

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему:

**УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНЕ АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРИЧНИЙ ТА СИСТЕМНИЙ ВИМІРИ**

Виконав: студент магістратури

Ліс Семен Степанович

(прізвище, ім'я та по-батькові)

Науковий керівник: Пасічинська Т. В.

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Рецензент:

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	с. 3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА	
1.1. Етап становлення світового акордеонного мистецтва та його особливості.....	с. 8
1.2. Специфіка еволюції мистецтва гри на акордеоні в Україні	с. 16
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	с. 25
РОЗДІЛ 2. АКОРДЕОНІЗМ У СИСТЕМНИХ ВИМІРАХ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	
2.1. Стильові та жанрові пріоритети сучасного українського акордеонізму	с. 28
2.2. Процес академізації сучасного акордеонного мистецтва України.....	с. 36
2.3. Виконавська система сучасного національного акордеонізму.....	с. 42
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	с. 49
ВИСНОВКИ	с. 53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	с. 62

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми магістерської роботи. У культурному просторі сучасної України народно-інструментальне мистецтво є однією з атрибутивних компонентів системи музичної культури. Акордеонне мистецтво, історичний шлях якого позначений набуттям академічного статусу водночас із репрезентацією в сфері естрадно-джазової музики та збереженням зв'язку із фольклорною сферою, постає як складний феномен. Його складність зумовлена декількома чинниками – неоднозначними, ідеологічно зумовленими процесами «визнання – невизнання», тривалим перебуванням на рівні наукової рефлексії та виконавської репрезентації у контексті баянного мистецтва, тривалою нестачею оригінального репертуару, оригінальних методичних розробок, «молодістю» регіональних педагогічних та виконавських шкіл.

За цих причин національне акордеонне мистецтво, яке характеризується виходом на світові конкурсні та фестивальні сцени, все інтенсивніше опановує сучасний репертуар й привертає увагу найширших кіл аудиторії своїми виразовими та технічними якостями та потребує поглибленого вивчення.

Особливо затребуваним є осмислення специфіки акордеонізму в історичному вимірі. Попри наявність масиву історичних розробок із питань еволюції акордеонізму в українській музичній культурі, до сьогодні є усталеною точкою зору щодо його розвитку починаючи з 2 пол. ХХ ст. При цьому поза увагою дослідників опиняються джерела національного акордеонного мистецтва, що суттєво обмежує уявлення про особливості його цілісної еволюції у просторі української культури.

Системне дослідження акордеонного мистецтва дозволяє висвітлити його специфіку як невід'ємного елемента сучасної системи музичного мистецтва України та як цілісного феномена, компонентами якого є фахова освіта в різноманітні її рівні (початковий, середній, вищий) та комплексі

методичних настанов, композиторська творчість та виконавство у різноманітні напрямів (академічна, народна, естрадно-джазова) та форм (сольне, ансамблеве, оркестрове). Попри сформоване в українській музикології уявлення про системність феномену сучасного національного акордеонізму (дисертаційні дослідження зокрема В. Марченка, Ю. Дяченка, М. Булди тощо) потреба в його подальшому висвітленні зумовлена перманентним процесом виконавської практики та композиторської діяльності, які демонструють нові «грані» українського акордеонного мистецтва.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена: інтенсифікацією функціонування акордеону в сучасній музичній культурі України, необхідністю уточнення уявлень щодо джерел акордеонізму в Україні, активізацією процесу створення оригінального репертуару для акордеона, функціональною різнобарвністю інструмента та наявністю нової генерації виконавців.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – визначити сутність українського національного акордеонного мистецтва в його історичному та системному вимірах.

Досягнення мети магістерської роботи передбачає вирішення таких завдань:

- окреслення шляхів розвитку світового акордеонного мистецтва;
- висвітлення шляхів розвитку українського акордеонізму;
- виявлення стилєвих та жанрових пріоритетів сучасного українського акордеонного мистецтва;
- висвітлення особливостей формування та методичних настанов національного акордеонізму;

- створення панорами сучасного національного акордеонного виконавства.

Об'єктом дослідження є акордеонне мистецтво. **Предметом** дослідження є національне українське акордеонне мистецтво

Теоретичною основою магістерської роботи слугує інтегративна методологія, основу якої складають загальнонаукові фундаментальні теоретичні (історичний, культурологічний, системний, компаративний) методи та підходи, та спеціальні методи аналізу музикології (жанрово-стильовий та виконавський).

Теоретичною основою магістерської роботи є наукові дослідження:

- із історії акордеонного мистецтва – таких дослідників, як: К. Башкирова та Р. Шарафутдінова [2], В. Бичков [6], Ван Децун [7], В. Васильєва [8], Г. Гайсин [9], М. Давидов [11], М. Імханицького [28], В. Марченко [35; 36; 38], В. Марченко та Т. Сідлецька [40], А. Мірек [41], А. Семешко [48], А. Стадник [53], А. Стрілець [55], Ю. Чумак [59];

- із питань особливостей наукового дослідження акордеонного мистецтва України – таких науковців, як: А. Душний [14; 15], А. Душний та С. Боженський [16], В. Марченка [37], Г. Савчин [45];

- із питань джазово-академічного напрямку акордеонізму – таких науковців, як: М. Булда [3; 4], С. Димченка та А. Ільківа [12], Ю. Дяченка [23; 24], В. Самолюк, О. Лузан та О. Липчук [47], Ю. Чумак [59];

- із проблем функціонування сучасного акордеонного мистецтва, зокрема з питань специфіки індивідуальних виконавських стилів – таких науковців, як: О. Гончаров [10], А. Душний, Б. Пиц та В. Шафета [17], Ю. Дякунчак [21], І. Євенко [25], А. Євтушенко [26], І. Єргієв [27], Ю. Ісевич та Ю. Дякунчак [29], С. Карась та О. Катрич [31], В. Князєв [32], В. Марченко [39], Н. Остапчук [42], С. Саманчук, В. Прокопчук [46], А. Семешко [49], Л. Снедкова [51], В. Ушаков [56], М. Черепанін [57], М. Черепанін та М. Булда [58];

- із питань стильової та жанрової специфіки сучасного українського акордеонізму, таких дослідників, як: М. Булда [3; 4; 5], А. Душний та В. Шафета [18], Ю. Дякунчак [19; 20], Ю. Дякунчак та А. Душний [22], Н. Остапчук [43], В. Сподаренко [52];

- із проблематики формування, розвитку та специфіки фахової акордеонної освіти, зокрема в Україні – таких науковців, як: С. Альгін [1], М. Давидов [11], І. Маринін [33], І. Маринін та Н. Александрович [34], Т. Сідлецька [50], К. Стрельченко [54], А. Стрілець [55], Л. Шемет [60].

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

уперше в українській музикології:

- здійснено спробу позиціонування дитячої музики для акордеону як компонента системи національного акордеонного мистецтва;
- запропоновано виконавську панораму сучасного національного акордеонізму в різноманітні форм (сольна, ансамблева, оркестрова) та напрямів (академічний, естрадно-джазовий, академічно-джазовий);

отримали подальший розвиток:

- уявлення щодо особливостей еволюції світового акордеонного мистецтва;
- уявлення щодо специфіки розвитку українського акордеонізму;
- уявлення щодо стильових та жанрових орієнтирів українського акордеонізму на сучасному етапі розвитку;
- уявлення щодо особливостей становлення та розвитку української фахової акордеонної освіти.

Практичне значення результатів дослідження. Результати магістерської роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Спецінструмент (акордеон)», «Історія світової музичної культури», «Історія та теорія музичного виконавства», «Музична естетика», «Сучасні композиторські технології»), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація магістерської роботи. Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, п'ятих підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (61 позиція). Загальний обсяг магістерської роботи – 66 сторінок, з них основного тексту – 57 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Етап становлення світового акордеонного мистецтва та його особливості

Із моменту створення в 1829 р. німецьким майстром музичних інструментів К. Деміаном нового різновиду ручних гармонік – акордеону – інструмент пройшов тривалий та неоднозначний еволюційний шлях¹. Значимими кроками щодо його вдосконалення стали створення перемикачів – регістрів, які забезпечували зміну тембру («Tremolo», 1838 р.; «Tiefere Oktave» сер.ХІХ ст.), а також нові конструктивні версії – кнопкова (П. Сопрані, 1897 р., П. Чулкова, 1897 р.) та клавішна (Т. Джованні, 1880 р.; М. Даллапе, 1890 / 1898 р.). У цих варіантах акордеон постав як інструмент «з повним хроматичним звукорядом та набором акомпанементу, який містив у собі не тільки басові звуки, мажорні та мінорні акорди, а й септакорди» [9, с. 11].

Набуття новим інструментом популярності було зумовлено не тільки новаційністю звучання, а й здатністю «утримувати строй», значними динамічними можливостями, портативністю, мобільністю.

Проте реалізація тембрового, мелодичного, динамічного, технічно го гармонічного тощо потенціалу акордеона певним чином ускладнювала інерція слухацького сприйняття його першоджерела – гармоніки, з її закріпленим функціонуванням в побутовій сфері та обмеженням жанрового, емоційно-образного діапазону пісенними та танцювальними жанрами. Виготовлення технічно складних варіантів нового інструменту на поч. ХХ ст. відкрило шляхи формування нової генерації виконавців та водночас склало можливість функціональної диференціації акордеонного мистецтва. Проявами цього стало збереження в репертуарному колі інструменту

¹ У визначенні акордеону ми спираємося на його закріплену в пострадянському музичному просторі характеристику хроматичної гармоніки з правою клавіатурою – див. Марченко В. Еволюція акордеонного мистецтва, с. 144.

народної музики та утвердження у сфері естрадної музики, у джазових ансамблях та оркестрах, що зумовлює його популярність у 1930-х рр. як естрадного інструмента [35, с. 145] з відповідним репертуаром, який складався з невеличких, невибагливих за стилістикою творів – попури, фантазій, мініатюр, численних танцювальних п'єс тощо. Слід зазначити, що вже у цей час акордеон постав у таких ансамблях як функціонально універсальний інструмент, якому доручалися як сольні епізоди, так і роль гармонічної та ритмічної підтримки.

Видатне місце в акордеонному мистецтві поч. ХХ ст. посідав П'єтро Дейро – відомий виконавець виступив і як популяризатор акордеонізму. Цьому сприяв запис ним багатьох платівок та заснування музичного видавництва, зосередженого на виданні саме акордеонної музики. Гвідо Дейро став одним із перших акордеоністів, які започаткували традицію сольних концертів, в яких він виконував як обробки, так і власні оригінальні твори. Популяризації акордеону значною мірою сприяла діяльність П'єтро Фросіні з запису акордеонного виконавства – виступи виконавця було вперше зафіксовано на носії в 1907-1908 рр.

У творчості перших естрадних виконавців-акордеоністів поступово формувався «естрадно-джазовий баянно-акордеонний стиль – цілісне явище музичної культури початку ХХ – початку ХХІ ст., що характеризується єдністю, наступних елементів: орієнтація на публічність виконання (концертний зал, сцена, майданчик), використання інструментальної специфіки баяну (акордеону), відбір та рафінованість виражальних засобів, розробка форми, важливість аранжування, високий рівень професійного виконання, технічність та віртуозність, інтелектуалізм, відмова від легковажності, прикладних функцій (і разом з тим – доступність змісту), орієнтування на певну культуру сприйняття» [23, с. 7].

Бурхливий розвиток акордеонізму в контексті естради засвідчує й діяльність у 1930-1940-х рр. таких видатних виконавців та композиторів, як Альберт Фоссен та Віль Глае. Водночас специфіка створених ними

колективів демонструє й різноспрямованість творчих пошуків – А. Фоссен позиціонував свій колектив як джазовий оркестр, В. Глає розвивав стиль «мюзет» [56].

Значущість діяльності виконавців-акордеоністів – П. Дейро, П. Фросіні, Е. Галла-Ріні, Ч. Маньянте, у музичній культурі поч. ХХ ст. зумовлена притаманним їм творчості як синтезом композиторського та виконавського напрямів, так і синтезом традиційних жанрів (концерту – П. Дейро, сонати – Е. Галла-Ріні), й новаційної стилістики. Так, П. Дейро було створено два концерти для акордеона, велика кількість перекладень та обробок, які до сьогодні є актуальними та затребуваними у виконавській практиці. Твори П. Фросіні демонстрували яскраво виражену тенденцію модернізації мови акордеонної музики – він «став першим композитором, який широко використав міхо-репетеційну техніку, чітко ритмізоване міхове тремоло» [24, с. 139].

Інший вимір акордеонізму, інтенсифікований вдосконаленням інструмента та пошуком виконавцями та митцями нових виразових засобів, зокрема тембральних барв, складався в 1920-1930-х рр. Розширення репертуарних обріїв класичною спадщиною, привабливе передусім у силу новаційного тембрового забарвлення, забезпечило появу академізуючого напрямку акордеонного мистецтва. Зазначимо, що його становлення та бурхливий розвиток був ініційований та реалізований передусім самими виконавцями. В опорі на жанрові традиції європейського музичного мистецтва П. Дейро було створено концерти для акордеона з оркестром, увертюри, фантазії, аранжування класичних творів.

Водночас інструмент привертає увагу й композиторів – так, у 1921 р. акордеон, як своєрідний знак тогочасної побутової музичної культури, постає в опері А. Берга «Воцтек» (акт 2, сц. 4). Того ж року П. Хіндемітом в «Камерній музиці № 1» було створено прецедент уведення фісгармонії -

акордеону в класичні виміри музичного мистецтва в академічній репрезентації.

У 1926 р. Х. Херманом було створено сюїту «Сім нових творів для акордеону», в яких було виявлено мелодичний, тембровий та гармонічний потенціал інструмента. У сер. ХХ ст. до жанру концерту для акордеону з оркестром зверталися Х. Херман (зокрема темброво новаційний подвійний концерт для акордеона та арфи), Ф. Маліг, Г. Зільхер, Г. Мор, В. Якобі.

Активну академізацію акордеонізму в 1920-1940-х рр. засвідчив вихід інструмента на «велику сцену». Так, в 1939 р. на сцені Карнегі-холл відбулися виступи знаних виконавців того часу – Джина фон Халберга, Джо Бівіана та Ейба Голдмана. Ч. Маньянте та Д. Бівіано були виконані (соло та в дуеті, що унаочнювало потенціал інструмента в контексті однотембрових ансамблів) зокрема твори Й. С. Баха, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, в обробках – твори Н. Паганіні, Д. Гершвіна тощо.

Довоєнний період у розвитку світового акордеонізму був позначений його виходом за європейські межі. З 1930-х рр. акордеон починає входити в музичну культуру Китаю – центрами акордеонного мистецтва стали Харбін, Шанхай, Яньань, формуванню китайської «гілки» акордеонного мистецтва сприяла й поява перших методичних посібників китайських авторів (зокрема «Самовчителя гри на акордеоні» Чжан Чжен Цзііна) [7, с. 12].

