

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГАФИЧ МАКСИМ ЯРОСЛАВОВИЧ

УДК 780.647.2:7.03:7.071.2(44)(450)(477)(043)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО В РОЗРІЗІ

ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ

ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ:

ФРАНЦІЯ, ІТАЛІЯ, УКРАЇНА

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



М. Я. Гафич

Творчий керівник:

Черказова Євгенія Іванівна
народна артистка України, професор

Науковий консультант:

Бондарчук Віктор Олексійович
доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Гафич Максим Ярославович «Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна». — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Мета дослідження – розкрити сутність поняття виконавської акордеонної європейської традиції в аспекті її національних особливостей.

Об’єкт дослідження – акордеонне виконавство у сучасних європейських культурно-мистецьких практиках.

Предмет дослідження – акордеонне мистецтво Франції, Італії, України: школа, персоналії, жанрово-стильові особливості репертуару.

Наукова новизна отриманих результатів та особистий внесок здобувача полягає в тому, що автором вперше здійснюється аналіз акордеонного мистецтва Франції, Італії та України в контексті мистецьких традицій, виконавських практик та жанрово-стильових особливостей на прикладі композиторської й виконавської творчості сучасних митців.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані в спецкурсах з історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів освіти мистецького спрямування та у практиці акордеоністів-виконавців.

У першому розділі здійснено огляд джерел, які стосуються зазначеної теми, наукової літератури, присвяченої різним аспектам предмету вивчення, уточнено ключові поняття дослідження в контексті проблем, що в ньому досліджуються.

У другому розділі встановлено особливості становлення, розвитку та функціонування акордеонного виконавства в інструментальному мистецтві Франції та Італії. Проаналізовано творчість митців, основні тенденції в інструментально-виконавській практиці.

У третьому розділі проаналізовано акордеонне мистецтво в контексті європейських та вітчизняних виконавських традицій. Розглянуто творчість Фредеріка Дешампа та Жака Моне в контексті їх композиторської та виконавської діяльності. Також розкрито сутність акордеонної школи Київської консерваторії на прикладі діяльності Євгенії Черказової.

У четвертому розділі проаналізовано сучасний репертуар акордеоністів в контексті його жанрово-стильових особливостей. Розглянуто творчість Франка Анжеліса, Лучано Беріо та Володимира Зубицького.

Ключові слова: акордеонне виконавство, жанрово-стильові особливості акордеонної творчості, виконавська традиція, школа акордеонного мистецтва.

ABSTRACT

Hafych Maksym Yaroslavovych «Accordion art in the context of European and Ukrainian performing traditions: France, Italy, Ukraine». – Qualification scientific work as a manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). — Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

The aim of the study is to reveal the essence of the concept of European accordion performance traditions in the aspect of their national characteristics.

The object of the study is accordion performance in contemporary European cultural and artistic practices.

The subject of the study is the accordion art of France, Italy, and Ukraine: schools, personalities, genre and stylistic features of the repertoire.

The scientific novelty of the obtained results and the personal contribution of the author lie in the fact that for the first time, the author conducts an analysis of the accordion art of France, Italy, and Ukraine in the context of artistic traditions, performing practices, and genre-stylistic features, using the example of the compositional and performing creativity of contemporary artists. The practical significance of the obtained results is that the research materials can be used in special courses on the history of performing arts, in the educational programs of art-oriented educational institutions, and in the practice of accordion performers.

The first chapter reviews sources related to the topic, scientific literature dedicated to various aspects of the study subject, and clarifies key concepts of the research in the context of the problems under investigation.

The second chapter establishes the features of the formation, development, and functioning of accordion performance in the instrumental art of France and Italy. The works of artists and the main trends in instrumental performing practice are analyzed.

The third chapter analyzes accordion art in the context of European and domestic performing traditions. The creativity of Frédéric Deschamps and Jacques Mornet is examined in the context of their compositional and performing activities. The essence of the accordion school of the Kyiv Conservatory is also revealed through the activities of Yevheniya Cherkazova.

The fourth chapter analyzes the contemporary repertoire of accordionists in the context of its genre and stylistic features. The works of Franck Angelis, Luciano Berio, and Volodymyr Zubytsky are considered.

Keywords: accordion performance, genre and stylistic features of accordion art, performing tradition, accordion art school.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Гафич М. Я. Сучасна акордеонна практика Франції та Італії у контексті класичних традицій виконання // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 70. Т. 1. С. 83–91.

2. Гафич М. Я. В. Зубицький. Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації: порівняльний аналіз авторського виконання і версії Фредеріка Дешампа // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 64. Т. 1. С. 104–110.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри баяна та акордеона, а також теорії та історії музичного виконавства. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. За темою творчого мистецького проекту презентовано три концертні апробації.

1. Гафич М. Я. Акордеон і мистецька освіта у Франції: розвиток академічних традицій виконання // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ - ХХІ століть: збірник матеріалів та тез XVII міжнародної науково-практичної конференції (Дрогобич, 01.12.2023) / Мін-во науки і освіти України; Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2023. С. 48–51.

2. Гафич М. Я. В. Зубицький. Концертна партита №2 в стилі джазової імпровізації: порівняльний аналіз авторського виконання і версії Фредеріка Дешампа // Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика: програма науково-практичної конференції кафедри баяна та акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 03.04.2023) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023.

3. Гафич М. Я. Становлення та розвиток акордеонного мистецтва Італії: історіографія питання // Виконавське музикознавство. Історія, теорія, практика: програма науково-практичної конференції кафедри баяна та акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 07-08.04.2024) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023.

4. Гафич М. Я. Акордеон та мистецька освіта Франції: розвиток академічних традицій виконання: доповідь в рамках курсів підвищення

кваліфікації спеціалізації музичного мистецтва. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка (9 лютого 2024 р.), дистанційно: 2024.

5. Гафич М. Я. Становлення акордеонного мистецтва України, Франції та Італії: порівняльний зріз: доповідь в рамках всеукраїнського вебінару з міжнародною участю. / Полтавський обл. метод. кабінет навчальних закладів мистецтва та культури (13 березня 2024 р.), дистанційно: 2024.

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ У КОНЦЕРТАХ, ВИКОНАНО РЯД ПРОГРАМ, ТВОРІВ:

Акордеонне мистецтво Франції. Концерт аспіранта творчої аспірантури 1-го року навчання. У програмі виконано: Концертний етюд (на тему А. П'яцоллі) Франка Анжеліса; Танго для Клод Рішара Гальяно (за участі концертмейстра Варвари Турти); Дивертисмент Андре Астьєра; Французький дотик Рішара Гальяно. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. (03 травня 2023 р.). Київ: 2023.

Акордеон у академічному вимірі: Італія, Україна. Концерт аспіранта творчої аспірантури 2-го року навчання. У програмі виконано: Прелюдія і fuga Феліче Фуґацци; Секвенца XIII (Шансон) для соло акордеона Лучано Беріо; Присвята Астору П'яцоллі Володимира Зубицького (за участі концертмейстра Варвари Турти). Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. (11 квітня 2024 р.). Київ: 2024

