

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ ТА ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЙ**

На правах рукопису

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістр
на тему:

**КРОС-КУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ
СУЧАСНОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА**

Виконала студентка II курсу,
Групи МКД-11-8
Спеціальності:
028 «Менеджмент
соціокультурної діяльності»
Бендас Дарина Олександрівна
Керівник:
доктор культурології, професор
Копієвська Ольга Рафаїлівна
Рецензент:
доктор мистецтвознавства,
професор
Бондарчук Віктор Олексійович

Допущено до захисту:
протокол засідання кафедри
№ 8 від 3 січня 2020 р.
завідувач кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
проф. Копієвська О.Р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	6
1.1.Поняття, сутність, типологія міжкультурної комунікації	6
1.2.Семіотична система музичного простору культури.....	15
1.3.Концертна діяльність як фактор крос-культурної комунікації	20
Висновки до розділу 1.	27
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА	29
2.1.Популяризація українського акордеонного мистецтва в ХХ-ХХІ століттях	29
2.2.Міжнародне співробітництво в акордеонному мистецтві	40
2.3.Обмін досвідом національних акордеонних шкіл	50
Висновки до розділу 2.	59
РОЗДІЛ 3. КЛЮЧОВІ НАПРЯМИ ПОДАЛЬШОЇ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВУ КУЛЬТУРУ	61
3.1. Формування крос-культурної компетенції у вітчизняних акордеоністів.....	61
3.2. Розвиток полікультурного компоненту музичної освіти.....	69
Висновки до розділу 3.	75
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

Актуальність теми. Останні десятиріччя ознаменувалися початком глобалізації суспільного життя. Викликані цим процесом соціально-економічні, політичні та соціокультурні трансформації суттєво змінили образ сучасного світу. Так, відбувається інтенсивне розширення міжкультурних контактів, збільшується взаємозалежність і взаємовплив різних культур.

В теперішній час неможливо знайти такі нації та народності, які не зазнали б на собі культурного впливу інших народів. Цей вплив багато в чому здійснюється завдяки обміну культурними досягненнями. Разом з тим процес глобалізації, що веде до уніфікації культур, породжує прагнення до культурного самоствердження і викликає бажання зберегти власні культурні цінності. Сьогодні акордеонне мистецтво посідає вагоме місце в українській музичній культурі. Свідченням цього є високий рівень виконавської майстерності вітчизняних акордеоністів, активізація композиторської творчості для акордеона, використання інструмента у різних сферах музичної практики. Завдяки сучасним засобам комунікації, глобальній інформаційній мережі Інтернет, де відбувається постійна взаємодія країн, народів, акордеонне мистецтво, як елемент музичної культури, постає важливим фактором міжкультурного діалогу. Тому тема роботи є актуальною.

Мета роботи: визначити напрями розвитку крос-культурної комунікації щодо удосконалення сучасного акордеонного мистецтва.

Завдання дослідження:

- вивчити поняття, сутність, типологію крос-культурної комунікації;
- розглянути семіотичну систему музичного простору культури;
- охарактеризувати концертну діяльність як фактор крос-культурної комунікації;

- визначити фактори популяризації акордеонного мистецтва в XX-XXI століттях;
- дослідити напрями міжнародного співробітництва в акордеонному мистецтві;
- вивчити позитивні наслідки обміну досвідом національних акордеонних шкіл;
- запропонувати напрями удосконалення крос-культурної компетенції у вітчизняних акордеоністів.
- розкрити складові полікультурного компоненту музичної освіти.

Об'єкт дослідження: крос-культурна комунікація в сучасному культуротворенні.

Предмет дослідження: прояви крос-культурної комунікації в музичному мистецтві (на прикладі акордеонного мистецтва).

Методи дослідження:

- аналітичний (вивчення, аналіз і систематизація наукової літератури);
- метод аналогії (вивчення предмета та об'єкта дослідження на підставі схожості з іншими);
- метод дедукції (логіка дослідження явищ від загального до приватного);
- порівняльний (встановлення єдності або відмінності між елементами та факторами крос-культурної комунікації);
- синтез (об'єднання розрізнених елементів в єдине ціле для отримання загального уявлення про явища дослідження).

Наукова новизна полягає у тому, що вперше розвиток сучасного акордеонного мистецтва розглядається у контексті крос-культурних комунікацій.

Практичне значення: результати досліджень кваліфікаційної роботи можуть бути використані в процесі формування компетенції з крос-культурної комунікації у вітчизняних музикантів-акордеоністів.

Інформаційну базу дослідження становлять праці закордонних дослідників крос-культурної комунікації Б. Асаф'єва [28], Л. Бакстера [1], С. Мясоєдова [64], Д. Мацумото [58], Е. Холла [10-14], Е. Хірша [16–18], Р. Льюїса [19], О. Садохіна [71], а також вітчизняних науковців сфери акордеонного мистецтва та музичної культури М. Давидова [39], В. Марченко [54-57], Є. Черказової [5, 89], О. Злотника [40] та ін.

Апробацію результатів дослідження було здійснено шляхом оприлюднення досягнутих результатів

– на III Міжнародній науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (м. Київ, 2019), тема доповіді «Теоретичне осмислення поняття «крос-культурна комунікація»;

– на Міжнародному симпозиумі присвяченому 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (м. Київ, 2019), тема доповіді «Концертна діяльність як чинник крос-культурної комунікації».

Структура роботи: обумовлена логікою розкриття теми, метою та завданнями дослідження. Складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (містить 90 джерел). Загальний обсяг роботи становить 88 сторінок, із них основний текст складає 79 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1. Поняття, сутність, типологія міжкультурної комунікації

Комунікації пронизують усі сторони життя суспільства, соціальних груп і окремих індивідів, а тому практичне життя цих суб'єктів є чергуванням ситуацій безпосереднього спілкування. Розуміння іншої людини, її намірів, бажань, прогнозування поведінки людей, що оточують, а також здатність зробити себе зрозумілим для інших виявляються життєво важливими факторами. Можливість взаєморозуміння пов'язана перш за все з тим, що кожна людина повинна володіти певними прийомами спілкування, схемами типізації як людей, так і навколишнього соціального середовища, способами обміну повідомленнями тощо. Все це створює саму можливість комунікації і показує, що процес комунікації є надзвичайно складним, що включає в себе причини, форми, види, типи і результати комунікації [29].

Термін «комунікація» з'явився в науковій літературі на початку ХХ століття. Комунікація (від лат. «communication» – повідомлення, передача, і від «communicare» – робити загальним, розмовляти, пов'язувати, повідомляти, передавати), є необхідним елементом взаємодії людей, груп, народів, держав, в ході якого здійснюється передача інформації, почуттів, оцінок, значень, смислів, цінностей [30].

Розглянемо наукові визначення комунікації, які існують на даний час.

За Н. Луманом, під комунікацією слід розуміти «історично-конкретну, залежну від контексту подію як сукупність дій, при здійсненні яких відбувається перерозподіл знання і незнання, зв'язок або передача інформації, або перенесення «семантичних» змістів від однієї системи до іншої» [65].

Згідно Л. Бакстеру, комунікація – це засіб, за допомогою якого люди конструюють і підтримують свої відносини [1].

Узагальнюючи вищевказані визначення, можна стверджувати, що комунікація – це процес передачі та обміну інформацією в суспільстві, в процесі взаємовідносин людей, груп, народів і держав, за допомогою живого спілкування або використання спеціальних матеріальних носіїв, сигналів, з метою надання будь-якого впливу.

У той же час сучасна людина в своїх комунікаціях з навколишнім світом все частіше знаходиться на межі культур, взаємодія з якими вимагає від неї вміння розуміти чужі культури, поважання їх традиції, досягнення згоди у вирішенні життєво важливих проблем.

Незважаючи на міжкультурні контакти, що постійно розширюються, людям не завжди вдається досягти згоди в тому чи іншому питанні не тільки внаслідок розбіжності їх позицій, а й через різні культурні традиції, звички, розбіжності в інтерпретації будь-яких подій.

Саме тому актуальною є тема діалогу і взаєморозуміння культур, в якій важливе місце займає вивчення специфіки, самобутності й відмінностей культур різних народів. Діалог можна інтерпретувати як «взаємність, участь, готовність зустріти Іншого, настрій на сприйняття інших цінностей» [74]. Ключовим поняттям в діалозі є розуміння. Як стверджує М. Бахтін, «при поясненні тільки одна свідомість, один суб'єкт; при розумінні – дві свідомості, два суб'єкта... Розуміння завжди діалогічне» [29].

Потреба налагодження діалогу привела до народження нової науки – крос-культурної комунікації, що має на меті розвиток навичок і умінь спілкування у представників різних культур.

Наукове вивчення крос-культурних комунікацій пов'язане з появою роботи Е.Т. Холла «Culture is communication», де вперше був представлений цей термін. Згідно Холлу, поняття крос-культурної комунікації визначається як «ідеальна мета, до якої повинна прагнути людина в своєму бажанні як можна краще й ефективніше адаптуватися до навколишнього світу» [11].

А.П. Садохін характеризує крос-культурну комунікацію як особливу форму комунікації двох або більше представників різних культур, в ході якої відбувається обмін інформацією та цінностями культур, що взаємодіють [71].

Тобто поняття «крос-культурна комунікація» (англ. «cross-cultural communication») означає «пересічна культурна комунікація». Її сутність полягає у процесі взаємодії двох і більше суб'єктів спілкування, що належать до різних культур, для передачі або обміну інформацією та цінностями за допомогою прийнятих в культурі знакових систем, а також норм, правил і технік.

Дослідження свідчать, що на цей час існує безліч визначень поняття «культура». Завдяки тому, що її вивчають у різних гуманітарних науках: антропології, культурології, соціології, психології і та ін., немає єдиного, сталого розуміння цього терміну.

В нашої роботі під культурою у широкому розумінні будемо розуміти все те, що створено і створюється в результаті людської діяльності. Це не тільки матеріальні, фізичні об'єкти (знаряддя, предмети побуту, предмети мистецтва), але і щось нематеріальне – цінності, звички, звичаї, традиції, норми поведінки тощо.

Але слід підкреслити, що культура не є сумою окремих предметів і явищ. Вона виступає як певна система поглядів, цінностей, норм (в першу чергу поведінкових), вірувань, звичаїв, традицій та знань, що притаманні конкретному суспільству. Причому це суспільство не обов'язково є етносом, це може бути більша група людей, і тоді мова йде про міжетнічні цінності та норми. В якійсь мірі до них відносяться, наприклад, різні релігійні культури, що представлені носіями кількох етносів. «Носіями культури можуть бути більш «дрібні» в порівнянні з етносом соціальні групи – окремі покоління людей якогось суспільства або представники різних прошарків суспільства. Тобто діти і батьки в деякому сенсі можуть бути носіями різних культур» [38].

З позиції міжкультурної комунікації розуміння культури також змінюється. Так, О. Тур формулює його наступним чином: «культура – це унікальна сфера і форма діяльності, яка має власні закони існування й розвитку,

обумовлені специфікою доміантних ціннісних орієнтацій, що визначають стратегію комунікативної поведінки при взаємодії людей як всередині однієї культури, так і між культурами» [85].

Як окрема людина не може нормально існувати в ізоляції від інших людей, так і жодна культура не здатна повноцінно функціонувати в ізоляції від культурних досягнень інших народів. В процесі своєї життєдіяльності вони змушені постійно звертатися або до свого минулого, або до досвіду інших культур. В даний час практично немає абсолютно ізольованих від світу культурних спільнот, окрім невеликих тубільних племен, загублених в найзатишніших куточках планети. Сьогодні природною є ситуація, коли будь-який народ відкритий для сприйняття чужого культурного досвіду і одночасно сам готовий ділитися з іншими народами продуктами власної культури. Це звернення до культур інших народів отримало найменування «взаємодія культур» або «міжкультурна комунікація». Як правило, ці поняття розглядаються як синоніми, хоча у них є деяка специфіка.

В контексті комунікації різниці між цими термінами немає; однак є суттєва відмінність між крос-культурним і міжкультурним дослідженням. Крос-культурне дослідження відноситься до порівняння двох або більше культур. Міжкультурне дослідження має відношення до вивчення взаємодії між представниками двох конкретних культур [58].

Коли говорять про взаємодію культур, мова йде про контакти між великими групами людей (культурами і субкультурами). В сучасних умовах розвиток культурних зв'язків відбувається в самих різних сферах людського життя – туризмі, спорті, мистецтві, особистих контактах тощо. Крім того, соціальні, політичні та економічні зміни, що відбулися у світі в останні роки, призвели до масштабної міграції народів, їх переселенню, змішанню і зіткненню. У результаті цих процесів все більше людей долають культурні бар'єри, які раніше їх розділяли. Вони змушені знайомитися з чужими культурами, вливатися в них. Тому реально взаємодія культур здійснюється саме через контакти між окремими людьми. По суті саме вони представляють

процес міжкультурної комунікації. «Прагнення зрозуміти чужі культури і поведінку їх представників, визначити причини культурних відмінностей і збігів існує стільки ж часу, скільки існує культурне та етнічне розмаїття людства. Настільки ж давнім, як і бажання осягнути інші культури, є прагнення не брати до уваги інші культури або розглядати їх як недостойні, оцінюючи їх носіїв як людей другого сорту, вважаючи їх варварами, у яких немає ні культури, ні особистісних якостей і взагалі будь-яких людських достоїнств» [58].

Такого роду полярне ставлення до інших культур існувало в будь-яку епоху. У трансформованому вигляді ця дилема зберігається і в сучасних умовах, що знаходить вираз у дискусіях фахівців про зміст, об'єкт, предмет і цілі крос-культурної комунікації.

Вивчення літературних джерел свідчить, що взагалі теорія міжкультурної комунікації (МКК) була створена в короткі терміни, порівняно невеликою групою людей, до того ж це були дослідники з різних областей науки. Теорія мала конкретне призначення.

Звертаючись до історичних фактів, зазначимо декілька етапів її розвитку.

Так, на першому етапі (50-ті роки ХХ ст.) було визначено її основні дефініції. Їх формулювання було безпосередньо пов'язане з практичними інтересами сфер міжнародного бізнесу та політики. Саме у 1947 році уряд США створив Інститут закордонної служби (Foreign Service Institute – FSI) для підготовки американських фахівців до служби за кордоном. Інститут найняв відомих вчених: антропологів Едварда Т. Холла, Рея Бердвістелла і лінгвіста Джорджа Трейджера, які в процесі роботи над навчальною програмою створили нову наукову дисципліну – теорію МКК. На цьому етапі вчені намагалися вирішити суто практичні завдання:

- підготувати дипломатів, політиків, військових фахівців, волонтерів Корпусу миру до більш ефективної діяльності за кордоном;

- допомогти іноземним студентам і стажистам найбільш успішно адаптуватися в США;

– сприяти вирішенню міжрасових та міжетнічних конфліктів.

Історичні дані свідчать про те, що діяльність вищевказаного навчального закладу не показала відразу високий рівень ефективності, тому що на той час у викладачів не було достатньо досвіду і знань [38].

Другим етапом вважатимемо період, у якому був доведений найтісніший зв'язок між культурою та комунікацією. Так, у 1959 р. Е. Холл опублікував книгу «The Silent Language» («Мовчазна мова»), що мала величезний вплив на розвиток МКК. У своїй роботі вчений акцентував увагу на необхідності досліджень не стільки цілих культур, скільки їх окремих поведінкових підсистем. При цьому він порівняв вивчення культури з вивченням відповідної мови (її підсистеми – з граматичними категоріями: спочатку вивчаються категорії відмінку, виду, часу та ін. окремо, а потім це складається в якусь загальну картину – уявлення про іноземну мову). Е. Холл підкреслював необхідність практичної орієнтованості нової дисципліни – теорії МКК [10].

На третьому, сучасному етапі (XXI ст.) ознаки міжкультурних відмінностей культурологами інтерпретуються як розбіжності вербальних і невербальних кодів в специфічному контексті комунікації. При цьому кожен учасник культурного контакту володіє своєю власною системою правил, що функціонують так, щоб послання, які відіслані й отримані, могли бути закодовані та розкодовані. На процес інтерпретації також впливають вік, стать, професія, соціальний статус комунікантів, їх толерантність, особистий досвід [8,22].

На цей час склалося кілька теорій, в яких розглядаються типи крос-культурних комунікацій на підставі різних критеріїв. Розглянемо найбільш розповсюджені.

Так, Е. Холл розробив загальну типологію по відношенню до контексту – інформації, що оточує та супроводжує ту чи іншу культурну подію [12-14]. Він звернув увагу на те, що всі культури в міжособистісному спілкуванні використовують деякі невисловлені, приховані правила, які є важливими для розуміння подій, що відбуваються. Культури різняться своїм «читанням

контексту», використанням прихованої інформації, яку містить в собі кожна ситуація. Чим більше контекстуальної інформації необхідно для розуміння соціальної ситуації, тим вище складність культури. І чим вище складність культури, тим важче «чужинцям» правильно зрозуміти і оцінити соціальну ситуацію. Залежно від характеру використання простору і часу Е. Холл розмежував всі культури на високо-контекстуальні та низько-контекстуальні, а також культури з переважним монохронним або поліхронним використанням часу [13].

Згідно з дослідженнями Е. Холла, характер і результати процесу комунікації багато у чому визначаються ступенем інформованості його учасників. Ступінь інформованості в свою чергу залежить від щільності соціальних зв'язків і швидкості обміну інформацією між членами цієї мережі. Відповідно до цього всі культури можна класифікувати за ознакою слабкої і сильної контекстуальної залежності. Люди, які користуються щільною інформаційною мережею, відносяться до культури з високим контекстом, а індивіди з вільнішою мережею зв'язків у своєму соціальному оточенні і з меншою частотою обміну інформацією відносяться до культури з низьким контекстом.

Е. Холл вважає, що високий контекст культури є обов'язковим елементом успішного розуміння тієї чи іншої події, оскільки висока щільність інформаційних мереж передбачає тісні контакти між членами сім'ї, постійні контакти з друзями і колегами. У цьому випадку у відносинах між людьми завжди присутні тісні зв'язки. В силу високої інформаційної забезпеченості та накопиченого історичного досвіду такі культури можна назвати однорідними, вони мало змінюються з часом і при взаємодії з іншим культурним оточенням поведінку представників високо контекстуальних культур породжує однакову реакцію. На думку Е. Холла, тут для звичайного повсякденного спілкування не потрібно докладної інформації про те, що відбувається, оскільки представники цих культур постійно в курсі того, що відбувається навколо. До країн з високим контекстом культури належать Франція, Іспанія, Італія, країни Близького Сходу, Японія і Росія [14].

У той же час вчений визначає групу культур, в яких практично відсутні неформальні інформаційні мережі. Ці культури менш однорідні, в них міжособистісні контакти строго розмежовані, представники цих культур не змішують особисті відносини з роботою та іншими аспектами повсякденного життя. Наслідками цієї особливості виявляються слабка інформованість і велика потреба в додатковій інформації для розуміння представників інших культур при спілкуванні. До типу низько контекстуальних культур можна віднести культури Німеччини, Швейцарії, США, скандинавських та інших північноєвропейських країн [14].