Швидкі темпи еволюції акордеонізму сформували потребу, з одного боку, в консолідації творчих сил. Так, у 1935 р. у Парижі було створено Міжнародну асоціацію баяністів-акордеоністів, з 1948 р. ця організація функціонує як Міжнародна конфедерація акордеоністів та щорічно проводить «Кубок світу». У 1938 р. за ініціативи та сприяння П. Дейро та Ентоні Галла-Ріні було засновано Американську асоціацію акордеоністів (1938 р.).

З іншого боку, нагально необхідним стало й формуванні нової, фахово підготовленої генерації виконавців. Так, П. Дейро було створено студію акордеону та сформовано методичні настанови – одне з перших керівництв із

навчання гри, «Методика П'єтро Дейро для акордеона», «Школа швидкості на акордеоні». Студії з навчання мистецтву акордеонного виконавства було відкрито Ентоні Галла-Ріні.

У 1935 р. клас акордеону були відкрито в Колумбійському університеті (США), в подальшому клас акордеону було засновано і в Х'юстонському університеті, по закінченні якого студенти набували звання бакалавра та магістра музики [60, с. 266]. Формування методичних основ фахової акордеонної освіти забезпечила програма, створена в 1946 р. В. Палмером [60, с. 266].

З 2 пол. ХХ ст. укріплюються позиції камерно-ансамблевого різновиду акордеонного виконавства. Започаткований у 1949 р. у США «Концертним тріо» у складі В. Палмера, Б. Хьюза (акордеони) та Л. Манно (контрабас) [60, с. 266], цей різновид унаочнив тембральний та ансамблевий потенціал інструмента та його здатність до відтворення класичної, зокрема камерної музики. Так, до репертуару колективу входили Концерт А. Вівальді (d-moll) та органний концерт Генделя. Багато в чому це стало можливим завдяки постійній роботі В. Палмера з удосконалення інструментів «із готовою системою басів Stradella, системою вільного басу та конвертора (Palmer imperator Converter)» [60, с. 266] та з наповнення акордеонного репертуару академічною музикою бароко, класицизму та романтизму.

Великих зусиль до розвитку методичного фундаменту акордеонізму та навчального репертуару доклали Ч. Нунціо та Дж. Соммерс – авторка програми формування фахової майстерності акордеоністів (1961 р.), яка була основною і в університеті Міссурі, і в подальшому – в багатьох навчальних закладах США.

Безумовно значимим поштовхом до репрезентації акордеону як універсального інструмента з сер. ХХ ст. стали численні твори для акордеона соло, ансамблів та оркестрів акордеонів (баянів). Так, сольний віртуозний та виразовий потенціал акордеона знайшов відбиття у концертних етюдах «Паганініана» (1952 р.) та «Осінній елегії та капричіо» (1953 р.), Г. Бреме,

«Капричіо», «Концертному рондо». «10 поліфонічних п'єсах», «Дивертисменті» В. Якобі. Водночас набуває розвитку й камерний жанр у контексті акордеонізму, репрезентований «Камерною музикою І» та «Камерною музикою ІІ» (1970 р.) В. Якобі. Практику створення темброво нетрадиційних ансамблів за участі інструмента, як сферу експериментального оновлення його виразових можливостей, було започатковано Фантазією для флейти та акордеону (1978 р.) В. Якобі.

Осягнення оркестрового потенціалу інструмента склало основу для формування в Німеччині в 1947 р. нового творчого колективу «Hohner Accordion Symphony Orchestr» (під кер. видатного виконавця Р. Вюртнера), репертуар якого складала перекладення класичних творів. Закріпленню акордеонних оркестрів та оркестрального статусу інструмента в музичному просторі Європи сприяли численні твори Г. Бреме – «Балет-сюїта» та В. Якобі – «Симфонічна сюїта» (1964 р.). «Симфонієтта» (1964 р.), «Іспанські враження» (1970 р.). Творчість німецьких композиторів 2 по. ХХ ст., демонструючи «наявність яскравого симбіозу різних стильових елементів, в тому числі ладогармонічних» [53, с. 347] стала віхою в еволюції акордеонного мистецтва, яка ознаменувала закріплення інструмента як самостійного репрезентанта значимих художніх ідей, здатного до її втілення такими новітніми засобами виразності, як «кластерна техніка, поліладовість, мікрохроматика, різновиди поліфонічного викладення» [53, с. 347].

У сер. 1950-х рр. за ініціативи В. Палмера та Б. Хьюза у Хьюстоні було створено акордеонний оркестр – «Palmer-Hughes Accordion Symphony» із надзвичайно високими стандартами виконавської майстерності, орієнтований на виконання симфонічної музики у перекладеннях, створених В. Палмером та Б. Хьюзом.

Тенденція консолідації творчих сил акордеоністів – в іншому вимірі та в іншому культурному просторі – знайшла продовження у заснуванні в Китаї в 1950-х рр. «Китайської музичної асоціації професійних акордеоністів Пекіна» [7, с. 12].

У 1950-х рр. у виконавську практику увійшов готово-виборний багатотембровий акордеон [36, с. 116], що значно розширило палітру фактурних, динамічних якостей інструмента та надало можливостей розширення репертуару. Однак передусім це надало виняткових технічних можливостей – «збільшився діапазон партії лівої руки і таким чином з'явилась можливість рівноцінної участі обох рук у виконавському процесі» [36, с. 117].

Розширення палітри засобів виразності було пов'язано й зі спробами електрифікації акордеона. Так, на поч. 1960-х рр. було створено «Трансікорд Фанфіза», який мав використовуватися з підсилювачем звуку, та вакуумний акордеон «Cordovox», який було в подальшому декілька разів удосконалено [25, с. 221].

Естрадно-джазовий напряму в сер. ХХ ст. набув нових імпульсів розвитку, пов'язаних, з одного боку, із новаційними стилістичними відгалуженнями саме у джазовій стилістиці. З іншого боку, з сер. ХХ ст. у джазовий акордеонізм збагачується творчістю Арт Ван Дамма та Френка Марокко, яка стала сучасною класикою та визначили шляхи подальшої еволюції джазового акордеонізму до сьогодні. Ф. Марокко – автор численних обробок та перекладень, а також оригінальних творів у стилістиці свінгу та бі-бопу із великим значенням імпровізацій виконавця [24, с. 141]. Впроваджені ним новації у сферах тонального, гармонічного, метро-ритмічного та мелодичного мислення в подальшому набули значення провідних рис естрадно-джазового напряму акордеонізму, особливо – в його сольному варіанті. Віртуозні джазові композиції Арт ван Дамма з яскраво вираженими рисами свінгу та офф-біту стали знаком утвердження акордеону в контексті джазу не тільки як яскравої ансамблевої фарби, а як самодостатнього інструмента. Джазове акордеонне мистецтво збагатив новими фарбами та технічними прийомами фундатор стилю «новий мюзет» Річард Гальяно.

У сер. ХХ ст. продовжувалася й творчість Альберта Фоссена, для численних танцювальних творів якого «характерні яскравість мелосу, мінлива і розвинена орнаментальна фігурація, численні синкопи і спонтанні зміни ритмічного малюнка, що зіставляються з рівномірністю метричного басо-акордового пульсу, велика кількість свінгових зворотів» [53, с. 347]. Суттєвий внесок у розвиток акордеонного мистецтва був зроблений Хайнцом Мунзоніусом, Куртом Мааром, Віль Глае.

Попри значні складнощі, зумовлені ідеологічними причинами, з сер. ХХ ст. поступово зростає вагомість акордеону в радянському музичному просторі. Високий світовий конкуретоспроможний рівень розвитку акордеонного мистецтва демонструє творчість таких виконавців радянських часів, як Э. Виставкін, М. Глибоков, Ю. Гранов, М. Макаров, Ю. Шахнов, Ю. Дранга, В. Ходукін, В. Ковтун, репертуар яких демонстрував жанровий та стильовий плюралізм акордеонізму.

Формувалася й фахова акордеонна освіта – так, у 1949 р. було створено кафедру народних інструментів у Білоруській державній консерваторії, в якій згодом було сформовано, зокрема клас акордеону (в якому педагогічну діяльність здійснювала Е. Скуратова). У 1949 р. було відкрито перший клас акордеона в музичному училищі Талліна.

У 1955 р. за ініціативи В. Ходукіна (до речі, харів'янина за походженням) було засновано Даугавпілський акордеонний оркестр, створення якого стало продовженням актуальних світових тенденцій акумуляції виконавських сил у контексті акордеонізму, демонстрації оркестрового потенціалу інструмента та підтвердження його академічного статусу.

Сучасна стилістика, темброве багатство та технічна віртуозність – риси оригінального репертуару для акордеону, які у 2 пол. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. виявляються у творчості Д. Маркосіньорі, Ю. Ганцера, А. Кшановського, К. Ольчака, Б. Лорентсена [35, с. 146]. Саме пошук нових засобів виразності та шляхів розкриття потенціалу інструмента слугує чинником його

подальшого вдосконалення. Так, на поч. 1980-х рр. у Санкт-Петербурзі М. Кравцовим було створено вдосконалений готово-виборний акордеон, в якому було розширено можливості виконання поліфонічної фактури, «помітно розширилися художньо-виразні можливості, особливо при виконанні легато, наприклад, при грі подвійних нот (терції, сексти і т. п.) в діатонічних та хроматичних гамах доступно виконання обох голосів в «абсолютному легато» шляхом переочергового чергування пальців в обох голосах» [1].

Безумовну значимість акордеону у сучасній світовій музичній культурі засвідчує активна діяльність Міжнародної конфедерації акордеоністів, створеної на основі Паризької асоціації акордеоністів. Високий статус акордеону у просторі світової культури закарбовує започаткований С. Венглевським у 2010 р. надмасштабний проєкт «Серія «Акордеон ХХІ століття», котрий консолідує творчі зусилля «талановитих митців з усього світу, які демонструють широкий спектр інтонаційних (артикуляційно-штрихових, теситурних, динамічних, фактурних) можливостей кнопкових (баян) та клавішних акордеонів соло або в спільному звучанні з іншими інструментами у відтворенні різноманітної у жанрово-стильовому відношенні музики» [60, с. 269].

1.2. Специфіка еволюції мистецтва гри на акордеоні в Україні

Певна відокремленість акордеонізму від мистецтва баянного виконавства, яка останнім часом декларується дослідниками [26, с. 209] не порушила остаточно усталеної в українській музикології традиції «вторинного» позиціонування акордеону порівняно із «домінантним» баяном. У зв'язку з цим В. Марченко наголошує, що «проблеми історії становлення та розвитку акордеона і на сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві залишаються малодослідженими. Серед бібліографічних матеріалів немає жодної праці що визначає акордеонне мистецтво як цілісне

явище, відсутні публікації, що мають узагальнюючий характер. Майже всі автори досліджують акордеонне мистецтво у контексті баянного виконавства» [35, с. 143].

Певним чином така ситуація спричинена нетривалістю історії інструмента та його неоднозначним статусом акордеону на перших етапах його входження в музичний простір України в 1920-1930-х рр. Це було пов'язано як із незакріпленістю назви інструмента (який визначали як джаз-акордеон, клавір-гармоніка, піано-акордеон тощо), так і його «привозним» характером – власного виробництва акордеону в Україні не було, через що він позиціонувався первинно як чужорідний. Становлення акордеонізму ускладнювала й нерівна конкуренція із безумовно домінантним в інструментальній палітрі баяном, що унеможливило закріплення в цей час акордеона в академічній сфері.

За цих причин багатьма дослідниками декларується думка щодо специфічності хронології становлення акордеонного мистецтва в Україні, за якої історія баянно-акордеонного мистецтва розпочинається «фактично лише з другої половини ХХ століття, а все, що було до того – лише перші кроки» [8, с. 37].

Проте в 1 пол. ХХ ст. акордеон доволі активно «входив» у музичну культуру України. Цариною його функціонування стала радянська естрада, що надає можливості дослідникам визначати 1920-1940-і рр. як стадію «професійного становлення естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України» [4, с. 8; 58, с. 41]. Привабливість акордеона в сфері молодого радянського джазу зумовлювалася як презентативністю зовнішнього вигляду, так і багатотембровістю, незвичністю виконавської постави (стоячи) та театралізації виконавства, палітри технічних прийомів. Водночас слід визнати й певну першість акордеона в опануванні джазової стилістики, порівняно з баяном, який був орієнтований на побутове музикування [28, с. 457].

Велике значення у цьому процесі естрадного становлення акордеона відіграла творчість І. Дунаєвського та діяльність оркестру «Теа-джаз» під кер. Л. Утьосова. Як компонент оркестру Л. Утьосова, акордеон поставав у функціональній множинності – як носій мелодичного, тематичного начала, «для посилення звучання дерев'яних духових інструментів, а також він може виконувати функцію ритм-секції, тобто гармонічної підтримки» [47, с. 650]. Акордеон входив до складу львівських «Теа-джазу», яким керував Г. Варс, та «Джаз-капели Леоніда Яблонського» [36, с. 77].

Значною віхою у процесі формування акордеонного мистецтва стало заснування в 1920 р. у Харкові джаз-оркестру Б. Ренського, який звертався вже не тільки до власне джазової музики, а й джазових обробок класичних творів російських та західноєвропейських композиторів.

Суттєвим імпульсом до поширення акордеону в музичному просторі України стало налагодження в СРСР із 1936 р. та в Україні з 1939 р. власного виробництва інструмента на основі прототипу – німецького акордеона виробництва «Hohner». Інтенсивна сценічна практика, різноманіття репертуару, мобільність акордеоністів-солістів та ансамблів за участі акордеона надали йому статусу поширеного інструмента, який «являв собою цілком професійний інструмент, з достатньо великим діапазоном, широкими технічними і виражальними можливостями» [6, с. 17].

Період від поч. ХХ ст. – 1940-і рр. можна визнати прото-етапом формування акордеонізму в академічному вимірі, часом підготовки шляхів його утвердження в музичному просторі України. Відзначимо, що цей період у наукових розвідках із питань акордеонного мистецтва не позиціонується дослідниками як самостійний. Так у дисертаційному дослідженні В. Марченка [36] при увазі до висвітлення шляхів входження інструмента в музичну культуру, як перший етап його розвитку визначено саме 1950-1970-ті рр.

Активізація процесу ствердження акордеона в національній народно-інструментальній культурі у воєнні роки зумовлювалася його затребуваністю

внаслідок мобільності та яскравості звучання. Відповідно до історичних реалій того часу, його репертуар зазнав значної переорієнтації, наповнившись творами на фольклорній основі, оригінальними творами на патріотичну, героїчну тематику, що забезпечило його певну «реабілітацію» у слухацькому сприйнятті. Парадоксальним чином поширенню акордеонів у повоєнний час сприяло завезення з закордону технічно досконалих інструментів, зокрема італійського та – особливо – німецького виробництва.

У повоєнний час увага радянської влади до розвитку самодіяльності зумовила активне поширення агітбригад, в яких акордеон (завдяки мобільності, яскравій колоритності звучання, значним динамічним можливостям, технічності тощо) став одним із популярних інструментів. Внаслідок специфічності історичного шляху акордеон також своєрідно закріплювався в музичній культурі. Опанований на перших етапах свого функціонування професіоналами (до того ж часто високого класу, про що свідчить їх готовність до оркестрової та ансамблевої діяльності та складний, технічно віртуозний репертуар джазових колективів), він поступово демократизується.