Франція, Італія, Україна: акордеонні традиції виконання. Творчий мистецький проект лауреата міжнародних конкурсів Гафича Максима на здобуття освітньо-творчого ступеня доктор мистецтва «Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна». У програмі, за участі концертмейстра Варвари Турти, виконано: Прелюдія і fuga Феліче Фуґацци; Концертний етюд (на тему А. П'яцоллі) Франка Анжеліса; Секвенца XIII (Шансон) для соло акордеона Лучано Беріо; Дивертисмент Андре Астьєра; Присвята Астору П'яцоллі Володимира Зубицького; Танго для Клод Рішара Гальяно. Конц. хол коледжу Лівобережний (08 липня 2024 р.). Київ: 2024.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT	3
ВСТУП.....	8
РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА, ТЕОРЕТИЧНА ТА ПОНЯТТЄВА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	13
1.1. Джерельна база дослідження та стан наукової розробки теми	13
1.2. Феномен акордеонної виконавської школи в контексті розвитку європейської музичної культури	22
РОЗДІЛ 2. АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ТА ІТАЛІЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ.....	32
2.1. Акордеонне мистецтво у французькій інструментальній культурі	32
2.2. Італійське акордеонне мистецтво ХХ – ХХІ століть: становлення, розвиток, персоналії.....	44
РОЗДІЛ 3. АКОРДЕОННА ШКОЛА В РОЗРІЗІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ.....	74
3.1. Методичні розробки Фредеріка Дешампа та Жака Моне в контексті сучасної французької композиторської та виконавської культури.....	74
3.2. Акордеонна традиція Київської консерваторії: педагогічна та виконавська практика Євгенії Черказової.	86
РОЗДІЛ 4. СУЧАСНИЙ РЕПЕРТУАР АКОРДЕОНІСТА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ	102
4.1. «Французька сюїта для акордеона» Франка Анжеліса: композиторський стиль, композиційна структура, виконавські завдання.....	102

4.2. Лучано Беріо. «Sequenza XIII (Chanson)» (1995): інтонаційно-драматургічний аналіз твору.....	108
4.3. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» Володимира Зубицького в авторському осмисленні та інтерпретаційному моделюванні Фредеріка Дешампа.....	125
ВИСНОВКИ.....	137
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	146
ДОДАТОК А. Методичні розробки Фредеріка Дешампа у контексті сучасної французької композиторської та виконавської культури	154

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вибір теми дослідження обумовлено потребою вивчення акордеонного мистецтва в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій. Акцентуючи увагу на європейському контексті акордеонного мистецтва в аспекті його традицій та новацій, особливостях акордеонного виконавства Франції та Італії, нами розкрито сутність вітчизняної акордеонної школи, її особливостей, відмінностей, пріоритетів розвитку й інтеграції у європейський та світовий мистецький простір.

Акордеонна школа – феномен інструментальної виконавської культури, який представлений потужними здобутками європейських та вітчизняних мистецьких практик, враховуючи їх взаємодоповнення, взаємоперехрещення, взаємонаслідування та взаємопроникнення. У прагненні до художньо-творчого осмислення та самовираження, творча особистість генерує свободу творчості, пізнає її рух і логіку розгортання. У сутності акордеонного мистецтва кристалізується унікальне відчуття смислу інструментальної культури, яке охоплює й узагальнює численні полікультурні процеси і явища, структуруючи їх в логічній послідовності європейської та вітчизняної художньої творчості.

Варто наголосити, що історична місія французьких та італійських акордеоністів у європейській музичній культурі, передусім, і в українській зокрема, полягала у формуванні основних принципів виконавської, методичної та педагогічної практики. Саме італійські і французькі майстри заклали фундамент професійної музично-теоретичної та інструментальної освіти, заснувавши педагогічні та виконавські школи, що стали основою зміцнення акордеонної виконавської традиції України у XX – XXI століттях. Цим визначається актуальність і значимість дослідницької роботи, що зумовлена нагальною потребою у вивченні акордеонного мистецтва Італії і Франції в контексті міжкультурних зв'язків з Україною.

У сучасних європейських виконавських акордеонних школах (Франція, Італія, Україна) спостерігається практико-орієнтований підхід до формування виконавської майстерності соліста-інструменталіста, враховуючи, передусім, його фізіологічні й психологічні особливості, а також технічні можливості.

Пріоритетом сьогodenної акордеонної школи залишається, насамперед, комплексний підхід до вирішення технологічних завдань звуковидобування, інтонування, осмислення авторської ідеї з відповідним донесенням її до слухача з опорою на індивідуальні особливості виконавця, конкретні методики, техніки та рекомендації. Важливого значення набуває аналіз стильових і жанрових характеристик композиторської творчості, формуючи таким чином чітке уявлення виконавських та інтерпретаційних рішень солістом-інструменталістом.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проекту. Творчий мистецький проект і його наукове обґрунтування виконане на кафедрі баяна та акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 15 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2020–2025 рр.). Тему творчого мистецького проекту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 7 від 27.03.2024 р.).

Об'єкт дослідження – акордеонне виконавство у сучасних європейських культурно-мистецьких практиках.

Предмет дослідження – акордеонне мистецтво Франції, Італії, України: школа, персоналії, жанрово-стильові особливості репертуару.

Мета дослідження – розкрити сутність поняття виконавської акордеонної європейської традиції в аспекті її національних особливостей.

Досягнення поставленої мети потребує постановки і вирішення таких **завдань:**

- опрацювати джерельну базу дослідження;

- розкрити сутність феномену акордеонної виконавської школи в контексті європейської музичної культури;
- розглянути акордеонне мистецтво Франції в контексті її культурно-мистецьких традицій;
- проаналізувати італійське акордеонне мистецтво в осмисленні його становлення, розвитку та виконавській творчості;
- узагальнити методичні розробки Фредеріка Дешампа та Жана Моне в контексті сучасної французької композиторської та виконавської культури;
- дослідити традиції акордеонного виконавства Київської консерваторії в контексті педагогічної та виконавської практики Євгенії Черказової;
- проаналізувати жанрово-стильові особливості репертуару акордеоніста на прикладі творчості Франка Анжеліса, Лучано Беріо та Володимира Зубицького.

Матеріали дослідження: Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона» (2003), Л. Беріо. «Sequenza XIII (Chanson)» (1995), В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» (1990).

Методологія дослідження базується на комплексному поєднанні наступних методів:

- **джерелознавчий** - в опрацюванні джерельної бази дослідження;
- **порівняльно-історичний** – у розкритті шляхів проникнення акордеонного виконавства з Європи в Україну;
- **біографічний** – у розгляді творчих біографій митців, їх діяльності в акордеоному мистецтві;
- **компаративний** – у порівняльному аналізі європейських виконавських традицій, шкіл, репертуару, жанрових та стильових особливостей акордеонного мистецтва;
- **аналізу і синтезу** – у виокремленні й узагальненні на основі сучасного репертуару для акордеона, його жанрових та стильових особливостей;
- **теоретичного узагальнення** – у формулюванні висновків проведеного дослідження.

Теоретична базаю роботи є праці з таких питань:

- **культурології** (О. Берегова, І. Єргієв, М. Булда, М. Черепанін);
- **біографістики** (М. Давидов, М. Різоль, В. Охманюк, Р. Юсипей);
- **теоретичного музикознавства** (М. Давидов, В. Заєць, В. Князєв, В. Самітов, А. Сташевський, В. Бондарчук);
- **акордеонної творчості** (М. Давидов, В. Заєць, В. Князєв, В. Самітов, А. Сташевський, Є. Черказова, М. Гафич, В. Марченко, Д. Мотузок, Ю. Дяченко, О. Приндюк, А. Семешко);
- **народно-інструментального виконавства** (П. Андрійчук, О. Бензюк, В. Заєць, А. Душний, В. Бондарчук, М. Давидов, В. Марченко, Є. Іванов, Л. Пасічняк).

Наукова новизна отриманих результатів та особистий внесок здобувача полягає в тому, що автором вперше здійснюється аналіз акордеонного мистецтва Франції, Італії та України в контексті мистецьких традицій, виконавських практик та жанрово-стильових особливостей на прикладі композиторської й виконавської творчості сучасних митців.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані в спецкурсах з історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів освіти мистецького спрямування та у практиці акордеоністів-виконавців.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проекту.

Публікації. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

За темою творчого мистецького проекту презентовано три **концертні апробації**, до програм яких входять твори для акордеону італійських, французьких та українських авторів.

Структура роботи. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, чотирьох розділів, висновків. У списку використаних джерел 96 позицій. Загальний обсяг роботи становить 7,4 авторських аркушів (179 сторінок), з них основного тексту – 6 авторських аркушів (145 сторінок). У додатку надано Методичні розробки Фредеріка Дешампа.