У культурах цих країн велика частина інформації міститься в словах, а не в контексті спілкування. Тут люди часто висловлюють свої бажання словесно, не припускаючи, що це буде зрозуміле з ситуації спілкування. У подібних суспільствах найбільше значення надається мові, а також обговоренню деталей, кращий прямий і відкритий стиль спілкування, коли речі називають своїми іменами. На шкалі низько контекстуальних культур верхнє положення займають німці з відомою всім педантичністю.

Класифікація Ричарда Льюїса має багато спільного з класифікацією Едварда Холла. У її основу покладено організацію діяльності людей у часі. Вчений поділяє всі культури на моноактивні, поліактивні та реактивні.

– моноактивні (linear-active). На думку Льюїса, для цих культур важливі пунктуальність, старанність; виконання завдання – понад усе. Одна одиниця часу дорівнює одному завданню. Приклади: німецька, американська, англійська культури;

– поліактивні (multi-active). Вчений визначає їх емоційність, гнучкість, орієнтацію на міжособистісні відносини. Приклади: італійська, іспанська, бразильська культури;

– реактивні (reactive). Орієнтовані на збереження репутації. Вони, за Р. Льюїсом, відрізняються ввічливістю, не конфліктністю, терплячістю. Приклади: японська, китайська, корейська культури.

Теоретичні дослідження Р. Льюїс широко використовує у практичній діяльності, він успішно займається консалтингом в області міжкультурної комунікації, очолює компанію Richard Lewis Communications, послугами якої користуються багато великих міжнародних організацій [19].

Американський культуролог Е. Хірш вважає, «що необхідною умовою ефективної міжкультурної комунікації є достатній рівень культурної грамотності, який передбачає розуміння фонових знань, ціннісних установок, психологічної та соціальної ідентичності, характерних для даної культури» [16-18].

Е. Хірш розглядає культурну грамотність як «критерій створення духу комунальної кооперації», маючи на увазі під цим «наявність знань, що дозволяють носію культури взяти газету і читати її з адекватним рівнем розуміння інформації, співвідносячи прочитане з контекстом і змістом». Культурна грамотність, з точки зору Е. Хірша, «робить нас господарями стандартного інструменту пізнання і комунікації, таким чином дозволяючи нам передавати і отримувати складну інформацію усно і письмово, в часі і просторі». Однак культурна грамотність – це «не тільки культурно-специфічна інформація, але й інформація про світ в цілому. Культурна грамотність – найбільш динамічний компонент міжкультурної компетенції, що вимагає постійного поповнення поточної культурної інформації» [16].

Хірш підкреслює, що саме в конкретних комунікативних ситуаціях виявляється рівень мовної та інших видів компетенцій. Комунікант не усвідомлює своєї некомпетентності в тих сферах спілкування, які для нього закриті. У міжкультурній комунікації з'єднуються різні види компетенції (мовна, культурна, комунікативна). Е. Хірш виділяє такі рівні міжкультурної компетенції [17]:

- необхідний для виживання;
- достатній для входження в чужу культуру;
- повноцінне існування в новій культурі – її «привласнення»;

– дозволяє в повній мірі реалізувати ідентичність мовної особистості» [17].

«Для адекватного міжкультурного порозуміння та ефективної взаємодії необхідна пропорційна залежність між рівнями мовної, комунікативної та культурної компетенції» [17].

Таким чином, слід зазначити, що сучасні вчені, які характеризують типи крос-культурної комунікації на підставі різних критеріїв, прагнуть досягнення спільної мети: мінімізації нерозуміння в процесі культурного діалогу.

1.2. Семіотична система музичного простору культури

Розглядаючи основні аспекти крос-культурної комунікації, необхідно охарактеризувати семіотичну систему передачі інформації, тобто специфічну систему знаків, яка притаманна музичній сфері.

Як говорилося вище, музика є продуктом культурної діяльності людей, предметом відображення якої за допомогою розвиненої системи символів виступає світ, що оточує людину, простір людських емоцій, почуттів, переживань і афектів, сфери мислення.

Метою мистецтва є передача естетичного ставлення людини до того, що відбувається в дійсності, відображення його різноманітних переживань. Мистецтво може представляти явища навколишнього середовища, а також фантастичні, ірраціональні предмети, абстрактні поняття з усією переконливістю, але робить це специфічно – в художніх образах.

Солідаризуючись з позицією сучасних вчених, що визначають людину як володаря унікальній здатності «сприймати і передавати культуру іншим поколінням», можна стверджувати, що музика є найбільш комунікативною серед інших видів мистецтв [68].

У семіосфері музичної комунікації в діалектичній єдності знаходяться такі поняття, як: «музична мова» (музична знакова система і способи її

організації), «музичний стиль» (система музичних засобів виразності); «музична інтерпретація» (музична виконавська діяльність), «музичний дискурс» (сукупність музичного тексту і соціокультурного контексту), «музичний текст» (результат процесів народження і сприйняття музичного дискурсу). О. Злотник відзначав, що «готовність суб'єкта до міжкультурних комунікацій можливо сформувати в процесі вдосконалення комунікативних навичок, згідно з наступними компонентами:

- когнітивний компонент, що передбачає оволодіння особистістю системою музикознавчих і культурних знань;
- компонент діяльності, що являє собою сукупність музично-виконавських, художньо-творчих, навчально-дослідницьких умінь і знань;
- мотиваційний компонент, що включає мотивацію музиканта як основну рушійну силу у розвитку культурних комунікацій;
- рефлексивно-оцінювальний компонент, що відображає здатність оцінювати результат і корегувати свою активність, спрямовану на отримання позитивних результатів;
- особистісний компонент, що характеризує набір якостей особистості, необхідних для успішного здійснення професійної діяльності;
- соціальний компонент (мовна розкутість, здатність до вирішення проблем, рефлексія стереотипів, варіативність поведінки, повага до звичаїв іншої культури, здатність до динамічного навчання);
- соціокультурний компонент – готовність партнерів по комунікації до ведення діалогу на основі знань власної культури (сформованої культурної само ідентифікації) і культури партнера» [40].

В історичному процесі культурний зміст передається від людини до людини через систему знаків і символів, за допомогою культурно-мовної системи. У всякому спілкуванні, в тому числі за допомогою музики, можна виокремити якийсь сенс і якісь засоби його передачі. Якщо розподілити цей сенс на елементи і визначити, якими засобами виражений кожен з них, перед

нами виявляться знаки. Знаки – це з'єднання певного сенсу і певного способу його вираження.

Погодимось з думкою Н. Брилевої, що «у музичних інтонаціях акумулюється і закріплюється соціокультурний досвід, який відбивається в «суспільній пам'яті» музики. Дійсно, цей накопичений досвід об'єднує музичні інтонації в «локальні» семіотичні системи, в яких закріплюються закономірності національного музичного мислення» [32].

Такі семіотичні системи музичної культури спрямовані на вираження духовного змісту діяльності суспільства за допомогою властивої їй здібності символізувати соціокультурні явища і наділяти їх змістом. Культурна семантика є способом вираження взаємозв'язку між текстом культури, який проявляється в музиці, і контекстом культури, її типом як смисловою сферою, створеною суспільством. Музична культура як «локальна» семіотична система є частиною загальної.

Комунікативна сутність музичного твору, яка проявляється у процесі комунікації визначена Т. Суміною. Вона підкреслює, що в результаті того, що твір потрапляє в соціокультурний світ і інтерпретується представниками різних верств суспільства, виникає різноманітне нарощування інформації. «Це призводить до того, що музичний твір (арт-продукт) як замкнута в собі система, стає відкритою інформаційною системою, що транслює закладені автором ідеї, смисли, інформацію. Тобто семіотика культури дозволяє розглядати музичну діяльність в якості комунікації, в якій музикант на певному рівні і, разом з тим, музичною мовою транслює конкретне повідомлення слухачам, яким необхідно зрозуміти дану інформацію» [79]. У зв'язку з цим, підкреслимо, що тільки семіотичний підхід дозволяє розглядати музичну діяльність як складний і неоднозначний процес, поєднуючи класичні складові – композитора, виконавця, твір і слухача.

Отже, одним з основних елементів сфери мистецтва як комунікативної системи виступає текст твору, він володіє складною семіотичною структурою і

представляє собою цілісну інформаційну систему, центр взаємозв'язків і взаємовідносин між автором, виконавцем і слухачем.

Протягом тривалого часу в музичній культурі будь-якої країни складаються певні стереотипи, стійкі форми, асоціативні зв'язки. Музичний твір викликає у людини певні асоціації з композитором, стилем, епохою, пробуджує спогади, що пов'язані з цим твором.

Представник британської антропології Е. Лич припускав, що невербальні параметри культури можуть бути організовані в своєрідні модельні конфігурації, які містять у собі закодовану інформацію про особливості, які характерні для того чи іншого історичного відрізка часу [51, с.16].

Представник еволюційної школи Едвард Тейлор вважав, що всі явища культури розподіляються за видами, будь то створені людиною матеріальні предмети чи вірування і ритуал. Ці види складають так звані еволюційні ряди. Основний принцип ряду – це принцип узагальнення матеріалу. Але подібне з'єднання матеріалу можливо не тільки по-горизонталі, але і по-вертикалі, між самими рядами [83].

Ю. Степанов пропонує розглядати «знаки-ланки» всередині еволюційного ряду з точки зору семіотики і іменувати такий ряд еволюційно-семіотичним. Як приклад можна згадати історію виникнення нотопису і її еволюцію від букв до спеціальних символів. Ноти, нотний запис є знаками-концептами, які, змінюючи свою зовнішню форму записи, зберегли значення матеріального закріплення «музичної субстанції» на папері.

З'єднання знаків однієї епохи з різних рядів в єдине ціле дають підставу говорити про «парадигми епохи» або «стилі» [83, с.65]. Е. Лич пропонує розглядати різноманітні невербальні параметри культури, такі як архітектура, мода, музика – у вигляді модельних конфігурацій, об'єднуючи закодовану інформацію за аналогією зі звуками, словами та пропозиціями звичайної мови [51].

Н. Брилева вважає, що будь-яке музичне повідомлення, як у формі нотного тексту, так і в розгорнутій звуковій формі, являє собою певний художній код.

Завдяки цьому в умовах культури конкретного суспільства виявляється його справжній зміст, що відповідає авторському задуму і водночас виходить за рамки авторського послання [32].

О. Бразговська характеризує музику як систему різнорівневих знаків, «в якій дуже умовно, але все-таки можна побачити аналогію з вербальною мовою. Висотна організація звуків (звукоряд) – це, свого роду, фонетика. Інтервали, акорди, гармонійні послідовності виконують функцію граматики. Музичний текст розвивається лінійно, з мотивів складається мелодія, і це мало чим відрізняється від синтаксичної організації словесного висловлювання. Музичний текст, як і вербальний, має композиційну структуру, яка будується за певними законами» [31].

Виділяючи системно-семіотичний підхід в музиці, Л. Мазель відзначав, що сприйняття музичних засобів залежить від конкретного контексту даного твору і, що не менш важливо, залежить від «контексту» відповідної культури, музичної мови, що сформувалася у неї, воно являє собою певну систему, що відмінна від системи мови іншої музичної культури. Семіотична, «знакова» точка зору у вивченні музичної культури виникає в зв'язку з комунікативною природою мистецтва, його властивостями як засобу спілкування в найширшому сенсі» [52, с.24-35].

А. Коженкова відмічає, що «принциповою відмінністю впливу музичної мови від вербальної є те, що якщо за допомогою вербальної мови можливо пояснити будь-яке явище, то музична мова допомагає слухачеві відчувати його емоційний вплив. Художній зміст музики звернено до конкретно-чуттєвої сфери мислення, при цьому, вона здатна розкрити зміст емоції, і найбільш вдало втілює такий безпредметний вид емоцій як настрій – не вказуючи на якийсь конкретний об'єкт, але формуючи цілісні образи, представляючи звукові уявлення як «смісло-звукове узагальнення» [43].

На думку Т.В. Лазутіної, музичними засобами моделюються образи-символи для кращого розуміння процесів, що відбуваються в дійсності. У музичному знаку (символі) зв'язок між матеріальною формою і значенням є

умовним. Предмет, який виступає в ролі знака, функціонує в конкретній знаковій системі, тому це необхідно враховувати при дешифруванні музичної інформації. «Символами в музиці можуть виступати як окремі звуки, їх мелодійні, гармонійні, темброві і динамічні поєднання, так і строго диференційовані музикальні образи, що доводяться конкретною музичною побудовою, жанром, авторським стилем» [50].

Таким чином, сучасна людина «переживає» культуру тепер, вона здатна до подібного переживання тому, що у неї присутня «історична пам'ять», а звідси можливість в потоці часу виділяти моменти, які визначають цілісний характер і своєрідність відповідних видів і форм діяльності.

Міжкультурні музичні комунікації, що об'єднують різні риси, а саме інформаційну та історичну, сприяють подоланню культурної обмеженості і стереотипів її сприйняття. Вони дозволяють підтримувати національно-культурні цінності та одночасно формувати унікальність особистості.

1.3. Концертна діяльність як фактор крос-культурної комунікації

Багатогранна діяльність людини з давніх часів включає в себе такі її види, що породжені естетичними потребами і спрямовані на їх задоволення. Музика це унікальний засіб задоволення потреби людей сприйняти світ і відобразити його в інтонаційній формі. У процесі розвитку суспільства музика знаходить своє особливе та важливе місце як в духовному житті окремої людини, так і в якості складової національної культури в цілому, виступаючи одним зі специфічних «знаків» цієї культури.

Серед багатьох форм міжкультурної комунікації, які мають власні закони існування й розвитку, значне місце займає концертна діяльність. Вона є однією з творчих сфер діяльності людини, яка безпосередньо формує сукупність зв'язків і взаємодій індивідів, груп, спільнот, де відбувається обмін «музичною інформацією», уміннями, навичками. Коли «музичну інформацію», передану

представником однієї культури, розуміє представник іншої культури, виникає процес спілкування між представниками різних музичних культур. Концертна діяльність постає чинником взаємодії представників різних, можливо, протилежних за етнічними та психологічними ознаками культур.

Музика володіє унікальними комунікативними можливостями. Подібно іншим видам мистецтва, спілкування тут відбувається на рівні художньої діяльності і спрямоване на досягнення особистісних смислів.

Однак саме музика поряд з іншими видами мистецтва володіє особливими перевагами в передачі досвіду відносин, смислових значень, адже відрізняється здатністю втілювати, висловлювати і генерувати емоційні стани людини. Розуміння музики як форми художньо-емоційного спілкування пройшло різні етапи та варіанти наукового тлумачення в зарубіжній і вітчизняній літературі, і в даний час залишається актуальним та наповнюється новим змістом.

Комунікативні можливості музики історично цінувалися, починаючи від експериментів представлення Бетховена індусам Амазонки до більш «традиційних» прикладів використання різних музичних творів у світі. Також у більш повсякденному житті існує свого роду консенсус щодо позитивної сили музики в міжкультурному (і міжлюдському) спілкуванні. Саме тому з'явилися такі вирази, як «Музика не знає раси», «Універсальна музика» і «Музика через кордони» [9].

О. Злотник у дослідженні комунікативних характеристик простору музичного мистецтва розглядає розвиток музики як засобу комунікації. Він зазначає, що «музична комунікація являє собою відкриту, складно організовану і цілісну систему (основними складовими якої є музична творчість, музичний твір і музичне сприйняття), що забезпечує циркуляцію художньої інформації в просторі музичної культури суспільства» [40]. Тобто під час музичної події (фестиваль, концерт) виконавець та слухач розглядаються як адресант та адресат, між якими відбувається безпосередній діалог. Під час концерту свідомість слухача спрямована на сприйняття мистецького твору, його

розуміння, завдяки чому комунікативне повідомлення композитора передається в широкий соціум, що безумовно впливає на митця. Даний комунікативний процес починається саме з композитора, який за допомогою власних музичних творів налагоджує контакт з усіма іншими учасниками творчого процесу, особливо з виконавцем.

Злотник підкреслює, що музичний твір сприймається слухачем, як своєрідне повідомлення або джерело інформації, але не засобами мови, а «через складні асоціативні ряди емоційного сприйняття» [40].

Обмін інформацією у процесі концертної діяльності здійснюється багатьма способами і, отже, визначає види немовного самовираження, спілкування і поведінки. До них відносяться засоби невербального спілкування – жест, поза, погляд, композиція музичного твору тощо.

У своїй праці «The music between us: is music a universal language?» сучасний дослідник К.М. Хіггінс робить висновок, що музика може утворювати зв'язки між людьми, психологічно і емоційно ще більш фундаментальні, ніж мова, з якої її часто порівнюють. Музика, на думку автора, виходить за мовні бар'єри, це по-справжньому крос-культурна форма спілкування, яка може створити солідарність навіть в політичних розбіжностях [15].

Розглянемо вербальні та невербальні аспекти діалогу між виконавцем та слухачем. Як відомо, мова відноситься до типу вербальної комунікації. Те, завдяки чому люди при безпосередньому спілкуванні розуміють один одного без слів, прийнято називати невербальним спілкуванням. Протягом концерту або вистави ця мова містить значно більше інформації в порівнянні з мовою вербальною.

На думку Н.П. Шишлянникової музика, як концепт, має свою структуру, свої засоби вираження. Подібно до мови, вона включає елементи музичного концепту (мотиви, мелодійний і ритмічний малюнок, динамічні відтінки, темпові відхилення, штрихи тощо). Музика здатна існувати в людській свідомості без безпосередньої присутності мовної системи. Більш того, мова не потрібна для утворення музичних концептів-образів у свідомості слухача, але в

той самий час, розуміння музики на концептуальному рівні, щонайменше, потребує і деякого вербального оформлення, хоча музичну мову неможливо перекласти на розмовну. Про це свідчить крилатий вислів: «Музика починається там, де закінчуються слова» [90].

«Музика, – зазначає С.А. Козачков, – безсумнівно, одне з найзагадковіших явищ світу. Важко неосяжний її матеріал – звук. Він безтілесний. Його не можна побачити, помацати, обнюхати, спробувати на смак. Звук можна тільки почути, тут-то і виявляється вся його швидкоплинність, невловимість і незворотність» [41]. У цьому сенсі осягнення мови музики неможливе без опори на вербальне пояснення, на що вказував видатний педагог В.О. Сухомлинський: «Слово ніколи не може до кінця пояснити всю глибину музики, але без слова не можна наблизитися до цієї найтоншої сфери почуттів» [81].

Якщо звернутися до деяких аспектів походження мови, можна побачити спільне між розмовною мовою і мовою музики. Це загальне – звук. Не випадково вчені розглядають мову як частину природного середовища, що охоплює життєдіяльність людини. Адже звук – це універсальний засіб спілкування в світі природи.