Ця демократизація, водночас із наявністю акордеона у складі численних філармонічних виконавських груп із їх естрадною орієнтацією та репертуаром, який складався з обробок народних пісень, танців зумовлює активізацію функціонування акордеону в 1950-х рр. у сфері естрадної музики. На цій підставі дослідниками 1950-1970-і рр. визначаються як «стадія філармонійної спеціалізації» [4, с. 9]. В. Марченко вказує, що «інструмент входив до складу естрадно-джазових оркестрів: акордеон разом із фортепіано, гітарою та ударними утворював ритм-секцію таких колективів; іноді на акордеоні виконували соло у супроводі джаз-оркестру. Також акордеон разом із кларнетом, гітарою, контрабасом входив до складу інструментальних ансамблів. Такі колективи існували при філармоніях, мистецьких навчальних закладах, клубах, будинках культури тощо» [36, с. 103].

Водночас із функціональним універсалізмом акордеонне мистецтво того часу позначилося орієнтацією не тільки на естрадно-джазову стилістику. Численні малі інструментальні ансамблі, в яких поступово акордеон поступово набував однієї з чільних ролей, в репертуарі орієнтувалися також на відповідні перекладення класики, що слугувало формуванню засад академізації інструмента.

Важливе значення у популяризації акордеонізму, закладанні основ його академізації та формуванні й розвитку його естрадно-джазового напрямку мала діяльність таких виконавців, як В. Ковтун, М. Двілянський, Я. Табачник, В. Арфаїлов, Е. Газаров, Ю. Гранов, Б. Векслер, Ю. Пешков, В. Тамман, Б. Тихонов, Ю. Шахнов [4, с. 11]. Інтенсифікація виконавської діяльності потребувала відповідного забезпечення на рівні репертуару. В означений період він складався з обробок народних пісень і демонстрував тенденцію розширення за рахунок уведення відомих п'єс зарубіжних композиторів та оригінальних творів радянських митців – К.Мяскова, В. Подгорного, Г. Шендерьова, А. Репнікова, В. Грідіна, тощо

Вагомим чинником привернення уваги до акордеону та його поширення в музичному просторі України стало відновлення у 1960-х рр. виробництва інструмента (на Житомирській фабриці).

Проте ускладнюючими еволюцію акордеонізму чинниками з 1960-х рр. стали розвиток авторської пісні, внаслідок чого пріоритетності в побутовому музикуванні набуває гітара, та становлення української естради, яке актуалізувало використання електрифікованих інструментів. Переважними площинами функціонування акордеону за цих умов залишалася самодіяльність та естрада. Це зумовлювало й репертуарні пріоритети акордеонізму, які визначалися домінуванням танцювальних жанрів, естрадних обробок народної музики, музики з кінофільмів тощо. Оригінальні твори для акордеону в той час створювали Е. Газаров, Б. Екслер, Я. Табачник, М. Двілянський, Ю. Пешков, Ю. Шахнов тощо [36, с. 115].

Активно опановувалася класична спадщина – поповнення репертуару творами композиторів класиків та романтиків торувало академічний струмись акордеонізму. Проте конструктивні особливості інструменту значно ускладнювали адекватне відтворення фактури творів для фортепіано, органу, клавесину тощо. Ці проблеми було вирішено завдяки впровадженню готово-виборного акордеона, що інтенсифікувало функціонування інструмента в філармоніях та водночас стало додатковим імпульсом до формування й утвердження в 1970-ті рр. академічного напрямку акордеонізму.

Дослідниками також наголошується, що 1970-х рр. позначилися академізацією естрадно-джазового напрямку в акордеонізмі, формуванням джазово-академічного напрямку баянно-акордеонного мистецтва [4, с. 10]. Це був час «введення стилістичних елементів естрадно-джазової музики в твори класичного зразка, що суттєво вплинуло на композиторську творчість і виконавство вітчизняних й зарубіжних акордеоністів-баяністів, зокрема й творчість А. Білошицького» [3, с. 33]. Першими творами, в яких було започатковано напрямок і новаційний, і водночас такий, що має давні витoki в українському мистецтві акордеону, була «Джазова сюїта» В. Власова, «Концертна джаз-партита № 1» В. Зубицького.

Естрадно-джазова творчість В. Власова закріпила фундаментальні для українського естрадно-джазового акордеонізму настанови: «системне використання стильових напрямів естрадно-джазової музики у відповідності до їх поступального розвитку та вільне оперування ними. (...) чітке дотримання ритмічної основи того чи іншого стилю, яка стає підвалиною для пошуків специфічного звуковидобування та характерні штрихові прийоми. (...) формування акордеонно-баянної школи як носія професійних музичних традицій, що забезпечує їхню передачу на практиці шляхом створення відповідної моделі та визначених критеріїв естрадно-джазового акордеонно-баянного виконавства» [4, с. 13].

Надактивне функціонування акордеонізму у сфері ансамблевого виконавства, спрямоване як на втілення класичної спадщини, фольклорного

спадку (у множинності варіантів композиторської інтерпретації), так і творів естрадного, джазового спрямування дозволяє констатувати формування нової «гілки» акордеонного мистецтва. Її специфічними ознаками можемо визначити орієнтацію на малі ансамблеві форми виконавства та малі жанри, стильову та жанрову мобільність, «рухливість» виконавських складів, яка забезпечує потенційну змінюваність складів та формування новітніх тембрових сполучень. Виконавська «оперативність» таких ансамблів зумовлює також їх певну орієнтованість втілення новітнього репертуару.

Це водночас слугує чинником формування нової звукосфери, виразової палітри музичного мистецтва – «комплексне поєднання традиційних і специфічних баянних та акордеонних виражальних засобів як аспект творчого композиторського мовлення, збагачених теоретично обґрунтованою методологією мікро-макроінтонування, характеризує зразки найвищої виконавської майстерності сучасних виконавців ансамблів малих форм змішаних жанрів» [51, с. 159].

Орієнтація на активну комунікацію з аудиторією та на принципове синтезування різних сфер виконавства формує нове слухачьке уявлення про акордеон як первинно універсальний інструмент та забезпечує формування його нового статусу посередника між різними сферами музичного мистецтва. Наочним виявленням мікстової специфіки таких ансамблів є складання в їх межах, зокрема в Слобожанщині, виразного стилю – «фольк – поп – джаз» [51, с. 160].

Створення акордеонних оркестрів – специфічна ознака сучасного українського акордеонізму, яка водночас доводить його зв'язки із західноєвропейською традицією створення масштабних оркестрів (німецький «Hohner Accordion Symphony Orchest»). Слід підкреслити, що такі оркестри є поширеним явищем у системі фахової музичної освіти, що зумовлює відповідні репертуарні орієнтири – оригінальні твори (які є нечисленними), перекладення класичної спадщини (в якій вагомого значення набули твори

для симфонічного оркестру, фортепіано, органу тощо) та опрацьовані (часто керівниками таких колективів) зразки фольклору [10].

Глобальним за значущістю у процесі еволюції українського акордеонізму явилось формування феномену «модерн-акордеону» («модерн-баяну»), започатковане виконавською та науковою діяльністю І. Єргієва. Відповідний до атрибутивних рис культури межі ХХ-ХХІ ст., даний феномен – «творча концепція мистецтва модерн-баянної гри як вітчизняної версії світового нового акордеонного мистецтва професійних виконавців-митців другої половини ХХ століття полягає в єдності виконавсько-композиторської ініціативи у складенні оригінальних високохудожніх композицій для баяна як “музики для слухання” з включенням тембро-сонорних ефектів у функції конкретно-графічних показників – носіїв архетипових смислів музики поставангардного стилю» [27, с. 160].

Значущість феномену «модерн-акордеону» детермінована не тільки переосмисленням палітри засобів виразності та «уведенням» акордеону в контекст нової звукового простору. Нерозривно пов'язаним із цими змінами є процес формування нової творчої особистості акордеоніста, рисами якої є свідомо спрямованість на стильовий універсалізм та новаторство, складання нового принципу композиторсько-виконавської комунікації на основі взаємообумовленості та взаємозв'язку, спрямованість на пошук нових синтетичних форм творчої самореалізації, пов'язаних із театралізацією та візуалізацією, утвердження універсального статусу акордеона як інструмента сольного, ансамблевого та оркестрового.

Маркером сучасного акордеонного мистецтва стає, поряд із універсалізмом, й яскрава індивідуалізована виконавська манера. В. Князев у зв'язку із цим наголошує, що «бачення концепції виконавської техніки баяніста-акордеоніста передбачає віртуозне володіння останнім не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразовості, але й наявністю цілого комплексу якостей акторської майстерності» [32, с. 164-165].

Переконливим свідченням набуття акордеоном самостійності та рівноправності в контексті сучасного українського національного народно-інструментального мистецтва є виокремлення номінації «акордеоніст» у мистецьких конкурсах (2001 р. – на Міжнародному конкурсі молодих акордеоністів та баяністів «Донбас – 2001», Всеукраїнському фестивалі-конкурсі виконавців на народних інструментах «Провесінь» у Кіровограді) [36, с. 171].

Нові перспективи акордеонного виконавства розкриває не тільки інтенсивна творча та методична діяльність композиторів, педагогів та виконавців, а й тенденція перманентного вдосконалення інструмента. Це знаходить відображення в діяльності Е. Борисенка. Створення ним у 1996 р. акордеону «із дублюючим мануалом октавного зміщення звукоряду» [36, с. 27] дозволяє значно розширити виконавську палітру - «охопити розташування клавіш більше двох октав, значно спростити виконання скачкоподібної фактури, розширити репертуар творами поліфонічної музики» [35, с. 146]. Не менш значущим став й інший винахід Е. Борисенка, який «надав можливості користуватися басами від чотирьох до шести голосів, використовуючи регістри-перемикачі лівого звукоряду» [36, с. 145].

Відбиттям нового рівня акордеонізму в Україні ХХІ ст. стало заснування музичного видавництва «Ассо-орус», спрямованого винятково на видання нотної літератури для баяна та акордеона.

На поч. ХХІ ст. високий рівень українського національного акордеонізму, набуття ним статусу універсального інструмента, здатного до втілення високих художніх ідей та позначеного безмежним потенціалом засобів виразності, та водночас потребу в його всебічній підтримці та популяризації закарбовує започаткування А. Душним, Б. Пицем та С. Карасем науково-мистецького проєкту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2004-2005 рр.) та заснування в 2008 р. проєкту «Молода генерація Львівської баянно-акордеонної школи» [16, с. 347].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

З моменту появи в 1829 р. акордеон протягом ХІХ – поч. ХХ ст. зазнав технічних удосконалень. Це стало підставою для затвердження інструменту в 1 пол. ХХ ст. передусім в сфері естради й джазу в функціональному різноманітті. Виконавська діяльність П. та Г. Дейро, П. Фросіні, А. Фоссена, В. Глае, Е. Галла-Ріні, Ч. Маньянте сприяла формуванню естрадно-джазового баянно-акордеонного стилю, який вирізняли стильове різноманіття (джаз, мюзет), віртуозність, синтез виконавства й композиторської творчості. У цей час академізація акордеонного мистецтва була пов'язана з уведенням у репертуар обробок класичних творів та жанрів концерту, сонати, сюїти, а також введенням в академічну музику, виходом на «велику сцену» та створенням Міжнародної асоціації баяністів-акордеоністів, Американської асоціації акордеоністів та формуванням фахової освіти й методики.

Закріплення з 2 пол. ХХ ст. статусу акордеону як самостійного носія значимих художніх ідей, зокрема й новаційними засобами виразності, було пов'язано із: академізацією – поповнення репертуару творами епох бароко, класицизму, романтизму, оригінальними творами; симфонізацією, що засвідчує створення симфонічних творів та оркестрів акордеонів; появою готово-виборного багатотембрового акордеону та його електрифікацією; стильовими новаціями (свінг, бі-боп); діяльністю нової генерації виконавців-композиторів (А. Ван Дамм, Ф. Марокко, Р. Гальяно, А. Фоссен, В. Глае та ін.).

Закріпленню акордеону з сер. ХХ ст. у музичній культурі СРСР сприяли поява плеяди видатних виконавців; жанровий та стильовий плюралізм репертуару; формування фахової освіти та значне розширення технічної та виразової палітри інструмента завдяки створенню М. Кравцовим готово-виборного акордеону на поч. 1980-х рр. Значимість акордеону у музичному просторі сучасності засвідчує діяльність Міжнародної конфедерації

акордеоністів, започаткований С. Венглевським у 2010 р. проєкт «Серія «Акордеон ХХІ століття».

Становлення українського акордеонізму в 1920-1940-і рр. пов'язано з діяльністю джазових колективів та випуском у СРСР із 1936 р. та в Україні з 1939 р. власних інструментів. У сер. ХХ ст. мобільність акордеону, поширення інструментів іноземного виробництва, активне функціонування в агітбригадах і джазових колективах зумовили популяризацію інструмента, переміщення з професійної в аматорську сферу та «філармонійну спеціалізацію». Розвиток естрадно-джазового акордеонізму з сер. ХХ ст. пов'язаний із активною діяльністю видатних виконавців (В. Ковтун, Я. Табачник, Е. Газаров, Ю. Гранов, Б. Векслер, Ю. Пешков та ін.), створенням оригінального репертуару та обробок, відновленням у 1960-х рр. виробництва інструмента.

Еволюцію акордеонного мистецтва з 1960-х рр. стримували розвиток авторської пісні, української естради, обмеження репертуару танцювальними жанрами, естрадними обробками народної музики, музики з кінофільмів тощо.

Формування з 1970-х рр. нового уявлення про акордеон як первинно універсальний інструмент та його нового статусу посередника між різними сферами музичного мистецтва детермінувалося впровадженням готово-виборного акордеона, потужною академізацією, розвитком джазово-академічного напрямку баянно-акордеонного мистецтва, стильовим та жанровим різноманіттям, спрямованістю на ансамблеве, темброво новаційне та мобільне за складом та репертуарними пріоритетами виконавство.

Утвердження сучасного універсального статусу акордеона пов'язано з: симфонізацією (створення оркестрів акордеонів, зокрема навчальних); формуванням феномену «модерн-акордеону (баяну)», становленням нової, стильово універсальної творчої особистості, спрямованої на новаційність і синтетичність самореалізації, індивідуалізацію, театралізацію та візуалізацію виконавства, вдосконаленням інструмента (Е. Борисенко, 1996 р.).

Самостійність національного українського акордеонізму віддзеркалює на поч. ХХІ ст. заснування музичного видавництва «Ассо-орус» (з видання нотної літератури для баяна та акордеона), науково-мистецький проєкт «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2004-2005 рр.) та проєкт «Молода генерація Львівської баянно-акордеонної школи» (2008 р.).

