

15. Воспоминания о П.И.Чайковском. – М.: Музыка, 1973. – С.437.
16. Альшванг А., П.И. Чайковский – М., 1959. – С.8.
17. Ларош Г. Избранные статьи. – Вып. 2. – П.И. Чайковский. – Л.: Музыка, 1975. – С.185, 287.
18. Тризно Б. Флейта. – М.: Музыка, 1964. – С.28.
19. Усов Ю. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов-классиков // История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – С.66.
20. Берлиоз Г. Мемуары. – М., 1962. – С.35.

Andriy Karpyak

WIND INSTRUMENTS IN LIVES OF THE OUTSTANDING COMPOSERS

The article says about delight and studing on wind instruments by famous persons in music art – H.Handel, L.Beethoven, J.Rossini, H.Berlioz, P.Tchaikovsky, R.Strauss.

Мирон Черепанин, Марина Булда

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ СТИЛІ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ У ПРАКТИЦІ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

В останні десятиліття серед музикантів виникло велике зацікавлення джазовою музикою. Питання історичного розвитку цього жанру знайшли своє висвітлення у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш ґрунтовними є монографічні дослідження В.Конен [16], Ю.Панасьє [23], У.Сарджента [26]. Шлях радянського джазу за шість десятиліть розглядається у збірнику статей під редакцією О.Медведева та О.Медведевої [30]. Заслуговує на увагу дисертація В.Романка, в якій обґрунтовується науковий підхід до аналізу сучасної соціокультурної та музикознавчої інтерпретації джазу в музичній культурі України [25]. Автори вищеназваних праць розкривають не лише історичний аспект становлення й розвитку джазової музики, а торкаються водночас різновиду стильових особливостей цього жанру.

Загальні питання інтонаційно-виражальних можливостей баяна й акордеона представлені у наукових працях Л.Горенка [7], М.Давидова [9], М.Імханицького [10], Ф.Ліпса [17] та ін. У системі виховання професійного музиканта продовжують залишатися актуальними проблеми виконавства [1], художньої техніки [27], сценічної витримки [2; 13; 14], володіння основами джазової інтерпретації [6]. Сучасні підходи до музичної педагогіки і виконавства широко представлені в матеріалах Міжнародної науково-практичної конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть” [18].

Зацікавлене ставлення до джазу активізувало потребу видання спеціальної нотної літератури. В останні десятиліття почали з'являтися різноманітні

збірники з джазовими імпровізаціями для фортепіано [4], гітари [19] та багатьох інших інструментів. Побачили світ посібники для юних музикантів, у яких викладені основні засади джазової мови, мистецтва імпровізації [8]. На жаль, для акордеона і баяна такої літератури в сучасних українських видавництвах майже не має. Окремі автори друкують свої твори та обробки власними силами [31]. Невелика частина творів естрадної музики була видана окремими збірниками в радянські часи [24].

Твори легкої та джазової музики особливою популярністю користуються за кордоном [32]. Її почали популяризувати й російські видавці. За останні роки ними опублікована велика кількість збірників, присвячених цьому жанру [15].

Разом із тим, відсутність джазової школи не дозволяє здобути ґрунтовні навички володіння великою палітрою специфічного звуковидобування на інструменті, не в повній мірі з'ясовані основні особливості виконавства в естрадно-джазовому жанрі. В сучасній методиці навчання гри на баяні та акордеоні переважає академічний напрямок, тому вітчизняні музиканти (особливо учні й студенти музичних закладів) практично не знайомі з відомими західними джазовими акордеоністами – Арт Ван Дамм, Р.Гальяно, П.Дейро, П.Джоллі, К.Котвіц, Ф.Марокко.

Таким чином, проблема використання естрадно-джазових прийомів у практиці акордеонно-баянного виконавства ще не знайшла належного відображення в сучасній музикознавчій літературі. Висвітлення цих питань є однією з перших спроб започаткування наукового пошуку, на наш погляд, у недостатньо ще дослідженій царині музичного мистецтва.

Зважаючи на ці обставини, спробуємо детальніше зупинитися на характеристичні естрадно-джазових стилів та специфіці їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства. Вироблення аргументованих підходів до вирішення даної проблеми видається цілком актуальним.

Акордеон за своєю “природою” естрадно-джазовий інструмент, можливості якого невичерпні. Відомо, що з нього розпочинали свою виконавську творчість такі провідні джазові музиканти, як К.Бейсі, Дж.Шірінг, Ю.Саульський, Я.Френкель, А.Кролл.

Естрадна (легка) музика належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різноманітні форми вокального та інструментального виконавства (естрадна пісня, танцювальна музика, а також увертюра, фантазія, попури, сюїта, різноманітні п'єси і т.д.) [28, с.54].

Джаз як жанр професійного музичного мистецтва склався на межі XIX–XX ст. у результаті синтезу європейської й африканської музичних культур і початково утвердився в середовищі негрів США. Його витоки сягають початку XVII – середини XIX ст., коли работорговці вивозили із західного узбережжя Африки сотні тисяч негрів. Жорстокі умови неволі не зламали американських негрів. Вони “зуміли зберегти свою природну музичальність і створили ряд музичних форм, в яких елементи негритянського фольклору тісно переплелися з побутовою музикою білих” [29, с.10]. Ніхто з месіонерів не міг передбачити, що “створена нащадками цих рабів музика своєю красою й оригінальністю підкорить світ і розповсюдиться майже всіма континентами” [23, с.13].