Щоб відповісти на питання «Що таке музична мова?», порівняємо розмовну мову і музичну мову як явища лінгвістики. До розмовної мови ми відносимо словниковий склад, набір граматичних, синтаксичних правил, «озвучений» в живому спілкуванні словесний текст. Таке ж співвідношення існує в музиці. Вчений-музикознавець В.В. Медушевський пише: «Музичні твори – цілісні висловлювання, що несуть з собою неповторну образну думку про світ. Але сотні тисяч неповторних творів містять в собі стійко повторювані елементи і граматичні правила. Це і є музична мова. Музично-мовні одиниці і правила їх зв'язування позначені в музичній теорії, яка допомагає цьому угрупованню, складаючи реєстри найважливіших акордів, способів з'єднання ладів, метрів, темпів, композицій, тим самим вона полегшує навчання

музикантів, подібно до того, як вивчення відмінків, відмін і дієвідмін сприяє вихованню мовної грамотності і очищає мову» [59].

Музичний текст використовує мову як впорядковану систему, яка є засобом комунікації. Але ця система специфічна і лише частково корелює з природною знаковою системою людської комунікації, оскільки не має знаків, аналогічних словам природної мови.

Головне призначення музики у процесі концертної діяльності полягає в організації людського спілкування, у прояві власне комунікативної функції, крім безлічі інших (вираз душевних станів, почуттів, переживань; естетичної, етичної, пізнавально-просвітницької тощо). Різноманітна палітра взаємин постає під час слухання музики, про що влучно виражено в словах Б.В. Асаф'єва про те, що музика «полягає і існує в єдності та співвідношенні творчості, виконавства і слухання через сприйняття» [28]. Це визначення підкреслює неможливість соціального побутування музики поза «спілкуванням» композитора, виконавця і слухача.

Розуміння мови музики збагачує людину в духовному плані, сприяє повноті буття і спілкування. Вирішується проблема спілкування як проблема виховання культури почуттів, вміння розуміти думки один одного, вміння відгукуватися на переживання іншої людини, співчувати, співпереживати.

Протягом багатьох століть музика трансформувалася і змінювалася, підкорюючись еволюції людства, але загальне начало, джерело музики – життя, стародавні основи (архетипи), відображені в звуках емоції і почуття, зробили її доступною для розуміння кожної людини, незалежно від її національності. Згадаймо слова П.І. Чайковського про те, що «музика є скарбниця, в яку будь-яка національність вносить своє на загальну користь» [28]. Історично сформовані особливості музики різних народів не руйнують єдиного музичного простору, а, навпаки, збагачують загальну музичну мову і музичну культуру різних народів світу.

Музикант-виконавець як комунікатор не тільки організовує сприйняття слухацької аудиторії, але і поглинає нові тенденції суспільної свідомості,

реакції на ті чи інші форми мистецтва, відповідаючи тим самим на художні потреби слухачів. «Життя музичного твору, – писав Б. Асаф'єв, – в його виконанні, тобто розкритті його змісту через інтонування для слухачів, а далі – в його повторне відтворення слухачами – для себе, і це в тому випадку, якщо твір викликав до себе увагу, якщо схвилював, якщо «висловив» щось бажане, необхідне даному колу слухачів» [16].

Сучасний слухач вихований на медіа-культурі, і тому сьогодні більше ніж будь-коли музикант-виконавець повинен володіти і технікою видовищної подачі свого мистецтва.

У наш час завдяки появі різних засобів трансляції музики (радіо, телебачення, комп'ютер, додатки на мобільні смартфони) з'явилася можливість технічної фіксації виконання і його передачі. Традиційні форми музичного виконання (концертне виконання, домашнє музикування) відходять на другий план для масового слухача. Можна сказати, що сформувалася слухацька аудиторія, що віддає перевагу запису, замість живого звучання.

Впровадження «дистанційних» форм передачі музики змінило характер спілкування виконавця зі слухачем: зник безпосередній контакт артиста з публікою. Але звукозапис не може відтворити творчої атмосфери живої присутності при виконанні музичних творів у концертному залі, не може забезпечити психологічно важливого ефекту взаємного обміну музичними флюїдами, не може дати можливості вийти на той високий енергетичний рівень, який сприяє найбільш продуктивному сприйняттю музичного твору. Внаслідок втрати такого живого «дихання залу» страждає зворотний зв'язок, що необхідний виконавцю.

Ю.В. Капустін, дослідник сучасного виконавства, справедливо зауважує, що інтерпретація в концертному залі – це «в якійсь мірі результат спільних зусиль виконавця і публіки, результат їх діалогу, і навпаки, в студії радіо, телебачення, грамзапису процес виконання перетворюється в монолог» [42].

Разом з тим нові комунікативні умови змушують шукати більш емкі, узагальнені виражальні засоби, які можуть хоча б частково компенсувати

відсутність безпосереднього контакту виконавця зі слухачем. Творчий пошук у цій області (наприклад, така нова форма подачі виконавської інтерпретації музичного твору, як відеокліп) дає і нові можливості – збільшує слухацьку аудиторію. До того ж за допомогою візуального ряду в музичному відеофільмі або кліпі можна регулювати, спрямовувати процес асоціативного мислення слухача. Конкуренція за місце в засобах комунікації у значній мірі стимулює виконавців опановувати нові програми, майстерність художньої виразності та інтерпретації музики.

Таким чином, музичний процес як системне, цілісне явище є свого роду кровоносною системою для музичного мистецтва, бо комунікація в музиці – це і зв'язок, і повідомлення, і шлях повідомлення, а також це саме спілкування, діалог, полілог, в якому слухач, як і виконавець, критик, музикознавець, далеко не пасивний.

Той факт, що музика частково є засобом спілкування без використання розмовної мови, робить її особливо придатною для випадків, коли люди з різних мовних груп збираються разом [9]. Отже, музичне мистецтво, зокрема концертна діяльність, постає чинником успішного діалогу. Якщо така комунікація відбувається між представниками різних культур, ми можемо розглядати концертну діяльність як засіб крос-культурної комунікації.

Висновки до розділу 1.

За результатами вивчення літературних джерел можна зробити наступні висновки.

Поняття «міжкультурна комунікація» є відносно новим в сучасній науці, тому дискусії з приводу його тлумачення ще не закінчені. Розглядаючи позиції відомих вчених Е. Холла, Л. Бакстера, М. Бахтіна А.П. Садохіна та ін., в нашій роботі приймемо наступне тлумачення. Крос-культурна комунікація – це плідний діалог між різними культурами з властивими їм особливостями.

За результатами досліджень виділено три основних етапи розвитку теорії міжкультурної комунікації з 50-х років минулого століття до теперішнього часу. Визначено, що як наука вона пройшла шлях від вирішення суто практичних завдань до розробки науково обґрунтованих концепцій, типологій, критеріїв тощо.

Розглянуто класифікації культур за різними критеріями, які запропоновані Е. Холлом (ступень інформованості його учасників процесу), Р. Льюїсом (організація діяльності людей у часі), Т. Хіршем (рівень культурної грамотності). Встановлено, що ці класифікації не суперечать, а доповнюють одна одну.

Вивчення семіотичної системи музичного простору культури дозволило визначити способи організації музичної знакової системи в процесі міжкультурної комунікації, які знаходяться у діалектичній єдності. Серед них музична мова, стиль, інтерпретація, текст. З'ясовано, що важливою є сформованість комунікативних навичок, що передбачає наявність наступних компонентів: когнітивного, мотиваційного, соціокультурного, особистісного тощо.

Охарактеризовано різні підходи до розгляду семіотичної системи музики: Д. Лич (модельні конфігурації, які містять у собі закодовану інформацію) Е. Тейлор (принцип узагальнення матеріалу), Ю. Степанов (еволюційно-семіотичні ряди), Н. Брилева (певні художні коди), О. Бразговська (система

різномірних знаків, аналогія з вербальною мовою), Л. Мазель (залежність від «контексту» відповідної культури), А. Коженкова (звукові уявлення як смисло-звукове узагальнення), Т. Лазутіна (моделювання образів-символів). Розмаїття думок про організацію семіотичної системи музики, що наведене, свідчить про складність і багатофакторність комунікаційних процесів, що відбуваються.

Дослідження концертної діяльності як фактору крос-культурної комунікації довели наступне. Це творча сфера, яка формує сукупність зв'язків і взаємодій, де відбувається обмін музичною інформацією, вміннями, навичками. Під час концерту комунікативне повідомлення передається в широкий соціум, що впливає на всіх учасників процесу: композитора, виконавця, слухача. Таким чином утворюються зв'язки між людьми, які психологічно й емоційно ще більш фундаментальні ніж мовні. Розглянуто вербальні та невербальні аспекти діалогу, спільне та особливе між мовою людини та мовою музики. Висловлено проблему втрати емоційної складової живого звучання в процесі трансляції музики шляхом сучасних технічних засобів.

Спираючись на думку фахівців-музикознавців (Б. Асаф'єва, О. Злотника, Ю. Капустіна, С.А. Козачкова, В.В. Медушевського, М. Хігінса та ін.) обґрунтовано, що концертна діяльність може бути чинником успішного діалогу, якщо комунікація відбувається між представниками різних культур.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Популяризація українського акордеонного мистецтва в ХХ-ХХІ століттях

Оскільки акордеонне мистецтво є складовою музичної культури, а остання є підсистемою культури, важливим у контексті нашого дослідження є звернення до праць українських і зарубіжних учених, в яких порушуються проблеми культури загалом, та музичної культури, зокрема.

Проблеми становлення та розвитку вітчизняного та закордонного акордеонного мистецтва мають багато спільного. Насамперед те, що в Україні та в країнах Європи акордеон використовується у різних сферах виконавського мистецтва і є досить популярним музичним інструментом [54].

Сьогодні акордеонне мистецтво України за рівнем розвитку відповідає світовому, про що свідчать сформована система освіти акордеоністів, яка охоплює усі ланки (школу, училище, академію, виконавську асистентуру), численні перемоги українських виконавців на міжнародних конкурсах, функціонування акордеона в академічній, естрадній та побутовій сферах [54].

Визначимо роль крос-культурної комунікації у формуванні української акордеонної школи та їх взаємовплив у процесі розвитку світового музичного мистецтва.

За даними відкритих літературних та історичних джерел, поява та розвиток акордеона в Україні зумовлені як історико-культурними умовами, так і музичними уподобаннями народу. Розглянемо це детальніше.

Історико-культурна ситуація, яка склалася у 1920-х – початку 1930-х рр. ХХ ст., призвела до активного розвитку різних видів мистецтва. Відбувається

поєднання традицій, що були панівними на початку ХХ ст. та досвіду молодих культурних сил. Українські митці починають орієнтуватися на культурні надбання країн Західної Європи, а в мистецтві з'являються нові стилі, течії і напрями. Тому поява акордеона у сфері української естрадної музики в цей період була закономірною. О. Спешилова помічає, що акордеонне мистецтво цього періоду стало сполучною ланкою між радянською естрадною музикою і світовим музичним процесом [77].

Слід зазначити, що важливими чинниками розвитку крос-культурної комунікації в сфері музики на початку 1920-х рр. стають нові музичні стилі, наприклад, джаз. Спостерігається зацікавлення джазовою музикою, яка виникла на півдні США наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в результаті взаємодії африканської і європейської музичних культур [63].

В авангарді культурного поступу на той час перебували міста Західної України, зокрема Львів, який був тісно пов'язаний із західною культурою. У 1920 – 1930-х рр. у Львові набула високого рівня розвитку міська музична культура, до якої входили естрадна музика, джаз, фольклор. У цей період у ресторанах та кав'ярнях Львова працювала велика кількість джаз-оркестрів, до складу яких входив акордеон.

Важливе значення у культурно-мистецькому житті міста і регіону мала творча діяльність львівського оркестру «Теа-джаз» під керівництвом відомого композитора та диригента Г. Варса. Цей оркестр був носієм нових європейських тенденцій. Характеризуючи виступи колективу в Києві та Москві у 1940 р., В. Файєртаг зазначає, що оркестр вдало поєднував «симфонічність звучання в ліричних п'єсах і оркестрових фантазіях зі свінговим джазовим стилем» [86].

Популярності акордеона в Західній Україні сприяли також міжкультурні комунікації, що виникали завдяки гастролям польських музичних колективів. До їх інструментального складу входив акордеон. У 1938 р. такі ансамблі гастролювали у Рівному та сільських районах області, даючи концерти для

місцевого населення і польських військових. До програми вистав входили обробки народних пісень і романси [7].

Ключову роль у поширенні акордеона відіграла також інформаційна складова. Вона включала засоби масової інформації (грамзаписи) та інформацію щодо різних видів танцювальної музики (модні тоді фокстроти, танго та ін.), через які інструмент почали пізнавати. У цей період акордеоністи входять до складу театральних труп, беруть участь у радіопрограмах, здійснюють студійні записи на грамплатівки.

Джаз-оркестри та естрадні ансамблі, до складу яких входив акордеон виступали у концертних ревію, працювали в театрах оперети («Малі форми», «Золотий усміх», «Веселий Львів») та інших розважальних концертно-театральних організаціях [33]. Отже, 1930-ті рр. можна назвати етапом появи і утвердження акордеона на українській концертній естраді. На теренах України акордеон функціонував як естрадний інструмент, він входив до складу естрадних ансамблів і джаз-оркестрів.

Важливим для розвитку акордеонного мистецтва є те, що акордеон освоїли музиканти суміжних спеціальностей – піаністи, баяністи, диригенти, композитори. Серед них – Б. Весоловський, І. Дунаєвський, С. Коган, А. Кос-Анатольський, С. Мартон, М. Мінх, Ю. Саульський, Л. Утьосов, Я. Френкель, О. Цфасман, І. Шамо. Вони виступали переважно як піаністи і водночас солісти-акордеоністи естрадних ансамблів і джаз-оркестрів. Їхні естрадні виступи сприяли популяризації інструмента і виявленню його нових технічних і художніх можливостей [55]. Так, у 1942 р. відомий український композитор, піаніст С. Мартон як акордеоніст успішно виступив на конкурсі-фестивалі у Будапешті, який було влаштовано з ініціативи нотного видавництва «Рожевельдь». Отже, акордеонне мистецтво почало збагачуватись здобутками фортепіанного виконавства.

Дослідження довели, що друга світова війна мала значний вплив на розвиток акордеонного мистецтва в Україні. Так, акордеоністи були і солістами, і акомпаніаторами, входили до складу концертних бригад і

ансамблів. Інструмент звучав на передовій, його можна було почути у підрозділах діючої армії і військово-морського флоту, у шпиталях і в тилу. У цей період великої популярності набули фронтові пісні, а інструментами, що акомпанують, були акордеон чи баян. На цих інструментах супроводжували виступи відомих співаків А. Іванової, Л. Русланової, К. Шульженко, солістів Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка К. Лаптева, А. Васильєва, М. Гладкова та інших.

Успішними були виступи джаз-оркестрів під орудою М. Мінха, Б. Ренського, Л. Утьосова, О. Цфасмана. Там, де не було можливості залучити цілий оркестр, створювались невеликі ансамблі, до яких зазвичай входили акордеон, скрипка і вокалісти [76]. Успішною була діяльність тріо баяністів В. Бородіна, О. Мінченка й українського акордеоніста І. Шамо. Варто відзначити, що практика використання акордеона у складі інструментальних ансамблів у роки війни знайшла продовження у 1950-1970 роки.

На початку війни акордеонів у радянському війську було мало, але вже на її завершення інструментарій значно поповнився трофейними акордеонами німецького, рідше італійського виробництва. Ці інструменти були значно вищої якості порівняно з вітчизняними моделями акордеонів.

Аналіз літературних джерел показав, що у другій половині 1940-х рр. постала проблема підготовки акордеоністів. Вона була зумовлена великою популярністю акордеона, поширенням трофейного інструментарію і виготовленням вітчизняних акордеонів. Підвищення рівня виконавської майстерності, своєї черги, могло ґрунтуватися лише на певних знаннях і навичках, які можна здобути тільки шляхом професійного навчання. Все це доводило необхідність запровадження професійної підготовки акордеоністів.

У післявоєнні роки акордеон увійшов і в середню ланку музичної освіти – технікуми і училища. Так, у 1945 р. у Львівському музичному училищі на оркестровому відділенні було відкрито клас акордеона, у 1948 р. заснований клас акордеона в Ужгородському музичному училищі. У 1946 р. клас акордеона було відрито у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка. Варто

зауважити, що на той час це був єдиний мистецький вищий навчальний заклад в Україні, в якому функціонував клас акордеона.

На думку фахівців-музикознавців, період 1950-1970-х рр. вважається першим етапом становлення акордеонного мистецтва в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Дійсно, у цей період акордеон утверджується як професійний інструмент, з'являється оригінальний естрадний репертуар, набувають розвитку естрадно-джазовий та самодіяльний і формується академічний напрям в акордеонному мистецтві в Україні [76].

Активізація крос-культурних взаємозв'язків між Україною та європейськими державами у другій половині ХХ ст. підштовхнула еволюцію акордеонного мистецтва. Цьому сприяло налагоджування міжнародних контактів та знайомство митців із новими явищами зарубіжної музичної культури, що пов'язані з політичною «відлигою» і послабленням «залізної завіси» між СРСР і країнами Західної Європи та США.

Вивчення історичних джерел дає можливість стверджувати, що у 1950-ті рр. акордеон продовжував займати чільне місце в естрадно-джазовій сфері музикування. Інструмент входив до складу естрадно-джазових оркестрів; акордеон разом із фортепіано, гітарою та ударними утворював ритм-секцію таких колективів; інколи на акордеоні виконували соло у супроводі джаз-оркестру. Також акордеон разом із кларнетом, гітарою, контрабасом входив до складу естрадних інструментальних ансамблів. Такі колективи функціонували при філармоніях, мистецьких навчальних закладах, клубах, будинках культури тощо. Естрадні ансамблі виконували популярні класичні твори й естрадно-джазові композиції.

Підкреслимо, що в невеликих інструментальних ансамблях акордеон використовувався саме як сольний інструмент. З такими колективами виступали яскраві представники естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва В. Ковтун і Я. Табачник. Творчість цих виконавців сприяла розвитку акордеонного мистецтва в Україні.

Так, В. Ковтун починаючи з 1970-х рр. активно гастролював за кордоном – в Угорщині, Польщі, Румунії, Болгарії, Югославії, Чехословаччині, Німеччині, Італії, США, Південній Кореї. У 1976 р. митець став лауреатом Фестивалю народної музики, а у 1977 р. – Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах в Угорщині (м. Будапешт, II премія). У 1980 р. здобув перемогу на телевізійному фестивалі «Радуга» в Росії (м. Москва) [36].