РОЗДІЛ 2. АКОРДЕОНІЗМ У СИСТЕМНИХ ВИМІРАХ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

2.1. Стильові та жанрові пріоритети сучасного українського акордеонізму

Специфіка сучасного українського акордеонізму визначається наявністю двох специфічних тенденцій. Його репертуарні обрії позначені збереженням традиції міцного зв'язку з мистецтвом баянного виконавства. Це виявляється в усталеному «двоїстому» позиціонуванні інструментального призначення – для баяна (акордеона). Усталена вторинність акордеона в таких позначеннях та винесення інструмента «в дужки» зумовлює як зменшення самостійності місця та ролі акордеона в сучасному культурному просторі, так і необхідність розширення самостійного репертуару, обмеженість якого дозволяє дослідникам акцентувати перевагу в репертуарі сучасних українських виконавців саме творів іноземних композиторів [36, с. 141-142].

Інша тенденція «буття» інструмента у звуковій атмосфері сьогодення зумовлена тим, що в неоднозначному співіснуванні різноспрямованих стильових та жанрово-перетворюючих тенденцій та численності особистісних «бачень» образу акордеону провідного значення набувають як експериментальний, народно-фольклорний, так естрадно-джазовий репертуарні вектори. Відзначимо, що сучасні дослідники, беручи до браку оригінальних творів українських композиторів для акордеону, індивідуалізованість стильових та жанрових рішень у деяких випадках схильні виокремлювати в масиві сучасної національної акордеонної літератури лише 2 напрями – естрадно-джазовий та академічний (необароко, неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, модерн тощо [36, с. 124]), в деяких – як самостійні виокремлюють неофольклоризм [52] та естрадно-джазовий [4].

Викликана прагненням сучасних виконавців та українських композиторів репрезентувати новий образ інструмента, експериментальна

течія відображає не тільки зміну «уявлення про природу «як акордеона, так і баяна, їх звукозображувальних можливостей, тембрових ресурсів, семантичних зв'язків» [20, с. 83]. Маркером експериментальної течії стає й кардинальна жанрова переорієнтація – створення композицій, принципово вільних від жанрових канонів на рівні тонально-гармонічної та структурної організації, системи засобів виразності, зокрема й тембральних, техніки, в яких засобом конкретизації художньої ідеї стає програмність.

Низка нових для українського акордеонізму тематичних, образних завдань спонукає й до певної ревізії засад виконавства, вимагає «від виконавця не тільки досконалої психотехніки, неабиякої інтуїції, а й нової сценічно-інтонаційної техніки, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення» [27, с. 163]. Результатом стає формування нової виконавської стилістики, сповненої театралізацією, видовищною імпровізаційністю, візуальною яскравістю та активізацією комунікації зі слухацькою аудиторією.

У сфері експериментального оновлення акордеонізму слід відзначити й новаційну тенденцію формування творчих тандемів композитор-виконавець. Так, із творчістю К. Цепколенко, Ю. Гомельської, Л. Самодаєвої пов'язана виконавська діяльність І. Єргієва, на репрезентацію творчого доробку В. Рунчака спрямоване зокрема виконавство П. Фенюка, Твори І. Власова дістали популяризації у виконавстві В. Мурзи. Творчість А. Гайденка тісно пов'язан з виконавською діяльністю С. Черказової, спеціально для створеного нею ансамблю «Джерело» В. Власов створив «Музику для чотирьох».

Атрибутивна риса сучасного, зокрема українського акордеонізму – «розширення інтерпретаційної парадигми» [42, с. 446], візуалізація та театралізація виконання, його акторське забарвлення. Як характерні риси «Дитячої сюїти» Л. Самодаєвої, які визначають специфіки змісту та образно-емоційної палітри твору, І. Єргієв визначає: «артистичний діалог з глядачем-слухачем, костюмування, акторське перевтілення виконавця в образи

вистави, гра стоячи, локомоція, елементи хореографії» [27, с. 165]. Змістовним компонентом композиції «Smile» Р. Стахніва стає яскрава візуалізація образів, яка передбачає клацання язиком та пальцями, вигуки, активність рухів та «імітацію анімації» [17, с. 101]. Прецедентом акордеонного перфомансу є п'єса В. Власова «Телефонна розмова», насичена ознаками стилістики джазу.

Експериментальні пошуки у сфері акордеонізму максимально розширюють його темброву «ауру». Йдеться не тільки про сонорні «знахідки» сучасних українських композиторів, широке застосування кластерів тощо. Тембрально новаційні зразки творчо-виконавської співдружності доводять необхідність розкриття безмежного потенціалу акордеону та потребу в його новій репрезентації в нових сонорних вимірах сьогодення. Це демонструють ансамблеві сполучення акордеону зі скрипкою, органом, віолончеллю, народним, симфонічним та духовим оркестрами, камерним ансамблем, струнним квартетом (зокрема, «Я хочу жити» Р. Стахніва) тощо.

Потужним імпульсом щодо розширення емоційно-образних, тематичних, композиційно-структурних кордонів акордеонного мистецтва є насичення творів для інструмента стильовими, тонально-гармонічними, інтонаційними, технічними тощо новаціями. Прецедентом експериментального оновлення акордеонного мистецтва на межі ХХ-ХХІ ст. став твір К. Цепколенко «Той, що виходить з кола». Апробація у сфері акордеонізму алеаторичної техніки зумовила потребу у формуванні новаційного «модерн-інтонування» [за І. Єргієвим, 27, с. 163] – відтворення «поряд з інтервально-звуквисотною (класичною) логікою музики ритмо-тембральних, динамічно-агогічних перетворень, що складають сутність втілення ігрових фігур у звуковеденні, де ембріоном-стрижнем виразності може стати лише один тон, кластер, сонорний ефект (ікт)» [27, с. 163].

Такі нові звуковиражальні та змістовні орієнтири забарвлюють твори К. Цепколенко («Дует-Дуель № 5»), О. Щетинського («Together»),

Л. Самодаєвої, А. Томльонової, Ю. Гомельської, В. Рунчака, А. Зажитька, А. Загайкевич, Ларчікова, В. Польової тощо, в яких постмодерністські пошуки синтезуються із «луною» неокласицизму, серіальності, експресіонізму.

Характерною рисою сучасного шару стилістично експериментальної акордеонної музики стає й насичення її високим філософським змістом при наявно вираженому стильовому плюралізмі. Яскравим репрезентантом філософського акордеонізму у стилі кроссовер видається можливим визначити концерт А. Гайденка «Ессе homo!», створений для С. Черказової. Філософічність постає як концептуальна основа стильово плюралістичних творів В. Власова. Риси експерименталізму, джазу та академічної традиції виявлено в таких творах митця, як сюїта «П'ять поглядів на країну Гулаг», збірка «В лабіринтах душі або Terra Incognita» («В лабіринтах душі або Terra Incognita», «Телефонна розмова», «В сузір'ї Центавра»), Концертний триптих на тему картини І. Босха «Страшний суд» [19, с. 344].

Різноманіття стильових та жанрових орієнтирів сучасної акордеонної музики (сольної та ансамблевої) також віддзеркалює творчість таких композиторів, як О. Колосовська, А. Нікіфороук, А. Батршин, А. Онуфрієнко, Е. Мантулев, І. Онисів, Я. Олексів, Р. Стахнів, К. Соколов, В. Салій тощо.

Відродження самих основ національного художнього світобачення – одне з актуальних завдань українського мистецтва межі ХХ – ХХІ ст. – в акордеонізмі постає не тільки як відновлення значення архаїчних шарів музичного мислення. Природно вписуючись у сучасний «інтонаційний ландшафт» мистецтво акордеону органічно постає як ланка зв'язку між минулим та сучасним, наповнюючись і новаційними тенденціями. Це знаходить вираження у творчості В. Власова, В. Зубицького, А. Тимошенка, А. Сташевського, В. Рунчака як у цитатній репрезентації фольклорного матеріалу, так в його індивідуалізованому модифікуванні. Жанрова та стильова розмаїтість сучасної репрезентації фольклору в контексті акордеонного мистецтва дозволяє дослідникам дійти висновку щодо

формування нового варіанту неофольклоризму, позначеного опорою на фольклорну основу «з використанням сучасних прийомів гри і інтерпретації музики самим композитором, а іноді виконавцем» [43, с. 233].

Позиціоновані передусім як твори для баяна, неофольклорні твори В. Власова, В. Рунчака, А. Гайденка, Ю. Шамо, А. Тимошенка, А. Сташевського, О. Назаренка, Л. Козельчука, В. Гальчанського, Ю. Кукузенка, О. Чуєва, Г. Метьолкіна [43, с. 232-233] не тільки слугують розширенню виконавських обріїв. Притаманні їм програмність, жанрова різноманітність (малі жанри, фольклорні за походженням жанри календарного циклу, рапсодії, фантазії, сюїти, капричіо) специфічно поєднуються із модернізуючим вектором – спрямованістю на формування новітньої лексичної, ритмічної, гармонічної аури. В деяких випадках ця аура є максимально наближеною до джазової сфери (що яскраво демонструє, зокрема, «Коло. Мийка» Р. Стахнів для акордеона та фортепіано). В деяких випадках – такою, що синтезує джазову стилістику та регіональні особливості української музичної культури. Так, в «Карпатській сюїті» В. Зубицького ладо-гармонічну основу складають традиційні карпатські лади (лідійсько-міксолідійський мажор, дорійський з підвищеним IV щаблем), ритміка та метрика демонструє виняткову імпровізаційність – як аналог народного імпровізаційного музикування, водночас твір сповнений сонорних ефектів, кластерних звучань [52, с. 136-137].

Масштабний неофольклорний шар творчості сучасних українських композиторів дозволяє дослідникам констатувати, що специфіка неофольклорного напрямку акордеонізму полягає «в стилізації елементів ладогармонійної основи, ритму, фактури тематизму, різних виконавських прийомів, взаємопроникнення напрямків (фольклорний – естрадний – джазовий – камерно-академічний) і створенні на цій основі нового джазово-академічного напрямку музики» [43, с. 234].

Новітня загалом для українського народно-інструментального мистецтва сфера естради та джазу актуалізована в контексті сучасного акордеонізму не

тільки музичними реаліями сьогодення, зокрема тенденцією «глобального полілогу», в якій утягуються культури різних народів, епох та часів. Естрадно-джазовий «струмінь» українського акордеонного мистецтва постає і як втілення спадкоємності, створюючи міцний ланцюг із джерелами закріплення інструмента в національному музичному просторі в 1930-ті рр. та класичною європейською спадщиною.

На сучасному етапі українського акордеонізму естрадно-джазовий «шар» репертуару репрезентований творами В. Власова, В. Зубицького, Б. Мирончука, А. Білошицького, Р. Бажиліна. (зазначимо, що створені ними твори для баяна органічно входять в репертуарні обрії акордеоністів).

У творчості В. Власова джазова стилістика набула не тільки мистецького втілення, а й педагогічно-методичного обґрунтування, ствердившись як одна із характерних складових частин стильового «поля» акордеону та знайшовши втілення «специфічними засобами: свінгуванням, джазовим фразуванням, особливою мелодикою і гармонією, чітким і пульсуючим метроритмом, неповторністю артикуляції, стильовим і жанровим напрямом» [44, с. 56]. Характерними рисами джазової акордеонної творчості В. Власова дослідники також вважають синтезування різних стильових течій джазу – новоорлеанського, свінгу, бі-бопу, кулу, прогресиву [23, с. 10]

Естрадно-джазові твори В. Зубицького (Концерт «Посвята Астору П'яццолі», «Ті ато, Резаго», дві партити) – зразки синтезу естрадної та джазової стилістики з найхарактернішими рисами фольклорного музичного мислення та мелосу. У «Джаз-партитах», які синтезують класичну жанрову модель та новітнє її інтонаційно-гармонічне наповнення, композитору «вдалося, використовуючи джазові прийоми імпровізації, гармонічні та інтонаційну мову джазу, створити масштабні за формою, глибинні за змістом твори, які вимагають від виконавця найвищих віртуозних якостей» [49 с. 67], виконавського універсалізму – спрямованості на сполучення різних алгоритмів музичного мислення у цих творах потребують зазначена

композитором загальна імпровізаційність звучання, новаційні для акордеонізму ритмічні структури (брейки, перехресні ритми, вторинний рег, ап-біт) гармонічні побудови (перукарські гармонії, мислення акордовими вертикалями) [12, с. 173]. Водночас із цими ознаками джазового мистецтва, партити демонструють міцний зв'язок із найдавнішими шарами фольклору, що виявляється в опорі на пентатоніку, відтворенні тонально-ладових особливостей фольклору (лідійська кварта) та мелосу (інтонації плачу, голосіння) [12, с. 173]. Третій культурно-стильовий та жанровий вимір у «Партиті концертанті» В. Зубицького забезпечує апеляція до усталених в музичній практиці бароко та класицизму форм і жанрів - інтради, токати, арії тощо. У таких творах, як «Карпатська сюїта» та «Слов'янська сюїта», синтезуючи фольклорний матеріал із джазовою стилістикою, композитор застосовує такі новітні сонорні ефекти, як імітацію звучання ударних інструментів та «клацання пальців, удари правою рукою по грифу інструмента в період звучання» [44, с. 57], «розсуваючи» палітри засобів виразності та водночас реалізуючи сучасну тенденцію театралізації акордеонізму.

Шар естрадно-джазової творчості для баяна – акордеона А. Білошицького складають такі поширені в репертуарі сучасних виконавців твори, як «Фантазія-капрічіо на теми Джорджа Гершвіна», «Дві джазові імпровізації», «Partita concertante №3 quasi tradizione jazz-improvvisazione».

Творчість Б. Мирончука репрезентує джазові обрії у розмаїтті жанрових вимірів, зокрема крізь призму танцювального начала, значущості «перкусійності», квазі-імпровізаційності [23, с. 10]. Це демонструє передусім масштабна «Концертна сюїта на теми латиноамериканських танців», в якій, як і в інших джазових творах композитора застосовуються оригінальні сонорні прийоми – удари по корпусу інструмента, насичення гармонічного тла творів спет- та нонакордами, ритмічна неусталеність, свінгування, стилізація-алюзія саунду джаз-бенда [44, с. 57].

Творчість Я. Олексіва для акордеона у джазових творах, підтверджуючи стильову синтетичність національного акордеонного мистецтва, позначена такою характерною рисою, як «синтез джазових принципів («брейкові» розділи, quasi-імпровацій, синкоповані ритмічні сполуки) з традиціями академічного музичного мистецтва (формотворчою побудовою, фактурною складовою)» [23, с. 10].

Одним із прецедентів синтезу досягнень академічного мистецтва та стильових маркерів року є концертна п'єса «Smile» Р. Стахніва. Безпосереднім знаком значущості стилістики року у творі є виразні, «семантично та стилістично впізнавані басові інтонаційні побудови. Полістильову атмосферу забезпечує звернення до поліритмії, регістрового розмаїття, прийомів використання міхів (тремоло, рикошет) та позамузичних – шумових ефекти (зокрема ударів) [17, с. 101].