РОЗДІЛ 1.

ДЖЕРЕЛЬНА, ТЕОРЕТИЧНА ТА ПОНЯТТЄВА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерельна база дослідження та стан наукової розробки теми

Дослідження акордеонного виконавства вітчизняної та європейської традиції, зокрема, Франції та Італії, вимагає системного підходу у виборі, формуванні та систематизації джерельної бази. Такий принцип зумовлений усвідомленням того факту, що осмислення акордеона у сприйнятті української інструментальної традиції та європейської суттєво відрізняється. Причин для такого висновку достатньо, і основною є, насамперед, історичний фактор, геополітична ситуація, ментальна особливість тощо.

Для об'єктивного і неупередженого висвітлення проблеми, яка заторкує історію, практику і міжкультурний діалог в системі акордеонного виконавства потрібно провести детальний аналіз фахових джерел вітчизняного наукового простору, а також літератури Франції та Італії, які стали центрами ствердження акордеонної інструментальної традиції.

Варто зазначити, що дослідження акордеонного виконавства у вітчизняному науковому просторі розпочато лише з другої половини ХХ століття – періоду зміцнення теоретичного виконавства, напряду, започаткованого на факультеті народних інструментів науковцем М. Давидовим. Саме М. Давидов закладав основи теоретичного підходу до виконавської школи баяна та акордеона крізь призму практичного досвіду музиканта. У результаті системного узагальнення в науковий обіг веденого низку понять, які розкривають сутність і семантику акордеонного виконавства в розрізі його теоретичного обґрунтування та практичного функціонування.

Маючи особливий інтерес серед науковців-дослідників та практиків-виконавців, сьогодні можна переконливо стверджувати, що акордеонне

мистецтво у результаті логічного свого розвитку виокремилося у незалежну від акордеонного виконавства площину, закріпивши за собою статус перспективного, європоцентричного інструментального напрямку. Такий злет стимулював до зміцнення і науково-дослідної основи, яка станом на сьогодні має свій потужний репозитарій.

У результаті опрацювання джерельної бази дослідження, вдалося диференціювати її за такими групами:

- 1) публікації у фахових виданнях;
- 2) публікації у періодичних виданнях;
- 3) матеріали інтернет-сайтів з аудіо та відеозаписами;
- 4) автобіографічно-мемуарна література, що стосується предмету дослідження;
- 5) інтерв'ю з виконавцями, митцями дослідниками акордеонного виконавства.

На основі опрацювання зазначених груп джерельної бази варто зупинитися на окремих її блоках з метою демонстрації основних фахових напрацювань, висновків та узагальнень.

Відтак у сучасному музикознавстві спостерігається активне зростання інтересу до теоретичного осмислення практичного досвіду інструментальної виконавської школи, накопиченого в акордеонному виконавстві. Зокрема **М. Давидов** у ґрунтовному дослідженні «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста» [16] автор розкриває виконавські, педагогічні, методичні проблеми підготовки соліста-інструменталіста, що дає змогу комплексного підходу до осмислення виконавської школи та традиції. Увага в роботі приділена технічним аспектам гри (артикуляція, штрих, ритмодинаміка, координація тощо), зокрема обґрунтовано основні принципи мікроструктурного виконавського інтонування як засобу формування художньої техніки в контексті створення переконливої виконавської версії композиторського задуму (культура почуттів, індивідуальність виконавця, виконавська трактовка тощо).

Продовженням наукових досліджень інструментальної творчості стала монографія **М. Давидова** «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» присвячена висвітленню виконавських, науково-методичних та педагогічних здобутків у сфері українського мистецтва [12]. Комплексна наукова робота дає змогу розкрити основні аспекти становлення та розвитку народно-інструментальної творчості, приділяючи значну увагу акордеонній культурі, зокрема. Автором охарактеризовано творчість композиторів, які створили оригінальні твори для народних інструментів, окреслено постаті яскравих педагогів, виконавців, колективів, чий внесок у розвиток академічного народно-інструментального мистецтва є доволі значним. Дослідник відзначив роль Київської виконавської школи у розвитку народно-інструментального мистецтва, підкресливши, що вона була «започаткована на єдиній методологічній основі, яку розробив професор М. Геліс» [12, с. 3]. Українська виконавська школа як явище культури, на думку М. Давидова, спрямована на вивчення: народного інструментарію; популяризацію його академічних різновидів; орієнтована на професіоналізацію освітньої підготовки фахівців у галузі акордеонного мистецтва й забезпечення процесів культуротворення у сучасній Україні.

Важливим доробком дослідження акордеонного виконавства є монографія **А. Сташевського** «Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль» [44]. Робота присвячена композиторській творчості, зокрема написанню оригінального репертуару для баяна та акордеона. У праці стверджується думка, що сучасна оригінальна композиторська творчість (В. Зубицький, О. Гончаров та ін.) змінює уявлення про акордеон, звуковиражальні й колористичні можливості інструмента, його художньо-семантичний рівень. Автор підкреслює, що завдяки академізації репертуару для акордеона утверджується новий звуковий образ інструмента.

У контексті дослідження проблеми сучасного акордеонного виконавства є доцільним звернутися до монографії **М. Черепаніна** «Естрадний олімп акордеона» (2008 р.) [47], де здійснено комплексний аналіз художніх напрямків музики для акордеона другої половини ХХ – початку ХХІ ст., у контексті розвитку світової музичної культури.

Серед дисертаційних досліджень присвячених акордеонному виконавству слід зазначити про дослідження **Є. Іванова** «Академічне акордеонне мистецтво в Україні», **М. Булди** «Естрадно-джазова музика в акордеонному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство», **В. Марченка** «Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ - початок ХХІ ст.)» та інші.

В. Самітов у монографії «Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект)» свою наукову увагу спрямував на висвітлення проблем музично-виконавського мистецтва, пов'язаних із питаннями формування базисної методологічної основи щодо специфіки мислення музиканта-виконавця (інструменталіста) [41]. Автор вдається до поглибленого теоретичного аналізу почуттєво-розумових явищ, процесів мислетворення, що обумовлюють здатність до створення інтерпретаційних трактовок музиканта-виконавця, розкриваючи наступні аспекти проблеми: професійний, психофізіологічний, методологічний та філософський. Практичне значення цієї ґрунтовної у культурологічному й методологічному ключі праці в аспекті специфічного інструментального мислення акордеоніста полягає у зверненні автора до опису технік переміщення рук музиканта.

У дисертаційному дослідженні **Є. Іванова** «Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні» (історичний аспект) (1995 р.) простежено становлення і розвиток українського академічного акордеонного мистецтва, виявлено тенденції його подальшої еволюції; висвітлено аспекти становлення київської школи акордеонного академічного виконавства [25].

Дисертація **М. Булди** «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» (2007 р.) [7] присвячена висвітленню особливостей функціонування естрадної і джазової музики в контексті виконавських традицій акордеоністів / баяністів. Акордеон розглянуто з позицій ствердження його як академічного концертного інструмента.

У дисертаційній роботі **В. Марченка** «Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)» розкрито специфіку акордеонного мистецтва в музичній культурі України періоду другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [30]. Автор акцентує увагу на розвитку акордеона як інструмента, композиторській творчості для акордеона, на розвитку регіональних виконавських шкіл, на професійній освіті акордеоністів.

