

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Марченко Валерій Віталійович

УДК 786.8 (477) «19/20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ЕВОЛЮЦІЇ АКОРДЕОННОГО
МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ
(друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури

**Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)**

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

В. В. Марченко

**Науковий керівник - Яковлев Олександр Вікторович, доктор культурології,
доцент**

Київ–2017

АНОТАЦІЯ

Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. – Київ, 2017.

Дисертація є дослідженням становлення і розвитку акордеонного мистецтва як явища музичної культури України.

У роботі розкрито специфіку функціонування акордеонного мистецтва в музичній культурі України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. З'ясовано, що акордеонне мистецтво вже виступало і залишається об'єктом дослідження у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві. Проте це явище музичної культури досліджували здебільшого в окремих аспектах і не відокремлювали від баянного мистецтва. У працях учених були порушені проблеми становлення і розвитку акордеонного мистецтва; композиторської творчості для акордеона; конструктивних особливостей акордеона; проблеми теорії та методики викладання гри на акордеоні; розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця; питання творчої діяльності провідних вітчизняних акордеоністів. Встановлено, що в сучасному мистецтвознавстві відсутнє комплексне дослідження феномену акордеонного мистецтва в музичній культурі України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

Розроблено модель системи акордеонного мистецтва як феномену музичної культури, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових: інструмента, композиторської творчості, виконавства регіональних шкіл, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів. Ці складові взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають у

численних системних та позасистемних зв'язках, забезпечуючи функціонування і розвиток акордеонного мистецтва та його мистецтвознавчого аналізу.

На основі вивчення та аналізу історичних, культурологічних, джерелознавчих матеріалів розкрито історико-культурні передумови зародження акордеонного мистецтва в Україні, до яких належать широке побутування різновидів гармоніки в музичному побуті українського народу; виникнення кустарного і фабричного виробництва гармонік; суперечливість державної політики у сфері культури і мистецтва.

Виявлено, що у кінці 1920-х – на початку 1930-х рр. для появи акордеона в Україні склалися сприятливі історико-культурні умови. Зміни соціально-політичного устрою в цей період обумовили орієнтацію на культурні здобутки країн Західної Європи. В мистецтві з'являються нові стилі, течії і напрями, зокрема, набуває розвитку естрадна музика, у сфері якої функціонував акордеон. З'ясовано причини утвердження акордеона на українській концертній естраді. Серед них: суспільно-політичні й соціокультурні чинники, що сприяли виникненню й розвитку акордеонного мистецтва в Україні; специфічні особливості акордеона (новизна, естетика звучання, портативність, зовнішня привабливість, колоритний тембр тощо); використання акордеона у складі естрадних ансамблів і джаз-оркестрів, що сприяло становленню професійного статусу акордеона як естрадного інструмента; освоєння акордеона музикантами суміжних спеціальностей (піаністами, баяністами, диригентами, композиторами); запровадження масового фабричного виробництва акордеона; ввезення великої кількості трофейного інструментарію в Україну в останні роки Другої світової війни.

Однак, популярність акордеона у вказаний період ще не була свідченням того, що акордеонне мистецтво стало самобутнім явищем української музичної культури, оскільки ще була відсутня система навчання акордеоністів, не існувало оригінального репертуару, не здійснювалися спроби зробити акордеон надбанням академічної культури.

Визначено особливості становлення професійної освіти акордеоністів в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. До них належать: відкриття класів акордеона у всіх ланках музичної освіти (школа, училище, академія, асистентура); наявність методики викладання гри на акордеоні, що сприяє підготовці висококваліфікованих фахівців; орієнтація на досвід фортепіанної і баянної методик; наявність навчально-методичних посібників українських авторів; розширення навчального і концертного репертуару, до якого входять твори українських і зарубіжних композиторів для акордеона.

Показано головні чинники, що сприяли установленню статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні. Серед них: історико-культурні умови, що сприяли активізації міжнародних контактів та знайомству українських митців із новими явищами зарубіжної музичної культури і, відповідно, розвитку акордеонного мистецтва; поява професійних виконавців, творчість яких засвідчила перспективність акордеона на українській концертній естраді; утвердження акордеона на філармонійній сцені; проведення міжнародних конкурсів і фестивалів, учасниками яких були українські акордеоністи; використання у професійній і навчальній сферах акордеонів зарубіжних фірм, якість виробництва яких у значно більшій мірі відповідала вимогам акордеонного виконавства; наявність репертуару, до якого входили оригінальні естрадно-джазові твори та перекладення і транскрипції класичної музики; введення в українську виконавську практику багатотембрового готово-виборного акордеона.

Охарактеризовано жанрово-стильові риси композиторської творчості українських митців для акордеона. З'ясовано, що акордеонна музика українських композиторів часто розвивається на засадах постмодернізму. Це знайшло відображення у вільному поєднанні різностильових напрямів; розвитку та оновленні класичних жанрів концерту, сонати, сюїти, партити з позицій сучасної стилістики; використанні нових засобів музичної виразності (додекафонії, серійної техніки, алеаторики, полістилістики, сонористичних прийомів);

застосуванні різних варіантів синтезу музики і слова; використанні специфічних інструментально-технічних прийомів та акустичних ефектів, що створює новий звуковий образ акордеона.

На основі аналізу творчої діяльності відомих українських акордеоністів і колективів за участю акордеона виявлено й узагальнено провідні тенденції акордеонного виконавства України. Серед них: наявність академічного і естрадно-джазового напрямів, представниками яких є багато музикантів і колективів – вихованців регіональних виконавських шкіл; активне входження інструмента в камерно-інструментальну сферу музикування; інтенсивна концертно-гастрольна діяльність українських акордеоністів і колективів, спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі; мистецька комунікація українських виконавців із зарубіжними, що сприяє обміну досвідом і утвердженню акордеонного мистецтва України в європейському культурному просторі; оволодіння акордеоністами жанрово-стильовим розмаїттям репертуару (оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народного мелосу, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори), що є свідченням виконавсько-інтерпретаторського універсалізму і сприяє розвитку акордеонного мистецтва в сучасних умовах.

Розкрито функції конкурсів і фестивалів акордеоністів та баяністів як чинника розвитку сучасної музичної культури України. До них належать: активна популяризація акордеонного мистецтва; виявлення і підтримка талановитої молоді; презентація нових творів для акордеона; творча комунікація між учасниками форумів.

Відзначено, що участь у міжнародних конкурсах і фестивалях допомагає інтеграції акордеонного мистецтва України у світовий культурний простір, доводить конкурентоспроможність вітчизняної акордеонної школи, популяризує українську музичну культуру і сприяє підвищенню авторитету країни.

Встановлено історико-культурну періодизацію еволюції акордеонного мистецтва в Україні другої половини XX – початку XXI ст. що має три етапи.

Перший етап (1950 – 1970-ті рр.) пов'язаний із набуттям акордеоном статусу професійного інструмента, а акордеонне мистецтво в Україні поступово набуває самобутніх рис.

Другий етап (1980 – 1990-ті рр.) позначається інтенсивною академізацією акордеонного мистецтва в Україні, коли набуває розвитку академічний напрям акордеонного мистецтва.

Третій етап (із 2000 р. – до наших днів) характеризується утвердженням акордеона на академічній сцені, коли з'являється плеяда українських виконавців, які вільно орієнтуються у жанрово-стильовому розмаїтті репертуару різних епох, що підкреслює високий рівень їх професійної майстерності. Відбувається активний розвиток конкурсного і фестивального руху в акордеонному виконавстві, а акордеонне мистецтво України починає займати гідне місце у світовому культурному просторі.

Ключові слова: акордеон, акордеонне мистецтво, музична культура, історико-культурні умови, еволюція, професійна освіта акордеоністів, композиторська творчість, виконавство, конкурс, фестиваль, естрада.

SUMMARY

Marchenko V. V. Historical and cultural dimension of accordion art development in Ukraine (second half of XX – the beginning of XXI century). – The qualification scientific work as the manuscript.

Thesis for the Degree of Candidate of Art Criticism (Ph.D.) by specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». – The National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2017.

The thesis is a study of the formation and development of accordion art as a phenomenon in musical culture of Ukraine.

The work discloses the specific of operating accordion art in musical culture of Ukraine in the second half of the XX c. – at the beginning of the XXI century. It's found that accordion art has already acted and kept as the object of research in the

home and foreign study of art. However, this phenomenon of music culture was mostly studied in some aspects and was not separated from button accordion art.

The works of scientists raised the problems of formation and development of accordion art; composer's creations for accordion; constructional peculiarities of accordion; problems of theory and teaching methods of the accordion playing; development of musical abilities an accordionist, a performer's training; aspects of creative activities of leading home accordionists. It's established, that in the today's study of art there is not comprehensive research of an accordion art phenomenon in musical culture of Ukraine in the second half of the XX c. – at the beginning of the XXI century.

It's developed the model of the accordion art's system as a phenomenon of musical culture that has got the coherent structure and functions in relation to main components: an instrument, composer's creations, the regional schools' performance, a study of art, the vocational education of accordionists. These components interact and complement each other and constantly stay in multiple system and non-system relations, ensuring functioning and development of accordion art and its study of art's analysis.

At the base of research and the analysis of historical, cultural, materials of sources is revealed the historical and cultural preconditions of origin accordion art in Ukraine, which include widespread existence of varieties of harmonics in musical life of the Ukrainian nation, appearing of homemade industry and manufacturing of harmonics; inconsistency of government polics in the culture and art field.

It's found that in the late 1920's – early 1930's for an accordion appearance in Ukraine favorable historical and cultural conditions were formed. Changes in the socially – political system during the period led to the orientation to the cultural achievements of Western Europe. New styles, trends and directions appear in art, in particular, pop music gains growth, in which an accordion functioned. I's cleared up the reasons for establishing accordion at the Ukrainian concert stage. Among them: socially – political and socially – cultural factors that contributed to the appearance and development of accordion art in Ukraine; specific features accordion (novelty,

aesthetics of sounding, portability, outer attractiveness, colorful timbre, etc.); using an accordion as a part of pop bands and jazz orchestras, that contributed to forming the professional status of accordion as pop instrument, mastering an accordion by musicians of related specialties (pianists, button accordionists, conductors, composers); introducing the mass industrial accordion production; import a large number of captured set of instruments to Ukraine last years of the World War II.

However, the popularity of accordion during that period was not yet the evidence that the accordion art was the original phenomenon in Ukrainian musical culture, as there was no the system of accordionists' learning, there was no original repertoire, there was no attempts to make accordion as acquirement of academic culture.

It's defined the features of establishing the accordionists' vocational education in Ukraine in the second half of the XX – at the beginning of the XXI century. They include: opening accordion classes at all levels of musical education (a school, a college, an academy, assistantship); availability of teaching methods of the accordion playing, that contributes to the training of highly qualified specialists; orientation to the experience of button accordion and piano techniques; availability of training – methodical appliances of Ukrainian authors; expanding educational and concert repertoire, which includes works of Ukrainian and foreign composers for accordion.

It's shown the main factors that contributed to establishment the status of accordion as a professional instrument in the solo and ensemble – orchestral performance in Ukraine. Among them: the historical and cultural conditions that contributed to the intensification of international contacts and familiarity Ukrainian artists with new phenomena of foreign musical culture and, therefore, the development of accordion art; the appearance of professional performers, creative work of which showed perspective of accordion at the Ukrainian concert stage; establishing accordion at the philharmonic stage; conducting international competitions and festivals, where Ukrainian accordionists took part; using in professional and educational fields accordions of foreign firms, the quality production of which a much greater extent met the requirements of accordion performance; availability repertoire, which included pop-

jazz original compositions and arrangements, transcriptions of classical music; introduction to Ukrainian performing practice multi-timbre ready – elective accordion.

It's described genre-stylistics features of composer's creative work of Ukrainian artists for accordion. It's found that accordion music of Ukrainian composers often develops on the postmodernism bases. This is reflected in the free combination of different-styles directions; development and updating of classical genres of a concert, sonata, suites, full score from the standpoint of modern style; using new means of musical expression (dodecaphony, serial technique, aleatory, poly-stylistics, sonority techniques); using different variants of synthesis of music and words; using the specific instrumental and technical techniques and acoustic effects, that create a new sound image of accordion.

On the base of the analysis of creative activity of famous Ukrainian accordionists and ensembles with the assistance of accordion, it's revealed and generalized leading trends of accordion performing in Ukraine. Among them: the presence of academical and pop – jazz directions, representatives of which are many musicians and groups – pupils of regional performing schools; active entering the instrument into the chamber – instrumental field of making music; intense concert-tour activity of Ukrainian accordionist and groups, directed to popularization of accordion art in Ukraine and around the world; art communication of Ukrainian performers with foreign ones, that promotes the exchange of experience and establishing of accordion art of Ukraine in the European cultural space; making accordionists masters of genre – stylistics diversity of repertoire (original works, transposition of classical music, an adaptation of folk melos, compositions of the modern and the vanguard, pop-jazz compositions), that is the evinence of the performing and interpreting universalism and promotes development of accordion art in the modern world.

It's revealed the functions of competitions and festivals of accordionists and button accordionists as a factor in development of modern musical culture of Ukraine. They include: active popularization of accordion art; revealing and supporting talented

young people; presentation of new compositions for accordion; creative communication between a forum's participants.

It's noted that the participation in international competitions and festivals helps to integrate accordion art of Ukraine into the global cultural space, it shows the competitiveness of home accordion school, popularizes Ukrainian music culture and contributes to promotion of the country.

It's established that historical and cultural periodization of evolution of Ukrainian accordion art in the second half of the XX c. – at the beginning of the XXI century includes three stages.

The first stage (1950 – 1970 years) was related to acquisition by accordion status of professional instrument, and accordion art in Ukraine was gradually obtaining original features.

The second stage (1980 – 1990 years) was marked by the intense academisation of accordion art in Ukraine, when the academic direction of accordion art obtained developing.

The third stage (from 2000's – to the present day) is characterized by establishing accordion at the academical stage, with the advent of a galaxy of Ukrainian performers, which have easily oriented in the genre – stylistics diversity of different ages' repertoire, and it emphasizes the high level of their professional skills. There is active development of competitive and festival movement in accordion performance and accordion art in Ukraine begins to take its rightful place in the global cultural space.

Key words: accordion, accordion art, musical culture, historical and cultural conditions, evolution, vocational education of accordionists, composer's creativity, performance, competition, a festival, a stage.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Марченко В. В. Історіографічний дискурс дослідження акордеонного мистецтва України / В. В. Марченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. – Т. 2. / [упор.

В. Г. Виткалов]. – Рівне: РДГУ, 2014. – С. 169 – 172.

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

3. Марченко В. В. Культурно-дозвіллевий простір сьогодення у вимірах методичної служби / В. В. Марченко, С. В. Виткалов // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* – Вип. 34. – К.: Міленіум, 2015. – С. 11 – 18.

4. Marchenko Valeriy. Accordion on national concert stage: recognition and approval in the 1920 – 1940 s. / Valeriy Marchenko // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* – Вип. 35. – К.: Міленіум, 2015. – С. 187 – 195.

5. Марченко В. В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950–1970-х рр. / В. В. Марченко // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.* – Вип. 21. – Т. 1. / [упор. В. Г. Виткалов]. – Рівне: РДГУ, 2015. – С. 43 – 48.

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

7. Марченко В. В. Композиторська творчість молодих українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси / В. В. Марченко // *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: зб. наук. пр. ін-ту муз. м-ва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка* / [заг. ред. та упор. А. Душного]. – Дрогобич. – Кельце. – Каунас. – Алмати: Посвіт, 2017. – Вип.3. – С. 196 – 204.

8. Марченко В. «Бурштинові нотки»: музичне видання / В. Марченко. – К.: ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф», 2010. – 76 с.

9. Марченко В. Моя Україна: нотне видання / В. Марченко. – Рівне: вид. О. Зень, 2016. – 48 с.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1	
АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	22
1.1. Історіографія досліджень проблеми в мистецтвознавстві	25
1.2. Методологічні засади дослідження акордеонного мистецтва в Україні	45
1.3. Історико-культурні передумови зародження акордеонного мистецтва в Україні	53
Висновки до Розділу 1.....	69
 РОЗДІЛ 2	
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ	72
2.1. Визнання акордеона на українській концертній естраді.....	72
2.2. Становлення та розвиток професійної освіти акордеоністів в Україні.....	85
2.3. Установлення статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні.....	103
Висновки до Розділу 2.....	118

РОЗДІЛ 3

АКАДЕМІЗАЦІЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦВА В УКРАЇНІ	122
3.1. Композиторська творчість українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси	122
3.2. Провідні тенденції розвитку акордеонного виконавства України.....	143
3.3. Акордеонне мистецтво України в контексті розвитку конкурсного та фестивального руху.....	160
Висновки до Розділу 3.....	178
ВИСНОВКИ.....	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	186
ДОДАТКИ.....	212

ВСТУП

Актуальність дослідження. Акордеонне мистецтво України посідає гідне місце у світовій та вітчизняній музичній культурі. Це підтверджують багаточисленні перемоги українських виконавців на найпрестижніших міжнародних конкурсах, композиторська творчість для акордеона, функціонування інструмента в різних сферах музичного життя, сформована система професійної освіти акордеоністів. Однак, шлях сходження акордеона на академічно-концертний олімп був досить складним, тому що цей інструмент часто перебував у «затінку» баяна і тривалий час не мав оригінального репертуару, методики викладання, професійних виконавців. Тому, для того, щоб простежити становлення і розвиток акордеонного мистецтва в Україні та виявити його специфічні риси, важливо передусім відокремити його від баянного.

Еволюція акордеонного мистецтва в Україні відбувалася у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. У цей період акордеон стверджується на концертній естраді, набуває статусу професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві України. Водночас формується система професійної підготовки акордеоністів, набувають розвитку композиторська творчість для акордеона і виконавство, розвивається мистецтвознавча думка. Акордеонне мистецтво України починає вільно функціонувати в європейському культурному просторі.

У другій половині ХХ ст. акордеонне мистецтво досліджували у різних аспектах. Українські і зарубіжні вчені визначали особливості становлення і розвитку акордеонного мистецтва (Є. Іванов, М. Імханицький, А. Мірек, О. Показаннік, О. Спешилова); досліджували конструктивні особливості акордеона (Е. Борисенко, М. Імханицький, М. Кравцов, Дж. Мачеролло, А. Мірек, П. Монішон, О. Показаннік, Г. Ріхтер, Т. Чарукас); висвітлювали теорію і методику викладання гри на акордеоні (Е. Борисенко, В. Власов, М. Давидов, В. Дорохін, М. Кравцов, А. Мірек, Н. Попович, О. Салій); розкривали розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця (Ю. Бай, М. Давидов,

В. Князєв, В. Самітов); присвячували свої праці питанням творчої діяльності провідних українських акордеоністів (А. Басурманов, А. Душний, М. Імханицький, В. Коротич, А. Мірек, Б. Пиц, А. Семешко, Р. Юсипей); характеризували композиторську творчість для акордеона (В. Бичков, М. Булда, М. Імханицький, Д. Кужелев, Г. Люк, Я. Олексів, О. Показаннік, О. Спешилова, А. Сташевський, А. Фет, М. Черепанин). Однак, попри значну кількість праць, присвячених зазначеним проблемам, відчутно бракує комплексних досліджень, в яких було би простежено еволюцію акордеонного мистецтва в музичній культурі України з урахуванням передумов виникнення, становлення і розвитку всіх його складових. Більшість згаданих авторів не ставили завдання вивчення саме акордеона, розглядаючи його в баянному комплексі як одного із різновидів гармоніки. Натомість, сьогодні важливим є дослідження акордеона як суверенного інструмента, тому що він хоч і споріднений з іншими видами гармонік (діатонічною гармонікою, баяном, бандонеоном та ін.), але відрізняється техніко-конструктивними характеристиками і має власний шлях розвитку в світовій та українській музиці. Надзвичайно актуальною є необхідність дослідження акордеонного мистецтва як самобутнього явища музичної культури України. Цим і зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: «Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв і пов'язано з напрямом планових досліджень кафедри естрадного виконавства НАКККіМ.

Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол засідання № 8 від 30 вересня 2014 року), відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (Державний реєстраційний № 115U001572 від

12.06.2015 р.) перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Мета дослідження – визначення специфіки функціонування акордеонного мистецтва в музичній культурі України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. як цілісної системи, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових: інструмента, композиторської творчості, виконавства регіональних шкіл, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів.

Відповідно до мети дослідження передбачено вирішення наступних **задач**:

- проаналізувати ступінь наукового вивчення проблем акордеонного мистецтва в українському мистецтвознавстві та розробити методологічні засади дослідження;
- з'ясувати причини утвердження акордеона на українській концертній естраді;
- визначити особливості становлення професійної освіти акордеоністів в Україні;
- з'ясувати основні чинники, що сприяли установленню статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні;
- розкрити жанрово-стильові риси композиторської творчості українських митців для акордеона;
- виявити й узагальнити провідні тенденції акордеонного виконавства України;
- визначити історико-культурну періодизацію еволюції акордеонного мистецтва в Україні.

Об'єктом дослідження є акордеонне мистецтво як феномен музичної культури.

Предметом дослідження є еволюція акордеонного мистецтва в музичній культурі України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.).

Хронологічні межі дослідження охоплюють час від 1950-х рр. (Україна у складі СРСР) – до сучасності. Цей період історично пов'язаний з хрущовською «відлигою», застоєм, перебудовою і становленням незалежної України. У цей час в соціокультурному просторі країни відбуваються корінні зміни, які мають

безпосередній вплив на процеси і явища музичної культури, зокрема, й на акордеонне мистецтво України. У підрозділах 1.3 і 2.1 відхід від даних хронологічних меж та звернення до більш раннього періоду (із середини XIX ст. – до 1940-х рр.) зумовлений необхідністю дослідження історико-культурних передумов виникнення та становлення акордеонного мистецтва в контексті музичної культури України задля адекватного розуміння особливостей розвитку цього явища в другій половині XX – на початку XXI ст.

Територіальні межі дослідження охоплюють Україну у складі Російської імперії, Польщі і СРСР (середина XIX ст. – 1991 р.) і становлення незалежної України (з 1991 р.).

Для досягнення визначеної в дисертаційному дослідженні мети і розв'язання поставлених задач використовуються такі **підходи**: *міждисциплінарний* – при дослідженні проблеми на стику мистецтвознавства і культурології; *системний, структурно-функціональний* – при розгляді акордеонного мистецтва як цілісної системи, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових; *культурологічний* – при визначенні основних чинників впливу соціокультурних процесів на акордеонне мистецтво в Україні; *історичний* – при розкритті передумов зародження та основних етапів становлення і розвитку акордеонного мистецтва в хронологічній послідовності подій, що відбувалися в другій половині XX – на початку XXI ст. в українській музичній культурі; *семіотичний* – при виявленні особливостей інтерпретації текстів акордеонної музики. **Методи** дослідження: *джерелознавчий, історіографічний* – при опрацюванні наукової літератури і джерел для відтворення історичних реалій, політичних та соціокультурних процесів досліджуваного періоду; *порівняльно-історичний* – для простеження основних етапів еволюції акордеонного мистецтва в музичній культурі України; *музикознавчий* – при аналізі творів музичного мистецтва для акордеона; *біографічний* – при з'ясуванні внеску українських митців у розвиток акордеонного мистецтва, аналізі їх практичного творчо-інтелектуального досвіду;

емпіричні (наукове спостереження, експертне опитування, інтерв'ю) – при розгляді концертної діяльності виконавців і колективів, прослуховуванні аудіо-, відеозаписів, що стосуються проблематики дослідження.

Методологічною та теоретичною основою дослідження стали праці наукових напрямів:

- теоретико-методологічні проблеми теорії та історії культури (В. Бітаєв, М. Бровко, П. Герчанівська, В. Личковах, Ю. Лотман, Т. Мартинюк, В. Шейко, В. Шульгіна, О. Яковлев);
- філософські, естетичні, культурологічні дослідження (Ю. Афанасьєв, С. Безклубенко, О. Богданов, М. Каган, Н. Корнієнко, С. Литвин, Р. Мертон, Ю. Осокін, В. Панченко, Т. Парсонс, М. Попович, М. Сорока К. Станіславська);
- дослідження з питань теоретичного, історичного музикознавства (І. Антонюк, М. Арановський, О. Берегова, Л. Кияновська, О. Маркова, Г. Побережна, О. Самойленко, А. Сохор);
- дослідження з проблем народного музичного інструментарію (Г. Абаджан, І. Алексеєв, Г. Благодатов, К. Вертков, М. Давидов, М. Імханицький, С. Левін, І. Мацієвський, А. Новосельський, Ю. Стайнар, М. Хай, Е. Штокман);
- дослідження з питань естрадно-джазової музики (О. Баташев, В. Конен, В. Конончук, О. Кузнєцова, О. Медведєв, О. Медведєва, В. Симоненко, Г. Скороходов, В. Файертаг);
- дослідження з проблем акордеонного мистецтва: теорія та методика викладання гри на акордеоні і професійна освіта акордеоністів (Ю. Бай, В. Власов, М. Давидов, В. Дорохін, В. Князєв, М. Кравцов, А. Мірек, В. Салій, Т. Сідлецька та ін.); історія розвитку акордеонного мистецтва (М. Імханицький, А. Мірек, О. Показаннік, О. Спешилова); дослідження оригінальної акордеонної музики (В. Бичков, М. Булда, М. Імханицький, Д. Кужелев, Г. Люк, О. Спешилова, А. Сташевський, А. Фет, М. Черепанин, А. Черноіваненко); аналіз творчості українських виконавців і колективів за участю акордеона, регіональних виконавсько-педагогічних шкіл (А. Басурманов, М. Булда, М. Давидов,

А. Душний, В. Коротич, А. Мірек, Д. Мотузок, Б. Пиц, А. Семешко, М. Черепанин, Р. Юсипей).

Джерельна база дослідження:

- періодичні видання: «Українська музична газета», «День», «Дзеркало тижня», «Музыка», «Музыкальная жизнь», «Советская музыка», «Советская эстрада и цирк», «Джаз», «Народник», «За пролетарскую музыку»;
- матеріали особового походження: особисті архіви українських виконавців (М. Булда, Я. Табачник, М. Черепанин, Є. Черказова), організаторів конкурсів (А. Душний, В. Марченко, Я. Табачник); матеріали інтерв'ю з вітчизняними митцями (Я. Табачник, М. Черепанин, Є. Черказова), буклети й афіші концертів виконавців і колективів, нотні автографи і видання, аудіо- та відеозаписи концертних виступів, компакт-диски, web-сторінки мережі «Інтернет»;
- матеріали конкурсів і фестивалів (програми, буклети, відгуки у пресі), обкладинки грамплатівок;
- фондові записи Національної телерадіокомпанії України;
- твори для акордеона українських композиторів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у роботі:

Уперше:

- здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження акордеонного мистецтва в музичній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. з сучасних світоглядних позицій теорії та історії культури;
- розроблено модель системи акордеонного мистецтва;
- у результаті здійсненого аналізу закономірностей і особливостей еволюції акордеонного мистецтва визначено основні чинники, що сприяли установленню статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні;
- виявлено й узагальнено провідні тенденції розвитку конструкції акордеона, композиторської творчості, виконавства, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів;

- встановлено історико-культурну періодизацію еволюції акордеонного мистецтва в Україні;
- представлено та введено до мистецтвознавчого обігу твори молодих митців київської та львівської композиторсько-виконавських шкіл, зокрема, В. Віцькова («Наслідування геніям»), В. Годлевського («Імпровізація у стилі джаз-фольк-року»), В. Марченка («Метаморфози»), Р. Стахніва («Я хочу жити», «Без коментарів», «Пригоди драйву», «Smile»), Я. Олексіва («Ніч на полонині»).

Удосконалено:

- уперше уточнено поняття «акордеон» і «акордеонне мистецтво» з метою відокремлення їх від баянного мистецтва і виявлення специфічних ознак акордеонного мистецтва України;
- на основі розкриття процесу становлення акордеонного мистецтва в контексті української музичної культури з'ясовано причини утвердження акордеона на вітчизняній концертній естраді.

Отримали подальший розвиток:

- дослідження проблем композиторської творчості українських митців для акордеона.

Теоретичне значення роботи полягає у поглибленні та розширенні культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні теорії та практики акордеонного мистецтва. Основні положення дисертації сприятимуть подальшій розробці проблематики становлення та розвитку акордеонного мистецтва в Україні, в контексті комплексного вивчення явищ музичної культури.

Практичне значення результатів дослідження. Основні теоретичні положення й висновки, сформульовані в дисертації, можуть бути використані у подальшому вивченні напрямів і тенденцій розвитку акордеонного мистецтва в Україні, творчості окремих українських виконавців та колективів, вітчизняної акордеонної школи, а також як методичний матеріал для вивчення історії української музики у вищих навчальних закладах, у програмах спецкурсів та

спецсеінарів, у процесі висвітлення відповідних тем із культурології, мистецтвознавства, теорії та історії народно-інструментального мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження обговорювались на засіданнях кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Основні положення дисертації були апробовані дисертантом у доповідях та повідомленнях на ІХ Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, 2013 р.), Х Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014 р.), ХІ Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 2015 р.), ІІ Міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2017 р.).

Публікації. Основні положення дисертації знайшли відображення у дев'яти публікаціях: шість – у фахових виданнях, затверджених Департаментом атестації кадрів Міністерства освіти і науки України за напрямком «мистецтвознавство», з них п'ять – у фахових виданнях України, які включені до міжнародних науково-метричних баз, одна публікація в іншому науковому виданні. Два нотних видання. У статті, опублікованій у співавторстві, здобувачу належать такі результати: [132] – аналіз діяльності Рівненського обласного центру народної творчості.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 225 сторінок, із них основного тексту – 185 сторінок. Список використаних джерел містить 291 позицію, у тому числі – 17 іноземними мовами, обсяг додатків – 14 сторінок.

РОЗДІЛ 1

АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО

ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Акордеонне мистецтво вже виступало і залишається об'єктом дослідження у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві. Зокрема, здійснюється розробка нової теоретичної проблематики, до наукового обігу вводиться велика кількість історичних джерел, що допомагають об'єктивно розкривати процеси становлення акордеонного мистецтва в Україні та відповідний рух мистецтвознавчої думки.

Перш ніж перейти до аналізу наукової літератури, що присвячена дослідженню різних аспектів акордеонного мистецтва в Україні, треба з'ясувати ключові для дисертації поняття «акордеон» і «акордеонне мистецтво».

Вперше термін «акордеон» вжив віденський органний майстер Кирило Деміан стосовно створеного ним інструмента у 1829 р. Цей інструмент мав на правій клавіатурі п'ять клавіш, які видавали основні звуки в ре мажорі. На лівій стороні інструмента К. Деміана було п'ять клапанів для акомпанементу, що давали десять різних акордів. За такими інструментами закріпилася назва «акордеон». В інструментознавчій літературі констатується, що акордеон – це клавішно-пневматичний інструмент, який належить до сімейства гармонік – класу інструментів, у яких подразником звуку виступає металічна пластина, що вібрує під тиском повітря. Згідно з науковою класифікацією музичних інструментів Е. Горнбостеля – К. Закса гармоніка належить до «вільних аерофонів», з набором язичків, що проскакують [230, с. 255].

В інструментознавчій літературі також зустрічаємо різні визначення «акордеона», що стосуються як інструмента з правою клавіатурою органно-фортепіанного типу, так і загальної назви пневматичних язичкових інструментів різної конструкції (гармоніка). В Європі, США та інших країнах «акордеоном» прийнято називати інструмент із кнопковою або клавішною (рояльно-органною, органно-фортепіанною) системами правої клавіатури.

Саме в такому контексті дає визначення поняттю «акордеон» російський дослідник і відомий баяніст В. Бичков. Його акордеон – це поліфункціональний, інтернаціональний інструмент, що належить до класу ручних гармонік найбільш досконалого типу, за органологічними ознаками – до групи аерофонів, до підгрупи язичкових – глоттофонів, що має дванадцятиступеневий хроматичний рівномірно темперований звукоряд. Акордеон відзначається як однорідною (точною темперацією), так і неоднорідною настройкою голосів («мюзет», «розлив»), типовою для естрадного виконавства, тембровими характеристиками та індивідуальністю систем майстрів-конструкторів різних країн. Акордеон має три системи лівої клавіатури (готових акордів, виборну і комбіновану, готово-виборну). В наш час інструмент виконує самотійну (сольну), прикладну (акомпануючу), темброву ансамблево-оркестрову функцію [35, с. 13–14].

В країнах Європи і США побутує ще одне визначення інструмента із клавішною правою клавіатурою – це «піано-акордеон». Однак, цей термін не буде використовуватися у контексті нашого дослідження, тому що не побутує на теренах України. В нашій країні і на всьому пострадянському просторі склалася традиція називати «акордеоном» лише хроматичну гармоніку з правою клавіатурою органно-фортепіанного типу. Саме такий інструмент є предметом нашого дослідження.

Серед визначень акордеона, даних іншими ученими (Г. Благодатов, А. Мірек) ґрунтовністю і водночас лаконічністю відзначається визначення М. Імханицького. Акордеоном дослідник називає тип гармоніки, в якому повному набору басо-акордового супроводу відповідає права клавіатура фортепіанного типу. Повний набір басо-акордового акомпанементу може поєднуватись із лівим виборним звукорядом, побудованим за принципом баянної клавіатури [80, с. 8].

Щодо появи сучасного акордеона у різних країнах світу і в Україні у працях вітчизняних і зарубіжних дослідників знаходимо різні версії. Так, на думку М. Імханицького, клавішний акордеон створив італійський майстер Маріано Даллапе у 1898 р. Діапазон його акордеона мав близько трьох октав (g – e), а на

лівій клавіатурі, яка складалася з хроматичного набору басів, мажорних і мінорних тризвуків, налічувалося 48 кнопок. Згодом з'явився ряд домінантових септакордів [80, с. 172]. А. Мірек вважає, що винахідником акордеона був італійський майстер Тесіо Джованні зі Страделли, який створив інструмент у 1880 р. [148]. Цей інструмент мав реєстри-перемикачі і компакту праву клавіатуру, успадковану від попередніх настільних гармонік. На думку А. Мірека, акордеон М. Даллапе вперше був виготовлений у 1890 р. Дослідник дає таку характеристику даному інструменту: «Ця модель справила великий вплив як найкращий і досконалий інструмент свого часу, призначений для сольних виступів. Він мав органну клавіатуру на три октави, з реєстром-перемикачем і 112 кнопок виборного та басо-акордового акомпанементу. Сильний гарний звук поєднувався з великою вагою інструмента» [148, с. 34].

Акордеонне мистецтво України є органічною складовою світової музичної культури. Проблеми становлення та розвитку вітчизняного і закордонного акордеонного мистецтва мають багато спільного. Насамперед те, що в Україні та в країнах Європи акордеон використовується у різних сферах виконавського мистецтва і є масовим музичним інструментом. 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.

«Акордеонне мистецтво» у дослідженні є головною, базовою категорією і використовується як основний робочий термін. Акордеонне мистецтво розглядається як складна система, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових: інструмента, композиторської творчості, виконавства, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів. Ці складові взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають в численних

системних та позасистемних зв'язках, забезпечуючи функціонування і розвиток акордеонного мистецтва.

1.1. Історіографія досліджень проблеми в мистецтвознавстві

Для того, щоб зрозуміти сутність становлення і розвитку акордеонного мистецтва в музичній культурі України, необхідно з'ясувати поняття еволюції, яке використовується стосовно його розвитку. З позицій філософії еволюція (від лат. *evolutio* – розгортання) трактується як поступові зміни, що відбуваються в живій і неживій природі, а також в соціальних системах. Еволюція може зумовлювати ускладнення, диференціацію, підвищення рівня організації системи (прогрес) чи навпаки, зниження цього рівня (регрес) [227, с. 786]. Найчастіше поняття «еволюція» застосовується для позначення багатоаспектного розвитку біологічних об'єктів, що регулюється природним відбором. Стосовно соціальних систем еволюція трактується як аспект історії, пов'язаний з виокремленням певних цілісних соціальних комплексів, до яких входить і культура. Отже, у дослідженні ми розглядаємо історико-культурологічні виміри еволюції акордеонного мистецтва як складної системи, у процесі поступового розвитку якої відбуваються кількісні і якісні зміни.

Для простеження становлення і розвитку акордеонного мистецтва важливо охарактеризувати сам процес еволюції акордеона від ручної гармоніки на діатонічній основі – до сучасного концертного інструмента з великою амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей. Це потребує дослідження проблем історії появи та розвитку акордеона, формування акордеонного репертуару, становлення і розвитку професійної освіти акордеоністів, методики викладання гри на акордеоні, творчої діяльності провідних українських акордеоністів. Ці проблеми деякою мірою вже розв'язувалися українськими і зарубіжними вченими.

Першим ґрунтовним дослідженням у сфері акордеонного мистецтва стала праця видатного музикознавця А. Мірека «Из истории аккордеона и баяна» (1967)

[142], присвячена історії появи та розвитку акордеона і баяна у різних країнах світу. У цій роботі автор на основі великої кількості архівних матеріалів і документів, свідчень працівників фабрик із виробництва різних видів гармонік найбільшу увагу приділив минулому інструмента, його поступовому розвитку, поширенню, росту музичної промисловості, створенню перших шкіл гри на баяні та акордеоні, творчій діяльності перших яскравих виконавців. Варто відзначити, що поруч із розвитком акордеона і баяна у СРСР, учений також коротко простежує еволюцію цих інструментів у різних країнах світу (Німеччині, Італії, Бельгії, Франції, Австрії, Швейцарії, Чехословаччині, США), які мали істотний вплив на формування акордеона і баяна, як популярних музичних інструментів.

Продовженням попередньої стала нова робота А. Мірека – «...И звучит гармоника» (1979) [141], в якій здійснено дослідження шляхів і форм розвитку гармоніки з часу появи цього інструмента в Росії до 30-х рр. ХХ ст. Тут автор розглядає «географію» поширення гармоніки, еволюцію виконавства, розвиток репертуару, удосконалення моделей інструмента, появу і поширення навчально-методичних посібників з оволодіння грою на гармоніках певних різновидів. Праці А. Мірека мають вагомий пізнавальний цінність і є важливим джерелом наукової інформації з історії розвитку різних видів гармонік, зокрема й акордеона. Роботи вченого стали поштовхом для подальших розвідок у сфері акордеонного мистецтва. Так, проблеми розвитку акордеонного репертуару, професійної освіти акордеоністів, акордеонного виконавства в Україні мають подальшу розробку в нашому дослідженні.

Праця Є. Максимова «Ансамбли и оркестры гармоник» (1979) [127] є доповненою книгою автора «Ансамбли и оркестры баянистов» (1966). У праці подано відомості про появу гармоніки в Росії, показано її роль у роки становлення Радянської влади. Висвітлено історію створення оркестрів гармоністів, зокрема особливості творчої діяльності першого в СРСР Державного симфонічного оркестру гармоністів під керівництвом Л. Бановича, до складу якого входив акордеон.

В аспекті удосконалення конструкції акордеона значний інтерес становить дисертація відомого акордеоніста М. Кравцова «Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства» (1982) [108], в якій автор здійснює наукове обґрунтування власного винаходу – удосконаленої органно-фортепіанної клавіатури акордеона і показує її роль у підвищенні рівня виконавської майстерності акордеоністів. Дослідник простежує шлях розвитку хроматичних клавіатур в контексті світової музичної культури. Водночас, варто зауважити, що винахід М. Кравцова не отримав застосування в українській виконавській практиці, що наводить на думку про те, що, перспективним у використанні акордеоністами залишається традиційна клавіатура органно-фортепіанного типу, а нові винаходи, інколи й доволі зручні, здебільшого сприймаються акордеоністами як щось штучне, неприродне для акордеона.

Питання щодо удосконалення конструкції акордеона коротко розкрито у брошурі Е. Борисенка «Клавишный аккордеон сегодня и завтра...?» (1998) [25], де представлено два винаходи автора, на які він отримав патенти у 1996 і 1997 рр. Перший винахід – це акордеон із дублюючим мануалом октавного зміщення звукоряду; у праці обґрунтовано переваги цього інструмента стосовно традиційного акордеона. Другий винахід забезпечує збільшення голосності виборного звукоряду від двох до трьох (інколи до чотирьох) голосів без збільшення габаритних розмірів інструмента. Безумовно, що винаходи Е. Борисенка, представлені у вказаній праці, розширюють виконавські можливості акордеона і сприяють розвитку акордеонного мистецтва.

Велике пізнавальне і практичне значення має також праця відомого російського мистецтвознавця М. Імханицького «История баянного и аккордеонного искусства» (2006) [80], присвячена становленню і розвитку гармоніки, і особливо двом її найбільш досконалим різновидам – баяну і акордеону. Тут автор характеризує баянне і акордеонне мистецтво різних країн світу, особливу увагу приділяючи розвитку виконавства останніх десятиліть,

здійснює детальний аналіз найбільш вагомих творів баянного і акордеонного репертуару. Характеризує він і творчість видатних баяністів-акордеоністів різних країн світу, розкриває особливості розвитку професійної музичної освіти баяністів і акордеоністів в СРСР і за кордоном. Дуже цінним у роботі є уточнення і коригування дослідником загальновідомих свідчень, що стосуються історії гармоніки та її різновидів. Праця М. Імханицького є актуальним, кваліфікованим і значущим для подальшого розвитку мистецтвознавства, акордеонного мистецтва, дослідженням.

Важливими є роботи, в яких порушуються проблеми створення і розвитку репертуару для акордеона. Серед них варто відзначити праці В. Бичкова «Баянно-акордеонная музыка России и Европы» (Кн. 1, Кн. 2, 1997) [32, 33], «История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки» (2003) [34], в яких автор розкриває основні етапи розвитку камерно-академічного репертуару для акордеона і баяна, показує взаємозв'язок репертуару із виконавством та інструментарієм. Однак, у вказаних роботах аналіз здійснено в основному щодо баянної музики, а твори, написані для акордеона, фактично залишаються поза увагою дослідника. Водночас, деякі положення, викладені у даних працях, використані нами у розробці періодизації еволюції акордеонного мистецтва в Україні.

У дисертації А. Черноіваненко «Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики» (2002) [233] подається дослідження спеціальних аспектів баянної фактури у фактурному розмаїтті музичного інструменталізму в їхній спрямованості на автономізацію і театральню-комплексне втілення музичного цілого. Розглянуто історичні етапи становлення та розвитку баянного мистецтва в аспекті розкриття специфіки речовості та фактурної унікальності інструмента. У результаті виділено період академічного універсалізму фактури (1930 – 1950 рр.) і період «нового універсалізму» (1960 – 1990 рр.), час створення специфічної баянної фактури. На основі аналізу сценічного мистецтва провідних українських виконавців І. Єргієва, В. Мурзи, Ю. Федорова, П. Фенюка введено

поняття «театру баяніста» паралельно до «театру одного актора». Здійснено аналіз баянних композицій та виконавського мистецтва другої половини ХХ ст. крізь призму фактурно-стильового бачення твору. Підкреслено тенденцію утвердження баяна і акордеона у джазі та популярній музиці, розкрито прийоми баянної гри, що відповідає можливостям джазового музикування. Дисертація А. Черноіваненко має вагомий науковий цінність і відкриває перспективи для подальшого вивчення феномена фактури не лише у баянній, а й в оригінальній акордеонній музиці. В нашій дисертації це знайшло відображення в аспекті виявлення жанрово-стильових особливостей композиторської творчості українських митців для акордеона.

Праця М. Імханицького. «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» (2004) [82] присвячена зарубіжній баянній та акордеонній музиці. Тут автор, поруч із загальним оглядом її стану, розкриває творчий шлях і аналізує твори найвідоміших композиторів, які працюють у сфері камерно-інструментального мистецтва (Г. Бреме, О. Шмідта, Т. Лундквіста, Б. Преча та ін.). В роботі також здійснено аналіз естрадно-джазової музики для акордеона і баяна, створеної П. Фросіні, Р. Вюртнером, Арт Ван Даммом, Р. Гальяно та ін. Важливість цієї роботи важко переоцінити, адже це фундаментальне дослідження, присвячене сучасній зарубіжній акордеонній музиці, яка лише епізодично вивчалася українськими і зарубіжними вченими.

Теоретичне обґрунтування творчості В. Зубицького для баяна і акордеона в площині розвитку неофольклористичного стильового руху в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. здійснює А. Гончаров у дисертації «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» (2006) [50]. Автор аналізує твори для баяна і акордеона, в яких найяскравіше відображена оригінальність композиторського мислення В. Зубицького. На основі цього аналізу А. Гончаров розкриває особливості музично-теоретичної системи композитора і підкреслює роль творчості митця в адаптації до «нової» музики виконавців-народників.

Творчості В. Зубицького як значного етапу в оновленні репертуару для баяна і акордеона присвячене дисертаційне дослідження В. Голяки «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару» (2008) [48]. Автор визначає поняття «репертуар» у музичному мистецтві та його функцію в системі музичної комунікації. Характеризує основні етапи формування українського репертуару для баяна і акордеона. Здійснює музично-теоретичний аналіз низки баянних творів В. Зубицького, розкриваючи новації композиторського письма митця. З опорою на дослідження А. Гончарова і В. Голяки у нашій роботі розглядаються деякі твори В. Зубицького для акордеона.

Вагому наукову і практичну цінність має монографія А. Сташевського «Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль» (2013) [214], в якій розкрито специфіку виражальних засобів баянної музики сучасних українських композиторів. Розглянуто композиційні техніки та прийоми в сучасній українській музиці для баяна. Здійснено класифікацію специфічних інструментально-технічних прийомів і акустичних ефектів. Подано новітні форми і методи нотації сучасної баянної музики. Праця А. Сташевського є фундаментальним дослідженням в українському мистецтвознавстві, присвяченим виявленню закономірностей функціонування системи музичних виражальних засобів в баянній музиці українських композиторів останньої чверті ХХ – першого десятиліття ХХІ ст., що прийнято до уваги і розвинено у підрозділі «3.1. Композиторська творчість українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси» представленої дисертації.