Загальною тенденцією естрадно-джазової музики сучасних українських композиторів для акордеона є врахування «цілого комплексу артикуляційно-штрихових, тембрально-фактурних можливостей інструмента, ударно-колористичних та сонорних комбінацій, інтервально-акордових співзвучь, гострих акцентувань, синкоп, імпроваційних розгортань, шумових ефектів тощо» [4, с. 13]. Нерозривно пов'язаною із джазовою стилістикою є й палітра нових засобів виразності – глісандо (до тону та від тону, по всій клавіатурі, нетемпероване, кластерне,) гра міхом, шумові ефекти, зокрема удар ногою по підлозі та удари по інструменту тощо, які здобули й поширення у сфері експериментальної акордеонної музики.

У зв'язку з популяризацією акордеонізму, його активним поширенням у початковій та середній музичній освіті та гострою потребою у формуванні відповідного навчального репертуару, в сучасну українську музику для акордеона входить потужний «дитячий» напрям. Його характерною рисою є жанрова та стилістична розмаїтість, яскрава програмність, виразність мелосу та тонально-гармонічної організації (із залученням гострих гармоній, кластерів), гармонійне сполучення технічного та художнього аспектів,

спрямованість на репрезентацію акордеону як інструмента, належного до академічної, народно-інструментальної, естрадної, джазової сфер виконавства, а також намагання візуально увиразнити виконавство прийомами театралізації та шумовими ефектами. Це демонструють твори В. Власова («Дитячий альбом для дітей та юнацтва», цикл «Естрадно-джазові п'єси»), А. Білошицького (Дитяча сюїта № 1), П. Серотюка («Баян відкриває світ»), Е. Мантулева («Прикарпатські візерунки»), С. Паньків («Біла хмара, чорна хмара»), О. Миськіва (випуски «Баян») [5], І. Кобилкіна (збірка «Тече річка невеличка»), О. Шмикова («Альбом для дітей та юнацтва»), В. Шлюбика («Дитячий альбом для баяна (акордеона)»), В. Салія («Дитячий альбом баяніста (акордеоніста)») [36, с. 100-101].

2.2. Процес академізації сучасного акордеонного мистецтва України

Як невід'ємна системна складова частина акордеонізму, позначена неоднозначністю становлення та розвитку, фахова освіта в контексті акордеонного мистецтва демонструє системність та структурованість.

Її витоки сягають 1920-х рр. – часу заснування класу акордеону в музичному технікумі Одеси. З 1932 р. у класі народних інструментів у робітничій консерваторії Одеси працювали акордеоністи (М. Ф. Юдицький) [11, с. 144]. Одним із «піонерів» акордеонної освіти явилось Чернівецьке музичне училище в якому в 1944 р. було відкрито клас акордеона

У повоєнний період починається процес заснування в музичних школах та училищах відповідних класів та створення академічних методичних засад акордеонізму. Методичне забезпечення процесу академізації акордеону формувалося завдяки діяльності таких педагогів, як А. Іллюхін, П. Гвоздьов, Аз. Іванов, О. Кудрявцев та Г. Полуянов, М. Отделенов, Г. Тишкевич. Проте внаслідок ідеологічного пресингу в 1950-х рр. розвиток акордеонізму позначився специфічною дискретністю, штучним негативним статусом

чужорідного, іноземного, «джазово-естрадного» інструмента та фактичним вилученням з музичного простору.

Львівська акордеонна школа постає у 1945 р. у зв'язку із заснуванням класу акордеона у музичному училищі (викладач О. Н. Пільшиков) – зазначимо, що поряд із класом бандури це були перші структурні підрозділи означеного закладу музичної освіти. У 1948 р. С. Мартоном було відкрито клас акордеона в музичному училищі Ужгорода. У 1958 р. було відкрито клас акордеону в музичному училищі Артемівська (на чолі з Б. Т. Маслянниковим), цього ж року починає діяльність клас народних інструментів у Вінницькому музичному училищі (гру на акордеоні викладав Стрельбицький В. П.) [30]. У 1950 р. розпочав діяльність клас акордеону в Дрогобицькому музичному училищі, заснований Кондратьєвим В. (акордеоніст) та Далеким А. (баян), нині клас веде Гордельянов І. М., на поч. 1950-х р. в Івано-Франківському музичному училищі зусиллями Алфьорова О. Ф. розпочав роботу клас акордеона. У 1960-х рр. клас акордеона відкривається в Харківському музичному училищі.

З 1970-х рр. інтенсифікується процес впровадження акордеону в середню ланку фахової музичної освіти. Так, відкриваються класи акордеона музичних училищах Маріуполя та Полтави (1970 р.), Донецька (1974 р., засн. Е. Борисенком, нині навчання здійснює Скоморохова В. О.), Житомира (нині Житомирський фаховий музичний коледж ім. В. С. Косенка, у 1980-ті рр. починає діяльність викладач класу акордеону Омельчук В. Я.), Києва (викладач Гончаров А. О.), Кіровограда, Умані, Черкас.

Клас акордеона працює у Волинському державному коледжі культури та мистецтв ім. І. Стравінського (у витоків акордеону стояв В. І. Громадський), Кам'янському (Дніпродзержинськ) музичному училищі (з 1990 р. у класі працює Корнєв О. В.), Дніпропетровському музичному училищі (з 200 р. у класі викладає Жоров С. М.).

1950-х рр. в історії фахової акордеонної освіти позначено інституалізацією регіональних шкіл українського народно-інструментального

виконавства (Київської, Харківської, Львівської, Одеської тощо) [14, с. 73], що було підготовлено її розвитком на рівні середньої професійної освіти.

Вищий рівень фахової акордеонної освіти започаткований із відкриттям у 1946 р. класу акордеона в Львівській державній консерваторії.

Витоки харківської акордеонної школи сягають заснування першого в Україні класу баяна у 1934 р. у музичному училищі Харкова. 1954 р. було відкрито клас баяна на чолі з Л. Горенком при кафедрі оркестрових інструментів Харківської консерваторії. Л. Горенком та В. Підгорним було започатковано загалом характерну для регіональних українських акордеонних та баянних шкіл спрямованість на інтенсивне вдосконалення як начального, так і концертного репертуару власними обробками та перекладень педагогів та оригінальними творами. Слід акцентувати, що твори навчального призначення (зокрема «Альбом для юнацтва», «Школа технічної майстерності і ладо-гармонічного мислення» В. Підгорного) демонстрували притаманну педагогам першої генерації Харківської регіональної школи [55, с. 148] – Л. Горенку, В. Підгорному, М. Чекмарьову – тенденцію органічного синтезу технічно-інструктивного та художнього начал, а також закріплювали впроваджену В. Підгорним п'ятипальцеву аплікатуру, сприяли розвитку ладо-гармонічного мислення та розширенню палітри виконавських прийомів [55, с. 148]. Досягненням Харківської акордеонно-баянної школи на цьому етапі розвитку було уведення в програму навчання основ перекладень літератури для баяна та формування методики ансамблевого виконавства [11, с. 116].

Друга генерація, репрезентована зокрема діяльністю О. Назаренка, А. Гайденка, спрямувала зусилля на розширення тембральних барв інструмента, ствердження багатства фактури та гармонії, створення багатожанрового сольного, ансамблевого та оркестрового репертуару [55, с. 148-149]. Третя генерація педагогів Харківської регіональної школи (І. Снедков, О. Міщенко) закріпили в своїй діяльності такі її риси: «велика увага до логіки драматургічного розвитку, зрозумілість і лаконізм музичної

форми в цілому, технічна досконалість, академізм, пошук рівноваги у співвідношенні емоційного і раціонального планів, ретельність відпрацювання дрібних інтонаційних побудов» [55, с. 149-150]. Представники четвертої (А. Гетьман та А. Стрілець) та п'ятої (Д. Жаріков Ю. Дяченко) генерацій у виконавській та педагогічній діяльності відбивають характерну рису як Харківської баянно-акордеонної школи, так і сучасного українського акордеонізму загалом – спрямованість на формування особистості виконавця, орієнтованого на певну стилістичну та виконавську площину [55, с. 150-153]. Успіхи українського акордеонізму пов'язані із діяльністю викладачів кафедри Харківського національного університету мистецтв – І. Снедкова, А. Гайдєнка, А. Стрільця.

Новий етап розвитку акордеонізму з 1990-х рр. пов'язаний із визнанням його самостійного статусу, що знайшло відображення в заснуванні класів акордеону та закріпленні спеціалізації «акордеоніст». Так, 1990 р. в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського було відкрито клас акордеону на чолі з Є. Черказовою, якою було започатковано методичне обґрунтування саме специфіки акордеонного виконавства та 1995 р. створено відповідну програму для закладів вищої фахової освіти. Вагоме значення у розширенні виконавських та репертуарних вимірів акордеонізму стало уведення в цій програмі до навчального репертуару зокрема творів естрадного та джазового спрямування, а також творів на основі новітньої лексики та стилістики музичного мистецтва. У класі акордеону нині викладають Є. Черказова, О. Олексієнко, А. Семешко.

В Одеській консерваторії клас народних інструментів було відкрито в 1949 р. Нині розвиток акордеонно-баянного мистецтва в Одесі пов'язаний з іменами І. Єргієва – фундатора феномена «модерн-баян (акордеон)» та В. Власова – фундатора естрадно-джазового акордеонно-баянного мистецтва.

Значимим поштовхом до розвитку українського акордеонізму стало й визнання статусу інструмента у царині естрадної та джазової музики. На рівні освіти це відбилося в заснуванні класу акордеону в Київському

національному університеті культури і мистецтв. На рівні методичного обґрунтування це знайшло відображення у розробці А. Мірека «Курс естрадної гри на акордеоні» (1995 р.), працях В. Власова – «Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні» (1998) та «Школа джазу на баяні й акордеоні» (2008). Завдяки цим розробкам на фаховому рівні відбулася фактична «легалізація» тієї площини акордеонного виконавства, яка була йому притаманна з сер. ХХ ст. На рівні наукової розробки визнання самостійного сценічного статусу естрадно-джазового акордеонізму віддзеркалилося в порушенні пов'язаних із ним питань на багатьох наукових та науково-практичних конференціях з проблематики народно-інструментального мистецтва в навчальних закладах мистецького спрямування Києва, Харкова, Одеси, Львова, Кіровограда, Івано-Франківська, Дрогобича, Рівного тощо.

У 1992 р. було відкрито кафедру акордеону в Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва на чолі з О. І. Шевченком. Викладацьку роботу в класі в різний час здійснювали В. В. Воеводін, В. В. Дікусаров, В. М. Протопопов, Р. А. Романков та С. А. Романков, В. Є. В'язовський, В. М. Должиков, Д. Р. Султанов, К. А. Жуков, В. І. Олійник.

Важливим компонентом фахової акордеонної освіти є заклади культурної та педагогічно-мистецької освіти.

Фактично з моменту створення в Харківському інституті культури в 1960 р. кафедри народних інструментів до сьогодні, як вагомий елемент системи фахової акордеонної освіти, працює клас акордеону.

У Південному державному педагогічному університеті в 1968 р. за ініціативи С. Т. Калмикова було створено баянно-акордеонний оркестр. Специфіка репертуару колективу, який складали твори класиків зарубіжної, української, російської музики, доводить академічну спрямованість оркестру.

Потужним осередком фахової акордеонної освіти є кафедра народних інструментів та вокалу музично-педагогічного факультету Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка. Акордеонно-баянний осередок у

цьому закладі представлений діяльністю знаних виконавців, педагогів, композиторів – А. Душного, Б. Піца, І. Фрайта, Є. Марченка, В. Салія, Ю. Чумака, В. Шафети.

З сер. ХХ ст. до 1990-х рр. методична література у сфері акордеонізму вирізнялася перевагою робіт російських викладачів. З огляду на неоднозначне ставлення до мистецтва естради, у таких методичних розробках (які втім мали безумовно вагоме значення у формуванні методичного фундаменту акордеонного виконавства), уникалися питання опанування естрадно-джазової стилістики, впровадження в навчальний репертуар творів естрадного та джазового спрямування. Пріоритетними були питання формування академічного виконавства, що зумовлювало й відповідні репертуарні орієнтири – твори російських композиторів (у перекладах та обробках), російський фольклор тощо. Суттєвою особливістю методичних настанов того часу була орієнтація на відповідну до академічних настанов виконавську поставу – сидячи, критика вертикальної виконавської постави стоячи, як естрадної за своєю специфікою.

Особливої неоднозначності методиці акордеонного виконавства в той час надавав своєрідний статус інструмента як належного передусім до побутової сфери та придатного передусім до виконання обмеженого кола творів – народних, танцювальних, розважальних у середовищі побутового та самодіяльного музикування. Це відбиває й «Самовчитель гри на акордеоні» Г. Салова – фактично єдиний посібник українського автора, який було видано в період від 1950-х рр. до 1980-х рр.

У 1960-1970-ті рр. сфера його функціонування, попри активізацію розвитку фахової освіти та появу низки методичних праць Г. Наумова, Г. Салова, А. Мірека, П. Лондонова, В. Лушнікова, була обмежена художньою самодіяльністю та домашнім музикуванням. Це слугувало визначальним чинником щодо формування відповідних репертуарних орієнтирів та засобів виразності, пов'язаних із масовою, танцювальною музикою, та закріплення пріоритету акомпануючої функції, що

ускладнювало повне виявлення технічного та виразового потенціалу інструмента. Перешкоди на шляху формування самостійного методичного підґрунтя та виконавства створювало й практика механістичного запозичення принципів піанізму, за якої не бралася до уваги «принципова різниця звукоутворення і звуковидобування між фортепіано (клавійно-струнним молотчковим інструментом) і акордеоном (клавійно-пневматичним інструментом)» [50]. Негативними чинниками, які перешкождали розвиткові самостійного акордеонізму було й часте викладання баяністами в класі акордеону, спільність конкурсів та відсутність диференціації в номінації «баян-акордеон», тривала фактична відсутність оригінального репертуару.

За цих причин акордеонізм поставав «у тіні» баянного виконавства та «живився» його методичними розробками. Проте «баянний» акцент у науковій та методичній розробці широкого кола питань баянно-акордеонного мистецтва, репрезентований працями І. Алексеєва, М. Давидова, Ю. Ястребова, Ю. Бая, Є. Іванова, А. Сташевського, Д. Кужелева, А. Гончарова, В. Князева, С. Калмикова, І. Єргієва, М. Булди, В. Дорохіна [14], не позбавляє їх значущості в контексті акордеонізму.

Консолідації наукових, методичних та виконавських сил у сфері акордеонізму сприяє Асоціація баяністів та акордеоністів України (нині президент А. Семешко)

2.3. Виконавська система сучасного національного акордеонізму

Як атрибутивний складовий елемент системи народно-інструментального мистецтва, виконавська діяльність у контексті акордеонізму засвідчує значимість сольної, ансамблевої та оркестрової форми та академічного й джазово-естрадного напрямів. Характерною рисою акордеонного виконавства (у будь-якій із означених форм) слід визнати сучасну тенденцію стильового різноманіття при збереженні певних стильових пріоритетів у діяльності конкретного виконавця (колективу).

Водночас із такою ж характерною рисою як намагання виконавців синтезувати різні форми музикування, це слугує чинником формування нового, універсального образу виконавця, відповідного до універсалізму (стильового, жанрового, образного) акордеону.