Ключовим положенням нашого дослідження є розуміння розвитку акордеонного мистецтва в Україні в контексті *утвердження академічних традицій виконавської школи*. Дане положення знаходить своє підтвердження в роботах **О. Бензюка** [2], **А. Душного** [2; 19; 20], **В. Зайця** [2; 24], які у своїх наукових розробках підкреслюють аспекти становлення народно-інструментального мистецтва в Україні як академічного. Цінним у роботах музикознавців є акцентуація проблеми виконавської школи. Так, **В. Заєць** наголошує, що специфіка процесу академізації народно-інструментального виконавства ґрунтується на освоєнні методик виконавства з суміжних галузей виконавства та їх перенесення на народні інструменти. **А. Душний**, приділяючи увагу проблемі розвитку української школи баянно-акордеонного мистецтва в напрямку її утвердження як академічної школи, вдається до аналізу науково-методичних розробок акордеоністів України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., стверджуючи, що модернізація процесу розвитку виконавської школи простежується в інструментальному й

освітньому напрямках, сприяючи академізації народних інструментів, зокрема, акордеону.

У роботах дослідників підкреслюється думка, що процес створення української народно-інструментальної виконавської школи, є ще недостатньо вивченим з точки зору формування курсу на професіоналізм й академічність виконавства на народних інструментах в Україні та за її межами. Тому актуальною лишається, і ми з цим погоджуємося, проблема окреслення методологічних й методичних засад становлення і розвитку професійного виконавства на народних інструментах, зокрема, акордеоні, й окреслення прогресивних методик виховання, враховуючи європейський досвід, як пріоритетного напрямку розвитку сучасної виконавської школи.

Проблемі висвітлення методологічних і методичних аспектів виконавства на акордеоні й розвитку освітнього процесу присвячена робота **В. Дорохіна** «Методологічні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні)» [17], і у якій надано практичні рекомендації як по виконавству на інструменті, так і по організації освітнього процесу. Теоретична і практична цінність роботи В. Дорохіна полягає в тому, що вона спрямована на формування у студентів-акордеоністів навичок художнього мислення на основі розвитку техніки артикуляції. Автор переконаний, що у виконавстві як самостійному виді художньої діяльності пріоритетними є питання вивчення принципів музичної артикуляції, і ці питання в інструментально-виконавській практиці завжди перебуватимуть у центрі уваги і музикантів-виконавців, і музикантів-педагогів.

На сучасному етапі розвитку українського акордеонного інструментального виконавства питання ефективності застосування різних методів та засобів навчання у спеціальному класі акордеона НМАУ ім. Чайковського для педагога **Євгенії Черказової** [43; 48; 59] є вельми актуальним питанням. У 2004 р. вийшов друком навчальний посібник Є. Черказової «Академічний репертуар акордеоніста» [48], в який увійшли перекладення, зроблені виконавицею, творів І. Альбеніса, Ф. Мендельсона,

Дж. Платті, П. Сарасате, Д. Скарлатті, також у посібнику зібрані методичні рекомендації стосовно виконання творів для акордеона. У 2007 р. в італійському видавництві «PHYSA» вийшов друком збірник репертуару для акордеона, складений Є. Черказовою, в якому були зібрані перекладення творів бароко для акордеона, усі композиції подані у виконавській редакції Є. Черказової. Мисткиня є почесним членом Академії літератури і мистецтва в м. Фівіццано (Італія), членом Методичного центру викладачів музичних закладів Італії.

Прогресивність методики навчання Є. Черказової у класі акордеона – це її художня домінанта, пошук ефективних методів, пов'язаних із художніми аспектами музичної творчості, підпорядкованість технічних завдань художньому баченню виконавця. Важливими напрямками створення індивідуального підходу до навчання студентів є: класичний репертуар і інструктивний матеріал. Рівень освіти музикантів-акордеоністів у класі Є. Черказової є рівнем класичної академічної освіти.

З огляду на процеси фахового зростання акордеоністів, зміцнення їх технічних можливостей, набуттям професійних виконавських якостей, є потреба апелювати до методичних робіт, які є результатом тривалої педагогічної та концертної практики авторів. Серед найбільш відомих праць варто зазначити дослідження **О. Гончарова** [11], **В. Князева** [27; 28], **Н. Схаб** [45]. Теоретичні узагальнення у роботах зроблені на основі практичного досвіду виконавців, тому рекомендації, надані у посібниках, мають вагоме значення для удосконалення майстерності виконавців-акордеоністів й продовження традицій української виконавської школи гри на акордеоні. Теоретичні розробки, надані у посібниках, поєднують ясність викладу матеріалу та ґрунтовний аналіз методичних принципів акордеонного виконавства.

Яскравий історико-інструментознавчий підхід у європейському музикознавстві демонструють роботи французького дослідника **П. Монішона** (P. Monichon) [88; 89], який вважається авторитетним у світі

істориком акордеона (музикознавець, професор музичної освіти та історії музики в Шато-Тьеррі, колекціонер музичних інструментів). «Чи є акордеон музичним інструментом?» – назва першої французької дисертації про інструмент, яку захистив у 1947 році в Парижі П'єр Монішон. У його працях, опублікованих у другій половині ХХ ст., розглядаються різновиди акордеону, надається опис конкретних інструментів у порівняльному аналізі з врахуванням основних етапів формування. Роботи П. Монішона присвячені вивченню історії і ергології акордеона (будови, конструкції інструмента), у них докладно описано основні технічні параметри сучасних акордеонів та баянів, виділено їхню історичну перспективу інструментального удосконалення.

Проблема еволюції акордеона представлена вагомою науковою роботою **П. Джервазоні** «Акордеон, інструмент ХХ ст.», 1987 р. (P. Gervasoni «L'accordéon, instrument du XXe siècle») [65], яка була орієнтована, на думку автора, дати відповіді на «запитання виконавців і композиторів щодо акордеона, концертного інструменту» [65, с. 5]. Історичний аспект дослідження акордеона продовжено у праці **Ф. Білларда, Д. Руссена** «Історія акордеона», 1991 р. (F. Billard, D. Roussin «Histoires de l'Accordéon») [56].

Особливий практико-орієнтовний зміст для нашого дослідження містить звернення до методики навчання гри на акордеоні **Ф. Дешампа** «Техніка Дешампа», 1992 р. (Frederic Deschamps «The Accordion – New Technical Approach») [69] – всесвітньо відомого викладача, знаного своїми передовими методами. Автор даного дослідження навчався у Франції, у міжнародній школі Ф. Дешампа (2021 р.), й має досвід апробації цієї прогресивної методики, яка представляє собою не збірку вправ, а є саме «методом» роботи в технічному значенні терміну, яка пояснює спосіб виконання на основі дотримання певних принципів і в певному порядку (**Додаток А**).

Техніка Ф. Дешампа є своєрідною екосистемою стосунків між акордеоністом та акордеоном, високоефективною системою тренувань, здатною значно покращити техніку виконавства на акордеоні, сенс якої – в управлінні багатьма частинами тіла з акцентом на спрямуванні цього руху в бік акордеона, чим досягається можливість формування природнього для кожного виконавця звуку. Результатом засвоєння методики Ф. Дешампа стає майстерність опанування красивим, тембрально збагаченим звуком, опанування філософією експресивного виконання. Дана методика наслідує методику **Жака Моне** (Jacques Mornet) стосовно підходу до гри на акордеоні, який називають «підходом на акордеоні на духових інструментах». Ж. Моне також вважав, що техніка, яка гармонує з інтерпретацією, є природною. Такий метод протиставляється традиційному методу, заснованому на навчанні технічним аспектам гри зі зростаючим рівнем складності і внесенням музичних задач на наступних щаблях розвитку.

Висновок. Таким чином, для цілісного осмислення акордеонного виконавства у вітчизняній інструментальній культурі використано наукову фахову літературу таких авторів, як: М. Булда, Г. Голяка, Н. Гонтаренко, М. Давидов, Ю. Дяченко, А. Дубій, І. Єргієв, Є. Іванов, В. Марченко, Є. Черказова.

Теоретичні роботи М. Давидова, О. Бензюка, В. Дорохіна, А. Душного, В. Зайця, О. Гончарова, В. Князєва, Н. Схаба, Є. Черказової дають можливість осмислити акордеонне виконавство як сформовану школу інструментальної традиції Київської консерваторії.