У 1960-х рр. на вітчизняній концертній естраді почав працювати акордеоніст Ян Табачник. Саме він одним із перших в Україні почав популяризувати акордеон. Був учасником багатьох фестивалів і конкурсів. Серед них – «Білі ночі» (Ленінград, 1967 – 1969), «Дунайська весна» (Ізмаїл, 1982), «Біла акація» (Одеса, 1983). Ян Табачник – лауреат Всесоюзного конкурсу артистів естради (Москва, 1967) і дипломант Українського конкурсу артистів естради (Київ, 1975). Виступи музиканта у 1960 – 1970-х рр. відбувалися у різних містах України, Росії, Естонії, Кавказу, Середньої Азії, Сибіру, Далекого Сходу, Поволжя [57].

Отже, творча діяльність талановитих акордеоністів – представників естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва в Україні, їхня робота на філармонійній сцені сприяли закріпленню статусу акордеона як професійного інструмента.

Творчому становленню українських виконавців допомогли крос-культурні зв'язки з музикантами багатьох країн. Так, вагомий вплив на формування майстерності вітчизняних акордеоністів мала творчість представників американської акордеонної школи. Популяризація акордеона у США розпочалася ще на початку ХХ ст. Важливу роль у цьому відіграла творчість вихідців з Італії – братів П'єтро і Гуїдо Дейро. Музиканти вели активну концертно-гастрольну діяльність, здійснили велику кількість записів грамплатівок, написали багато творів для акордеона, які й сьогодні входять до концертних програм акордеоністів. П. Дейро створив низку навчально-методичних посібників, серед яких найбільшої популярності в різних країнах світу, і, зокрема, в СРСР, набули «Методика П'єтро Дейро для акордеона»

(«Pietro Deiro Method for Piano Accordion»), «Школа бігкості» («Shool of Velocity for the Accordion») тощо [57].

Важливою для розвитку акордеонного і баянного мистецтва була творча діяльність американського баяніста П'єтро Фросіні. Цей музикант першим серед баяністів і акордеоністів у 1908 р. здійснив запис на грамплатівку. П. Фросіні вів активну концертно-гастрольну діяльність, був солістом однієї з найбільших радіостанцій Нью-Йорка.

Відомим американським джазовим акордеоністом, який прославив акордеон на весь світ, є Арт Ван Дамм. Музикант випустив понад 40 альбомів, виступав на радіо і телебаченні, проводив майстер-класи в США і Європі. Творчістю Арт Ван Дамма і сьогодні захоплюються багато українських і зарубіжних акордеоністів.

Значний вплив на розвиток вітчизняного акордеонного мистецтва мав виступ американського акордеоніста Діка Контіно. Музикант виступав у супроводі квартету, виконував популярні мелодії. Д. Контіно захоплював публіку акторською майстерністю і віртуозною грою.

Отже, українські акордеоністи вивчали творчість згаданих музикантів, виконували їхні твори, наслідували естрадно-джазову манеру гри, водночас, виробляючи власну індивідуальну манеру виконання.

Дослідження довели, що піднесенню світового і вітчизняного акордеонного мистецтва сприяла організація національних асоціацій акордеоністів у різних країнах світу. Ще у 1935 р. в Парижі було створено Міжнародну асоціацію баяністів-акордеоністів AIA (Association International des Accordeonistes), у 1948 р. її було реорганізовано в Міжнародну конфедерацію акордеоністів (CIA – з фр. Confederation International des Accordeonistes). Діяльність цієї організації, до якої входять асоціації акордеоністів різних країн світу, спрямована на популяризацію акордеона, розвиток системи професійної освіти акордеоністів, розв'язання проблем створення репертуару для акордеона, стандартизації інструментів, проведення конкурсів [76].

Так, з 1948 р. Міжнародна конфедерація акордеоністів щорічно проводить конкурс «Кубок світу». Першим президентом цього форуму був швейцарський професор Ф. Кодерей; віце-президентом декілька разів обирали українського композитора і музиканта М. Чайкіна.

Ключовим фактором входження вітчизняної музичної культури у світовий контекст стало проведення із 1947 р. Всесвітньою федерацією демократичної молоді світу і Міжнародним союзом студентів всесвітніх фестивалів молоді і студентів. Ці фестивалі відбувалися кожних два роки у країнах Європи (1947 – Чехословаччина, 1949 – Угорщина, 1951 – Німеччина, 1953 – Румунія, 1955 – Польща тощо). До програми фестивалів входили різні масово-політичні акції, спортивні молодіжні змагання і художні конкурси. Учасниками художніх конкурсів могли бути солісти і колективи (ансамблі, оркестри) – представники художньої самодіяльності і професійні музиканти, які стали переможцями попередніх відборочних конкурсів у своїй країні. Враховуючи різний виконавський рівень учасників, до програми художніх конкурсів входили переважно популярні твори композиторів своєї країни і обробки народної музики, що породжувало діалог культур [54].

Отже, міжнародні конкурсні змагання й фестивалі, що почали проводитися ще наприкінці 1940-х рр. у різних країнах світу, сприяли удосконаленню виконавської майстерності акордеоністів, обміну досвідом і розвитку професійного навчання гри на акордеоні.

Однак, попри те, що акордеонне мистецтво в Україні почало наближатися до річища, в якому розвивалося європейське, у 1970-х рр. існували проблеми участі українських виконавців у міжнародних конкурсах. Для того, щоб стати учасником міжнародного творчого змагання, потрібно було пройти всесоюзний відбір, у якому із 17 членів так званого «всесоюзного журі» 14 були представниками Росії, один – Білорусі і один або два – України. Проф. М. Давидов зазначає, що за таких умов талановиті музиканти від України не могли потрапити на конкурс упродовж 5-10 років [39]. Журі штучно

обмежувало участь у міжнародних конкурсах і зарубіжну концертну діяльність українських виконавців.

Наслідком популяризації акордеонного мистецтва 1970-х рр. відбулося формування в Україні академічного напрямку. Поширення акордеона у різних сферах музичного життя країни зумовило удосконалення виробництва вітчизняних різновидів акордеона. Було сконструйовано виборний акордеон, інструмент зі ступеневою декою, електроакордеон. Однак, вітчизняні моделі акордеонів значно поступалися своєю якістю закордонним інструментам, тому і в навчальній сфері, і в середовищі професійних виконавців більшого поширення набули акордеони закордонного зразка [54].

З'являється оригінальний естрадний репертуар для акордеона, який створювали самі виконавці-акордеоністи. Поруч із цим, до репертуару акордеоністів входили перекладення і транскрипції класичної музики, виконання яких було досить складним і суперечливим через систему готових акордів акордеона. Проблему вдалося розв'язати шляхом запровадження в українську виконавську практику багатотембрового готово-виборного акордеона, що посів гідне місце серед інших академічних інструментів.

Еволюція акордеонного мистецтва в Україні яскраво простежується у другій половині ХХ століття. У цей період в Україні склалися історико-культурні умови, що сприяли активізації міжнародних контактів та знайомству українських митців із новими явищами зарубіжної музичної культури. Акордеон продовжував займати чільне місце в естрадно-джазовій сфері музикування. Інструмент входив до складу джаз-оркестрів і естрадних інструментальних ансамблів як сольний інструмент.

За даними літературних джерел та з власної практики бачимо істотні зміни у творчості українських композиторів в останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. У цей період формуються нові принципи культуротворчості, митці звільняються від ідеологічного тиску, отримують право вільно висловлювати власні думки, реалізувати творчі задуми, обмінюватися досвідом із зарубіжними майстрами [54].

Зазначимо, що творчі пошуки українських композиторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. знаходяться в річищі тенденцій постмодернізму, характеризуються множинністю і альтернативністю думок, позицій, концепцій, тяжінням до стилізації, цитування творів минулих епох, іронічністю й пародіюванням. Б. Сюта помічає, що творчість українських композиторів розвивається у двох напрямках: перший – суголосний сучасним загальноєвропейським тенденціям, другий характеризується орієнтацією на парадигми національного музичного фольклору «як найпереконливішого виразника національних рис та духу нації» [82].

Оригінальні твори для акордеона сучасних українських композиторів входять до репертуару учасників національних і міжнародних конкурсів та фестивалів, а також є у навчальних програмах мистецьких навчальних закладів, вони звучать у концертних програмах відомих виконавців і музичних колективів України, Росії, Білорусі, країн Прибалтики, Європи, Азії й Австралії. Включення творів українських митців (А. Білошицького, В. Власова, В. Зубицького, В. Рунчака) до репертуару зарубіжних виконавців і колективів свідчить про те, що сьогодні відбувається процес інтеграції української музичної культури у європейський і світовий простір.

Важливо відзначити вагому роль Є. Черказової у формуванні та розвитку акордеонного репертуару академічного напрямку. Завдяки її творчій співпраці музикантами Італії, репертуар українських акордеоністів поповнився творами італійської акордеонної академічної музики ХХ ст.

Зараз Є. Черказова очолює кафедру баяна та акордеона Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Багато її студентів стали переможцями всеукраїнських і міжнародних конкурсів та відомими концертними виконавцями. Серед них – заслужений артист України Ю. Тертичний, лауреати міжнародних конкурсів В. Бендас, А. Вальков, О. Волянський, Р. Воронка, А. Дунаєв, В. Кравчук, О. Мартинюк, О. Микитюк, Д. Мотузок, П. Хадкевич, Г. Щербань та інші.

Упродовж тривалого часу на головній сцені країни – в Колонному залі ім. М.В. Лисенка Національної філармонії відбуваються концерти з циклу «Педагог та його учні», учасниками яких є студенти, аспіранти і випускники класу Є. Черказової. Із 2011 р. ці концерти перетворились у міжнародний фестиваль «Kyiv Accordion Fest», в якому беруть участь, окрім студентів відомого педагога, провідні акордеоністи світу – Сальваторе ді Джезуальдо, Джорджо Деллароле, Івано Баттістон (Італія), Людмила Шлеконіте (Литва) [62].

Серед відомих випускників кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського також слід згадати сербську акордеоністку Тетяну Лукич, яка навчалася в класі професора В. Бесфамільнова. Репертуар виконавиці становили перекладення творів класичної музики й оригінальні композиції для акордеона. Т. Лукич здійснювала активну концертно-гастрольну діяльність, є переможницею багатьох міжнародних конкурсів, зокрема, «Трофей світу» (1983 р., Венесуела, м. Каракас, IV премія), «Кубок світу» (1988 р., Німеччина, м. Троссінген, II премія) та ін. Тетяна Лукич – засновниця і президент Австралійської асоціації акордеоністів [54].

Т. Лукич-Маркс та Е. Габніс входили до складу журі Міжнародного конкурсу-фестивалю баянно-акордеонного виконавського мистецтва «АссоHoliday», що у 2006-2013 рр. проводився в Україні [54].

Підсумовуючі вищевказане, можна зробити висновок про те, що процес популяризації українського акордеонного мистецтва зумовлений світовими тенденціями розвитку. Завдяки цьому між виконавцями та колективами відбувається активний процес крос-культурної комунікації, що сприяє обміну досвідом, розширенню жанрово-стилістичних меж, збагаченню репертуару і знаходженню нових шляхів розвитку акордеонного мистецтва.

2.2. Міжнародне співробітництво в акордеонному мистецтві

Розглянемо питання міжнародного співробітництва у двох ключових аспектах: обмін репертуаром та конкурсно-фестивальна діяльність.

По-перше, це обмін репертуаром. Так, у творчості сучасних європейських виконавців спостерігаємо твори авторів різних країн. Наприклад, популярним для виконання на готово-виборному акордеоні є твір «Політ поза часом» фінського композитора-баяніста Петрі Макконена. Тут використана фактура з нешироким розташуванням акордів і немає виходу за межі звичайної акордеонної теситури. Цей твір сприяє удосконаленню технічної майстерності акордеоністів, підвищенню виконавської культури.

Родоначальницею академічного баянно-акордеонного репертуару, що виконується акордеоністами всього світу, вважається Німеччина. Не можна не згадати композитора Г. Бреме, який створив варіанти для акордеона концертних етюдів «Паганініана» і «Дивертисмент». Твір «Паганініана» став етапним у розвитку акордеонного мистецтва і сприяв удосконаленню технічної майстерності виконавців, оскільки тут представлена різноманітна пасажна орнаментика, техніка подвійних нот, акордів, стрибків. У теперішній час «Паганініана» і «Дивертисмент» Г. Бреме використовуються у концертній і навчальній практиці.

Серед німецьких композиторів, які прославилися створенням і виконанням різних концертних фантазій естрадного плану, перш за все слід згадати Рудольфа Вюртнера (1920-1974). Він отримав популярність не тільки як соліст-баяніст, диригент, керівник відомого оркестру, педагог, але і як автор багатьох відомих естрадно-віртуозних творів для баяна та акордеона. У них можна знайти прагнення виявити художні засоби інструментів – в різних видах мелодійного орнаменту, різноманітної акордової фактури. Багатогранно розкриваються можливості акордеона також в вигадливості всього ритмічного малюнка музики. Зауважимо, що Р. Вюртнер з дитячих років грав на баяні в

перевернутому вигляді – лівою рукою на правій клавіатурі, а правою рукою – на лівій.

Р. Вюртнеру належить ряд транскрипцій та обробок для оркестру акордеонів – зокрема, Фантазія на теми опери Бізе «Кармен», перекладення «Картинок з виставки» Мусоргського, Фантазія на тему концертного етюд «Кампанелла» М. Паганіні та Фантазія на тему пісні «Очі чорні» [2].

Одним з найяскравіших виконавців, який зробив неоціненний внесок у формування світового репертуару акордеоністів, є Арт Ван Дамм (народ. 1920). Десять років поспіль на щорічному голосуванні «Downbeat» та п'ять років на щорічному голосуванні «Keyboard» він був визнаний найкращим джазовим акордеоністом. Для п'єс та імпровізацій Арта Ван Дамма характерна різноманітна орнаментика мелодійної лінії, що розцвічена найрізноманітнішими фігураціями, а також колоритна септаккордика. Своєрідними і свінговим є ритмічні звороти його музики, наприклад, при викладі теми в п'єсі «Ірландська прачка».

Сьогодні в концертних програмах європейських виконавців звучать твори П'єтро і Гуідо Дейро.

П'єтро Дейро (1888-1954) був першим, хто познайомив американців з акордеоном і став автором найпопулярніших творів для нього. У 1928 році він організував в Нью-Йорку штаб акордеонного мистецтва, який мав на меті пропаганду цього інструменту в країні. Все це зробило ім'я П'єтро Дейро надзвичайно популярним в США, так і в багатьох інших країнах.

Перу П'єтро Дейро належить велика кількість творів, зокрема, два концерти для акордеона з оркестром, їм записані на грамплатівки акордеонні транскрипції багатьох оперних увертюр, обробки популярних пісенних і танцювальних мелодій, видані репертуарні і методичні збірники, створені школи гри на інструменті, серед яких особливої популярністю в Америці та інших країнах протягом кількох десятиліть користувалася «Школа швидкості». Акордеоніст зробив також понад тисячу перекладень і транскрипцій, переважно це п'єси «легких» жанрів. Вони нерідко виконуються акордеоністами в

концертах – так само як і власні його мініатюри, такі як увертюра «Спокій», вальси, польки, марші та ін.

Не менш популярними серед акордеоністів стали аранжування і твори брата музиканта Гуїдо Дейро (1886-1950). Гуїдо Дейро став першим акордеоністом, який значну частину творів легких жанрів грав як сольні концертні «номери». Його транскрипції популярних творів музичної класики, пісень і танців користувалися фантастичним успіхом. Музикант створив безліч музичних мініатюр, які широко включалися та включаються в естрадні концертні програми акордеоністів – польку «Я не турбуюся», вальс «Моя Флоренція», марш «Західні зірки», вальси-каприси тощо. Вони відрізняються прекрасним відчуттям акордеонної фактури, вигадливою орнаментикою, загальним темпераментним тонутом.

Твори П. Фросіні в даний час постійно звучать в естрадних програмах акордеоністів та баяністів багатьох країн. Особливу популярність отримали такі п'єси, як «Запаморочливий акордеон», «Гарячі пальці», «Шведсько-італійська мазурка», «Кокетлива полька», «Реєстр в ре мінорі», Фантазія на тему Паганіні «Карнавал у Венеції», «Італійська фантазія», акордеонний дует «Клубок спагеті», Увертюра G-dur, ряд рапсодій – a-moll, c-moll, d-moll, а також багато інших творів.

Яскрава і разом з тим граціозна музика Фросіні багато в чому розкриває нові можливості баяна та акордеона. Особливу жвавність і витонченість надають його мініатюрам примхливість ритмічного малюнка, гострі синкопи, колоритна орнаментика, прикладом чого можна вважати початкові такти п'єси «Маріпозіта» [2].

Зараз до репертуару акордеоністів європейських країн ввійшла музика аргентинського композитора Астора П'яццолли. Його численні танго наповнені виразним ліричним мелосом, імітаційними елементами, контрапунктом. Мелодії композитора характеризуються пристрасністю, їм притаманна спонтанність різких злетів і падінь. Музиканти виконують перекладення творів А. П'яццолли для акордеона, ансамблю акордеона з іншими інструментами.

Сюїта «Five Tangos Sensations», яка стала його останньою працею, протягом декількох років займала провідні позиції в рейтингу творів класичної музики. Астор П'яццолла – один з небагатьох композиторів, який зміг записати і виконати на концертах майже всі свої твори. За останні 10 років свого життя композитор написав більше 300 танго, 50 мелодій до кінофільмів, серед яких «Генріх IV» Бертолуччі, «Люмієр», «Армагедон», «Південь» і «Посилання Гарделя», а також музику до театральних вистав і балетів. В Італії журі премії критиків одноголосно удостоїло П'яццоллу Першої Премії за Кращий диск інструментальної музики, зазначивши в своєму рішенні: «За сміливість композицій і за вражаючу творчість в створенні аранжувань, які наповнюють танго новим звучанням». У лютому 1993 року в Лос Анджелесі Астор П'яццолла був номінований на премію Греммі 1992-го за твір Oblivion в категорії «Краща інструментальна композиція». Міжнародна критика охарактеризувала Oblivion як одне з кращих творів П'яццолли [2].

Велике визнання серед акордеоністів здобув Концерт для бандонеона, гітари та камерного оркестру А. П'яцолли. У цьому творі гостро синкоповані мелодичні звороти змінюються виразним ліричним мелосом.

До репертуару європейських виконавців також входять твори в стилі мюзет французького композитора-баяніста Рішара Гальяно. Його вальси характеризуються виразною мелодикою, гнучкою, пластичною і водночас пружною ритмікою, блискучою віртуозністю. В музиці Р. Гальяно поєднано особливості стилю мюзет, танго і розвинутої джазової імпровізації.

Необхідно згадати таких авторів, як Ентоні Галла-Ріні, Чарльз Маньянте, Френк Марокко, Лучіано Фанчеллі, твори яких характеризуються розмаїттям орнаментики мелодики, колоритними септакордами, гострими свінговими ритмами.