У створенні нової народної музики велику роль відіграли трудові пісні (своєрідний сплав африканського фольклору і пісень американських робітників). Поряд із ними розвивалися балади (ballad) – епічні пісні з драматичним сюжетом. Балади відіграли значну роль у зародженні і формуванні джазу, алже їх помірні або повільні теми 32-тактової кушетної форми становлять придатний матеріал для імпровізації. Серед найбільш відомих інтерпретаторів балади в джазі – піаніст Білл Еванс, трубач Майлс Девіс, саксофоністи Колман Гоукінс і Джон Колтрейн (США).

Важливою віхою в музичному житті чорних рабів було знайомство з багатоголосими хоровими релігійними гімнами, до яких вони стали вводити елементи імпровізації. Так з'явилися спірічуелс (spirituals) – духовні пісні американських негрів, що виникли в першій чверті XIX ст. на півдні США внаслідок запровадження християнства. Спірічуелс поєднують у собі характерні елементи африканських виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка з яскраво вираженою поліритмією, глісандові звучання, нетемперовані акорди, особлива емоційність) зі стилістичними рисами американських пуританських гімнів, що виникли на англокельтській основі. Вони значно вплинули на зародження, формування і розвиток джазу, а також на творчість композиторів, у творах яких зустрічаються інтонації спірічуелс. Яскравим прикладом є опера Джорджа Гершвіна "Поргі і Бесс". Її колоритна музична мова мала автентичне походження і була запозичена самим композитором у безпосередньому спілкуванні з неграми під час відвідин плантацій, церкви, житла. "Ніколи раніше американська музика не виблискувала таким різноманіттям підслуханих у народу інтонацій", – пише Е. Волинський [5, с. 74]. Витоками виражальних засобів опери були блюзи і спірічуелс, духовні гімни й елементи джазу, трудові негритянські пісні, європейська класична музика.

Однак зі всіх форм негритянського вокального мистецтва найбільш суттєвий вплив на формування джазу зробив блюз (у перекладі з англ. blues – меланхолія, сум) – сольна народна пісня з характерним ліричним настроєм. На відміну від робітничих пісень і спірічуелс блюз виконувався соло у супроводі гітари і губної гармоніки. Найбільш типова форма блюзу – 12-тактовий період із трьох фраз по 4 такти в кожній (AAB): перші 4 такти ґрунтуються на тій самій гармонії, по 2 – на субдомінанті і тоніці і по 2 – на домінанті і тоніці. Зустрічаються й інші форми блюзу. Незмінними залишаються розмір 4/4, доволіний темп, частіше повільний. Характерною особливістю блюзу є т.зв. блю ноутс – понижені III і VII ступені в натуральному мажорному звукоряді, а також структура мелодії і тексту у формі запитання-відповіді.

Розрізняються три стадії еволюції блюзу: архаїчний, або передкласичний, класичний і сучасний (ритм енд блюз). Найраніший тип блюзу – архаїчний (archaic), сільський (country), або народний (folk) – є синтезом попередніх форм афро-американського фольклору. Він має багато спільного з трудовими піснями, йому притаманний декламаційний характер спірічуелс, баладна будова мелодії.

Поява іншого типу блюзу – міського (city), або урбанізованого (urban), з якого пізніше розвинувся класичний (classic) блюз, – відноситься до кінця XIX ст., коли блюз проникає у великі промислові центри і там швидко завойовує популярність. У ньому утвердились характерні особливості, успадковані від музики афро-американських негрів, чітко викристалізувалися 12-тактова форма і гармонічний супровід.

Класичний блюз виконується соло в супроводі одного або декількох інструментів, як правило, банджо (пізніше гітари), губної гармоніки і фортепіано. Його розквіт припадає на 20-ті рр. Наступний розвиток блюзу призвів до появи в 40-х рр. ще однієї його модифікації – ритм енд блюз, що відрізняється експресивною манерою виконання.

Вплив блюзу відчувається у всіх напрямках джазу, а серед популярних його інтерпретаторів – трубач Луї Армстронг, вібрафоніст Мілт Джексон, органіст Джиммі Сіт, піаністи Каунт Бейсі, Дюк Елінгтон та багато інших.

Поряд із вокальною в джазі існує й інструментальна форма блюзу. В історії джазу кінець XX ст. позначився появою фортепіанного виконавського стилю регтайм (ragtime) – від

ragged – рваний і time – час. Початково – це спосіб гри на фортепіано, що імітував звучання банджо. У 90-х рр. XIX ст. регтайм розвинувся як інструментальна форма. Центром розвитку регтайму є місто Седалія (штат Міссурі). Тут було зосереджено багато різноманітних клубів, де грали кращі виконавці регтайму. У цьому ж місті розпочинав свій творчий шлях негритянський піаніст і композитор Скотт Джоппін – визнаний засновник регтайму. Він створив близько 600 регтаймів. Техніка регтайму ґрунтується на статичних звучаннях, коротких акордових ударах, на жорстких, незвичайно загострених ритмічних акцентах, а також на різноманітних поліритмічних ефектах.

Характерною особливістю регтайму є дві неспівпадаючі лінії, а саме – чіткому, рівномірно акцентуючому маршовподібному ритму чвертними тривалостями в акомпанементі (бас – на сильній долі і відповідний йому акорд – на слабій) протиставляється удвічі більшої рухливості своєрідна, гостро синкопована (“розірвана”) мелодія, в якій чергуються окремі ноти з акордами у вісімкових тривалостях. Регтаймові, як правило, передує інтерлюдія (від лат. *inter* – між і *ludus* – гра) – “музична (вок-інстр. або інстр.) п’єса, що виконується між актами опери або драми” [20, с. 545].