Дослідження зарубіжних науковців (D. Beaulieu, F. Billard, L. Berio, F. Deschamps, D. Roussin, P. Gervasoni, Ph. Krumm, P. Monichon, E. Hall, E. Hirsh, P. Lavaud, P. Réan, I. Stoyanova) створюють умови до вивчення акордеонного виконавства Італії й Франції в контексті європейської виконавської школи.

Напрацювання практиків-інструменталістів, серед яких: М. Булда, М. Давидов, Г. Голяка, Н. Гонтаренко, Ю. Дяченко, І. Єргієв, В. Марченко,

В. Самітов, М. Черепанін, Р. Юсипей, Е. Hall, Е. Hirsh, Р. Lavaud, Р. Réan, І. Stoyanova дають можливість розкрити художньо-естетичні аспекти гри на акордеоні, аналізу оригінального репертуару, а також творчості сучасних композиторів, встановлення їх стильових особливостей, виявлення експериментальних підходів у формуванні художньої творчості.

Однак, попри високу значимість доробку вчених, в українському мистецтвознавстві ще бракує досліджень, в яких акордеонне мистецтво України вивчалось би як системний феномен, з позицій окреслення акордеону як академічного концертного інструменту.

1.2. Феномен акордеонної виконавської школи в контексті розвитку європейської музичної культури

Формування національної культури зумовлене потужною апропріацією за умови взаємонаслідування, взаємоперехрещення, взаємозбагачення та взаємопроникнення численних стратегій, практик та традицій: політичних, економічних, релігійних та мистецьких зокрема. У результаті таких активних комунікацій відбувається нашарування культурних пластів в синтезі яких особливо гостро постає проблема феномену ідентичності через встановлення, збереження та захист сутнісних ознак етносу, нації, держави та художньої творчості зокрема. Накопичення досвіду в певному ціннісному осередку особливо важливу і для виконавської практики, оскільки саме в ньому формується та набирає ваги поняття школи, традиції, творчої лабораторії тощо. Виконавська школа – феномен, який передбачає розкодування, осмислення, узагальнення досвіду та передача його від одного покоління до наступного. Школа, традиція – це колективний розум, це артефакт не поле культури, це ті символічні форми мистецтва, які належать всі і одночасно, формуючи статус культури, її суб'єктність та позиціонування як у вимірі національних рефлексій, так і світовому просторі.

З XIX століття в музичному мистецтві Європи активно відбувались процеси оновлення і реформування багатьох напрямків діяльності, змінювались стилі, жанри, творчі уподобання. Ці зміни були підготовлені історичним розвитком європейської музичної культури, розмежуванням сфер музичної творчості: виконавства, педагогіки, композиторської діяльності, які розвивалися за своїми внутрішніми законами і принципами. Невипадково інтерес до музичного виконавства у XIX столітті в усій Європі співпав із розвитком романтичної естетики, в якій актуалізувалися питання сольного виконавства, що опиралося на індивідуальне творче начало. Це, своєю чергою, стимулювало розвиток відповідних жанрів музичного мистецтва – романтичної опери, інструментального концерту, симфонічних фантазій, величезної кількості різноманітних сольних і ансамблевих концертних творів майже для всіх інструментів, пісень та романсів тощо і появу в різних європейських країнах, які до цього часу не мали власних широкознаних концертантів-професіоналів, яскравих національних кадрів – композиторів, співаків та інструменталістів-віртуозів, капельмейстерів та педагогів. Репрезентативною ділянкою європейського музичного мистецтва, як зазначав відомий канадський музикознавець українського походження А. Рудницький, у ці часи стала «сфера інструментальної або ж інструментально-вокальної музики» [40, с. 55–56].

Становище України як європейської музичної периферії у XIX столітті, поступово почало змінюватися, коли на українську історико-культурну авансцену все активніше стало виходити музичне виконавство. Поруч з першими вітчизняними професійними музикантами-виконавцями, педагогами і композиторами у цьому процесі видатну роль відіграли представники багатьох інших європейських культур: німецької, французької, італійської, польської, чеської. Історично більш тісна культурна інтеграція у Західній та Південній Європі, більш ранній розвиток музично-естетичної та музично-теоретичної думки, художніх стилів, напрямків та жанрів, які визначали історико-культурну епоху XIX–XX століть у порівнянні з

історичною ситуацією в Україні, зумовили значний вплив європейських музикантів – виконавців, композиторів, педагогів на формування музичної культури в українських реаліях, обумовивши її розвиток в контексті наслідування європейських музичних традицій.

Загалом, потрібно відзначити певну строкатість у становленні музичної культури та музичного життя різних регіонів України, обумовлену історико-культурними особливостями їх розвитку під впливом представників інших європейських культур. Так, відомо, що у землях Західної України, яка входила до Австро-Угорщини, у Галичині та на Буковині, де жили українці, поляки, угорці, румуни, німці, словаки, чехи та інші національності, були тісні зв'язки із Західною Європою. Зокрема, славетний феномен «Празької школи» полягав в тому, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Прага стала одним із головних центрів європейського художньо-мистецького й культурного життя. Музична освіта в Празькій консерваторії, становлення виконавських інструментальних шкіл, діяльність композиторів «Празької школи», активна концертна діяльність творчих колективів, сольні виступи мали інтенсивний характер і сприяли зближенню культур слов'янських народів, активізації інтеграційних процесів. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Прага була не лише центром музичної культури і освіти в Європі, а й репрезентувала міжкультурні взаємини передусім у слов'янському середовищі. Традиції демократично-реалістичного мистецтва, розвинені Б. Сметаною та А. Дворжаком, утворили фундамент класичного чеського музичного мистецтва. Високий рівень чеського музичного професіоналізму вплинув на розвиток музичної культури інших країн, у тому числі України.

Чеські музиканти працювали в Україні і підносили рівень української музичної освіти, українські музиканти мали змогу навчатись у Празькій консерваторії і засвоювати тенденції світової культури, опановувати естетичні цінності, розвивати новий тип музичного мислення. Українське музичне мистецтво популяризувалося через міжкультурні контакти українських митців із культурними центрами Західної Європи, професійна

співпраця музикантів підносила авторитет української музичної культури, спонукала зарубіжних колег до творчої співпраці.

Працька школа кінця XIX – початку XX століття, завдяки високому рівню чеських педагогів-музикантів, дала європейському культурно-мистецькому простору музикантів-професіоналів, рівень яких дозволяв їм обіймати професорські і викладацькі посади у більшості європейських музичних закладів, входити до складу європейських камерних ансамблів, оперних і симфонічних колективів, займатися сольною концертно-виконавською і педагогічною діяльністю, сприяючи і збагачуючи розвиток національних інструментальних шкіл, зокрема, і в Україні.

Південні регіони України, відчували впливи, окрім західноєвропейської, також східно-європейської, єврейської, італійської, французької, грецької та інших культур. У центральних та Північних регіонах України відбувався тісний контакт українців з єврейськими та польськими поселенцями, які жили на цих територіях впродовж багатьох століть і репрезентували свої національні культурні особливості, традиції та звичаї. Східні українські території відчували домінуючий вплив російських музично-культурних традицій, які, своєю чергою, базувалися на досягненнях західноєвропейських виконавських, композиторських та педагогічних шкіл XVIII – XIX століть.