Також музиканти виконують концерти для акордеона з симфонічним оркестром Пауля Крестона, Вітторіо Мелоккі, Курта Мара, Концертино для акордеона з симфонічним оркестром Яромира Бажанта, низку композицій Франка Анжеліса і Феліче Фугацці.

Таким чином, бачимо, що репертуар сучасного виконавця-акордеоніста щороку стрімко поширюється завдяки крос-культурним комунікаціям між виконавцями та композиторами різних країн світу.

По-друге, крос-культурна взаємодія акордеоністів світу постала поштовхом до налагоджування офіційних міжнародних зв'язків. Наприклад це зв'язки з Міжнародною (CIA) та Всесвітньою (CMA) конфедераціями акордеоністів, про які згадувалося у підрозділі 2.1. Важливими подіями є Міжнародний конкурс «Кубок світу» (фр. Coupe Mondiale) або Чемпіонат світу серед акордеоністів (англ. World Accordion Championship) – престижні щорічні змагання виконавців на баяні та акордеоні, що проводиться CIA [3].

CIA була заснована трьома країнами: Францією, Швейцарією і Німеччиною. Вперше її делегати зібралися у Парижі в 1935 році, де була створена структура організації, яка успішно працює до сьогоднішнього дня. Охарактеризуємо її складові. Отже, кожна країна представила по три обраних члена в «Раді керуючих», з яких обиралися посадові особи.

Перш за все, це президент, до функцій якого входить управління роботою конфедерації, здійснення контролю за проведенням «Кубку Світу» в різних країнах. Наступний за рангом – віце-президент, обов'язки якого пов'язані з наданням допомоги в управлінні конфедерацією. Він також відповідає за інформування членів CIA про майбутні події, конкурси, конгреси тощо.

Реєстрацію учасників «Кубка Світу» здійснює генеральний секретар. Роботу з інформаційними ресурсами веде повноважний представник (прес секретар), вона включає підготовку матеріалів про проведення конкурсів і конгресів, створення фотозвітів, управління сайтом та інформацією в Інтернеті, проведення інтерв'ю.

Менеджер зі зв'язків з громадськістю займається формуванням інформаційно-рекламної стратегії, забезпеченням зворотного зв'язку з партнерами, підтриманням постійного контакту із засобами масової інформації, здійсненням контролю за підготовкою і виконанням договорів і контрактів з рекламного, інформаційного і фінансового забезпечення.

Не менш важливою є роль голови музичного комітету, в функції якого входить контроль за проведенням конкурсів: відповідність програм учасників заявкам, дотримання регламенту, готовність звуку і світла на сцені тощо [3].

На цей час Міжнародна конфедерація акордеоністів налічує 44 члена, що є представниками суспільних об'єднань (асоціацій) акордеоністів різних країн світу.

Табл. 2.1

Структура Міжнародної конфедерації акордеоністів CIA [3]

Членство с правом пріоритетного голосу	Членство с правом голосу	Члени-кореспонденти	Почесні члени	Разом
14	24	1	5	44

Найпрестижніший професійний конкурс серед акордеоністів «Кубок світу» вперше відбувся в 1938 році в Парижі, подальше його проведення тимчасово було перервано Другою світовою війною. З 1948 року змагання проводяться щорічно в різних країнах світу. У конкурсі сім категорій, які поділяються за віковими групами, кількістю учасників (соло, ансамбль, оркестр) і жанрами. Журі складається з провідних виконавців і педагогів світу. Учасності в конкурсі передують національний відбір в кожній країні.

З ініціативи CIA та СМА також щорічно організуються різноманітні конкурси виконавців, що відбуваються в країнах Європи (Білорусі, Росії, Сербії), у Австралії, США.

До програми учасників конкурсів входять твори академічного, народного, естрадно-джазового та сучасного напрямів «нової музики» [42]. Серед найвідоміших міжнародних конкурсів акордеоністів, що проходять у різних країнах світу, варто відзначити «Гран-прі акордеон» (у різних містах Франції), конкурс відеозаписів «Золотий акордеон» (Нью-Йорк, США), «Акордеон інтернаціональ» у м. Райнах, (Швейцарія), «Sata-Name Soi» (Фінляндія), імені Жанет Диримози (Данія), «Arrasate Niria» (Іспанія).

Одним із найбільш значущих міжнародних змагань вважається конкурс акордеоністів «Фогтландські дні музики», що відбувається у м. Клінгенталь (Німеччина). Цей міжнародний форум проводиться із 1964 р. (спочатку під назвою «Дні гармоніки», а з 1975 р. – «Фогтландські дні музики»). На конкурсі представлене широке розмаїття жанрів і напрямів акордеонного виконавства: академічне, фольклорне, естрадне, джазове; виконання перекладень музики, створеної для різних інструментів, та оригінальних творів; сольне й ансамблеве музикування тощо.

Понад сторічну історію має міжнародний конкурс «Приз Кастельфідардо» (Італія), до якого входить велика кількість різних номінацій для виконавців академічної та естрадно-джазової музики та 14 категорій. Відомими італійськими конкурсами також є «Золотий акордеон», імені Астора П'яцолли, «Приз Барговальдітаро», імені Стефано Бізарі.

Багато міжнародних конкурсів проводяться у Сербії та Хорватії. Наприклад, це «Міжнародні зустрічі баяністів-акордеоністів», що проводиться в курортному місті Пула (Хорватія) з 1964 року. Цей конкурс став одним з найпопулярніших серед молодих виконавців. Розвитку його популярності посприяли такі фактори як:

- ліберальність конкурсних програм – обов'язкова композиція і програма за власним вибором;
- тривалість виконання від 15 до 20 хвилин;
- розподіл усіх учасників за віковими категоріями з інтервалом у два роки;
- краса та привабливість саме міста Пули.

Конкурс у м. Пула до 1985 р. проводився щорічно, а потім його почали організовувати з розривом у два роки.

Викладачі використовують цей конкурс для того, щоб черпати для себе та своїх учнів різні стилі виконання, спостерігати новітні тенденції акордеонного мистецтва та конструкції інструменту (найчастіше тут представлені інструменти італійських виробників), відвідувати концерти зарубіжних виконавців та митців з власної країни. Слід погодитися з думкою

Т. Варламової, про те, що «конкурс – це не тільки музика, не тільки різновид збору найперспективніших і талановитих музикантів, а також обмін досвідом і навчання у високому сенсі цього слова» [66].

Організацію подібного конкурсу також взяла на себе влада сербського міста Смедеріво (в особі місцевої адміністрації) і Смедерівська музична школа. Ініціатором був Слободан Джурич, який сьогодні є художнім директором цього музичного заходу. Конкурс вперше був проведений в 1995 році і має назву «Дні баяна та акордеона». Ця музична подія відразу вийшла до кращих заходів міжнародного рівня. На конкурс приїжджають учасники з багатьох країн світу. Відомі музиканти беруть участь в роботі журі та виконують сольні концерти. Перерахуємо лише деяких з них: Раймунд Каконі, Борис Ленко, Петер Катіна, Володимир Чухран (Словаччина), Володимир Мурза, Павло Фенюк (Україна) Массіміліано Піточо, Лючіано Біондіні (Італія), Сергій Войтенко (Росія), Зоран Божаніч, Бобан Белік, Олександр Васич, Іовіца Джорджевич (Сербія) та ін. [70].

З 1997 по 1999 рік було організовано конкурс під назвою «SIWA – Перший баян і акордеон в Сербії», який проходив у залах Белградської філармонії. (SIWA – це назва майстерні у місті Гроцьке, недалеко від Белграда, яка займається виробництвом баянів та акордеонів). До складу журі входило шість найкращих педагогів. Склад журі щороку змінювався, до нього зараховувалися педагоги, визнані кращими на попередньому конкурсі. Кожен член журі працював абсолютно самостійно. Найнижчий та найвищий бал журі не визнавало заради більшої об'єктивності. Але незважаючи на все це, конкурс проіснував лише три роки. Зазвичай в ньому брали участь від 40 до 50 баяністів-акордеоністів.

У місті Новому Кнежевці починаючи з 2001 по 2014 рік, щорічно в грудні організується «Міжнародний фестиваль баяна і акордеона». Кількість учасників варіювалася від 50 до 70 конкурсантів, кращі з яких удостоюються грошових премій.

У місті Лазареvecь на базі музичної школи імені Марко Тачевіча з 2002 року регулярно проходить міжнародний конкурс-фестиваль під назвою

«Травневі зустрічі акордеоністів і баяністів». Конкурс збирає від 60 до 100 учасників. Переможці отримують грошові премії та кубки лауреатів.

У Східному Сараєво з 2010 року проводиться міжнародний фестиваль «Акордеон АРТ», організаторами якого є Музична академія державного університету міста Східне Сараєво і асоціація «Новий звук». У перший же рік в «Акордеон АРТ» взяли участь 157 солістів, в на даний час кількість учасників зростає вдвічі. Особливістю цього конкурсу є змагання солістів, які виконують виключно академічні твори. За кілька років його проведення, фестиваль отримав високу оцінку – як найважливішого культурного заходу в Республіці Сербській (Міністерство освіти і культури Республіки Сербської) і одного з найпрестижніших конкурсів-фестивалів в світі (за оцінкою Світової конфедерації акордеоністів та баяністів) [70].

У творчих змаганнях беруть участь виконавці з різних країн світу. Міжнародні конкурси сприяють удосконаленню професійної майстерності виконавців, розширенню та оновленню репертуару, модернізації інструментарію, допомагають з'ясувати стан акордеонного виконавства у світі, познайомитися із різними акордеонними школами, визначити сучасний рівень виконавської майстерності.

3. Ракіч розкриває наступні завдання, що постають перед організаторами міжнародних конкурсів та фестивалів:

– утвердження статусу акордеонного мистецтва як загальнодоступного, популяризація гри на інструменті, інтеграція спільноти акордеонного мистецтва;

– аналіз рівня виконавської майстерності акордеоністів (організатори, як правило, розподіляють виконавців, рівень майстерності яких буде оцінюватися, на групи, за різними критеріями, головним з яких є вік);

– популяризація оригінальної музики для акордеона;

– стимулювання подальшого розвитку виконавської майстерності;

– виявлення нових талановитих виконавців та обдарованих педагогів, їх представлення громадськості;

- заохочення композиторів, що пишуть музику для акордеона, до співпраці з молодими виконавцями;
- удосконалення творчого підходу до методики підготовки (і до навчального процесу), підвищення професійного рівня в педагогічній роботі;
- збагачення репертуару;
- узагальнення знань і вивчення досвіду провідних педагогів [70].

Важливим для популяризації акордеона, баяна та інших різновидів гармонік, а також для удосконалення виконавської майстерності на цих інструментах є проведення різних фестивалів. Найчастіше такі заходи проводяться у Прибалтиці. Тут щороку відбуваються міжнародні фестивалі акордеоністів і баяністів, учасниками яких є провідні солісти й колективи Латвії, Литви, Естонії, України, Росії, Білорусії та інших країн Європи.

Наприклад, знаковою подією у світовому музичному культурному просторі, невід'ємною частиною акордеонної спільноти, є порівняно молодий (всього 6 років) Міжнародний фестиваль акордеонної музики у Берліні (Німеччина) *Philharmonika*, організатором якого є суспільство *Pantonale*.

Видатні музиканти й імениті виконавці світового рівня представляють різнохарактерну за своїм змістом програму, яка поєднує у собі класичну, сучасну музику, джаз і елементи народної музичної творчості.

Заслуговує на увагу висловлювання про фестиваль одного з кращих баяністів сучасності Ю. Шишкіна: «На ньому, поряд з авторитетними виконавцями грають юні музиканти, лауреати різних престижних конкурсів. Можна сказати - відбувається поєднання теперішнього і майбутнього акордеона. Фестиваль піклується про популяризацію національних талантів» [60].

На фестивалі брали участь: знаменитий акордеоніст і композитор Горка Хермоза (*Gorka Hermosa*) зі своїм тріо Маландрі Клуб (труба, контрабас, акордеон), Егле Барткевічюте (*Egle Bartkeviciute*) з Литви, яка відома експериментальним, незвичним звучанням акордеона. Виступи молодого талановитого Райана Корбетта (*Ryan Corbett*) з Шотландії, неперевершеного

Роберто Молінілла (Італія), українського виконавця Віктора Власова, і «Маестро акордеона» Юрія Шишкіна не залишають байдужою навіть саму вимогливу та прискіпливу публіку.

2.3. Обмін досвідом національних акордеонних шкіл

На сучасному етапі розвитку у фахівців акордеонного мистецтва не викликає сумніву необхідність професійного спілкування. Тому вони сприяють створенню різноманітних міжнародних проєктів. Наприклад, протягом останніх років під егідою СІА активно розвивається проєкт Світового Оркестру Акордеоністів (World Accordion Orchestra), який складається з учасників Кубка світу. Проєкт розпочався у 2007 році за ініціативою Джоан С. Соммерс. Після дуже успішного виступу оркестру на Coupe Mondiale в Александрії (США) традицію об'єднання акордеоністів-виконавців з усього світу з магією музики щодо формування унікального World Accordion Orchestra (WAO) було продовжено [24]. Цей проєкт з роками тільки набуває популярності.

Джоан С. Соммерс, засновниця WAO, була удостоєна звання Почесного професора після її звільнення з Університету Міссурі - Канзас-Сіті (США), де вона заснувала і викладала програму навчання акордеону протягом сорока років.

У 1955-56 рр. вона отримала право представляти США на Coupe Mondiale, і, хоча вона не виграла, саме цей досвід відкрив їй очі на величезні можливості, що доступні акордеоністу; це, можливо, закріпило її довічний інтерес до акордеонної діяльності по всьому світу.

Джоан мала багаторічний досвід роботи вчителем, диригентом і аранжувальником для акордеона та різноманітних оркестрів. Багато з її аранжувань використовувалися її власними оркестрами на міжнародних конкурсах, що проводяться по всій території США, а також в багатьох турах, що здійснюються за кордоном.

Джоан Соммерс займала посади в кількох музичних організаціях, в тому числі в Міжнародній гільдії акордеоністів та вчителів (ATG) та Міжнародній федерації акордеоністів (CIA-IMC-UNESCO). Після виходу у відставку з поста віце-президента їй одногосно було надано статус почесного члена CIA [4].

Важливим кроком підтримки крос-культурного діалогу національних акордеонних шкіл вважаємо проведення Генеральних Асамблей (Зимових конгресів). Традиційно у програмі заходу – великий концерт та вручення нагород CIA. За регламентом в рамках заходу щороку митцям присуджуються нагороди (за високі досягнення) і до чотирьох почесних звань Honored Friend of the Accordion Awards (Почесний Друг Акордеоністів).

Також Асамблеї є майданчиком прийняття стратегічних рішень, наприклад, щодо використання нових інформаційних технологій у процесі обміну нотними матеріалами та ін. Рішенням 2012 року було скасовано необхідність надання друкованих нот членам журі конкурс «Кубок світу». Кандидати отримали можливість відправити файл з нотами виконуваних творів у форматі Acrobat PDF для їх перегляду членами журі на Іpad і інших подібних пристроях, що надаються CIA. Цей новий формат дозволив усунути необхідність для учасників привозити додаткові екземпляри нот, а також надав усім суддям можливість одночасного перегляду нот виконуваних творів у цифровому форматі. Цей спосіб копіювання нот більш екологічний, до того ж учаснику немає необхідності піклуватися про поширення своїх нот перед виступом, а зосередитися виключно на виконанні [26].

Ще одним цікавим напрямком обміну досвідом національних акордеонних шкіл є участь у міжнародних професійних конвенціях. Яскравим прикладом є Las Vegas International Accordion Convention (США), яка збирає представників різних шкіл вже протягом 20 років. Подія набирає масштабів щороку і залучає людей з усього світу. Вона включає виступи відомих виконавців, наприклад, Піта Барбутті, Піно Ді Модуньо, Кенні Ковіца, Пітера Соаве, Джини Бранеллі, Дона Ліповача, спеціальних гостей Майрона Флорен, Арт Ван Дамма і Діка

Контіні. Щороку конвенція містить у собі сім концертів і понад 35 майстер класів. Також передбачається участь виробників акордеону [23].

Набувають популярності літні акордеонні тижні, які відбуваються у різних країнах світу. Наприклад, це Китайський Харбінський щорічний міжнародний тиждень акордеонного мистецтва. У 2020 році він буде проводиться у шостий раз під егідою Міністерства культури і туризму КНР і муніципального народного уряду Харбіна. Кількість учасників починаючи з 2010 року перевищила 500 виконавців та фахівців. Організатором події є Харбінський педагогічний університет. Захід є частиною Літнього музичного фестивалю в Харбіні.

Харбін стає «столицею музики» у ліпні, коли провідні акордеоністи виступають у Концертному залі Харбінського педагогічного університету. Там відбуваються концерти та майстер-класи, таким чином формується територія щодо обміну досвідом різних національних акордеонних шкіл світу.

Ініціатор та керівник заходу – професор Ван Хонь, декан музичного коледжу Харбінського педагогічного університету. Він є президентом Асоціації музикантів провінції Хейлуцзян, а також є почесним членом журі на багатьох престижних міжнародних конкурсах баяністів та акордеоністів, зокрема міжнародні змагання у Франції, Італії, Литві, Боснії і Герцеговині, Австралії та Новій Зеландії [25].

Налагодженню крос-культурних комунікацій щодо обміну досвідом національних акордеон шкіл сприяє використання нових інформаційних технологій, зокрема глобальної мережі Інтернет. Так, з 2009 року, на офіційному сайті СІА 6 травня відзначається Всесвітній день акордеона. Вперше захід був проведений у 2009 році, на честь дати, коли акордеон був вперше запатентований у Відні, (Австрія) Кирило Демієном.

Будь-яка асоціація, група, оркестр, виконавець або вчитель може підтримати цю традицію, заохочуючи проведення національних і місцевих акордеонних заходів на території своєї країни в цей день або у вихідні. Необхідно зареєструватися на офіційному веб-сайті та відправити звіт про свій

захід після його проведення. Таким чином інтернаціональна акордеонна спільнота має можливість у режимі он-лайн відслідковувати різноманітні мистецькі івенти та ділитися своїми творчими досягненнями з усім світом [2].

Слід зазначити, що питання крос-культурної взаємодії вирішуються у двох напрямках: згори вниз – шляхом підтримки та виконання рішень міжнародних організацій, та знизу вгору – за рахунок ініціативи національних акордеонних шкіл. Яскравим прикладом другого напрямку може бути створення та розвиток Польської акордеонної школи.

Фундамент академічної освіти польських акордеоністів заклав Б. Бухальський, який у 1933 р. створив перший навчальний посібник для акордеона. З 1946 року введено викладання гри на акордеоні в музичних школах, а пізніше і в музичних училищах та педагогічних факультетах консерваторій. У цьому ж році виник перший у Польщі акордеонний оркестр під керівництвом С. Галаса (м. Краків). А. Мірек зазначає, що у програмі колективу були твори Баха, Вагнера, Венявського та інших всесвітньовідомих композиторів [31].