Жанрові особливості регтайму використовували у своїй творчості композитори XX ст., а саме І Стравинський у балетній пантомімі “Казка про солдата”, “Регтайми для 11 інструментів” (1918), “Piano Rag Music” (1919), П Хіндеміт у сюїті “1922 рік” та ін. [11, с. 444-445].

До іншого різновиду інструментального блюзу належить також бугі-вугі (boogie woogie) – початково примітивна негритянська манера інтерпретації блюзу на фортепіано. Манера бугі-вугі виникла як імітація гітарного акомпанементу блюзу і в такому виді використовувалася піаністами барел-хауз, а з часом перетворилася в сольну інструментальну форму. В 30-40-х рр. бугі-вугі почали виконувати біг бенді Каунта Бейсі, Бенні Гудмана, Глена Міллера. 12-тактова форма інструментального блюзу з характерною блюзовою гармонією і блюзовими нотами повсюди представлена і в сучасному джазі.

На відміну від регтайму для бугі-вугі типові остінатні басові фігури в нижньому регістрі, звичайно в ритмі восьмих або восьмих з крапкою і шістнадцятих в октавному русі. Лінія басу змінюється в залежності від гармонічних функцій, їй протиставляється контрастна оживлена мелодія у верхньому регістрі у виді безперервних ритмічно гострих варіацій на певну тему 12-тактового блюзу. Розвиток теми відрізняє насиченість стакастними акордами, пассажами, арпеджіо, трелями, тріолями, тремоло, октавними подвоєннями і т.д. Бугі-вугі виконується переважно у швидкому темпі.

Таким чином, як фортепіанна, так і вокальна творчість негрів, переплавлена з часом негритянськими музикантами в інструментальну форму, суттєво вплинула на виникнення і розвиток нового виду музики, який сформувався наприкінці XIX ст. і отримав назву “джаз”. Багато відомих композиторів зверталися у своїй творчості до джазу. Так, наприклад, у Трьох легких п’єсах для фортепіано І Стравинського чітко простежуються принципово нові сфери музики XX ст.: “цирк, мюзик-хол, пізніше – джаз” [11, с. 40].

Протягом усієї історії свого розвитку (першої половини XX ст.) “джаз був могутнім каталізатором усієї легкої музики США, справивши особливо глибокий і плідний вплив на її домінуючий жанр – “популярну пісню” або “стандарт” (стандартом називають пісенну форму з 32-х тактів, побудовану за схемою ААВА, тоді як для джазу типова форма блюзу з 12-ти тактів за схемою ААВ) [9, с. 365]. Глибокі зрушення, які сталися в естетиці джазу під впливом новаторських експериментів, викликали появу великої кількості різноманітних напрямків і стилів, які умовно діляться на: 1) традиційний джаз і період свінгу; 2) сучасний джаз.

Традиційний джаз народився серед негритянських музикантів на півдні США і остаточно сформувався у Новому Орлеані. Від назви міста походить і т.зв. новоорлеанський стиль із характерною колективною імпровізацією, в результаті якої утворюється своєрідна поліфонія. Крім того, витримуються чіткий метроритм, де акцентуються 1-а і 3-я долі (в подальшому – 2-а і

М. Черепанин, М. Булда. Естрадно-джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства

4-а), використовуються різноманітні динамічні, агогічні, фактурні, гармонічні, темброві та інтонаційно-ритмічні прийоми (вібрація, різних видів глісандо, секундові тони і т.д.)¹.

Згодом у Новому Орлеані почали з'являтися також оркестри білих музикантів. На відміну від негритянських вони називалися дисклендами. З часом усе більше утворюється змішаних оркестрів, де грали і негри і білі. Такі оркестри стали традиційними, а виконувану ними музику назвали традиційним джазом.

У зв'язку з переміщенням центру джазу до Чикаго (1917 р.), новоорлеанський стиль зазнає деяких змін. Так, почав зникати елемент колективної імпровізації, поступаючись місцем сольній. Корнетисти все частіше почали грати на трубі, туба була замінена контрабасом, а банджо – гітарою. З часом в оркестри стали вводити фортепіано і саксофони.

На початку 20-х рр. джаз розповсюдився по всій країні і став надзвичайно популярним. Поряд із високопрофесійними виконавцями джазу з'явилися комерційні джазові оркестри, які не зуміли зберегти традиції негритянського джазу. У таких оркестрах повністю вилучалась імпровізація і лише деяким особливо видатним музикантам дозволялося імпровізувати під час концертного виступу. В цей же період почали поширюватися симфоджази – оркестри зі струнною групою. Програми таких оркестрів були насичені, головним чином, обробками модних шлягерів, а також інструментальними аранжуваннями популярних оперних арій, фрагментами з відомих симфонічних творів тощо.

Цілком природно, що комерційний джаз гальмував розвиток імпровізаційного джазу. Водночас, він відіграв певну роль у розповсюдженні нового виду музики, яким незабаром зацікавилися не лише шанувальники музики і музиканти, але й відомі європейські композитори. З появою комерційного джазу значно підвищився рівень виконавської майстерності оркестрів, адже в таких оркестрах могли грати лише музиканти, які бездоганно читали ноти з листа і вміли грати в ансамблі. Багато з них почали навчатися мистецтву аранжування.

До кінця 20-х рр. XX ст. через економічну кризу становище негритянських музикантів різко погіршилося, в результаті чого багато негритянських ансамблів припинили своє існування. На зміну малим негритянським ансамблям прийшли великі оркестри, керовані білими музикантами. Почався період свінгу.