Отже, аналіз праць з проблем акордеонного виконавства і репертуару показав відсутність в українському мистецтвознавстві спеціальних досліджень, присвячених виключно акордеонній музиці. Тому надзвичайно великою є необхідність аналізу оригінальних творів саме для акордеона, оскільки тенденції розвитку баянної музики не завжди можуть відображати шлях становлення оригінального репертуару акордеоністів.

Про зростання зацікавленості акордеонним мистецтвом засвідчує низка дисертаційних досліджень, присвячених висвітленню питань функціонування та розвитку цього різновиду музичної культури.

Дисертаційне дослідження Є. Іванова «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект)» (1995) [86] було першою спробою обґрунтування й систематизації матеріалу з історії українського академічного баянного і акордеонного мистецтва. Тут автор простежує становлення цього культурного явища й виявляє тенденції його подальшого розвитку. Дослідник розкриває особливості зародження та розвитку кустарного і промислового виробництва язичкових клавішно-пневматичних інструментів в Україні. Науковець висвітлює становлення київської школи академічного баянного і акордеонного виконавства. Є. Іванов здійснює аналіз репертуару провідних українських виконавців. Однак, у дослідженні головна увага приділяється саме баянному мистецтву, тому тут практично відсутні відомості про акордеон. Автор не відокремлює акордеон від баяна і не простежує його розвиток на теренах України. У своїй дисертації ми пропонуємо розглядати акордеонне мистецтво окремо від баянного і простежити еволюцію цього явища в музичній культурі України.

Першим дослідженням на пострадянському просторі, що присвячене саме акордеону, є дисертація О. Показаннік «Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар» (1999) [174], в якій простежено еволюцію акордеона від виникнення і до кінця ХХ ст. в контексті середовища його побутування і формування власного репертуару. Дослідження О. Показаннік має музично-історичну й музично-соціологічну спрямованість. Спираючись на широкий масив наукової літератури російських і зарубіжних дослідників, авторка виявляє соціокультурну обумовленість появи і поширення акордеона, визначає головні сфери побутування інструмента, здійснює характеристику техніко-конструктивних параметрів акордеона, етапів їх формування, простежує розвиток акордеонного виконавства у Німеччині, Італії, Франції, США та Росії, визначає

головні напрями акордеонного репертуару і тенденції їх розвитку. Дослідниця здійснює аналіз творів, що яскраво представляють ті чи інші напрями акордеонного репертуару. Дисертація О. Показаннік є вагомим внеском у науково-теоретичну базу акордеонного мистецтва і відкриває перспективи для подальшого вивчення процесів формування виконавських стилів акордеоністів, становлення основних методичних шкіл, шляхів інтеграції академічної практики акордеоністів в загальне русло розвитку класичної музики та ін. Доцільним також є продовження дослідження особливостей функціонування акордеона у різних країнах світу та їх вплив на розвиток акордеонного мистецтва в Україні.

У дисертації В. Бичкова «Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX вв.: исполнительство, музыка, инструментарий» (1999) [35] здійснено характеристику тенденцій розвитку баянно-акордеонного мистецтва в Росії та Західній Європі. Автор розглядає баянно-акордеонне мистецтво як багаторівневу макросистему, до якої входять декілька субструктур (музика, виконавство, інструментарій). Здійснює детальний аналіз цих субструктур і визначає перспективи розвитку російського та зарубіжного баянно-акордеонного мистецтва. Однак, головну увагу в дослідженні В. Бичков приділяє баяну і використовує назву «акордеон» по відношенню до баяна згідно із європейською традицією.

Вагому наукову цінність має дисертаційне дослідження О. Спешилової «Особенности развития аккордеонного искусства в России» (2006) [207], присвячене особливостям розвитку акордеонного мистецтва в Росії як цілісного явища музичної культури. Тут авторка визначає якісні показники різних стадій еволюції акордеонного мистецтва, таких як трансплантація, спеціалізація, академізація, окреслює їхні хронологічні межі, розкриває особливості. Дослідниця розкриває характерні риси та здійснює узагальнення закономірностей розвитку акордеонного мистецтва в Росії. О. Спешилова виявляє тенденції розвитку акордеонної музики, здійснює аналіз оригінальних творів для акордеона

російського композитора В. Пороцького. Однак, аналіз процесів, що мали вплив на розвиток акордеонного мистецтва, класифікація напрямів цього явища музичної культури, на нашу думку, потребують додаткових наукових досліджень. Варто також зауважити, що у цій дисертації творчі здобутки українських акордеоністів і виконавців з республік колишнього СРСР дослідниця трактує як досягнення акордеонного мистецтва Росії. Поза увагою авторки також залишаються оригінальні твори для акордеона академічного і естрадно-джазового напрямів зарубіжних композиторів, що входять до репертуару російських виконавців.

Велику зацікавленість викликає дисертація М. Булди «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» (2007) [31], у якій авторка виявляє особливості функціонування естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України. Дослідниця визначає основні етапи її розвитку в контексті виконавської творчості українських та зарубіжних акордеоністів і баяністів. М. Булда простежує динаміку розвитку естрадно-джазового репертуару для акордеона і баяна в українській музичній культурі. Авторка визначає особливості модернізації музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів. Дослідниця аналізує специфіку відтворення естрадно-джазових прийомів гри та їхнього використання у виконавській практиці акордеоністів і баяністів.

Значне місце у дослідженні М. Булда приділяє акордеону, з'ясовує причини ствердження його як професійного концертного інструмента. Авторка розкриває специфічні якості акордеона, що сприяли закріпленню його вагомих позицій на концертній естраді. Цінним у дослідженні є введення до наукового обігу значної кількості історичних джерел, документів та матеріалів, що сприяли виявленню нових фактів (матеріали газетної періодики, в яких висвітлюється творчість провідних діячів акордеонного мистецтва, програми, каталоги, афіші, документи конкурсів і фестивалів).

Важливою для розвитку наукової думки у сфері акордеонного мистецтва є монографія М. Черепанина і М. Булди «Естрадний олімп акордеона» (2008) [231]. У роботі здійснено комплексне вивчення і відтворення цілісної картини художніх напрямків сучасної акордеонно-баянної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть, детермінованих динамікою розвитку світової музичної культури. Вагома роль у монографії відводиться аналізу творчості українських виконавців і композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Детально проаналізовано стильові засади естрадно-джазової музики В. Власова для баяна і акордеона, здійснюється інтерпретація творів від композиторського стилеутворення до виконавського стилю. Праця є дуже актуальною, оскільки тут розкриті проблеми естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України, які майже зовсім не вивчали і не досліджували. Окремі положення, викладені у вказаній роботі, використані нами у розробці історико-культурної періодизації еволюції акордеонного мистецтва в Україні.

Суттєвим внеском у розвиток теоретично-методичної бази вітчизняного акордеонного мистецтва стали дисертаційні дослідження українських і російських учених, в яких порушуються проблеми методики викладання гри на акордеоні.

Заслуговує на увагу дисертація Н. Попович «Педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва» (2005) [177], в якій здійснено розробку, обґрунтування та експериментальну перевірку педагогічних умов та методики розвитку художнього смаку студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва. Тут розкрито основні засоби художньо-виховного впливу естрадного музичного мистецтва. У роботі визначено критерії й встановлено рівні сформованості художнього смаку студентів класу акордеона.

У дисертації В. Салія «Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)» (2010) [186] розроблено та обґрунтовано методику роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні чи акордеоні. Запропонована методика базується на

інтегративному підході та передбачає використання інноваційних форм «уроків-образів» на основі художньої драматургії при виконанні музичних творів учнями-підлітками на баяні чи акордеоні.

Удосконалення методики викладання гри на акордеоні значною мірою простежується у навчальному посібнику А. Мірека «Курс эстрадной игры на аккордеоне» (1995) [143]. Тут розкривається специфіка естрадно-джазового музикування. Видання відповідає програмам естрадних навчальних закладів і призначене для шести-семирічного навчання дитини, підлітка чи дорослого на стандартному інструменті з готовим акомпанементом. У посібнику представлено оригінальну авторську методику естрадної гри на акордеоні. Розкрито особливості манери гри стоячи, постановки рук, що сприяють формуванню і розвитку техніки гри акордеоністів.

Важливе значення для удосконалення методики викладання гри на акордеоні в естрадно-джазовій манері є навчальний посібник В. Власова «Школа джаза на баяне и аккордеоне» (2008) [44]. Це перша робота в Україні, в якій розкриваються особливості джазового музикування на акордеоні. У праці дослідник здійснює короткий огляд виконавської творчості зарубіжних і вітчизняних акордеоністів, що представляють сферу естрадно-джазової музики. Автор детально аналізує естрадно-джазові прийоми і специфіку їх відтворення у практиці акордеонного виконавства. В. Власов характеризує основні джазові стилі, простежує історію їх появи та розвитку і розкриває особливості їх виконання. Однак, варто зауважити, що в огляді виконавства акордеоністів творчість українських митців естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва (окрім Я. Табачника) залишається поза увагою дослідника. Проте, цей недолік не применшує практичної значущості роботи, тому що посібник В. Власова допомагає інтегруватися представникам академічного напрямку акордеонного мистецтва у естрадно-джазове виконавство.

У навчальному посібнику В. Дорохіна «Вивчення поліфонії у класі акордеона: питання теорії та практики» (2012) [64] висвітлено процес осягання

поліфонічної музики у класі акордеона. Розглянуто теоретичні основи навчання поліфонії, зокрема значення агогіки, акценту, жанру, різноманітності поліфонічної тканини тощо; розкрито роль поліфонії у вихованні музиканта, підкреслено фактор інструментарію (порівняння акордеона із чембало або клавесином).

Отже, наявність вказаних праць є свідченням розвитку навчально-методичної бази акордеонного мистецтва в Україні. Інформацію, подану в даних роботах, ми використали у дисертації щодо розгляду становлення та розвитку професійної освіти акордеоністів в Україні. Водночас, зауважимо, що процес формування методики викладання гри на акордеоні триває, і це зумовлено ще зовсім нетривалим періодом функціонування акордеона на академічній сцені. Тому дуже важливим у формуванні методики акордеоністів є використання досягнень попереднього досвіду у поєднанні з новаторським підходом, що спрямований на розкриття своєрідних звуковиражальних можливостей і технічного потенціалу інструмента.

Окрему групу праць становлять розвідки, в яких розкриваються особливості формування виконавської майстерності акордеоністів.

Так, у роботі Е. Борисенка «Об органной и клавирной музыке И. С. Баха и некоторых особенностях исполнения ее на аккордеоне» (2001) [26] здійснено спробу розв'язати проблему виконання акордеоністами органної і клавірної музики Й. С. Баха. Автор детально розглядає окремі елементи виконавського мистецтва – темп і ритм, динаміку, артикуляцію, орнаментику, традиції епохи бароко і розкриває особливості інтерпретації музики Й. С. Баха на акордеоні. Дослідник порушує важливі питання, пов'язані зі зміною руху міху в процесі виконання поліфонічної музики. Автор наголошує на тому, що головним завданням виконавця є донесення до слухача композиторського задуму. Праця Е. Борисенка має велике пізнавальне і практичне значення, оскільки дозволяє розв'язати ряд проблем, що виникають у процесі виконання акордеоністами поліфонічної музики загалом, і творів Й. С. Баха, зокрема.

Вагомим внеском у навчально-методичну базу акордеонного мистецтва є підручник М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» (2004) [59], в якому на основі власного досвіду і аналізу науково-методичної літератури з проблем музичного виконавства розроблено теорію виконавської майстерності. Автор здійснює спробу розв'язати класичну тріаду виконавського мистецтва, сформульовану Г. Нейгаузом: інструмент – музичний твір – виконавець. У праці розглянуто класифікацію музичного інструментарію і взаємопроникнення специфіки суміжних сфер виконавського мистецтва, проаналізовано артикуляційно-штрихові проблеми техніки гри на баяні (акордеоні). Подано обґрунтування принципу мікроструктурного виконавського інтонування як засобу формування художньої техніки в процесі глибокого емоційно-логічного проникнення в задум композитора.

У роботі також порушуються проблеми виховання виконавця, зокрема, розглядаються такі аспекти, як культура почуттів, єдність інтелектуального і емоційного чинників, робота над музичним твором, виховання творчої індивідуальності музиканта, методика визначення оцінки за виконання програми. Варто підкреслити, що праця М. Давидова – це перше ґрунтовне наукове дослідження в Україні, в якому створено теорію виконавської майстерності. Тут автору вдалося об'єднати питання сучасної музичної педагогіки і виконавства на баяні й акордеоні, створити потужне підґрунтя для подальшої науково-дослідницької роботи у сфері акордеонного мистецтва. Так, у представленій дисертації удосконалено теоретико-методологічну основу з опорою на сучасні положення теорії та історії культури (В. Бітаєв, М. Бровко, П. Геранівська, В. Личковах, Ю. Лотман, Л. Троєльнікова, В. Шейко, В. Шульгіна, О. Яковлев).

Низку теоретичних положень щодо методів опрацювання музичного матеріалу, стадійності роботи над твором, музичної пам'яті, роботи у передконцертний період, проблеми сценічного хвилювання розкрито у навчально-методичному посібнику В. Князева «Теоретичні основи виконавської підготовки

баяніста-акордеоніста» (2011) [98]. Тут також визначено основні закономірності, які упродовж стадійності опрацювання музичного твору сприятимуть швидкому опануванню музичного матеріалу та його повноцінному відтворенню в концертних умовах. Виявлено чинники, що впливали на еволюцію акордеонного виконавського мистецтва. Посібник має важливе значення для розвитку методики викладання гри на акордеоні, оскільки використання у навчальному процесі запропонованих методичних рекомендацій сприяє оновленню змісту навчання, розширенню технічної та художньої бази майбутніх концертних виконавців та педагогів.

Велику цінність для розвитку методології акордеонного виконавства представляє монографія Ю. Бая «Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста)» (2014) [8], в якій автор сформулював власну концепцію розвитку вишуканої музично-виконавської психомоторики художньо-віртуозної побіжності акордеоніста. Дослідник розкриває особливості формування найвищого ступеня майстерності музиканта-інструменталіста (клавішника). Науковець застосовує методику системного й цілісного (холістичного) аналізу художньо-віртуозних побіжних та допоміжних дій. Слід наголосити, що більшість положень концепції дослідника виходять за межі виконавства на акордеоні і мають важливе значення для інструментально-виконавського мистецтва в цілому. Створюються можливості для оптимізації методики викладання гри як на акордеоні, так і на інших інструментах, допомагаючи музикантам в оволодінні художньо-віртуозною грою.

Праці провідних діячів баянного мистецтва В. Власова [42], В. Воєводіна і В. Протопопова [45], Л. Горенка [51], М. Давидова [59, 58], В. Дорохіна [65, 66], М. Імханицького [83], С. Карася [94], М. Коцюби [105], Ф. Ліпса [118], М. Оберюхтіна [159, 160, 161], О. Панькова [169], В. Самітова [189], А. Семешка [195], Г. Шахова [235] та інших, у яких знайшли відображення принципи звуковидобування, ведення міху, штрихи, техніка лівої руки, методика роботи над

творами, проблеми виховання виконавця, також мають високу пізнавальну та практичну цінність.

Велике значення для вивчення процесу становлення і розвитку акордеонного мистецтва мала поява цілої низки довідників та енциклопедій. Так, у довіднику А. Мірека «Справочник по гармоникам» (1968) [147] здійснено узагальнення та систематизацію свідчень про виникнення, поширення, будову (розташування клавіш і кнопок на клавіатурах, звукоряді, музичні можливості) усіх основних видів гармонік, від губних до фісгармонії, і від найпростіших народних зразків до найбільш досконалих тогочасних моделей акордеонів і баянів. Питанням появи та класифікації акордеонів і баянів присвячений «Справочник: научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоник (аккордеонов и баянов)» (1992) А. Мірека [148]. Ці роботи є результатом багаторічної дослідницької роботи ученого і мають вагому наукову цінність. Праці використані нами в процесі удосконалення термінологічного апарату дослідження акордеонного мистецтва.

Ще одне ґрунтовне дослідження А. Мірека – енциклопедія «Гармоника: прошлое и настоящее» (1994) [140] присвячене історичному розвитку гармоніки та її різновидів. На основі великої збирацької роботи, колекціонування різноманітних моделей гармонік і свідчень про виконавців, майстрів-конструкторів, автору вдалося створити фундаментальну роботу, якій за повнотою обсягу матеріалу немає рівних у сфері акордеонного і баянного мистецтва. Головну увагу у дослідженні науковець приділяє техніко-конструктивним характеристикам усіх різновидів гармоніки, подає короткі історико-біографічні довідки про виконавців і майстрів-конструкторів, побіжно торкається питань функціонування інструментів.

У великому довідковому виданні А. Басурманова «Баянное и аккордеонное искусство. Справочник» (2003) [9] зібрано і систематизовано інформацію про головні напрями становлення та розвитку баянного і акордеонного мистецтва у ХХ ст. Тут висвітлюється творча діяльність діячів баянного і акордеонного

мистецтва (виконавців, композиторів, педагогів, керівників оркестрів, конструкторів інструментів), які здійснили важливий внесок у його розвиток. Подано перелік всесоюзних та міжнародних конкурсів і дані про лауреатів цих змагань. Поруч із цим, у довіднику міститься бібліографічний опис та анотації музикознавчих і навчально-методичних видань (книги, посібники, брошури, статті, рецензії тощо), а також детальні відомості про платівки і компакт-диски.

Справжньою енциклопедією народно-інструментального мистецтва України є фундаментальна робота музикознавця М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» (2005) [53]. Тут учений висвітлює творчі, виконавські, науково-методичні та педагогічні здобутки у сфері народно-інструментального мистецтва України. Автор характеризує творчість професійних композиторів, які створили високохудожній оригінальний репертуар для народних інструментів. Науковець подає творчі портрети яскравих особистостей, педагогів, виконавців, колективів, творча діяльність яких є значним внеском у скарбницю академічного народно-інструментального мистецтва України. М. Давидов відзначає вагому роль Київської академічної школи народно-інструментального мистецтва у збереженні та розвитку даного напрямку, а також внесок регіональних шкіл у цей інтеграційний процес. Цінним у праці є представлення наукових здобутків української академічної школи народно-інструментального мистецтва у вигляді анотацій дисертаційних досліджень і опублікованих монографій, що сприяють активізації подальших пошуків нових напрямків дослідницької діяльності.

Належне місце серед енциклопедичних видань займає також довідник А. Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть» (2008) [191]. Тут стисло систематизовано інформацію про життя і творчий доробок баяністів, акордеоністів і гармоністів України та української діаспори на зламі ХХ – ХХІ ст. Окрім цього, у довіднику подано перелік міжнародних і національних конкурсів, що проведені в Україні в період її незалежності, та зарубіжних міжнародних конкурсів, в яких у цей час брали участь українські

виконавці. Подано також перелік нотних видань вітчизняних композиторів та редакторів-упорядників і основних наукових та методичних праць українських авторів.

Великий інтерес викликає довідник А. Душного та Б. Пица «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2010) [68], в якому зібрано й систематизовано педагогічні, виконавські та творчі досягнення видатних представників Львівської баянної та акордеонної шкіл. Подано відомості про різноманітні ансамблі та оркестри за участю баяна і акордеона. Тут також вміщені матеріали про наукові та нотні збірники, конференції, конкурси, які були організовані в рамках проекту «Львівська баянно-акордеонна школа», що започаткований авторами у 2005 р. У додатках, де вміщені світлини, копії дипломів, грамот, буклетів, програм, відгуків, подяк, яскраво відображено різні аспекти функціонування Львівської школи. Це видання сприяє розвитку акордеонного мистецтва в Україні і виступає важливою базою для нових наукових досліджень та пошуків, що здійснено у підрозділах 2.2. і 3.2. нашої дисертації.

Вагому пізнавальну цінність мають праці, в яких висвітлено творчу діяльність українських акордеоністів у різні періоди. Серед них – робота відомого письменника і журналіста В. Коротича «Доигрался: Страницы жизни Яна Табачника» (2005) [104], в якій розкрито життєвий і творчий шлях українського акордеоніста Я. Табачника. Доповненням цієї праці стали дві авторські роботи відомого музиканта «Неуслышанные молитвы» (2011) і «Без аплодисментов» (2015) [218, 217]. Тут розкрито вагому роль Я. Табачника у популяризації та розвитку акордеонного мистецтва в Україні і в світі.

Публікація Р. Юсіпея «Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової» (2005) [243] присвячена творчій діяльності відомої української акордеоністки, засновниці класу акордеона на кафедрі народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, професора, народної артистки України Є. Черказової. Тут автор простежує творчий шлях мисткині та

відзначає важливу роль Є. Черказової у створенні оригінального репертуару для акордеона. Дослідник веде мову про створення Є. Черказовою власної школи акордеонного виконавства, що є невід'ємною складовою і продовженням найкращих традицій Київської академічної школи народно-інструментального мистецтва. Р. Юсипей розкриває основні принципи навчальної програми «Акордеон» для музичних вищих навчальних закладів, яку розробила Є. Черказова. Дослідник знайомить із вагомими творчими досягненнями талановитої солістки, ансамблістки, педагога. Автор відзначає важливий внесок Є. Черказової у розвиток акордеонного мистецтва України.

З метою отримання важливої в аспекті проблематики дисертації інформації ми також зверталися до таких періодичних видань, як «Українська музична газета», «Музыка», «Музыкальная жизнь», «Джаз», «Народник» та ін.

Як слушно зазначають українські науковці, характерною особливістю праць, присвячених проблемам народно-інструментального мистецтва загалом, і акордеонного зокрема, є те, що досліджують функціонування цієї сфери культури не лише професійні музикознавці та культурологи, а й педагоги та виконавці, які представляють цей різновид музичної культури.

Значний інтерес становлять праці зарубіжних дослідників, в яких висвітлюється історія гармоніки. Видання перших робіт відбувається на базі Школи гармоніки в Троссінгені – великого центру акордеонного мистецтва в Західній Європі. У 1938 р. побачила світ брошура Г. Бушмана-Есслінгена, у 1950-х рр. з'являються монографії, статті німецького дослідника Августа Рота, а також директора Школи гармоніки Арміна Фета [248; 261, 253]. Згодом виходять дві монографії, одну з яких у 1964 р. створив колектив авторів, а другу – відомий німецький композитор і учений Ганс Люк [252, 256]. У 1983 р. у Відні була видана фундаментальна праця Вальтера Мауера, у 1985 р. побачила світ робота французького дослідника П'єра Монішона. У згаданих працях більш розгорнуто подано історичний розвиток гармоніки [257; 259].

Канадський акордеоніст і науковець Джозеф Мачеролло у своїй роботі «Accordion Resource Manual» (1980) [258] простежує історію появи та розвитку різновидів гармоніки і подає таблицю основних етапів розвитку інструментів та виконавства на них. Водночас, дослідник значну увагу приділяє звуковиражальним і технічним можливостям баяна і подає список творів для цього інструмента, написаних до 1980-х років.

Німецький учений Готгард Ріхтер у власній монографії «Akkordeon: Hardbuch für Musiker und Instrumentenbauer» (1990) [260] здійснює детальне дослідження акустичних і технічних характеристик різновидів гармоніки і коротко аналізує перші твори для акордеона німецьких композиторів.

У всіх згаданих працях систематизовано матеріал щодо виникнення і розвитку певних різновидів гармоніки в Німеччині, Австрії, Франції, Канаді. Висвітлено розвиток методики навчання гри на інструменті, розкрито особливості формування репертуару на початковому етапі. Однак, у більшості з цих робіт є ряд неточностей і дискусійних моментів. Інколи автори подають факти, які свідчать про вирішальний внесок саме їх країни у розвиток акордеонного мистецтва. Дискусійними залишаються також питання з'ясування країни виникнення гармоніки і винайдення тих чи інших засобів для удосконалення інструментів.

Таким чином, аналіз літератури з проблем сутності, шляхів і основних тенденцій розвитку акордеонного мистецтва в Україні дозволяє виокремити такі основні напрями наукових досліджень цього різновиду музичної культури:

- особливості становлення і розвитку акордеонного мистецтва (Є. Іванов, М. Імханицький, А. Мірек, О. Показаннік, О. Спешилова);
- конструктивні особливості акордеона (Е. Борисенко, М. Імханицький, М. Кравцов, Дж. Мачеролло, А. Мірек, П. Монішон, О. Показаннік, Г. Ріхтер, Т. Чарукас);

- теорія і методика викладання гри на акордеоні (Е. Борисенко, В. Власов, М. Давидов, В. Дорохін, М. Кравцов, А. Мірек, Н. Попович, О. Салій, Т. Сідлецька, Г. Шахов);
- розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця (Ю. Бай, М. Давидов, В. Князєв, В. Самітов);
- питання творчої діяльності провідних українських акордеоністів (А. Басурманов, А. Душний, М. Імханицький, В. Коротич, А. Мірек, Б. Пиц, А. Семешко, Р. Юсипей);
- композиторська творчість для акордеона (В. Бичков, М. Булда, М. Імханицький, Д. Кужелев, Г. Люк, О. Показаннік, О. Спешилова, А. Сташевський, А. Фет, М. Черепанин, А. Черноіваненко).

Відзначаючи вагоме наукове та практичне значення розглянутих праць вітчизняних і зарубіжних учених, присвячених дослідженню різних аспектів акордеонного мистецтва в Україні, слід визнати відсутність цілісного, системного дослідження цього явища музичної культури. Акордеонне мистецтво України довгий час не відокремлювали від баянного і не досліджували систематично в історико-культурному аспекті з розглядом передумов становлення і розвитку, також відсутні спроби виявлення тенденцій його функціонування в сучасних умовах. Зокрема, незважаючи на значні творчі успіхи представників українського акордеонного виконавства, їхні досягнення недостатньо висвітлені у науковій літературі. Це обумовлює актуальність дослідження науково-теоретичного, виконавського досвіду, проблем професійної підготовки акордеоністів. Недостатньо висвітленими залишаються також питання мистецтвознавчого аналізу жанрово-стильових параметрів композиторської творчості для акордеона. У своєму дослідженні ми зупинимось саме на цих проблемах, оскільки вони мають важливе значення для цілісного аналізу акордеонного мистецтва в музичній культурі України.

1.2. Методологічні засади дослідження акордеонного мистецтва в Україні

Дослідження акордеонного мистецтва як складного динамічного явища потребує використання міждисциплінарного підходу, що відображається у дослідженні проблеми на стику мистецтвознавства і культурології, а також підходів і методів немистецтвознавчого походження, зокрема, історичного, джерелознавчого, історіографічного, біографічного, культурологічного, семіотичного, системного, структурно-функціонального, емпіричного, що дозволить глибше зрозуміти його сутність і виявити домінуючі тенденції у цій сфері. Необхідність розв'язання поставлених завдань спричинила вихід за «чисті» дисциплінарні межі та зумовила використання теоретичних напрацювань і здобутків таких дисциплін як філософія, естетика, історія, культурологія, мистецтвознавство, фольклористика, музикознавство тощо.

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.

Різні методологічні підходи до визначення сутності поняття «культура», з'ясування її ролі у житті суспільства висвітлено у працях українських і зарубіжних учених: С. Безклубенка, М. Бровка, Б. Герчанівської, М. Кагана, Ю. Лотмана, М. Сороки, В. Панченко, В. Шейка та ін.

Культура є об'єктом і предметом дослідження багатьох наук – філософії та філософії культури, естетики, культурології, соціології та соціології культури, етнології, етнографії, культурної й соціальної антропології. Через неможливість розмежування предметного поля і відмінність підходів та методологічних принципів, дослідження культури в різних науках є досить складним. Наприклад, у філософії, на відміну від інших наук, культура розглядається зі світоглядних позицій, здійснюються спроби визначення її ролі й місця в житті людини і суспільства, й історичному процесі загалом. Філософське осмислення культури

представляє її як складну цілісність. Окремі складові культури – освіта, наука, мистецтво, релігія, право, мораль, міфологія, політика розглядаються в контексті культури як специфікації складної цілісної системи. Філософія намагається з'ясувати сутність культури як цілісності і, водночас, дослідити розмаїття її форм. Цей підхід до вивчення культури є найбільш прийнятним для використання у нашому дослідженні, де акордеонне мистецтво розглядається як цілісна система, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових.

У другій половині ХХ ст. відбулося формування культурології як галузі гуманітарного знання про культуру. Звернення до культурології як системи знань про закономірності й розвиток культури дає можливість осмислити акордеонне мистецтво як складне й динамічне соціокультурне явище.

Уже зазначалося, що існують різні підходи до визначення поняття «культура». Найпоширенішим є тлумачення, згідно з яким до культури відносять усе, що не створене природою, усі способи і результати людської діяльності, усе штучне, відмінне від природного. Таке розуміння культури виявляється в межах діяльнісного, системного і структурно-функціонального підходів. Семіотично-символічний підхід робить можливим трактування культури як знакової системи, символічної реальності, соціальної інформації усіх видів (А. Кармін). Згідно з аксіологічним підходом, культуру розуміють передусім як сукупність матеріальних і духовних цінностей, накопичених людством упродовж історичного розвитку.

У словниках та енциклопедіях подається типове визначення поняття: «Культура (від лат. cultura – обробіток, вирощування, леліяння, виховання, розвиток, планування) – історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений у типах і формах організації життя та діяльності людей, а також у створених ними матеріальних та духовних цінностях» [201]. Однак, проф. С. Безклубенко вважає трактування культури як сукупності матеріальних та духовних надбань хибним, тому що «при цьому з поля зору випускається чи не найважливіший аспект культури: сам процес творення

цих (культурних цінностей)» [13, с. 6]. Отже, на думку вченого, «культура – це не тільки зібрання творінь, це і сукупність певних реальних «живих» людських знань та вмінь, «закодованих», «зашифрованих», що перебувають у «згорнутому» вигляді, мов програми в комп'ютері, – у мозку (розумі) людей; культура, далі, – це незупинний процес взаємообміну, в ході якого живі люди збагачують – вдосконалюють та поповнюють – свої знання та вміння шляхом освоєння створеного попередниками і, в свою чергу, власною творчістю поповнюють, збагачують культурну скарбницю свого народу, в ідеалі – і людства» [13, с. 7]. Більшість культурологів розглядають культуру як наслідок суспільно корисної, перетворювальної діяльності людини. Цей підхід використаний в дисертації у визначенні складових акордеонного мистецтва – творчості композиторів, виконавців, педагогів, музикознавців, діяльності майстрів-конструкторів.

Сучасні українські вчені М. Бровко, Ю. Сорока, В. Шейко характеризують культуру як засіб організації і розвитку життєдіяльності людей, представлений сукупністю матеріальних і духовних цінностей, вироблених людством у процесі історії, системою соціальних норм і установок, ставленням людей до природи, їх відносин між собою і до самих себе [27; 204; 238].

Оскільки акордеонне мистецтво є однією зі складових музичної культури, у дисертації звернено увагу на ті напрями і підходи, які роблять можливим детальне дослідження об'єктивних і суб'єктивних чинників, що мали вплив на еволюцію акордеонного мистецтва в музичній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

У сучасній науці розрізняють матеріальну і духовну сфери культури. Поняття духовної культури розглядається як «все духовне виробництво, його результати, які задовольняють духовні потреби людей і включають явища, пов'язані зі свідомістю, з інтелектуальною, а також з емоційно-психологічною діяльністю людини (мова, звичаї, вірування, етичні норми, просвіта, наука, література і мистецтво та ін.)» [228, с. 197], тому дослідження біографій окремих особистостей як суб'єктів культурної діяльності є досить важливим. Адже появою

нових напрямів, стилів мистецтва, художніх творів ми завдячуємо конкретним персоналіям, які зуміли зберегти і розвинути надбання попередників. У представленому дисертаційному дослідженні біографічний метод застосовується при з'ясуванні внеску українських митців і колективів у розвиток акордеонного мистецтва, аналізі їх творчої діяльності.

У вітчизняних культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях активно застосовується семіотичний підхід [76]. На думку О. Степанова, предметом семіотики як науки є «інформаційна система, тобто система, що несе інформацію, та елементарне ядро такої системи – знакова система» [215, с. 5]. Ю. Лотман визначає культуру як знакову, семіотичну систему, а явища культури як тексти, що містять інформацію і смисл. «Семіосферою» учений називає простір, всередині якого відбувається реалізація комунікативних процесів і виробляється нова інформація. Функціонування семіосфери здійснюється за допомогою мовних систем, текстів і знаків, що яскраво відображається в мистецтві, зокрема, музичному через модель комунікації «композитор-виконавець-слухач», яка, відповідно, передбачає написання музичного твору (тексту), його інтерпретацію та сприйняття, що покладено нами у розроблення моделі дослідження акордеонного мистецтва.

У музикознавстві склалося розуміння музичного тексту не як суто нотного тексту та його дешифровки, а як феномену, що має структуру і сенс музики. Структура міститься безпосередньо в нотному тексті, а сенс стає об'єктом рефлексії слухача. Розкриваючи особливості сприйняття музичного тексту, М. Арановський зазначає, що, читаючи ноти, музикант «переводить знаки в звучання, чує їх як структури і з їхньою допомогою проникає у сенс музики; його думка проходить крізь нотний текст у той віртуальний духовний простір, який ми схильні називати музичним змістом і заради якого (як це видається багатьом із тих, хто готовий слухати музику) вона й написана» [4]. Інтерпретація музичного тексту варіативна, що є свідченням безмежності процесу пізнання останнього.

Використання семіотичного підходу у межах даної дисертаційної роботи дозволяє виявити особливості інтерпретації текстів акордеонної музики.

Для сучасної науки характерне прагнення проникнути у холістичну сутність явищ і процесів, що вивчаються. Це реалізується завдяки цілісному підходу до об'єкта дослідження, розгляду його у виникненні та розвитку, тобто застосуванню історичного підходу до його вивчення. Історичний підхід передбачає необхідність осмислення сучасності в контексті минулого і майбутнього, що дозволяє дослідникам зробити висновок про те, що «теорія не є дещо, що заперечує історію, а навпаки, теоретичне пізнання існуючого є пізнання його як історично існуючого, існуючого в процесі розвитку» [14, с. 35]. Використання історичного підходу зробило можливим розкриття історико-культурних передумов зародження та основних етапів становлення і розвитку акордеонного мистецтва в хронологічній послідовності подій, що відбувалися в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. в музичній культурі України. Поруч із цим, при опрацюванні наукової літератури і матеріалів особистих архівів у дослідженні використовуються джерелознавчий та історіографічний методи.

У сучасній теорії та історії культури також широко використовуються і загальнонаукові методи, зокрема структурний. Сутність структурного методу полягає в тому, що при вивченні виділеної і строго окресленої сфери дослідження потрібно виявити і вивчити внутрішні зв'язки всіх його складових, тобто його внутрішню будову. Структурний метод збагачується можливостями функціонального. Поєднання цих підходів у дослідженні створює новий, значно складніший за своїми завданнями і можливостями метод, який називають структурно-функціональним.

Першими використовувати структурно-функціональний метод в соціальній і культурній антропології розпочали англійські учені Б. Малиновський і А. Редкліф-Браун. Виникнення й розвиток культури Б. Малиновський пов'язує з потребами людства. Культури варто вивчати як окремі цілісні системи, які складаються з елементів, що перебувають у функціональній залежності. Культура,

на думку Б. Малиновського, постає як система взаємопов'язаних та взаємообумовлених соціальних інститутів, що призначені задовольняти потреби людей. Порушення рівноваги між соціальними інститутами спричиняє руйнування культури як цілісного організму.

Ідеї Б. Малиновського і А. Редкліфф-Брауна мали істотний вплив на розвиток структурно-функціональної антропології в США, представниками якої є соціологи Р. Мертон [137] і Т. Парсонс [170]. Дослідники визначили основні принципи структурно-функціонального аналізу, що полягають у єдності людини – суспільства – культури. У своїй структурно-функціональній теорії Т. Парсонс розглядає взаємодію двох систем – соціальної і культурної, які відрізняються між собою. Соціальна система постає як система дії, а культурна організована як система символів і артефактів, що не має активного діючого начала, тому її системні зв'язки мають інший характер.

Соціальна система має два рівні організації – індивідуальний і колективний. Культурна система пов'язана і з діяльністю особистості, і з діяльністю групи. В результаті кожна діюча система має власні психологічні, соціальні і культурологічні аспекти. Функціонування системи має відповідати чотирьом функціональним вимогам – адаптація до навколишнього середовища; досягнення мети; інтеграція; підтримання зразків, латентність [170]. Розглядаючи суспільство як цілісну систему, що прагне зберегти стабільність, Т. Парсонс виділив низку функціональних підсистем (сім'я, освіта, економіка та ін.), що забезпечують у результаті взаємодії стан рівноваги. Головним предметом досліджень ученого є інтеграція особистості, соціальної системи і культури.

Структурно-функціональна методологія розглядає соціокультурну систему в єдності інтегрованості і саморозвитку її елементів у культурному середовищі. Структурно-функціональний аналіз надає об'єкту нового вигляду, визначає його функціональну значимість, пояснює його природу і надає кожному його елементу певного значення. За допомогою структурно-функціонального підходу в дисертації було здійснено аналіз функціонування акордеонного мистецтва в

музичній культурі України з узгодженням усіх його складових. Поруч із цим, застосування структурно-функціонального підходу зробило можливим визначення функцій мистецьких форумів у сфері акордеонного виконавства та їх впливу на розвиток акордеонного мистецтва в Україні.

У сучасній теорії та історії культури утвердилося розуміння культури як єдиної багатофункціональної і багаторівневої системи, що відображає суперечності світу, суспільства і людини. Це стало можливим завдяки використанню в культурологічних дослідженнях системного підходу. Ю. Осокін зазначає, що системний підхід спрямований на інтеграцію дослідного матеріалу, накопиченого галузями наукових знань, що вивчають культуру (філософія культури, теорія культури, мистецтвознавство, психологія культури, соціологія культури, історія культури) і реалізує аналіз культури у парадигмі теорії систем [163]. Культура характеризується з погляду її організації та стійкості, увага зосереджується на функціональній взаємодії її елементів.

У культурологічних дослідженнях системний підхід застосовувати досить складно, оскільки і культура в цілому, і окремі її компоненти (мистецтво, релігія, філософія, міфологія та ін.) є системами високої складності, що досліджуються різними гуманітарними науками [244].

У межах системного підходу аналізований об'єкт розглядається не лише як сукупність взаємопов'язаних елементів, але і як завершене ціле з внутрішньою єдністю, ієрархією частин, які взаємодіють між собою, підкореністю усіх елементів центру, що утворює систему.

Тісно пов'язаною з системним підходом, конкретизуючи його принципи та методи, є сучасна системологія. Основні положення системології розробив О. Богданов у книзі «Тектологія. Загальна організаційна наука» [21]. Учений визначив основні закономірності і принципи функціонування та розвитку складних систем. Головним у концепції О. Богданова є положення про те, що закони організації єдині для всіх об'єктів, в яких різномірні елементи об'єднані структурними зв'язками. Тому науковий підхід до вивчення будь-якого явища, на

думку вченого, має ґрунтуватися на дослідженні його як системи у співвідношенні усіх її частин, а також співвідношення її як цілого з середовищем, тобто з усіма зовнішніми системами.

Дослідження акордеонного мистецтва як складного динамічного явища вимагає поєднання історичного, культурологічного, функціонального, структурного і системного аналізу, що допоможе значно ефективніше розкрити його функціонування в музичній культурі. Згідно з основним принципом системності, акордеонне мистецтво має досліджуватися в системі музичної культури, в якій воно реально існує, функціонує і розвивається і підсистемою якої воно є. Водночас, використання в даному дисертаційному дослідженні системного та структурно-функціонального підходів дозволяє розробити модель системи акордеонного мистецтва, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових: інструмента, композиторської творчості, виконавства, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів. Ці складові взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають в численних системних та позасистемних зв'язках, забезпечуючи функціонування і розвиток акордеонного мистецтва. Композиторська творчість, виконавство, мистецтвознавство, професійна освіта акордеоністів є структурною домінантою системи. Головною функцією цих складових є діяльність зі створення мистецьких цінностей і фахових виконавсько-педагогічних шкіл. Функції ж інструментарію пов'язані з потребами виконавців, композиторів, педагогів і покликані відтворювати та поширювати результати їх діяльності.

Акордеонне мистецтво як феномен культури може повноцінно функціонувати лише за умови професіоналізації усіх його складових. Головною у цьому процесі є професіоналізація освіти акордеоністів, що, відповідно, має вплив на підвищення рівня професіоналізації інших складових і сприяє подальшому розширенню системи.

Міждисциплінарний підхід, що використовується у дослідженні, передбачає також застосування емпіричних методів. Серед них: наукове спостереження, що

використовується для цілеспрямованого вивчення певного явища (наприклад, особливостей функціонування і розвитку акордеонного мистецтва в музичній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.); експертне опитування, інтерв'ю – при дослідженні позицій фахівців щодо проблематики дисертації (зокрема, виконавців, композиторів, педагогів); аналіз документів – при аналізі програм, буклетів, афіш концертів виконавців і колективів, конкурсів і фестивалів баяністів та акордеоністів; статистичне оброблення, що допомагає опрацювати результати емпіричних досліджень.

Досліджуючи акордеонне мистецтво музичній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., ми здійснили спробу систематизувати й узагальнити фактичні дані, визначити характерні особливості та провідні тенденції розвитку акордеонного мистецтва і намагалися відтворити цілісну картину його функціонування.

1.3. Історико-культурні передумови зародження акордеонного мистецтва в Україні

В основу дослідження зазначеного аспекту дисертації покладений історичний підхід. Історія культури і суспільства – це, передусім, об'єктивні передумови, що визначають подальший розвиток людської діяльності, в тому числі й акордеонного виконавства; водночас – це конкретні історичні ситуації та умови, в яких розвиваються усі види мистецтва. Тому перш ніж вивчати сучасні тенденції функціонування акордеонного мистецтва, необхідно дослідити передумови виникнення цього явища в хронологічній послідовності подій, що відбувалися у середині ХІХ – на початку ХХ ст. в музичній культурі України.

Для розуміння сучасного стану і розкриття впливу соціокультурних чинників на акордеонне мистецтво в Україні ми використовували дослідження з теорії та історії культури (Ю. Афанасьєва, С. Безклубенка, М. Бровка, П. Герчанівської, Н. Корнієнко, В. Личковаха, М. Поповича, Л. Троєльнікової, В. Шейка) [6; 13; 27; 47; 103; 119; 176; 221; 238], в яких здійснено аналіз

культурологічних аспектів становлення і розвитку художньої культури. Українська музична культура постає тут як складна система, якій властива історична спадкоємність, і яка функціонує попри суперечливість та нерівномірність соціально-економічного, політичного та культурного розвитку суспільства.

Важливе значення для розкриття історико-культурних передумов зародження акордеонного мистецтва в Україні мають дослідження з проблем народного музичного інструментарію (І. Алексеєва, Г. Благодатова, К. Верткова, М. Давидова, Є. Іванова, І. Мацієвського, А. Мірека А. Новосельського) [3; 20; 39; 53; 87; 135; 140; 156], в яких простежено історію гармоніки та її різновидів.

Значний інтерес у контексті нашого дослідження також становлять роботи М. Імханицького, А. Мірека, О. Показаннік, О. Спешилової [80; 142; 174; 207], в яких розкрито особливості становлення і розвитку акордеонного мистецтва у різних країнах світу.

Однак, попри наукову і практичну значущість праць українських і зарубіжних учених, можна констатувати, що більшість згаданих авторів не здійснювали окреме вивчення акордеона, розглядаючи його в баянному комплексі як одного із різновидів гармоніки. Відсутні також дослідження становлення та розвитку акордеонного мистецтва в музичній культурі України. Тому у представленій дисертації здійснено спробу систематично дослідити акордеонне мистецтво в Україні в історико-культурологічному аспекті з розглядом передумов виникнення, становлення і розвитку, а також виявити тенденції його функціонування в сучасних умовах.

У кінці XIX – на початку XX ст. в Україні склалися історичні умови, що сприяли зародженню акордеонного мистецтва. На цей процес мала вплив ціла низка чинників, які будуть розглянуті далі. Оскільки акордеон є клавішним різновидом в системі родини гармонік, то, насамперед, варто з'ясувати особливості появи гармоніки в Україні.

Популярність гармоніки у 1830 – 1840-х рр. в Західній Європі сприяла широкій міграції інструмента в інші країни і, зокрема, в Україну. І. Мацієвський підкреслює, що «гармоніка стала знаком-символом європейських інтеграційних процесів у культурі, знаменням свого часу... При цьому вона об'єднала різні національні культури, створила в них додатковий родинний елемент» [135, с. 14]. Водночас, слід зауважити, що у працях радянських дослідників І. Алексєєва, Г. Благодатова, А. Новосельського виконавство на гармоніці розглядається як явище суто російської культури, хоча й показано її іноземне походження. Той факт, що майже одночасно з Росією гармоніка набула поширення в Україні, Білорусі, Прибалтиці, Закавказзі та Азії, у роботах з історії гармоніки або замовчувався, або згадувався побіжно, без аналізу національних особливостей виконавства на гармоніці у республіках колишнього СРСР. Водночас, на основі досліджень учених-фольклористів доходимо висновку, що розвиток гармонного, а згодом і баянного та акордеонного виконавства у цих регіонах має власну національну самобутність.

