. Фото. 2020.



Сергій Карась. Фото. 2002.