Свінг як стиль сформувався в середині 30-х рр. і суттєво відрізнявся від попередніх напрямків у джазі. У ньому цілком відсутня колективна імпровізація, на перший план виступає аранжування і сольна імпровізація. Згодом спостерігається відродження новоорлеанського стилю, який поступово переміщується в одну з провідних країн традиційного джазу – Англію.

Свінг (swing) у перекладі з англійської означає балансування, коливання. Це характерний елемент виконавської техніки джазу, який передається постійною і безперервною ритмічною пульсацією усіх чотирьох долей такту. Свінг є основним прийомом джазової поліметрії і виникає в результаті несумісності акцентів мелодичної і ритмічної ліній, завдяки

¹ Виконання новоорлеанського стилю на акордеоні досягається особливими прийомами акцентування акомпанементу, характерним інтонуванням мелодичних ліній, проєкцюванням складної (імпровізаційної) поліфонічної фактури на праву клавіатуру. "Проста" гомофонна фактура розподіляється у партіях обох рук таким чином: у правій – одноголоса "крокуюча" регітаймова мелодія, у лівій – акомпанемент типу бас-акорд, маршоподібний характер якого відображає свінгове акцентування на 1-у та 3-ю, або 2-у та 4-у долі за допомогою відповідних артикуляційних міхо-пальцевих прийомів. Особливо важливим є чітка взаємодія міхового акценту та пальцевого удару у короткому стакато (імітація удару двох металічних тарілок – ударного інструмента хай-хету, інша назва – чарльстону).

чому досягається ефект уявного неухильного наростання темпу. Вміння музиканта “балансувати” між цими несумісностями і визначає термін “свінг” [28, с.68-69]².

Сторінка сучасного джазу відкривається на початку 40-х рр. стилем бі-боп, обов’язковою рисою якого є унісонне (або октавне) проведення теми на початку і в кінці п’єси. Мелодії таких композицій насичені складними фігураціями, стрибками, мають незвичайне ритмічне ділення й акцентування. Сольні імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервовим фразуванням, віртуозними пасажами, сухим штриховим малюнком. Гармонія ґрунтується на альтерованих акордах, що відповідає акордеонній і баянній клавіатурі.

На зміну бі-бопу приходять нові стилі: кул (“прохолодний”), хард-боп (“твердий боп”), босса-нова (“нове відчуття”) та багато інших. У 60-ті роки у розвитку джазу намітилися дві тенденції. Одна з них отримала назву третя течія. Її прихильники прагнули до синтезу джазу і класичної музики. Представники іншої, відомої під назвами нова хвиля, вільний джаз або авангард – прагнули зруйнувати всі існуючі канони джазу.

Найбільш імпровізаційним напрямком джазу є босса-нова. Вона має просту наспівну мелодію, яка накладається на запальний ритм бразильської самби. Впровадження цього стилю в баянну літературу відбулося завдяки появі оригінальних творів композитора В.Власова.

Під “натиском” джазу поступово змінювалися жанри естрадно-танцювальної музики. Так, наприклад, суттєвих змін зазнав вальс, який в інтерпретації джазових музикантів перетворився на чотиридолний. Один із них – Дейв Брубек почав експериментувати з п’яти-, шести- та семидолними розмірами. До репертуару акордеоністів увійшли фортепіанні переклади та оригінальні композиції О.Пітерсона (Лаурентійський вальс), Ф.Марокко (Take ten), П.Дезмонда (Take five) тощо.

Таким чином, джаз, паралельно з іншими музичними жанрами, продовжує розвиватися в сучасних умовах під впливом нових музичних систем і напрямків. Незмінною залишається справжня природа джазу – імпровізаційне начало – сольне, ансамблеве чи оркестрове. У будь-яких стильових різновидах цього жанру характерним є специфічне звуковидобуття на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційна будова, яка допускає відхилення від температії.

Вдалий відбір засобів художньої виразності в музиці визначає художній аспект майстерності виконавця. В естрадно-джазовому жанрі ці засоби мають свою специфіку виконання на акордеоні та баяні. Незважаючи на їх модифікацію в межах даного стилю чи жанру, “інтонаційно-ритмічну і ладово-гармонічну єдність мелодії необхідно розглядати як вихідну” [9, с.7].

У контексті акордеонно-баянного мистецтва можна використати і реалізувати будь-який стиль джазової музики завдяки використанню специфічних прийомів виконавської техніки, тембрових особливостей інструмента, численних видів допоміжних ефектів.

Виконання естрадно-джазових прийомів на акордеоні та баяні має свої характерні особливості. Якість інтерпретації джазових композицій залежить “від уміння виконавця імпровізувати, і від уміння грати свінг” [3, с.3]. Щоб навчитися грати в манері свінгу, необхідно слухати записи провідних джазових колективів – оркестри Каунта Бейсі, Дюка Елінгтона, Олега Лундстрема і,

² Для досягнення свінгового прийому на акордеоні використовуються альтеровані нонакорди, ундецимакорди і так звані блок-акорди (block-cords) – акорди з тісним розташуванням. В акомпанементі (в окремих епізодах) партия баса може не співпадати з сильними долями. Для передачі тембрових відтінків груп оркестру широко використовуються міхові риколети, переключення регістрів. Характерні свінгові “розкачування”, ритмічні акценти барабанів передаються особливою міховою артикуляцією, імітацією ударних інструментів тощо.

М. Черепанин, М. Будда. Естрадно-джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеоно-баянного виконавства

4-а), використовуються різноманітні динамічні, агогічні, фактурні, гармонічні, темброві та інтонаційно-ритмічні прийоми (вібрація, різних видів глісандо, секундові тони і т.д.)¹.