Відомо, що в Україні гармоніка з'явилася з середини XIX ст. За свідченнями відомого вченого-економіста і публіциста того часу І. Аксакова, уже до середини 1850-х рр. на українських ярмарках продавалося до 15 тисяч гармонік, «ціни різні, від 15 копійок до 5 карбованців сріблом за штуку. Торгівля ця посилюється» [2, с. 378]. Перші зразки інструментів, що потрапляли в нашу країну із Західної Європи та Росії, мали недосконалу конструкцію, тому були непридатними для повноцінного виконання на них української народної музики з її характерними мелодичними та гармонічними особливостями. Такі гармоніки швидше застосовували для забави, а не для побутового музикування. В художній літературі відсутні згадки про використання гармоніки у 50 – 60-х рр. XIX ст. у народному музичному побуті України. І це не дивно, тому що український народ, на відміну від інших народів, зокрема, російського, у цей період мав досить різноманітний і удосконалений інструментарій. Відповідно, перші гармоніки, що

мали недосконалу конструкцію, не могли задовольнити музичні запити українського народу.

Більш інтенсивне поширення гармоніки в Україні відбувається у 80-х рр. XIX ст. Цьому сприяли великі економічні та соціальні зрушення, що відбувалися в країні. Ще наприкінці 1860-х рр. стрімко розвивається індустріальне виробництво, зростає чисельність фабрик і заводів, відбувається міграція населення із північних і центральних у південно-східні губернії Російської імперії. Росіяни, які їхали працювати на фабриках, заводах і шахтах України, везли з собою гармоніки, акустичні характеристики та звукоряд яких відповідали характерним рисам російської пісні тих регіонів, де вони побутовали [87, с. 23]. Головним жанром у репертуарі гармоністів була частівка. Ось як про це писав Г. Благодатов: «Частівка, з якою гармоніка була тісно пов'язана, гнучко й різнобічно відбивала життя та прагнення трудящих. Частівка не випадковий елемент, а один із головних в репертуарі цього інструмента» [87, с. 84].

У 70 – 80-х рр. XIX ст. на українських теренах відбулося поширення російських різновидів гармоніки, що була невід'ємною складовою робітничого побуту. Так, із північних регіонів Росії в Україну потрапили в'ятські гармоніки, із центральних – тульські, саратовські, з південних були завезені лівенки та єлецькі. Траплялися також поодинокі екземпляри «черепашок», вологодських, смоленських гармонік тощо.

Поруч зі зразками російських різновидів гармоніки через численну мережу музичних магазинів в Україну були завезені і зразки гармонік з Австрії, Бельгії, Франції, Англії, Німеччини. Ці інструменти були кращими за якістю, ніж російські. З кожним роком кількість ввезених іноземних гармонік в Україну збільшувалася і до кінця XIX ст. закордонні гармоніки зайняли в музичному побуті українського народу головне місце. Наприкінці XIX ст. в Україну потрапила віденська дворядка – різновид діатонічної гармоніки, що видавала різні звуки при зміні руху міху. Стрій, система акомпанементу, форма корпусу і головних деталей механізмів цього інструмента були сформовані на віденських

гармонних фабриках. На віденській дворянській гармоніці вже можна було виконувати значну частину українських народних пісень і танців, не спотворюючи їх мелодичної та гармонічної структури. Це стало однією із причин найбільшого поширення віденської дворянки в музичному побуті українського народу. За відсутності ансамблю трістих музик чи народного духового оркестру гармоніку використовували для супроводу весільного обряду. Часто цей інструмент вводили до складу народних інструментальних ансамблів, зокрема, трістих музик, де гармоніка підтримувала гармонічний супровід.

Водночас, варто зауважити, що сучасні українські дослідники Б. Водяний, Л. Лукашенко, І. Федун, М. Хай, Б. Яремко, які займаються вивченням традиційного музичного інструментарію Західної України, досить неоднозначно оцінюють факт входження і результати впливу гармоніки на традиційну музику українського народу. Так, М. Хай, коментуючи використання гармоніки для музичного супроводу української різдвяної драми, зазначає, що саме «застосування дитячих гармошок і гітар, як атрибутів «нечистої сили», колоритно підкреслювало згубність персонажів» [229, с. 21], маючи на увазі при цьому неорганічність входження гармоніки у сферу традиційного музичного інструментарію Західної України.

Однак, попри неоднозначність оцінок сучасних дослідників щодо входження гармоніки у вітчизняну музичну культуру, незаперечним залишається факт поширення цього інструмента на українських теренах наприкінці XIX ст. Цьому сприяла низка чинників, які варто розглянути більш детально. Насамперед, це економічний чинник. Простота виготовлення гармоніки сприяла розвитку кустарного виробництва. Створення великої кількості різних моделей інструментів зробило можливим їх невисоку вартість. Дослідники зазначають, що із початку свого існування гармоніка розвивалася у двох напрямках: як інструмент для масових розваг, який випускали у великих кількостях, і як інструмент для музичного виконання, що виготовляли зазвичай на замовлення і з кожною новою моделлю удосконалювали. Перший напрям був матеріальною

основою гармонного виробництва, а другий сприяв розвитку гармоніки як музичного інструмента [141, с. 10].

М. Імханицький називає причини популярності гармоніки в народному середовищі різних країн світу. До них належать: самоаккомпанемент інструмента, що створював чітку ритмічну пульсацію, яка впорядковувала і розподіляла рухи людей в часі; простота в оволодінні інструментом; відповідність художнім вимогам пісенної і танцювальної музики певного народу; гучність тембру і широта динамічної амплітуди, що були важливими при організації дозвілля людей; багатоголосся; невисока вартість інструмента; відсутність необхідності настройки і безперервність гри; стійкість до температурних перепадів; портативність і транспортабельність; особлива мобільність у процесі виконання; соціальний престиж гармоніста; привабливість дизайну [80]. Є. Іванов головною причиною великої популярності гармоніки називає появу і поширення упродовж XVIII – XIX ст. міської пісні, що мала чітку гомофонно-гармонічну основу. Гармоніка з її готовим акордовим акомпанементом найкраще відповідала цій тенденції [87, с. 26]. Слід зауважити, що саме гармоніка завдяки своїм поліфункціональним якостям забезпечила майбутню популярність акордеона.

Існувало кустарне і фабричне виробництво гармонік. Кустарне, домашнє виробництво відзначалося тим, що майстер працював індивідуально, виготовляючи самостійно всі частини, деталі інструмента і гармоніку в цілому, інколи залучаючи до роботи своїх учнів. Згодом задля задоволення зростаючого попиту майстри-кустарі почали замовляти своїм друзям виготовлення потрібних їм деталей гармоніки. Таким чином відбувалося перетворення кустарного виробництва у масове фабричне. Загалом, виробництво гармонік йшло шляхом збільшення кількості та покращення якості.

Вже у 1880-х рр. в Україні налагоджується виробництво гармонік. Так, одеські майстри І. Благін і Є. Ніколаєв розпочали виготовлення англійського різновиду гармоніки концертини. Це були невеликі інструменти прямокутної форми, що отримали назву «мелогармоніка». На виносних грифах такого

інструмента з двох сторін були розташовані кнопки в хроматичній послідовності, за принципом фортепіанної клавіатури. Ліва сторона мала діапазон від соль малої октави до соль першої, а права її продовжувала: від соль-дієз першої до ля другої. Ці інструменти були названі російськими концертинами. Вони були двічі дешевшими за англійські, мали просту для освоєння клавіатуру, і використовували їх переважно для роботи з хором в навчальних закладах українських міст. Інколи з російською концертиною виступали і на естраді [141, с. 44].

У Харкові наприкінці ХІХ ст. налагоджується виробництво віденських дворядних гармонік, що мали німецький стрій. Виготовлення таких гармонік розпочав український майстер К. Міщенко. Інструменти збирали із деталей, які виготовляли на німецьких гармонних фабриках. За свідченнями дослідників, ці інструменти за якістю були значно кращими від німецьких та австрійських [87, с. 10]. Налагодження регулярних економічних зв'язків із німецькими підприємствами сприяло розширенню виробництва гармонік. Згодом музична майстерня К. Міщенка стала невеликою фабрикою, на якій працювало 15 робітників.

У 1903 р. К. Міщенко почав виготовляти хроматичні трирядні гармоніки системи Г. Мірвальда. У цих інструментів були однакові за висотою звуку на стиснення і розтягування міху, кнопки розміщувались на правій клавіатурі в хроматичній послідовності по косих рядах і був повний хроматичний набір басо-акордового акомпанементу в лівій клавіатурі. Є. Іванов підкреслює надзвичайну красу моделей гармонік К. Міщенка. Учений зазначає, що «виготовлені вони були з палісандрового та чорного дерева. Оздоблені целулоїдними жилками та перламутровими прикрасами. Мідні планки та сталені голоси правої клавіатури давали м'які та приємні звуки. Робив він їх чотири- та п'ятирядними (четвертий дублював третій, а п'ятий – другий ряд)» [87, с. 28].

К. Міщенко упродовж тривалого часу здійснював активну експериментально-винахідницьку діяльність. Так, Є. Іванов, опираючись на

світлину із зображенням однієї з концертних хроматичних гармонік майстра, стверджує, що остання була прообразом сучасного виборного баяна. Ліва клавіатура цього інструмента була продовженням правої в більш низькому регістрі [87, с. 30]. Такі гармоніки виготовляли в обмеженій кількості, лише для професійних музикантів. Варто також відзначити, що К. Міщенко проводив перші експерименти з удосконалення резонансної ламаної деки, яка застосовується у виробництві сучасних інструментів. Цей винахід покращив темброво-акустичні характеристики хроматичних гармонік і зробив звучання інструментів більш красивим і м'яким.

У 1908 р. на Всесвітній виставці гармонік у Марселі за виготовлення концертних хроматичних гармонік К. Міщенку було присуджено GRAND PRIX та Велику золоту медаль.

На жаль, досягнення майстра не були належно висвітлені в науковій літературі і документальних джерелах. Із українських дослідників деякі відомості про діяльність К. Міщенка подав у своєму дисертаційному дослідженні Є. Іванов. Із публікацій М. Давидова і Є. Іванова дізнаємося, що у 1950-х рр. експерименти К. Міщенка продовжили російські майстри С. Фром і В. Колчин [54, 87].

Окрім Харкова і Одеси, майстерні по виготовленню гармонік починають з'являтися і в інших містах України. У 1920-х рр. виробництво гармонік зосередилось в руках кустарів, які виготовляли переважно віденські дворянські гармоніки з німецьким строєм і трирядні хроматичні гармоніки системи Г. Мірвальда. Серед найвідоміших майстрів варто назвати Я. Бобока, Буєвича, І. Гладкова, Г. Гребенюка, М. Іваненка, Петра і Миколу Мозжухіних, П. Перегудова, В. Рупова, П. Чайнікова та інших. Ці майстри виготовляли гармоніки й баяни, що мали високу якість і неповторний тембр. Однак, у 1930-х рр. кустарна промисловість почала занепадати у зв'язку з переслідуванням приватного виробництва радянською владою. Кустарів було названо «ворогами народу», багатьох із них розорили та засудили. К. Міщенка змусили віддати свої матеріали, унікальні штамповки та інструменти. На заміну кустарних майстерень

з'явилися державні підприємства по виготовленню язичкових клавійно-пневматичних інструментів.

Водночас, попри велику популярність гармоніки серед різних верств населення, цей інструмент не зразу не отримав визнання серйозних музичних кіл в Україні, Росії, країнах Європи. В періодиці другої половини ХІХ – початку ХХ ст. знаходимо велику кількість негативних відгуків на адресу гармоніки, насамперед, через її «чужоземне» походження і звукові якості («голосистість»). Так, у «Харьковских ведомостях» за листопад 1889 р. йдеться, що цей інструмент «придатний хіба що для гулянки в шинку, а не для пісні» [39, с. 158]. До того ж, гармоніка і пов'язані з нею нові типи музикування сприяли витісненню з музичного побуту інших народних інструментів, різних видів традиційної народної пісенності, зникненню з фольклорного побуту багатьох обрядів, традиційних народних промислів тощо.

Більшість музикантів не сприйняла також обмеженості басо-акордового акомпанементу гармоніки, який інколи використовували не відповідно до логіки змінних гармонічних функцій, а лише для створення необхідних акцентів метричної пульсації. Відповідно, багато музикантів вважали гармоніку «руйнівником музичних смаків народу і згубником народної старовини» [203, с. 88].

У музичному лексиконі Фрідріха Грасслера, виданому в Німеччині в 1865 р., подається така характеристика цього інструмента: «Гармоніка – це жахливе знаряддя тортур, яким озброюється сучасна молодь чоловічої статі, яка страждає недугами перехідного віку, порушуючи вечорами спокій і порядок на вулицях» [142, с. 29]. Схожим є відгук фінської преси: «Гармоніка – відвертий ворог народної музики. Вона вбиває будь-які музичні тенденції нації, ображає слух і псує музичний смак. Не танцюйте під підступні гармоніки, що вищать, спалюйте їх» [255, р. 29 – 31].

Подібні відгуки були типовими для публікацій багатьох країн. Однак, незважаючи на невдоволення прихильників старовинного народного фольклору, стрімке поширення гармоніки в різних країнах світу зупинити було неможливо.

Важливу роль в адаптації та розвитку гармоніки в Україні відіграли суспільно-політичні чинники, пов'язані з революційними подіями 1917 – 1920 рр. У цей період з'явилися умови для формування національної освіти, науки, художньої культури. У 1920-ті рр. відбувається зародження художнього самодіяльного руху, головним завданням якого було масове культурне виховання народу під контролем держави. Для керівництва культурно-освітньою і політико-агітаційною роботою були створені організації і установи: Всеукраїнський Центральний Виконавчий комітет (ВУЦВК), Народний комісаріат освіти (НКО), Політуправління революційної військової ради республіки (ПУР), Південне бюро Всеросійської центральної Ради професійних спілок (Південбюро ВЦРПС), Південне бюро політичного управління шляхів сполучення (Південполітшляхи), Спілка демократичної молоді (пізніше – КСМУ), різні кооперативні організації [158, с. 7–8].

Розвивається масове музичне просвітництво, відповідно, композитори і виконавці мали звертатися до музики та інструментів, що побутували в народному середовищі. У полі зору керівництва державних органів опинилася гармоніка, яка «допомагала успішно і доступно пропагувати новий спосіб життя» [141, с. 97]. Гармонь чи баян активно використовувалися в ідеологічно-політичній роботі, без них не обходився жоден масовий адміністративно-політичний захід (мітинг, збори партійних і комсомольських організацій, демонстрація, парад). У періодичній пресі тих років неодноразово наголошувалося на тому, що народ іде за тими, в чийх руках знаходиться гармонь. У цьому полягала політична роль гармоніки. Окрім цього, гармоніка звучала на всіх вечорах і посиденьках, де збиралася молодь. Тому її почали використовувати як дієву, надзвичайно ефективну зброю в «боротьбі за молодь», як називали це явище в радянській періодиці того часу.

Гармоніку також використовували в потужній антирелігійній пропаганді – інструмент допомагав створювати новий ідеологічний пласт – радянське мистецтво, що мало впливати на широкі маси людей на протидію впливу релігійних ідей. Отже, гармоніка стала «дійовим агітатором і пропагандистом» [141, с. 93].

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

Акордеонне мистецтво у цей період було складовою гармонно-баянної культури. На початковому етапі становлення акордеонного мистецтва в Україні відбулося запозичення західного зразка акордеона. Однак, входження акордеона у сферу вітчизняної музичної культури було непростим. О. Спешилова зазначає, що причини появи акордеона в культурному просторі СРСР пов'язані із соціально-естетичними потребами нової формації післяреволюційного суспільства [207, с. 29]. А ці потреби стосовно музичної культури були неоднозначними. Вже на початку 1930-х рр. відбулася диференціація функцій між акордеонним і баянним мистецтвом, де у них були різні мета і завдання. Соціально-естетичні критерії оцінки цих видів мистецтва виявились зовсім протилежними. Так, баян став активним провідником нової ідеології в життя країни, його значення політизувалося.

Акордеон же тривалий час у радянській музичній культурі вважався «представником» буржуазної ідеології та чужої культури. На відміну від баяна, який сприймали як «народний», акордеон був чужорідним інструментом. На думку О. Спешилової, існуванню таких думок сприяло те, що наявність органно-фортепіанної клавіатури в конструкції акордеона свідчила про «буржуазність» його походження і про зв'язок із класичною музикою, що була раніше недоступною для простого народу [207, с. 30]. Таким чином, відбувся певний статусний розрив між акордеоном і баяном.

У цьому контексті постає питання про приналежність акордеона до тієї чи іншої групи інструментів і розкриття поняття «народні музичні інструменти».

Упродовж усієї історії музичної культури вчені цікавилися проблемами систематики та класифікації музичного інструментарію. Вони робили спроби за певними ознаками об'єднати музичні інструменти у спільні групи. У різні періоди і в кожного народу ці критерії відрізнялися. Одні дослідники вважали, що основними чинниками при класифікації інструмента потрібно вважати походження інструмента; інші – джерело звуку та засоби звуковидобування; треті – тривалість побутування і поширення інструментів. У контексті нашого дослідження найбільш важливою є класифікація музичного інструментарію відповідно до критерію народний/академічний (професійний).

Дослідженням і обробкою даних про народні музичні інструменти займаються представники європейського (Е. Емсхаймер (Швеція), Е. Штокман, Ю. Стайнар (Німеччина) та російського (І. Мацієвський, М. Імханицький, Є. Гіпіус) інструментознавства. Їхні роботи присвячені дослідженню специфічних якостей народних музичних інструментів, їх відмінностей від інших інструментів.

У роботах В. Маїйона, Е. Горнбостеля, К. Закса, Г. -Г. Дрегера взагалі відсутній поділ інструментів на народні і професійні.

Дослідники К. Вертков і С. Левін здійснюють розподіл музичних інструментів на три категорії: народні, професійні та масові. Народними інструментами, на думку вчених, є такі, що «виготовляються в народі і використовуються в побуті та музично-художньому виконавстві»; масовими вважають ті інструменти, що входять до складу оркестрів і ансамблів народних інструментів, самодіяльних і професійних (баян, акордеон, гітару); професійними інструментами називають такі, що були створені в результаті удосконалення та видозмінення народних інструментів [151, с. 791, 792, 794].

Слід відмітити, що тлумачення сутності поняття «народні музичні інструменти» є досить різноманітним і неоднозначним. Так, музикознавець і фольклорист Е. Штокман вважає, що головною ознакою, яка визначає належність

музичного інструмента до народних, ми повинні вважати соціологічні зв'язки, які чітко встановлюють застосування його в народному житті. Це народ створює інструменти, він їх відбирає, запозичує, перероблює, щоб застосувати для своєї мети, для потреби самовираження. Інструмент, на думку вченого, народним стає тоді, коли він виконує певну функцію в життєвих або обрядових зв'язках народу [239, с. 41].

Ю. Стайнар у визначенні сутності народного інструмента також головним вважає соціальний фактор. Дослідник зазначає, що «під народним музичним інструментом ми маємо на увазі кожен предмет, за допомогою якого ми свідомо отримуємо звуки, які є музикою в самому широкому розумінні слова. А якщо інструмент використовується у повсякденному житті у зв'язку з різноманітними проявами народної культури, ми вважаємо його народним інструментом, навіть у тому випадку, якщо він був куплений, привезений, виготовлений на фабриці, запозичений у сусідньої етнічної групи тощо. Визначальною ознакою для нас є використання інструмента в музичній культурі країни» [209, с. 132].

На думку М. Імханицького, поняття «народний» має два головних компоненти – етнічний і соціальний. Учений вважає помилковою думку про те, що народний музичний інструмент за своїм етнічним, тобто національним критерієм обов'язково повинен бути створеним у середовищі даного народу. Критерієм вияву етнічної приналежності будь-якого інструмента, на думку М. Імханицького, може бути лише традиційність вираження національного музичного мистецтва [80, с. 83 – 85].

Спираючись на міркування учених, доходимо висновку, що акордеон не можна назвати народним інструментом, тому що цей інструмент не був традиційним засобом вираження музики народу і ніколи не створювався «народом» – виготовленням акордеона займалися професійні музичні майстри і їх діяльність була спрямована на досягнення високої якості інструментів, що відповідала б вимогам професійного виконавства. Окрім цього, критерій «народності» передбачає традиційність побутування, тобто використання

інструмента декількома поколіннями, а про це вести мову ще рано, тому що акордеон існує зовсім нетривалий відрізок часу (близько 120 років).

Щодо визначення професійних музичних інструментів, то ними вважаються такі, які входять до складу симфонічного (оперного), духового та естрадного оркестрів [222, с. 379 – 380]. Відомо, що майже всі професійні інструменти мають прототипи серед народних інструментів. Прототипом акордеона серед народних інструментів став один із різновидів клавішної гармоніки. І лише починаючи із другої половини ХХ ст., коли був виготовлений багатотембровий готово-виборний акордеон, інструмент почав утверджуватися як професійний.

Отже, класифікувати акордеон як народний інструмент не можна, оскільки він не використовувався в традиційній народній культурі. Зважаючи на велику популярність акордеона і його важливу роль у житті суспільства, акордеон можна вважати масовим інструментом. У випадку застосування багатотембрового готово-виборного акордеона у професійній сфері він стає професійним академічним інструментом. Це свідчить про поліфункціональність акордеона, який використовувався у різних сферах музичного життя нашої країни (аматорське музикування, самодіяльність, естрадно-джазовий, академічний напрями). Таким чином, акордеон одночасно функціонує на двох рівнях, як масовий та професійний академічний інструмент.

Зважаючи на певне розмежування між акордеонним і баянним мистецтвом у 1920 – 1930-х рр., варто простежити процеси, що відбувалися всередині кожного з них.

Уже зазначалося, що на початку ХХ ст. гармонь і баян використовувалися переважно у побутовому музикуванні. Вони супроводжували весільні обряди, свята, допомагали проводити дозвілля людей. У 1920 – 1930-х рр. склалися сприятливі умови для розвитку баянного мистецтва на професійній основі.

Проведення конкурсів виконавців на народних інструментах у Харкові та Києві у другій половині 1920-х рр., бурхливий розвиток художньої самодіяльності спонукали зародження системи професійної освіти баяністів. Із 1922 р. в Україні

функціонувало більше тридцяти музичних професійних шкіл: серед них у Харкові – шість, Києві – дві, Одесі – дві, Кременчуці – одна, в Подільській губернії – чотири, Катеринославській – три, Волинській – одна, Чернігівській – одна і в більшості з них створені класи народних інструментів, до яких входив баян [24, с. 18]. У 1924 р. в Києві у Державному музичному технікумі також почали навчати грі на народних інструментах. У 1928 р. у Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка було відкрито класи баяна, домри, балалайки, гітари [53, с. 12 – 14]. У Києві, Харкові, Одесі було відкрито Робітничі консерваторії, де проводилось навчання грі на домрі, балалайці, баяні, фортепіано та смичкових інструментах [182; 53, с. 144].

У 1938 р. у Київській консерваторії було засновано кафедру народних інструментів¹, організатором якої був видатний педагог і музикант М. Геліс. Митець на основі вивчення принципів методик фортепіанної, скрипкової інструментальних шкіл та на основі власного педагогічного досвіду розробив методику навчання грі на народних інструментах. На кафедрі народних інструментів Київської консерваторії також була розроблена методика та теорія баянного виконавства. Отже, система освіти баяністів охоплювала усі три рівні – початковий щабель (школу), середню ланку (технікум), вищий навчальний заклад (консерваторію).

В акордеонному мистецтві у згаданий період також спостерігаються перші епізодичні спроби запровадити підготовку фахівців. Так, наприкінці 1920-х рр. в Одесі у музичному технікумі було відкрито клас акордеона. Із 1932 р. в Одесі у Робітничій консерваторії існував відділ народних інструментів, де здійснювали підготовку викладачів дитячих музичних шкіл. Серед педагогів по класу акордеона відомим став М. Юдицький [53, с. 144]. Однак, слід зауважити, що це

¹ Варто зауважити, що першу кафедру народних інструментів в Україні було створено у 1926 р. у Харківському музично-драматичному інституті. Її організатором був В. Комаренко. На кафедрі було відкрито класи домри, балалайки, бандури [53, с. 114]. Класів акордеона і баяна на кафедрі народних інструментів Харківського музично-драматичного інституту не було.

були лише епізодичні спроби запровадити навчання акордеоністів, оскільки акордеонне мистецтво в Україні перебувало ще на етапі зародження.

Величезна популярність гармоніки в народному середовищі зумовила стандартизацію її моделей. Так, у 1928 р. за рекомендацією секції з інструментознавства Державного інституту музичної науки (ДІМН), у масове виробництво було запроваджено баян системи Г. Мірвальда, що отримав у СРСР назву баяна «московської» системи [80, с. 204]. На думку Є. Іванова, московські майстри свавільно привласнили собі винахід Г. Мірвальда [87, с. 40]. На початку 1930-х рр. в Україні з'являється низка державних спеціалізованих підприємств, на яких масово виготовляють баяни і гармоні. До них належать фабрики в Києві та Харкові (1931), Кременному (1933), Житомирі (1934).

Акордеонів дані підприємства не виготовляли, тому що в Україні не було створено власної моделі цього інструмента. На початку 1930-х рр. на українських теренах побутували моделі акордеона іноземного походження, що згодом стали зразком для виробництва вітчизняних інструментів.

Загалом, дослідники зазначають, що у часи Центральної Ради, Гетьманату, Директорії УНР для існування акордеона в сучасному розумінні цього слова ще не склалися сприятливі умови. Вони з'явилися пізніше, у 1920-х рр., що стали найбільш плідними у розвитку української культури за весь період існування радянської влади.

Слабкість соціальних позицій акордеона знайшла відображення у великій кількості назв і неточності визначень. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. в Україні й у світі існувало багато назв клавішного різновиду гармоніки. Це розмаїття пов'язане із розмитим на той час визначенням поняття «акордеон». Цей інструмент називали клавір-гармонікою, рояльною гармонікою (роялкою), ручною гармонікою типу «акордеон», джаз-акордеоном, піано-акордеоном. Безперечно, використання великої кількості різних назв стосовно акордеона не сприяла утвердженню інструмента у різних сферах музичного життя країни. Однак, попри розрив, який відбувся між акордеоном і баяном на початку 1930-

х рр., акордеонне мистецтво завжди перебувало під впливом баянного, що знайшло відображення в освоєнні баяністами акордеона, запозиченні акордеоністами баянної методики навчання, репертуару тощо.

Таким чином, підсумовуючи матеріал даного підрозділу, можна сформулювати історико-культурні передумови зародження акордеонного мистецтва в Україні. До них належать:

- широке побутування різновидів гармоніки в музичному побуті українського народу;

- виникнення кустарного і фабричного виробництва гармонік;

- суперечливість державної політики у сфері культури і мистецтва.

Як бачимо, входження акордеона у вітчизняну музичну культуру було досить складним, що пов'язано із загально-політичними процесами в країні у 20 – 30-х рр. ХХ ст. Акордеон сприймався як привнесений (чужорідний) інструмент, на відміну від «народного» баяна. Оскільки акордеон у даний період не зміг зайняти нішу в професійному музичному мистецтві, цей інструмент як своєрідна форма протесту посів достойне місце в естрадній музиці.

Висновки до Розділу 1

Аналіз літератури з проблем сутності, шляхів і основних тенденцій розвитку акордеонного мистецтва в Україні дозволив з'ясувати, що це явище музичної культури досліджували фрагментарно і не відокремлювали від баянного мистецтва. У працях учених були порушені проблеми становлення і розвитку акордеонного мистецтва; питання репертуарної політики акордеоністів; конструктивні особливості акордеона; проблеми теорії та методики викладання на акордеоні; розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця; питання творчої діяльності провідних вітчизняних акордеоністів. Віддаючи належне науковій і практичній значущості розглянутих наукових праць українських і зарубіжних учених, можна констатувати, що дослідницькі інтереси науковців були зосереджені на окремих аспектах розвитку акордеонного

мистецтва в Україні. Учені не ставили за мету здійснити цілісне, системне дослідження цього явища, зокрема, в історико-культурних вимірах сучасної науки.

На основі міждисциплінарного, системного, структурно-функціонального підходів пропонується розробка моделі системи акордеонного мистецтва як феномену музичної культури, що функціонує у взаємозв'язку основних складових. Складовими акордеонного мистецтва та його теоретичного осмислення є: інструмент, композиторська творчість, виконавство регіональних шкіл, мистецтвознавство, професійна освіта акордеоністів. Ці складові взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають у численних системних та позасистемних зв'язках, забезпечуючи функціонування і розвиток акордеонного мистецтва та його мистецтвознавчого аналізу.

У кінці XIX – на початку XX ст. в Україні склалися історичні умови, що сприяли зародженню акордеонного мистецтва. Гармоніка починає займати важливе місце в музичному побуті українського народу. Її використовують для супроводу весільних обрядів, свят, для проведення дозвілля людей. Серед різних видів гармонік найбільшого поширення в Україні набула віденська дворянка, на якій можна було виконувати значну частину українських народних пісень і танців, не спотворюючи їх мелодичної та гармонічної структури. Гармоніка входила до складу народних інструментальних ансамблів, зокрема троїстих музик, де на цьому інструменті виконували гармонічний супровід. Саме гармоніка завдяки своїм поліфункціональним якостям забезпечила майбутню популярність акордеона. Існувало кустарне і фабричне виробництво гармонік. Кустарі виготовляли переважно віденські дворянські гармоніки з німецьким строєм і трирядні хроматичні гармоніки системи Г. Мірвальда. У 1930-х рр. на заміну кустарних майстерень з'явилися державні підприємства по виготовленню язичкових клавішно-пневматичних інструментів. Акордеонне мистецтво у післяреволюційний період було складовою гармонно-баянної культури. Проте, на початку 1930-х рр. відбулася диференціація функцій між акордеоном і баяном.

Баян став активним провідником нової ідеології в життя країни, його соціальне значення політизувалося, а акордеон вважали чужорідним інструментом. На відміну від баяна, акордеон не зумів утвердитись в академічному музичному мистецтві і згодом посів достойне місце в естрадній музиці.

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

2.1. Визнання акордеона на українській концертній естраді

Процес становлення акордеонного мистецтва в Україні припадає на 1920 – 1940 рр., які стали в українській історії періодом політичного протистояння та економічних реформ, поступового формування тоталітарної системи, і водночас, часом стрімкого розвитку усіх видів мистецтва. В історії культури цей період є досить складним для дослідження через брак ґрунтовних історичних публікацій та відсутність об'єктивної і повної мистецько-культурологічної, суспільної та історичної фактології. У 1920-х рр. відбувається і бурхливий розвиток української музичної культури, зокрема розквіту сягає обробка народної пісні, хорова творчість. Українська музика також збагачується камерно-інструментальними, симфонічними, оперними творами.

У цьому контексті велику зацікавленість становить естрадна музика, в якій, як уже зазначалось, функціонував акордеон. Терміном «естрадна музика» позначають різноманітні форми розважальної («легкої») музики XIX – XX ст. [152, с. 659]. До її різновидів належать естрадна пісня, види танцювальної музики, а також інструментальні жанри (увертюра, фантазія, попури, сюїта, різні п'єси тощо). Побутування і розвиток естрадної музики у кінці XIX – на початку XX ст. пов'язані із процесом демократизації музичного життя. У цей період з'являються нові типи загальнодоступних музичних закладів (кабаре, кафешантани, вар'єте, театри мініатюр), в яких звучить естрадна музика. Важливу роль у розвитку різних видів і жанрів естрадної музики відігравала діяльність салонних оркестрів, що виконували танцювальну музику, і великої кількості духових оркестрів, виступи яких відбувалися в садах, скверах і парках у вихідні дні та у свята. На танцювальних майданчиках звучали популярні у той час тустепи, фокстроти, пасодоблі, шиммі, танго.

Варто відзначити, що подібний процес характерний не лише для української музичної культури, а й для музики низки країн Західної Європи та США. На розвиток естрадної музики в цих країнах мали вплив й історичні чинники. Так, А. Сохор, характеризуючи побутову музичну практику Європи післявоєнного періоду, зазначає, що «... духовна атмосфера епохи сповнена сумних, інколи трагічних відчуттів неблагополуччя і тривоги, що ховалися під покровом бездумної жаги розваг» [205, с. 256 – 257]. У країнах Європи після Першої світової війни спостерігається масове захоплення танцювальною музикою, для виконання якої вперше почав використовуватися акордеон. Так, у 1920-х рр. акордеон входив до складу естрадних ансамблів, що виконували танго. Інструмент замінював бандонеон. Під час гри танго на акордеоні виконували партію, що складалася із пасажів 32-ми нотами і з ритмічно чіткого акомпанементу. Вважалося, що можливості гармоніки з фортепіанною клавіатурою цим і вичерпуються, тому в багатьох країнах вона спочатку отримала назву «танго-гармоніка» [142, с. 151].

У перші десятиліття ХХ ст. у Франції акордеон був провідним інструментом мюзет-ансамблів, до складу яких входили скрипка, банджо, фортепіано, бандонеон, контрабас, кларнет, саксофон, труба. Ці колективи виконували танець у стилі мюзет. Під час виконання таких творів на акордеоні найчастіше використовували реєстр з трьома однаковими за висотою голосами, з невеликою неточністю унісону між ними – налаштованими «в розлив», з характерним вібруючим звучанням, що згодом отримало назву «французький розлив». Пізніше сформувався акордеонний жанр мюзет – легкий, вишуканий, граційний, в якому яскраво розкрилися можливості акордеона.

У добу революційних потрясінь в Україні процес розвитку естрадної музики був досить складним і суперечливим. Артисти естради виступали на масових народних святкуваннях, гуляннях, концертах, які зазвичай супроводжували мітинги, зібрання чи агітаційні виступи. До їхнього репертуару входили героїчні або сатиричні твори, в яких висміювалась буржуазія і вороги радянської держави.

Натомість лірична пісня, романс були оголошені «атрибутами непманської культури», що чужі пролетарській молоді, а зацікавленість цими жанрами визначали як «буржуазне переродження» [199, с. 7]. Водночас, держава намагалася поставити естраду на службу новому суспільству. Відбувалася переорієнтація великої кількості виконавців на інший репертуар і залучення до естрадного мистецтва нового глядача.

На початку 1920-х рр. в СРСР спостерігається зацікавлення джазовою музикою, що належить до виду професійного музичного мистецтва, який виник на півдні США наприкінці XIX – на початку XX ст. в результаті взаємодії африканської і європейської музичних культур [152, с. 170]. Спочатку слово «джаз» вживалося стосовно певного складу оркестру, а не виконавського стилю музики. Згодом, завдяки творчості керівників оркестрів і композиторів М. Блантера, О. Варламова, Г. Варса, І. Дунаєвського, В. Кнушевицького, Ю. Мейтуса, М. Мінха, Л. Утьосова, А. Цфасмана та інших, джаз став самостійним видом інструментальної музики, в якому відображалися національні традиції. Радянські композитори створювали джазові пісенні й інструментальні твори, побудовані на основі народного мелосу.

Водночас, варто зауважити, що у вказаний період ставлення до джазової музики було неоднозначним. З одного боку, джаз сприймали як явище культури і як джерело збагачення музичної стилістики (інтонаційність, ритміка, тембр), а з іншого – ця музика сприймалася як легкожанрове мистецтво, «здавалася анархістською і вульгарною» [231, с. 29]. Джазова музика була позитивно оцінена лише в колах інтелігенції, а основній масі радянських людей була незрозумілою.

Представники державної влади негативно сприймали джаз не лише тому, що ця музика була з табору протилежної політичної системи, але й через те, що вони ототожнювали її з елементом ворогуючої системи у комерційній сфері, бо у джазовій музиці вбачали засіб наживи [11, с. 31].

Окрім цього, джазова музика не дуже адекватно сприймалася народом, можливо, через те, що у тогочасній українській музичній культурі відбувалося

звернення до вітчизняного фольклору, перетворення його музичних особливостей і створення національного стилю української музики.

Поява акордеона в Україні зумовлена низкою факторів – історико-культурними умовами, соціально-економічною ситуацією, музичними уподобаннями народу, державною політикою. У 1920-х – на початку 1930-х рр. активно розвиваються різні види мистецтва. Відбувається поєднання традицій, що були панівними на початку ХХ ст. та досвіду молодих культурних сил, що з'явилися після революції та громадянської війни. 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 наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. була закономірною. О. Спешилова зазначає, що акордеонне мистецтво цього періоду стало сполучною ланкою між радянською естрадною музикою і світовим музичним процесом [207, с. 37]. Інструментарій, репертуар, техніка гри, що є важливими складовими акордеонного мистецтва, потрапили в Україну із-за кордону. Але запозичене із Заходу акордеонне мистецтво з часом набуло переосмислення і самобутніх національних рис.

Серед причин появи акордеона на українській естраді були новизна у порівнянні з іншими інструментами, зовнішня привабливість акордеона, його незвичайність, колоритний тембр. Дуже яскравим був зовнішній вигляд інструмента. Перламутрове облицювання, гарний вигляд фортепіанних клавіш, покриття напівкорпусів целулоїдом різних яскравих відтінків – червоного, зеленого, синього, рожевого, білого та інших, металева інкрустація з великою кількістю сяючих деталей викликали потужний емоційний відгук у душах і серцях широкої аудиторії.

Визнанню акордеона і зміцненню його позицій на концертній естраді також сприяла виконавська манера гри стоячи, що стала традиційною. Акордеоністи виконували технічно складні твори у швидкому темпі, супроводжуючи свою гру рухами корпусу. Рухи міху, техніка гри з використанням прийомів гліссандо,

різноманітних поштовхів і ривків, синкоп – все було розраховано на успіх у публіки.

Водночас, поруч із позитивними тенденціями існували й негативні. Деякі виконавці захоплювали публіку значно більше зовнішнім виглядом акордеона, аніж власне грою. Так, деякі піаністи, виконуючи в ансамблях партію акордеона, використовували лише праву клавіатуру. Безумовно, це не сприяло зростанню авторитету акордеона в серйозних музичних колах.

У 1920-х рр. з'являються естрадні ансамблі й джаз-оркестри, які виконували нову музику і вводили до свого складу нові інструменти, серед яких був і акордеон. У попередньому підрозділі зазначалося, що через відсутність якісної вітчизняної моделі в СРСР побутували моделі акордеона європейського типу, що згодом стали основою виробництва інструментів у нашій країні.

Вперше акордеон з'явився на радянській концертній естраді у 1928 – 1929 рр. у складі Першого симфонічного оркестру гармоністів під керівництвом Л. Бановича. Виконавцем спочатку був І. Тельнов, і з 1931 р. – М. Мусатов [141, с. 115]. У 1930-х рр. акордеон увійшов до складу першого професійного джазового оркестру «АМА-джаз²» під керівництвом О. Цфасмана [136]. Із 1932 р. солістом став І. Гладков, який із 1932 р. також працював як акордеоніст у джаз-оркестрі О. Варламова, а з 1938 р. – в джаз-оркестрах В. Кнушевицького і М. Блантера [207, с. 43]. Акордеон також входив до складу оркестру «Теа-джаз³» під керівництвом Л. Утьосова. У 1930-х рр. виконавцем на акордеоні був композитор і піаніст М. Мінх, а у 1940 р. став О. Островський. До репертуару цих колективів входили зарубіжні естрадні та джазові твори, оригінальні композиції та обробки танцювальної музики керівників колективів. У всіх виступах оркестрів використовувався акордеон, який поступово ставав пізнаваним інструментом.

У багатьох українських містах також успішно функціонували естрадні ансамблі і джаз-оркестри, до інструментального складу яких входив акордеон.

² «АМА» – Асоціація московських авторів, яка підтримувала і субсидувала оркестр [200, с. 336].

³ «Теа-джаз» – театралізований джаз.

Однак, творча діяльність українських естрадно-джазових колективів через відомі політичні обставини не висвітлювалась у тогочасних дослідженнях радянських учених. Деякі відомості про їхню творчість ми знаходимо у публікаціях сучасних дослідників М. Булди, О. Зелінського, І. Кириченка, Л. Мазепи, В. Романка, В. Файєртага та ін.

В авангарді культурного поступу на той час перебували міста Західної України, зокрема Львів, який був тісно пов'язаний із західною культурою і, незважаючи на політичну ситуацію, завжди зберігав цей зв'язок. 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, на відміну від радянських колективів, був носієм нових європейських тенденцій. «Теа-джаз» Г. Варса відзначався прекрасним ритмом і добре збалансованими групами інструментів, зокрема мав велику групу струнних, до якої входили сім скрипок і дві віолончелі. 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» [225, с. 298].

У 1930-х рр. у Львові набула великої популярності «Джаз-капела Леоніда Яблонського» (так званий «Оркестр Ябця»). До складу цього колективу також входив акордеон, на якому грали композитори А. Кос-Анатольський та Б. Весоловський. Джаз-оркестр виконував танцювальну музику – модні танго, фокстроти, вальси, супроводи до українських естрадних пісень Б. Весоловського, А. Кос-Анатольського та ін. В репертуарі колективу переважала українська тематика, що підкреслює його національне спрямування.

Популярності акордеона в Західній Україні сприяли також гастролі польських мистецьких колективів, до інструментального складу яких входив акордеон. Так, відомий польський етномузиколог П. Дагліг подає відомості про колектив під орудою Д. Димитрова, до якого входили вокальний ансамбль (9 студентів Варшавської консерваторії), акордеоніст, скрипаль і артист комедійного жанру. У 1938 р. цей ансамбль гастролював у Рівному та сільських районах області, даючи концерти для місцевого населення і польських військових. До програми колективу входили обробки народних пісень і романси [251, с. 477].

У 1929 р. у Харкові було створено джаз-оркестр під орудою талановитого естрадного артиста і музиканта Б. Ренського. До складу оркестру входили чотири саксофони (два альти, сопрано, тенор), туба, тромбон, банджо, ударні інструменти, акордеон, рояль. Виконавцем на акордеоні був баяніст Л. Месін-Поляков. До репертуару оркестру входили перекладення класичних творів для джаз-оркестру («Трепак» М. Рубінштейна, «Вакханалія» К. Сен-Санса, «Кримські ескізи» О. Спендіарова), фантазії на теми сучасних пісень, музика із кінофільмів, оригінальні джазові композиції. Виступи джаз-оркестру під керівництвом Б. Ренського з успіхом відбувалися не лише в Харкові, Москві, Ленінграді, а й в багатьох містах Поволжя, Сибіру, півдня і півночі СРСР.

Велика кількість джаз-оркестрів виступала у кінотеатрах, мережа яких в Україні постійно зростала. Так, у 1935 р. у Дніпропетровську було організовано джаз-оркестр під орудою Л. Жуковського, який виступав у кінотеатрі «Рот-Фронт». До складу цього колективу також входив акордеон, виконавцем був Г. Штейнман. Окрім виступів у кінотеатрі, оркестр часто виїжджав з гастролями до Ворошиловграда, Горлівки, Дніпродзержинська, Донецька, Запоріжжя, Кривого Рогу, Нікополя, Севастополя та інших українських міст. У середині 1930-х рр. акордеон входив до складу джаз-оркестру кінотеатру ім. П. П. Постишева в Одесі (керівник – Н. Кривий). Виконавцем на акордеоні був О. Ліхтенштадт. У 1939 – 1940 рр. у київських кінотеатрах виступав джаз-

оркестр під керівництвом скрипаля і диригента О. Володарського. До складу цього колективу також входив акордеон. Оркестр, поряд із піснями, виконував інструментальні джазові твори Д. Дормана, І. Дунаєвського, Д. Еллінгтона, В. Кнушевицького, О. Цфасмана, блюзи, фокстроти тощо.

Поширенню акордеона сприяли і засоби масової інформації (грамзаписи) та розвиток 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.

Існують документальні дані про те, що акордеоністи входили до складу інструментальних груп Львівського державного театру естради і мініатюр (І. Ковальов) та філармонічного ансамблю оперети, основу якого становили артисти з Києва, Харкова, Москви, Ленінграда. У складі джаз-оркестру налічувалося 12 виконавців, окрім цього до складу колективу також входили співаки, виконавець на струнних інструментах, піаністка і акордеоністка (О. Герц). Керівником джаз-оркестру був Ф. Муха [126, с. 47].

Джаз-оркестри та естрадні ансамблі, до складу яких входив акордеон брали участь у концертних ревію, працювали в театрах оперети («Малі форми», «Золотий усміх», «Веселий Львів») та інших розважальних концертно-театральних організаціях [30]. У Західній Україні джаз-оркестри та естрадні ансамблі виконували пісні й танцювальні мелодії Я. Барнича, Б. Весоловського, С. Гумініловича, М. Хемара.

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. Варто також підкреслити унікальність шляху становлення акордеона, що відразу з'явився на концертній естраді, оминувши побутове музичне виконавство, на відміну від гармоні і баяна.

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, які виступали переважно як піаністи і водночас солісти-акордеоністи естрадних ансамблів і джаз-оркестрів. Піаністи-професіонали, використовуючи власний досвід, вивчаючи і розширюючи можливості лівої клавіатури і працюючи над прийомами ведення міху, досягли вагомих результатів у виконанні естрадно-танцювальних п'єс. Їхні естрадні виступи сприяли популяризації інструмента і виявленню його нових технічних і художніх можливостей [135, с. 145]. 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.

Серед баяністів, що прославили акордеон, варто назвати переможця Першого Московського губернського конкурсу виконавців на гармоніці І. Гладкова та Л. Месіна-Полякова, який із 1932 р. поєднував роботу баяніста в Москонцерті з роботою акордеоніста в естрадних оркестрах Б. Ренського, К. Лістова, Е. Гейгнера. Інколи ці музиканти виконували сольні концертні номери, найчастіше, віртуозного плану [80, с. 457].

Оскільки акордеон у 1920 – 1930-х рр. побутував у сфері естрадної музики, то початковий репертуар для інструмента становили твори естрадної та джазової музики, які виконували як соло, так і в супроводі естрадних ансамблів та джаз-оркестрів. Чудово звучали на акордеоні також жанри побутової танцювальної музики – вальси, танго, пасодоблі, мюзети, фокстроти. Отже, репертуар для акордеона ще перебував на етапі становлення.