В українському музичному інструментальному виконавстві еволюція від зародження й становлення аматорської сольної та ансамблевої виконавських традицій до формування у XX столітті інструментальних виконавських шкіл, появи численних вітчизняних професіональних музикантів-інструменталістів – викладачів і концертантів, які змогли вже репрезентувати українське музичне мистецтво на європейському рівні, відбулася менш, ніж за одне сторіччя. Такий інтенсивний розвиток української інструментальної виконавської культури став можливий завдяки творчому співробітництву музикантів різних національностей, які презентували культуру виконання в українське музичне мистецтво. Саме

тому вивчення процесу формування музичної культури України й, зокрема, розвитку акордеонного мистецтва, можливе при розгляді багатьох аспектів, пов'язаних із взаємовпливом та взаємозбагаченням української культури, а саме – впливом Французької та Італійської музичних культур, як історично розвинених культур акордеонного мистецтва, які були в авангарді становлення і популяризації акордеона як концертного інструмента. Музиканти із Італії, Франції як носії традицій акордеонного виконавства, своєю педагогічною, виконавською, композиторською, організаційною та підприємницькою діяльністю в Україні з кінця XIX століття сприяли становленню і розвитку української професійної музичної освіти і виконавства та входженню України до загальноєвропейського культурного процесу з власним творчим надбанням.

Звернемося до розгляду змісту поняття *інструментальної виконавської школи*.

Формування інструментальної школи є складним і довготривалим процесом, процесом організованої діяльності; сутнісна якість школи – у створенні системи навчання, системи концертного виконавства, системи здобуття знань і формування виконавських традицій, системи комунікативних зв'язків з широким колом музичної спільноти. Процес функціонування школи є відкритим для комунікативних впливів, новацій.

В сучасному музикознавстві стверджується, що в Україні об'єктивно утворилася «унікальна комунікаційна система мистецької освіти» [4, с. 244], стратегічною метою якої є як розвиток індивідуальних мистецьких здібностей, так і розвиток системи особистості, – творчої, талановитої, інтелектуальної, з науковою і громадською позицією і волевиявленням. Ця система визнається як «конкурентноздатна». Творча спрямованість визначає унікальність, миттєвість, змістовну наповненість кожного акту музично-педагогічної комунікації, оскільки в XXI столітті найгостріше постають питання змістовності інформації, що передається, духовної спрямованості творчо-конструктивного процесу навчання [5, с. 17].

Мистецький потенціал акордеонної виконавської школи України характеризується стрімким зростанням професіоналізму музикантів завдяки педагогічним процесам навчання й впливу видатних педагогів-особистостей на формування професійної майстерності студентів-майбутніх виконавців, виховання їхньої музичної виконавської культури, культури музичного звуковидобування, культури музичного мислення й майстерності інтерпретації музичних творів; сучасна акордеонна виконавська школа України містить можливість розвитку водночас і завдяки розширенню репертуарної палітри внаслідок появи чисельної кількості нових творів для акордеона соло, камерних ансамблевих складів тощо українських композиторів, а також сучасних композиторів світу.

Приналежність до виконавської школи визначається процесами фахового навчання, результатом чого є вдосконалення рівня культури виконавства. Еталонними для майстерності акордеоніста-виконавця вважаються: наповнений і співучий звук, блискуча і легка техніка, інтонаційно-артикуляційна досконалість, витончене фразування й динамічні градації, яскравий виконавський темперамент. Виконавець-акордеоніст повинен розкривати інтонаційно-акустичну природу звуковідтворення інструменту, володіти здатністю образно-сислового прочитання музичних текстів й втілення новітніх виконавських концепцій.

Французька й італійська школи акордеонного виконавства як найдавніші європейські виконавські школи завжди зберігали свої основні особливості: сувора академічна вимогливість до якості звуковидобування, інтонації, звуковедення, тембру, дотримання композиторських позначок. Гра європейських акордеоністів минулого і сучасності відмітна високою вимогливістю до виконання творів, а саме: безпомилковим і беззаперечно точним виконанням нотного тексту, бездоганною чистотою інтонування, чистим і без призвуків тембром, точним виконанням ритмічних малюнків, інтонаційно елегантним фразуванням.

Французька і італійська школи акордеонного виконавства впродовж століть плекали чистий, відкритий і ясний звук, рельєфну артикуляцію. Виконавство на акордеоні в цих школах, і сьогодні відрізняється застосуванням тембрових і динамічних засобів виразності, довершеної відповідності нотному матеріалу.

Характерно, що, специфікою французької і італійської шкіл акордеонного виконавства традиційно залишалось, поряд з сольними виступами, вироблення навичок колективної співтворчості. Акордеонне виконавство у французькій та італійській школах у єдності наступних характеристик, складає цілісну систему, а саме:

1. єдність художніх і технологічних принципів виконання;
2. спільність послідовників видатного виконавця, об'єднаних наслідуванням творчих принципів і художньої манери виконання;
3. високий рівень виконавської майстерності послідовників даної школи;
4. сталість високих результатів;
5. єдність та наслідування методів навчання на інструменті;
6. наявність педагогічної спільноти, яка дотримується єдиної системи цілей, завдань та методів навчання.

Культурна ситуація постмодерну в музичному мистецтві створила умови для пошуку й здійснення виборів виконавських інтерпретативних моделей, завдяки яким стало можливим втілення індивідуальної свідомості в загальні культурні смисли.

У сучасному музикознавстві формулюються змістовні характеристики виконавської школи як свого роду *дискурсу* – ситуації «комунікації незамкнутого типу», перебіг якої передбачає «нарощення аргументів і пояснень» [4, с. 239]. Поняття дискурсивного характеру відносин у виконавській школі використовується в значенні особливого типу діалогічних відносин, що передбачає включеність одних значеннєвих систем в інші, й виникнення на цій основі якісно нових значень, смислів. «Діалог» як синонім спілкування є таким способом комунікації, який актуалізує

розуміння того, що діалогічна ситуація у форматі навчального спілкування передбачає не стільки обмін готовими наслідками інтелектуальної роботи; скільки є орієнтованою на активізацію процесів мислення, продуктивні форми спілкування, результативними для яких є ситуації розуміння й консенсусу.

Поняття «школа» в сучасному музикознавстві набуває категорійного змісту в якості: «дієвого, ефективного і результативного типу комунікації, що забезпечує єдність зв'язку між процесом творчості як самодостатнього явища і професійним навчанням творчій діяльності» [35, с. 288]. Одним з головних векторів процесу долучення до «школи», є проектування мистецького рівня майбутньої виконавської культури музиканта-професіонала [35, с. 289]. У зв'язку із вказаним, на передній план висувається змістовий аспект знання та педагогічного навчання, саме змістовно-ціннісний характер знання обумовлює смислову визначеність процесів напрацювання виконавської культури, музичної культури.

Процес накопичення й трансляції знань у виконавській школі супроводжується удосконаленням професійних основ виконавства й доповнюється напрацюваннями наступних поколінь музикантів, зазнаючи якісних трансформацій й світоглядних зрушень.

У 1990-х роках у вищих мистецьких закладах України були відкриті класи акордеона, таким чином, акордеон отримав статус академічного інструмента, й акордеонне мистецтво було визнано самостійною музично-педагогічною галуззю. З цих пір в Україні офіційно почала функціонувати акордеонна школа. Національна акордеонна школа була сформована на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, під керівництвом професора М. Давидов, з ініціативи якого у 1990 р. було відкрито клас акордеона. Спеціальний клас акордеона очолила випускниця класу професора М Давидова – Є. Черказова.

Отже, встановлюючи сутність акордеонної виконавської школи в контексті європейської музичної культури варто наголосити, що акордеонне

виконавство стало результатом прогресивного розвитку інструменталізму а закріплення його в статусі провідного напрямку європейської культури є доказом актуалізації академічної мистецької освіти. Використовуючи акордеонне виконавство, як потужний комунікаційний інструментарій відбулися потужні інтеграції зазначеного напрямку у європейський простір, зокрема і в Україну. Звичні, закладені традиціями народно-інструментального виконавства орієнтири Київської консерваторії зазнали оновлення і змін. Естетика акордеонного мистецтва України довела свою доцільність, виборовши відповідний статус європейського, а вже і світового інструменталізму.