Згодом у Новому Орлеані почали з'являтися також оркестри білих музикантів. На відміну від негритянських вони називалися дисклендами. З часом усе більше утворюється змішаних оркестрів, де грали і негри і білі. Такі оркестри стали традиційними, а виконувану ними музику назвали традиційним джазом.

У зв'язку з переміщенням центру джазу до Чикаго (1917 р.), новоорлеанський стиль зазнав деяких змін. Так, почав зникати елемент колективної імпровізації, поступаючись місцем сольній. Корнетисти все частіше почали грати на трубі, туба була замінена контрабасом, а банджо – гітарою. З часом в оркестри стали вводити фортепіано і саксофони.

На початку 20-х рр. джаз розповсюдився по всій країні і став надзвичайно популярним. Поряд із високопрофесійними виконавцями джазу з'явилися комерційні джазові оркестри, які не зуміли зберегти традиції негритянського джазу. У таких оркестрах повністю вилучалась імпровізація і лише деяким особливо видатним музикантам дозволялося імпровізувати під час концертного виступу. В цей же період почали поширюватися симфоджази – оркестри зі струнною групою. Програми таких оркестрів були насичені, головним чином, обробками модних шлягерів, а також інструментальними аранжуваннями популярних оперних арій, фрагментами з відомих симфонічних творів тощо.

Цілком природно, що комерційний джаз гальмував розвиток імпровізаційного джазу. Водночас, він відіграв певну роль у розповсюдженні нового виду музики, яким незабаром зацікавилися не лише шанувальники музики і музиканти, але й відомі європейські композитори. З появою комерційного джазу значно підвищився рівень виконавської майстерності оркестрів, адже в таких оркестрах могли грати лише музиканти, які бездоганно читали ноти з листа і вміли грати в ансамблі. Багато з них почали навчатися мистецтву аранжування.

До кінця 20-х рр. XX ст. через економічну кризу становище негритянських музикантів різко погіршилося, в результаті чого багато негритянських ансамблів припинили своє існування. На зміну малим негритянським ансамблям прийшли великі оркестри, керовані білими музикантами. Почався період свінгу.

Свінг як стиль сформувався в середині 30-х рр. і суттєво відрізнявся від попередніх напрямків у джазі. У ньому цілком відсутня колективна імпровізація, на перший план виступає аранжування і сольна імпровізація. Згодом спостерігається відродження новоорлеанського стилю, який поступово переміщується в одну з провідних країн традиційного джазу – Англію.

Свінг (swing) у перекладі з англійської означає балансування, коливання. Це характерний елемент виконавської техніки джазу, який передається постійною і безперервною ритмічною пульсацією усіх чотирьох долей такту. Свінг є основним прийомом джазової поліметрії і виникає в результаті несумісності акцентів мелодичної і ритмічної ліній, завдяки

¹ Виконання новоорлеанського стилю на акордеоні досягається особливими прийомами акцентування акомпанементу, характерним інтонуванням мелодичних ліній, проєкціюванням складної (імпровізаційної) поліфонічної фактури на праву клавіатуру. "Проста" гомофонна фактура розподіляється у партіях обох рук таким чином: у правій – одnogлоса "крокуюча" регтаймова мелодія, у лівій – акомпанемент типу бас-акорд, маршоподібний характер якого відображає свінгове акцентування на 1-у та 3-ю, або 2-у та 4-у долі за допомогою відповідних артикуляційних міхо-пальцевих прийомів. Особливо важливим є чітка взаємодія міхового акценту та пальцевого удару у короткому стакато (імітація удару двох металічних тарілок -- ударного інструмента хай-хету; інша назва – чарльстону).

чому досягається ефект уявного неухильного наростання темпу. Вміння музиканта "балансувати" між цими несумісностями і визначає термін "свінг" [28, с.68-69].

Сторінка сучасного джазу відкривається на початку 40-х рр. стилем бі-боп, обов'язковою рисою якого є унісонне (або октавне) проведення теми на початку і в кінці п'єси. Мелодії таких композицій насичені складними фігураціями, стрибками, мають незвичайне ритмічне ділення й акцентування. Сольні імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервовим фразуванням, віртуозними пассажами, сухим штриховим малюнком. Гармонія ґрунтується на альтерованих акордах, що відповідає акордеонній і баянній клавіатурі.

На зміну бі-бопу приходять нові стилі: кул ("прохолодний"), хард-боп ("твердий боп"), босса-нова ("нове відчуття") та багато інших. У 60-ті роки у розвитку джазу намітилися дві тенденції. Одна з них отримала назву третя течія. Її прихильники прагнули до синтезу джазу і класичної музики. Представники іншої, відомої під назвами нова хвиля, вільний джаз або авангард – прагнули зруйнувати всі існуючі канони джазу.

Найбільш імпровізаційним напрямком джазу є босса-нова. Вона має просту наспівну мелодію, яка накладається на запальний ритм бразильської самби. Впровадження цього стилю в баянну літературу відбулося завдяки появі оригінальних творів композитора В.Власова.

Під "натиском" джазу поступово змінювалися жанри естрадно-танцювальної музики. Так, наприклад, суттєвих змін зазнав вальс, який в інтерпретації джазових музикантів перетворився на чотиридольний. Один із них – Дейв Брубек почав експериментувати з п'яти-, шести- та семидольними розмірами. До репертуару акордеоністів увійшли фортепіанні переклади та оригінальні композиції О.Пітерсона (Лаурентійський вальс), Ф.Марокко (Take ten), П.Дезмонда (Take five) тощо.