Велика популярність акордеона і зацікавленість ним професійних музикантів сприяли запровадженню вітчизняного масового виробництва

інструмента у 1936 р. на ленінградській фабриці «Красный партизан». Зразком для виготовлення слугував акордеон німецької фірми «Hohner». Це були чотириголосні інструменти, що мали 41 клавішу на правій клавіатурі, 120 кнопок на лівій, один регістр на правій клавіатурі, за допомогою якого вимикався ряд голосів, що звучали октавою нижче. Такі акордеони були важкими, грубими, мали недоліки в технічному і музичному плані. Однак, моделі інструментів поступово вдосконалювались, збільшувалась кількість виготовлених акордеонів. Якщо у 1936 р. їх було 15, то у 1940 р. число інструментів сягало 220 [207, с. 55].

В Україні масове виробництво акордеонів у 1939 р. було налагоджено на Полтавській фабриці музичних інструментів («Піонер», «Полтава», «Мрія», «Аеліта», «Атлас») [140, с. 491 – 496]. У період Другої світової війни виробництво акордеонів припинилось і було відновлено вже у 1960-х рр.

Друга світова війна мала значний вплив на розвиток акордеонного мистецтва в Україні. Акордеон поруч із баяном були найбільш затребуваними музичними інструментами у цей складний для країни час. Саме в цей період були максимально використані поліфункціональні якості акордеона – автономність, портативність, мобільність. 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 акомпануючими інструментами 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.

Зростанню популярності акордеона в роки Другої світової війни сприяла діяльність професійних джаз-оркестрів на фронті, до складу яких входив акордеон як акомпануючий інструмент. Успішними були виступи джаз-оркестрів під орудою М. Мінха, Б. Ренського, Л. Утьосова, О. Цфасмана. Там, де не було можливості задіяти цілий оркестр, створювались невеликі ансамблі, до яких

зазвичай входили акордеон, скрипка і вокалісти [200, с. 343]. 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-х рр.

Акордеон у воєнний час також входив до складу оркестрів різних військових з'єднань. Потужною фронтовою концертною діяльністю відзначився Ансамбль пісні й танцю Південно-Західного фронту (згодом назва ансамблю змінювалась залежно від того, на якому фронті виступали артисти) [5]. Керували ансамблем заслужені артисти УРСР хормейстер Є. Шейнін і балетмейстер П. Вірський. Для колективу творили композитори М. Блантер, Д. Кабалевський, А. Новіков, В. Соловйов-Седой, М. Фрадкін, Т. Хренніков, М. Чайкін; поети М. Ваганов, Є. Долматовський. У концертних програмах ансамблю були представлені українські, російські, білоруські танці у постановці П. Вірського.

До складу ансамблю пісні й танцю входив оркестр, що мав досить розмаїтий інструментальний склад. До нього включили: струнно-щипкові інструменти – група чотириструнних домр, балалайка контрабас; чотири баяни; духові – флейта, кларнет, три труби, два тромбони, туба; ударні інструменти. Інколи додавався акордеон, на якому грав український композитор, баяніст М. Чайкін [5, с. 36].

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.

У цей період акордеон поступово почав проникати в побутове виконавство. Цьому сприяли яскраві зовнішні дані інструмента і незвичайний тембр, що привертало увагу до акордеона не лише професійних музикантів, а й багатьох шанувальників музики.

Отже, за роки Другої світової війни акордеон, поруч із баяном, став одним із найулюбленіших і найпопулярніших музичних інструментів, він отримав

всенародне визнання. Це дає підстави стверджувати про зближення позицій баяна й акордеона, що сприяло, на думку О. Спешилової, включенню останнього в «народно-інструментальну» групу інструментів [207, с. 52]. Акордеон почав входити до складу самодіяльних колективів, використовувався в оркестрах і ансамблях.

У післявоєнний період держава всіляко сприяла розвитку художньої самодіяльності. Так, 27 вересня 1944 р. вийшла постанова ЦК ВКП(б) про покращення масово-політичної і культурно-просвітницької роботи в Українській РСР [99, с. 524 – 525]. Тут зазначалося про діяльність культурно-освітніх закладів, яким належала важлива роль у формуванні духовного світу людини і організації вільного часу.

У 1947 р. Президія ВЦРПС ухвалила постанову «Про заходи щодо поліпшення керівництва самодіяльним мистецтвом робітників та службовців», в якій йшлося про те, що: «... самодіяльне мистецтво є одним з важливих засобів комуністичного виховання. Для багатьох тисяч молодих робітників і робітниць участь у гуртках є первинною школою їх громадської діяльності» [99]. Було організовано цілий ряд різноманітних олімпіад і оглядів, радіофестивалів аматорської творчості, учасниками яких були оркестри, що мали різний інструментальний склад, ансамблі і виконавці-солісти. Акордеоністи також брали активну участь у цих заходах.

Однією із форм культурно-освітньої роботи, що набула великого поширення у післявоєнний період, були агіткультбригади. Як і в роки війни, до складу агіткультбригад і концертних бригад входили акордеоністи. Їхні виступи відбувалися на фабриках і заводах, в селах і на молодіжних комсомольських будовах. До складу агіткультбригад входили декілька співаків, музикантів, танцюристів, читців. Акордеоністи виконували сольні номери й акомпанували співакам.

Отже, у 1940-х рр. акордеон починає займати важливе місце в побуті, художній самодіяльності і в професійних колективах України.

Водночас, порівнюючи шляхи розвитку акордеона і баяна на початковому етапі, слід відзначити деякі відмінності. Якщо баян спочатку використовувався як побутовий інструмент, а згодом став інструментом професійного мистецтва, то шлях становлення і розвитку акордеона був протилежно іншим. Спочатку акордеоном оволоділи професійні музиканти (піаністи, баяністи), а потім інструмент почали використовувати для побутового музикування.

Таким чином, простеживши процес становлення акордеонного мистецтва в Україні в історико-культурному контексті, можна з'ясувати причини утвердження акордеона на вітчизняній концертній естраді у 1920 – 1940-х рр. До них належать:

- суспільно-політичні й соціокультурні чинники, що сприяли виникненню й розвитку акордеонного мистецтва в Україні;
- специфічні особливості акордеона (новизна, естетика звучання, портативність, зовнішня привабливість, колоритний тембр тощо);
- використання акордеона у складі естрадних ансамблів і джаз-оркестрів, що сприяло становленню професійного статусу акордеона як естрадного інструмента;
- освоєння акордеона музикантами суміжних спеціальностей (піаністами, баяністами, диригентами, композиторами);
- запровадження масового фабричного виробництва акордеона;
- ввезення великої кількості трофейного інструментарію в Україну в останні роки Другої світової війни.

Однак, популярність акордеона у вказаний період ще не була свідченням того, що акордеонне мистецтво стало самобутнім явищем української музичної культури, оскільки ще була відсутня система навчання акордеоністів, не існувало оригінального репертуару, не здійснювалися спроби зробити акордеон надбанням академічної культури.

2.2 Становлення та розвиток професійної освіти акордеоністів в Україні

У другій половині 1940-х рр. постала проблема підготовки акордеоністів, що 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.

Як уже зазначалося у попередньому підрозділі, зближення позицій акордеона і баяна у роки Другої світової війни зумовило входження акордеона до групи народних інструментів. У 1950-х рр. розвитку народно-інструментального мистецтва приділяли велику увагу. Для підготовки кваліфікованих фахівців в Україні були відкриті відділи народних інструментів у музичних школах і училищах, до яких входили і класи акордеона. Відомо, що грі на акордеоні навчали у музичній школі № 1 у Харкові, яку в 1953 р. закінчив акордеоніст В. Ходукін.

У післявоєнні роки акордеон увійшов і в середню ланку музичної освіти – технікуми і училища. Так, у 1945 р. у Львівському музичному училищі на оркестровому відділі було відкрито клас акордеона (викладач О. Пільщиков), у 1948 р. композитор С. Мартон також заснував 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.

Однак, наприкінці 1940-х – на початку 1950-х рр. розвиток акордеонного мистецтва загалом, і навчання акордеоністів зокрема, було тимчасово загальмовано. Це пов'язано із кампанією «боротьби з космополітизмом». Яскравим відображенням державної політики стала Постанова ЦК ВКП(б) 1948 р. «Про оперу В. Мураделі «Велика дружба», в якій були висунуті звинувачення

проти українських композиторів М. Вериківського, М. Колесси, Б. Лятошинського, Г. Таранова та інших. Їх вважали представниками формалістичного напрямку в українській музиці, які, відірвавшись від народної творчості, намагалися позбавити українську радянську музику її специфічного українського національного колориту. У композиторській творчості вимагали орієнтуватися на традиції російської класичної спадщини. Відбувалася жорстка регламентація композиторських пошуків вузькими образними та інтонаційно-стилістичними нормами. Результатом цього стало зникнення із концертних програм найяскравіших досягнень музики ХХ ст.

Наслідки згаданої Постанови 1948 р., що гальмували розвиток української музичної культури, мали негативний вплив і на розвиток акордеонного мистецтва. Акордеон, як інструмент іноземного походження, зникає з концертної естради і припиняється підготовка акордеоністів у музичних училищах і школах. Так, у 1951 р. в Ужгородському музичному училищі було закрито клас акордеона і відкрито класи баяна, домри, балалайки [53, с. 396]. Ігнорування акордеона як інструмента гальмувало розвиток акордеонного мистецтва. Талановиті виконавці змушені були припинити свою діяльність, учні і студенти боялися опанувати цей інструмент.

Варто зауважити, що, окрім акордеона, до числа «іноземних» також потрапили «англійські» концертини, чотириструнні квінтові домри, що були нібито дуже близькими «італійським» скрипкам і мандолінам, шестиструнні гітари «іспанського» походження, «неаполітанські» оркестри, до складу яких входили мандоліни і гітари. Усі ці інструменти розглядали як «раболіпство деяких перед Заходом та його культурою» [78, с. 124]. Ця тенденція знайшла яскраве відображення і в репертуарній спрямованості інструктивно-методичних видань 1945 – 1955 рр., в яких майже відсутні твори зарубіжних композиторів. Це все призводило до ізоляції української музичної культури загалом, і акордеонного мистецтва зокрема, від світової культури.

У другій половині 1950-х – на початку 1960-х рр. в культурній політиці відбуваються деякі зміни – зростає зацікавленість національними духовними цінностями, відбувається реабілітація частини репресованих діячів науки, культури, мистецтва, активізуються міжнародні контакти. Цей період в історичній літературі отримав назву хрущовської «відлиги».

У цей час відбуваються позитивні зміни і в акордеонному мистецтві, зокрема, переосмислення ролі акордеона у сфері виконавства. Класи акордеона знову відкриваються у музичних училищах і школах, зростає кількість бажаючих навчатися на цьому інструменті. У програмах музичних шкіл навчання на акордеоні тепер займає рівноцінне становище порівняно з іншими інструментами.

Із розвитком освіти відбувається формування методики викладання гри на акордеоні, що ґрунтувалася переважно на використанні досягнень фортепіанного та баянного виконавства. Використання досвіду фортепіанної школи пов'язане з ідентичністю клавіатур фортепіано і акордеона, що дозволяє використовувати деякі піаністичні апікатурні принципи на акордеоні. Однотипність лівих клавіатур акордеона і баяна, способи звуковидобування, ведення міху, штрихи зумовлюють застосування методики баяністів. Із досвіду методики й техніки гри на фортепіано, баяні та інших інструментах береться лише те найцінніше, що є спільним для всіх сфер виконавського мистецтва, або те, що не суперечить специфіці акордеона.

Перш ніж перейти до розгляду навчально-методичної бази акордеоністів і нотних видань, варто зауважити, що до початку 1990-х рр. в усіх республіках колишнього СРСР, і в Україні зокрема, вся навчально-методична і нотна література видавалася в основному російськими видавництвами, тому, відповідно, перевага надавалася російським авторам. Навчання акордеоністів здійснювалось на основі методичних розробок і рекомендацій російських педагогів-акордеоністів. Це знайшло відображення в репертуарній політиці, позаяк до репертуару входили переважно обробки російських народних пісень і танців, перекладення зразків класичної музики, естрадні твори радянських та зарубіжних

композиторів і дуже мало було обробок українського народного мелосу і творів українських композиторів. Відповідно, це не сприяло розвитку акордеонного мистецтва як самобутнього явища української музичної культури.

Методика викладання гри на акордеоні знайшла відображення у навчально-методичних посібниках, які почали виходити ще в другій половині 1940-х рр. Серед них – «Самоучитель для аккордеона» О. Кудрявцева і Г. Полуянова [111], «Самоучитель игры на аккордеоне» А. Ілюхіна, П. Гвоздева, М. Отделенова [79], «Краткий самоучитель» Г. Тишкевича [220]. Ці посібники призначені для використання у початковій і середній ланках освіти акордеоністів. Методика викладання була надто спрощена – подані основи музичної грамоти і нескладні музичні приклади.

«Руководство игры на аккордеоне» Аз. Іванова [77] призначалося для гуртків художньої самодіяльності, учнів музичних шкіл і училищ. Тут основну увагу автор приділив правилам постановки рук та посадці і техніці гри на акордеоні.

Вказані посібники значно спростили процес оволодіння інструментом на початковому етапі навчання. Однак, ці праці не були позбавлені недоліків. Так, у виданнях зовсім не висвітлювався естрадно-джазовий напрям акордеонного мистецтва. Наприклад, автори посібників критикували манеру гри стоячи, що набула популярності серед акордеоністів у 1930 – 1940-х рр. Тобто, не враховувалися різні вимоги щодо специфіки естрадної манери гри і виконання академічного репертуару. Тривалий час навчально-методичні видання були зорієнтовані лише на академічну сферу [198, с. 103].

У 1950 – 1960-х рр. побачили світ самовчителі О. Кудрявцева [111], А. Мірека [146]. Видана «Школа игры на аккордеоне» А. Мірека [149], болгарського акордеоніста Г. Наумова у співавторстві з П. Лондоновим [154]. У цих виданнях розкриті особливості техніки гри, нотної грамоти, подано інформацію про роботу з нотним текстом. У 1975 р. була опублікована «Школа

игры на аккордеоне» В. Лушнікова [125], в якій з'явилися нові розділи, де містилася інформація щодо опанування гамами і арпеджіо.

У згаданий період навчання акордеоністів було спрямоване передусім на сфери домашнього музикування і художньої самодіяльності [198, с. 103]. Акордеон вважали інструментом, придатним лише для виконання масової народної, естрадної, танцювальної музики. Це обмежувало функції акордеона і не сприяло досягненню виконавцями високих професійних результатів. Виконання класичних творів на цьому інструменті вважалось безперспективним, оскільки, на думку Б. Єгорова, акордеон нібито придатний лише для масового музикування і може використовуватися в естрадно-концертній діяльності, де специфіка репертуару «не потребує широкого осягнення музичних стилів і форм» [71]. Тому не випадково, що наприкінці 1960-х рр. з'являються різні посібники для художньої самодіяльності. Серед них варто відзначити «Самоучитель игры на аккордеоне» українського автора Г. Салова [188]. Цей посібник призначався для гуртків і музичних студій, його можна було також використовувати для навчання у дитячих музичних школах. Слід зауважити, що це єдиний навчально-методичний посібник для акордеона, виданий українським автором у період 1950 – 1980-х рр.

Загалом, у вказаний період кількість видань для акордеона була невеликою. До збірників входили переважно перекладення класичної музики радянських і зарубіжних композиторів та обробки народного мелосу. Оригінальних творів, написаних для акордеона, і композицій українських авторів практично не було. Особливо це стосувалося стилів естрадно-джазової музики і було зумовлено, на думку дослідників, тим, що вказаний музичний напрям ще не набув великої популярності серед акордеоністів і була відсутня система навчання гри на акордеоні в естрадно-джазовій манері [231, с. 95].

Отже, у 1950 – 1970-х рр. в Україні навчально-методична база акордеоністів ще не набула значного розвитку. У виданнях практично були відсутні твори

української тематики, ті, хто навчався гри на акордеоні, не мали відомостей про новинки зарубіжної музики, бракувало аудіозаписів.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. активізується увага до естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва. Оpubліковано два випуски «Популярних естрадних п'єс» для акордеона і баяна [277; 278], що дало змогу ввести естрадно-джазові твори до навчального репертуару.

Важливим для розвитку початкової ланки освіти акордеоністів в Україні стало видання «Альбому для дітей та юнацтва» вітчизняного композитора В. Власова [270], до якого увійшли 45 п'єс, розміщених у п'яти розділах. Це образно-конкретні, програмні твори, в яких утілені дитячі враження від сприйняття навколишнього світу; пісенно-танцювальні п'єси і композиції, в основу яких покладені казкові сюжети. Деякі з творів написані сучасною музичною мовою, з використанням кластерів, гостро дисонуючих акордових співзвуч, синкоп, пунктирного ритму, різноманітних технічних прийомів (тремоло міхом, вібрато) і штрихів.

У 1990 – 2000-х рр. були видані «Самоучитель игры на аккордеоне» М. Двілянського [61], В. Лушнікова [124], Є. Желнової [73], «Школа игры на аккордеоне» Р. Бажиліна [7]. Це навчально-методичні посібники російських авторів, які сьогодні активно використовуються у початковій ланці освіти акордеоністів в Україні. У цих виданнях послідовно викладені головні елементи техніки гри, нотної грамоти, міститься необхідна інформація про роботу з нотним текстом. Значну увагу зосереджено на вихованні в учня творчого музичного мислення на основі формування навичок підбору на слух мелодій, акомпанементу, транспонування у різні тональності. До репертуару посібників увійшли обробки і перекладення популярної естрадної, народної та класичної музики.

Із початку 1990-х рр. в Україні активізується нотно-видавнича діяльність. Так, у 1991 р. у видавництві «Музична Україна» було видано збірник «П'єси для акордеона» Я. Табачника, до якого увійшли естрадні обробки й аранжування

пісень і танців народів світу [283]. Це було перше українське видання естрадної музики для акордеона.

Важливою проблемою навчання акордеоністів була фахова залежність акордеона від фортепіано і баяна. Вважалося, що піаніст – це потенційний акордеоніст, тому що подібність клавіатури акордеона і рояля дозволяє піаністам легко опанувати гру на акордеоні. І навпаки – акордеоністи також можуть без труднощів оволодіти грою на фортепіано [12, с. 176].

Фахова залежність акордеона від баяна була пов'язана із відсутністю педагогів-акордеоністів. Тому гру на акордеоні викладали педагоги-баяністи, що не завжди давало позитивні результати. Баяністи могли допомогти акордеоністу з постановкою лівої руки, навчити прийомам ведення міху, звуковидобування, штрихам, але в більшості випадків не могли забезпечити правильну постановку правої руки і аплікатурні принципи. Натомість, уже доведено, що на всіх трьох ланках навчання гри на інструменті необхідно навчатися у професійного акордеоніста. Однак, і сьогодні на всіх рівнях музичної освіти гри на акордеоні переважно навчають педагоги-баяністи.

Ще одна негативна тенденція, що гальмувала і продовжує гальмувати розвиток виконавства на акордеоні, пов'язана із оволодінням акордеоністами баяном. В Україні, Польщі, Франції, колишній Югославії, країнах Скандинавії талановиті акордеоністи освоюють кнопкову систему баяна як більш зручнішу порівняно із органно-фортепіанною клавіатурою. Таким чином відбувається ігнорування інструментальної інтонаційної специфіки акордеона. Головною причиною виникнення цієї тенденції проф. М. Давидов називає конкурси, в яких акордеоністам доводиться змагатися разом із баяністами. Виходом із цієї складної ситуації, на думку дослідника, є пошук специфічного акордеонного репертуару і яскрава демонстрація акордеона як естрадного інструмента [60]. Водночас, варто зауважити, що в Росії, Німеччині, Болгарії, Латвії, Литві, Естонії ідея перенавчання акордеоністів на баяні не знайшла широкого застосування. Головною причиною цього відомий акордеоніст і педагог М. Кравцов називає

ставлення людей до органно-фортепіанної клавіатури як до «продукту світової музичної культури» [106, с. 20].

Тривалий час існувала проблема щодо здобуття акордеоністами вищої освіти. Багато відомих виконавців, серед яких і Я. Табачник, не здобули вищої консерваторської освіти. У 1960-х рр. вищу музичну освіту по класу акордеона можна було здобути лише в інститутах культури. Більш талановиті виконавці вступали до консерваторій республік Прибалтики. Так, український акордеоніст Е. Борисенко вищу освіту по класу акордеона здобув у 1963 – 1968 рр. у Талліннській консерваторії. Е. Борисенко навчався у засновника професійного навчання акордеоністів у Естонії Л. Вігли, який виховав цілу плеяду відомих музикантів. У 1974 р. Е. Борисенко став засновником класу акордеона в Донецькому музичному училищі. У Литовській консерваторії навчався акордеоніст В. Ходукін (клас В. Фурманавічуса).

У 1990-х рр. відбувається відкриття класів акордеона у консерваторіях України. У мистецьких вищих навчальних закладах з'явилася спеціалізація «акордеоніст». У 1992 р. у Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва було засновано кафедру акордеона, до якої увійшли класи акордеона і баяна. Однак, у 1994 р. кафедру акордеона було об'єднано з кафедрою струнно-щипкових інструментів.

Відкриття класів акордеона в усіх ланках музичної освіти свідчить про те, що українське акордеонне мистецтво стало на шлях професійного розвитку.

У згаданий період формуються регіональні виконавсько-педагогічні акордеонні школи (Київська, Харківська, Донецька, Одеська, Львівська), що відзначаються самобутністю, власною історією розвитку, оригінальною творчістю представників. На основі досягнень регіональних виконавсько-педагогічних акордеонних шкіл була сформована національна акордеонна школа. Провідну роль у формуванні останньої відіграє творча діяльність кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, яку очолює професор М. Давидов. Тут здійснюється підготовка фахівців вищої

кваліфікації: педагогів для музичних училищ, концертних виконавців, артистів професійних оркестрових колективів.

У 1990 р. на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського було відкрито спеціальний клас акордеона, який очолила народна артистка України Є. Черказова [150, с. 215]. Варто підкреслити, що це перший спеціальний клас акордеона, відкритий у мистецькому вищому навчальному закладі III – IV рівнів акредитації. У 1995 р. Є. Черказова на основі створеної в акордеонному і баянному мистецтві України наукової бази формування виконавської майстерності розробила першу навчальну програму по класу акордеона для вищих музичних навчальних закладів України. Визначальними принципами цієї програми є: «1) створення фундаментальної репертуарної бази, максимально адаптованої під діапазон, темброві та фактурні можливості акордеона; 2) одержання молодими музикантами кваліфікації концертного виконавця та удосконалення їхньої майстерності безпосередньо з рук педагога-акордеоніста» [243, с. 319]. У викладанні до кожного студента застосовується індивідуальний підхід з метою виявлення його особистісно-професійних якостей та заохочення до постійного самовдосконалення.

Застосування даної методики швидко дало позитивні результати: багато студентів Є. Черказової стали переможцями всеукраїнських та міжнародних конкурсів і 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, Д. Скидан, 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 «Kuiv Accordion Fest», в якому беруть участь, окрім студентів відомого педагога, провідні акордеоністи світу – Сальваторе ді Джезуальдо, Джорджо Деллароле,

Івано Баттістон (Італія), Людмила Шлеконіте (Литва) [150, с. 216 – 217]. Як досвідчений фахівець і педагог, Є. Черказова входить до складу журі авторитетних конкурсів, проводить майстер-класи в Україні та за кордоном, бере активну участь у конференціях та фестивалях. Мисткиня є членом СДМІ – Методичного центру викладачів музичних закладів Італії, почесним членом Академії літератури і мистецтва в м. Фівіццано (Італія).

Як справжній педагог-новатор, Є. Черказова постійно самовдосконалюється. Так, мисткиня разом зі своїми студентами почала опановувати мистецтво історично поінформованого виконавства і використовувати ці знання у виконанні клавірної музики ренесансу і бароко на акордеоні [150, с. 218]. Це стало можливим завдяки співпраці кафедри баяна і акордеона та кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського і, зокрема, керівнику класу клавесина, професору Світлані Шабалтіній. Із 2013 р. вона викладає дисципліну «Ознайомлення з клавесином» для акордеоністів і баяністів I курсу, а також разом із старшим викладачем О. Шадріною-Личак факультативно навчає гри на клавесині. Безумовно, вивчення акордеоністами стильових особливостей музики ренесансу і бароко допомагає їм вірно її виконувати. Окрім цього, Є. Черказова і С. Шабалтіна створили дует, що є новим в українській музичній культурі. Поєднання тембрів клавесина і акордеона створює незвичне і неповторне звучання, надає музиці бароко нових барв.

Є. Черказова активно популяризує акордеонне мистецтво на престижних концертних майданчиках України і світу, надихаючи студентів власним прикладом. Так, її концерти з успіхом відбуваються у Греції, Італії, Франції, Латвії, Німеччині.

Велике значення для розвитку методики викладання гри на акордеоні має теорія виконавської майстерності баяніста (акордеоніста), яку розробив проф. М. Давидов. Основні положення цієї теорії висвітлені у згаданій праці автора «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» [59]. Тут міститься низка питань, що актуальні і для

акордеоністів, зокрема, специфіка виконавського трактування засобів музичної виразності, принципи класифікації штрихів, специфіка інтонування виконавцем структурних елементів музичних творів, деякі аспекти художньої техніки баяніста (контактування з клавіатурою, специфіка роботи лівої руки, координація та ін.), виховання виконавця.

Розроблені авторські підходи щодо формування виконавської майстерності студентів-акордеоністів, підбору навчального репертуару, виховання особистості митця. До репертуару акордеоністів входять оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народного мелосу, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори. Вивчаючи твори різних епох, студенти мають змогу ознайомитись із найбільш характерними особливостями певної доби. У процесі підбору репертуару також обов'язково враховуються особистісні вподобання творчої молоді. Такий принцип підбору репертуару сприяє вихованню художнього смаку та високої музичної культури студентів-акордеоністів.

Вироблена методика організації навчання і творчості акордеоністів. Індивідуальний робочий план студента-акордеоніста має два аспекти: підбір художнього репертуару та оволодіння інструктивним матеріалом. До робочого плану студентів входять: твори великої форми, поліфонічні, композиції кантиленного та віртуозного характеру. Поруч із цим студенти мають вивчити 5 – 6 етюдів і опанувати обширним інструктивним матеріалом, до якого входять різноманітні варіанти гам – штрихові, ритмічні, поліритмічні, динамічні; вправи на різні види техніки та специфічні прийоми [53, с. 22].

Отже, аналіз навчальних планів акордеоністів свідчить про те, що рівень освіти музикантів-акордеоністів наближений до рівня класичної академічної освіти. Окрім спеціальних дисциплін акордеоністи вивчають гармонію, поліфонію, інструментовку, диригування, читання партитур, обов'язково відвідують ансамблевий і оркестровий класи.

Головною метою викладацької діяльності є пошук ефективних методів, що пов'язані із суто художніми аспектами музичної творчості, тому що виконавські

завдання технічного характеру визначаються конкретними художніми завданнями та ідеями, які формуються у внутрішньому світі особистості. Отже, головним завданням є підготовка не лише високопрофесійного спеціаліста, але й всебічно розвиненої особистості.

На сьогодні при всіх музичних академіях існує виконавська асистентура, де набувають вищої кваліфікації фахівці народно-інструментальної музики. Тут представлено також акордеон.

Отже, сучасна освіта акордеоністів у всіх мистецьких навчальних закладах України орієнтована на академічне виконавство. Водночас, на початку 2000-х рр. здійснювалися спроби розвивати естрадно-джазовий стиль гри на акордеоні. Клас акордеона було відкрито на кафедрі естрадних інструментів Київського національного університету культури і мистецтв (викладач Г. Войтун (Саїк).

Ця та інші тенденції свідчать про те, що сьогодні назріла необхідність змін у системі професійної освіти акордеоністів. І. Єргієв зазначає, що потрібно впроваджувати курс «Світової оригінальної акордеонної музики» з аналізом найвідоміших творів, стилів, композиторської діяльності. Важливим, на думку вченого, є також створення нової навчальної програми для акордеоністів і баяністів за фахом «Сучасний камерний ансамбль». У систему вищої освіти і асистентури І. Єргієв пропонує ввести, як обов'язкову, гру в камерних ансамблях, з камерним та симфонічним оркестрами [72, с. 12].

Удосконаленню методики викладання гри на народних інструментах загалом, і на акордеоні зокрема, сприяє проведення на базі кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференцій. Серед них – Перша Всесоюзна конференція викладачів музичних училищ (1963), Всеукраїнські конференції викладачів музичних ВНЗ та училищ (1978 – 1984), дві Всесоюзні міжвузівські конференції «Музичні інструменти народів СРСР» (1976, 1982), дві Всеукраїнські науково-практичні конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва» (1995, 1998) й

третья міжнародна науково-практична конференція «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ століть» (2003), присвячена 100-річчю від дня народження М. М. Геліса, Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства» (2010), присвячена 80-річчю від дня народження М. А. Давидова, Всеукраїнська науково-практична конференція «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру» (2013), проведена з нагоди 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського, Всеукраїнська науково-практична конференція «Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України» (2015) та ін.

Водночас, подібні конференції відбуваються у Луганську («Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах»), Кіровограді («Академічне народно-інструментальне мистецтво України: проблеми збереження та розвитку в сучасній соціокультурі»), Львові («Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини»), Дрогобичі («Львівська баянна школа та її видатні представники», «Творчість композиторів України для народних інструментів», «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть»), Рівному («Сучасні тенденції розвитку народно-інструментального виконавства в Україні»), а також Івано-Франківську, Харкові, Одесі.

Тематика пленарних і секційних засідань конференцій охоплює широке коло актуальних проблем розвитку народно-інструментального мистецтва загалом і акордеонного зокрема. Проводиться цілий ряд тематичних уроків, майстер-класів, концертів, учасниками яких є лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів. У концертних програмах представлено твори різних жанрів, стилів і епох – від бароко до сучасного авангарду.

Про популярність української акордеонної школи свідчить те, що велика кількість студентів із різних країн Європи щорічно приїздять 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 і 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 і 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'яцоллі митці отримали спеціальний приз за найкращі транскрипції творів аргентинського композитора [231, с. 186].

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 і оригінальні композиції для акордеона. Т. Лукич здійснювала активну концертно-гастрольну діяльність, її виступи відбувалися у Югославії, Німеччині, Польщі, Україні, Росії. Мисткиня 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. Т. Лукич-Маркс і Е. Габніс входили до складу журі Міжнародного конкурсу-фестивалю баянно-акордеонного виконавського мистецтва «АссоHoliday», що у 2006 – 2013 рр. проводився в Україні.

У 2000-х рр. в Україні поживається видання концертного та навчального репертуару для акордеона. Серед укладачів – відомі представники акордеонного і баянного мистецтва В. Бесфамільнов, М. Булда, К. Жуков, О. Кміть, А. Семешко, П. Серотюк, Я. Табачник, М. Черепанин, Є. Черказова.

У 2001 р. побачило світ двотомне видання творів з репертуару акордеоніста Я. Табачника «Академія акордеона» [281; 282]. До збірника увійшли концертні обробки популярних мелодій, серед яких варто відзначити композиції на українську тематику («Парафраз на українські народні теми», «Ой, летіли дикі гуси», «Гуцулка Ксеня», «Буковинська мелодія», «Три поради», «Зачарована»), обробки мелодій різних країн світу («Жайворонок», «Попурі з французьких вальсів», «Молдовські наспіви», «Угорські мелодії», «Циганські наспіви», «Бразильська самба», «Перениця», «Фрейлехс», «Ріо-ріта»), а також твори Г. Граже, Л. Затуловського, Ю. Левітіна, А. Петрова, Е. Поллака, Л. Попернацького, І. Розеса та інших, перекладення яких для акордеона здійснив Я. Табачник.

Вагомий внесок у розвиток концертного репертуару акордеоністів здійснила Є. Черказова. Мисткиня зібрала велику нотну бібліотеку, до якої увійшли всі напрями концертного репертуару, а саме: транскрипції та перекладення творів бароко, класичної музики, оригінальні твори та адаптовані для акордеона з баянного репертуару, естрадно-джазові композиції, обробки народної музики, музичний авангард. У 2004 р. Є. Черказова видала навчальний посібник «Академічний репертуар акордеоніста» [289], до якого увійшли її перекладення концертних творів І. Альбеніса, Ф. Мендельсона, Дж. Платті, П. Сарасате, Д. Скарлатті, а також методичні рекомендації. У 2007 р. в італійському видавництві «PHYSA» вийшов репертуарний збірник Є. Черказової, до якого увійшли перекладення творів бароко для акордеона [249]. Композиції подані у виконавській редакції авторки.

Видали навчальний посібник М. Черепанин і М. Булда для дуету акордеоністів – «Аранжування та обробки концертних творів для двох

акордеонів» у чотирьох випусках [285 – 288]. До них увійшли обробки народного мелосу, естрадно-джазові п'єси, твори популярної класичної музики, композиції сучасних авторів Арт Ван Дамма, Р. Гальяно, А. П'яцолли та ін. Ці видання суттєво збагатили репертуар студентів мистецьких навчальних закладів і професійних музикантів.

У сучасній вітчизняній навчально-методичній практиці також активно використовуються збірники Р. Бажиліна «Концертные пьесы для аккордеона в стилях популярной музыки», «Легка музыка для аккордеона», «Пьесы для ансамблей аккордеонов» [265; 266; 268; 269]. До цих видань увійшли твори митця у стилях мюзет, регтайм, кантрі, джаз. У збірнику «Хрестоматия педагогического репертуара для аккордеона/баяна» опубліковані оригінальні твори великої форми західноєвропейських композиторів Х. Бреме, Р. Вюртнера, Б. Довлаша, Р. Шимчика [267].

Широкий спектр сучасного репертуару представлено і в початковій ланці освіти акордеоністів. Це збірники для готового та готово-виборного акордеона і баяна, оригінальний дитячий репертуар (для соло та різноманітних ансамблів) тощо.

У 1998 р. композитор і поет І. Кобилкін видав збірник «Тече річка невеличка», в якому представив обробки українських народних пісень для баяна та акордеона за принципом поступового ускладнення матеріалу [284].

Значно поповнили оригінальний дитячий репертуар твори з «Альбому для дітей та юнацтва» українського композитора і баяніста О. Шмикова [291]. До збірника входять п'єси «Качелі», «Мрії», «Світанок», «Мікаель», «Трійка», «Весняний дощ», «Самотність», «Брат рожевої пантери», «Танець ангелів», «Балет маріонеток», «Рекс – мій милий друг», «Посмішка Оксани». Ці твори сприяють розвитку фантазії та образного мислення дітей, розкривають філософський задум композитора стосовно дитячого сприйняття музики. П'єси з «Альбому для дітей та юнацтва» О. Шмикова щороку звучать на Всеукраїнському конкурсі баяністів та акордеоністів «Вічний рух» (м. Дрогобич).

У 2007 р. побачив світ «Дитячий альбом для баяна (акордеона)» В. Шлюбика [290]. До збірника входять твори, що містять елементи підголоскової поліфонії («О, Діво Маріє», «Мама»); кантиленні мініатюри («Ноктюрн», «Елегія», «Спогад», «Пісня без слів»); обробки народних пісень («Цвіте терен»); п'єси («Козацька жартівлива», «Зозулька», «Чарівний вечір»); інструктивний матеріал (Етюд a-moll); компонування для акордеона і фортепіано («Мелодія»).

У 2011 р. видано «Дитячий альбом баяніста (акордеоніста)» В. Салія [187]. Творам цієї збірки притаманні пісенний характер, елементи естрадно-джазової стилістики, кантилена. П'єси можна виконувати або як сюїтний цикл, об'єднуючи декілька частин, або як окремі оригінальні композиції. Характерною особливістю збірки В. Салія є поєднання поезії та художніх ілюстрацій з нотним матеріалом, що сприяє розкриттю музичного образу твору та розвитку творчої уяви учня.

На сучасному етапі розвитку методики викладання гри на акордеоні продовжується активна робота над розвитком техніки гри акордеоністів, чому сприяє опанування різноманітними вправами, гамами, етюдами, які є головними у формуванні виконавської вправності учня і студента.

Важливими методичними рекомендаціями для викладачів дитячих музичних шкіл є «Щоденні вправи учня-акордеоніста» викладача-методиста В. Зайцевої [242]. Авторка на основі вправ відомих піаністів Ш. Ганона, О. Гнесіної, А. Корто, Є. Тимакіна, К. Таузіг здійснила перекладення 60 вправ для акордеона. До першої частини входять вправи на досягнення моторики та незалежності пальців з рівномірним розвитком. У другій подані вправи для підготовки пальців до технічної гри з поступовим прискоренням темпу. У третій містяться вправи, виконання яких допомагає подолати найвищу технічну складність із максимальною свободою рухового апарату виконавця (зап'ястка, ліктя, плеча). Значну увагу привертають вправи на виконання трелі, терцій, гам терціями на legato, секст, октав.

У видавництвах різних українських міст створюються музичні редакції, діяльність яких спрямована на випуск нотної літератури для акордеона і баяна.

Так, у 2002 р. у Тернопільському видавництві «Навчальна книга – Богдан» було засновано музичну редакцію, що орієнтувалася на масове видання акордеонної і баянної літератури. До репертуарних збірників, що вийшли у видавництві, входили твори українських і зарубіжних композиторів. У 2003 р. у Києві організовано госпрозрахункове музичне видавництво «Ассо-орус», що займається видавництвом виключно акордеонної і баянної літератури. У 2005 р. у Вінницькому видавництві «Нова книга» було засновано музичну редакцію, в якій почали видавати акордеонну і баянну літературу. Активну нотно-видавничу діяльність також провадять ряд видавництв Дрогобича («Посвіт», «Коло», «Швидкодрук»), Львова («ТеРус») та інших міст України.

Таким чином, можна у підсумку визначити особливості становлення професійної освіти акордеоністів в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. До них належать:

- відкриття класів акордеона у всіх ланках музичної освіти (школа, училище, академія, асистентура);
- створення методики викладання гри на акордеоні;
- орієнтація на досвід фортепіанної і баянної методик;
- наявність навчально-методичних посібників українських авторів;
- розширення навчального і концертного репертуару, до якого входять твори українських і зарубіжних композиторів для акордеона.

Отже, сьогодні акордеонне мистецтво України займає провідні позиції серед багатьох країн світу, в тому числі у створенні теорії формування виконавської майстерності. Тут розроблено сучасну методику викладання, що сприяє підготовці висококваліфікованих фахівців, які здобувають перемоги на найпрестижніших конкурсах у різних країнах світу.

2.3. Установлення статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні

Еволюція акордеонного мистецтва в Україні і в Європі особливо інтенсивно відбувається у другій половині ХХ ст. Період 1950 – 1970-х рр. вважаємо першим етапом еволюції акордеонного мистецтва в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У цей період акордеон утверджується як професійний інструмент, з'являється оригінальний естрадний репертуар, набувають розвитку естрадно-джазовий та самодіяльний і формується академічний напрям у акордеонному мистецтві в Україні.

Розвитку акордеонного мистецтва сприяли активізація 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.

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.

Варто зауважити, що на вітчизняних теренах у цей час естрадно-джазова музика найбільшого розвитку набула в Західній Україні, яка була певною «естрадною оазою в країні» [101]. У повоєнні роки у Львові оригінальністю та високим виконавським рівнем відзначався естрадний квінтет кінотеатру ім. Я. Галана, до складу якого входили О. Авдєєв (кларнет), М. Осідач (акордеон), С. Мількунов (гітара), М. Туряниця (контрабас), О. Житницький (фортепіано). У м. Самбір Львівської області викладачі музичної школи організували естрадний інструментальний квартет за участю акордеона, яким керував талановитий акордеоніст і педагог Мирослав Принда [231, с. 62]. Слід підкреслити, 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.

Відомий акордеоніст Валерій Ковтун розпочав концертну діяльність на початку 1960-х рр., працював солістом естрадного молодіжного оркестру Миколаївської обласної філармонії. У 1968 р. закінчив Миколаївське музичне училище. Із 1975 р. В. Ковтун був солістом Кримської філармонії, де неодноразово виступав з відомим співаком Ю. Богатиковим. Організував інструментальний ансамбль із 12 осіб, що супроводжував виступи солістів і виконував сольні номери. Починаючи з 1970-х рр., музикант 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).

У цей само час В. Ковтун став солістом Москонцерту, де виступав з інструментальним ансамблем, до складу якого входили ритм-гітара, бас-гітара і ударні. Репертуар музиканта становили обробки народних мелодій, естрадні композиції, перекладення популярної класичної музики. Акордеонному мистецтву В. Ковтуна притаманна яскрава естрадна виконавська манера, митець використовує оригінальні музично-виражальні прийоми (наприклад, імітує голоси птахів тощо). У наш час В. Ковтун був постійним членом журі Міжнародного конкурсу-фестивалю баянно-акордеонного виконавського мистецтва «АссоHoliday».

У 1960-х рр. на вітчизняній концертній естраді також почав працювати акордеоніст Ян Табачник. Музикант був солістом Астраханської, Калмицької, Орловської, Батумської, Ялтинської, Запорізької філармоній. У 1974 р. закінчив Чернівецьке музичне училище по класу акордеона і у 1988 р. музично-

педагогічний факультет Мелітопольського педагогічного інституту. Митець був керівником естрадних інструментальних і вокально-інструментальних ансамблів, виступав як соліст-акордеоніст із джаз-оркестрами. Саме Я. Табачник 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 [134, с. 44].

Справжньою подією, що сприяла популяризації та розвитку акордеонного мистецтва в Україні, став запис Я. Табачником у 1976 р. першої грамплатівки на фірмі «Мелодія». Запис альбому відбувся за участю оркестру під керівництвом диригента М. Очосальського і відомих музикантів В. Таперечкіна (фортепіано), С. Белова (гітара), М. Силіна (бас-гітара), М. Кушніра (ударні). До програми входили обробки популярних народних мелодій, що були виконані із великою майстерністю. Загалом, із 1976 по 1988 рр. Я. Табачник записав на фірмі «Мелодія» 5 платівок-гігантів, які увійшли до золотого фонду вітчизняного грамзапису. Там були представлені українські, угорські, австрійські, молдовські, російські, латиноамериканські мелодії.

Помітним на концертній естраді тривалий час був акордеоніст-самоук, «самородок» Закарпаття – Іван Мущинка. У 1957 р. на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Москві музикант отримав диплом I ступеня. У 1960 р. на III декаді Української літератури і мистецтва в Києві за свій виступ І. Мущинка отримав 14 балів із 15 можливих. Із 1962 р. І. Мущинка був солістом і акомпаніатором естрадного ансамблю «Угорські мелодії» Закарпатської обласної філармонії.

Варто також згадати акордеоніста Костянтина Соколова, який у 1955 – 1964 рр. був солістом і керівником естрадного квартету Львівської філармонії, з яким концертував у Польщі.

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 музикантів допомогло їх знайомство із мистецтвом зарубіжних виконавців. Так, вагомий вплив на формування виконавської 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 Гуідо 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. У цих виданнях головна увага зосереджена на постановці рук та інструмента, особливостях ведення міху під час гри стоячи і сидячи, подані вправи для розвитку техніки акордеоніста (швидка гра терціями, акордами тощо). Використання виконавського і педагогічного досвіду П. Дейро, відображеного у навчально-методичних працях, сприяло удосконаленню виконавської майстерності українських акордеоністів.

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.

Творчість відомого американського акордеоніста і педагога Чарльза Маньянте сприяла утвердженню акордеона як академічного інструмента. Музикант вперше у світі 18 квітня 1939 р. виступив з концертною програмою на два відділення у Карнегі-холл у Нью-Йорку. У першому відділенні Ч. Маньянте виконав твори класичної музики – Вальс *cis-moll* і Ноктюрн *E-dur* Ф. Шопена, «Малагуенью» Е. Лекуони, вальс «Радість кохання» Ф. Крейслера, власну композицію «Вічний рух». Як ансамбліст, у складі квартету акордеоністів музикант виконав Токату і фугу *d-moll* Й. С. Баха, Рондо-каприччіозо Ф. Мендельсона; в дуеті акордеоністів з Д. Бівіано – Фугу *g-moll* Й. С. Баха, «Танець скоморохів», «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова тощо. У другому відділенні концерту звучала естрадна музика. Ч. Маньянте виконав аранжування «Карнавалу в Венеції» Н. Паганіні і парафраз на тему пісні «Очі чорні». У виконанні квартету під орудою Ч. Маньянте прозвучали попури на теми творів Дж. Гершвіна і п'єса митця «Акордіана» [80, с. 215 – 216].

Відомим американським джазовим акордеоністом, який прославив акордеон на весь світ, є Арт Ван Дамм. Музикант випустив більше 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.

На функціонування і розвиток вітчизняного акордеонного мистецтва вказаного періоду мала вплив низка різних чинників, на які слід звернути увагу.

На основі аналізу соціологічних досліджень з'ясовано, що у 1960-х рр. спостерігається зменшення зацікавленості акордеоном. Це пояснюється декількома причинами. Передусім, у цей час відбувається стрімке поширення в молодіжному середовищі авторської (бардівської) пісні. Виразниками цього жанру музичної культури були молоді представники творчої інтелігенції періоду шестидесятиництва. Джерелами формування авторської пісні вважають побутовий романс, студентський і вуличний фольклор, народну пісню, популярну танцювальну музику, нові пісні радянських композиторів тощо. Авторська пісня була альтернативою офіційній радянській естраді, де звучала «бадьора, оптимістична, солодкувато-примітивна музика, заснована на російському фольклорі...» [22, с. 16]. В авторській пісні проявлявся індивідуально-творчий синкретизм, що передбачав поєднання в одній особі композитора, поета і виконавця. Тут домінувало особистісне начало, тобто автор намагався донести до слухача власну життєву позицію і світовідчуття. Супровід до таких пісень виконували вже не на акордеоні, а на гітарі, тому що в жанрі авторської пісні головна роль належала тексту. Інструментальний супровід мав лише чітко ритмізувати текст за допомогою простих акордів, що чергувалися. Мелодичне начало акордеона виявилось непотрібним, окрім цього, акордеон, порівняно з гітарою, був менш транспортабельним.