Сольна форма національного акордеонізму (у різних стильових напрямках) представлена діяльністю С. Черказової, В. Ковтуна, Я. Табачника, Л. Богославця, М. Черепаніна, М. Булди, О. Микитюка, І. Осипенка, В. Скрипниченка, В. Барзіона, В. Бендаса, Р. Воронка, А. Стадника, Р. Стахніва.

Академічний напрям сучасного національного акордеонізму представляє Черказова Євгенія Іванівна. Репертуар виконавиці складає надмасштабний шар світової класики, в якому яскравими виконавськими акцентами слугують твори барокової, класичної епохи та водночас новітні, багато в чому експериментальні твори. Репрезентуючи акордеонне мистецтво в усьому його технічному та виражальному багатстві, мисткиня звертається діяльності з розширення його репертуарних обріїв, створюючи власні обробки творів, написаних для інших інструментів. Слід відзначити, що саме завдяки такій діяльності Є. Черказової національний акордеонізм збагатився творами композиторів романтичної епохи, які тривалий час через специфіку музичного мислення, мелосу, фактури тощо, перебували на периферії уваги виконавців-акордеоністів. Сутнісного значення набуло й звернення виконавиці до роботи з перекладення клавірної музики. В комплексі це дозволяє Є. Черказовій репрезентувати акордеон як інструмент-медіатор між епохами та стилями.

Розширення репертуарного кола українського акордеонного мистецтва Є. Черказовою має й інший вимір. Виконавиця активно співпрацює із сучасними українськими композиторами – А. Білошицьким, В. Семеновим, А. Кусяковим, В. Зубицьким, що є основою для збагачення акордеонного виконавства новаційними прийомами гри та засобами виразності.

Виконавська творчість Є. Черказової характеризується «глибоким проникненням у зміст і стиль твору, блискучою віртуозною технікою, яскравою емоційністю і артистизмом виконання» [38, с. 113]. Проте значущість її діяльності в сучасному просторі музичної культури України не вичерпується власне виконавством. Популяризуючи інструмент та закладаючи основи новітньої методики акордеонної освіти, Є. Черказова здійснює активну діяльність із проведення майстер-класів як в Україні, так і в Німеччині, Латвії, Греції, Італії, Франції, із запису акордеонної музики тощо.

Утвердження нового універсального статусу акордеона у творчості Є. Черказової має основою й інтенсивну ансамблеву діяльність, що засвідчує співпраця із відомими українськими та зарубіжними виконавцями й Національним симфонічним оркестром України, оркестром Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського [38, с. 113] .

Молодшу генерацію українського акордеонного мистецтва представляє Роман Стахнів. У власній виконавській і композиторській творчості для молодого, проте знаного і в Україні, і за кордоном, акордеоніста втілюються новітні засоби виразності та технічні прийоми, завдяки яким акордеон постає як інструмент, здатний до репрезентації авангардних, експериментальних пошуків. Так, виконання Р. Стахнівом власної композиції «Smile» демонструє безумовну значимість театралізації виконання, суміщення функцій музиканта та актора, та водночас і безумовну технічну майстерність, завдяки якій відтворюються мовні новації – полістилістика, поліритмія, тремоло міхом, рикошет, та сонорні прийоми та шумові ефекти – клацання язиком, удари по корпусу, вигуки [29, с. 110].

Постать Р. Стахніва – виконавця, композитора, соліста-інструменталіста оркестру заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина» [21], організатора музичного життя (засновника колективів дуету «Smile», рок-гурту «Трагедія Фауста», групи «Посмішка Елвіса» [29, с. 106]), педагога, укладача численних педагогічних збірок, організатора

виконавських імпрез та наукових заходів – переконливе свідчення сучасної тенденції формування універсального митця.

У виконавській діяльності Любомира Богославця знаходить вираження тенденція універсалізму. Це виявляється в сольній діяльності виконавця, орієнтованій на репертуар, складений як із творів класичної музики, так і з творів сучасних композиторів.

Виконавська діяльність М. В. Булди – знаної в Україні та кордоном виконавці, переможниці багатьох конкурсних заходів та учасниці багатьох фестивалів, представниці молодшої генерації українського мистецтва акордеону – яскравий зразок універсального поєднання стильових орієнтирів. Сполучення педагогічної та виконавської творчості – чинник пріоритетності у виконавських орієнтирах репертуару як класичного, так і естрадно-джазового спрямування, зумовленої водночас і свідомою спрямованістю М. Булди на пропагування акордеонного мистецтва.

Естрадно-джазовий напрям сучасного національного акордеонізму виявлений у творчості О. Микитюка, діяльність якого спрямована на популяризацію сучасних версій фольклору. Слід акцентувати, що, як і переважна більшість сучасних акордеоністів, О. Микитюк проявляє себе і як інструменталіст-соліст, і як ансамбліст. Так, молодий виконавець бере участь у діяльності фольк-групи «Хуторяни» (акордеон, контрабас, вокал), групи «Аллатра», як розвиває в українському просторі музичної культури стиль «Мюзет». Різнострамованість стильових орієнтирів молодого виконавця віддзеркалює також його участь у діяльності джаз-кабаре «Забава» О. Скрипки, що передбачає не тільки досконале опанування джазової стилістики, а й виняткову імпровізаційність, виконавську мобільність та певну театралізацію виконавського акту.

Виконавська панорама сучасного національного акордеонізму була би неповною без ансамблевого напрямку.

Один із найбільш відомих на вітчизняних теренах та у світовому просторі ансамблів за участі акордеоні – політембровий колектив «Джерело»

Національної філармонії України. До його складу входять Є. Черказова (акордеон), О. Олексієнко (кобза-бас), В. Відмідський та В. Левицький (домра). Новаційність, «свіжість» сонорики ансамблю забезпечує як ефект поєднання різних за тембральною барвою, так і за технікою звуковидобування інструментів. Із тембровою колористичністю, різнобарвністю колективу співвідноситься як різноманіття його репертуарних орієнтирів – обробки фольклору (різних народів), перекладення класики, оригінальні твори, так і функціональна багатоплановість. У виконавській діяльності ансамбль постає і як самостійна творча одиниця, і як складова інших ансамблевих сполучень, виступаючи в акомпануючій ролі для зокрема вокалістів.

Вищий рівень виконавської майстерності дозволяє гідно репрезентувати українське сучасне ансамблеве акордеонне виконавство за кордоном, зокрема на численних фестивалях та конкурсах (у Німеччині, Греції тощо).

Естрадно-джазовий напрям сучасного національного ансамблевого акордеонного виконавства представляє дует акордеоністів «Концертино», створений в 2000 р. у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника (Інститут мистецтв). Учасники колективу – М. Черепанін та М. Булда – у діяльності дуету відтворюють фактично всю історію інструмента, звертаючись до творів, з яких власне починалася історія його естрадно-джазового напрямку, та до найсучасніших композицій. Багатство репертуару дуету зумовлює й звернення його учасників до обробок народних пісень та до обробок популярних класичних творів [46]. Розширюючи стильові та темброві кордони сучасного українського акордеонізму, дует звертається до спільної творчості з іншими колективами – ансамблем народної музики «Бревіс», струнним ансамблем «Квадро корте» та джаз-квартетом «Art Prestige».

Різнобарвність репертуару не є перешкодою на шляху формування власного творчого почерку дуету. «Глибоко чуттєві образи Музикантів змінюються з калейдоскопічною швидкістю й непередбачуваністю. Образ –

мить. ... Музика передає широку амплітуду емоцій та переживань виконавців від голосного fortissimo до медитативного piano, скерованого у потаємні глибини внутрішнього ества» [13, с. 84].

Статус явища світової культури може бути наданий дуету внаслідок його свідомої орієнтації на творчу співпрацю із відомими виконавцями та ансамблями різних країн. Відзначимо, що вищий рівень виконавського мистецтва дуету засвідчує його спільні виступи із легендами сучасного світового акордеонізму – зокрема з Я. Табачником, В. Ковтуном, Р. Гальяно.

Виконавська діяльність сучасних акордеоністів доводить й потужну тенденцію національного акордеонного мистецтва – інтенсивний пошук шляхів оновлення його мови, виявлення тембрового, колористичного потенціалу зокрема. Саме такою за спрямованістю є діяльність дуету «Asteria bis» у складі Є. Черказової (акордеон) та Г. Нужі (віолончель). Створені учасницями дуету власні перекладення творів барокової та романтичної епох, та водночас обробки фольклору, танцювальні композиції, оригінальні твори – чинник утвердження акордеону як інструмента, виняткового за ансамблевими можливостями інструмента та універсального – у стилевих та жанрових, тематичних, образних вимірах.

Акордеон стає нині й яскравим тембровим акцентом у багатьох колективах естрадного (зокрема рок – та джаз-фольк) спрямувань – «Хуторяни» (акордеон – О. Микитюк, контрабас, вокал), «Аллатра» (акордеон – О. Микитюк, бас-гітара, ударні, у стилі «мюзет»), джаз-кабаре «Забава», «Гайдамаки», «Мандри», «ТІК». Численні колективи, зокрема аматорські та пів аматорські) спираються у своїй творчості на фольклору стилістику [18].

Своєрідним чином балансує між власне сценічним виконавством та виконавською практикою в контексті фахової освіти, оркестр баяністів-акордеоністів «Віртуози Києва» із часу заснування став стартовою площадкою для багатьох українських виконавців. Створений у 1987 р. за ініціативи І. С. Марченка, колектив, нині під кер. В. Дейнеги у репертуарних

пріоритетах демонстрував стильову та жанрову багатоплановість, збережену й донині водночас із орієнтацією на презентацію сучасних творів українських композиторів [11, с. 33-34].

Оркестрове акордеонізм репрезентує оркестр «Grand Accordeon» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Дослідники акцентують, що «творчо-виконавський, віртуозний потенціал оркестрів невичерпний, адже темброва однорідність та динамічна врівноваженість акордеонно-баянних груп сприяють досягненню цілісного ансамблевого звучання, що засвідчує високопрофесійну культуру колективної гри» [58, с. 83].

Окремо слід зупинитися ще на одному вимірі універсалізму, який нині стає однією з характерних ознак акордеонного мистецтва. Сполучення різних іпостасей акордеоніста (сольної, ансамблевої, оркестрової) та різних стильових спрямувань – академічного, естрадно-джазового знаходить своєрідного творчого продовження в доволі традиційній для народного інструментального виконавства спрямованості виконавців на самостійне урізнобарвлення репертуару власними перекладеннями та обробками та до власної композиторської діяльності. До композиторського виміру творчої особистості сучасного акордеоніста слід додати також значно інтенсифікований останнім часом науково-дослідницький вимір. Це яскраво демонструють розвідки І. Єргієва [27], А. Семешка [48; 49], М. Булди [3; 4; 5], В. Марченка [35-38] , С. Дяченка [23], Дякунчака [19; 20; 21], М. Черепаніна та М. Булди [58], Ю. Чумака [59] тощо, завдяки яким акордеонізм на рівні сучасної наукової рефлексії стверджується як самостійний культурний феномен та значуща складова системи сучасної національної музичної культури.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Як компонент системи акордеонного мистецтва, композиторська творчість характеризується значимістю експериментального, неофольклорного та естрадно-джазового напрямів.

Спрямовані на оновлення сонорної, тембрової, технічної, динамічної, артикуляційної палітри акордеонного мистецтва, експериментальні твори сучасних українських композиторів (К. Цепколенко, А. Зажитька, В. Рунчака, О. Щетинського, А. Томльонової, Л. Самодаєвої та ін.) характеризуються вільним трактування жанрів, програмністю, стильовим плюралізмом (неокласицизм, алеаторика, серіальність, експресіонізм), інтонаційним та тонально-гармонічним новаторством, значимістю творчих тандемів композиторів і виконавців, імпровізаційністю та театралізацією.

Характерними прикметами неофольклорного напрямку (у творчості В. Власова, В. Рунчака, В. Зубицького, А. Тимошенка, А. Сташевського, А. Гайденка, Ю. Шамо, О. Назаренка, Р. Стахніва та ін.), спрямованими на формування джазово-академічного напрямку акордеонізму, є жанрове та стильове різноманіття, програмність, новаційність (сонорні ефекти, кластери, імпровізаційність), синтез із академічною та джазовою стилістичними.

Естрадно-джазовий напрям (у творах В. Власова, В. Зубицького, Б. Мирончука, А. Білошицького, Я. Олексіва, Р. Стахніва), який пов'язаний із джерелами акордеонізму, демонструє тяжіння до педагогічно-методичного обґрунтування, синтезу фольклору та різних течій джазу, інтерпретацію жанрових моделей бароко та класицизму, імпровізаційність, новаційність ритміки, тонально-гармонічного, тембрального мислення; виконавський універсалізм; оновлення палітри технічних прийомів.

Новацією в сучасному українському акордеонізмі є формування «дитячого» напрямку (у творах В. Власова, А. Білошицького, П. Серотюка,

Е. Мантулева, С. Паньків, О. Миськіва, І. Кобилкіна, О. Шмикова, В. Шлюбика, В. Салія).

Як компонент системи акордеонного мистецтва, фахова освіта демонструє як дискретність розвитку, так і системність й структурованість. Її формування, пов'язане зі створенням класів акордеону в музичних училищах України в 1920-1960-х рр., було в 1950-х рр. перервано 1950-х рр. унаслідок ідеологічного тиску та фактичної заборони інструмента. В 1970-х рр. інтенсифікація розвитку фахової освіти виявилася у створенні класів акордеону в музичних училищах Маріуполя, Полтави, Донецька, Житомира, у 1980-тих рр. – Києва, Кіровограда, Умані, Черкас, у подальшому – Рівного, Кам'янського, Дінпропетровська. 1950-ті рр. в історії фахової акордеонної освіти позначені інституалізацією регіональних шкіл українського народно-інструментального виконавства. Вищій рівень фахової освіти започаткований із відкриттям у 1946 р. класу акордеона в Львівській державній консерваторії.

У формуванні та розвитку Харківської акордеонної школи велике значення мали заснування класу баяна у музичному училищі (1934 р.) та на кафедрі оркестрових інструментів консерваторії (1954 р.), діяльність генерацій педагогів зі створення багатожанрового сольного, ансамблевого та оркестрового навчального репертуару, розширення палітри виконавства, синтез технічно-інструктивного і художнього начал, впровадження п'ятипальцевої аплікатури, введення в програму навчання основ перекладень творів для баяна, формування методики ансамблевого виконавства, технічну досконалість, академічність, формування особистості виконавця, орієнтованого на певну стилістичну та виконавську площину.

Розвиток акордеонізму з 1990-х рр. зумовлений становленням вищого рівня фахової освіти, зокрема естрадно-джазової, формуванням методики акордеонного, зокрема естрадно-джазового, виконавства, введенням у навчальний репертуар естрадно-джазових та новаційних творів, інтенсифікацією наукового дослідження питань акордеонізму. Важливий

компонент фахової акордеонної освіти – заклади культурної та педагогічно-мистецької освіти: Харківська академія культури, Південний державний педагогічний університет, музично-педагогічний факультет Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка.