Висновки до розділу 1. Таким чином, за результатами проведеного дослідження:

1. джерельну базу систематизовано за відповідними групами, серед яких:

- роботи М. Давидова, О. Бензюка, В. Дорохіна, А. Душного, В. Зайця, О. Гончарова, В. Князєва, Н. Схаба, Є. Черказової, які дають можливість осмислити акордеонне виконавство як сформовану школу інструментальної традиції Київської консерваторії;

- дослідження зарубіжних науковців (D. Beaulieu, F. Billard, L. Berio, F. Deschamps, D. Roussin, P. Gervasoni, Ph. Krumm, P. Monichon, E. Hall, E. Hirsh, P. Lavaud, P. Réan, I. Stoyanova) створюють умови до вивчення акордеонного виконавства Італії й Франції в контексті європейської виконавської школи;

- праці практиків-інструменталістів, серед яких: М. Булда, М. Давидов, Г. Голяка, Н. Гонтаренко, Ю. Дяченко, І. Єргієв, В. Марченко, В. Самітов, М. Черепанін, Р. Юсипей, E. Hall, E. Hirsh, P. Lavaud, P. Réan, I. Stoyanova дають можливість розкрити художньо-естетичні аспекти гри на акордеоні, аналізу оригінального репертуару, а також творчості сучасних композиторів, встановлення їх стильових

особливостей, виявлення експериментальних підходів у формуванні художньої творчості.

2. Розкриваючи сутність феномену акордеонної виконавської школи в контексті європейської музичної культури встановлено, що:

- у сучасному музикознавстві, підсумовується накопичений теоретико-науковий і виконавський вітчизняний і зарубіжний досвід акордеоністів – педагогів, виконавців, задля відкриття нових перспектив розвитку мистецтва виконання на акордеоні. Музикознавчий напрям дослідження проблеми характеризується поглибленим аналізом рівнів музичної освіти й формування української акордеонної школи, професіоналізму, композиторської та виконавської майстерності, художньо-стильових тенденцій епохи;

- розвиток інструментальної виконавської школи є пов'язаним з усвідомленням, фіксацією і трансляцією набутих фахових знань, досягнень, цей процес базується на інтелектуальних та емоційних здібностях й уміннях виконавців, що передбачає постійний творчий розвиток музиканта-інструменталіста, його самовдосконалення;

- акордеонна школа в Україні, пройшовши незначний історичний час свого офіційного визнання, відзначається своєрідністю та неповторністю звучання інструмента – акордеона; розробленою власною методичною системою навчання гри з напрацьованими власними методичними матеріалами; наявністю колективу учнів і послідовників, які багаторазово демонструють високі досягнення на міжнародних конкурсах;

- системоутворювальною ознакою школи акордеона, яка гарантує цілісність системи і визначає інші її ознаки, є педагого-методичні впливи, від яких залежить якість виконавства і рівень виконавських досягнень.

РОЗДІЛ 2. АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ТА ІТАЛІЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

2.1. Акордеонне мистецтво у французькій інструментальній культурі

Історично акордеон в європейській традиції інструментального виконавства посів почесне місце. Акордеонне виконавство стало гарантом освітньої стійкості, національних культурних програм та світоглядних ментальних засад, формуючи інтелектуальних та естетичний капітал європейського суспільства. Акордеонний інструменталізм – феномен багатогранний, це:

- рефлексія митців та оточуючи дійсність;
- художня відповідь на реалії повсякдення;
- формування традицій виконавства, методик і технік навчання гри на інструменті;
- архівація досвіду видатних виконавців і композиторів;
- формування інструментальних шкіл;
- комплектування мистецької освіти;
- продукування культурної спадщини засобами виконавської практики акордеоністів у системі міжкультурних і міжнаціональних зв'язків.

Зокрема, розвиток акордеонного мистецтва у Франції та Італії варто окреслити як той ціннісний осередок, завдяки якому став можливим розвиток акордеонного мистецтва в інших європейських країнах, й, зокрема, в Україні, де акордеон виокремився в самостійну художньо-мистецьку сферу з традицій баянного виконавства в кінці ХХ століття. Акордеон, таким чином, набув в українській музичній культурі потужного розвитку, акумулювавши традиції

європейського досвіду й розвиваючи, водночас, традиції вітчизняного виконавства.

Акордеон – інструмент порівняно молодий: «Винайдений в Австрії у 1829 році, акордеон спочатку зарекомендував себе у Франції в буржуазних вітальнях, перш ніж пережити стрімке зростання на вулицях і танцювальних майданчиках» [88, с. 18], так пише у своїй фундаментальній праці П. Монішон. Дійсно, ставши символом розваги з початку ХХ століття, цей інструмент довгий час був виключений з академічної музики, але завдяки динамізму та виконавському досвіду кількох поколінь акордеоністів він зміг впевнено заявити про себе як академічний концертний інструмент.

Акордеон набув широкого розвитку лише у другій половині ХХ століття, здобувши високу популярність в усьому світі: увійшли в історію імена американських виконавців П'єтро Фросіні та Елліс Холл, Арт ван Дамма та Френка Марокко; у Німеччині відомими стали Альберт Фоссе, Хайнц Мунзоніус та Курт Маар; в Італії блискучим виконавцем був Сальваторе Джезуальдо. Велику кількість шанувальників акордеону дала Франція [10, с. 85].

У період ХХ століття у Франції акордеон є інструментом популярним й таким, що дуже цінується. Цей період ще називають «мюзетним», що походить від назви «мюзет» (від фр. *Musette* – волинка, давньофранцузького *Muse* – дудка). Старовинний інструмент волинка є відомою у багатьох народів ще з VIII століття і у Франції отримала назву «мюзети» [10, с. 85]. Волинці притаманне бурдонне звучання (органні пункти, які постійно звучать та незмінні по висоті. Як сказав відомий французький педагог, акордеоніст П. Монішон : «Старання, докладені до виготовлення і оформлення інструмента (волинки, мюзета) зробили його привабливим і розкішним: шовк, оксамит, помпони, стрічки слонова кістка. Мюзета дала життя французькому танцю, який знайшов своє перетворення в сюїтах Дандріє, Куперена, Баха, Рамо» [88, с. 102].

Саме за жанровою ознакою мюзета (танцювальна музика) у ХХ столітті стає популярною акордеонна музика. «Новий» інструмент став все частіше з'являтися в ансамблі зі скрипкою, або віолончеллю. Акомпануючі партії цих інструментів дуже гармонійно поєднувалися. Завдяки технічним даним інструменту, появляється можливість гармонійних збагачень в басовій лінії інструменталіста, що значно наповнювала мелодію підголосками, октавними забарвленнями, тріольними рухами та іншими варіаціями. З цього часу формується творчість *Едіта Піаф*, яка стала символом мюзету.

Слідом за великими успіхами оркестрів, зростає популярність гри на акордеоні – це передусім, танцювальна музика. Піонерами цього інструменту були *Чарльз Пегурі, Еміль Ваше*, ці музиканти були самоучками. Вони розробили власні техніки виконання на акордеоні.

З часом акордеон «мігрує» у нові місця, трансформуючись у нові стилі, набуває нових прихильників. Паралельно появилася нова інструментальна музика, яка викликала загальні схвалення, під яку хотілось і танцювати, і співати. Акордеонний жанр «мюзет» все ширше розповсюджувався в малих та великих містах Франції, та передусім, у самому Парижі.

Одним із перших авторів салонних п'єс є *Шарль Поль Пегурі* (*Charles Paul Peguri, 1879-1950*). Він був представником діатонічної гармоніки та був композитором багатьох вальсів та польок для цього інструменту. Багато років Пегурі грав в ресторані *Антуана Бускателя* (*Antoine Bouscatel, 1867-1945*). Він був не лише великим любителем волинки, але захоплювався і звучанням гармоніки, тому активно пропагував Шарля Пегурі. Саме там, в ресторані збиралися всі відомі люди та «зірки» акордеона : *Казимир Койя* (*Cacimir Coja, 1877-1943*), *Нарцис Декорну* (*Narzis Decornou, 1890-1921*), *Джованні Гальярді* (*Jovanni Gagliardi, 1882-1964*). Всі вони внесли великий вклад в мюзет та естрадний акордеона. А з ХХ століття акордеонний мюзет популяризується посеред

сольного виконавства. Відомий «французький розлив» стає так-званою візитівкою акордеонного звучання.