Становлення сольного й ансамблевого академічного акордеонного виконавства пов'язане з ім'ям видатного польського музиканта-акордеоніста та педагога Влодзімежа Леха Пухновського (1932), який у 1959 році відкрив клас акордеона у Варшавській вищій школі музики. Під його керівництвом створено професійну акордеонну школу, важливою ознакою якої є виховання педагогічних кадрів, підготовлених для багатьох Вищих шкіл музики Польщі. Випускники В.Л. Пухновського працюють у Катовіце, Кракові, Вроцлаві, Познані, Гданьску та інших містах країни. У 1964 році клас акордеона відкривається у Варшавській музичній академії ім. Ф. Шопена. Першим завідувачем кафедри акордеона стає В.Л. Пухновський, доктор філософії і музики, професор, заслужений діяч культури Польщі [61].

Діяльність Пухновського, власне, виходить за рамки Польщі: протягом багатьох років він не тільки очолював Польську асоціацію акордеоністів, а й був віце-президентом міжнародної конфедерації акордеоністів, професором

Міжнародних курсів викладачів акордеона в Троссінгені, членом Американської музичної спільноти.

У 1961 він заснував Варшавський акордеонний квінтет (Warsaw Accordeon Quintet), лідером якого він був до 1989 року. Квінтет, який придбав світову популярність зіграв понад 1600 концертів по всій Європі та Азії, виступив на 25 національних та міжнародних фестивалях сучасної музики, також записав шість альбомів і безліч радіо і телевиступів [61].

Зараз у Польщі проводяться престижні міжнародні конкурси та фестивалі. Одним з найвідоміших є «International Accordion Festival» (м. Перемишль). З 7 по 10 грудня 2011 року, коли фестиваль відзначав 20-ту річницю, організатори запросили відомих світових акордеоністів, а саме: Міку Вайронена (Фінляндія), який на той час виконав сотні концертів у Європі, США та Азії; Рішар Гальяно, відомий французький музикант, який виступив зі своїм квінтетом «Tangoria». Один з концертів був присвячений 90-річчю композитора Астора П'яццолли, найяскравішого представника стилю танго. Пітер Соаве (США) виступив зі струнним квінтетом «Рукнера» з Хорватії.

Така комунікація зі світовою акордеонною спільнотою є важливим фактором розвитку академічного акордеону в Польщі та являє собою підґрунтя популяризації польського акордеонного мистецтва серед закордонних колег.

Слід також згадати видатного акордеоніста Могенса Еллегарда, засновника акордеонної школи Данії. У середині 1960-х років він створив свою акордеонну студію в Мальме. Він і Ларс Холм навчали велику кількість дітей і почали розуміти, що у Данії не вистачає кваліфікованих викладачів по класу акордеона. Саме це змусило Еллегарда провести кампанію за викладання гри на акордеоні в датських консерваторіях і, зокрема, в Королівській датській академії музики в Копенгагені і в двох інших академіях в Оденсі й Орхусі.

У 1970 році кампанія Еллегарда була успішно реалізована, тоді його запросили стати засновником та головою кафедри в Королівській датській академії в Копенгагені. У 1977 році Еллегард став професором, а до 1980-му передав кафедру в Орхусі, яку він також заснував, одному зі своїх учнів. У

підтримку своєї викладацької діяльності він опублікував книгу-посібник «Комплексний метод для хроматичної системи вільного баса» (1964), яка була видана Hohner в Нью-Йорку, США. Ця робота і досі залишається однією з кращих серед тих, що були написані англійською мовою.

Могенс був першокласним педагогом, який черпав найкраще від багатьох своїх учнів. Він надихав власним прикладом професійного виконання і дуже високими вимогами не тільки до своїх учнів, а й до себе самого. Маестро ніколи не очікував, що його учні будуть грати твори, які він сам грати не в змозі. Його рівень виконавської майстерності був неймовірно високим, що надихало композиторів, учнів і глядачів.

Розвиваючи крос-культурні зв'язки, він створив та виконав кілька радіопрограм у Великобританії на початку 1980-х років і кожна з них була розроблена для того, щоб показати британській аудиторії напрямок, в якому він намагався рухатись. У одній з програм він виконав не тільки популярні п'єси, які були актуальні для тогочасних слухачів, такі як «Політ джмеля» і варіації «Карнавал у Венеції», але й також «Симфонічну фантазію» Шмідта.

В іншій програмі він зосередив свою увагу на специфіці навчання дітей молодшого віку і тому, які музичні твори важливо грати на акордеоні. Як приклад він зіграв дитячу сюїту В. Золотарьова №1. Закінчив програму Могенс чудовою демонстрацією своєї технічної майстерності з чудовим виконанням транскрипції Івана Яшкевича «Весняні голоси», добре відомої і зараз.

Необхідно згадати важливу роль, яку зіграла в його діяльності друга дружина, уродженка Угорщини, Марта Бене. Марта була талановитою акордеоністкою, яка закінчила консерваторію Бели Бартока в Будапешті. Вона підтримувала його в останні два десятиліття його життя не тільки як дружина, але і партнер з ансамблю у багатьох концертних виступах по всій Європі. Останній компакт-диск Могенсен «Jeux A Trois» (1994 р.) загалом являє собою альбом акордеонних дуетів з перкусією і є більш успішним, ніж сольні альбоми [21].

Слід звернути увагу на роль крос-культурних комунікацій у розвитку білоруської акордеонної школи, яка на цей час досягла відповідності виконавської майстерності до міжнародного рівня. Це стало результатом направлення освітнього процесу до якісної врівноваженості, використання передових європейських науково-методичних матеріалів, участі у міжнародних заходах. Виконавська практика, яка стимулюється змагальними процесами, розкрила найширші репертуарні обрії, підвищила рівень художності творчості білоруських акордеоністів, вивірила багато технічних вмінь. Білоруські виконавці все частіше беруть участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, виїжджають за кордон з гастрольями, популяризують власне національне інструментальне виконавство, обмінюються досвідом з колегами з інших країн.

Набувають популярності Відкритий конкурс виконавців на баяні та акордеоні «Могильовські наспіви», Республіканський фестиваль-конкурс дитячого мистецтва «ЛьВінок» (Лідський вінок), «Зірки Придніпров'я» та ін. З'являється все більше охочих спробувати свої сили на престижних міжнародних конкурсах. Відкриваються нові імена, з'являються нові таланти.

З'явилася велика кількість лауреатів міжнародних конкурсів, серед них: С. Бельська, Е. Зибо, В. Пліговка, І. Квашевіч та ін.

Виконавці багато експериментують у напрямі формування і оновлення репертуару, відстежують появу нових творів білоруських і зарубіжних композиторів. Помітною тенденцією цього процесу став поступова перевага в них оригінальної музики для баяна та акордеона. Виникло більш гостре відчуття її самоцінності. Написана велика кількість творів різних жанрів, де значне місце відведено стильовим елементам білоруського пісенного фольклору. Значний пласт репертуару складають твори в жанрі обробки. Але в найбільшому обсязі представлено твори великої форми, самостійні твори сучасних композиторів – білоруських, українських, західноєвропейських, частково американських.

Акордеонна школа Білорусії розширює функції у науковій діяльності. Вивчаються найбільш раціональні методики виконавської техніки сусідніх шкіл, створюються власні розробки методів розвитку розумових здібностей студентів, в тому числі й аналітичного мислення. Акордеонна школа Білорусії, будучи живим організмом, що розвивається, завдяки постійному обміну досвідом з фахівцями та виконавцями зарубіжних країн, постає цілісним системним утворенням [72].

Цікавим є досвід Естонії, де створений союз музичних шкіл, який об'єднує більше 80 музичних шкіл та шкіл мистецтв республіки. Цьому творчому об'єднанню вже більше 15 років. Мета спілки - створення і поширення навчальних матеріалів, організація конкурсів серед учнів, а для педагогів – курси з підвищення кваліфікації. З 2001 року Естонський союз є членом Союзу музичних шкіл Європи.

Традиційним є фестиваль балтійських акордеоністів, який більше ніж 20 років проходить у м. Пярну. Так, за час проведення фестивалю у 2019 році виступили 43 солісти, 15 ансамблів, оркестри з Латвії, Литви, Естонії, Росії та Фінляндії. Головним організатором і ідейним керівником є педагог, акордеоніст Вальдо Вярк, а засновником акордеонних зустрічей був і залишається всім відомий естонський маестро Венда Тамман.

У рамках фестивалю пройшов майстер-клас, всі слухачі якого отримали сертифікат Euro Folk Academy [87]

Дослідження свідчать, що Україна також розвиває крос-культурну взаємодію з обміну досвідом. Так, велика кількість студентів із різних країн Європи щорічно приїждять на навчання до музичних академій України. Серед відомих випускників виконавської асистентури кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського варто назвати литовський дует акордеоністів у складі Едуардаса Габніса та Геннадія Савкова. Музиканти навчалися у класі професорів М. Давидова і М. Різоля. Застосування

методики цих видатних педагогів сприяло творчому розвитку литовських музикантів. До репертуару дуету акордеоністів входили перекладення творів класичної музики, сучасні оригінальні композиції для акордеона, естрадна музика. Колектив проводив активну гастрольну діяльність, концерти ансамблю з успіхом проходили у різних країнах світу. Дует акордеоністів у складі Е. Габніса та Г. Савкова неодноразово здобував перемоги на авторитетних конкурсних змаганнях, зокрема, колектив став дипломантом I, II, III Фестивалів акордеонної музики (1986, 1988, 1990, Литва, м. Вільнюс,) лауреатом міжнародних конкурсів «Фогтландські дні гармоніки» (1989, Німеччина, м. Клінгенталь, II премія) та «Приз Кастельфідардо» (1994, Італія, м. Кастельфідардо). В Італії на конкурсі імені Астора П'яцолли митці отримали спеціальний приз за найкращі транскрипції творів аргентинського композитора [88].

Таким чином, вивчення досвіду різних країн свідчить про те, що міжнародне співробітництво в акордеонному мистецтві розвивається у багатьох аспектах. Це дає можливість розвивати крос-культурні зв'язки різних напрямків, сприяє поширенню репертуару, підвищенню рівня професійної майстерності виконавців, становленню національних шкіл.

Висновки до розділу 2.

Шляхом аналізу праць українських і зарубіжних учених розглянуто популяризацію українського акордеонного мистецтва в історичній ретроспективі.

Доведено, що еволюція українського акордеонного мистецтва зумовлена світовими тенденціями. Процес розвитку відбувався завдяки появі та поступовому розширенню крос-культурних зв'язків між вітчизняними та закордонними митцями.

Досліджено фактори крос-культурної комунікації, що суттєво вплинули на формування української акордеонної школи, серед них визначені основні:

- гастролі польських музичних колективів на території, до складу яких входив акордеон;
- діяльність джаз-оркестрів та естрадних ансамблів за участю акордеоністів;
- освоєння акордеону музикантами суміжних спеціальностей (піаністи, баяністи, диригенти, композитори);
- поява інструментів німецького та італійського походження в роки Другої світової війни;
- налагодження міжнародних зв'язків через послаблення «залізної завіси» між СРСР і країнами Західної Європи та США;
- зв'язки з зарубіжними виконавцями та композиторами, що сприяло збагаченню оригінального репертуару для акордеона на території України;
- закріплення статусу акордеона як професійного інструмента завдяки діяльності українських акордеоністів в естрадно-джазовому напрямі;
- творчість українських музикантів у напрямку академічного акордеонного виконавства, їх успішні виступи на міжнародних конкурсах та фестивалях.

Визначено, що сучасне акордеонне мистецтво стрімко розвивається в країнах світу шляхом активної міжкультурної взаємодії, а саме:

–обмін репертуаром між акордеонними школами (розвиток різних стилів: оригінальний академічний репертуар, транскрипції та перекладення для акордеону фортепіанних, скрипкових, гітарних творів, танго, мюзет тощо);

–конкурсно-фестивальна діяльність (зв'язки з СІА та СМА, що сприяє удосконаленню професійної майстерності виконавців, оновленню репертуару, модернізації інструментарію, обміну професійними досягненнями).

Проаналізовано обмін досвідом та виявлено актуальність професійного спілкування. Розглянуто міжнародні проекти популяризації та розвитку акордеонного мистецтва, охарактеризовано найбільш значущі в контексті підтримки крос-культурного діалогу національних акордеонних шкіл:

– Світовий Оркестр Акордеоністів (World Accordion Orchestra), який складається з учасників Кубка світу (проект Джоан С. Сомерс);

– проведення Генеральних Асамблей (Зимових конгресів) під патронатом СІА;

– організація та проведення Las Vegas International Accordion Convention (США);

– Китайський Харбінський щорічний міжнародний тиждень акордеонного мистецтва, що проходить під егідою Міністерства культури і туризму КНР і муніципального народного уряду Харбіна, тобто активно підтримується державою;

Досліджено діяльність провідних національних шкіл, зокрема США, Польської, Датської, Білоруської та Естонської, у широкому колі аспектів та виявлено напрямки їх комунікацій зі світовою акордеонною спільнотою. Зазначено, що і українська акордеонна школа приймає активну участь у розвитку крос-культурних комунікацій з обміну досвідом.

Дослідження досвіду різних країн дозволяє зробити висновок, що міжнародне співробітництво на сучасному етапі є важливим чинником розвитку акордеонного мистецтва, сприяє поширенню репертуару, підвищенню рівня професійної майстерності виконавців, становленню національних акордеонних шкіл по всьому світу.

РОЗДІЛ 3

КЛЮЧОВІ НАПРЯМИ ПОДАЛЬШОЇ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВУ КУЛЬТУРУ

3.1. Формування крос-культурної компетенції у вітчизняних акордеоністів

Розглядаючи питання формування професійних компетенцій музикантів, зазначимо, що у теперішній час створено низку регіональних виконавсько-педагогічних акордеонних шкіл (Київської, Харківської, Донецької, Одеської, Львівської), на основі досягнень яких сформувалася національна акордеонна школа. Були розроблені авторські підходи щодо формування виконавської майстерності акордеоністів, підбору навчального репертуару, виховання особистості митця. Зараз при всіх музичних академіях існує виконавська асистентура, де також представлений акордеон. Сучасна освіта акордеоністів у всіх мистецьких навчальних закладах України орієнтована на академічне виконавство. Створено сучасну методику викладання, що сприяє підготовці висококваліфікованих фахівців, які здобувають перемоги на авторитетних міжнародних конкурсах.

Водночас існує низка проблем, що стосуються професійної підготовки виконавців-акордеоністів в контексті налагодження культурних зв'язків між представниками різних виконавських шкіл.

Слід зазначити, що формування професійних компетенцій музиканта має низку труднощів. По-перше, підготовка музиканта – це багатоступінчастий процес поступового просування до необхідного рівня майстерності. Кожен наступний рівень виконавської майстерності включає в себе не тільки постійне вдосконалення, а й підвищення інтенсивності підготовки, рух від простого до більш складного репертуару. «Якщо цього вдосконалення немає, то починається регрес, зупинити який набагато важче, аніж запобігти йому, –

пише О.В. Грибкова [37]. Все, чого може досягти музикант у своїй професійній діяльності, базується на логічному проходженні шляхом ускладнення завдань (слухових, емоційних, композиційних, логіко-аналітичних тощо).

Також невіршеним завданням української акордеонної школи є підготовка не лише високопрофесійного фахівця, але й особистості, здатної вільно орієнтуватися в світовому інформаційно-культурному просторі.

Розширення репертуару потребує знання основ психотехніки з метою передачі власних емоцій в процесі публічного виконання, формування комунікацій «виконавець-слухач». Питання розгортання драматургії музичного твору потребує проникнення в засоби музичної виразності національної культури композитора, вміння передавати його асоціативні уявлення. Культура почуттів, яка генетично закладена в людині, розвивається у навколишньому середовищі, шляхом опанування музики своєї Батьківщини та здобутків музичного мистецтва інших народів, різноманітності жанрів. Це зумовлено тим, що утворенню глобальної музичної культури сприяє розвиток та поширення окремих історично-сформованих музичних світів, тобто сукупність національних, регіональних та місцевих творчих просторів [40].

Для музиканта-акордеоніста в цьому контексті важливим є формування історичної свідомості, вміння відтворювати місцевий колорит шляхом стилізації на рівні ладу, акордики, метроритму, окремих інтонаційних зворотів музичної мови авторського чи національного стилів.

Будь-який музичний твір має власну логіку побудови. Сміслова виразність музичної думки реалізується за допомогою відтінків музики, динаміки і манери виконавця. Логіка музичної думки – це мистецтво фразування. Правильне вживання музичних штрихів, смислове виділення музичних фраз – все це найважливіші засоби музичної виразності, засоби створення художнього образу.

Створення музичного образу завжди неповторне. Кожен виконавець індивідуальний за своєю природою. У музиці виконавець народжує свій неповторний звук, має свободу ритмічної інтерпретації в залежності від

розуміння стилю і характеру твору. Неповторний тембр, динамічні фарби, нове аранжування породжують в подають слухачеві новий художній образ.

Необхідно збагачувати освітні форми мистецької практики, наприклад за рахунок відвідування майстер-класів відомих закордонних педагогів, що дасть поштовх до отримання нових знань і практичних навичок, поширить коло крос-культурних комунікацій.

По друге, велика кількість сучасних українських акордеоністів після навчання не має змоги займатися концертною діяльністю в академічному напрямі через складну економічну ситуацію в державі та власне фінансове становище. Академічне виконавство належить до елітарної культури, що характеризується своєю аристократичністю та принциповою закритістю. Формула такої культури «Мистецтво – для мистецтва» виключає її комерційну складову. Масова культура, на відміну від елітарної, знаходить попит в основній масі населення, отже протиставляється елітарній як більш прибутковий напрям діяльності. Більшість музикантів після закінчення закладів вищої освіти перебуває у стані пошуку нових музичних форм, які згодом стають затягнуті в корсет масової культури.

Актуальною стає проблема готовності майбутніх фахівців до виконавської діяльності в академічному напрямку та виконання функцій зі збереження ідеалів високого мистецтва.

Для майбутнього фахівця шляхом вирішення цієї проблеми може стати освоєння теорії і практики арт-менеджменту, знання про сучасні культуротворчі та організаційно-економічні процеси у сфері арт-індустрії, ознайомлення з практикою культурного менеджменту та досвідом підприємницької діяльності арт-менеджерів.

О. Копієвська зазначає: «Підготовка працівників культури, професійних творчих працівників має бути спрямована на підвищення управлінського професіоналізму, уміння стратегічно мислити в умовах сучасних глобалізаційних і цивілізаційних викликів» [45].