Таким чином, джаз, паралельно з іншими музичними жанрами, продовжує розвиватися в сучасних умовах під впливом нових музичних систем і напрямків. Незмінною залишається справжня природа джазу – імпровізаційне начало – сольне, ансамблеве чи оркестрове. У будь-яких стилевих різновидах цього жанру характерним є специфічне звуковидобуття на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційна будова, яка допускає відхилення від температури.

Вдалий відбір засобів художньої виразності в музиці визначає художній аспект майстерності виконавця. В естрадно-джазовому жанрі ці засоби мають свою специфіку виконання на акордеоні та баяні. Незважаючи на їх модифікацію в межах даного стилю чи жанру, "інтонаційно-ритмічну і ладово-гармонічну єдність мелодії необхідно розглядати як вихідну" [9, с.7].

У контексті акордеонно-баянного мистецтва можна використати і реалізувати будь-який стиль джазової музики завдяки використанню специфічних прийомів виконавської техніки, тембрових особливостей інструмента, численних видів допоміжних ефектів.

Виконання естрадно-джазових прийомів на акордеоні та баяні має свої характерні особливості. Якість інтерпретації джазових композицій залежить "від умінь виконавця імпровізувати, і від умінь грати свінг" [3, с.3]. Щоб навчитися грати в манері свінгу, необхідно слухати записи провідних джазових колективів – оркестри Каунта Бейсі, Дюка Елінгтона, Олега Лундстрема і,

² Для досягнення свінгового прийому на акордеоні використовуються альтеровані нонакорди, ундецимакорди і так звані блок-акорди (block-cords) – акорди з тісним розташуванням. В акомпансменті (в окремих епізодах) партія баса може не співпадати з сильними долями. Для передачі тембрових відтінків груп оркестру широко використовуються міхові рикосшеги, переключення регістрів. Характерні свінгові "розкачування", ритмічні акценти барабанів передаються особливою міховою артикуляцією, імітацією ударних інструментів тощо.

утворення є рівне ведення міха на розтискання і стискання за умовно визначеною динамікою (*pp, p, mp, mf, f, ff*), а також поступове посилення або послаблення звуку, від чого залежать його темброві відтінки. В техніці володіння міхом важливим є прийом філірування.

Філірування – це пропорційне поєднання в одному звуці динамічних відтінків “крещендо” і “дімінуендо”. Можливі різноманітні тривалості філірування – від найкоротшого до кількатактового. Використання цього прийому можливе при досягненні високого рівня технічної досконалості виконавця, тонкого відчуття художньої міри. Філірування, як засіб активізації джазового звучання, частково компенсує відсутність на акордеоні та баяні інтонаційного вібрата, властивого для вокалу та нетемперованим інструментам.

В естрадній музиці прикрасою звуку є *вібрато* (від лат. *vibro* – коливання). Підібравши на акордеоні відповідний регістр та пом'якшивши звук вібрацією, цей прийом додає звучанню твору нових тембрових забарвлень, завдяки чому можна добитися високоякісної імітації смичкових або дерев'яних інструментів. Гармонічна мова сучасних оригінальних творів, написаних для акордеона та баяна, дозволяє ефективно використовувати цей прийом. М'яке, приємне для слуху вібрато повинно звучати в межах шести коливань за секунду. Занадто виразна частота коливань звучить непривабливо. Прийом вібрато досягається поступово або раптово, частішою чи рідшою частотою коливання інструмента шляхом дотику до його корпусу лівою або правою рукою, а в окремих випадках ногою. У виконавській практиці музикантів застосовуються різноманітні прийоми і способи помірного та густого вібрата. Частота пульсації, як правило, в нотах не проставляється і виконавці самі обирають певний тип вібрації (приклад 4).

Серед різновидів інших прийомів естрадно-джазового виконавства слід назвати *кластер* (від англ. *cluster* – скупчення). Його перевагою є велике охоплення діапазону, що дозволяє виконувати хроматичні, цілотнові та діатонічні кластери як правою, так і лівою рукою (приклад 5).

Одним із найпоширеніших прийомів у виконанні естрадної музики є *репетиції* (від лат. *repetitio* – повторення). Ритмізованими та неритмізованими репетиціями проводяться головні теми музичних творів, підголоски, створюються “рухливі” фони.

На акордеоні (баяні) дуже виразно звучить репетиція-форшлаг (репетиція-“сковзання”), іншими словами – швидкісна репетиція, яка виконується на краю клавіш різними аплікатурними варіантами: 3-2-1; 4-3-2; 4-3-2-1; 5-4-3-2-1, при цьому пальці “підбираються” під долоню (приклад 6).

Дуже часто досвідчені музиканти використовують *трель* (від лат. *trillare* – деренчати). Цей прийом передбачає виконання двох звуків або співзвуч із визначеною інтонаційною та вільною або визначеною ритмічною амплітудою.

В естрадній і джазовій музиці трель широко використовується в акордовій фактурі мідних інструментів, особливо в *tutti*. На акордеоні трель також використовується у поєднанні з глісандо.

Поява нових прийомів гри та ускладнення репертуару не виключають володіння навиками мистецького звуковедення, яке досягається тим чи іншим характером зміни міха. Його специфіка полягає у метро-ритмічній структурі твору, розташуванні акцентів, характері імпровізацій, застосуванні різноманітних звуковиражальних прийомів тощо. Основною вимогою щодо техніки зміни міха є ритмічна точність і динамічна врівноваженість різноспрямованих рухів, тобто їх розчленування. “Грамотне, виразне вимовляння музичної мови баяністом (подібно до літературного тексту, що декламується актором із певними інтонаціями і зупинками) залежить саме від визначення природного для кожної музичної думки моменту зміни напрямку руху міха як фактора розчленування” [19, с.34]. Незалежно від характеру атакування (м’якого чи твердого) доцільною є швидкість і спритність зміни. Для твердої атаки часто використовується прийом ривка міхом. Сила ривка залежить від м’язової енергії лівої і правої рук та певних форм руху обох рук на клавіатурах (приклад 7).