Методичні засади акордеонізму з сер. ХХ ст. до 1990-х рр., сформовані переважно російськими педагогами, позначено орієнтацією на академічне виконавство, закріплення статусу інструмента як акомпануючого у сфері побутового музикування та самодіяльності, орієнтація на методику баянного та фортепіанного мистецтва.

Консолідації наукових, методичних та виконавських сил у сфері акордеонізму сприяє Асоціація баяністів та акордеоністів України (нині президент А. Семешко).

Акордеонне виконавство, як компонент системи акордеонного мистецтва, на сучасному етапі розвитку постає в сольній, ансамблевій, оркестровій формах та академічному й джазово-естрадному напрямах, які мають такі спільні риси – стильове різноманіття, синтез форм виконавства та формування нового, універсального образу виконавця.

Сольну форму (у стильовому різноманітті) репрезентують Є. Черказова, Я. Табачник, Л. Богославець, О. Микитюк, І. Осипенко, В. Скрипниченко, В. Барзіон, В. Бендас, Р. Воронок, А. Стадник, Р. Стахнів тощо.

Академічний напрям акордеонізму репрезентований діяльністю Є. Черказовою, позначеною багатством стильових пріоритетів, значимістю творів епох бароко, класицизму, романтизму, розширення технічної та виразової палітри інструмента, творча співпраця із сучасними українськими композиторами, популяризація акордеона та проведення майстер-класів, зокрема за кордоном; звернення до ансамблевого виконавства.

Молодшу генерацію українських акордеоністів – Р. Стахнів, М. Булда, Л. Богославець, О. Микитюк – вирізняє експерименталізм, синтез стилів, сольної та ансамблевої форм, виконавської, композиторської, педагогічної, організаторської діяльності, стильовий синтез, виконавська мобільність,

імпровізаційність, театралізація, відповідна до тенденції універсалізму митця.

Ансамблеву форму представляють жанрово та стильово різноманітні ансамбль «Джерело», дует «Концертіно», «Asteria bis», які стверджують універсалізму акордеону. Акордеон є яскравим тембровим акцентом у багатьох колективах естрадного, рок – та джаз-фольк спрямувань – «Хуторяни», «Аллатра», «Забава», «Гайдамаки», «Мандри», «ТІК» тощо.

Жанрове та стильове різноманіття оркестрового акордеонізму демонструє оркестр баяністів-акордеоністів «Віртуози Києва», оркестр акордеонів «Grand Accordeon» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Утвердження універсалізму, як характерної риси сучасного українського акордеонізму, засвідчує активізація його наукового дослідження, завдяки яким національний акордеонізм постає як самостійний культурний феномен та значимий компонент системи сучасної української музичної культури.

ВИСНОВКИ

1. У світову музичну культуру акордеон входить завдяки: створенню в 1829 р. К. Деміаном інструменту; появі кнопкового (П. Сопрані, 1897 р., П. Чулков, 1897 р.) і клавішного (Т. Джованні, 1880 р.; М. Даллапе, 1890/1898 р.) різновидів та вдосконалених варіантів інструменту на поч. ХХ ст.

У 1 пол. ХХ ст. акордеонне мистецтво демонструє: утвердження в естрадно-джазовій сфері з відповідним репертуаром у функціональному різноманітті; формування виконавської плеяди (П. та Г. Дейро, П. Фросіні, А. Фоссен, В. Глае, Е. Галла-Ріні, Ч. Маньянте) та естрадно-джазового баянно-акордеонного стилю – віртуозного, сценічного, стильово диференційованого (джаз, мюзет); синтез виконавської й композиторської творчості; академізацію – тяжіння до розширення репертуару обробками класичних творів та жанрами концерту, сонати, сюїти (у творчості П. Дейро, Е. Галла-Ріні, Х. Хермана, Ф. Маліга, Г. Зільхера, Г. Мора, В. Якобі); проникнення в академічну сферу (у творах А. Берга, П. Хіндемита); вихід на «велику сцену»; створення спілок (Міжнародна асоціація баяністів-акордеоністів, Американська асоціація акордеоністів). Як компонент системи акордеонізму формуються основи фахової освіти й методики (в студіях та в університетах США).

З 2 пол. ХХ ст. акордеонне мистецтво характеризують: розвиток камерно-ансамблевого виконавства; академізація – звернення до музики бароко, класицизму та романтизму та оригінальних, технічно складних та образно виразних творів (у творчості Г. Бреме, В. Якобі); симфонізація, пов'язана з появою симфонічних творів (В. Якобі, Г. Бреме) та оркестрів акордеонів (1947 р., «Hohner Accordion Symphony Orchestr», сер. 1950-х рр., «Palmer-Hughes Accordion Symphony»); закріплення статусу самостійного носія значимих художніх ідей, зокрема й новаційними засобами виразності;

консолідація творчих сил (1950-х рр., «Китайська музична асоціація професійних акордеоністів Пекіна»).

У 1950-1960-х рр. розвиток акордеонізму забезпечили поява: готово-виборного багатотембрового акордеону та його електрифікація («Трансікорд Фанфіза», «Cordovox»); стильових новацій в естрадно-джазовому виконавстві (свінг, бі-боп); нової генерації виконавців та композиторів (А. Ван Дамм, Ф. Марокко, Р. Гальяно, Х. Мунзоніус, К Маар, А. Фоссен, В. Глае).

З сер. ХХ ст. закріпленню акордеона в музичній культурі СРСР сприяли: поява плеяди видатних виконавців (Є. Виставкін, М. Глибоков, Ю. Гранов, М. Макаров, Ю. Шахнов, Ю. Дранга, В. Ходукін, В. Ковтун); жанровий та стильовий плюралізм репертуару; формування фахової освіти (у Білоруській державній консерваторії, 1949 р.; у музичному училищі Талліна, 1949 р.), заснування акордеонного оркестру (Даугавпілс, 1955 р.); створення на поч. 1980-х рр. М. Кравцовим готово-виборного акордеону, що значно розширило технічну та виразову палітру інструмента.

Безумовну значимість акордеону у сучасній світовій музичній культурі засвідчує діяльність Міжнародної конфедерації акордеоністів, започаткований С. Венглевським у 2010 р. проєкт «Серія «Акордеон ХХІ століття».

2. Закріплення акордеону в естрадно-джазовій музиці в Україні в 1920-1940-і рр. забезпечили темброва та візуальна новаційність, театралізація виконавства, функціонування в джазових колективах (Л. Утьосова, Г. Варса, Л. Яблонського, Б. Ренського), налагодження в СРСР із 1936 р. та в Україні з 1939 р. власного виробництва інструмента.

У сер. ХХ ст. чинниками популяризації акордеона були його мобільність (зокрема репертуарна), завезення технічно досконалих інструментів з-за кордону, функціонування у складі агітбригад, переміщення із професійної сфери виконавства в аматорську. Демократизацію акордеона в 1950-1970-і рр. – час «філармонійної спеціалізації (термін М. Булди) зумовлювало його функціонування в численних естрадно-джазових колективах.

З сер. ХХ ст. еволюцію естрадно-джазового напрямку акордеонізму та початок його академізації забезпечив розвиток виконавства (В. Ковтун, М. Двілянський, Я. Табачник, В. Арфаїлов, Е. Газаров, Ю. Гранов, Б. Векслер, Ю. Пешков, В. Тамман, Б. Тихонов, Ю. Шахнов), створення оригінального репертуару та обробок (К. Мясков, В. Подгорний, Г. Шендерьов, А. Репніков, В. Грідін), відновлення у 1960-х рр. виробництва інструмента.

Еволюцію акордеонного мистецтва з 1960-х рр. обмежували розвиток авторської пісні, української естради, обмеження репертуару танцювальними жанрами, естрадними обробками народної музики, музики з кінофільмів тощо.

У 1970-х рр. академізацію акордеона зумовлювали опанування класичної спадщини, впровадження готово-виборного акордеона, формування джазово-академічного напрямку баянно-акордеонного мистецтва завдяки творчості В. Власова, А. Білошицького, В. Зубицького. З 1970-х рр. складається новий напрям акордеонізму – стильово та жанрово різноманітний (фольклорний та класичний спадок, естрадно-джазові твори), орієнтований на ансамблеве виконавство, темброво новаційне та мобільне за складом та репертуарними пріоритетами. Це забезпечувало формування нового уявлення про акордеон як первинно універсальний інструмент та його нового статусу посередника між різними сферами музичного мистецтва.

Ознаками сучасного національного акордеонізму є: симфонізація, виявлена у створенні акордеонних оркестрів (зокрема у системі фахової музичної освіти); формування феномену «модерн-акордеону» («модерн-баяну») та нової творчої особистості акордеоніста, свідомо спрямованого на стильовий універсалізм та новаторство, складання нового принципу композиторсько-виконавської комунікації та нових синтетичних форм творчої самореалізації, пов'язаних із театралізацією та візуалізацією, утвердження універсального статусу акордеона як інструмента сольного, ансамблевого та оркестрового; формування індивідуалізованої виконавської

манери; тенденція перманентного вдосконалення інструмента (Е. Борисенко, 1996 р.).

Самостійність національного українського акордеонізму віддеркалює на поч. ХХІ ст. заснування музичного видавництва «Ассо-орус» (з видання нотної літератури для баяна та акордеона), започаткування А. Душним, Б. Пицем, С. Карасем науково-мистецького проєкту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2004-2005 рр.) та заснування проєкту «Молода генерація Львівської баянно-акордеонної школи» (2008 р.).

3. Зберігаючи зв'язок із баянним мистецтвом, сучасний національний акордеонізм, як системний феномен, позначений різнобарвністю такого компонента як композиторська творчість, стильові та жанрові виміри якої характеризуються значимістю експериментального, неофольклорного та естрадно-джазового напрямів.

Експериментальний напрям характеризують: вільне трактовка жанрових моделей; програмність; активізація художньої комунікації; створення творчих тандемів (К. Цепколенко, Ю. Гомельська, Л. Самодаєва – І. Єргієв, В. Рунчак – П. Фенюк, В. Власов – В. Мурза, Є. Черказова, А. Гайденко – Є. Черказова); новаційність – виконавська (театралізація, імпровізаційність), сонорна (шумові, звукові ефекти), темброва (створення темброво нетрадиційних ансамблів), стильова (неокласицизм, алеаторика, серіальність, експресіонізм), тонально-гармонічна, інтонаційна, технічна (у творах К. Цепколенко, А. Зажитька, В. Рунчака, О. Щетинського, А. Томльонової, Л. Самодаєвої, А. Загайкевич, Ю. Гомельської, В. Ларчікова, В. Польової); тяжіння до філософічності (у творах А. Гайденка, В. Власова).

Неофольклорна течія (у творчості В. Власова, В. Рунчака, В. Зубицького, А. Тимошенка, А. Сташевського, А. Гайденка, Ю. Шамо, О. Назаренка, Л. Козельчука, В. Гальчанського, Ю. Кукузенка, Р. Стахніва, Г. Метьолкіна, О. Чуєва) позначена жанровим та стильовим різноманіттям, програмністю, оновленням палітри засобів виразності (сонорні ефекти, кластери,

імпровізаційність), синтезом із академічною та джазовою стилістикою, що засвідчує формування нового – джазово-академічного напрямку акордеонізму.

Естрадно-джазовий напрям демонструє: спадкоємний зв'язок із витоками національного акордеонізму; педагогічно-методичне обґрунтування (В. Власов); плюралізм стилів, жанрів та лексики – риси фольклору, свінгу, новоорлеанського джазу, бі-бопу, кул, прогресиву, року, альянсу музики бароко та класицизму, імпровізаційність, ритмічна та тонально-гармонічна свобода, значимість сонорних ефектів (у творах В. Власова, В. Зубицького, Б. Мирончука, А. Білошицького, Я. Олексіва, Р. Стахніва); виконавський універсалізм; оновлення палітри технічних прийомів.

Новацією в сучасному українському акордеонізмі є формування «дитячого» напрямку, який вирізняють: розмаїття жанрів та стилів, виразність мелосу та тонально-гармонічної організації (із гострими гармоніями, кластерами), гармонійне сполучення технічного та художнього аспектів, програмність, репрезентація акордеону як інструмента, належного до академічного, народно-інструментального, естрадно-джазового виконавства, візуальна виразність виконавства завдяки театралізації та шумовим ефектам (у творах В. Власова, А. Білошицького, П. Серотюка, Е. Мантулева, С. Паньків, О. Миськіва, І. Кобилкіна, О. Шмикова, В. Шлюбика, В. Салія).

4. Як компонент системи акордеонного мистецтва, фахова освіта демонструє як дискретність розвитку, так і системність й структурованість. Етапами її розвитку були: створення класів акордеону в музичному технікумі Одеси (1920-ті рр.), народних інструментів у робітничій консерваторії Одеси (1932 р.), класів акордеона в музичних училищах Чернівців (1944 р.), Львова (1945 р.), Ужгорода (1949 р.), Дрогобича (1950 р.), Івано-Франківська (поч. 1950-х рр.), Артемівська та Вінниці (1958 р.), Харкова (1960-ті рр.).

Формування фахової освіти, її методичних настанов та академічного акордеонізму перервалося у 1950-х рр. унаслідок ідеологічного тиску та фактичного вилучення інструмента з простору музичної культури.

Інтенсифікація розвитку фахової освіти з кін. 1970-х р. була пов'язана з украпленням її середнього рівня – створенням класів акордеону в музичних училищах Маріуполя та Полтави (1970 р.), Донецька (1974 р.), Житомира, у 1980-тих рр. – Києва, Кіровограда, Умані, Черкас, у подальшому – Рівного, Кам'янського (1990 р.), Дінпропетровська (2000 р.).

1950-ті рр. в історії фахової акордеонної освіти позначені інституалізацією регіональних шкіл українського народно-інструментального виконавства (Київської, Харківської, Львівської, Одеської тощо). Вищий рівень фахової акордеонної освіти започаткований із відкриттям у 1946 р. класу акордеона в Львівській державній консерваторії.

У формуванні та розвитку Харківської акордеонної школи велике значення мали заснування класу баяна у музичному училищі (1934 р.) та на кафедрі оркестрових інструментів консерваторії (1954 р.). Перша генерація педагогів баянно-акордеонної школи (Л. Горенко, В. Підгорний) спрямувалася на розширення навчального репертуару та палітри виконавських прийомів, синтез технічно-інструктивного і художнього начал, впровадження п'ятипальцевої аплікатури, уведення в програму навчання основ перекладень творів для баяна, формування методики ансамблевого виконавства. Друга генерація педагогів (О. Назаренко, А. Гайденко) мала на меті всебічне виявлення потенціалу інструмента, створення багатожанрового сольного, ансамблевого та оркестрового репертуару. Третя генерація (І. Снедков, О. Міщенко) закріпили в своїй діяльності технічну досконалість, академічність, гармонійність співвідношення раціонального та емоційного начал, драматургічну логічність виконавства. Четверта (А. Гетьман, А. Стрілець) та п'ята (Д. Жаріков, Ю. Дяченко) генерації педагогів та виконавців спрямовані на формування особистості виконавця, орієнтованого на певну стилістичну та виконавську площину.