Ще однією причиною зменшення зацікавленості акордеоном була поява і розвиток в СРСР і в Україні різних видів і жанрів рок-музики. З'являється нова форма музичної творчості, що отримала назву вокально-інструментальний ансамбль (ВІА). У цих ансамблях використовувалися різні електроінструменти, що відзначалися яскравістю і новизною звучання. До складу таких колективів найчастіше входили дві гітари, синтезатор, духовна секція (саксофон, тромбон, труба), ритм-секція (бас-гітара і ударні) та декілька солістів. Оригінальні тембри синтезатора у поєднанні з електрогітарами та мікрофонним співом утворили нове звучання. Поширенню ВІА сприяла простота освоєння музичних інструментів. Якщо для оволодіння акордеоном необхідно було хоча б декілька років навчатися

в музичній школі, то опанувати нескладні прийоми гітарного акомпанементу можна було значно швидше.

Завдяки використанню вокально-інструментальними колективами електроакустичної апаратури з'явилася можливість озвучувати концертні майдани з багатотисячною аудиторією. Молодь захоплювали загострена метроритмічна пульсація, синкопування, специфічне звуковиявлення, що були притаманні ВІА і рок-гуртам. Під час виступів більшість ансамблів використовувала потужну звукопідсилювальну апаратуру, в результаті дії якої інтенсивність звуку досягала 110 - 120 децибел. Надмірна сила звучності, дуже низький, так званий «інфразвук», що створювався генератором низької частоти, остинатні метроритмічні формули мали гіпнотичний вплив на психіку і робили шанувальників рок-музики непридатними до сприймання не лише акордеона, а й будь-яких інших (окрім гітари) інструментів.

Водночас, попри зменшення інтересу до акордеона в молодіжному середовищі, у 1960-х рр. в Україні акордеон набуває масовості в початковій ланці освіти і активно використовується в побутовій сфері та художній самодіяльності. Акордеон входив до складу самодіяльних ансамблів і оркестрів; акордеоністи-аматори були активними учасниками різних фестивалів і конкурсів, що проводилися в країні. Це дозволяє стверджувати про розвиток самодіяльного напрямку вітчизняного акордеонного мистецтва. Водночас, художня самодіяльність залишалася однією із форм залучення до високого мистецтва. Акордеоністи-аматори разом із популярною естрадною музикою виконували і класичні твори. З часом найбільш обдаровані музиканти-аматори поповнювали ряди представників академічного акордеонного мистецтва. Відповідно, це сприяло становленню академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні.

Вагомим чинником, що сприяв піднесенню світового і вітчизняного акордеонного мистецтва, була організація національних асоціацій акордеоністів у різних країнах світу. Ще у 1935 р. в Парижі було створено Міжнародну асоціацію баяністів-акордеоністів АІА (Association International des Accordeonistes), у 1948 р.

її було реорганізовано в Міжнародну конфедерацію акордеоністів СІА (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.

Так, із 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. У різний час умови конкурсу змінювалися. Із 1948 по 1970 рр. конкурси проходили у три тури. У першому відбувалося читання з аркуша. Другий тур передбачав виконання обов'язкового твору, який попередньо визначало журі конкурсу. Обов'язкову п'єсу вибирали із творів, які написали на замовлення композитори різних країн. У третьому турі кожний учасник виконував підготовлений ним концертний твір.

Із 1971 р. із конкурсної програми було виключено читання з аркуша, а виконання творів за вибором почало проходити у два тури. Оцінювання гри конкурсантів відбувалося з урахуванням трьох компонентів: складності програми, технічної майстерності й артистизму (художнього смаку, художнього виконання). Максимальна кількість балів за виконання обов'язкового твору - 50, так само оцінювалось і виконання п'єс за вибором. Кожна країна могла представити не більше двох учасників. Варто зауважити, що у цих конкурсах акордеоністи змагалися разом із баяністами і не поступалися їм у виконавській майстерності й кількісному співвідношенні. Однак, Україну до кінця 1980-х рр. представляли лише баяністи, що свідчить про те, що вітчизняне акордеонне мистецтво перебувало ще на етапі становлення, самоствердження.

Важливим для 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 відбіркових конкурсів у своїй країні. Враховуючи різний виконавський рівень учасників, до програми художніх конкурсів входили переважно популярні твори композиторів своєї країни і обробки народної музики. Конкурси відбувалися в один чи два тури. Програма солістів включала 1 – 3 твори, програма колективів – 4 – 6.

У 1957 р. у Москві було проведено VI Всесвітній фестиваль молоді та студентів, у якому взяли участь 3 тис. 109 осіб із 47 країн світу [158]. Цей захід викликав велику зацікавленість багатьох музикантів – як професійних виконавців, так і студентів мистецьких навчальних закладів. Серед учасників цих змагань були й акордеоністи, зокрема, згаданий уже український акордеоніст І. Мущинка, який отримав диплом I ступеня.

Отже, 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 [55, с. 85]. Журі штучно обмежувало участь у міжнародних конкурсах і зарубіжну концертну діяльність українських виконавців.

Поширення акордеона у різних сферах музичного життя країни, розвиток виконавства на цьому інструменті сприяли удосконаленню виробництва вітчизняних різновидів акордеона. Їх масово почали виготовляти на українських підприємствах. Однак акордеонів, порівняно з баянами та різними видами гармоней, виготовляли значно менше. Так, Є. Іванов подає статистичні дані за період з 1958 по 1960 рр., опубліковані в журналі «Музыкальная жизнь», з яких видно, що у 1958 р. баянів було виготовлено 160 000, гармоней – 230 000, акордеонів – 31 000; у 1959 р. випустили 230 000 баянів, гармоней – 422 000, акордеонів – 47 000; у 1960 р. планувалося виготовити 282 000 баянів, 280 000 гармоней, 66 акордеонів [87, с. 47]. З вищевикладеного видно, що, попри збільшення кількості акордеонів, їх виготовлення ще не було таким масовим, як випуск баянів.

В Україні виготовлення акордеонів після Другої світової війни відновилося у 1960 р. на Житомирській фабриці, – модель «Україна» (23×80). Згодом акордеони почали також виготовляти на Полтавській і Кременецькій фабриках музичних інструментів.

Проф. М. Давидов у своїх публікаціях звертав увагу на проблеми підприємств музичної промисловості, якість переважної більшості продукції яких не відповідала тогочасному рівню музичної культури і гальмувала її розвиток. Учений зазначав про необхідність створення на базі кафедри народних інструментів Київської консерваторії проблемної експериментальної лабораторії і залучення до її роботи провідних майстрів, народних умільців і талановитої творчої молоді. В лабораторії мала здійснюватись апробація удосконалених чи реконструйованих зразків інструментів і рекомендація їх до масового виробництва [56, с. 104]. Важливим завданням також було налагодження випуску в потрібній кількості інструментів зменшених розмірів, зокрема акордеонів. Таких інструментів дуже потребували учні молодших класів музичних шкіл.

Через те, що акордеони, які виготовлялися на українських фабриках, значно поступалися своєю якістю закордонним інструментам, велику кількість акордеонів завозили з Німеччини та Італії. Це було однією з причин того, що і в другій половині ХХ ст. в Україні серед аматорів і професійних акордеоністів, у мистецьких навчальних закладах більшого поширення набули акордеони зарубіжного зразка. Якість зарубіжних інструментів у значно більшій мірі відповідала вимогам акордеонного виконавства. Це було зумовлено тим, що у різних країнах Європи ще на початку ХХ ст. акордеоністи здійснювали спробу розширити можливості свого інструмента, зокрема, удосконалити клавіатуру.

Так, відомо, що існували акордеони з двомануальною правою клавіатурою, що значно збагатила художні засоби інструмента. Як приклад, М. Імханицький подає фото на поштовій листівці, де зображений акордеоніст Рауль Луїс Легофф, який грає на інструменті з двома правими мануалами і дев'ятирядною лівою клавіатурою з послідовним розташуванням шести басо-акордових і трьох виборних рядів [80, с. 175]. Згодом, у 1920 – 1930-х рр. такі акордеони набули поширення і в ансамблевому виконавстві. На них виконували перекладення класичної музики і естрадні композиції.

У 1920-х рр. на акордеонах з'явилися клавіатури, на яких поєднувались кнопкова і клавішна розкладки. Наприклад, на італійських інструментах ближче до краю грифа розташована клавіатура органно-фортепіанного типу, тому що її більше використовували, а на фінських, навпаки, ближче до краю грифа розміщена кнопкова клавіатура – оскільки в цій країні баян набув значно більшого поширення, ніж акордеон. Виробництво інструментів з комбінованою кнопково-клавішною клавіатурою було налагоджено в Італії, Польщі та США.

Схожі інструменти після Другої світової війни можна було побачити і в СРСР, деякі майстри-конструктори на замовлення виготовляли чи додавали до фабричних інструментів додаткову праву клавіатуру. Так, М. Імханицький подає фото з особистої колекції, де зображений білоруський музикант-аматор з інструментом, в якому поєднані клавішна і кнопкова праві клавіатури [80, с. 176].

В Україні також здійснювалися спроби створити комбіновану кнопково-клавішну клавіатуру. Так, у 1939 р. у Херсоні майстер Г. Плаксеев виготовив унікальний інструмент, на правій клавіатурі якого було розміщено 52 кнопки баянної клавіатури і 37 клавіш акордеона, на лівій – 120 басів та акордів, розташованих у п'ять рядів. До того ж, це був триголосий інструмент з регістром, який відключав верхню октаву. На правій клавіатурі був регістр, за допомогою якого вмикалася та чи інша клавіатура. Цей інструмент був виготовлений з ясеня, клена та червоного дерева, покритий целулоїдом на грушевій есенції. Мав два плечових ременя [87, с. 36].

У 1930 – 1940-х рр. німецька фірма «Hohner» виготовляла моделі акордеонів, у яких гриф мав вигнуту форму, що дозволяло виконавцю охопити значно більший діапазон звучання. З'явилися також інструменти з напівкруглою формою правого і лівого напівкорпусів.

Водночас, у 1950 – 1960-х рр. в СРСР здійснюються постійні спроби удосконалення конструкції акордеона. У 1950 р. майстер О. Глаголев сконструював виборний акордеон 41x27, що мав на правій клавіатурі 41 клавішу, а на лівій – 27. Ліва механіка цього інструмента абсолютно відрізнялась від лівої механіки звичайного акордеона. Інструмент мав низьку вартість, на ньому можна було виконувати різні поліфонічні твори і використовувати в оркестрах. Ця модель акордеона отримала багато позитивних відгуків, однак масовий випуск таких інструментів налагоджено не було [147, с. 92–93].

У 1958 р. російський майстер-конструктор П. Александров виготовив акордеон зі ступеневою декою, що значно покращило звук інструмента, зробило його м'яким і благородним.

Окрім удосконалення конструкції акордеона, перспективність його функціонування на професійній концертній естраді забезпечує наявність оригінального репертуару, що означає музику, створену спеціально для акордеона. Якщо здійснити деяке порівняння зі становленням баянного мистецтва у 1950 – 1970-х рр., то можна констатувати, що у цей період оригінальний

репертуар для баяна почали створювати вже українські і зарубіжні професійні композитори (Н. В. Бентсон, В. Золотарьов, В. Власов, Т. Лундквіст, К. Мясков, В. Подгорний, А. Рєпніков, О. Холмінов, М. Чайкін, Ю. Шишаков, О. Шмідт та ін.). Ці митці написали твори великої форми – концерти, сюїти, сонати, концертні симфонії, партити, фантазії; віртуозні мініатюри, в яких яскраво розкривалася своєрідна темброва палітра баяна. Більшість цих творів входила до репертуару акордеоністів. Однак, це не могло в повній мірі задовольнити потреби виконавців на акордеоні, тому проблема створення оригінального репертуару для цього інструмента залишалася актуальною.

Оскільки акордеон побутував у естрадно-джазовій сфері музикування, то це знайшло відображення і в музиці, яку почали створювати для цього інструмента. Серед оригінальних естрадних творів для акордеона варто назвати різноманітні естрадні обробки, фантазії на теми пісень радянських композиторів, мелодії з кінофільмів, пісні воєнних років. Набули поширення також жанри побутової танцювальної музики – танго, вальси, фокстроти, польки. Авторами оригінальної естрадної музики для акордеона були Б. Векслер, Е. Газаров, М. Двілянський, Ю. Пешков, Я. Табачник, Ю. Шахнов та ін.

Обробки народних мелодій і танців ґрунтувалися на фольклорі різних народів світу – українського, болгарського, польського, румунського, молдовського, російського, азербайджанського, угорського, циганського. Так, до концертного репертуару Я. Табачника входили «Буковинська полька», «Молдавська картинка», «Болгарське хоро», «Азербайджанський мугам», «Російські гармошки», «Циганяска» та інші обробки, які здійснив музикант. Ці композиції мали яскравий і віртуозний характер.

Як бачимо, оригінальний естрадний репертуар для акордеона у вказаний період створювали самі виконавці-акордеоністи, професійні композитори не виявляли зацікавленості цим інструментом. Не маючи власного академічного репертуару, акордеоністи виконували перекладення і транскрипції класичної музики. Це були органні і клавірні твори Й. С. Баха, сонати Л. Бетховена,

В. Моцарта, Д. Скарлатті, віртуозні твори Ф. Ліста, Н. Паганіні, композиції Е. Гріга, К. Дебюссі, Ф. Шопена та ін. Подібні твори входили до репертуару як студентів мистецьких навчальних закладів, так і професійних музикантів.

Однак, виконання перекладень і транскрипцій класичної музики було досить складним через низку причин, пов'язаних із конструктивними особливостями акордеона. Передусім, не досить щільне розміщення клавіш на правій клавіатурі акордеона створювало труднощі для виконання розгалуженої музичної тканини, особливо поліфонічної. До того ж, права клавіатура акордеона, порівняно із баяном, мала значно менший діапазон (не більше дуодецими). Проте, головною причиною складності і суперечливості виконання перекладень і транскрипцій класичної музики залишалася система готових акордів акордеона. Підміна розгорнутої поліфонічної тканини басо-акордовим супроводом суттєво спотворювала образну сутність оригіналу. Адже басо-акордовий набір лівої клавіатури акордеона зорієнтований переважно на відтворення чіткої метричної пульсації танцювальної музики. Тому з його допомогою неможливо було точно відтворити композиції, створені для фортепіано, клавесина, органа.

Однак, це не завадило акордеоністам виконувати велику кількість фортепіанних творів композиторів-романтиків. У цих творах увага виконавців в основному була зосереджена на провідній мелодичній лінії і на складі акордової фактури. Інші ж елементи музичної тканини, такі як розвинуті поліфонічні голоси та підголоски, фігураційні лінії в супроводі мелодії та інші, не викликали значної зацікавленості акордеоністів.

Ця суперечка в акордеонному виконавстві була розв'язана шляхом запровадження готово-виборного акордеона у вітчизняну виконавську практику. У країнах Європи ще у 1950-х рр. почали активно переходити на готово-виборні багатотемброві акордеони. Відомий чеський акордеоніст Мілан Блага виконував на такому інструменті оригінальні твори для акордеона композитора Вацлава Трояна. Серйозні академічні програми на готово-виборному акордеоні виконували словацькі акордеоністи Владо Чухран, Раймунд Каконі, Іван Коваль,

нідерландська виконавиця Міні Деккерс та інші. В СРСР першим готово-виборним акордеоном оволодів нині відомий представник академічного напрямку акордеонного мистецтва Юрій Дранга.

Процес освоєння готово-виборного акордеона в Україні у середній і вищій ланці освіти акордеоністів розпочався наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. Про те, що перевагу потрібно надавати саме готово-виборному акордеону, на сторінках преси писали відомі виконавці і педагоги [92]. Завдяки наявності виборної клавіатури акордеона значно розширились технічні можливості інструмента. Збільшився діапазон партії лівої руки і таким чином з'явилась можливість рівноцінної участі обох рук у виконавському процесі. Оволодіння готово-виборним акордеоном сприяло розвитку художнього мислення виконавців. Відбулося формування репертуару на основі перекладень класичної музики.

Отже, розвиток акордеонного виконавства зумовив введення в українську виконавську практику багатотембрового готово-виборного акордеона, придатного для виконання творів класичної музики, який посів гідне місце серед інших академічних інструментів.

Водночас, на українських підприємствах музичної промисловості продовжували працювати над розробкою нових моделей акордеонів. Із 1970 р. на Полтавській фабриці музичних інструментів почали випускати електроакордеони («Полтава», «Ритм» та ін.) Однак, варто зауважити, що ці інструменти не були визнаними представниками академічного напрямку акордеонного мистецтва. Професійні виконавці у власній концертній діяльності використовували багатотемброві готово-виборні акордеони, акустичні якості яких були набагато кращі за якості електроакордеонів. Найбільшого поширення електроакордеони набули серед представників художньої самодіяльності та в побутовому виконавстві.

Таким чином, аналіз акордеонного мистецтва України в контексті світового культурно-історичного розвитку дає підстави стверджувати, що у 1950 – 1970-х рр. акордеон використовується у різних сферах музичного життя країни. Набули

розвитку естрадно-джазовий та самодіяльний і почав формуватися академічний напрям акордеонного мистецтва в Україні. До основних чинників, що сприяли установленню статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні належать:

- історико-культурні умови, що сприяли активізації міжнародних контактів та знайомству українських митців із новими явищами зарубіжної музичної культури і, відповідно, розвитку акордеонного мистецтва;
- поява професійних виконавців, творчість яких засвідчила перспективність акордеона на українській концертній естраді;
- утвердження акордеона на філармонійній сцені;
- проведення міжнародних конкурсів і фестивалів, учасниками яких були українські акордеоністи;
- використання у професійній і навчальній сферах акордеонів зарубіжних фірм, якість виробництва яких у значно більшій мірі відповідала вимогам акордеонного виконавства;
- наявність репертуару, до якого входили оригінальні естрадно-джазові твори та перекладення і транскрипції класичної музики;
- введення в українську виконавську практику багатотембрового готово-виборного акордеона.

Висновки до Розділу 2

Зміни соціально-політичного устрою у 1920-х рр. в Україні обумовили орієнтацію на культурні здобутки країн Західної Європи. В мистецтві з'являються нові стилі, течії і напрями, зокрема, набуває розвитку естрадна музика, у сфері якої функціонував акордеон. Серед причин появи акордеона на українській концертній естраді були новизна, естетика звучання, зовнішня привабливість інструмента, його незвичайність, колоритний тембр. Акордеон входив до складу естрадних ансамблів й джаз-оркестрів, які брали участь у естрадних ревію, працювали в театрах оперети та інших розважальних концертно-театральних

організаціях, виступали в кінотеатрах, ресторанах, на танцмайданчиках. Через використання акордеона у виступах естрадних ансамблів й джаз-оркестрів він поступово ставав пізнаваним інструментом. Важливим для розвитку акордеонного мистецтва стало освоєння акордеона музикантами суміжних спеціальностей – диригентами, композиторами, піаністами, баяністами. Їхні естрадні виступи сприяли популяризації інструмента та виявленню його нових технічних і художніх можливостей. У 1939 р. на Полтавській фабриці музичних інструментів було запроваджено масове виробництво акордеонів.

У роки Другої світової війни акордеон поруч із баяном стали найбільш затребуваними музичними інструментами. Акордеоністи були солістами, акомпаніаторами, входили до складу концертних бригад і ансамблів. Інструмент активно використовувався у військовій самодіяльності і поступово почав проникати у побутове виконавство. На завершення війни до України було ввезено велику кількість трофейного інструментарію німецького та італійського виробництва, що мав значно вищу якість порівняно з вітчизняними моделями акордеонів. Однак, популярність акордеона у 1920 – 1940-х рр. ще не була свідченням того, що акордеонне мистецтво стало самобутнім явищем української музичної культури, оскільки ще не була створена система професійної підготовки акордеоністів, не існувало оригінального репертуару, не було намагань зробити акордеон надбанням академічної культури.

У післявоєнні роки в Україні акордеон увійшов у початкову і середню ланку музичної освіти. Однак, наприкінці 1940-х – на початку 1950-х рр. у зв'язку із державною кампанією «боротьби з космополітизмом» акордеон, як інструмент іноземного походження, зник із концертної естради і припинилася підготовка акордеоністів у музичних училищах і школах. В добу хрущовської «відлиги» відбувається переосмислення ролі акордеона у сфері виконавства. У початкових і середніх мистецьких навчальних закладах знову відкриваються класи акордеона, зростає кількість бажаючих навчатися на цьому інструменті.

Із розвитком освіти відбувається формування методики викладання гри на акордеоні, що ґрунтувалася переважно на використанні досягнень фортепіанного та баянного виконавства. Використання досвіду фортепіанної школи пов'язане з ідентичністю клавіатур фортепіано і акордеона, що дозволяє використовувати деякі піаністичні аплікатурні принципи на акордеоні. Однотипність лівих клавіатур акордеона і баяна, способи звуковидобування, ведення міху, штрихи зумовлюють застосування методики баяністів. Із досвіду методики фортепіанної, баянної та інших інструментальних шкіл береться лише те, що не суперечить специфіці акордеона.

У 1990-х рр. акордеон увійшов у вищу ланку музичної освіти в Україні і відбулося формування регіональних виконавсько-педагогічних акордеонних шкіл (Київської, Харківської, Донецької, Одеської, Львівської), на основі досягнень яких утворилася 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 представлено акордеон. Сучасна освіта акордеоністів у всіх мистецьких навчальних закладах України орієнтована на академічне виконавство. У системі всіх ланок музичної освіти акордеоністів створено сучасну методику викладання, що сприяє підготовці висококваліфікованих фахівців, які здобувають перемоги на авторитетних міжнародних конкурсах.

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

У 1960-х рр. на концертній естраді з'явилися професійні виконавці, що представляли естрадно-джазовий напрям акордеонного мистецтва України. Робота цих музикантів на філармонійній сцені сприяла утвердженню статусу акордеона як професійного інструмента. Поруч із цим, набув розвитку самодіяльний напрям акордеонного мистецтва – акордеон входив до складу самодіяльних ансамблів і оркестрів. Українські акордеоністи були учасниками міжнародних конкурсів і фестивалів, що сприяло удосконаленню їх виконавської майстерності, обміну досвідом і розвитку професійного навчання гри на акордеоні.

Наприкінці 1970-х рр. відбулося формування академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні. 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 зарубіжного зразка. 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.

Отже, період 1950 – 1970-х рр. визначено першим етапом еволюції акордеонного мистецтва в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

РОЗДІЛ 3

АКАДЕМІЗАЦІЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Академізація акордеонного мистецтва в Україні охоплює два етапи еволюції цього явища музичної культури (1980 – 1990-ті рр. і з 2000 р. – до наших днів). У даному розділі ми простежимо якісні зміни, що відбулися на вказаних етапах еволюції акордеонного мистецтва в музичній культурі України і торкнулися усіх складових цього явища – інструмента, композиторської творчості, виконавства, мистецтвознавчого доробку, професійної освіти акордеоністів⁴.

3.1. Композиторська творчість українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси

В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. у творчості українських композиторів відбуваються істотні зміни, зумовлені соціокультурними, політичними, економічними та іншими чинниками. У цей період відбувається розпад СРСР і становлення незалежності України, що супроводжується кризовими явищами у різних сферах життя. Виникає новий тип суспільства – «постіндустріальне» чи «інформаційне», в якому зростає роль інформації, технології і знання. Формуються нові принципи культуротворчості, митці звільняються від ідеологічного тиску, отримують право вільно висловлювати власні думки, реалізувати творчі задуми, обмінюватися досвідом із зарубіжними майстрами.

Творчі пошуки українських композиторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. знаходяться в річищі тенденцій постмодернізму, що характеризуються множинністю і альтернативністю думок, позицій, концепцій, тяжінням до стилізації, цитування творів минулих епох, іронічністю й пародіюванням. Творчість українських композиторів розвивається у двох напрямках: перший – суголосний сучасним загальноєвропейським тенденціям, другий характеризується

⁴ Питання щодо професійної освіти акордеоністів було розглянуте у попередньому розділі, тому тут висвітлюватися не буде.

орієнтацією на парадигми національного музичного фольклору «як найпереконливішого виразника національних рис та духу нації» [216, с. 22].

В українській музиці на основі засад культури постмодернізму здійснюється переосмислення здобутків минулого, проводяться творчі експерименти, відбувається пошук нових засобів художньої виразності та виконавських концепцій. Формується новий тип музичної свідомості, здатної досягнути образи трансцендентного світу, нові уявлення та відчуття.

Вказані тенденції знайшли яскраве відображення і в акордеонному мистецтві. Одним із головних чинників, що стимулював композиторську творчість для акордеона, стало введення у концертну практику і навчальну сферу інструмента нової конструкції. Свідченням цього є темброво-регістрова колористичність інструмента, розширені за рахунок лівої виборної клавіатури фактурно-гармонічні можливості, мелодійність, можливість поєднання різних голосових тембрів, здатність до безперервного і водночас мінливого плину звуку, що споріднює акордеон із органом або з людським голосом. Наприкінці ХХ ст. з'являються нові оригінальні твори, що змінюють уявлення щодо природи акордеона, звуко-виражальних можливостей і тембрових ресурсів інструмента. Спостерігається подолання певної заштампованості і стандартності у формуванні звукового образу акордеона.

Сучасні українські дослідники визначають цілий ряд стильових напрямів оригінальної музики для акордеона і баяна. Так, А. Сташевський виокремлює фольклоризм та неофольклоризм; необароко, неокласику, неоромантизм; модерн; авангард (постмодерн); джазово-академічний напрям [214, с. 28]. Натомість, Д. Кужелев зазначає, що сьогодні ще рано вести мову про баянний і акордеонний авангард і що композитори надають перевагу «пом'якшеному модерну», закоріненому у мовні пласти змішаної стилістики, музику різних напрямів та епох» [113, с. 70].

Враховуючи думки науковців, варто висловити власні міркування з цього приводу. На нашу думку, сьогодні в українській музиці ще не існує великої

кількості творів, створених спеціально для акордеона. Більшість композицій, які найчастіше виконують акордеоністи, написані для баяна, тому неможливо вести мову про розмаїття стильових напрямів акордеонної музики. Таким чином, композиції, в яких презентовано стильові напрями необароко, неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, модерну вважаємо доцільним об'єднати в один напрям – академічний. Твори, в яких присутня естрадно-джазова стилістика, віднесемо до естрадно-джазового напрямку оригінальної акордеонної музики. Саме вони становлять найвагомішу частину акордеонного репертуару, що є цілком природно, зважаючи на тривале функціонування акордеона в естрадній сфері.

Використання семіотичного підходу у дослідженні жанрово-стильових рис творчості українських композиторів для акордеона дало змогу досягнути глибинний художньо-естетичний, знаково-семантичний зміст акордеонних творів.

Життєздатність і перспективність інструмента на академічній сцені може забезпечити високохудожній оригінальний репертуар академічного напрямку. Процес його формування мав свої особливості, які пов'язані передусім із функціонуванням акордеона в естрадній та побутовій сферах. Тому, як уже зазначалося, професійні композитори не виявляли зацікавленості акордеоном і не створювали музики для цього інструмента. Це, своєї черги, уповільнювало формування оригінального репертуару академічного напрямку.

Водночас, у світовій мистецькій практиці ще у 60-х рр. ХХ ст. встановилася традиція творчої співдружності виконавців і композиторів. Відомий чеський акордеоніст Мілан Блага плідно співпрацював із композитором Вацлавом Трояном, словацький виконавець Владо Чухран співробітничав із Юраєм Хатріком. Творчість одного із найяскравіших представників академічного напрямку акордеонного мистецтва Юрія Дранги також стимулювала збагачення акордеонного репертуару. Саме для цього митця були створені «Молдавська рапсодія» (1968) і «Грецька рапсодія» (1969) О. Двоскіна, Концерт для акордеона і симфонічного оркестру (1980) В. Шишина, Балада для акордеона (1986), Концерт для акордеона і струнного оркестру (1991) В. Ніколаєва, які увійшли до

репертуару українських акордеоністів. Серед вітчизняних виконавців варто виокремити засновницю академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні Євгенію Черказову, яка плідно співпрацює з харківським композитором Анатолієм Гайденком. Саме для цієї виконавиці композитор написав Концерт для акордеона і струнного оркестру «Ессе Номо!» (2000), який увійшов до репертуару акордеоністів.

В акордеонній музиці академічного напрямку відбувається поєднання інтонаційно-ритмічних елементів різних стилів (неокласицизму, необароко, неоромантизму та ін.) із використанням нових засобів виразності. До цього стильового напрямку належить і твір автора дисертації «Метаморфози», в якому особливості стилістики неокласицизму поєднуються із засобами сучасної музичної мови [Див.: Додаток 1].

У 1990-х рр. акордеон стає надбанням української камерно-інструментальної музики, в якій наприкінці ХХ ст. відбуваються значні зміни. Постійно оновлюються музично-виразові засоби через виявлення безмежних можливостей інструментів в інтонаційній та сонористичній сферах. Інструменти, які раніше виконували другорядну роль, тобто були акомпануючими в оркестрі, використовувалися лише в побутовому чи естрадному музикуванні, тепер займають чільне місце на академічній сцені. До них належить і акордеон, який композитори розглядають як камерний концертний інструмент, що займає рівноцінне місце з такими класичними музичними інструментами, як фортепіано, скрипка, віолончель, орган, духові. Для акордеона починають писати композитори, які працюють в інших академічних жанрах. Український баяніст і науковець І. Єргієв зазначає про виникнення нового різновиду камерно-інструментальної музики під назвою «модерн-акордеон» [72]. Для акордеона «нову» оригінальну музику створюють Ю. Гомельська, В. Ларчиков, Св. Луньов, В. Польова, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, О. Щетинський та ін.

Сучасні композитори вбачають в акордеоні новий цікавий інструмент з великими художньо-виражальними можливостями. Як зазначає з цього приводу

композитор Єфрем Подгаєць, «він цікавий іще тим, що сьогоднішній композитор може щось знайти, щось нове в ньому відкрити. Навряд чи у фортепіанній чи скрипковій музиці можна здійснити якесь художнє відкриття, окрім постукування по чомусь, пощипування струн у фортепіано, погладжування по деці скрипки. Баян (акордеон) поки що можна не гладити, поки що можна шукати нормальні художні прийоми» [38, с. 29].

Митці звертають увагу на темброво-інструментальний колорит акордеона. Уже зазначалося, що інструмент має систему регістрів-перемикачів, в якій представлені відтінки чистих тембрів флейти пікколо, фагота, гобоя, кларнета і змішаних – тутті, органа тощо. Знаючи особливості тембрів різних інструментів, композитори вдало використовують їх у створенні тембрової палітри творів для акордеона. Тембр інструмента стає знаком-символом, що має певне смислове навантаження у виконанні акордеонної музики.

Акордеон використовується також у поєднанні з різними академічними інструментами та інструментальними складами, зокрема, з віолончеллю, скрипкою, фортепіано, духовими, камерним ансамблем, симфонічним, духовим, народним і естрадним оркестрами. Використання акордеона в ансамблях з класичними інструментами свідчить про активне входження акордеона у сферу камерно-інструментального мистецтва.

Створюється оригінальний камерно-інструментальний акордеонний репертуар. Набувають розвитку жанри концерту, сонати, сюїти, багаточастинні цикли, в яких простежуються новаторські риси. Так, сьогодні існує два напрями розвитку акордеонного концерту. До першого належать традиційно академічні концерти для акордеона, а також синтезовані жанрові форми за участю цього інструмента, до другого – концерти в стилі «кроссовер», що характеризується змішуванням ознак різних стилів і проникненням в академічну музику елементів джазу, року, естрадно-побутових жанрів [155]. Концерти академічного напрямку характеризуються поєднанням інтонаційно-ритмічних елементів різних стилів (неокласицизму, необароко, неоромантизму та ін.) і використанням нових засобів

виразності. Яскравим твором цього напрямку є Концерт для акордеона і струнного оркестру «Ессе Номо!» А. Гайденка. Концерти у стилі «кроссовер» відзначаються демократичністю музичної мови, віртуозністю, використанням нетрадиційних прийомів гри на інструменті, що надають музиці вимірів театральності. Серед найяскравіших зразків цього виду варто назвати Концерт «Посвята Астору П'яцоллі» В. Зубицького.

У жанрі сонати для акордеона також відбулися певні зміни. В. Бичков і А. Сташевський відзначають тенденцію більш вільного формоутворення циклів, тобто зменшення та збільшення кількості частин; замість сонатного алегро використовуються інші форми (складно-складені, вільні, поліфонічні); до циклу вводяться нові жанри і малі форми як самостійні частини циклу (фуга, речитатив, хорал, токато тощо); відбувається розширення жанрових ознак (використовуються назви та програмність); з'являються синтезовані та поліжанрові твори [35, с. 17; 213].

Жанр сюїти на сучасному етапі характеризується драматургічною цільністю всього циклу; безпосереднім зв'язком частин, зменшенням їх кількості; використанням сонатно-симфонічних принципів розвитку матеріалу. Набуває розвитку також різновид сюїти – партита, що утворює окремий жанровий напрямок, новий для акордеонної музики. У партиті використовуються принципи різнопланової стилізації, неостилістики чи поєднання контрастних танцювальних жанрів.

Акордеонна музика камерно-інструментального типу має специфічні особливості музичного викладу – деталізацію мелодичних, інтонаційних, ритмічних і динамічних засобів виразності, поглиблений психологізм, підвищену експресію звучання. У творах виразно передаються ліричні емоції, трагедійні образи, різноманітність станів душі людини. Ці особливості знайшли яскраве відображення у творчості українського композитора А. Білошицького, музика якого наповнена напруженим драматизмом, патетикою і романтичністю. Зокрема, у концертних партитах митця яскраво втілені трагічно-експресивні образи, яким

підкорені всі засоби виразності. Тут знаходимо особливості, притаманні оригінальному стилю автора: насиченість та несподіваність гармоній, використання колористичних можливостей багатотембрового готово-виборного акордеона, раптові зміни ритму, варіативність темпу, багату динамічну палітру, «півторатонову» зіставленість тональностей тощо.

Уже зазначалося, що сучасна українська музика загалом, і акордеонна зокрема, часто розвивається на засадах постмодернізму, якому притаманні «культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, епох, художніх і національних світів» [17]. Згідно з особливостями постмодерного типу мислення, у тематиці нових творів для акордеона знайшли відображення глобальні проблеми сучасності – звернення до світоглядно-філософських проблем буття, занурення у внутрішній світ людини, її ставлення до дійсності, осмислення стосунків людини з суспільством тощо.

Композитори починають використовувати нові художньо-технічні прийоми та засоби, характерні для камерно-інструментальної музики другої половини ХХ ст. – додекафонію, серійну техніку, алеаторику, полістилістику, сонористичні прийоми. Мелодика збагачується дисонантними інтервалами і набуває речитативного характеру, змінюється ритмічна організація. Дослідники зазначають, що одним із перших в музиці для акордеона алеаторні методи почав використовувати В. Зубицький (Сюїта № 2 «Карпатська», Соната № 2 «Слов'янська»). У деяких фрагментах цих творів композитор відходить від системної метрики і поєднує різні за змістом фактурні шаблі. Також тут зустрічаються прискорені пасажні хвилі, «кривий» ритм, вільноритмічна педалізація тощо.

На початку 80-х рр. ХХ ст. в акордеонну музику проникають неофольклористичні тенденції. Неофольклоризм – це стильовий напрям музики другої половини ХХ ст., в якому поєднуються надбання сучасної композиторської техніки з фольклорною архаїчною традицією. Існують різні форми взаємодії композиторів з фольклорним матеріалом: цитатне використання автентичного

матеріалу; жанрові обробки народного мелосу (варіації, фантазія, сюїта, рапсодія та ін.); творче переосмислення фольклору; поєднання національного фольклору з модерним композиторським мисленням. Як зазначає Л. Кияновська, «єдність «сучасного – вічного, модерного – класичного, традиційного – незвичного» набуває у творчості композиторів оригінальних та вишуканих форм» [95, с. 14].

Музика напряму неофольклоризму характеризується метричною свободою, ладоінтонаційною своєрідністю, активністю, енергійністю ритміки, перевтіленням притаманних фольклору принципів формоутворення. Неофольклоризм яскраво представлений у творчості українських композиторів для акордеона. Серед них – А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, В. Зубицький, К. Мясков, Я. Олексів, В. Подгорний, В. Рунчак, А. Сташевський, Ю. Шамо та ін. У творчості цих митців відбувається переосмислення фольклорних джерел через призму власного стилю. У своїх композиціях вони відтворюють засобами сучасної музичної мови інтонації фольклору різних народів. У творах для акордеона композитори використовують мовноречитативні та співомовні інтонації, інтонації плачів та голосінь, думного епосу. З'являються нові ритмоінтонації, що «виражають живу людську енергію і дають почуття безперервного аметричного руху» [49, с. 240].

Виразний український регіональний фольклор знайшов яскраве відображення в акордеонному творі молодого львівського композитора Я. Олексіва «Ніч на полонині» [Див.: Додаток 2], що вперше став предметом нашого музикознавчого аналізу. Ця композиція є, за авторським визначенням, музичними ілюстраціями до однойменної драматичної поеми О. Олеся.

Перша частина сюїти починається повільним вступом пейзажно-споглядального характеру (*Lento mistreioso, fis-moll, 3/4, 1 – 16 тт.*), згідно з коментарем-описом місця дії: нічного краєвиду полонини. Статику образу зумовлює фактурний лаконізм, тонічний октавний органний пункт басів та провідна тема, яка поєднує оповідність та ритмоінтонації теленкових награвань, подані ніби укрупненим штрихом – в середньому регістрі, октавами і середніми тривалостями (четвертями та вісімковими тріолями *rubato*). Завершені фрази

розділяють тихі тривожні мотиви-репетиції, довершуючи психологічне тло учасників діалогу. Третя фраза проводиться паралельними секстами теситурно вище, творячи своєрідний місток між текстом оповідача і сюжетом-уявою.

Сюжетний розділ окреслено зміною темпохарактеру (*Religioso, lontanissimo, pp*) і періодично перемінного метру (6/8-23/8-12/8). Віддалені дзвони імітуються пульсуючими октавними тонічними перекличками в різних регістрах, на них поліпластово нашаровується інтонація молитви. Необхідність інструментального відтворення її скандування та синтаксис фрази урельєфнено текстом над мелодичною лінією. Цього разу ритурнелями між фразами тексту будуть дзвонові звуконаслідування (тт. 17 – 18, 21), які надалі розростаються в масштабний розділ з драматизацією інтонаційного ядра (*quasi campana*) з кварто-квінтовими співзвуччями в широкому розташуванні у крайніх регістрах, ритмічною пульсацією, пунктирами, стрімкими пасажами дрібними тривалостями по акордових звуках нетерцієвих структур та низкою нетрадиційних виконавських засобів.

Розвиток музичного матеріалу поступово набуває характеру інфернального танцю, пронизаного тріольним рухом середнього шару фактури та гострою, все більш складною ритмізацією провідної мелодії в дусі запального аркана із різкими тональними зміщеннями (*fis-moll – c-moll – a-moll*). Заклучна побудова (6/4, *fis-moll*, тт. 67 – 73) – синтезує лиховісну танцювальність й інтонацію молитви, протиставляючи їх ритмічно, інтонаційно та теситурно: молитовна тема викладається у високому регістрі потужними акордами, танцювальне начало зведене до перемінно-акцентної пульсації шістнадцятками на тоніко-домінантовому органному пункті основної тональності з заключним її утвердженням.

Друга частина (*Lento cantabile, a-moll, 3/4*) побудована на протиставленні двох дівочих образів Марійки та Мавки. Перший розділ (тт. 1 – 30) становлять інтонації голосінь з їх подальшою драматизацією, збагачені акордовою фактурою з підголосковістю. Драматизація досягається підвищенням теситури,

хроматизацією акордики, введенням пасажів з поступовим дробленням тривалостей.

Характеристика Мавки (*leggeramente*, *Es-dur*, 6/8) подана в фантастично-танцювальному ключі, звідси – химерність ритміки та мелізматичний тип мелодичного розвитку, акордові фігурації у широкому розташуванні, зміна акцентуації, складні види синкопування. Подальше співставлення характеристик обидвох головних героїнь-суперниць у гранично різних темпах, з дотриманням тонального контрасту і жанрово-фактурних різновидів відтворює сценічну ситуацію.

Третя частина сюїти (*Andante affanato*, *pensieroso*, *cis-moll*, 4/4) – трагедійно-ламентозний монолог головного героя. Тому сфера обраної виразовості відтворює жанрові ознаки плачів-голосінь та сопілкових награвань: членування мелодії на низхідні розгорнуті масштабні речення, синтаксично членовані на фрази, мелізматичні оспівування опорних звуків, повторні мотиви-речитації, хроматизація, збільшені та зменшені інтервали, які підкреслюють експресію, нерегулярно перемінні метри (4/4, 3/4, 2/4, 5/4). Окрім цього, в п'єсі наявні алюзії до характеристик обидвох героїнь (через укрупнення тривалостей і хоральну акордику – Марійка, відтворення фантастичної танцювальності, екстатичного чуттєвого шаленства – Мавка). Кульмінаційний розділ (*minaccevolmente*, *As-dur*, періодичні 4/4 та 3/8) – образ відчаю, відтворено остинатним мотивом акцентованими акордовими смугами, після чого дзеркально повертається початковий комплекс засобів і образ туги-голосіння.

Між третьою та заключною частинами сюїти здійснюється перехід-attacca, через спільний педальний звук та танцювальну ритміку. Яскраво виражена коломийковість доповнена дисонантністю акордики та фактурною змінністю, рельєфною діалогічністю підголосків. Викладу притаманне етноорганологічне звуконаслідування: витримані та ритмізовані педальні квінти, пульсація акордів нетерцієвої структури, яка відтворює ударні інструменти, жорсткий, напористий штрих провідної мелодики, притаманний унісонним парам гуцульських

фольклорних скрипалів. Розвиток відбувається шляхом контрастно-складової багатотемності та варіантності в межах невеликих розділів. Заключну побудову – фантастичний поворот-пробудження – трактовано як наскрізний танцювальний мотив в кантиленному викладі в аугментації з алеаторичними смугами *glissando*, міховим тремоло на кварто-секундових акордах, сформованих зі звуків наспівного мелодичного звороту.

Отже, композитор опирається тут на засоби полістилістики, демонструючи стильові орієнтири неофольклоризму без прямого цитування народного мелосу та фовізму, спрямованого на відтворення архаїчних обрядових дійств.

У сучасній акордеонній музиці спостерігається поєднання різностильових напрямків – мовних мікстів музики минулих епох і сучасності, жанрів розважальної музики та авангарду. Яскраве відображення ця постмодерністська тенденція гібридизації отримала у творах В. Власова, В. Зубицького, В. Рунчака, А. Сташевського, Ю. Шамо та ін. Більшість композицій цих митців проаналізовано у працях Д. Кужелева [113] і А. Сташевського [213; 214].

Ми ж звернемося до Партити № 1 «Наслідування геніям» (2011) [Див.: Додаток 3] молодого київського композитора Володимира Віцькова, яка ще не ставала предметом аналізу музикознавців. У творі продемонстровано широкий арсенал засобів сучасної музичної мови, зокрема, використовуються прийоми полістилістики, що підкреслює його належність до модерної акордеонної музики. Партита орієнтована на стилізацію пізнаваної композиторської манери письма, фактурних типів, жанрових різновидів у доробку митців різних часів.

Перша частина партити (повільний вступ і швидкий основний розділ контрастно-складової форми) спирається на традиції акордеонних перекладів органної музики доби бароко із використанням токатних фактурних прийомів, імпровізаційності фантазії, пульсуючих органних пунктів, традиційних заключних кадансових масивних акордових комплексів. Однак, прагнучи досягти більш переконливого об'ємного акустичного ефекту, композитор застосовує

низку специфічних акордеонних прийомів гри і способів звуковидобування (кластер, міхове тремоло).

У центральному розділі твору композитор вводить тему народнопісенного характеру, притаманну раннім фольклорним обробкам зі сфери аматорського та професійного музикування на гармоніках, ніби повертаючись до першовитоків баянно-акордеонного репертуару. Наступні частини партити (*Andante*, *Precipitato*) стилізують пізнавані засоби індивідуальної стилістики композиторів–акордеоністів світової слави. А оскільки авторський програмний заголовок має узагальнений характер, то він залишає слухачам та поціновувачам акордеонного мистецтва поле для власного пошуку і стильової ідентифікації.

Варто зауважити, що у зверненні до «чужих» стилів і цитат композитор показує власне відношення до проблем сучасного світу. Отже, полістилістика є не лише одним із видів композиторської техніки, але й естетичною системою, в якій віддзеркалені основні світоглядні позиції культури постмодернізму.

В оригінальній музиці для акордеона сучасних композиторів широко використовується програмність. Джерелами п'єс дуже часто є артефакти вербальної культури – літературні твори, зміст яких відображається по-різному (конкретна програмність, програмні назви, епіграфи, авторські ремарки тощо).

Це знайшло яскраве відображення у творах А. Білошицького, де автор використовує епіграфи з поезій А. Ахматової, В. Висоцького, А. Вознесенського, Ю. Воронова, Ю. Левітанського, Г. Лорки, В. Шекспіра та ін. Використання епіграфів у музиці А. Білошицького робить виразнішими образи-сенси, створені митцем. Багато естрадно-джазових композицій В. Власова написані за програмним принципом. У деяких творах В. Зубицького також є фольклорна програмність, зокрема, варто відзначити восьмичастинний цикл «Болгарський зошит» з яскравою програмністю частин (I частина – «Веселі бокараші», II частина – «Сині гори», III частина – «Кривий танець», IV частина – «Легенда

про гайдуків», V частина – «Троїсті музики», VI частина – «Прекрасна смерічка», VII частина – «Флюяра», VIII частина – «Свято»).