На акордеоні та баяні також використовуються різновиди *тремолування*. Тремоло міха, пише М.Давидов, це “густе чергування різноспрямованих рухів міха” [9, с.176]. Тремоло може здійснюватися як на одному звуці, так і акорді. Специфічний темброво-акустичний ефект тремоло збагачується частотою коливання повітряного струменя. До основних різновидів цього штриха належать: пряме, комбіноване та рикошет.

Пряме тремолування – це швидке чергування різноспрямованих рухів міха. Частота зміни міха може бути різною – від восьмих нот до тридцять-других. Під час руху міха пальці з клавіш не знімаються. При витриманому акорді можна підтримувати акцентування поштовхами кисті руки від зап’ястя.

В основі комбінованого тремолування лежить мануально-міховий спосіб, який здійснюється перемінно міхом і пальцями. Цей прийом дає неоднорідний тембровий ефект.

Для досягнення максимальної швидкості темпу і “бісерності” звучання застосовується прийом специфічного акордеонно-баянного тремолування – рикошет міха. Цей спосіб будується на використанні інерційних сил у русі лівого напівкорпусу інструмента. Завдяки керуванню верхньою частиною міха досягається політність міхового руху. Рикошети бувають дуольними, тріольними, квартольними та квінтольними.

Дуольний рикошет виконується подвійним рухом міха на кожну ноту з відривом пальців від клавіш або без нього.

Тріольний рикошет виконується без відриву пальців від клавіш. Техніка виконання складається з розтискання міха, удару верхньою частиною та інер-

ційного відскоку. Його різновидами є тріольний комбінований. Для тривалого виконання тріольного рикошету використовується зворотний рикошет, у якому два поштовхи міха на стискування, один на розтискування.

Виконання квартольного рикошету розпочинається різким розтиском верхньої частини міха. Нижня частина залишається у зібраному стані, а верхня різко стискається. В ту мить, коли верхня частина активно стиснута, нижня рикошетом, тобто за інерцією так само активно розтискується і відскакує. Далі йде останній, заключний рух чотиридольного ланцюжка – розтискування знову верхньою частиною міха. Цей спосіб стає можливим за умови відсутності тертя нижньої частини лівого півкорпусу інструмента до стегна лівої ноги виконавця.

Квартольний рикошет є складнішим для виконання ніж тріольний. Це пов'язано з повторюваністю однобічного ривка міха при зіткненні ритмічних груп. Існують два варіанти його виконання: мануальним чергуванням груп та безперервними різноспрямованими рухами міха.

Виконання квінтального рикошету є лише теоретично можливим через те, що цей прийом ще не знайшов практичного застосування у творах для акордеона.

Шумові специфічні прийоми виникли від прагнення композиторів та виконавців імітувати ударні інструменти. При виконанні цих прийомів з'являється лише шумовий ефект. Вони виконуються ударами рук по різних частинах корпусу інструмента, клацанням перемикачів регістрів, використанням повітряного клапана тощо. Специфічні музичні і шумові прийоми використовуються виконавцями у різноманітних комбінаціях. Іноді до них композитори включають спів теми і декламацію текстового матеріалу (приклад 8).

Таким чином, акордеон та баян утвердилися в естрадно-джазовому жанрі як професійні інструменти і завоювали популярність у світовому масштабі. Найвідоміші акордеоністи і баяністи з різних країн та континентів активно використовують і впроваджують естрадно-джазові прийоми гри у практику концертного виконавства.

У нашому матеріалі здійснена спроба узагальнення теоретичної та практичної інформації щодо характеристики стилів естрадно-джазової музики та використання специфічних прийомів у виконавській практиці акордеоністів і баяністів. Розглянуті нами питання не вичерпуються представленим дослідженням. Наступні наукові розвідки будуть зосереджені на поглибленому аналізі фонозаписів учасників міжнародних конкурсів та професійних музикантів-виконавців, вивченні досвіду впровадження сучасних методик провідними акордеонно-баянними школами, а також у процесі пошуку інформації в комп'ютерній мережі Інтернет.

Нотні приклади:

1. Л.Харт, Р.Роджерс. "Голубий місяць".



2. Обр. К.Карроцца. "Гіко-тіко".



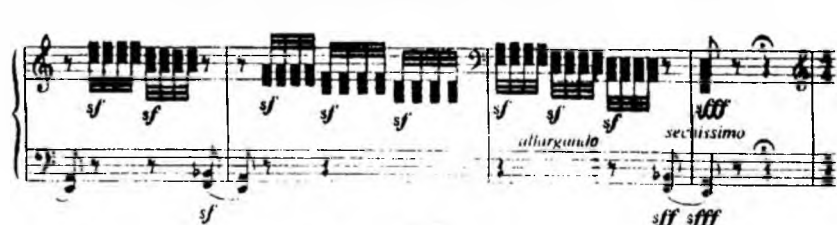
3. А.Сташевський. "Образи". Сюїта №1. Частина II.



4. А.Сташевський. "Образи". Сюїта №1. Частина II.



5. А.Сташевський. "Образи". Сюїта №1. Частина II.