Термін «арт-менеджмент» складається з двох частин: «арт» (англ. Art - мистецтво) і «менеджмент» (англ. Management - управління, завідування, організація) і має безпосереднє відношення до процесів управління у сфері культури і мистецтва, розвитку та трансформації художньої практики [46].

Вчені Ф. Колбер, І. Еврар визначають арт-менеджмент як науку третього тисячоліття, що забезпечує фундаментальні дослідження в сфері управління художньою діяльністю. На їхню думку, арт-менеджмент перебуває «між теоретичною структурою (менеджмент) і соціальним сектором (мистецтво)», тому він є піддисципліною, яка істотно відрізняється від загального менеджменту [47].

Арт-менеджмент полягає в тому, щоб дати можливість тому чи іншому творчому задуму втілитися, створити умови, в яких мистецький проект відбудеться і буде підтриманий .

Менеджер як суб'єкт соціокультурних процесів відіграє велику роль у діяльності професійних і самодіяльних творчих організацій. Він є посередником у відносинах між мистецтвом і людиною, виступає в якості регулятора соціально-культурної активності аудиторії, сприяє самореалізації особистості в різних формах культурної діяльності. У кращому розумінні арт-менеджер – носій культурно-ціннісних еталонів, культурних форм і цінностей [53].

Арт-менеджер виконує місію «комунікатора», що забезпечує безпосередню взаємодію з глядачем, слухачем. Він покликаний формувати механізми художніх комунікацій для освоєння цінностей художньої культури, створювати умови для спілкування з мистецтвом. Пов'язуючи художню комунікацію з практикою художнього сприйняття, він тим самим впливає на формування громадської думки, оціночні судження та смаки публіки, залучає її до освоєння, збереження і, побічно, до творення культурних цінностей [53].

Сучасним акордеоністам не вистачає знань та компетенцій арт-менеджера для успішної концертної практики та результативної комунікації з потенційними поціновувачами їх творчості.

Виходячи з поточного стану розвитку музикального мистецтва в Україні специфіка виконавської діяльності передбачає освоєння ряду технологій арт-менеджменту. Серед них виділяються:

- організаційно-управлінські технології, які передбачають розподіл обов'язків, дотримання ієрархії підпорядкованості та контролю, заснованої на правових документах, що регламентують трудові права та обов'язки;

- проектні технології, що спрямовані на створення арт-проекту як попередньої моделі однієї з форм соціально-культурної діяльності з реалізації розробленої концепції, який є обов'язковим компонентом професійної діяльності творчої команди, арт-менеджера, колективу установи культури, ініціативи приватної особи;

- маркетингові технології, що базуються на знанні споживчого попиту і його змін у перспективі, націлені на виявлення незадоволених запитів споживачів і орієнтування своєї діяльності на задоволення цих запитів;

- реклама та зв'язки з громадськістю, що спрямовані на розробку та розповсюдження матеріалів стосовно виконавської діяльності музиканта, формування та підтримку його позитивного іміджу, постійну зацікавленість його творчістю;

- комунікативні технології, завдяки яким акордеоніст здатен самостійно створювати та розширювати коло професійних знайомств [67].

Музиканту-виконавцю необхідно розбиратися в специфіці й технологічних процесах створення численних культурних форм, документів, проектів інформаційних об'єктів арт-індустрії. Важливо знати сутність арт-індустрії та її інформаційну складову. Це буде сприяти розумінню креативного, інноваційного шляху митця, що реалізує ідею і втілює її в конкретному матеріалі, а також здійсненню подальшого процесу «просування» власного арт-проекту на арт-ринок [79].

Отже, формування якостей та компетенцій арт-менеджера взаємопов'язане з творчим та професійним зростанням сучасного фахівця у сфері музичного мистецтва.

Дослідження довели, що світова спільнота в цілому активно сприяє розвитку культури і мистецтва. Обмін досвідом між представниками різних культур є ключовим напрямом розвитку освіти, науки та культури всього людства, як було зазначено в попередніх розділах. Освітні заклади розвинутих країн надають фінансову підтримку у вигляді стипендій та грантів для митців із різних куточків світу, якщо останні в змозі успішно продемонструвати творчі досягнення у власній сфері. Це – важливий напрямок розвитку крос-культурних комунікацій.

Інтеграційні процеси української освіти у світовий простір активно здійснюються, про що свідчать численні міжнародні угоди, ступеневість та кваліфікаційні рівні освіти, активна робота над державними стандартами, що наближаються до європейських. Лісабонську конвенцію про визнання кваліфікацій, що була розроблена і прийнята Радою Європи та ЮНЕСКО, підписали 43 країни світу, зокрема Україна. Підписання конвенції створило умови для вітчизняних фахівців різних галузей вільніше почувати себе на європейському ринку праці [45].

Важливим етапом розвитку культурно-мистецької, зокрема музичної, освіти України став Міжнародний симпозіум «ВНЗ культури і мистецтва в єдиному світовому освітньому просторі» (м. Париж). Цей проект дозволяє реалізовувати обмін досвідом в галузі художньої творчості [50].

За програмами обмінів студентів, викладачів, науковців країн Європейського Союзу, США та ін. можна отримувати вищу освіту, проходити стажування чи викладати в іншій країні-учасниці. Деякі ЗВО (заклади вищої освіти) Європейського союзу надають фінансову підтримку представникам з країн, що не входять до ЄС або ЄЕЗ (Європейської економічної зони) в рамках власних грантових програм.

Українські музиканти, зокрема акордеоністи, мають достатньо професійних навичок для отримання таких стипендій. Про це свідчить зазначене у другому розділі роботи численне лауреатство вітчизняних музикантів на міжнародних конкурсах.

Однак, для налагодження міжкультурних контактів та отримання фінансової допомоги на реалізацію творчих проєктів, на сучасному етапі розвитку недостатньо майстерно володіти власним інструментом. Вимоги до музикантів значно розширилися. Розглянемо їх.

1. Іншомовна комунікативна компетентність. Аналіз стандартів вищої професійної освіти виявив необхідність формування у випускників ЗВО іншомовної комунікативної компетенції (ІКК), яка розглядається в нашій роботі як здатність і готовність людини здійснювати іншомовне міжособистісне та міжкультурне спілкування на основі «володіння мовними, мовленнєвими, соціокультурними знаннями, вміннями і навичками, що дозволяють доцільно варіювати свою мовну поведінку» в залежності від різних факторів [73]. Тобто, для продуктивної взаємодії з представниками іншомовних культур претенденти на отримання гранту у сфері музичного мистецтва, як і в будь-якій іншій, мають володіти мовою країни, з якою відбувається обмін досвідом.

Дана модель ІКК складається з мовної, мовленнєвої та соціокультурної компетенцій. Перераховані компетенції фігурують як компоненти іншомовної комунікативної компетентності і створюють систему єдиного цілого. Ефективність і результативність роботи з формування ІКК майбутнього фахівця визначається рівнем сформованості перерахованих компонентів.

Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти називають шість стандартних рівнів володіння мовою, які були розроблені Асоціацією Мовних Експертів ALTE (The Association of Language Testers in Europe): «інтродуктивний (A1), середній (A2), рубіжний (B1), просунутий (B2), автономний (C1) і компетентний (C2)» [6]. Вони охоплюють проміжок від базового до бездоганного рівня володіння мовою. Саме на них орієнтуються автори сучасних навчальних посібників та розробники (модератори) мовних курсів. Вищі навчальні заклади або інші структури, встановлюють власні вимоги щодо володіння мовою, спираючись на дану шкалу.

Для виявлення або підтвердження рівня мовної компетентності існує низка сертифікованих міжнародних тестів. Найпрестижнішими та найбільш

об'єктивними з них вважаються IELTS (International English Language Testing System) і TOEFL (Test Of English as a Foreign Language) [6], TestDAF (Test Deutsch als Fremdsprache), Goethe Zertifikat та інші.

Після успішного складання тесту фахівець отримує мовний сертифікат з присудженням йому рівнем володіння мовою, що, як підкреслює О. Копієвська, є ознакою досягнення міжнародного рівня компетентності фахівця, його професійної придатності та затребуваності [45].

Саме високий рівень іншомовної комунікативної компетентності, підтверджений мовним сертифікатом, є важливим етапом становлення фахівця як у галузі музичного мистецтва, так і в будь-якій іншій.

2. Високий рівень особистісної мотивації для отримання фінансування. Чи не головний пункт будь-якого пакету документів, який потрібно оформити для отримання гранту, вступу до ЗВО або на стажування – це мотиваційний лист, або Statement of purpose. Зазвичай в мотиваційному листі претендент, в нашому випадку музикант, визначає свої кар'єрні та творчі цілі, розповідає про свої сильні якості, зазначає, яку користь він принесе розвитку культури країни, де збирається розвиватися і описує, яким чином програма, на яку він надходить, допоможе йому реалізувати поставлені цілі. Мотиваційний лист допомагає комісії виявити самодостатню творчу незалежну особистість, яка шляхом власного культурного та ментального збагачення, готова сприяти розвитку свого напряму діяльності в країні, що її приймає, у власній країні, їх міжкультурному діалогу.

Стандартної форми мотиваційного листа немає. Максимальний обсяг обмежується 500-1000 слів. Загальноприйнята структура: вступ, основна частина, висновок. Але вимоги конкретного ЗВО до мотиваційного листа потрібно уточнювати в приймальній комісії або у консультанта з закордонної освіти в Україні.

3. Уміння висвітлювати свої творчі досягнення, досвід та здібності. Мотиваційний лист є лише додатком до традиційного резюме, де претендент у вільній формі описує те, що більш глибоко розкриває його мотивацію до

навчання або до праці. Проблема більшості сучасних акордеоністів полягає у відсутності хороших навичок для створення власного резюме, Curriculum vitae (з лат. – «перебіг життя») або портфоліо. Від цього безпосередньо залежить оплата праці та професійне зростання. CV (Curriculum vitae) – це документ, який присутній у списку вимог будь-якого міжнародного освітнього проекту та є візитною карткою здобувача. У ньому чітко та лаконічно мають бути зазначені: попередній досвід роботи, концертна та конкурсна діяльність акордеоніста, володіння іноземними мовами, додаткова або нетворча діяльність (дозвілля, хобі) та ін.

Нажаль, у вітчизняних вищих музичних закладах темпи розвитку цих напрямків недостатньо високі.

3.2. Розвиток полікультурного компоненту музичної освіти

Держави сьогодні – полікультурні спільноти, цьому сприяють такі процеси, як інтеграція, глобалізація, зростаюча мобільність населення. Інтенсивність взаємодії культур в цьому випадку стрімко зростає, а їх гармонійний розвиток на принципах рівноцінності і рівного права на існування в рамках державного устрою в значній мірі обумовлюється неминучістю процесів соціокультурної інтеграції. Прагнення особистості до взаємодії з людьми, що належать до інших культурних прошарків, стає необхідною умовою успішної професійної діяльності фахівця в сучасних умовах, його соціалізації після закінчення вищого навчального закладу.

Дбайливе ставлення до моральних і духовних цінностей допомагає вибудувати особливу тактику спілкування, грамотно налагоджувати взаємини з людьми іншої культури, добиватися більшої результативності в професійному середовищі.

Перспективним напрямком модернізації професійної музичної школи в контексті ідеї Болонської декларації стає полікультурна освіта, а виділення полікультурного компоненту професійної підготовки фахівця обумовлено

необхідністю формування високого рівня культури музиканта як провідника духовних цінностей в полікультурному суспільстві.

Модель полікультурного виховання створює основу для формування позитивного образу іншої культури при збереженні позитивного сприйняття своєї власної, відтворюючи форми соціального і культурного життя в різних видах художньо-естетичної діяльності. В результаті музиканти-виконавці не тільки беруть участь в міжкультурному діалозі, але й краще розуміють власну культуру в тісному взаємозв'язку з іншими культурами.

У зв'язку з цим до взаємообумовлених компонентів полікультурної музичної освіти можна віднести наступні:

- етнічну ідентичність – позитивне ставлення до власної етнічної групи в поєднанні з позитивним ставленням до інших етнічних груп, знання і розуміння «своєї» музичної культури;

- міжкультурну компетентність – цілковитий консенсус стосовно глибокого взаємозв'язку різних музичних культур і відкритість до прийняття інших культур, їх використання в практичній музичній діяльності;

- міжкультурну інтеграцію - взаємодія між собою музичних культур, що істотно розрізняються, в результаті чого здійснюється розвиток умінь і навичок міжкультурного музичного спілкування.

Результатом полікультурної освіти, що відображає якісні зміни в особистісних і діяльних характеристиках того, хто навчається, є полікультурна освіченість (або полікультурність), що передбачає сформованість полікультурної компетенції. При цьому під компетенцією ми розуміємо сукупність знань і умінь, загальну здатність їх адекватного використання, сформованість ціннісних орієнтирів і позитивних установок, які забезпечують індивіду успішність в самореалізації, можливість широкої соціальної взаємодії [69].

Так, поняття «компетенція» не слід плутати з поняттям «компетентність», У даному дослідженні ми притримуємося формулювання В.О. Кучая, який стверджує, що компетентність – це «володіння людиною відповідною

компетенцією, що охоплює його особисте ставлення до неї та предмета діяльності» [49].

Л. Воротняк вважає полікультурну компетентність «здатністю людини інтегруватися в іншу культуру при збереженні взаємозв'язку з рідною мовою, культурою, яка ґрунтується на поєднанні особистісних якостей, синтезованих знань, умінь і навичок позитивної міжетнічної та міжкультурної взаємодії, що в результаті сприяє безконфліктній ідентифікації особистості в багатокультурному суспільстві та її інтеграції в полікультурному світовому просторі» [36].

І. Васютенкова називає полікультурну компетенцію «системою якостей, які допомагають орієнтуватися в культурних відносинах рідної та іншомовної країни, і забезпечують досягнення мети виховання людини культури» [35]. Крім того, І. Васютенкова виділила такі напрямки формування полікультурної компетенції:

- формування культури знань, що передбачає відповідний рівень ознайомлення з культурною спадщиною цивілізації і дозволяє адекватно здійснювати активну діяльність в полікультурному просторі;
- формування культури саморозвитку і формування емоційної культури в полікультурному середовищі;
- розвиток культури поведінки, видів і форм в полікультурному середовищі [35].

Аналіз сучасного стану професійної підготовки фахівців у музичних навчальних закладах різних ланок, проведений Н.А. Агафоновою виявив потребу в проведенні спеціальної роботи з підготовки особистості до продуктивної міжкультурної взаємодії та підтвердив необхідність реалізації полікультурного компонента в процесі підготовки музикантів.

Н. Агафонова розглядає полікультурний компонент як одну зі складових професійної підготовки студентів у напрямку музичного мистецтва. Його зміст реалізується в сферах діяльності музиканта-виконавця, направлений на розвиток ціннісно-орієнтаційної основи особистості та сприяє формуванню

готовності майбутнього фахівця до полікультурної, зокрема міжкультурної, взаємодії. Склад полікультурного компоненту професійної підготовки музикантів включає в себе сукупність взаємопов'язаних елементів як зовнішнього (соціального, етнокультурного, соціокультурного, міжкультурного), так і внутрішнього (світоглядного) планів, що визначають зміст професійної підготовки студентів на основі введення в навчальний процес теоретичного і практичного матеріалу, що характеризується полікультурною спрямованістю. В Згідно з таким розумінням полікультурного компоненту професійної підготовки Н. Агафонова виділяє в ньому чотири основних структурних елементи:

1. Етнокультурний, що сприяє взаєморозумінню людей на основі етнокультурних цінностей та спрямований на формування культури міжнаціональних відносин за допомогою вивчення національної музичної культури, етнонаціональної своєрідності музики;

2. Соціокультурний, що відображає вплив суспільно-історичних процесів на розвиток культури формування духовних цінностей;

3. Міжкультурний, що передбачає комунікативну взаємодію представників різних культур за допомогою мови музики як універсального засобу спілкування народів, музичні взаємообміни;

4. Світоглядний, що сприяє орієнтації на сукупність цінностей музичної культури, створених людством, та базується на особливостях культури, «ментальної» поведінки особистості і є рушійною силою його поведінки.

У процесі дослідження визначено функції полікультурного компоненту:

– когнітивна, орієнтована на формування у студентів наукових знань про глобалізацію, про культурне розмаїття світу, про особливості культур, що проявляються в музичній творчості народів;

– аксіологічна, яка полягає в орієнтації на сукупність духовних цінностей, вироблених людством, пізнанні музичних цінностей шедеврів класичної музики, самобутнього музичного фольклору та ін.;

– особистісно-орієнтована, спрямована на особистість студента, його музичні інтереси, культурний саморозвиток, моральне та життєве самовизначення в контексті культурної самоідентифікації, усвідомлення власного «Я» в полікультурному світі;

– креативна, що дозволяє розвивати творчі здібності, інтерпретувати текст музичної культури, авторський задум музичного твору;

– інтеграційна, що забезпечує, з одного боку, синтез функціональних ролей випускника музичного ЗВО; з іншого боку, дозволяє інтегрувати студента в полікультурний простір України та світу в цілому;

– гуманістична, що визнає в якості пріоритету індивідуальність музиканта-виконавця, неповторність його внутрішнього світу, що відображається в процесі сприйняття та виконання музичних творів [27].

У структурі полікультурного компонента підготовки фахівців у напрямку музичного мистецтва виділяється три рівні:

1. Інформаційний рівень, що забезпечує включення особистості в навколишній інформаційний простір, в якому відбувається передача наступним поколінням культурних цінностей, відомостей про різні форми музичної діяльності, різноманіття музичних культур, процеси музичної взаємодії;

2. Рівень інкультурації, що відображає оволодіння майбутнім фахівцем музичною, виконавською та педагогічною культурою свого етносу, фольклором і національною музикою. Використання цінностей етнопедагогіки, етнопсихології, етномузичної культури забезпечує залучення до витоків національної культури;

3. Комунікативний або мовний, що характеризує специфіку концертної діяльності як засіб обміну культурними цінностями, переданими мовою музичного твору.

Зміст і структура полікультурного компонента взаємопов'язані та спрямовані на становлення особистості музиканта-виконавця, покликаного бути провідником музичної культури.

Все це – новітній напрям інтеграції українського акордеонного мистецтва у світову культуру, українські акордеоністи мають потенціал та здібності навчатися. Саме ці компетенції важливо розвивати поряд із технічною майстерністю, адже українські представники інших спеціальностей успішно цим користуються.

Висновки до розділу 3.

За підсумками проведеного дослідження зроблено висновок, що в сучасних умовах розвитку суспільства необхідною умовою успішної професійної діяльності фахівця будь-якої сфери є вміння налагоджувати взаємовідносини з людьми, що є представниками інших культур.

Часткова нездатність сучасних українських акордеоністів до вільної орієнтації у світовому інформаційно-культурному просторі та відсутність крос-культурної компетенції у процесі навчання гальмує подальший процес розвитку академічного виконавства в Україні.