Програмними джерелами композицій для акордеона виступають й артефакти невербальної культури – твори образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура), архітектури, декоративно-прикладного мистецтва. Тут програма закладена у назві композиції – Концертний триптих на тему картини І. Босха «Страшний суд» В. Власова, «Давньокиївські фрески» А. Сташевського та ін.

Поруч із творами, в яких синтез музики й інших видів мистецтв (літератури, живопису тощо) відображений у програмній назві, на сучасному етапі з'явилися нові форми і прийоми розкриття програмності, введення яких стало причиною виникнення інструментального театру. Ці форми використовуються як частина твору, що має обов'язкову сценічну інтерпретацію; результатом цього є об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид.

Наприклад, композитори досить часто застосовують прийом введення у твори вербальних рядів: співу, наспівування, декламації тексту, шипіння, крику задля вирішення конкретних завдань, обумовлених розвитком логіки композицій. Виділяють вербальні ряди двох типів. Перший спрямований на розкриття програми твору, а в другому тембр голосу людини використовується як додатковий сильнодіючий прийом.

Вербальні ряди першого типу використовує Я. Олексів у згаданих Музичних ілюстраціях до поеми О. Олеся «Ніч на полонині». До чотирьох частин сюїтного циклу подано літературні епіграфи, які, за задумом композитора, акордеоніст зачитує перед виконанням відповідної частини. Проте, частково тексти містяться і в середині частини, і над нотним текстом. Така докладність у відповідності розділів музичної композиції літературній програмі вказує на вимогу автора максимально унаочнити і театралізувати інтерпретацію, зробити літературну складову рівноцінною частиною виконавського процесу. Сюїтний цикл Я. Олексіва є цікавим творчим експериментом театралізації

інструментального жанру, спрямованим не на відтворення образності й узагальненої ідеї (як це усталилося у музичних творах з літературною програмою), а на створення повноцінного звукового образу літературного начала з можливістю залучення у виконавський процес текстового ряду.

Вербальні ряди першого типу також застосовуються у композиції «Я хочу жити» (2013) (із присвятою голодомору 1932 – 1933 рр.) для струнного квартету і акордеона молодого львівського композитора Романа Стахніва. На початку твору читається поезія автора, у якій відображаються горе та жахіття, яке український народ пережив під час голодомору і звучить заклик помолитися за душі померлих і навіки пам'ятати ті роки.

У інших своїх творах Р. Стахнів застосовує вербальні ряди другого типу. Так, у композиції «Без коментарів» автор використовує спів виконавця, який відтворює головну тему твору. У композиції «Smile» Р. Стахнів застосовує вигуки і клацання язиком для підкреслення радісного характеру твору. Тут також здійснюється імітація анімації. На початку твору «Пригоди драйву» виконавець за допомогою голосу імітує звучання ударних, тобто тут голос людини використовується як інструмент, партія якого органічно вплітається в партитуру твору.

Використання різних варіантів синтезу музики і слова, музики й гри акторів сприяє розкриттю образного змісту творів і утворює нову, театралізовану форму функціонування жанрів музичного мистецтва.

Синтез мистецтв і введення театральності у нетеатральні за природою жанри, до яких належить і акордеонне мистецтво, відображають сучасну тенденцію взаємовпливу та взаємопроникнення мистецтв і дозволяють композитору здійснювати вплив на слухачську аудиторію за допомогою музичних і позамузичних засобів.

Втілення нових музичних образів зумовило застосування специфічних інструментально-технічних (виконавських) прийомів та акустичних ефектів, що сприяють досягненню особливого сонорного звучання. Серед найхарактерніших

специфічних акордеонних прийомів та ефектів, що набули поширення в творчості сучасних композиторів, дослідники виділяють міхові прийоми (тремоло, рикошети), прийом «гра повітрям», кластери, ковзне гліссандо, звукову детонацію, вібрацію звуку й темброво-регістрові ефекти, ударно-шумові прийоми [214, с. 221]. Широке використання різноманітних специфічних інструментально-технічних прийомів та акустичних ефектів, створює новий звуковий образ акордеона.

У композиторській творчості для акордеона знайшов відображення також постмодерністський принцип діалогічності, що полягає у синтезі новаторського і традиційного, у змішуванні та взаємопроникненні жанрів. Елементи ладогармонічної мови, ритм, методи розвитку музичного матеріалу, виконавські прийоми, характерні для музики одного напрямку (естрадно-джазового) вводяться в інший – академічний. До таких творів належать Концерт «Посвята Астору П'яцоллі», Концертні джаз-партити №№ 1 – 2 В. Зубицького, Концерт для акордеона (баяна) та струнного оркестру на теми А. П'яцоллі «Pezzil de la Piazzì» С. Луньова, Концертна партита № 3 А. Білошицького та ін.

До творів, що являють так званий «феномен стильового синтезу» (А. Сташевський) відносимо й «Імпровізацію у стилі джаз-фолк-року» (2007) [Див.: Додаток 4] молодого кийвського композитора Володимира Годлевського. У представленому дослідженні вперше здійснено музикознавчий аналіз вказаного твору.

Акордеонна композиція «Імпровізація у стилі джаз-фолк-року» В. Годлевського свідчить про тяжіння до полістилістики та свободу оперування стильовими засобами у осмисленні фольклорного матеріалу. В. Годлевський цей твір присвячує своєму педагогу з музичної академії Андрію Андрійовичу Дубію. Максимально застосовуючи потенціал сучасного готово-виборного акордеона, композитор створює наскрізну контрастно складову полістилістичну композицію, де виявляє близькість драматургічних засад та позитивної активної енергетики далеких за традицією і сферами побутування жанрів: року, джазу і фольклору.

Цікаво, що подібно до нотації естрадних композицій, автор майже не послуговується ремарками характеристики темпохарактеру, а лише метрономічними позначеннями, підкреслюючи тим самим, що виконавець повинен мати належний досвід інтерпретації музики подібних жанрів. Початкова побудова (тт. 1 – 8, e-moll, *mf-ff*) має ввідний характер і орієнтована на традиції музичного року, на що вказують засади фактурної організації, специфічна ритміка, строга квадратність побудови.

Ту ж стилістику зберігає й основна мелодична лінія, яка експонується у прозорому гомофонно-гармонічному викладі (від т. 9), а її подальший розвиток несе в собі риси фактурної варіантності, опираючись на експоновані у вступі ритмо-гармонічний комплекс та структурну організацію.

Наступний розділ (d-moll, *ad libitum*, 4/8, т. 42) базується на темі фольклорно-епічного характеру, причому в процесі викладу і в подальшому музичному осмисленні застосовано народно-інструментальні методи розвитку-імпровізації, які поступово набувають джазових рис.

Черговий структурний розділ починається проведенням в басу теми аркану (т. 106, d-moll) з численними ладовими пере забарвленнями, який також в подальшому розвивається варіаційно. Кожне з проведень привносить тональні контрасти (h-moll – g-moll – a-moll – h-moll – cis-moll – e-moll) та переосмислення теми в бік все більш віртуозно-концертного викладу з дробленням тривалостей, ускладненням гармонічних засобів та ритмічної організації у синтезі фольклорної та джаз-рокової стилістики. Таким чином автор демонструє потенціал різнопланового стильового розвитку тем рокового і фольклорного походження в межах середньої форми концертного плану.

Найбільшого розвитку в акордеонному мистецтві України набув напрям естрадно-джазового репертуару, що підкреслює тенденцію традиційного домінування акордеона у сфері естрадно-джазової музики. Естрадно-джазовий напрям української акордеонної музики представлений творами А. Білошицького, В. Власова, В. Зубицького, Р. Стахніва, А. Сташевського та ін. Варто зауважити,

що більшість композицій цих авторів написані для баяна, але вони також входять і до концертних програм акордеоністів.

Важливу роль у формуванні естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва в Україні й інших країнах відіграла творчість вітчизняного композитора і баяніста В. Власова. Митець вивів естрадно-джазову музику для акордеона на якісно новий рівень. У 1980 – 1990-х рр. В. Власов створив низку творів естрадно-джазового напрямку, а саме: уже згаданий «Альбом для дітей та юнацтва», цикл «Вісім джазових п'єс», «Звуки джазу», «Одеський реп», «Компаньєрос», «Мені подобається цей ритм», «Драйв», «Коли відходять друзі», «Бугі-вугі», «Степ», «Бассо-остинато», «Боса-нова», «Нічний дозор» та ін. Поява цих творів мала важливе значення для формування оригінальної акордеонної літератури того часу.

У своїх творах В. Власов використовує цілий комплекс специфічних засобів музичної виразності, які взаємодіють між собою. До них науковці відносять логічну побудову музичних фраз, гнучкість й аргументовану довершеність формотворення, самодостатній супровід, барвисту гармонію [231, с. 136]. Оригінальністю вражає метроритміка, якій притаманні «ямбохореїчна перемінність акцентів, синкоповані закінчення фраз, випуклі гостропунктовані закінчення фраз, незвичні комбінації дво-, тридольних метрів, еквілібристичні «збої» в пульсації, часта зміна стандартних ритмоформул (основних атрибутів джазу)» тощо [245, с. 141].

В. Власов пише твори для акордеона у різних стилях джазової музики (свінг, новоорлеанський стиль, бі-боп, кул, прогресив, боса-нова, мейн-стрім, диксиленд, бугі-вугі, квікстеп, диско). При цьому композитор не просто здійснює реставрацію стилю, а створює власну авторську музичну концепцію. Засобами акордеона митець намагається передати характерні риси вказаних стилів, використовуючи специфічні прийоми і способи гри, особливу міхо-пальцеву артикуляцію, перемикування регістрів задля створення тембрової імітації різних інструментів тощо.

Комплекс засобів музичної виразності, який використовує В. Власов, спрямований на максимальне розкриття художньо-виражальних можливостей акордеона. В естрадно-джазових творах композитора відбувається розширення звукової і колористичної палітри інструмента.

Більш докладно естрадно-джазова творчість В. Власова проаналізована у працях М. Булди і М. Черепанина [231], М. Імханицького [80], Д. Кужелева [113], А. Семешка [194], А. Сташевського [214], Ю. Чумака [235], В. Янчака [245].

Ми ж вважаємо за необхідне звернутися до творчості молодих українських композиторів, які створюють естрадно-джазову музику для акордеона. Серед таких привертає увагу вже згаданий львівський композитор, акордеоніст Роман Стахнів. До творчих здобутків митця у сфері естрадно-джазової музики належать п'єси «Прощальний джаз», «Сучасне ретро», «Пригоди драйву», «Без коментарів», Рондо «Пам-парам» для інструментального квартету (акордеон, кларнет, контрабас, ударні). Твори характеризуються модерним викладом музичного матеріалу, використанням засобів зі сфери театралізації, застосуванням різноманітних сучасних виконавських прийомів.

Найбільшої популярності серед виконавців набула п'єса «Smile» (2010) [Див.: Додаток 5] для акордеона-соло Р. Стахніва, присвячена викладачеві та директорові Дрогобицького музичного училища Юрію Чумаку (сама посвята має гумористичний характер: «Сміх і п'яний джаз; Чумак Юрій – це для Вас»). Цей твір – авторський переклад композиції, яка постала для ансамблевого складу і в різний спосіб переосмислювалась (виконувалася дуєтом, згодом – тріо, ансамблем баяністів-акордеоністів та ансамблем мішаного складу).

За жанром – це концертна п'єса естрадно-академічного плану. Найбільш відповідною тут виявилась контрастно-складова форма з чотирьох розділів. Початковий розділ стилізовано в стилі кантрі, (причому автор дуже влучно фактурно-гармонічними та штриховими засобами інструмента імітує звучання банджо). Наступні два мініатюрні розділи – кантиленно-пісенного плану естрадного напрямку. За ними слідує стилізація в дусі балканської гармошкової

традиції, а заключна побудова орієнтована на бугі-вугі. В кожному з розділів акордеон імітує звучання цілого виконавського ансамблю. З цією метою композитор до переліку виконавських засобів залучив численні шумові прийоми (удари по корпусу і міху, скандування і наспівування, клацання пальцями і язиком тощо), рикошет, тремоло міхом, кластери, поліпластовість тощо. На прикладі цього твору продемонстровано полістилістику і цікаві знахідки у сфері театралізації та звуконаслідувань із залученням нетрадиційних виконавських прийомів і найсучасніших композиторських технік.

Отже, естрадно-джазовому напрямку акордеонної музики притаманні індивідуалізація композиторського стилю, використання великої кількості різноманітних виконавських прийомів гри, тембрових можливостей сучасного акордеона.

Розглянуті стильові напрями композиторської творчості для акордеона визначають нові перспективи розвитку акордеонного мистецтва в Україні та подальший шлях його академізації.

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.

Водночас, слід зауважити, що нині залишається актуальною проблема створення оригінальної акордеонної музики, передусім, академічного напрямку, тому що у більшості композиторів і слухачів акордеон продовжує асоціюватися, переважно, з естрадною музикою. Окрім цього, існує також фахова залежність акордеона від баяна. Акордеоністи досить часто залучають до свого репертуару

твори українських і зарубіжних композиторів, створені для баяна. Хоча композитори, які створюють баянну музику, інколи передбачають варіанти для виконання своїх творів на акордеоні. При цьому відбувається значне перетворення нотного тексту, передусім, фактурне спрощення партії правої руки, звучання переноситься в інші октави, використовуються інші варіанти регістровки. Так, В. Зубицький у «Болгарському зошиті» (Ч I – «Веселі бокараші») створив не лише зручний варіант для виконання на акордеоні, але й значно трансформував гармонію. В. Подгорний також написав спеціальний варіант для виконання на акордеоні власної «Ретро-сюїти».

Німецький композитор Г. Бреме створив варіанти для акордеона концертних етюдів «Паганініана» і «Дивертисмент» in F. 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. Сьогодні «Паганініана» і «Дивертисмент» Г. Бреме використовуються у концертній і навчальній практиці.

Отже, зміни у нотному тексті і створення спеціальних варіантів творів для виконання на акордеоні є свідченням того, що неможливо прямо «дублювати» баянну музику на акордеоні. Важливо не просто фактурно спрощувати партію правої руки, а здійснювати зміни звуковисотної організації твору для збереження загального художнього задуму.

З метою збагачення репертуару акордеоністів здійснюються перекладення поліфонічних і творів великої форми, але головним завданням залишається створення українськими композиторами оригінальних творів для акордеона. Нечисельність оригінальної музики є однією із причин відставання українського акордеонного мистецтва від зарубіжного. Важливим є створення високохудожніх оригінальних творів, які б максимально розкрили своєрідне темброве «обличчя» інструмента.

Через брак української оригінальної акордеонної музики, у творчості сучасних вітчизняних виконавців переважають оригінальні твори, в основному,

зарубіжних авторів. Українські музиканти виконують концерти для акордеона з симфонічним оркестром Пауля Крестона, Вітторіо Мелоккі, Курта Мара, Концертино для акордеона з симфонічним оркестром Яроміра Бажанта, низку композицій Франка Анжеліса і Феліче Фугацци.

Досить зручним 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.

Великої популярності серед акордеоністів також набули твори російського композитора Анатолія Кусякова. Серед них – Сонати №№ 1 – 6, в яких за допомогою незвичайної звукової палітри по-новому розкриваються виразні й колористичні засоби сучасного акордеона.

Сьогодні в концертних програмах виконавців естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва в Україні звучать твори зарубіжних акордеоністів П'єтро і Гуідо Дейро, П'єтро Фросіні, Ентоні Галла-Ріні, Чарльза Маньянте, Арт Ван Дамма, Френка Марокко, Лучіано Фанчеллі, Альберта Фоссена, що характеризуються розмаїттям орнаментики мелодики, колоритною септакордиком, гострими свінговими ритмами.

Досить репертуарними є естрадно-віртуозні твори для акордеона і баяна німецького композитора-баяніста Рудольфа Вюртнера. Найбільшої популярності набули його Фантазія на тему концертного етюд «Кампанелла» Н. Паганіні і Фантазія на тему пісні «Очі чорні». У цих творах продемонстровано різні види техніки – акордові сполучення, стрибки, пальцеві репетиції, віртуозні пасажі.

Зараз акордеоністи всього світу часто виконують музику аргентинського композитора Астора П'яцолли. Численні танго А. П'яцолли наповнені виразним ліричним мелосом, імітаційними елементами, контрапунктом. Мелодії композитора характеризуються пристрасністю, їм притаманна спонтанність різких злетів і падінь. Українські музиканти виконують перекладення творів

А. П'яцолли для акордеона, ансамблю акордеона з іншими інструментами. Велике визнання у 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 українських 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.

Таким чином, композиторська творчість для акордеона в Україні представлена сьогодні академічним і естрадно-джазовим напрямками, окремі твори яких нами вперше проаналізовано з концептуальних засад теорії та історії культури. Аналіз жанрово-стильових рис музики для акордеона українських композиторів засвідчує переважне знаходження їх в руслі тенденцій постмодернізму. Це знайшло відображення у вільному поєднанні різностильових напрямів; розвитку та оновленні класичних жанрів концерту, сонати, сюїти, партити з позицій сучасної стилістики; використанні нових засобів музичної виразності (додекафонії, серійної техніки, алеаторики, полістилістики, сонористичних прийомів); застосуванні різних варіантів синтезу музики і слова; використанні специфічних інструментально-технічних прийомів та акустичних ефектів, що створює новий звуковий образ акордеона.

3.2. Провідні тенденції розвитку акордеонного виконавства України

У викладенні матеріалу даного підрозділу ми спиралися на положення теорії та історії культури, викладені у працях С. Безклубенка, М. Бровка, П. Герчанівської, Л. Когана, В. Личковаха, В. Шейка, В. Шульгіної [13; 27; 47; 91; 119; 238; 240]. У роботах цих авторів аналізуються проблеми культури, зокрема, культура осмислюється через категорію «діяльність». У межах діяльнісного підходу культура трактується як процес і результат цілеспрямованої діяльності

людей. А поняття «діяльність» у вітчизняній філософській і культурологічній літературі постає однією із головних характеристик людського буття, до нього відносять різні форми людської активності. У цьому контексті акордеонне виконавство постає як результат людської діяльності.

Музикознавчі роботи М. Булди, М. Давидова, А. Душного, М. Імханицького, Д. Мотузка, М. Черепанина, Р. Юсипєя [53; 68; 80; 150; 231; 243] використані у даному підрозділі дисертації в контексті виявлення внеску українських митців і колективів у розвиток акордеонного мистецтва, аналізу їх творчої діяльності, вивчення здобутків регіональних виконавсько-педагогічних шкіл.

Введення гри на акордеоні в систему академічної освіти і відкриття великої кількості класів акордеона в дитячих музичних школах, музичних училищах і консерваторіях сприяло підвищенню виконавської майстерності акордеоністів.

Однак, попри це, існувала ще низка чинників, що гальмували розвиток акордеонного виконавства в Україні. Так, у 1996 р. зовсім припинено виготовлення акордеонів, що було повністю зосереджено на Полтавській фабриці музичних інструментів [87, с. 57]. Через високу вартість інструментів зменшилася можливість їх ввозу з-за кордону. Різноманітні конструкторські поєднання моделей типу баян-акордеон не зовсім відповідали вимогам виконавців. Дуже неякісними були інструменти для дітей та підлітків. Жодна з українських музичних фабрик не змогла задовольнити потребу у високоякісних інструментах. Акордеони, що широко використовувались у музичних школах, училищах і консерваторіях, потребували настройки і якісного ремонту, а деякі – і заміни. До того ж, у музичних школах і досі немає готово-виборних акордеонів, а це призводить до серйозного порушення принципу послідовності в педагогічному процесі. Выборним інструментом студенти музичних училищ оволодівають пізно, коли вже сформовані головні професійні навички. Ці проблеми негативно впливають на вдосконалення виконавської майстерності акордеоністів і не сприяють популяризації акордеонного мистецтва.

Проте, у згаданий період поряд із негативними існували і позитивні чинники. Насамперед, у 1990-х рр. в Україні продовжується технічне удосконалення інструмента. Здійснюються нові творчі експерименти, зокрема, з удосконалення правої клавіатури акордеона. Український музикант, педагог і винахідник-конструктор Е. Борисенко створив сучасний варіант акордеона із двомануальною правою клавіатурою, на який отримав патент № 2052222 від 10.01.1996 р. До традиційної правої клавіатури було додано дублюючий мануаль, який не просто розширював діапазон, а був зміщений на октаву стосовно головної клавіатури. На акордеоні обидві клавіатури розміщені в різних площинах, як у органа. Дублюючий мануаль доповнює традиційну клавіатуру акордеона. На думку дослідників, цей інструмент є досить досконалим – розміщені на певній відстані ряди дублюючого мануалу дозволяють охопити розташування клавіш більше двох октав і значно спростити виконання скачкоподібної фактури. Дублюючий мануаль можна швидко встановити чи зняти, тому, виконуючи поліфонічні твори, музикант може використовувати двомануальну клавіатуру, а при виконанні п'єс іншого типу, застосовувати традиційну клавіатуру акордеона. Винахід Е. Борисенка робить зручним виконання органної музики на акордеоні, розширює виконавські можливості інструмента і відкриває нові шляхи розвитку акордеонного мистецтва.

Експериментальна модель акордеона Е. Борисенка була виготовлена на Воронежській фабриці музичних інструментів «Акко» і презентована на V Міжнародному конкурсі «Кубок Кривбасу» (2003, м. Кривий Ріг).

Ще один винахід Е. Борисенка пов'язаний із удосконаленням лівої клавіатури акордеона. Завдяки йому виконавець має можливість користуватися басами від чотирьох до шести голосів, використовуючи регістри-перемикачі дискантового звукоряду. На запропонований варіант акордеона Е. Борисенко отримав патент № 2092908 від 10.10.1997 р. [25].

Однак, варто відзначити, що запропоновані українські моделі інструментів значно поступаються закордонним за багатьма показниками: формою, вагою,

акустичними і тембровими характеристиками тощо. Тому важливими є подальші творчі пошуки на шляху удосконалення технічних і акустичних якостей акордеона.

Зараз у різних країнах світу акордеони виготовляються із застосуванням передових технологій та різних інновацій на всіх стадіях виробництва. Удосконалення конструкції акордеона відбувається шляхом розширення музичних і технічних можливостей: урізноманітнюється звукова палітра, зменшується вага, полегшується процес гри, покращується зовнішній вигляд інструмента. Серед світових фабрик із виробництва акордеонів провідні позиції сьогодні займають: «Pigini», «Zero sette», «Borsini», «Bugari», «Brandoni», «Scandalli», «Vignoni», «Paolo Soprani», «Dallape» (Італія); «Weltmeister», «Hohner», «Walter», «Harmona» (Німеччина); «Акко» (Росія); «Slava» (Білорусь) тощо.

Як бачимо, процес удосконалення конструкції акордеона продовжується. Він регулюється завданнями, що пов'язані із постійним зростанням рівня виконавської майстерності акордеоністів.

Сьогодні акордеонне мистецтво в Україні продовжує розвиватися у академічному та естрадно-джазовому напрямках. Представниками цих напрямів є багато талановитих музикантів і колективів – вихованців регіональних виконавських шкіл.

Найяскравішою репрезентанткою академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні, представницею київської виконавської школи є народна артистка України Євгенія Черказова. Їй притаманний вишуканий академічний стиль гри. Професійна майстерність Є. Черказової характеризується глибоким проникненням у зміст і стиль твору, блискучою віртуозною технікою, яскравою емоційністю і артистизмом виконання. Високий рівень виконавської майстерності та віртуозне володіння інструментом дозволяють мисткині виконувати найскладніші твори різних жанрів, епох і стилів – від бароко до авангарду. Важливо відзначити вагому роль Є. Черказової у формуванні та розвитку

акордеонного репертуару академічного напрямку. Ця виконавиця першою на акордеоні почала виконувати твори А. Білошицького, В. Зубицького, А. Кусякова, В. Семенова, зробила транскрипції творів композиторів-романтиків, ввела до свого репертуару зразки клавірної музики («ДТК» Й. С. Баха і сонати Д. Скарлатті). Завдяки творчій співпраці Є. Черказової з музикантами Італії, репертуар українських акордеоністів поповнився творами італійської акордеонної академічної музики ХХ ст.

У творчій діяльності Є. Черказової також яскраво виявилась тенденція, що сформувалася в акордеонному мистецтві ще у роки Другої світової війни – це акомпанування солістам-вокалістам. Є. Черказова багато років акомпанувала народному артисту України К. Огнєвому. Співпраця з талановитим співаком сприяла зростанню рівня виконавської майстерності мисткині, позаяк Є. Черказова переймала багаті традиції вокальної школи, відкрила для себе феномен «живого подиху», «живого голосу» і переносила все це на власне виконання [243, с. 320].

Сьогодні Є. Черказова як концертна виконавиця займає одне з найпомітніших місць не лише в українському, а й у європейському акордеонному мистецтві. Її концерти та майстер-класи відбуваються в Україні, Італії, Греції, Франції, Латвії, Німеччині. Мисткиня творчо співпрацює з відомими українськими та зарубіжними виконавцями і мистецькими колективами – І. Баттістоном, Г. Нужею, К. Полянською, С. Шабалтіною, Національним симфонічним оркестром України, оркестром народних інструментів Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського та ін. Мистецтво Є. Черказової досить об'ємно представлене в грамзапису – випущено п'ять компакт-дисків, здійснено більше 30 записів до Фонду Національної телерадіокомпанії України [133, с. 113].

Отже, слід відзначити важливу роль творчості Є. Черказової у популяризації академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні та за її межами.

Водночас, варто зауважити, що на сучасному етапі розвитку музичної культури значна частина аудиторії академічних і народних жанрів уже

переорієнтувалася на сучасні зразки розважальних жанрів популярної музики, в якій до середини ХХ ст. традиційно побутував акордеон. Тому значного розвитку у вказаний період в Україні і в світі набуває саме естрадно-джазовий напрям акордеонного мистецтва, який належить до масової культури. До репертуару представників цього напрямку входять різні форми розважальної музики – перекладення популярних класичних творів, різновиди танцювально-побутової музики, оригінальні естрадно-джазові твори, що відзначаються традиційністю мелодики, гармонії, ритміки та інших елементів естрадної музики. В межах даного напрямку сформувався естрадно-віртуозний стиль гри, орієнтований на створення яскравого зовнішнього ефекту. Широка аудиторія обізнана із досягненнями естрадно-джазового напрямку через увагу засобів масових комунікацій до нього.

Серед українських акордеоністів найяскравішим представником естрадно-джазового напрямку акордеонного мистецтва є народний артист України Ян Табачник. Артист у різні періоди був засновником, художнім керівником і солістом естрадних колективів (інструментальна група «Новий день», 1988 р.; Одеський муніципальний театр естради, 1994; джаз-оркестр «Президент-бенд», 2001 та ін.), що допомогло йому виробити власний почерк і здобути досконалу віртуозну техніку. Музикант майстерно володіє цілим арсеналом технічних прийомів і засобів, що слугують розкриттю характерного колориту музики. Виконавська манера Я. Табачника характеризується яскравою емоційністю, експресією, віртуозністю. Музикант опанував мистецтво вільної імпровізації, що є свідченням його високої виконавської майстерності. Це підтверджують слова відомих українських акордеоністів М. Черепанина і М. Булди: «Ян Табачник – один з небагатьох акордеоністів у світі, хто вміє грати джаз, чиї музичні імпровізації – це не вивчений набір фраз, а спонтанний стан душі виконавця» [231, с. 7]. Високу оцінку виконавській майстерності Я. Табачника дав проф. А. Мірек: «Як акордеоніст-соліст він вирізняється філігранною технікою, тонкою музикальністю і дивовижним володінням звуком, що відображає

найтонші відтінки і порухи душі цього яскравого і талановитого музиканта. Коли він грає кантилену, йому немає рівних у світі!» [217, с. 127].

За період творчої діяльності Я. Табачник створив багато різноманітних музичних програм. Здійснив записи грамплатівок, аудіо та відеозаписи, випустив 11 компакт-дисків, що увійшли до «Золотої колекції»; до двох із них («Вчора, сьогодні, завтра», «Поговоримо наодинці») митець написав музику і слова. У творах, що увійшли до концертних програм Я. Табачника, відтворено характерні ознаки джазового музикування. У творчості музиканта імпровізація органічно поєднується з мелодичними, тембровими й ритмічними особливостями народного мелосу різних країн світу.

Яскравою демонстрацією таланту й майстерності Я. Табачника є його спільні виступи з відомими музикантами світу – А. Агашкіним, Ю. Башметом, І. Бушманом, В. Ковтуном, О. Козловим, В. Крайневим, К. Махогані, М. Уотерсом та іншими. Блискучий талант музиканта-імпровізатора Я. Табачника виявився у його дуеті з всесвітньо відомим баяністом Рішаром Гальяно. Уперше зустрівшись на сцені, музиканти вільно імпровізували на теми вальсу «Байдужість» Е. Мурена – Дж. Коломбо і танго «Кумпарсіта» Х. М. Родрігеса. Митці разом творили, відчували стиль і характер музики, чудово розуміючи одне одного. Непередбачуваність інтерпретації творів, які виконували музиканти, засвідчує їх композиторський та виконавський талант.

Географія концертно-гастрольної діяльності Я. Табачника надзвичайно широка, концерти митця з великим успіхом відбуваються у різних країнах світу. Виконавська діяльність музиканта репрезентує акордеонне мистецтво України на міжнародному рівні, сприяє його подальшому розвитку та визнанню у світі.

Окрім виконавської, варто відзначити й композиторську діяльність Я. Табачника. Митець є автором понад 100 обробок та оригінальних творів для акордеона, що увійшли до репертуарних збірників, про які йшла мова у попередньому розділі дослідження. Поєднання виконавської й композиторської

діяльності, що взаємно підсилюють одна одну, робить можливим перехід від виконавсько-інтерпретаторського до загальнономистецького універсалізму.

Як авторитетний музикант і педагог, Я. Табачник входить до складу журі престижних міжнародних конкурсів («Кубок світу», Австрія, м. Зальцбург, 2015; «АссоHoliday», 2006 – 2013, Україна, м. Київ), проводить майстер-класи (Україна, Ізраїль), бере участь у фестивалях в Україні та за кордоном. Я. Табачник – почесний професор академії ім. Кароля Ліпінського (Польща, м. Вроцлав), Тель-Авівської консерваторії (Ізраїль), Київського національного університету культури і мистецтв. Із 2014 р. Я. Табачник представляє Україну в Міжнародній конфедерації акордеоністів (СІА). Український музикант є засновником Вищої ліги майстрів світового акордеона, до якої входять відомі музиканти і педагоги різних країн світу.

Отже, слід підкреслити визначну роль творчої діяльності Я. Табачника для розвитку і популяризації акордеонного мистецтва в Україні і в світі.

Яскравим виконавцем, у творчості якого поєднуються характерні ознаки академічного та естрадно-джазового напрямів акордеонного мистецтва, вихованцем львівської школи є Любомир Богославець. Виконавській манері музиканта притаманні віртуозність, філігранність нюансування, глибоке проникнення у художній образ твору, витонченість, емоційність. Митець залучає до свого репертуару твори широкого стильового діапазону – від зразків класичної музики (Й. С. Бах, Д. Букстехуде, А. Вівальді, Д. Скарлатті, Ф. Шопен та ін.) до оригінальних композицій сучасних авторів (А. Білошицький, Р. Гальяно, В. Грідін, О. Двоскін, Ю. Дранга, В. Зубицький, В. Ковтун та ін.). У виконавській творчості Л. Богославця поєднуються традиції й новаторство, академічне й народне, старовинне і сучасне мистецтво. Музикант провадить активну концертно-гастрольну діяльність. Його виступи відбуваються в Україні (Івано-Франківськ, Чернівці, Львів, Чортків, Умань) та за кордоном (США, Німеччина, Боснія, Польща, Румунія, Угорщина).

Поряд із сольною виконавською слід відмітити й акомпаніаторську діяльність Л. Богославця. Музикант у різний час співпрацював з мистецькими колективами, зокрема, з інструментальним квінтетом «Усмішка», де був солістом; з вокальним ансамблем «Росинка» (концертмейстер); з мистецьким об'єднанням «Елегія»; входив до складу оркестру народної музики «Плаї»; виступав у дуєті зі скрипалем Г. Каптарем; акомпанував вокалістам (соліст Варшавської опери, заслужений артист України А. Шкурган (баритон), солістка Національної опери Н. Мельник (колоратурне сопрано) [68, с. 7]. Багатогранна творча діяльність Л. Богославця отримала схвальні відгуки української і зарубіжної преси [110; 263].

Вагоме місце на сучасній концертній естраді посідає творчість українського акордеоніста, представника київської виконавської школи, лауреата міжнародних конкурсів Олега Микитюка. Базові інтереси виконавця лежать у сфері популяризації естрадно-джазової музики (твори А. Аст'єра, Р. Гальяно, Р. Вюртера, Ф. Марокко, А. П'яцолли, Л. Фанчеллі, П. Фроссіні та ін.) і фольклору різних народів (обробки народного мелосу – «Весняна хора», «Гайда», «Циганяска» та ін.). Водночас, у репертуарі музиканта нерідко звучать і твори музики бароко (Й. С. Бах, Д. Букстехуде, Д. Скарлатті), класицизму (В. А. Моцарт, Ж. Ф. Рамо), романтизму (П. Сарасате), сучасні оригінальні композиції для акордеона (Ф. Анжеліс, Ю. Ганцер, В. Зубицький, А. Кусяков, Ф. Фугацца). Красномовним свідченням блискучого оволодіння митцем музикою різних епох, стилів і жанрів є неодноразові перемоги О. Микитюка на престижних міжнародних конкурсах у категоріях «Класика» і «Вар'єте».

Виконання О. Микитюка вирізняється високою професійною майстерністю у володінні готово-виборним багатотембровим акордеоном і характеризується яскравим темброво-кolorистичним звучанням інструмента, виразною динамікою, пружністю ритму, імпровізаційною свободою. Серед виконавських рис акордеоніста варто виокремити театральність, артистизм, концертність.

Бажання розкриття нових звуковиразжальних можливостей акордеона та активне використання інструмента у сфері сучасної масової музики спонукало О. Микитюка до створення різних ансамблів за участю акордеона. Так, музикант був ініціатором появи фольк-гурту «Хуторяни», до складу якого, окрім О. Микитюка (акордеон), входять заслужений артист України В. Литвин (скрипка), Л. Фещак (контрабас) і В. Демочко (вокал). Головним напрямом виконавської діяльності колективу є популяризація фольклору різних народів. У репертуарі колективу представлені зразки українського, російського, циганського, польського, румунського, білоруського народного мелосу. У 2011 р. вийшов перший альбом фольк-гурту «Хуторяни», до якого увійшли обробки українських народних пісень і танців, пісні сучасних українських композиторів. Альбом отримав високу оцінку музичної громадськості.

Ще одним проектом О. Микитюка є гурт «Аллатра», який він організував разом із композитором і гітаристом Вадимом Борисенком. До складу гурту, окрім згаданих музикантів, входять також Юрій Бербенюк (гітара-бас) і Павло Киреєв (ударні інструменти). Гурт «Аллатра» виконує західноєвропейську музику в стилі мюзет. У 2011 р. побачив світ альбом гурту «Аллатра» і О. Микитюка «Musette».

Важливо відзначити також творчу співпрацю О. Микитюка з рок-музикантом Олегом Скрипкою. Акордеоніст входив до складу джаз-кабаре «Забава» О. Скрипки. Цей колектив був учасником фестивалів «Слов'янський базар» (Вітебськ), «Джаз-Коктебель» (Крим), «Усадьба-джаз» (Москва), «Країна мрій» (Київ). Джаз-кабаре «Забава» виконував українську джазову музику 30-х рр. ХХ ст. О. Скрипка дав високу оцінку виконавській майстерності О. Микитюка [165].

Виступи О. Микитюка відбуваються на престижних концертних майданчиках України та за її межами (Росія, Німеччина, Італія). Митець випустив 8 альбомів (соло і з ансамблями), куди увійшли твори різних жанрів і стилів. Плідна концертна діяльність О. Микитюка сприяє популяризації та розвитку акордеонного мистецтва.

У попередньому підрозділі вже зазначалося, що в останні десятиліття акордеон активно увійшов у камерно-інструментальну сферу музикування. З'явилася низка темброво-однорідних і темброво-неоднорідних камерних ансамблів за участю акордеона. Враховуючи вищезазначене, варто розкрити особливості творчої діяльності найяскравіших мистецьких колективів, до складу яких входить акордеон. Більшість цих колективів діють на постійній основі упродовж тривалого часу і є репрезентантами головних тенденції розвитку акордеонного виконавства України на сучасному етапі.

Оригінальністю та своєрідністю виконавського стилю відзначається камерно-інструментальний квартет «Джерело» Національної філармонії України. До складу колективу входять народні артисти України Є. Черказова (акордеон), В. Відмідський (домра), заслужені артисти України В. Левицький (домра), О. Олексієнко (кобза-бас). Керівником ансамблю «Джерело» є Є. Черказова. У творчому доробку цього колективу – перекладення класичної музики, обробки народних пісенних і танцювальних мелодій, акомпанементи солістам, сучасна оригінальна музика. Так, спеціально для ансамблю «Джерело» В. Власов написав композицію «Музика для чотирьох». Квартет «Джерело» здійснює активну концертну діяльність в Україні та за її межами, його виступи відбуваються в Німеччині, Франції, Грузії, Росії та інших країнах. Поряд із сольною концертно-виконавською варто відзначити також акомпаніаторську діяльність колективу. Ансамбль супроводжує виступи відомих українських солістів-інструменталістів та вокалістів, таким чином постійно поповнюючи свій репертуар і створюючи нові концертні програми.

Свідченням високої виконавської майстерності квартету «Джерело» є його перемоги на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях. Так, у 1997 р. ансамбль став дипломантом Міжнародного конкурсу «Фогтландські Дні музики» (Німеччина, м. Клінгенталь) в категорії камерних ансамблів. У 2000 р. квартет «Джерело» був учасником Міжнародного фестивалю, що відбувався у м. Салоніки (Греція). Визнання художніх досягнень квартету «Джерело» в Україні

та за її межами переконливо доводить високий рівень і художню досконалість виконавського мистецтва колективу.

Витонченою естрадно-джазовою манерою гри відзначається дует акордеоністів «Концертіно» – колектив, що успішно функціонує в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. До складу ансамблю входять заслужені артисти України Мирон Черепанин і Марина Булда. Дует «Концертіно» володіє широким за обсягом репертуаром і високим рівнем майстерності. До концертних програм колективу входять твори різних стилів і жанрів, зокрема: популярна класична музика, обробки народних мелодій, естрадні танцювальні композиції, джазові п'єси, транскрипції й перекладення творів А. П'яцолли. Виступи дуету «Концертіно» відбуваються в Україні, Росії, Угорщині, Польщі, Литві. Колектив був учасником гала-концертів II і III Міжнародного фестивалю «Гармоника – душа Росії» (Москва, 2004, 2005), XV Міжнародного семінару-фестивалю акордеоністів (Паланга, 2009), IX Міжнародного фестивалю акордеонної музики (Кошалін, 2009), I і V Міжнародного конкурсу-фестивалю акордеонно-баянного виконавського мистецтва «АссоHoliday» (Київ, 2006, 2010) [208, с. 4]. Концерти ансамблю супроводжуються успіхом у слухацької аудиторії і схвальними відгуками критики.

Широка географія виконавської діяльності дуету «Концертіно» сприяє налагодженню стійких творчих контактів з відомими українськими та зарубіжними музикантами (Р. Гальяно, В. Ковтуном, Я. Табачником та ін.) і колективами (оркестр акордеоністів «Consona», м. Вільнюс, Литва; квінтет акордеоністів «Fantini Akkord Kvintet», м. Кошаліна, Польща; дует баяністів «Париж – Москва» у складі Домінік Еморін і Романа Жбанова, м. Сен-Сов д'Оверн, Франція) [164]. Важливою також є участь М. Черепанина у роботі журі Міжнародного конкурсу-фестивалю акордеонно-баянного виконавського мистецтва «АссоHoliday» і дуету у науково-практичних семінарах та майстер-класах.

Отже, творча діяльність дуету «Концертіно» сприяє зміцненню позицій акордеонного мистецтва України у європейському культурному просторі.

Серед темброво-неоднорідних камерних ансамблів за участю акордеона варто виокремити дует «Мілонга», до складу якого входять Любомир та Оріся Богославці (акордеон і фортепіано). Слід зазначити, що раніше такий склад використовувався дуже рідко. Існувала думка, що ці два самодостатніх інструменти, які мають яскраво виражену мелодико-гармонічну функцію, неможливо поєднати у загальному звучанні твору. Однак, фортепіано і акордеон мають спільні риси, зокрема, великі динамічні можливості у застосуванні різноманітних градацій нюансування. Головною ж відмінністю цих інструментів є звукоутворення, у фортепіано – ударний згасаючий звук, в акордеона – багатогранні звукові можливості.

Характерними рисами дуету «Мілонга» є виважений підхід до вибору концертного репертуару, максимальне розкриття засобами перекладень і транскрипцій художньо-виражальних можливостей акордеона і фортепіано, висока виконавська майстерність музикантів.

До репертуару дуету «Мілонга» входять твори В. Зубицького, П. Ітуральде, низка композицій А. П'яцолли. Ансамбль разом із М. Которович (скрипка) і симфонічним оркестром Чернівецької обласної філармонії створив концертну програму із творів видатного аргентинського композитора.

Концерти колективу відбуваються в Україні (Львів, Умань, Івано-Франківськ, Чернівці та область) і за кордоном (Польща). Ансамбль – лауреат Міжнародного конкурсу «Premio di Lanciano» (2009, Італія, м. Ланчано, II премія). Брав участь у міжнародному фестивалі «Січневі музичні вечори» (2010, Білорусь, м. Брест), міжнародному конкурсі у м. Сянок (2002, Польща) [68, с. 45].

Великі можливості акордеона як камерного інструмента розкриваються у його поєднанні з віолончеллю. Це знайшло відображення у творчості ансамблю «Asteria bis», до складу якого входять Є. Черказова і Г. Нужа. Варто зазначити, що це абсолютно новий камерно-інструментальний склад в українській музиці.

Музиканти ансамблю першими в Україні почали популяризувати нетипове поєднання акордеона з класичними інструментами, зокрема, з віолончеллю. Є. Черказова і Г. Нужа постійно здійснюють пошук нових звукових можливостей акордеона і віолончелі, намагаючись розширити палітру виражальних засобів, що, безперечно, змінює традиційні уявлення про функції і звучання даних інструментів. Дует представляє надзвичайну тембральну єдність, тут відбувається поєднання дещо «холодного» тембру акордеона із «живим» звуком віолончелі. За допомогою звуко-виражальних засобів інструментів дуету передається звучання цілого оркестру. Так, у «Пасторалі» Й. С. Баха можна почути струнний квінтет і акорди органа; в «Іспанській народній сюїті» М. де Фалья віолончель імітує піцикато гітар; в «Сачидао» С. Цінцадзе акордеон виконує роль ударних інструментів.

Музикантам ансамблю «Asteria bis» притаманні висока культура і бездоганний музичний смак, що знайшло відображення в інтерпретації музичних творів різних стилів, жанрів і епох. У репертуарних вподобаннях ансамблю представлено твори бароко, романтичні мініатюри, неофольклористичні композиції, сучасне танго. Слід наголосити, що Г. Нужа й Є. Черказова власноруч роблять перекладення і транскрипції композицій, тому що для такого складу не існує репертуару. Мистецтво ансамблю «Asteria bis» представлено у компакт-диску, до якого увійшли твори Й. С. Баха, Е. Блоха, Ф. Крейсlera, А. П'яцолли, І. Стравінського, М. де Фалья, С. Цінцадзе.

Високу виконавську майстерність ансамблю «Asteria bis» засвідчує перемога на Міжнародному конкурсі-фестивалі «Music World» (2002, Італія, м. Фівізано, I премія). Творчість даного колективу здобула високу оцінку музичної громадськості і викликала зацікавленість столичної преси [84; 62]. Успішна творча діяльність ансамблю «Asteria bis» переконливо доводить, що акордеон – це академічний інструмент із великими художньо-виражальними можливостями, які ще до кінця не розкриті.

Акордеон також входить до складу різних ансамблів народних інструментів та народно-оркестрових колективів. У мистецьких навчальних закладах функціонують однорідні оркестри акордеоністів і оркестри баяністів-акордеоністів. Ці колективи виконують велику кількість творів різних жанрів, стилів і епох. Оркестри акордеоністів мають невичерпний творчо-виконавський, віртуозний потенціал, тому що темброва однорідність і динамічна врівноваженість груп акордеонів дозволяють досягти цілісного ансамблевого звучання.

Яскравим зразком подібних колективів є оркестр акордеоністів «GRAND ACCORDEON» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, яким керує Є. Черказова. Репертуар оркестру відзначається жанрово-стильовою різноманітністю. До нього входять перекладення класичних творів українських і зарубіжних композиторів, обробки народного мелосу, естрадно-джазові композиції, оригінальні твори для акордеона. У 2011 р. цей колектив став володарем Гран-Прі Міжнародного конкурсу акордеоністів «Асколтате» у м. Каунас (Литва), у 2013 р. отримав Гран-прі Міжнародного конкурсу «Празькі музичні сезони» (Чехія), у 2014 і 2015 рр. оркестр був почесним гостем фестивалю слов'янської культури «Троїцькі дзвони» у м. Таллін (Естонія). Окрім цього, у 2015 р. колектив блискуче виступив з концертом на VI Міжнародному конкурсі-фестивалі «Akordeon-Art» у м. Східне Сараєво (Боснія і Герцеговина).

Однією із тенденцій в сучасному акордеонному мистецтві України є використання акордеона у складі ансамблів поп-, фольк-, рок-музики («Мандри», «Гайдамаки», «ХАШ», «Крайка», «От и до» та ін.) для збагачення тембрового колориту композицій, які виконують ці гурти. До складу таких колективів входять лише «готові» інструменти. Включення акордеона до складу різних сучасних колективів сприяє популяризації інструмента та допомагає йому зайняти чільне місце у масовій молодіжній культурі.