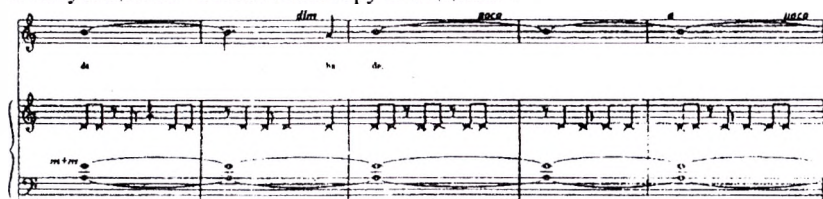
6. Обр. В.Дмитрієва. “Радісний вальс”.



7. Е.Гарнер. “Танцюй зі мною”.



8. В.Зубицький. “Посвята Астору П'яццоллі”.



1. Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения // Баян и баянисты. – Вып. 3. – М., 1977. – С. 147-172.
2. Акимов Ю., Кузовлев В. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста // Баян и баянисты. – Вып. 4. – М., 1978. – С. 79-96.
3. Бажилин Р. Акордеон в джазе. – М., 2002. – С. 3-5
4. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано: Учеб. пособие / Редакция Ю.Н.Холодова. – М., 1979; Джазовые произведения для фортепиано. – Вып. 1 / Сост. Ю.Чугунов. – М., 1982; Капустин Н., Крамер Д. Джазовые этюды для фортепиано. – М., 1987; Джазові п'єси радянських композиторів для фортепіано. – К., 1990.
5. Волинский Э. Дж. Гершвин: Популярная монография. – Л., 1988.
6. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. – К., 1980.
7. Горенко Л. Робота баяниста над музичним твором. – К., 1982.
8. Гурнік І. Джаз-пікколо. Легкі п'єси для фортепіано. – К., 1987.
9. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяниста. – К., 1997.
10. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. – М., 1997.
11. История зарубежной музыки. – Вып. 6. / Ред. В.В.Смирнов. – Санкт-Петербург, 2001.
12. Егоров Б. О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне // Баян и баянисты. – Вып. – 5. – М., 1981. – С. 57-84.
13. Капустин Ю. Музыкант и публика. – Ленинград, 1976.
14. Князєв В. Сценічне хвилювання у концертній діяльності виконавця // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. III. – Івано-Франківськ, 2001. – С. 41-48.

13. Композиции для дуэта аккордеонов / Сост. В. Ушаков. – Санкт-Петербург, 1998; Эстрадные композиции для дуэта аккордеонистов / Перелож. В. Ходукина. – Санкт-Петербург, 1999; Санкт-Петербургский Мюзет Ансамбль / Сост. В. Ушаков. – Санкт-Петербург, 1999; Астор Пьяцолла. 20 танго для баяна или аккордеона / Перелож. С. Лихачева. – Санкт-Петербург, 2000; Концертные пьесы для аккордеона (баяна) в стиле мюзетт / Сост. Р. Бажилин. – М., 2000; Литовский дуэт аккордеонистов. Композиции из репертуара ансамбля / Сост. В. Ушаков. – Санкт-Петербург, 2001; Астор Пьяцолла. Композиции из репертуара ансамбля "Ризоль-квартет" / Сост. В. Ушаков. – Санкт-Петербург, 2001; Векслер Б. Концертные пьесы для аккордеона. – М., 2001; Чарльз Маньянте. Эстрадные композиции для аккордеона / Сост. В. Ушаков. – Санкт-Петербург, 2002; Аккордеон в джазе / Сост. Р. Бажилин. – М., 2002.
16. Конен В. Рождение джаза. – М., 1984; Конен В. Пути американской музыки. – М., 1977.
17. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М., 1985.
18. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції "Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX–XXI століть" (23–28 березня 2003 р.) / Ред.-упоряд. М. Давидов. – К., 2003.
19. Молотков В. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. – К., 1983.
20. Музыкальная энциклопедия. – Т. 2 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1974.
21. Оберюхтин М. Расчлененность музыки и смена направления движения меха // Баян и баянисты. – Вып. 4. – М., 1978. – С. 33–53.
22. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. – М., 1977. – С. 365–391.
23. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Ленинград, 1978.
24. Популярные эстрадные пьесы для аккордеона или баяна / Автор-составитель О. Шаров. – Ленинград, 1988, 1990; Джоуплин С. Регтаймы / Переложение для баяна или аккордеона О. Шарова. – Ленинград, 1989.
25. Романко С. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації. – К., 2001.
26. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М., 1987.
27. Семенов В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне / Баян и баянисты. – Вып. 4. – М., 1978. – С. 54–78.
28. Симоненко В. Лексикон джаза. – К., 1981.
29. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология. – К., 1976.
30. Советский джаз: Проблемы. События. Мастеря / Ред.-составители А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987.
31. Сташевський А. Концертні твори для баяна. Зошит 1. – К., 2001; Черепанин М., Булда М. Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів. – Івано-Франківськ, 2002.
32. Scott Joplin. 8 ragtimes for accordion. – Budapest, 1993; Jazz Accordion Songbook. – London, 1998; Utworz pedagogiczne i koncertowe na akordeon. – Kielce, 2001; Ян Табачник Академія акордеона. – Нью-Йорк, 2001.

Myron Cherepanyn, Maryna Bulda

VARIETY-JAZZ STYLES AND PECULIARITIES IN THEIR USAGE IN THE PRACTICE OF ACCORDION-BAYAN PERFORMANCE

In this article a short information about the process of foundation and development of jazz music, and the formation of its style peculiarities is given. An attempt is made to explain on theoretical basis the main elements of the jazz style and possibility of its usage in the accordion-bayan performance practice. It is for the first time that generalized theory and practice of the main playing skills are used, methodical explanations and concrete examples of the playing techniques are given.