Розвиток акордеонізму з 1990-х рр. пов'язаний із: визнанням його самостійного статусу на вищому рівні фахової освіти, заснуванням класу акордеону та спеціалізації «акордеоніст» в Національній музичній академії

України ім. П. І. Чайковського (1990 р.), кафедри акордеону в Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва (1992 р.); формуванням методики акордеонного виконавства (Є. Черказова); уведенням у навчальний репертуар естрадно-джазових та новачійних творів; розвиток феномену «модерн-баян (акордеон)» (І. Єргієв); розвитком естрадно-джазового напрямку (В. Власов); визнанням самостійного статусу інструмента в естрадно-джазовій музиці – заснуванням класу акордеону в Київському національному університеті культури і мистецтв, появою методичних праць (А. Мірека, В. Власова); інтенсифікацією наукового дослідження питань акордеонізму.

Важливий компонент фахової акордеонної освіти – заклади культурної та педагогічно-мистецької освіти: Харківська академія культури, Південний державний педагогічний університет (у 1968 р. створено баянно-акордеонний оркестр академічної спрямованості), музично-педагогічний факультет Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка.

Методичне підґрунтя акордеонізму з сер. ХХ ст. до 1990-х рр. позначено перевагою работ російських викладачів (Г. Наумова, Г. Салова, А. Мірека, П. Лондонова, В. Лушнікова), униканням питань опанування естрадно-джазової стилістики, пріоритетністю академічного напрямку, утвердженням академічної виконавської постави, статусом інструмента як акомпануючого у сфері побутового музикування та самодіяльності, орієнтація на методику баянного та фортепіанного мистецтва. «Баянний» акцент у сучасній науково-методичній розробці питань баянно-акордеонного мистецтва І. Алексєєвим, М. Давидовим, Ю. Ястребовим, Ю. Баєм, Є. Івановим, А. Сташевським, Д. Кужелевим, А. Гончаровим, В. Князєвим, С. Калмиковим, І. Єргієвим, М. Булдою, В. Дорохіним, не зменшує їх значення в контексті акордеонізму.

Консолідації наукових, методичних та виконавських сил у сфері акордеонізму сприяє Асоціація баяністів та акордеоністів України (нині президент А. Семешко).

5. Акордеонне виконавство, як компонент системи акордеонного мистецтва, на сучасному етапі розвитку характеризують: різноманіття форм

(сольна, ансамблева, оркестрова) та напрямів (академічний, джазово-естрадний); стильове різноманіття при певних стильових пріоритетів у діяльності конкретного виконавця (колективу); синтез форм виконавства музикування; формування нового, універсального образу виконавця, відповідного до стильового, жанрового, образного універсалізму акордеону.

Сольну форму (у стильовому різноманітті) репрезентують Є. Черказова, Я. Табачник, Л. Богославець, О. Микитюк, І. Осипенко, В. Скрипниченко, В. Барзіон, В. Бендас, Р. Воронок, А. Стадник, Р. Стахнів тощо.

Академічний напрям акордеонізму представляє Є. Черказова, виконавство якої демонструє: пріоритет класики (бароко, класицизму); уведення в репертуар клавірних творів та творів композиторів-романтиків та експериментальних творів сучасних митців, розширення технічної та виразової палітри інструмента завдяки спільній праці з сучасними українськими композиторами (А. Білошицьким, В. Семеновим, А. Кусяковим, В. Зубицьким); популяризація акордеона та проведення майстер-класів, зокрема за кордоном; звернення до ансамблевого виконавства.

Молодшу генерацію українських акордеоністів представляє Р. Стахнів, творчість якого вирізняє: експерименталізм мови, засобів виразності та технічних прийомів; синтез сольної та ансамблевої, композиторської, педагогічної, організаторської діяльності, що відповідає тенденції універсалізму митця. Поєднання стильових орієнтирів, педагогічної, популяризаторської та виконавської діяльності – характерні риси творчості М. Булди. В естрадно-джазовому напрямі розгортається творчість О. Микитюка, спрямована на популяризацію сучасних версій фольклору, синтез сольного та ансамблевої діяльності, фольклору, джазу та естради, позначена виконавською мобільністю, імпровізаційністю, театралізацією.

Ансамблеву форму представляє ансамбль «Джерело», який демонструє політембровість, різноманіття репертуару, функціональну багатоплановість, тяжіння до репрезентації українського акордеонного мистецтва за кордоном.

Естрадно-джазовий напрям представляє дует «Концертіно» (М. Булда, М. Черепанін), орієнтований на різноманітний (стилістично та історично) репертуар, спільне музикування з іншими виконавцями (Я. Табачником, В. Ковтуном, Р. Гальяно) та колективами, зокрема іноземними. Діяльність дуету «Asteria bis» (Є. Черказова – акордеон, Г. Нужа – віолончель) спрямована на інтенсивне оновлення мови акордеонного мистецтва, виявлення тембрового, колористичного потенціалу інструменту, поповнення репертуару зокрема власними перекладеннями музики бароко та романтизму, утвердження універсалізму акордеону. Акордеон є яскравим тембровим акцентом у багатьох колективах естрадного, рок – та джаз-фольк спрямувань – «Хуторяни», «Аллатра», «Забави», «Гайдамаки», «Мандри», «ТІК» тощо.

Оркестровий шар акордеонного виконавства репрезентують оркестр баяністів-акордеоністів «Віртуози Києва», «Grand Accordeon» – оркестр акордеонів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, репертуар яких доводить жанровий та стильове різноманіття сучасного українського акордеонізму.

Утвердження універсалізму, як характерної риси сучасного українського акордеонізму, засвідчує активізація його наукового дослідження. Розвідки І. Єргієва, А. Семешка, М. Булди, В. Марченка, С. Дяченка, М. Черепаніна, Ю. Чумака тощо закріплюють статус національного акордеонізму як самостійного культурного феномену та значимого компонента системи сучасної української музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альгін С. Готово-выборный аккордеон в современных образовательных системах. URL: <https://docplayer.ru/41800198-Gotovo-vybornuyu-akkordeon-v-sovremennyh-obrazovatelnyh-sistemah-free-bass-accordion-in-modern-educational-systems.html>
2. Башкирова К., Шарафутдинова Р. З. Аккордеон и его роль в развитии музыкального искусства. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2010, № 2. С. 80-83. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akkordeon-i-ego-rol-v-razvitii-muzykalnogo-iskusstva/viewer>
3. Булда М. В. Джазово-академічний напрямок виконавської і композиторської діяльності вітчизняних і зарубіжних баяністів-акордеоністів (на матеріалі творчості А. Білошицького). *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 30-36.
4. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство ; автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства, Харків; ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 19 с.
5. Булда М. В. Особливості формування дитячого репертуару (на матеріалі творів В. Власова). *Вісник КНУКіМ* : Зб. наук. праць. Вип. 27. С. 40-45.
6. Бычков В. Баянно-акордеонная музыка России и Европы. В 2 кн. Аккордеонная музыка Европы. Челябинск: государственный институт искусств, 1977. 290 с.
7. Ван Дэцун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного мистецтва : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Нижний Новгород, 2016. 26 с. URL: http://nnovcons.ru/upload/files/Dis/ar_wang.pdf

8. Васильев В. Разговор с учителем. *Народник*, 2006, № 2. С. 34-37.
9. Гайсин Г. А. Аккордеон в истории отечественной и зарубежной музыкальной культуры. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2009. 67 с.
10. Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. *Культура України*, 2013. Вип. 43. С. 271-278. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ки_2013_44_37
11. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах: (укр. акад. школа). Луцьк: Волин. обл. друк, 2010. 600с.
12. Димченко С., Ільків А. Нові тенденції розвитку естрадно-джазової музики для баяна у творчості Володимира Зубицького. *Нова педагогічна думка*, 2019, № 1 (97). С. 171-175.
13. Дует акордеоністів «Концертіно»: улюблені мелодії // Знайомства, зустрічі, події : Вип. 10 : збірник інтерв'ю / Івано-Франків. ОУНБ ім. І. Франка ; Від. літ з мистецтва ; [упоряд. : Г. І. Пристай, М. В. Дем'янів]. Івано-Франківськ, 2017. С. 80-86.
14. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2012, Вип. 3. С. 73-82.
15. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики та мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії : зб. наук.праць. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 7 (18). С. 75-82.*
16. Душний А., Боженський С. Дрогобичина як наукова інституція баянно-акордеонного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014, Вип. 20. Т. 1. С. 347-353.
17. Душний А., Пиц Б., Шафета В. Молода генерація авторів-виконавців баяністів-акордеоністів України: сучасна погляди та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2013, Вип. 5. С. 94-103.
18. Душний А., Шафета В. Фольклорно-естрадна типологія ансамблевого музикування за участі баяна-акордеона в Україні (остання

чверть ХХ століття – сьогодні). *Вісник ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка*, 2017, № 2 (307), ч. 2. С. 30-43.

19. Дякунчак Ю. Баянно-акордеонний репертуар у виданнях Західної України ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014, Вип. 20. Т. 1. С. 342-347.

20. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2012, Вип. 3. С. 83-92.

21. Дякунчак Ю. Нова сторінка творчості Романа Стахніва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2013, № 5. С. 213-215.

22. Дякунчак Ю. И., Душный А. И. Творчество для баяна-акордеона композиторов Украины конца ХХ - начала ХХІ веков: стилевые особенности. *Наука. Искусство. Культура*. 2016. Вып. 4 (12). С. 16-24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-dlya-bayana-akkordeona-kompozitorov-ukrainy-kontsa-hh-nachale-xxi-vekov-stilevye-osobennosti/viewer>

23. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : автореф. дис ...канд. мистецтвознавства ; 17.00.03. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. 17 с.

24. Дяченко Ю. С. Френк Марокко – майстер акордеонного джазу: специфіка новацій. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, Вип. 116. С. 136-142.

25. Євенко І. Розширення виконавських можливостей сучасних електронних інструментів (на прикладі баяна – акордеона). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019, Вип. 32. С. 220-226.

26. Євтушенко А. Деякі аспекти школотворчої функції баянно-акордеонного мистецтва. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 2019, № 1. С. 208-214.

27. Єргієв І. Український «модерн-баян» - творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2014. Вип. 110. С. 160-170.
28. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : Учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
29. Ісевич Ю., Дякунчак Ю. До питання різножанровості сентенцій творчого портрету Романа Стахніва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2013, № 5. С. 103-112.
30. Історія відділу народних інструментів ВМУ. URL: <http://vukm.com.ua/istoriya-viddilunarodnih-instrument/>
31. Карась С. О., Катрич О. Т. До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник НАКККіМ*, 2018, № 4. С. 276-280.
32. Князєв В. Візуальний чинник у виконавському мистецтві баяністів-акордеоністів впродовж його еволюції. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 30-31. С. 162-166.
33. Маринін І. Г. Теоретико-методологічні основи вітчизняного акордеонно-баянного виконавства (друга половина ХХ – початок ХХІ століття). *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2013. Вип. 14. С. 286-291.
34. Маринін І., Александрович Н. Теоретико-методологічні основи розвитку естрадно-джазового акордеонно-баянного виконавства в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) (джерелознавчий аспект). *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2019. Вип. 27. С. 214-219.
35. Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність*, 2014, № 2. С. 142-147.
36. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні : дис. ...канд. мистецтвознавства ; 26. 00. 01. Київ ; НАКККіМ, 2019. 211 с.
37. Марченко В. В. Історіографічний дискурс дослідження акордеонного мистецтва України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014, Вип. 20. Т. 2. С. 169-172.

38. Марченко В. В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність*, 2016, № 1. С. 111-115.
39. Марченко В. В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-х рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014, Вип. 21. Т. 1. С. 43-48.
40. Марченко В. В., Сідлецька Т. І. Акордеонне мистецтво України в контексті розвитку конкурсного та фестивального руху. С. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018, Вип. 26. С. 145-151.
41. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. Москва: Музыка, 1967. 195 с.
42. Остапчук Н. М. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*, 2018. Вип. 33. С. 442-448.
43. Остапчук Н. М. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 2019. Вип. 36. С. 231-234.
44. Остапчук З. А., Коцюрба Б. Б. Жанрово-стильові особливості естрадно-джазового репертуару українських композиторів як важливий аспект інструментально-виконавської педагогіки. *Інноваційна педагогіка* 2019. Вип. 18. Т. 2. С. 55-58.
45. Савчин Г. Акордеонний ансамбль як об'єкт наукового дослідження в контексті народно-інструментального мистецтва України на прикладі Львівщини С. URL: https://fmu.aku.sk/images/uav/HU5/Savchyn_H.pdf
46. Саманчук С., Прокопчук В. Без хвилювання музичний твір не доноситься до слухача. URL: <https://www.vezha.org/emotsiyi-yaki-slovamy-neperedaty/>

47. Самолюк В. М., Лузан О. В., Липчук О. М. Баян та акордеон в радянській естрадно-джазовій музиці. *Молодий вчений*, 2017, № 11 (51). С. 648-651.
48. Семешко А. *Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник*. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
49. Семешко А. *Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогу)*. Київ: Асо-орус, 2004. 112 с.
50. Сідлецька Т. Формування методики викладання гри на акордеоні в Україні. *Знання. Освіта. Освіченість : зб. мат. III Міжнар. наук.-практ. конф.* (28-29 вер. 2016 р.). Вінниця : ВНТУ, 2016. С. 101-104. URL: <http://ir.lib/vntu/edu/ua/handle/123456789/13695>
51. Снедкова Л. А. Сучасне ансамблеве музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині. *Вісник ХДАДМ*, 2012, № 5. С. 157-160.
52. Сподаренко В. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2012. Вип. 12*. С. 133-19.
53. Стадник А. М. Акордеон в аспекті культурно-мистецьких концепцій Німеччини: історіографія питання. *Молодий вчений*, 2017, № 10 (50). С. 343-348.
54. Стрельченко К. М. Методика виконання творів на баяні та акордеоні в естрадно-джазових стилях. *Наукові записки НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія : Педагогічні науки*, 2019, № 142. С. 220-226.
55. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 49*. С. 141-156.
56. Ушаков В. Альберт Фоссен. URL: http://www.accordions.spb.ru/sheet_music_Vossen.html
57. Черепанін М. Феномен естрадного виконавського стилю Валерія Ковтуна (пам'яті Метра світового акордеона). *Актуальні проблеми народно-*

інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр.
Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 13-21.

58. Черепанін М. В., Булда М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ: Видавництво «Лілея – НВ», 2008. 256 с.

59. Чумак Ю. В. Творчість В. Власова в контексті української баянно-акордеонної музики : автореф. дис. ...кан. мистецтвознавства; Одеса : Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2014. 20 с.

60. Шемет Л. Становлення професійної акордеонної освіти в США. Актуальні питання гуманітарних наук, 2020. Вип. 30, т. 4. С. 264-270.

61. In memory of: Bill Hughes URL:
http://www.accordions.com/memorials/mem/hughes_bill/index.shtml