Аналіз творчих засад провідних українських акордеоністів і колективів дозволяє виділити декілька важливих тенденцій, зокрема, популяризацію

акордеонного мистецтва і тяжіння до музично-просвітницької діяльності, що виконують важливу соціальну функцію – сприяють задоволенню естетичних потреб та інтересів широкої слухацької аудиторії. Активна популяризація акордеонного мистецтва передбачає оволодіння значним обсягом репертуару різних жанрів, стилів і епох. Підсумкове узагальнення репертуарної політики українських акордеоністів і колективів за участю акордеона дозволяє стверджувати, що вони виконують твори бароко, класицизму, романтизму, обробки народного мелосу, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори. Це є свідченням тенденції інтеграції, синтезу академічного й естрадно-джазового напрямів акордеонного мистецтва в Україні.

Загалом, широта репертуарної політики акордеоністів і колективів зумовлює розвиток професійної майстерності музикантів, основою якої є принцип виконавського універсалізму, що передбачає засвоєння різноманітних прийомів виконавської техніки, включаючи специфічні інструментально-технічні прийоми та акустично-характерні ефекти, про які йшлося у попередньому підрозділі дисертації. Відповідно, можна констатувати появу типу універсального виконавця-інтерпретатора, який вільно орієнтується у жанрово-стильовому розмаїтті репертуару різних епох. Варто підкреслити важливість цієї тенденції саме в акордеонному мистецтві, оскільки для подальшого розвитку цього різновиду музичної культури в сучасних умовах вагомим є охоплення якомога ширшого кола слухачів, а це можливо лише за умови оволодіння жанрово-стильовим розмаїттям репертуару.

На творчість сучасних українських акордеоністів і колективів мають значний вплив загальностилістичні та естетичні тенденції зарубіжного акордеонного мистецтва. Між українськими і зарубіжними виконавцями та колективами відбувається активний процес мистецької комунікації, що сприяє обміну досвідом, розширенню жанрово-стилістичних меж, збагаченню репертуару і знаходженню нових шляхів розвитку вітчизняного акордеонного мистецтва.

Більшість згаданих виконавців і учасників колективів поєднують виконавську діяльність із композиторською (О. Микитюк, Я. Табачник), педагогічною (Л. та О. Богославці, М. Булда, Г. Нужа, О. Олексієнко, М. Черепанин, Є. Черказова), науково-дослідницькою (М. Булда, М. Черепанин), громадською діяльністю та арт-менеджментом (О. Микитюк, Я. Табачник). Це сприяє розвитку всіх складових системи акордеонного мистецтва – інструментарію, виконавства, композиторської творчості, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів.

Таким чином, можна визначити провідні тенденції розвитку акордеонного виконавства України:

- наявність академічного і естрадно-джазового напрямів, представниками яких є багато музикантів і колективів – вихованців регіональних виконавських шкіл;
- активне входження інструмента в камерно-інструментальну сферу музикування;
- інтенсивна концертно-гастрольна діяльність українських акордеоністів і колективів, спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі;
- мистецька комунікація українських виконавців із зарубіжними, що сприяє обміну досвідом і утвердженню акордеонного мистецтва України в європейському культурному просторі;
- оволодіння акордеоністами жанрово-стильовим розмаїттям репертуару (оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народного мелосу, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори), що є свідченням виконавсько-інтерпретаторського універсалізму і сприяє розвитку акордеонного мистецтва в сучасних умовах.

Аналіз виконавського мистецтва акордеоністів і колективів дає змогу стверджувати про його плідне функціонування в українській та європейській музичній культурі.

3.3. Акордеонне мистецтво України в контексті розвитку конкурсного та фестивального руху

Починаючи із середини 1990-х рр., в Україні набуває інтенсивності розвиток конкурсного руху в сфері акордеонного виконавства. Участь у конкурсах виконавської майстерності, що передбачає змагання акордеоністів на здобуття високих відзнак від професійного журі та публічного успіху, сприяє формуванню артистизму і сценічної витримки. Зазвичай конкурси в Україні проводяться на некомерційній основі, передбачають багато номінацій, категорій, вікових груп учасників, демократичні критерії вимог до конкурсних програм, велику кількість призів і дипломів.

На розвиток конкурсного та фестивального руху в Україні мали вплив різні чинники, які варто розглянути. Насамперед, у 1990-ті рр. активізується діяльність Всеукраїнської асоціації баяністів і акордеоністів, що спрямована на подальший розвиток і популяризацію акордеонного і баянного мистецтва. Члени асоціації входять до складу журі різних міжнародних та національних конкурсів і фестивалів, є організаторами та учасниками конгресів і семінарів. Так, у 2013 р. з ініціативи Національної Всеукраїнської музичної спілки та Асоціації баяністів і акордеоністів України у рамках концертної серії «Нова музика в Україні», заснованої композитором і баяністом В. Рунчаком, було започатковано масштабний мистецький проект «День українського баяна і акордеона». Захід щорічно проводиться з метою відновлення зацікавленості до акордеона і баяна у дітей та молоді, ЗМІ, широкої слухацької аудиторії. У Києві та 28 містах України відбуваються концерти-марафони; трансляція столичного концерту через Інтернет здійснюється на весь світ. У концертах беруть участь як досвідчені виконавці, так і молоді музиканти. Звучить музика різних жанрів і стилів – бароко, класична, народна, естрадна, джазова, проте, домінують оригінальні твори сучасних композиторів. Даний мистецький проект знайшов позитивні відгуки видатних виконавців і педагогів з різних країн світу – Росії, Білорусі, Польщі, Литви, Сербії, Словенії, Португалії, Іспанії, Італії, Німеччини, Китаю. Зарубіжні фахівці

високо оцінюють творчий потенціал української акордеонної школи. За допомогою мистецького проекту «День українського баяна і акордеона» відбувається яскрава демонстрація вагомих здобутків виконавської і композиторської творчості акордеонного і баянного мистецтва України.

На сучасному етапі відбувається поживлення міжнародних відносин, зокрема, існують тісні зв'язки з Міжнародною (СІА) та Всесвітньою (СМА) конфедераціями акордеоністів, з ініціативи яких щорічно проходять міжнародні конкурси виконавців, що відбуваються в країнах Європи, у США, Росії, Австралії. До програми учасників конкурсів входять твори академічної, народної, естрадно-джазової та сучасних напрямків «нової музики» [231, с. 103]. Серед найвідоміших міжнародних конкурсів акордеоністів, що проходять у різних країнах світу, варто відзначити уже згаданий «Кубок світу», «Трофей світу» (в різних країнах), «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).

Одним із найпрестижніших міжнародних змагань вважається конкурс акордеоністів «Фогтландські дні музики», що відбувається у м. Клінгенталь в Німеччині. Цей міжнародний форум проводиться із 1964 р. (спочатку під назвою «Дні гармоніки», а з 1975 р. – «Фогтландські дні музики»). У різні періоди із розвитком акордеонного виконавства вимоги цього конкурсу змінювались. Сьогодні до програми конкурсантів, окрім поліфонічного, циклічного і віртуозного творів, входять два обов'язкових твори, один з яких – для акордеона з камерним оркестром. Однією із вимог конкурсу є обов'язкове домінування у програмі солістів оригінальної музики для акордеона. На форумі «Фогтландські дні музики» 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 і 14 категорій. Відомими італійськими конкурсами також є «Золотий акордеон», імені Астора П'яцолли, «Приз Барговальдітаро», імені Стефано Біззарі.

У творчих змаганнях беруть участь виконавці з різних країн світу і з України. Так, Я. Табачник став лауреатом II премії на II Міжнародному фестивалі «Гармоніка – душа Росії» (2004, м. Москва). Український музикант майстерно виконав ряд творів естрадно-джазової тематики. Дует акордеоністів «Концертіно» (М. Черепанин і М. Булда) став лауреатом Міжнародного фестивалю-конкурсу «Петро-Павловські асамблеї гармоніки» (2003, м. Санкт-Петербург) і отримав кубок «Золота Ніка» II та III Міжнародного фестивалю «Гармоніка – душа Росії» (2004, 2005, м. Москва).

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 і колективи Латвії, Литви, Естонії, України, Росії, Білорусі та інших країн Європи.

Українські акордеоністи у різні роки брали участь у авторитетних міжнародних конкурсах. Серед переможців варто відзначити Є. Черказову – володарку Гран-прі та золотої медалі Міжнародного конкурсу «Гран-прі» (1989, Франція, м. Мютціг); І. Осипенка – володаря Гран-прі та золотої медалі Міжнародного конкурсу «Гран-прі» (1997, Франція, м. Бешвіллер); В. Скрипниченка – лауреата Міжнародних конкурсів «Premio di Montese» (1997, Італія, м. Монтезе, I премія), «Premio di Lanciano» (1999, Італія, м. Ланчано, I премія); Л. Богославця – лауреата Міжнародного конкурсу «Premio di Montese» (2000, Італія, м. Монтезе, I премія), «Gorni Kramer» (2000, Італія, м. Поджіо Руско, I премія); О. Микитюка – лауреата Міжнародного конкурсу «Premio di Montese»

(2005, Італія, м. Монтезе, I премія в категоріях «Класика» і «Вар'єте»), Міжнародного конкурсу «19 Festa della fisarmonica» (2007, Італія, м. Ербеццо, Гран-прі), Міжнародних конкурсів «Carlo Chivardi» і «Val-Tidone» (2007, Італія, II премія); В. Барзіона – лауреата Міжнародного конкурсу «Від бароко до джазу» (2007, Польща, м. Вроцлав, II премія); В. Бендаса – лауреата Міжнародного конкурсу «Premio Antonio Salieri» (2013, Італія, м. Леньяго, Гран-прі), Міжнародного конкурсу «Празькі музичні сезони» (2013, Чехія, м. Прага, I премія); Р. Воронку – лауреата II премії цього ж конкурсу; А. Стадника – лауреата Міжнародного конкурсу «Premio Antonio Salieri» (2013, Італія, м. Леньяго, I премія) та ін.

Міжнародні творчі змагання сприяють удосконаленню професійної майстерності виконавців, розширенню і оновленню репертуару, модернізації інструментарію. Допомагають з'ясувати стан акордеонного виконавства у світі, познайомитися із різними акордеонними школами, визначити сучасний рівень музичного професіоналізму.

У 90-х рр. ХХ ст. в Україні гостро постала проблема відсутності фахівців з культурного менеджменту та професійних імпресаріо, які могли би продюсувати мистецькі проекти із залученням великої кількості учасників та широкої слухацької аудиторії. Це спонукало окремих діячів акордеонного мистецтва до самостійної організації мистецьких акцій, зокрема, виконавці і композитори стали засновниками й арт-менеджерами конкурсів та фестивалів акордеоністів і баяністів.

Так, відомий баяніст і педагог А. Семешко став ініціатором і арт-директором першого в Україні Міжнародного конкурсу баяністів, акордеоністів та гармоністів «Кубок Кривбасу», що був заснований у 1992 р. і проводився кожних три роки у Кривому Розі за підтримки Національної Всеукраїнської музичної спілки. Востаннє цей форум відбувся у 2012 р. Конкурс став важливою подією у музичному житті країни і сприяв плідному обміну досвідом відомих представників української і європейської музичної культури. Це підкреслено у

головній меті конкурсу, що полягає у популяризації українського баянного і акордеонного виконавського мистецтва та його інтеграції в європейські й світові художні процеси [191, с. 188].

Конкурс «Кубок Кривбасу» відповідає міжнародним нормам і проходить у шести вікових категоріях – I категорія (виконавці до 12 років), II категорія (виконавці до 15 років), III категорія (виконавці до 18 років), IV категорія (концертні виконавці до 30 років), V категорія (виконавці легкої музики до 18 років), VI категорія (концертні виконавці естрадної музики без обмеження у віці) та двох жанрових номінацій (виконавців академічної та естрадно-джазової музики). Головним завданням конкурсу є формування художнього смаку, позитивних соціальних установок та інтересів молоді, залучення її до національних культурних традицій, виявлення і підтримка талановитих дітей і молодих виконавців. У конкурсі беруть участь учні шкіл естетичного виховання, студенти і аспіранти мистецьких вищих навчальних закладів, професійні виконавці. Учасниками цього форуму є музиканти з України, Росії, Молдови, Білорусі, Казахстану, Татарстану, Чехії, Сербії, Франції. До складу журі входять відомі представники акордеонного і баянного мистецтва різних країн – В. Бесфамільнов, В. Булавко, В. Власов, А. Гайденко, С. Грінченко, М. Давидов, Є. Дербенко, В. Зубицький, А. Кусяков, В. Рунчак, А. Семешко та ін.

Серед українських акордеоністів у різні роки лауреатами конкурсу «Кубок Кривбасу» стали І. Осипенко (III премія), В. Скрипниченко (III премія), Л. Богославець (II премія) та ін.

Автор дисертації також є організатором і арт-директором цілої низки міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів дитячої та юнацької творчості, благодійних акцій-концертів, спрямованих на виявлення і підтримку талановитої молоді. Серед них – Молодіжний фестиваль мистецтв «Музична толока» (2003), Міжнародний дитячий фестиваль «Світ молодим» (1999, 2000, м. Будапешт, Угорщина), благодійні акції-концерти «Допоможи дитині» (1999), «Діти – наше майбутнє» (2001, 2002), «Я люблю рідне місто», «Чужих дітей не

буває» (2007), Всеукраїнський конкурс української музики «Бурштинові нотки» (2010 – 2013), який згодом буде розглянутий у дослідженні. Понад 20 вихованців «Арт-майстерні» В. Марченка стали переможцями авторитетних конкурсів дитячої творчості.

Автор дисертації також є членом журі міжнародних та всеукраїнських дитячих і молодіжних мистецьких форумів. Зокрема, Дитячого фестивалю мистецтв «Літня магія» та «Ми – ХХІ сторіччя» (м. Албена, Болгарія), фестивалю дитячої і молодіжної пісні «Ноти приязні» (м. Хайновка, Польща), Міжнародного фестивалю мистецтв «Зоряний Симеїз» (м. Ялта), Всеукраїнського конкурсу вокалістів «Осінь мелодія» (м. Вінниця, 2011), Дитячого конкурсу естрадної пісні «Володимир» (м. Володимир-Волинський, із 2000). В. Марченко – автор ідеї, організатор і голова журі Міжнародного фестивалю слов'янської музики «Музыкальный Регенсбург» (м. Регенсбург, Німеччина, 2011 – 2013). Діяльність автора цього дослідження як ініціатора й арт-директора конкурсів спрямована на розвиток та розкриття творчого потенціалу талановитої молоді, встановлення творчих зв'язків між українськими і зарубіжними виконавцями, інтеграцію молодіжної культури сучасної України в європейський культурний простір.

Отже, зараз в Україні існує велика кількість різних мистецьких форумів, але ми розглянемо лише ті творчі змагання, які, на нашу думку, мають важливе значення для розвитку та популяризації акордеонного мистецтва України.

Одним із найавторитетніших в Україні вважають Міжнародний конкурс-фестиваль баянно-акордеонного виконавського мистецтва «АссоHoliday», що проводився у 2006 – 2013 рр. з ініціативи Міжнародного творчого центру Яна Табачника. Конкурс-фестиваль мав дві категорії: категорію «А» (концертні виконавці академічної музики у віці від 18 до 32 років) та категорію «В» (концертні виконавці фольклорної, естрадної та джазової музики без обмеження у віці). Конкурсний виступ в обох категоріях мав два тури. У категорії «А» в першому турі обов'язковим було виконання органного чи клавірного поліфонічного циклу; твору, написаного до 1800 р.; концертного віртуозного

твору. У другому турі виконувалася вільна концертна програма, до якої входив великий оригінальний циклічний твір. У категорії «В» у першому турі представляли вільну концертну програму, що складалася із творів, написаних на матеріалі народних і естрадних тем, а також п'єс з елементами джазових стилів. У другому турі виконували вільну концертну програму, до якої входили віртуозні фольклорні, естрадні та джазові композиції.

Аналізуючи програми конкурсантів різних років, варто відзначити певні тенденції, що виявилися у виборі репертуару. Так, у категорії «А» (Розділ 1. Органний чи клавірний поліфонічний цикл) в основному переважають твори Й. С. Баха з «ДТК» і дуже мало представлена органна музика цього композитора, яка ще донедавна домінувала у репертуарі акордеоністів. Звучать також музичні полотна Й. Брамса, Д. Букстехуде, Ф. Ліста, Б. Марчелло-Й. С. Баха, В. Моцарта, Д. Шостаковича та ін. У розділі 2. «Твір, написаний до 1800 р.» найчастіше звучать сонати Д. Скарлатті, а також твори Ф. Душека, Б. Кампаньоли, Дж. Платті, Ж. Ф. Рамо та ін. Вагому частину програм конкурсантів становлять оригінальні твори зарубіжних композиторів Ф. Анжеліса, Г. Бреме, Ф. Ваксмана Ю. Ганцера, Б. Лорентсена, П. Макконена, А. Нордхейма, О. Шмідта та ін. Спостерігається також зацікавленість музикою зарубіжних композиторів у перекладеннях і транскрипціях для акордеона і баяна, зокрема, творами Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, М. Мессіана, М. Мошковського, В. А. Моцарта, Н. Паганіні, К. Сен-Санса, Ф. Шопена та ін. У вільній концертній програмі другого туру, де виконується оригінальний циклічний твір, виявляється тенденція домінування творів українських (В. Власова, В. Зубицького, В. Рунчака) і російських (В. Золотарьова, А. Кусякова, В. Семенова) композиторів.

У категорії «В» у вільних концертних програмах двох турів переважно звучать композиції Б. Векслера, В. Власова, Р. Гальяно, Ю. Пешкова, Ф. Марокко та інших авторів, а також власні аранжування конкурсантів. Певна обмеженість репертуару учасників конкурсу-фестивалю є свідченням нестачі високохудожніх

оригінальних творів для акордеона. Тому важливо зробити активнішим процес мистецької комунікації між виконавцями і композиторами. Виконавська діяльність акордеоністів має надихати композиторів створювати музику для цього інструмента. Адже багато композиторів досі не обізнані з досить великими художньо-виконавськими можливостями акордеона.

Варто зазначити, що серед учасників конкурсу-фестивалю «АссоHoliday» в категорії «В» домінували саме акордеоністи, що яскраво розкриває амплуа акордеона як естрадного інструмента.

Простежуючи динаміку співвідношення українських і зарубіжних виконавців, слід зазначити, що у форумі брали участь більше 50% музикантів з України, а решта – із Росії, Білорусі, Сербії, Словаччини, Чорногорії, Польщі, Казахстану, Франції, Італії, Австралії, Китаю. Це підтверджує високий професійний рівень конкурсу-фестивалю і свідчить про його популярність і визнання не лише в Україні, а й у країнах Європи і світу.

Вагомість конкурсу «АссоHoliday» визначає склад журі, до якого входили відомі виконавці, композитори, педагоги, діячі акордеонного мистецтва різних країн світу – В. Бесфамільнов, В. Власов, Р. Гальяно, С. Грінченко, В. Ковтун, Т. Лукич-Маркс, М. Патаріні, З. Ракич, А. Семешко, Д. Султанов, Я. Табачник, Р. Томич, М. Черепанин, У. Шмюллінг, Ю. Ястребов та ін. Кожного року в складі журі конкурсу відбувалася ротація, що обумовлено вимогами проведення авторитетних міжнародних змагань.

Головне завдання конкурсу «АссоHoliday» – відкриття нових імен талановитих виконавців, ознайомлення із музичними творами, створеними для акордеона і баяна останнім часом. Конкурс забезпечував підтримку молодих музикантів, переможці цього змагання отримали можливість виступати в концертних залах країн Європи. М. Черепанин справедливо називає конкурс-фестиваль «АссоHoliday» «Школою передового досвіду сучасного баянного і акордеонного мистецтва» [1, с. 87].

У фестивальній програмі конкурсу відбувалися концерти визначних представників і колективів вітчизняного та зарубіжного акордеонного і баянного мистецтва – Р. Гальяно, П. Гертера, С. Грінченка, К. Жукова, В. Ковтуна, Б. Мирончука, І. Осипенка, Ю. Сидорова, Д. Султанова, Я. Табачника, Ю. Шишкіна, дуету акордеоністів «Концертино», дуету баяністів «Акко», дуету акордеоністів «Москва», Квартету баяністів імені М. Різоля Національної філармонії України та ін.

Серед акордеоністів у різні роки переможцями стали М. Власов (Росія), Є. Гаврилюк (Україна), І. Засимович (Білорусь), Д. Зуєв (Росія), Б. Йованович (Сербія), І. Квашевич (Білорусь), О. Коломійцев (Росія), Є. Кочетов (Росія), Р. Кудря (Україна), О. Микитюк (Україна), О. Тулінов (Україна), Я. Федорук (Росія). Виступи молодих виконавців і здобуття нагород на конкурсі-фестивалі «АссоHoliday» стали престижною нагодою презентації своєї творчості на європейському рівні. Переможці конкурсу-фестивалю неодноразово підтвердили звання лауреата на авторитетних міжнародних творчих змаганнях у Німеччині, Італії, Росії, Білорусі.

Окрім цього, конкурс-фестиваль «АссоHoliday» був майданчиком для мистецької комунікації, учасниками даного форуму були багато музикантів-представників інших національних культур. Поруч із творами європейських композиторів митці виконували оригінальні композиції українських авторів. Це є свідченням інтеграції української музичної культури загалом, і акордеонного мистецтва зокрема, у європейський і світовий простір.

Велику популярність має також Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», що проводиться із 2008 р. у Дрогобичі. Ініціатори і керівники конкурсного проекту – відомі дослідники баянного і акордеонного мистецтва, педагоги А. Душний і Б. Пиц. Учасниками творчого змагання є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів, студенти музично-педагогічних та спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I – IV рівнів акредитації,

концертні виконавці. Особливістю цього конкурсу є різноманіття номінацій, зокрема, тут представлено сольне виконавство; однорідні та змішані ансамблі народних інструментів; оркестри народних інструментів; композиторсько-виконавську творчість на акордеоні та баяні. Остання номінація започаткована в рамках мистецького проекту «Молода генерація Львівської баянної школи» (автор А. Душний), метою якого є організація та активізація творчого руху «нової хвилі молодих композиторів», які поєднують виконавство і композиторську творчість [67]. Молоді автори (віком до 35 років) виконують власні композиції і таким чином здійснюється введення нових творів для акордеона і баяна в широку музично-виконавську практику. Твори переможців у номінації «композитори-виконавці» публікуються у нотних збірках.

Із акордеоністів у 2012 і 2013 рр. цю номінацію презентував уже згаданий молодий виконавець і композитор Роман Стахнів, який став володарем III премії. Митець представив на конкурсі твори «Smile» для акордеона-соло, «Коло.Мийка» для фортепіано та акордеона й Рондо «Пам-парам» для акордеона, кларнета, ударних, контрабаса. Ці композиції отримали високу оцінку журі, яке очолював В. Зубицький, і рекомендації від композитора представляти дану номінацію на міжнародному конкурсі «Citta di Lanciano» в Італії. Отже, конкурс «Perpetuum mobile» сприяє активізації не лише виконавської, а й композиторської творчості.

Даний мистецький форум проводиться у семи категоріях і об'єднує усі ланки музичної освіти, професійних виконавців та мистецькі колективи, що представляють повне розмаїття музичної культури. Репертуар конкурсантів відзначається великою кількістю різних жанрів і стилів, до нього входять твори академічної, народної, естрадної, джазової музики, авангард.

У творчому змаганні беруть участь музиканти і мистецькі колективи з України, Росії, Білорусі, Молдови, Словаччини, Латвії, Німеччини, Італії, Китаю. Широка географія конкурсантів і низка схвальних відгуків членів журі із зарубіжжя є свідченням авторитетності і популярності цього форуму не лише в Україні, а й поза її межами.

На конкурсі здійснюється обговорення та апробація нових ідей, відбувається спілкування та обмін досвідом між професійними виконавцями, педагогами та студентами з усієї України та зарубіжних країн. У рамках цього заходу щорічно проводяться науково-практичні конференції «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» і «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя», де здійснюється осмислення стану та шляхів розвитку сучасної музичної освіти в Україні, окреслюються перспективи сучасного музиканта-педагога, аналізуються здобутки у сфері народно-інструментального мистецтва в Україні та за кордоном. Відбуваються майстер-класи досвідчених викладачів, виступають відомі представники акордеонного і баянного мистецтва та творчі колективи.

На підтримку та розвиток дитячої і юнацької творчості спрямований Всеукраїнський дитячо-юнацький конкурс «Бурштинові нотки», що проводиться із 2010 р. у Рівному. Автором проекту і арт-менеджером цього форуму є автор дисертації. Організаторам конкурсу вдається об'єднати зусилля ЗМІ, громадських організацій, продюсерів для виявлення і заохочення талановитих виконавців. Конкурс має сім номінацій (естрадний вокал, народна пісня, класичний вокал, народні інструменти, струнні інструменти, духові та ударні інструменти, клавішні інструменти) і три вікових категорії (від 6 до 21 року). Акордеон входить до номінації «народні інструменти». У форумі беруть участь виконавці академічної, естрадної, народної музики, які виступають сольо. Конкурсний виступ має два тури. У першому турі виконується твір композитора-класика XVII – XIX ст. у формі сонатного *allegro*; оригінальна композиція для представленого інструмента; віртуозний твір на народні теми держави учасника конкурсу. У другому турі конкурсу обов'язковими для виконання є варіації (або фантазія, рапсодія, сюїта, сонатина, концертино), написані для сольного виконання; твір віртуозного характеру. Проведення Всеукраїнського дитячо-юнацького конкурсу «Бурштинові нотки» сприяє виявленню і розкриттю творчого потенціалу талановитої молоді, розширенню і збагаченню репертуару, обміну досвідом.

У згаданий період проводяться також міжнародні та всеукраїнські конкурсні змагання баяністів і акордеоністів серед студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів Міністерства освіти і науки України. До них належать: Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz ассомузик», започаткований у 2007 р. в Луцьку; Міжнародний конкурс виконавців «Fortissimo», заснований у 2004 р. у Львові. Останній проходить у трьох номінаціях: фортепіано, вокал, оркестрові та народні інструменти. Міжнародний конкурс молодих виконавців «Кримська весна» проводиться з 2001 р. в Ялті. В номінації «баян-акордеон» конкурс проводився у 2001, 2005, 2006 роках. Серед акордеоністів лауреатом III премії стала М. Булда (м. Івано-Франківськ).

Отже, конкурсні змагання сприяють обміну досвідом і накресленню подальших шляхів та напрямів розвитку акордеонного мистецтва. Так, ще у середині 1990-х рр. професор М. Давидов порушував питання про проведення конкурсних змагань акордеоністів окремо від баяністів, з різними програмами, що відображали б специфіку не лише зручності, а й стилю музикування. На думку ученого, диференціація між акордеоном і баяном на конкурсах «сприяє жанрово-естетичній визначеності у кристалізації репертуару з урахуванням аплікатурної, теситурної, тембрової специфіки кожного з різновидів двох споріднених інструментів» [60, с. 135]. Вперше такий метод був втілений на II Міжнародному конкурсі «Кубок Півночі» у 1994 р. в Череповці.

В Україні окрему номінацію «акордеон» вперше було запроваджено у 2001 р. на Міжнародному конкурсі молодих баяністів та акордеоністів «Донбас – 2001». Серед переможців – І. Жорницький (м. Київ, I премія), Ю. Чубаренко (м. Київ, II премія), О. Микитюк (м. Київ, III премія).

Цього ж року на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі виконавців на народних інструментах «Провесінь», що проводиться із 1996 р. у Кіровограді, акордеон також був представлений в окремій номінації. Цей фестиваль-конкурс спрямований на виявлення і підтримку талановитої молоді. Форум має велику

популярність в Україні, його учасниками є студенти музичних училищ, учні середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів та початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів з усіх регіонів країни. Широка географія участі є красномовним свідченням значної уваги до сфери народно-інструментального виконавства загалом і акордеонного зокрема та затребуваності організації конкурсів такого рівня для дітей та молоді.

Конкурс проводиться у чотирьох вікових категоріях: I категорія – учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (ПСМНЗ) до 12 років включно; II категорія – учні ПСМНЗ від 13 до 15 років включно; перехідна група – учні ПСМНЗ віком 16 років; III категорія – учні 9-12 класів середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів (ССМШ-І) та студенти 1-2 курсів музичних училищ; IV категорія – студенти 3-4 курсів музичних училищ. До репертуару конкурсантів висуваються вимоги відповідних навчальних програм. Учасники I – II категорій виконують два різнохарактерних твори; конкурсанти III – IV категорій – поліфонічний твір; твір бароко; твір за власним вибором. Тут представлено сольне та ансамблеве виконавство.

У фестивальных концертах цього заходу виступають відомі діячі народно-інструментального мистецтва С. Грінченко, В. Заєць, В. Зубицький, В. Мурза, І. Серотюк, П. Фенюк, дует баяністів Руслана та Богдана Пірогів, дует баяністів О. Міщенка та І. Снедкова, дует «Каданс», Квартет баяністів імені М. Різоля Національної філармонії України, квінтет «3+2». До концепції проекту входить також проведення науково-практичних конференцій, лекцій, майстер-класів за участю досвідчених українських педагогів та учених.

Розвитку і популяризації виконавства на народних інструментах сприяє проведення Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Анатолія Онуфрієнка із 2007 р. у Дрогобичі. У конкурсі беруть участь учні і вчителі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів і студенти та викладачі спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I – IV рівнів акредитації. Серед низки

різних номінацій тут також представлено номінації «баян-акордеон» та «баянно-акордеонні ансамблі». У рамках конкурсу відбувається цілий ряд різноманітних заходів – проводяться науково-практичні конференції, присвячені проблемам народно-інструментального мистецтва; відбуваються презентації низки видань для народних інструментів; виступають відомі українські музиканти і колективи.

Варто відзначити також Всеукраїнський конкурс баяністів та акордеоністів «Зірки баяна на Запоріжжі», що заснований у 2002 р. у Запоріжжі. Тут відбувалися змагання ансамблів малих форм – дуетів, тріо та квартетів. У 2016 р. у концепції конкурсу відбулися зміни – до ансамблевого виконавства було додане сольне, що значно підвищило статус форуму. Учасниками конкурсу є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, студенти спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I – IV рівнів акредитації, концертні виконавці без обмеження віку. На конкурсі звучить музика різних жанрів, стилів і епох. Проведення даного мистецького форуму сприяє розвитку і популяризації баянного і акордеонного мистецтва, підвищенню рівня професійної підготовки творчої молоді, узагальненню методик викладання спеціальних дисциплін, поширенню передового педагогічного досвіду.

Вихованню юних талантів, активізації дитячої творчості сприяє проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу юних баяністів та акордеоністів імені Миколи Різоля із 2006 р. у Дніпропетровську. Учасниками фестивалю-конкурсу є діти віком від 6 до 15 років. Представлено сольне, ансамблеве (ансамблі малих і великих форм) і оркестрове (оркестри баянів-акордеонів або народних інструментів) виконавство.

Популяризації національної школи баянного і акордеонного мистецтва сприяє проведення Всеукраїнського Відкритого конкурсу баяністів та акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» із 2005 р. у Старому Самборі, а з 2010 р. у Дрогобичі Львівської області. Особливістю конкурсу є те, що в ньому беруть участь учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і студенти спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I – II рівнів

акредитації, тому перелік категорій та умови складені відповідно до віку учасників. Існує також окрема номінація «ансамблі та оркестри народних інструментів викладачів», що сприяє удосконаленню виконавської майстерності педагогічного корпусу мистецьких навчальних закладів. Попри те, що цей форум має статус національного, його учасниками є не лише представники з різних областей України, а й юні музиканти й колективи з Росії, Білорусі, Латвії, Литви, Сербії, Німеччини. У межах конкурсу проводиться міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть»; здійснюється презентація навчально-методичної літератури; відбуваються лекції, майстер-класи та концерти за участю відомих представників акордеонного і баянного мистецтва України.

Згадані мистецькі форуми органічно «вплелися» у загальнонаціональний процес розвитку конкурсного і фестивального руху. Більшість із них орієнтована на розвиток молодіжної творчості і сприяє пропаганді акордеонного мистецтва в Україні.

Окрему увагу слід звернути на фестивалі акордеонного і баянного мистецтва. Серед них вирізняється Міжнародний фестиваль «Грудневі вечори баянної музики», що започаткований у 2001 р. в Інституті культури і мистецтв Луганського педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка. Ініціатором і арт-директором цього форуму є баяніст і композитор А. Сташевський. У межах фестивалю відбувається велика кількість мистецьких заходів – концертні виступи провідних баяністів, акордеоністів та ансамблів; майстер-класи відомих педагогів; творчі зустрічі з видатними діячами баянного і акордеонного мистецтва; науково-практичні конференції з проблем виконавства та педагогіки. На фестивалі представлена музика різних жанрових напрямків і стилів (українська і світова класика, академічні оригінальні твори, в тому числі й авангардного спрямування, високохудожні зразки обробок фольклору та естрадно-джазової музики). А. Сташевський зазначає, що саме «... збалансована різножанрова спрямованість фестивалю, ... є його головною характеристикою» [211, с. 11]. Варто також

згадати і Всеукраїнський фестиваль молодих баяністів та акордеоністів «АССО-Дебют», що з ініціативи А. Сташевського із 2008 р. проводиться в Луганську. Цей захід спрямований на виявлення і підтримку обдарованої молоді.

Наразі, через військові дії на території Донецької та Луганської областей, конкурси і фестивалі баяністів та акордеоністів, що проводилися на цих теренах, припинили своє існування. Проте, ці форуми відіграли важливу роль у розвитку і популяризації акордеонного мистецтва в Україні.

Як бачимо, на сучасному етапі спостерігається активна участь акордеоністів у конкурсних змаганнях. Як зазначає голова і член журі багатьох вітчизняних і зарубіжних конкурсів В. Бесфамільнов: «Акордеоністи в кількісному відношенні (по конкурсах) досягли значно вищих результатів, аніж баяністи. Вважаю, що цьому сприяє популярність інструмента, що зросла, європейський рівень акордеонної педагогічної школи, і нарешті, те, що акордеон не вважається у нас народним інструментом» [18].

Отже, розглянувши провідні мистецькі форуми акордеонного виконавства, варто здійснити їх класифікацію. Згідно з цією класифікацією ми виділяємо такі форми організації мистецьких акцій як конкурс, фестиваль-конкурс, фестиваль. За статусом творчі змагання у сфері акордеонного виконавства бувають міжнародні, всеукраїнські та регіональні. Існують вузькопрофільні (баяністів і акордеоністів) та багатoproфільні конкурси (виконавців на народних інструментах, національної музики тощо, до яких входить номінація «акордеон»). Конкурсні змагання, що відрізняються за віковими категоріями учасників (конкурси, що мають шість вікових категорій і охоплюють усі ланки музичної освіти та професійних виконавців; конкурси, які мають чотири вікові категорії, їх учасниками є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів та студенти спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I – II рівнів акредитації). Конкурси, що передбачають обов'язкову програму і мистецькі форуми без репертуарних обмежень.

Варто зауважити, що попри значний розвиток конкурсного та фестивального руху в сфері акордеонного виконавства, сьогодні в Україні існує ще низка проблем щодо рівня конкурсів та їх значення для популяризації акордеонного мистецтва. Передусім, дискусійним питанням залишається участь у конкурсах вихованців членів журі та їх дуже часті перемоги. Тому організатори авторитетних міжнародних змагань вводять вимоги щодо заборони голосування членів журі за своїх учнів.

Важливою проблемою є велика кількість конкурсів, багато з яких не відповідають міжнародним вимогам. Через це відбувається нівелювання самого поняття «лауреат міжнародного конкурсу», тому що професійний рівень учасників різних конкурсів, зокрема, й міжнародних, що відбуваються в Україні, суттєво відрізняється.

Варто згадати також так звану «конкурсоманію», в результаті якої одні й ті ж учасники з однією програмою беруть участь у різних конкурсах багато років поспіль. Відповідно, це шкодить педагогічному процесу, призводить до порушення природності і послідовності у розвитку музикантів.

Існують проблеми підбору репертуару для участі у конкурсах і фестивалях. Відомо, що сучасні конкурсні вимоги передбачають досить обмежений репертуарний список, який повторюється з невеликими змінами на різних конкурсах. Відповідно, це не сприяє удосконаленню виконавської майстерності молодих музикантів. Тому вельми вагомим є оволодіння виконавцем широким за обсягом репертуаром, до якого би входили твори різних стилів, жанрів та епох і, що надзвичайно важливо, – сучасні оригінальні композиції для акордеона. Творчість таких музикантів має викликати велику зацікавленість слухацької аудиторії.

Дуже гостро постає проблема подальшого професійного зростання переможців конкурсних змагань. Тобто, окрім звання лауреата, музиканти мають отримати можливість гастролювати, записувати компакт-диски. Широка слухацька аудиторія має знайомитись із творчими досягненнями молодих

виконавців. Вагомим також є одержання грантів на купівлю інструментів, безкоштовного навчання чи стажування за кордоном. Варто зауважити, що саме продюсерська підтримка є сьогодні стимулом для участі молодих музикантів у ряді зарубіжних конкурсів.

Вагомим також є максимальне привернення уваги ЗМІ до проведення творчих змагань. Залучення авторитетних музичних критиків, включення до складу журі відомих музикантів інших спеціальностей (передусім, композиторів, диригентів), діячів інших видів мистецтв. Це сприятиме популяризації акордеонного мистецтва і розвитку творчої співпраці з композиторами, які працюють в інших сферах музичного мистецтва.

Таким чином, проведення конкурсів стимулює удосконалення професійної майстерності виконавців, сприяє розвитку методики викладання, популяризації творів українських композиторів, обміну досвідом, встановленню творчих контактів між вітчизняними і зарубіжними митцями. Робить можливим залучення до музичного мистецтва не лише фахівців, а й широкої слухацької аудиторії.

Охарактеризувавши найавторитетніші конкурси і фестивалі акордеоністів та баяністів, що проводяться в Україні, можна визначити їх головні функції. До них належать:

- активна популяризація акордеонного мистецтва;
- виявлення і підтримка талановитої молоді;
- презентація нових творів для акордеона;
- творча комунікація між учасниками форумів.

Участь у міжнародних конкурсах і фестивалях допомагає інтеграції акордеонного мистецтва України у світовий культурний простір, доводить конкурентоспроможність вітчизняної акордеонної школи, популяризує українську музичну культуру і сприяє підвищенню авторитету країни.

Висновки до Розділу 3

В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. в Україні активізується композиторська творчість для акордеона. Цьому сприяло введення у концертну практику і навчальну сферу готово-виборного багатотембрового акордеона, що характеризується багатими художньо-виражальними можливостями. З'являються нові оригінальні твори, що змінюють уявлення щодо природи акордеона, відбувається формування нового звукового образу інструмента. Сформувалися академічний і естрадно-джазовий напрями оригінальної акордеонної музики.

У 1990-х рр. акордеон входить у сферу камерно-інструментальної музики і починає займати рівноцінне місце з класичними інструментами. Акордеонній музиці камерно-інструментального типу притаманні специфічні особливості музичного викладу – деталізація мелодичних, інтонаційних, ритмічних і динамічних засобів виразності, поглиблений психологізм, підвищена експресія звучання. Аналіз жанрово-стильових рис музики для акордеона сучасних українських композиторів засвідчує переважне знаходження їх в руслі тенденцій постмодернізму. Це відображається у вільному поєднанні різностильових напрямів; розвитку жанрів концерту, сонати, сюїти, партити, що характеризуються новаторськими рисами. У музиці для акордеона композитори починають використовувати нові засоби музичної виразності (додекафонію, серійну техніку, алеаторику, полістилістику, сонористичні прийоми). Це простежується у творчості А. Білошицького, В. Власова, В. Зубицького, Я. Олексіва, В. Рунчака, Р. Стахніва та ін. Для втілення нових музичних образів застосовуються специфічні інструментально-технічні прийоми та акустичні ефекти, що сприяють досягненню особливого сонорного звучання.

В оригінальній музиці для акордеона сучасних композиторів широко використовується програмність. Джерелами композицій для акордеона є артефакти вербальної (літературні твори) і невербальної культури (твори образотворчого мистецтва, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва). З'явилися також нові форми і прийоми розкриття програмності, які

використовуються як частина твору, що має обов'язкову сценічну інтерпретацію. Результатом цього є утворення нової, театралізованої форми функціонування жанрів музичного мистецтва. Використання різних варіантів синтезу музики і слова, музики й гри акторів сприяє розкриттю образного змісту творів і утворює нову, театралізовану форму функціонування жанрів музичного мистецтва.

Введення гри на акордеоні в систему академічної освіти сприяло підвищенню виконавської майстерності акордеоністів. Позитивним чинником було технічне удосконалення конструкції інструмента, що продовжувалося в Україні у 1990-х рр. Конструктор-винахідник Е. Борисенко робить спроби удосконалити праву і ліву клавіатури акордеона. Його винаходи розширюють виконавські можливості інструмента і відкривають нові шляхи розвитку акордеонного мистецтва.

Сьогодні існує два напрями розвитку акордеонного мистецтва в Україні – академічний та естрадно-джазовий. Їх представниками є багато талановитих музикантів і колективів – вихованців регіональних виконавських шкіл, зокрема, Л. Богославець, О. Микитюк, Я. Табачник, Є. Черказова, камерно-інструментальний квартет «Джерело», дует акордеоністів «Концертіно», дует «Мілонга», ансамбль «Asteria bis», оркестр акордеоністів «GRAND ACCORDEON» НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ці музиканти та колективи провадять активну концертно-гастрольну діяльність, їхні виступи з успіхом відбуваються в Україні та за кордоном. До репертуару митців і колективів входять твори різних жанрів, стилів і епох – бароко, класицизму, романтизму, обробки народного мелосу, естрадно-джазові композиції, зразки модерну і авангарду.

Високу виконавську майстерність музикантів і колективів засвідчують участь і перемоги у престижних міжнародних та національних конкурсах і фестивалях в Україні та за кордоном. Між українськими і зарубіжними виконавцями та колективами відбувається плідна співпраця, що сприяє обміну досвідом, збагаченню репертуару і розвитку акордеонного мистецтва. Творча діяльність провідних українських акордеоністів і колективів спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі.

Із середини 1990-х рр. в Україні набуває інтенсивності розвиток конкурсного та фестивального руху в сфері акордеонного виконавства. З'являється цілий ряд мистецьких форумів, найпрестижнішими з яких є Міжнародний конкурс-фестиваль баянно-акордеонного виконавського мистецтва «АссоHoliday», Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів та гармоністів «Кубок Кривбасу», Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Провесінь», Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів та акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», Всеукраїнський конкурс баяністів та акордеоністів «Зірки баяна на Запоріжжі», Всеукраїнський дитячо-юнацький конкурс «Бурштинові нотки», Міжнародний фестиваль «Грудневі вечори баянної музики», Всеукраїнський фестиваль молодих баяністів та акордеоністів «АССО-Дебют». Засновниками й арт-директорами цих мистецьких форумів стали провідні діячі акордеонного мистецтва, виконавці, композитори, серед яких й автор дослідження, діяльність якого спрямована на розвиток та розкриття творчого потенціалу талановитої молоді.

Головною метою творчих змагань є активна популяризація акордеонного і баянного мистецтва. Їх проведення сприяє удосконаленню професійної майстерності виконавців, розвитку методики викладання, популяризації творів українських композиторів, обміну досвідом, встановленню творчих контактів між вітчизняними і зарубіжними митцями. Водночас, попри значний розвиток конкурсного та фестивального руху в сфері акордеонного виконавства сьогодні в Україні існує ще низка проблем, зокрема, багато конкурсів не відповідає міжнародним вимогам; існує так звана «конкурсоманія», що шкодить процесу виховання молодого музиканта; досить обмежений репертуарний список, що не сприяє удосконаленню виконавської майстерності; відсутня продюсерська підтримка переможців конкурсних змагань; недостатня увага ЗМІ до проведення таких конкурсів.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети, задач, основних положень і результатів дослідження історико-культурних вимірів еволюції акордеонного мистецтва України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. сформульовано такі висновки.

1. Акордеонне мистецтво було об'єктом дослідження у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві, проте це явище музичної культури досліджували здебільшого в окремих аспектах і не відокремлювали від баянного мистецтва. У працях учених були порушені проблеми становлення і розвитку акордеонного мистецтва; композиторської творчості для акордеона; конструктивних особливостей акордеона; проблеми теорії та методики викладання гри на акордеоні; розвиток музичних здібностей акордеоніста, виховання виконавця; питання творчої діяльності провідних вітчизняних акордеоністів. Встановлено, що в сучасному мистецтвознавстві відсутнє комплексне дослідження феномену акордеонного мистецтва в музичній культурі України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

У дисертації акордеонне мистецтво України вперше розглядається окремо від баянного, маючи національні особливості, що виявляються у складових цього явища. На основі міждисциплінарного, системного, структурно-функціонального підходів розроблено модель системи акордеонного мистецтва як феномену музичної культури, що функціонує у взаємозв'язку основних складових. Складовими акордеонного мистецтва та його теоретичного осмислення є: інструмент, композиторська творчість, виконавство регіональних шкіл, мистецтвознавство, професійна освіта акордеоністів. Ці складові взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають у численних системних та позасистемних зв'язках, забезпечуючи функціонування і розвиток акордеонного мистецтва та його мистецтвознавчого аналізу. Дана модель може бути використана при дослідженні інших видів виконавського мистецтва.

2. На основі вивчення та аналізу історичних, культурологічних, джерелознавчих матеріалів виявлено, що у кінці 1920-х – на початку 1930-х рр.