Сформованість прогресивної акордеонної школи у різних освітніх ланках, численні досягнення виконавців на міжнародній арені, перемоги на престижних міжнародних конкурсах свідчать про високий потенціал музикантів до саморозвитку та навчання. Таким чином запропоновано шляхи формування та розвитку компетенцій акордеоністів для адаптації у сучасному прогресивному суспільстві у трьох ключових аспектах.

1. Збагачення освітніх форм мистецької практики за рахунок частішого відвідування майстер-класів відомих світових митців у напрямку акордеонного мистецтва;

2. Освоєння теорії і практики арт-менеджменту, оволодіння технологіями арт-менеджменту у процесі навчання;

3. Формування крос-культурної компетенції для успішного культурного обміну з іншими країнами завдяки участі у міжнародних освітніх програмах та грантах, що включає в себе ряд компонентів:

- іншомовну комунікативну компетентність (ІКК),
- вміння вдало сформулювати лист про рівень особистісної мотивації для вступу у музичні ЗВО різних країн або для діяльності у будь-якій фаховій організації світу;
- навички для створення власного резюме.

У процесі дослідження виявлено потребу у такому прогресивному напрямку модернізації професійної музичної школи, як полікультурна освіта. Виділено декілька компонентів полікультурної музичної освіти: етнічна ідентичність, міжкультурна компетентність та міжкультурна інтеграція.

Виявлено зміст і структуру полікультурного компоненту їх вплив на успішний результат полікультурної освіти майбутніх фахівців у напрямку музичного мистецтва та їх професійного і особистісного становлення.

Охарактеризовано рівні підготовки та функції полікультурного виховання для оцінки полікультурної компетенції, потенційно сформованої у майбутніх фахівців у напрямку музичного, зокрема акордеонного, мистецтва.

ВИСНОВКИ

За результатами проведених досліджень можна зробити наступні висновки.

1. Розглянуто різні підходи до визначення комунікації та охарактеризовано її як процес передачі та обміну інформацією в суспільстві, в ході взаємовідносин людей, груп, народів і держав, за допомогою живого спілкування або використання спеціальних матеріальних носіїв, сигналів, з метою надання будь-якого впливу.

2. На основі вивчених джерел визначено поняття крос-культурної комунікації як процесу взаємодії двох і більше суб'єктів спілкування, що належать до різних культур, для передачі або обміну інформацією та цінностями за допомогою прийнятих в культурі знакових систем, а також норм, правил і технік.

3. Обґрунтовано потребу налагодження міжкультурного діалогу через постійну комунікацію представників різних народів і культур, та актуальність вивчення їх специфіки, самобутності і відмінностей. Зазначено суттєву відмінність між крос-культурним дослідженням (порівняння двох або більше культур) і міжкультурним (вивчення взаємодії між представниками двох конкретних культур).

4. Охарактеризовано найбільш розповсюджені теорії, в яких розглядаються типи крос-культурних комунікацій на підставі різних критеріїв, а саме: загальну типологію по відношенню до контексту Е. Холла, культурної грамотності за рівнями міжкультурної компетенції Е. Хірша. Їх метою є мінімізація нерозуміння в процесі культурного діалогу.

5. Розглянуто семіотичну систему музичного простору культури, а саме специфічну систему знаків, яка притаманна музичній сфері. Визначено, що

музична мова поєднує вербальний та невербальний комунікативні компоненти, що спрямовані на вираження духовного змісту діяльності суспільства.

6. Встановлено, що серед факторів міжкультурної комунікації значне місце займає концертна діяльність завдяки взаємодії представників різних, можливо, протилежних за етнічними та психологічними ознаками культур. Доведено, що музична мова є унікальним прийомом спілкування представників різних мовних груп. Важливим є те, що в процесі такого діалогу застосовуються засоби вербальної та невербальної комунікації. Це стосується й акордеонного мистецтва як складової музичної культури.

7. Охарактеризовано процес популяризації українського акордеонного мистецтва та визначено, що крос-культурна комунікація відіграє ключову роль у формуванні української акордеонної школи. Розкрито фактори популяризації акордеонного мистецтва в ХХ-ХХІ століттях, серед них основні:

- орієнтація на культурні надбання країн Західної Європи, завдяки чому в мистецтві з'являються нові стилі, течії і напрями;
- запровадження в Україні професійної підготовки акордеоністів;
- розвиток гастрольної діяльності, формування оригінального репертуару для акордеона;
- участь вітчизняних виконавців у міжнародних конкурсах та фестивалях.

8. Досліджено досвід міжнародного співробітництва в акордеонному мистецтві європейських країн у ключових аспектах: обмін репертуаром з метою його розширення, налагодження офіційних міжнародних зв'язків (Міжнародна (СІА) та Всесвітня (СМА) конфедерації акордеоністів для організації міжнародних конкурсів, обмін досвідом між національними школами.

9. Виявлено проблему нездатності акордеоністів на початковому етапі кар'єри вільно орієнтуватися в світовому інформаційно-культурному просторі, зокрема відсутності компетентності для отримання фінансової допомоги на реалізацію творчих проектів.

10. Запропоновано напрями формування крос-культурної компетенції у вітчизняних акордеоністів на основі вимог міжнародних освітніх проектів, а

саме: іншомовна компетентність, високий рівень особистісної мотивації, вміння висвітлювати свої творчі досягнення, досвід та здібності.

11. Розкрито модель полікультурного виховання виконавців-акордеоністів, яка гармонійно об'єднує національну та світову культурну спадщину, визначено конкретні рівні підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baxter L.A. Relationships as dialogues. *Personal Relationships*. 2004. №11. P. 1-22. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-6811.2004.00068.x> (дата звернення: 06.05.2019).
2. Confédération Internationale des Accordéonistes. Accordions Worldwide: веб-сайт. URL: <http://www.accordions.com> (дата звернення: 12.10.2019).
3. Coupe Mondiale. Confédération Internationale des Accordéonistes: веб-сайт. URL: http://www.accordions.com/cia/champ_snc.php (дата звернення: 07.12.2019).
4. World Accordion Orchestra. Confédération Internationale des Accordéonistes: веб-сайт. URL: http://www.accordions.com/cia/cia_world_accordion_orchestra.php (дата звернення: 07.12.2019).
5. Cerkasova E. Il repertorio della fisarmonica classica. *Trascrizioni per fisarmonica classica*. Phya: Edizioni musicali, 2007. 80 p.
6. Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment (CEFR). Council of Europe: веб-сайт. URL: <https://www.coe.int/en/web/portfolio/the-common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching-assessment-cefr> (дата звернення: 11.06.2019).
7. Dahlig P. Tradycje muzyczne a ich przemiany. Warszawa: IS PAN, 1998. 169 p.
8. Dodd C.H. Dynamics of Intercultural Communication. Boston: McGraw-Hill, 2000. 289 p.
9. Fock E. Music – Intercultural Communication. Micro Musics, World Music and the Multicultural Discourse. *Nordicom Information*. 1997. №4. P.55. URL: https://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/6_055_066.pdf (дата звернення: 18.02.2019).

10. Hall E.T. *Silent language*. Garden City, NY: Doubleday, 1959. URL: <https://www.amazon.com/Silent-Language-Anchor-Books/dp/0385055498> (дата звернення: 16.04.2019).
11. Hall E.T. *Culture is communication*. Garden City, NY: Anchor Press, 1976. 276 p.
12. Hall E. *Beyond culture*. Garden City, NY: Anchor Press, 1976. 256 p.
13. Hall E.T. *The Dance of Life*. Garden City, NY: Anchor Press, 1984. 250 p.
14. Hall E.T. *The Hidden Dimension*. Garden City, NY : Anchor Press. 1966. 201 p.
15. Higgins K.M. *The music between us: is music a universal language?* Chicago: Chicago University Press, 2012. URL: <https://www.amazon.com/Music-between-Us-Universal-Language-ebook/dp/B008061V0E> (дата звернення: 13.05.2019).
16. Hirsh E. *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. NY: Vintage Book, 1988. 251p.
17. Hirsh E.D. *Cultural Literacy*. NY: Vintage Book, 1988. P. 2-3.
18. Hirsh E.D. *The theory behind the dictionary of cultural literacy. The dictionary of cultural literacy*. Boston : Vintage, 1988. 272 p.
19. Lewis R. D. *When Cultures Collide*. Boston, London : Nicholas Brealey International, 2006. 599 p.
20. *Modern Accordion Perspectives. Articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives / edited by Claudio Jacomucci, 2013. №1. 88 p.* URL: http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/MODERNACCORDIONPERSPECTIVES_1.pdf (дата звернення: 18.02.2019).
21. Mogens Ellegaard: *A 75th Anniversary Tribute. Accordions Worldwide*: веб-сайт. URL: http://accordions.com/memorials/mem/ellegaard_mogens/index.shtml (дата звернення: 08.12.2019).

22. Nakayama Th.K., Judith N.M. Intercultural Communication in Contexts. NY: McGraw-Hill, 2010. 361 p.

23. The 20th Annual Las Vegas International Accordion Convention. Las Vegas International Accordion Convention: веб-сайт. URL: <http://www.accordionstars.com/Portals/5/LVAC%20BooknCover2019.pdf> (дата звернення: 20.12.2019).

24. 80 th Anniversary Festival. Daily Reports. American Accordionists' Association : веб-сайт. URL: <http://www.ameraccord.com/festival2018.php> (дата звернення: 04.01. 2020).

25. 2020 China Harbin Summer International Accordion Art Week – China. Accordions Worldwide: веб-сайт. URL: <http://www.accordions.com/news.aspx?d=17-Jan-2020&lang=en#art16128> (дата звернення: 20.12.2019).

26. 2020 Winter Congress. Confédération Internationale des Accordéonistes: веб-сайт. URL: http://www.accordions.com/cia/cia_winter_congress.php (дата звернення: 07.12.2019).

27. Агафонова. Н.А. Реализация поликультурного компонента профессионально-педагогической подготовки студентов ССУЗ музыкального профиля: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01. Казань, 2007. 19 с.

28. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: книга первая и вторая. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.

29. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445с.

30. Бориснёв С.В. Социология коммуникации: учеб. пособие для вузов. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. 270 с.

31. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод. *Критика и семиотика*. 2014. №1. С. 30-47.

32. Брылева Н.А. Концептосфера музыкального пространства культуры. *Вестник Томского государственного университета*. 2009. №324. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptosfera-muzykalnogo-prostranstva-kultury>

(дата звернення: 16.09.2019).

33. Булда М. Професійне становлення та розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів 1920-1940 років. *Наукова періодика України*. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bulda.pdf (дата звернення: 16.04.2019).

34. Бычков В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. М.: Композитор, 2012. 157 с.

35. Васютенкова И.В. Развитие поликультурной компетентности учителя в условиях последипломного педагогического образования: автореф. дис.. канд. пед. наук: 13.00.01. СПб, 2006. 27 с.

36. Воротняк Л.І. Особливості формування полікультурної компетенції магістрів у вищих педагогічних навчальних закладах. *Вісник житомирського державного університету. Педагогічні науки*. 2008. №39. С. 105–109.

37. Грибкова О.В. Роль компетентностного подхода в становлении профессиональной культуры педагога-музыканта. *Среднее профессиональное образование*. 2010. № 8. С.14-15.

38. Гузикова М.О., Фофанова П.Ю. Основы теории межкультурной коммуникации: учеб. пособие. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015. 119 с.

39. Давидов М. На шляху самоствердження. *Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні*: збірник статей. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 1998. №86. С.82.

40. Злотник О.Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства (д-ра філос.) : 26.00.01. Київ, 2019. 24 с.

41. Казачков С.А. От урока к концерту. Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. 344 с.

42. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. Ленинград: Музыка, 1985. С.107.
43. Коженкова А.С. Знакова природа музики. *Молодий вчений*. 2012. №1. т. 2. С.159-162. URL: <https://moluch.ru/archive/36/4173/> (дата звернення: 16.01.2020).
44. Колбер Ф., Эврар И. Арт-менеджмент – наука третьего тысячелетия. *Арт-менеджер*. 2002. № 3. С. 3-7.
45. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 235-257.
46. Костылев С.В. Технологии арт-менеджмента в структуре социокультурного технологического комплекса. *Вестник Красноярского государственного аграрного университета*. 2014. №1. С. 212–219.
47. Кузякина Т. И. Музыка как коммуникация в современной культуре. *Вестник чувашского университета. Научный журнал. Гуманитарные науки*. 2007. №1. С.445-448. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-kak-kommunikatsiya-v-sovremennoy-kulture> (дата звернення: 06.11.2019).
48. Кухта І.В. Іншомовна компетентність у контексті формування комунікативної культури студентів у процесі вивчення іноземної мови, *Вісник Вінницького політехнічного інституту*, 2010. №4. С.27-32. URL: <https://visnyk.vntu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/613> (дата звернення: 30.05.2019).
49. Кучай О.В. Компетенція і компетентність – відображення цілісності та інтеграційної суті результату освіти. *Рідна школа*. 2009. №11. С. 44-48.
50. Лазутина Т.В. Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного университета*. 2009. №324. С. 123–126. URL: <http://journals.tsu.ru/uploads/import/837/files/324-123.pdf> (дата звернення: 08.09.2019).
51. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Пер.с англ.

И.Ж. Кожановской; авт. ст. Я. В. Чеснов. М.: Восточная литература. РАН, 2001. 142 с.

52. Мазель Л. Музыказнание и достижение других наук. *Советская музыка*. 1974. № 4. С.24-35.

53. Макарова Е. А. Теория и технологии арт-менеджмента : науч.-метод. пособие. Минск: ГУО «Институт культуры Беларуси», 2013. URL: <http://repository.buk.by/handle/123456789/3387> (дата звернення: 22.12.2019).

54. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ - початок ХХІ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства (д-ра філос.): 26.00.01. К., 2017. 211 с.

55. Марченко В.В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність: альманах*. К.: Міленіум, 2014. №2. С.142-147.

56. Марченко В.В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність: альманах*. №.1. К.: Міленіум, 2016. С. 111-115.

57. 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: зб. наук. праць*. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 43-48.

58. Мацумото Д. Психология и культура. СПб.: Питер, 2003. 718 с.

59. Медушевский В.В. Специфика искусства. Сущность и специфика музыки. *Спутник учителя музыки*. Москва : Просвещение, 1993. С. 64-125.

60. Международный фестиваль аккордеонной музыки в Берлине PHILHARMONIKA 2020. Berlin24: веб-сайт. URL: <https://berlin24.ru/ru/news/novosti-germanii-segodnja-v-novostjah/6869-mezdunarodnyj-festival-akkordeonnoj-muzyki-v-berline-philharmonika-2020.html> (дата звернення: 17.09.2019).

61. Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее. М.: Интерпакс, 1994. 543 с.

62. Мотузок Д. Історія та сучасність класу акордеона Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. *Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України*: матеріали Всеукр. наук-практ. конф. Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2015. С. 214-220.
63. Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г.Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
64. Мясоедов С.П. Кросс-культурный менеджмент: учеб. пособие. Москва : Юрайт, 2015. 314 с.
65. Назарчук А.В. Теория коммуникации в современной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С.113-114.
66. Народник: информационный бюллетень. М.: Народник, 1994. №4. С.3.
67. Новикова Г.Н. Технологии арт-менеджмента: учеб. пособие. М.: МГУКИ, 2006. 178 с.
68. Новоженев Ю.И. Филетическая эволюция человека. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2005. 124 с.
69. Павлова С.А. Реализация концепции развития поликультурного образования в вузе. *Вестник Бурятского государственного университета. Образование. Личность. Общество*. 2015. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-kontseptsii-razvitiya-polikulturnogo-obrazovaniya-v-vuze> (дата звернення: 09.11.2019).
70. Ракич З. Конкурсы и фестивали баянистов и аккордеонистов в Сербии. *Наука. Искусство. Культура*. 2016. №1 (9). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konkursy-i-festivali-bayanistov-i-akkordeonistov-v-serbii/viewer> (дата звернення: 06.12.2019).
71. Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учеб. пособие. М.: КНОРУС, 2014. 254 с.
72. Сайт ассоциации белорусских баянистов и аккордеонистов: веб-сайт. URL: <http://www.abbia.by> (дата звернення: 16.12.2019).

73. Сафонова В.В. Коммуникативные компетенции: современные подходы к многоуровневому описанию в методических целях. Москва : Еврошкола, 2004. 236 с.

74. Сафонова І. О. Діалог культур на аксіологічних засадах – мета – принцип формування міжкультурної компетентності. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2013. Вип. 3. С. 146-157.

75. Скидан Д. Концертна діяльність як чинник крос-культурної комунікації. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнар. симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 261.

76. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сб. статей / ред. А. Медведев, О. Медведева. М.: Советский композитор, 1987. 592 с.

77. Speziлова О.И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Уфа, 2006. 215 с.

78. Степанов Ю. Семиотика концептов. *Семиотика: Антология 2-е изд., испр. и доп.* сб. науч. ст.. Москва : Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С.603-612.

79. Суминова Т.Н. Арт-менеджер – системообразующий элемент коммуникативного пространства сферы искусства. *Проблема культурного взаимодействия: история и современность*. М.: МГИК, 2017. С.182-192.

80. Суминова Т.Н. Профессиональная подготовка менеджеров в ВУЗах культуры и искусств. *Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств*. 2014. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnaya-podgotovka-art-menedzherov-v-vuzah-kultury-i-iskusstv> (дата звернення: 23.12.2019).

81. Сухомлинський В.О. Бібліографія. 1987-2000 / уклад. Г.І. і О.В. Сухомлинські. Вінниця: Нілан-ЛТД, 2014. 255 с.

82. Сьюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. К.: УБСП «Комора», 2006. 65 с.

83. Тейлор Е. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

84. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н.Ушакова. М.: Альта-Принт, 2005. URL: <https://www.twirpx.com/file/544328/> (дата звернення: 08.09.2019).

85. Тур О.М. Міжкультурна комунікація як складова професійної діяльності майбутнього спеціаліста. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2014. №16. С. 201-205.

86. Файертаг В. Джаз на эстраде. *Русская советская эстрада 1930-1945: Очерки истории*. Москва : Искусство, 1977. С.270-303.

87. Фестиваль аккордеонистов балтийских стран. Нарвская музыкальная школа: веб-сайт. URL: <https://www.narvamuusika.ee/2019/10/30/xxxvii-festival-akkordeonistov-baltiysk/> (дата звернення: 07.12.2019).

88. Черепанин М. Естрадный олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2008. 256 с.

89. Черказова Є.І. Академічний репертуар акордеоніста. К.: Методичний кабінет Міністерства культури і мистецтв України, 2004. Вип. 1. 88 с.

90. Шишлянникова Н.П. Музыка как язык невербальной коммуникации. *Мир языков: ракурс и перспектива* : материалы IV Междунар. науч. практ. конф., Минск, 22 апреля 2013 г. / редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. редактор) Минск: БГУ, 2013. С. 109-117.