для появи акордеона в Україні склалися сприятливі історико-культурні умови. Зміни соціально-політичного устрою в цей період обумовили орієнтацію на культурні здобутки країн Західної Європи. В мистецтві з'являються нові стилі, течії і напрями, зокрема, набуває розвитку естрадна музика, у сфері якої функціонував акордеон. Серед причин появи акордеона на українській естраді були специфічні особливості інструмента (новизна, естетика звучання, портативність, зовнішня привабливість, колоритний тембр тощо). Акордеон входив до складу естрадних ансамблів й джаз-оркестрів, участь у виступах яких робила інструмент пізнаваним. Важливим для розвитку акордеонного мистецтва стало освоєння акордеона музикантами суміжних спеціальностей – диригентами, композиторами, піаністами, баяністами. Їхні виступи сприяли популяризації інструмента та виявленню його нових технічних і художніх можливостей. Велике значення мало запровадження в Україні масового фабричного виробництва акордеонів і ввезення великої кількості трофейного інструментарію в останні роки Другої світової війни. Однак, у вказаний період акордеонне мистецтво ще не стало самобутнім явищем української музичної культури, тому що ще була відсутня система професійної підготовки акордеоністів, не існувало оригінального репертуару, не здійснювалися спроби зробити акордеон надбанням академічної культури.

3. Особливостями становлення професійної освіти акордеоністів в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. є відкриття класів акордеона у всіх ланках музичної освіти (школа, училище, академія, асистентура); наявність методики викладання гри на акордеоні, що сприяє підготовці висококваліфікованих фахівців; орієнтація на досвід фортепіанної і баянної методик; наявність навчально-методичних посібників українських авторів; розширення навчального і концертного репертуару, до якого входять твори українських і зарубіжних композиторів для акордеона.

4. У другій половині ХХ ст. акордеон використовується у різних сферах музичного життя країни. Набули розвитку естрадно-джазовий та самодіяльний і

почав формуватися академічний напрям акордеонного мистецтва в Україні. До основних чинників, що сприяли установленню акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві в Україні належать: історико-культурні умови, що сприяли активізації міжнародних контактів та знайомству українських митців із новими явищами зарубіжної музичної культури і, відповідно, розвитку акордеонного мистецтва; поява професійних виконавців (В. Ковтун, К. Соколов, Я. Табачник), творчість яких засвідчила перспективність акордеона на українській концертній естраді; утвердження акордеона на філармонійній сцені; проведення міжнародних конкурсів і фестивалів, учасниками яких були українські акордеоністи; використання у професійній і навчальній сферах акордеонів зарубіжних фірм, якість виробництва яких у значно більшій мірі відповідала вимогам акордеонного виконавства; наявність репертуару, до якого входили оригінальні естрадно-джазові твори та перекладення і транскрипції класичної музики; введення в українську виконавську практику багатотембрового готово-виборного акордеона.

5. В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. в Україні активізується композиторська творчість для акордеона. З'являються нові оригінальні твори, що змінюють уявлення щодо природи акордеона, звуко-виражальних можливостей і тембрових ресурсів інструмента. Склалися академічний і естрадно-джазовий напрями акордеонної музики, окремі твори яких у дисертації вперше проаналізовано з концептуальних засад теорії та історії культури. Аналіз жанрово-стильових рис сучасної музики для акордеона українських композиторів засвідчує переважне знаходження їх в руслі тенденцій постмодернізму. Це знайшло відображення у вільному поєднанні різностильових напрямів; розвитку та оновленні класичних жанрів концерту, сонати, сюїти, партити з позицій сучасної стилістики; використанні нових засобів музичної виразності (додекафонії, серійної техніки, алеаторики, полістилістики, сонористичних прийомів); застосуванні різних варіантів синтезу музики і слова; використанні

специфічних інструментально-технічних прийомів та акустичних ефектів, що створює новий звуковий образ акордеона.

6. Провідними тенденціями розвитку акордеонного виконавства України є наявність академічного і естрадно-джазового напрямів, представниками яких є багато музикантів і колективів – вихованців регіональних виконавських шкіл; активне входження інструмента в камерно-інструментальну сферу музикування; інтенсивна концертно-гастрольна діяльність українських акордеоністів і колективів, спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі; мистецька комунікація українських виконавців із зарубіжними, що сприяє обміну досвідом і утвердженню акордеонного мистецтва України в європейському культурному просторі; оволодіння акордеоністами жанрово-стильовою різноманітністю репертуару (оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народного мелосу, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори), що є свідченням виконавсько-інтерпретаторського універсалізму і сприяє розвитку акордеонного мистецтва в сучасних умовах. Активна творча діяльність окремих діячів акордеонного мистецтва сприяє розвитку конкурсного та фестивального руху в сфері акордеонного виконавства України, представленого рядом вузькопрофільних (баяністів і акордеоністів) та багатопрофільних (виконавців на народних інструментах, національної музики тощо) форумів.

7. Визначено історико-культурну періодизацію еволюції акордеонного мистецтва в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що має три етапи.

Перший етап (1950 – 1970-ті рр.) пов'язаний із набуттям акордеоном статусу професійного інструмента, а акордеонне мистецтво в Україні поступово набуває самобутніх рис.

Другий етап (1980 – 1990-ті рр.) позначається інтенсивною академізацією акордеонного мистецтва в Україні, коли набуває розвитку академічний напрям акордеонного мистецтва.

Третій етап (із 2000 р. – до наших днів) характеризується утвердженням акордеона на академічній сцені, коли з'являється плеяда українських виконавців, які вільно орієнтуються у жанрово-стильовому розмаїтті репертуару різних епох, що підкреслює високий рівень їх професійної майстерності. Відбувається активний розвиток конкурсного і фестивального руху в акордеонному виконавстві, а акордеонне мистецтво України починає займати гідне місце у світовому культурному просторі.

Еволюція акордеонного мистецтва в музичній культурі України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. відбувалася в тісному зв'язку з технічним удосконаленням конструкції інструмента, розвитком композиторської творчості для акордеона, зростанням рівня професійної майстерності виконавців, розвитком професійної освіти акордеоністів.

Водночас, на становлення і розвиток акордеонного мистецтва мали вплив суспільно-політичні й соціокультурні чинники, що зумовили складність і неоднозначність функціонування цього явища в музичній культурі України. У різні періоди акордеонне мистецтво підтримували, приділяли велику увагу розвитку цього різновиду музичної культури або навпаки, вважали акордеон «представником» буржуазної ідеології та чужої культури.

Звичайно, дисертація не вичерпує всіх питань, пов'язаних з даною проблематикою, виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати основою для подальшого вивчення специфіки акордеонного мистецтва як явища культури, особливостей формування української акордеонної школи та її зв'язків із зарубіжними, творчості вітчизняних акордеоністів, використання акордеона у різних напрямках сучасної музики в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «АссоHoliday 2006 – 2010» / Страницы истории юбилейного конкурса-фестиваля / [ред.-сост. А. А. Семешко]. – К.: Ассо-орус, 2010. – 96 с.
2. Аксаков И. Т. Исследование о торговле на украинских ярмарках / И. Т. Аксаков. – Спб., 1858. – 36 с.
3. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне: учеб. пос. / И. Д. Алексеев. – М.: Музгиз, 1961. – 156 с.
4. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема / М. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1101>
5. Артисты-воины. Очерки, воспоминания / [сост. А. Я. Сыроватский]. – К.: Музична Україна, 1985. – 56 с.
6. Афанасьев Ю. Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности / Ю. Л. Афанасьев. – Львов: Свит, 1990. – 157 с.
7. Бажилин Р. Школа игры на аккордеоне: учеб.-метод. пос. / Р. Бажилин. – М.: Издательство В. Катанского, 2008. – 208 с.
8. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста): [монографія] / Юрій Миколайович Бай. – Мелітополь: Видавництво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. – 612 с.
9. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник / А. Басурманов / [общ. ред. Н. Я. Чайкина]. – М.: Кифара, 2003. – 540 с.
10. Баташев А. Джаз афро-идиш – что за феномен // Русский еврей. – 1999. – № 1(10). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/pages/batashev/afroyiddish.htm>
11. Баташев А. Советский джаз. Исторический очерк / А. Баташев. – М.: Музыка, 1972. – 176 с.
12. Баян и аккордеон. Антагонисты или коллеги // Музыкальная жизнь. – 1972. – № 20. – С. 176.

13. Безклубенко С. Д. Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси / С. Д. Безклубенко. – Ужгород: Карпати, 2006. – 512 с.
14. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Безугла Руслана Іванівна. – К., 2004. – 213 с.
15. Бендерский Л. Народные инструменты на фронтах Великой Отечественной войны / Л. Бендерский. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 1995. – 235 с.
16. Бендерский Л. Страницы истории исполнительства на народных инструментах / Л. Бендерский. – Свердловск: Среднеуральское книжное издательство, 1983. – 112 с.
17. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80 – 90-х років ХХ сторіччя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. М. Берегова. – К., 2000. – 20 с.
18. Бесфамильнов В. Удивительное рядом. Международный конкурс юных исполнителей на баяне и аккордеоне им. Н. И. Белобородова / В. Бесфамильнов // Народник: информационный бюллетень. – 2000. – № 3. – С. 1–2.
19. Бітаєв В. А. Естетичне виховання і гуманізація особи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. н: спец. 09.00.08 «Естетика» / В. А. Бітаєв. – Луганськ, 2004. – 37 с.
20. Благодатов Г. Русская гармоника / Г. Благодатов. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 180 с.
21. Богданов А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука: в 2-х кн. / А. А. Богданов. – М.: Экономика, 1989. – 655 с.
22. Богданова А. Музыка и власть (постсталинский период) / А. Богданова. – М.: Наследие, 1995. – 432 с.
23. Боднарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури (мистецтвознавство)» / Т. В. Боднарчук. –

Львів, 2009. – 20 с.

24. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Бортник. – К., 1981. – 26 с.

25. Борысенко Э. Клавишный аккордеон сегодня и завтра ... / Э. Борысенко. – Донецк, 1998. – 97 с.

26. Борысенко Э. Об органной и клавирной музыке И. С. Баха и некоторых особенностях исполнения ее на аккордеоне / Э. Борысенко. – Донецк, 2001. – 100 с.

27. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри: [монографія] / М. М. Бровко. – К.: КНЛУ, 2008. – 237 с.

28. Брюсов Н. На борьбу с музыкальным дурманом / Н. Брюсов // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 1.

29. Буклет Міжнародного кункурсу баяністів та акордеоністів «Кубок Кривбасу» (Кривий Ріг, Криворізьке музичне училище, 1992, 1995, 1998, 2001, 2003, 2006 рр.). – 31 с.

30. Булда М. Професійне становлення та розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів 1920 – 1940 років / М. Булда. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bulda.pdf 4

31. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. В. Булда. – Харків, 2007. – 19 с.

32. Бычков В. В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы / В. В. Бычков. – Челябинск, 1997. – Кн. 1: Баянная музыка России. – 216 с.

33. Бычков В. В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы / В. В. Бычков. – Челябинск, 1997. – Кн. 2: Аккордеонная музыка Европы. – 290 с.

34. Бычков В. В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки /

В. В. Бычков. – М., 2003. – 168 с.

35. Бычков В. В. Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (начало XIX-ого – конец XX-ого веков: исполнительство, музыка, инструментарий): автореф. дисс. на соискание научн. степени д-ра искусствоведения: спец.: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В. В. Бычков. – СПб, 1999. – 52 с.

36. Варламов Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария. Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века / Д. И. Варламов. – Саратов: Аквариус, 2000. – 144 с.

37. Васильев В. Особенности образного строя музыкального языка в сочинениях для баяна 1970 – 1990-х годов / В. Васильев // Вопросы народно-инструментального исполнительства и педагогики: межвузовский сборник статей. – Тояльятти, 2002. – С. 124 – 141.

38. Васильев О. Баян – инструмент века. Интервью Е. И. Подгайца О. П. Васильеву / О. Васильев // Народник. – № 2 (74). – 2011. – С. 29 – 32.

39. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / К. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 300 с.

40. Виткалов С. В. Митець у сучасному регіональному культурному соціумі: проблеми його функціонування / С. В. Виткалов // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 19. – Т. 1. / [упор. В. Г. Виткалов]. – Рівне: РДГУ, 2013. – С. 253 – 258.

41. Власов В. «Кубок Кривбасса-2006» / В. Власов // Народник. – № 2. – 2006. – С. 7 – 10.

42. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями: учеб. пос. [д. муз. вузов и уч-щ] / В. Власов. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.

43. Власов В. Рождение конкурса / В. Власов // Джаз. – № 4. – 2006. – С. 22 – 25.

44. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне / В. Власов. – Одесса: Астропринт, 2008. – 160 с.

45. Воеводин В. Исполнительский анализ в процессе работы баяниста над музыкальными произведениями / В. Воеводин, В. Протопопов. – Донецк: Методический кабинет,

1991. – 46 с.

46. Гармоника: Краткие сведения о ее возникновении, развитии и производстве на Западе и в России. – М.: Издательство ГИМН, 1928. – 16 с.

47. Герчанівська П. Е. Культурологія: навч. пос. / П. Е. Герчанівська. – [за ред. В. І. Панченко]. – [2-ге вид., випр. і доп.]. – К.: Університет «Україна», 2006. – 323 с.

48. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Г. П. Голяка. – Харків, 2008. – 16 с.

49. Гончаров А. Володимир Зубицький / А. Гончаров // М. А. Давидов. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 239 – 240.

50. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. О. Гончаров. – К., 2006. – 17 с.

51. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором. Методичні поради / Л. Горенко. – К.: Музична Україна, 1982. – 52 с.

52. Давидов М. Анатолій Білошицький: «перерваний каданс» / М. Давидов, В. Самітов // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 229 – 232.

53. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник / М. А. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.

54. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник / М. А. Давидов. – К.: НМАУ, 1998. – 224 с.

55. Давидов М. На шляху самоствердження / М. Давидов // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей. –

К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. – С. 82 – 86.

56. Давидов М. Народній музиці – міцну базу / М. Давидов // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. – С. 102 – 104.

57. Давидов М. Пам'ятки Київської давнини – в музичному сьогодні / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 22: Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2000. – С. 9 – 15.

58. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна: навч. пос. / М. Давидов. – К.: Музична Україна, 1977. – 120 с.

59. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. [для вищ. та середніх муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К.: Музична Україна, 2004. – 290 с.

60. Давыдов Н. В защиту традиционного клавишного аккордеона / Н. Давыдов // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: збірник статей. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. – С. 133 – 137.

61. Двилянский М. Самоучитель игры на аккордеоне / М. Двилянский. – М.: Советский композитор, 1989. – 116 с.

62. Десятерик Д. Дует «Астерия»: революция на двоих / Д. Десятерик // День. – № 107. – 2003. – 24 июня.

63. Дорохин В. Некоторые особенности артикуляции на баяне / В. Дорохин // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: зб. статей і доповідей за матеріалами III Міжнар. наук.-практ. конф. – Вип. 2. – Луганськ, 2006. – С. 23 – 28.

64. Дорохін В. Вивчення поліфонії в класі акордеона: питання теорії та практики: навч. пос. / В. Дорохін. – Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. – 101 с.

65. Дорохін В. Методичні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні): навч. пос. / В. Дорохін. – Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – 86 с.

66. Дорохін В. Художня організація музичного твору на баяні: артикуляційний аспект: навч. пос. / В. Дорохін. – Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – 83 с.
67. Душний А. V-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» / А. Душний, Б. Пиц // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: зб. мат. VI-ї міжн. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 7 грудня 2012 р., м. Дрогобич) / [ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 131 – 134.
68. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.
69. Душний А. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України / А. Душний // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 107. – 2013. – С. 71 – 83.
70. Егоров Б. III Международный фестиваль-конкурс «Петропавловские ассамблеи гармоники» в трехсотлетний юбилей Санкт-Петербурга / Б. Егоров // Народник. – № 2. – 2003. – С. 1 – 6.
71. Егоров Б. Нужны хорошие баяны / Б. Егоров // Музыкальная жизнь. – 1972. – № 6. – С. 10.
72. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Д. Єргієв. – Одеса, 2006. – 16 с.
73. Желнова Е. Самоучитель игры на аккордеоне / Е. Желнова. – М.: Сталкер, 2007. – 79 с.
74. Жуков К. Талантливое дитя земли Криворожской V «Кубок Кривбасса» / К. Жуков // Народник. – № 1. – 2002. – С. 7 – 9.
75. Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки) / О. Зелінський // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – [ред. О. Купчинський; ред. колегія М. Загайкевич,

- Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Купчинський, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Р. Савицький-мол.]. – Львів, 2009. – Т.СCLVIII. – С. 369 – 388.
76. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / С. П. Зуєв. – Харків, 2007. – 18 с.
77. Иванов Аз. Руководство для игры на аккордеоне / Аз. Иванов. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – 144 с.
78. Иванов М. Русская семиструнная гитара / М. Иванов. – М. – Л., 1948. – 151 с.
79. Илюхин А. Самоучитель игры на аккордеоне / А. Илюхин, П. Гвоздев, И. Отделенов; [метод. разработ. и общ. ред. А. С. Илюхина]; отд. худ. самод. ЦДКА им. М. В. Фрунзе. – М., 1947. – 52 с.
80. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пос. / М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
81. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пос. [для муз. вузов и уч-щ] / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 352 с.
82. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб. пос. [для муз. вузов и уч-щ] / М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.
83. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне : учеб. пос. [по курсу методики обучения игры на баяне (аккордеоне)] / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
84. Іваницька Я. Homo ludens ... у дуеті / Я. Іваницька // Дзеркало тижня. Україна. – № 23. – 2003. – 20 червня.
85. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика / А. І. Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 319 с.
86. Иванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец.

17.00.02 «Музичне мистецтво» / Є. О. Іванов. – К., 1995. – 16 с.

87. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ ст.): навч. пос. [для вищ. закл. м-в і осв.] / Є. О. Іванов. – Суми: СумДПУ, 2002. – 70 с.

88. Інтерв'ю з Мироном Черепаниним від 12.04.2016 р. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Марченка В. В.

89. Інтерв'ю з Яном Табачником від 20.01.2016 р. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Марченка В. В.

90. Історія української музики: в 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського / [ред. колегія Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц]. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. 4.: 1917 – 1941. – 1992. – 616 с.

91. Каган М. С. Філософія культури / М. С. Каган. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.

92. Казаков Ю. Настоящее и будущее народных инструментов / Ю. Казаков // Советская музыка. – 1973. – № 2. – С. 89 – 94.

93. Казаков Ю. Новые краски баяна / Ю. Казаков // Советская эстрада и цирк. – 1972. – № 10. – С. 4.

94. Карась С. Стилiстичні аспекти виконавської майстерності баяніста-акордеоніста (на матеріалі музичних творів епохи бароко) / С. Карась // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – К.: НМАУ, 2001. – Вип. 18. – Кн. 7. – С. 155 – 167.

95. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку / Л. Кияновська. – Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003. – 293 с.

96. Кметі О. Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ початку ХХІ століття: баянно-акордеонний аспект / О. Кметі // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць мол. вчених ДДПУ ім. І. Франка / [ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич, 2014. – Вип. 8. – С. 122 – 128.

97. Князев В. Еволюція розвитку баянної техніки в контексті розвитку оригінальної музичної мови / В. Князев // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2002. – Вип. 4. – С. 41 – 49.
98. Князев В. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста: навч.-метод. пос. / В. Князев. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. – 216 с.
99. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898 – 1986). – [9-е изд., доп. и испр.]. – Т. 7. – М.: Политиздат, 1985. – 574 с.
100. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
101. Конончук В. Пісенна творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Конончук. – Львів, 2006. – 15 с.
102. Корнієнко Н. М. Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму / Н. М. Корнієнко // Українська художня культура: навч. пос. – К., 1996. – С. 353 – 365.
103. Корнієнко Неллі. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Національний театр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса / Н. Корнієнко. – К., 2008. – 246 с.
104. Коротыч В. Доигрался: Страницы жизни Яна Табачника / В. Коротыч. – К.: Мистецтво, 2005. – 208 с.
105. Коцюба М. Деякі прийоми звуковидобування на баяні / М. Коцюба. – К.: Музична Україна, 1978. – 75 с.
106. Кравцов Н. Аккордеон XXI века / Н. Кравцов. – СПб.: МСТ, 2004. – 124 с.
107. Кравцов Н. Художественно-выразительные возможности аккордеона с усовершенствованной клавиатурой: учеб. пос. / Н. Кравцов. – СПб., 1992. – 82 с.
108. Кравцов Н. А. Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное

искусство» / Н. А. Кравцов. – Л., 1982. – 18 с.

109.Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Кравченко Анастасія Ігорівна. – К., 2014. – 263 с.

110.Кратко Т. Скромність не повинна бути гальмом для музиканта / Т.Кратко, Л. Богославець // Час. – 2002. – 27 лютого.

111.Кудрявцев А. Самоучитель для аккордеона / А. Кудрявцев, Г. Полуянов. – М.; Л.: Музгиз, 1946. – 89 с.

112.Кудрявцев А. Самоучитель игры на аккордеоне / А. Кудрявцев. – М.: Советский композитор, 1957. – 128 с.

113.Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів: навч. пос. / Д. О. Кужелев. – Львів: Сполом, 2011. – 208 с.

114.Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». – К., 2002. – 20 с.

115.Кузнецов Е. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями / Е. Кузнецов. – [2-е изд.]. – М.: Музыка, 1986. – 150 с.

116.Кузнецова О. Исполнители на народных инструментах // Русская советская эстрада. 1946 – 1977: Очерки истории / О. Кузнецова / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. – М.: Искусство, 1981. – С. 313 – 327.

117.Кузнецова О. Эстрада в период Великой отечественной войны // Русская советская эстрада. 1930 – 1945: Очерки истории / О. Кузнецова / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. – М.: Искусство, 1977. – С. 371 – 397.

118.Липс Ф. Искусство игры на баяне: метод. пос. / Ф. Липс. – М.: Музыка, 2004. – 144 с.

119.Литвин С. Х. Вплив західноєвропейських соціокультурних процесів на розвиток культури Галицько-Волинської держави / С. Х. Литвин // Вісник НАКККіМ: наук. журнал. – 2014. – № 2. – С. 266 – 271.

120.Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та

- естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
121. Лондонов П. Школа игры на аккордеоне / П. Лондонов. – М.: Музыка, 1978. – 159 с.
122. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 2001. – С. 462 – 484.
123. Луначарский А. Гармонь на службе революции / А. Луначарский // В мире музыки / Статьи и речи. – [2-е изд.]. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 393 – 395.
124. Лушников В. Самоучитель игры на аккордеоне / В. Лушников. – М.: Музыка, 1991. – 160 с.
125. Лушников В. Школа игры на аккордеоне / В. Лушников / [общ. ред. А. Басурманова]. – М.: Советский композитор, 1975. – 246 с.
126. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]. – Т. 1. – Droga do akademii muzycznej we Lwowie Od doby wuzykw miejskich do Konserwatorium [XV w. – 1939] / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів: «Сполом», 2003. – 288 с.
127. Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник: пос. [для руковод. самод. кол.] / Е. Максимов. – М.: Советский композитор, 1974. – 276 с.
128. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса: «Астропринт», 2002. – 126 с.
129. Marchenko Valeriy. Accordion on national concert stage: recognition and approval in the 1920 – 1940 s. / Valeriy Marchenko / В. В. Марченко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. – Вип. 35. – К.: Міленіум, 2015. – С. 187 – 195.
130. Марченко В. В. Історіографічний дискурс дослідження акордеонного мистецтва України / В. В. Марченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20. – Т. 2. / [упор.

В. Г. Виткалов]. – Рівне: РДГУ, 2014. – С. 169–172.

131. Марченко В. В. Композиторська творчість молодих українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси / В. В. Марченко // Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: зб. наук. пр. ін-ту муз. м-ва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [заг. ред. та упор. А. Душного]. – Дрогобич. – Кельце. – Каунас. – Алмати: Посвіт, 2017. – Вип.3. – С. 196–204.

132. Марченко В. В. Культурно-дозвіллевий простір сьогодення у вимірах методичної служби / В. В. Марченко, С. В. Виткалов // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. – Вип. 34. – К.: Міленіум, 2015. – С. 11–18.

133. Марченко В. В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України / В. В. Марченко // Культура і сучасність: альманах. – №. 1. – К.: Міленіум, 2016. – С. 111–115.

134. Марченко В. В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950–1970-х рр. / В. В. Марченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 21. – Т. 1. / [упор. В. Г. Виткалов]. – Рівне: РДГУ, 2015. – С. 43–48.

135. Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект / В. В. Марченко // Культура і сучасність: альманах. – № 2. – К.: Міленіум, 2014. – С. 142–147.

136. Мацневский И. Гармоника в системе традиционной музыкальной культуры / И. Мацневский // Гармоника: история, теория, практика: материалы Международной научн.-практ. конф. / [ред.-сост. А. Н. Соколова]. – Майкоп, 2000. – С. 14.

137. Медведев А. Александр Цфасман / А. Медведев // Советская музыка. – 1986. – № 3. – С. 79–82.

138. Мертон Р. Явные и латентные функции / Р. Мертон // Американская социологическая мысль. Тексты. – М., 1994. – С. 379–448.

139. Мирек А. Аккордеон XXI века / А. Мирек // Народник. – 2004. – № 2. – С. 21 – 22.
140. Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее / А. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
141. Мирек А. И звучит гармоника: Научно-историческая энциклопедическая книга / А. Мирек. – М.: Советский композитор, 1979. – 176 с.
142. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М.: Музыка, 1967. – 196 с.
143. Мирек А. Курс эстрадной игры на аккордеоне / А. Мирек. – М.: Велес, 1995. – 276 с.
144. Мирек А. Новые модели аккордеонов / А. Мирек // Музыкальная жизнь – 1961. – № 1. – С. 18.
145. Мирек А. Основы постановки аккордеониста / А. Мирек. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 48 с.
146. Мирек А. Самоучитель игры на аккордеоне / А. Мирек / [под общ. ред. В. Н. Владимирова]. – М.: Музгиз, 1962. – 108 с.
147. Мирек А. Справочник по гармоникам / А. Мирек. – М.: Музыка, 1968. – 132 с.
148. Мирек А. Справочник: научно исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоник (аккордеонов и баянов) / А. Мирек. – М., 1992. – 60 с.
149. Мирек А. Школа игры на аккордеоне / А. Мирек. – М.: Советский композитор, 1962. – 160 с.
150. Мотузок Д. Історія та сучасність класу акордеона Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / Д. Мотузок // Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України: матеріали Всеукр. наук-практ. конф. – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2015. – С. 214 – 220.
151. Музыкальная энциклопедия. – Т.1, 3, 5. – М.: Советский композитор, 1973.
152. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

153. Народное творчество в культуре развитого общества / [отв. ред. О. Кайдалова, В. Максимов]. – М.: Наука, 1984. – 160 с.
154. Наумов Г. Школа игры на аккордеоне / Г. Наумов, П. Лондонов. – М.: Музыка, 1968. – 246 с.
155. Нижник А. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Нижник. – Львів, 2013. – 18 с.
156. Новосельский А. Книга о гармонике / А. Новосельский. – М., Л.: НКМП РСФСР, 1936. – 92 с.
157. Новосельский А. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов / А. Новосельский. – М.: Музгиз, 1931. – 45 с.
158. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України: (1917 – 1977) / Л. Носов. – [2-е вид., пер. й доп.]. – К.: Музична Україна, 1984. – 72 с.
159. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне / М. Оберюхтин. – М.: Музыка, 1989. – 95 с.
160. Оберюхтин М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні / М. Оберюхтин. – К., 1973. – 54 с.
161. Оберюхтин М. Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна та В. Моцарта на готово-виборному баяні / М. Оберюхтин. – Львів: ЛДМА, 2000. – 15 с.
162. О гармонике: сб. статей // Труды Государственного института музыкальной науки. – М., 1928. – 20 с.
163. Осокин Ю. В. Современная культурология в энциклопедических статьях / Ю. В. Осокин. – М.: КомКнига, 2008. – 384 с.
164. Офіційний сайт дуету «Концертіно» / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://duetconcertino.at.ua/>
165. Офіційний сайт Олега Микитюка / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mikituk.com.ua/>
166. Офіційний сайт Яна Табачника / [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://yan-tabachnik.com.ua/>

- 167.Панайотов Л. Самоучитель игры на аккордеоне / Л. Панайотов. – М.: Музыка, 1978. – 192 с.
- 168.Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури / В. І. Панченко. – К.: ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1998. – 192 с.
- 169.Паньков О. О работе баяниста над ритмом / О. Паньков. – М.: Музыка, 1986. – 80 с.
- 170.Парсонс Т. Система координат действия: культура, личность и место социальных систем / Т. Парсонс // Современная западная социология. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – С. 53 – 78.
- 171.Платонова С. Современный оригинальный репертуар баяниста / С. Платонова // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах: сб. трудов. – М.: Издательство Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, 1984. – Вып. 4. – С. 95 – 115.
- 172.Побережна Г. І. Загальна теорія музики: підручник / Г. І. Побережна, Т. В. Щериця. – К.: Вища школа, 2004. – 304 с.
- 173.Показанник Е. Аккордеон в семействе гармоник: история создания и формирования технико-конструктивных характеристик / Е. Показанник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 60 с.
- 174.Показанник Е. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Показанник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.
- 175.Поникарова Л. Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины / Л. Н. Поникарова. – Харьков: Торнадо, 2003. – 104 с.
- 176.Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.
- 177.Попович Н. М. Педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

- канд. пед. наук.: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання» / Н. М. Попович. – К., 2005. – 18 с.
- 178.Приндюк О. Прорив української баянно-акордеонної школи / О. Приндюк // Українська музична газета. – № 2(88). – 2013. – квітень-червень.
- 179.Програма VI Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Regretium mobile», VI Всеукраїнської «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та III Міжнародної «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» науково-практичних конференцій (ДДПУ ім. І. Франка, 9 – 13 травня 2013 р.): / [ред-упор. А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 80 с.
- 180.Программа VIII Международного конкурса-фестиваля «АссоHoliday» (Киев, 24 – 27 апреля 2013 г.). – 22 с.
- 181.Программа X Московского международного фестиваля «Гармоника – душа России» (Москва, 20 – 24 ноября 2012 г.). – 26 с.
- 182.Рік роботи Харківської Робітничої консерваторії // Вісти. – 1930. – 10 квітня.
- 183.Розенфельд Н. Гармони, баяны, аккордеоны. Конструкция и производство: учеб. пос. [для техникумов по спец. «Производство музыкальных инструментов»] / Н. Розенфельд / [под ред. И. З. Аландера]. – М.: Лесная промышленность, 1964. – 387 с.
- 184.Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Романко. – К., 2001. – 20 с.
- 185.Ромодин А. Народный музыкант-инструменталист и современность: на изломе традиции / А. Ромодин // Традиционные музыкальные инструменты в музыкальной культуре. – СПб., 1999. – С. 41 – 42.
- 186.Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного виховання» / В. Салій. – К., 2010. – 23 с.

- 187.Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)»: навч.-метод. пос. / В. Салій. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 40 с.
- 188.Салов Г. Самоучитель игры на аккордеоне / Г. Салов. – К.: Мистецтво, 1964. – 96 с.
- 189.Самітов В. З. Творча спрямованість процесу сумісної діяльності педагога та студента як становлення особистісних якостей музиканта-виконавця: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / В. З. Самітов. – К., 1992. – 17 с.
- 190.Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. І. Самойленко. – К., 2003. – 36 с.
- 191.Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: довідник / А. Семешко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.
- 192.Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Анатолий Гайдено / А. Семешко. – К.: Ассо-Opus, 2004. – 54 с.
- 193.Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов / А. Семешко. – К.: Ассо-Opus, 2004. – 112 с.
- 194.Семешко А. Юбилей мастера. К 70-летию Виктора Петровича Власова / А. Семешко // Народник. – № 3. – 2006. – С. 27 – 30.
- 195.Семешко А. А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяністів / А. А. Семешко. – К.: Методичний кабінет Міністерства культури і мистецтв України, 2003. – 150 с.
- 196.Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / В. Симоненко. – К.: Центрмузінформ, 2004. – 232 с.
- 197.Синергетична парадигма простору культури: монографія / [наук. ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнецова (наук. ред., відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.)]. – К.: НАКККіМ, 2014. – 400 с.

198. Сідлецька Т. І. Формування методики викладання гри на акордеоні в Україні / Т. І. Сідлецька // Знання. Освіта. Освіченість: зб. матеріалів III Міжнародної наук.-практ. конференції (28-29 вересня 2016 р.). - Вінниця: ВНТУ, 2016. - С. 101 - 104.
199. Скороходов Г. Звезды советской эстрады: Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни / Г. Скороходов. – М.: Советский композитор, 1986. – 184 с.
200. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сб. статей / [сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева]. – М.: Советский композитор, 1987. – 592 с.
201. Советский энциклопедический словарь / [гл. ред. А. М. Прохоров]. – М.: Советская энциклопедия, 1979. – 1600 с.
202. Современники о Яне Табачнике / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://yan-tabachnik.com.ua/indexfbdb6.html>
203. Соколов Ф. Андреев и его оркестр / Ф. Соколов. – Л., 1962. – 75 с.
204. Сорока Ю. Г. Соціологія культури: навч.-метод пос. / Ю. Г. Сорока. – Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2015. – 136 с.
205. Сохор А. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей / [сост. Ю. Капустин]: в 3 ч. – Ч.1. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 234 - 264.
206. Спеціальний клас акордеона. Програма для музичних вузів з фаху «Народні інструменти» / [укладач Є. Черказова]. – К.: РМКНЗ, 1995.
207. Спешилова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Спешилова Ольга Ивановна. – Уфа, 2006 – 215 с.
208. Сподаренко В. Дует акордеоністів «Концертіно»: наук.-інф. вид. / В. Сподаренко. – Івано-Франківськ, Місто-НВ, 2010. – 24 с.
209. Стайнар Ю. Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки / Ю. Стайнар // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. – Ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 132 – 136.
210. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури:

монографія / К. І. Станіславська. – К.: НАКККиМ, 2012. – 319 с.

211. Сташевский А. По следам фестиваля (О «Декабрьских вечерах баянной музыки») в Луганске / А. Сташевский. – Народник. – № 4. – М.: Музыка, 2003. – С. 10 – 11.

212. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. пос. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти] / А. Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

213. Сташевський А. Я. Великі жанри в музиці для баяна та акордеона: тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.: монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс, 2007. – 159 с.

214. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ: Янтар, 2013. – 328 с.

215. Степанов Ю. В мире семиотики // Семиотика: Антология / [сост. Ю. С. Степанов; изд. 2-е испр. и доп.]. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.

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

217. Табачник Я. Без аплодисментів / Ян Табачник. – Черновці: Букрек, 2015. – 256 с.

218. Табачник Я. Неуслышанные молитвы / [литературная запись М. Масляя] / Ян Табачник. – Черновці: Букрек, 2011. – 396 с.

219. Талакин А. Обучение игре на аккордеоне: пос. [для худ. самод.] / А. Талакин, И. Иванов-Зверев. – М.: Советский композитор, 1977. – 127 с.

220. Тышкевич Г. Краткий самоучитель для клавишного аккордеона / Г. Тышкевич. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – 32 с.

221. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ столітті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» /

- Л. О. Троєльнікова. – К., 2009. – 40 с.
- 222.Українська Радянська енциклопедія: в 12 т. / [вид. 2-ге]. – К., 1977. –Т. 1. – 1977. – С. 379 – 380.
- 223.Утесов Л. С песней по жизни / Л. Утесов / [под ред. Ю. Дмитриева]. – М.: Искусство, 1961. – 208 с.
- 224.Утесов Л. Спасибо, сердце! / Л. Утесов. – М.: Музыка, 1976. – 480 с.
- 225.Файертаг В. Джаз на эстраде // Русская советская эстрада 1930 – 1945: Очерки истории / [отв. ред. Е. Д. Уварова]. – М.: Искусство, 1977. – С. 270 – 303.
- 226.Файертаг В. Джаз от Ленинграда до Петербурга: время и судьбы / В. Файертаг. – СПб., 1999. – 402 с.
- 227.Философский энциклопедический словарь / [гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
- 228.Філософія: Словник-довідник: навч. пос. / [за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця та ін.]. – [3-є вид., доп., випр. і перероб.]. – К.: НАКККіМ, 2011. – 480 с.
- 229.Хай М. Бойківський «Вертеп» у с. Вовче: до проблеми автентизму традиції / М. Хай // Музика та дія в традиційному фольклорі. – Львів. – 2001. – С. 17 – 30.
- 230.Хорнбостель. Э. Систематика музыкальных инструментов / Э. Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка // сб. статей и материалов: в 2. ч. / [под общ. ред. Е. В. Гиппиуса; ред-сост. И. В. Мациевский]. – М.: Советский композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 229 – 261.
- 231.Черепанин М. Естрадний олімп акордеона: монографія / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ: Видавництво «Лілея-НВ», 2008. – 256 с.
- 232.Черепанин М. Метры мирового аккордеона в Киеве. О I Международном конкурсе-фестивале «АссоHoliday» / М. Черепанин // Народник. – № 3. – 2006. – С. 9 – 12.
- 233.Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец.

- 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Д. Черноіваненко. – Одеса, 2001. – 16 с.
- 234.Четкаускас П. Молодой аккордеонист: учеб. пос. / П. Четкаускас. – Вильнюс: Госполитиздат, 1956. – 112 с.
- 235.Чумак Ю. В. Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. В. Чумак. – Одеса, 2014. – 20 с.
- 236.Шахов Г. Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баяниста и аккордеониста / Г. Шахов. – М.: Музыка, 1991. – 96 с.
- 237.Шевченко О. Конкурси баяністів та акордеоністів на Луганщині наприкінці ХХ – початку ХХІ століття / О. Шевченко, А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: зб. статей і доп. за мат. ІІІ Міжн. наук-практ. конф. – Луганськ, 2006. – С. 153 – 158.
- 238.Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.): монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький // К.: Генеза, 2005. – 592 с.
- 239.Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2. ч. – Ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 39 – 55.
- 240.Шульгіна В. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005 – 2012 рр.) : наукове видання / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. – К.: НАКККіМ, 2012. – 228 с.
- 241.Шульгіна В. Д. Синергетична парадигма простору культури / В. Д. Шульгіна, О. В. Яковлев // Синергетична парадигма простору культури: монографія / [наук. ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнецова (наук. ред., відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.)]. – К.: НАКККіМ, 2014. – С. 20 – 25.
- 242.Щоденні вправи учня-акордеоніста: метод. рекомендації [для муз. школи, муз. відділ. поч. спеціаліст. мист. навч. закл.] / [автор-укл. В. Зайцева]. – Вінниця: Нова

Книга, 2005. – 52 с.

243.Юсипей Р. Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової / Р. Юсипей // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 318–320.

244.Яковлев О. Синергія культурних ідентичностей в сучасній Україні: монографія / О. Яковлев. – К.: НАКККіМ, 2015. – 236 с.

245.Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогодні професійного баяніста (на прикладі «Восьми джазових п'єс для баяна» В. Власова) / В. Янчак // Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження Анатолія Онуфрієнка присвячується): зб. мат. наук.-практ. конф. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 139 – 143.

246.Ястребов Ю. «Снова цветут каштаны...» / Ю. Ястребов // Народник. – № 3. – 2006. – С. 12 – 15.

247.Ястребов Ю. Еще раз о конкурсах: pro&contra / Ю. Ястребов // Народник. – № 1. – 2012. – С. 25 – 33.

248.Buschmann-Esslingen H. Christian Friedrich Buschmann / H. Buschmann-Esslingen. – Trossingen, 1938. – 24 s.

249.Cerkasova E. Il repertorio della fisarmonica classica. Trascrizioni per fisarmonica classica / E. Cerkasova. – Physa Edizioni musicali, 2007. – 80 p.

250.Charuhas Toni. The accordion / Toni Charuhas. – New York: Petro Deiro publications, 1955. – 77 p.

251.Dahlig P. Tradycje muzyczne a ich przemiany / P. Dahlig. – IS PAN Warszawa. – 1998. – 169 p.

252.Das Akkordeon / [H. Gerberth, W. Samann, G. Richter, A. Wolf]. – Leipzig, 1964. – 200 s.

253.Fett A. Dreissig Jahre neue Musik fur Harmonika 1927 – 1957 / A. Fett. – Trossingen: Hohnerverlag, 1957. – 120 s.

254.Kauert Kurt. Der Musikwinkel und die Harmonika / Kurt Kauert. – Marienberg,

2000. – 120 s.

255.Kolehmainen I. «Do not dance to the screeching, insidious accordions. Burn them» / I. Kolehmainen // Finnish Music Quarterly. – 1989. – № 2.

256.Luck H. Die Balginstrumente ihre historische Entwicklung bis 1945 / H. Luck. – Kamen, 1997. – 216 p.

257.Maurer W. Accordion: Hardbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur / W. Maurer. – Wien, 1983. – 180 p.

258.Macerollo J. Accordion Resource Manual / Joseph Macerollo. – Toronto: The Avondale Press, 1980. – 137 p.

259.Monichon P. L'Accordeon / P. Monichon. – Lausanne: Payot, 1985. – 144 p.

260.Richter G. Akkordeon: Hardbuch fur Musiker und instrumentenbayer / G. Richter. – Leipzig, 1990. – 260 p.

261.Roth A. Geschichte der Harmonika Volkinstrumente. / A. Roth. – Essen: Volksmusik-Verlag, 1954. – 112 s.

262.The Golden Age of the Accordion / [By R. Flynn, E. Davison, E. Chavez]. – San Antonio, Texas, 1992. – 361 p.

263.Urbanowski H. Smutny walc domino / H. Urbanowski // Еліта (Варшава). – 2004. – 15 червня. – С. 74 – 76.

264.World Federation of International Music Competitionс. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation>

265.Бажилин Р. Концертные пьесы: для аккордеона в стилях популярной музыки [Ноты] / Р. Бажилин. – М.: Издательство В. Катанского, 2000. – 88 с.

266.Бажилин Р. Пьесы: для ансамблей аккордеонов [Ноты] / Р. Бажилин. – М.: Издательство В. Катанского, 2000. – 36 с.

267.Бажилин Р. Хрестоматия педагогического репертуара: для аккордеона (баяна): произведения крупной формы [Ноты] / Р. Бажилин. – М.: Издательство В. Катанского, 2002. – Вып.1. – 56 с.

268.Бажилин Р. Легка музика для акордеона [Ноти] / Р. Бажилин. – [ред.-упор. А. Семешко, О. Кміть]. – Тернопіль: «Навчальна книга–Богдан», 2006. – Вип. 1. –

36 с.

269.Бажилін Р. Легка музика для акордеона [Ноти] / Р. Бажилін. – [ред.-упор. А. Семешко, О. Кміть]. – Тернопіль: «Навчальна книга–Богдан», 2006. – Вип. 2. – 40 с.

270.Власов В. Альбом для детей и юношества [Ноты] / В. Власов. – Одесса. – 1999. – 57 с.

271.Двилянский М. Мой друг аккордеон. Эстрадные пьесы: для аккордеона и баяна [Ноты] / М. Двилянский. – М., 1986. – 63 с.

272.Марченко В. «Бурштинові нотки»: музичне видання / В. Марченко. – К.: ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф», 2010. – 76 с.

273.Марченко В. Моя Україна: нотне видання / В. Марченко. – Рівне: вид. О. Зень, 2016. – 48 с.

274.Олексів Я. Концертні твори для баяна [Ноти] / Я. Олексів. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – Вип. 1. – 40 с.

275.Педагогічний репертуар баяніста-акордеоніста: навч. пос. / [ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц, В. Шафета]. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 76 с.

276.Подгорный В. Я. Ретро-фантазия (Ретро-сюита) [Ноты] / В. Я. Подгорный // Репертуарный сборник для учебных заведений искусств и культуры. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 36 с.

277.Популярные эстрадные пьесы для аккордеона или баяна [Ноты] / [ред.-сост. О. Шаров]. – Ленинград: Музыка, 1988. – 80 с.

278.Популярные эстрадные пьесы для аккордеона или баяна [Ноты] / [сост. О. М. Шаров]. – Ленинград: Музыка, 1990. – Вып. 2. – 75 с.

279.Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навч. пос. / Р. Стахнів / [ред.-упор. А. Душний, Ю. Чумак]. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – Вип. 1. – 56 с.

280.Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навч.-репертуар. зб. / Р. Стахнів / [ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – Вип. 2. – 40 с.

281. Табачник Я. Академія акордеона: в 2 ч. [Ноти] / Ян Табачник. – К., 2001. – Ч. I. – 2001. – 150 с.
282. Табачник Я. Академія акордеона: в 2 ч. [Ноти] / Ян Табачник. – К., 2001. – Ч. II. – 2001. – 148 с.
283. Табачник Я. П'єси для акордеона [Ноти] / Я. Табачник. – К.: Музична Україна, 1991. – 72 с.
284. Тече річка невеличка: народні пісні для баяна та акордеона [Ноти] / [в обр. І. Кобилкіна]. – К.: Музична Україна, 1998. – 21 с.
285. Черепанин М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів: навч. пос. / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ, 2002. – Вип. 1. – 124 с.
286. Черепанин М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів: навч. пос. / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. 2. – 130 с.
287. Черепанин М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів: навч. пос. / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 3. – 60 с.
288. Черепанин М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів: навч. пос. / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 4. – 60 с.
289. Черказова Є. І. Академічний репертуар акордеоніста [Ноти] / Є. І. Черказова. – К.: Методичний кабінет Міністерства культури і мистецтв України, 2004. – Вип. 1. – 88 с.
290. Шлюбик В. Дитячий альбом для баяна (акордеона) [Ноти] / В. Шлюбик / [ред.-упор. Л. Філоненко, І. Фрайт]. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – 40 с.
291. Шмыков А. Альбом для дітей и юношества: для баяна или аккордеона [Ноты] / А. Шмыков. – М.: Музыка, 2000. – 17 с.