На початку ХХ ст. у Франції акордеон разом із скрипкою, банджо, фортепіано, бандонеоном, контрабасом, кларнетом, саксофоном, трубою, входив до складу мюзет-ансамблів. Акордеонний жанр мюзет – легкого, вишуканого, граційного характеру, де яскраво розкрилися можливості акордеона. В 40–50-ті роки жанр мюзет набуває особливого розквіту. Видатні французькі шансоньє все частіше звертаються виключно до акордеонного супроводу. Таке поєднання обрамлює мюзет вишуканістю, легкістю, французьким шармом. Уже в 30-ті роки серед відомих авторів вальсів стилю мюзет можна назвати **Жозефа Коломбо** (*Josepf Colombo*), в 40–50-ті роки – **Тоні Мюрену** (*Tony Mirena*), **Гуса Визьора** (*Gus Viseur*), **Жо Пріва** (*Jo Privat*), **Шарлі Базена** (*Charley Bazin*), **Жоса Базеллі** (*Joss Baselli*) в 60–70-ті роки – **Маріса Віттенет** (*Marice Vittenet*), **Андре Астье** (*Andre Astier*), пізніше, в 70–90-ті роки великої популярності набуває **Клод Томен** (*Claude Thomain*), в останнє десятиліття – **Ален Музікіні** (*Allen Musichini*) та ряд інших музикантів.

Еміль Ваше (*Emile Vacher, 1883-1969*) вважається засновником сучасного акордеонного стилю мюзет. Батько **Е. Ваше** – **Луї Поль Ваше**, він був музикантом аматором, який також опановував гру на акордеоні та акордеоні. Саме з батьком Ваше почав своє перше музикування, де він грав на акордеоні, а батько на ударних інструментах. Ваше стає відомим на весь Париж у **1908**, коли Еміль відкриває танцювальний салон, де активно популяризується танго, джайв, уанстеп, пасодобль, проте одним із найпоширеніших видів стає саме мюзет. Вальси Ваше характеризуються вишуканістю, легкою мелодикою, простотою сприйняття та мелізматичними забарвленнями. Структура його творів в більшості складалася з тричастинної форми.

Марсель Аззола (*Marcel Azzola, нар. 1927*) без перебільшення вважається одним із легендарних представників мюзетної музики початку

та середини ХХ століття. В процесі свого музичного життя він замінив скрипку (яка була його основним інструментом) на акордеон, та опанував його завдячуючи *Аттіліо Бонноммі*. Бонноммі був любителем французької танцювальної музики та завжди залучав Марселя Азола до гри у місцевих салонах та ресторанах.

Саме так розпочинається його концертна діяльність. Згодом Азола стає акомпаніатором багатьох відомих французьких співаків – *Едіт Піаф, Іва Монтана, Жюльетт Греко, Барбари, Жака Бреля*. Діяльність Азоли була дуже багатогранною, починаючи від сольного виконавства, де він грає естрадну та власну музику, закінчуючи грою на бандонеоні та озвученням кіномузики. Доречі, остання була створена відомими французькими естрадними композиторами *Мішелем Леграном* та *Володимиром Космою*.

Так-званою візитівкою Марселя Азоли став дует з піаністкою *Ліною Боссаті*, що започаткувався у 1983 році. Їх дует можна охарактеризувати як надвіртуозну, пристрасну, наповнену душею музику. Вже багато років дует *Марселя Азоли* та *Ліни Боссаті* звучить у численних концертах, записах, радіо- і телевізійних корпорацій різних країн, на грамплатівках і компакт-дисках. За таку сумлінну працю та значний творчий доробок, вони неодноразово отримували престижні нагороди Франції.

В 1946 році у Франції було створено «Національний Союз акордеоністів Франції» («*L'Union Nationale des Accordéonistes de France*» – UNAF), в якому об'єдналися концертні виконавці жанру легкої музики. Найбільш активну роботу, щодо популяризації естрадного акордеона, вели *Астьє (Andre Astier, 1923–1994), Жос Базеллі, Марсель Азола*. Завдяки *П'єру Монішону* і *Алену Аботу* у 1970 р. сформувався «Союз розвитку концертного акордеона» («*L'Union pour la Promotion des l'Accordéon de Concert*» – UPAC). Ціллю цієї організації стало розповсюдження виборного акордеона, а саме створення повноцінної оригінальної музики для цих інструментів.

Такого роду активність посприяла появі нового покоління молодих виконавців віртуозів, які активно розвивали вектор академічного акордеона. Безперечно слід зазначити наступних яскравих представників композиторських та виконавчих шкіл Франції:

П'єр Монішон (*Pierre Monichon, 1925–2006*). Свій музичний шлях П. Монішон розпочав грою на скрипці, на якій почав займатися вже у 8 років, проте згодом змінив її на акордеон. У двадцятирічному віці П. Монішон грає концерти, в його репертуарі перекладена ним пісенна, танцювальна та естрадна музика саме для трьохрядного кнопкового акордеона, на якому він грав. Згодом П'єр продовжує навчання в університеті «*l'Ecole César-Franck*».

З **1945** років П. Монішон являється одним із ключових персон, хто активно сприяв становленню та затвердженню саме академічного акордеона. У **1948** П'єром Монішоном було створено «*Harmonéon*» або так званий «*Accordéon de concert*». У другій половині ХХ століття у Франції існувала велика кількість вчителів гри акордеону, проте не було сформовано жодної школи, концептом якої б стала методична основа навчання гри на цьому інструменті. Саме П. Монішоном було опубліковано три книги («*Petite histoire de l'accordéon*». – Paris, E.G.F.P., 1958; «*L'Accordéon*». – Paris, P.U.F., *Que Sais-je?*, 1971; «*L'Accordéon*». – Paris et Lausanne, Van de Velde – Payot, 1985), які вважаються першими фундаментальними дослідженнями з історії язичкових інструментів. А найбільш повним енциклопедичним довідником з історії світового акордеона стає його робота «*L'Accordéon à travers le monde*».

Безперечно, можна стверджувати, що П'єр Монішон являється одним із основоположників французької акордеонної школи. Він був професором в багатьох мистецьких вузах, зокрема «*Conservatoire national de Région*» (*Aubervilliers*), «*Château-Thierry*», «Школи мистецтв і літератури, де викладав не лише клас концертного акордеона, але й історію формування музичного мистецтва.

Ален Аббот (*Alain Abbott, 1938 р.н.*) є одним із знатних композиторів-виконаців, хто активно сприяв становленню академічного акордеона у Франції та поза її межами. Творчий доробок акордеонної музики Аллена Аббота є дуже різноманітним – це мініатюри «Гуморески» («*Humoresque*»), «Синкопи» («*Contretemps*»), «Жалібна пісня» («*Complainte*»), створені у 1970 році. А згодом більш складні та інтонаційно насичені твори, зокрема, цикл п'єс «Гра секунд / терція / кварт / квінт / септім» («*Jeu de Secondes / Tierces / Quartes / Quintes / Septimes*», 1972), «Додекафонія» («*Dodeca-phonie*»), «Дзеркала» («*Miroirs*»), «Сузір'я» («*Le Constellations*»), «Маленький триптих» («*A little Triptych*»), Токката № 3 (Тосцата № 3), «Чорна та біла токката» («*Black and white Toccata*»), Дитяча сюїта (*Suite enfantine*). Також слід згадати про ансамблеві твори для дуету та тріо акордеоністів, ансамблів з ударними інструментами та електрогітарою: «Романтичне концертіно» («*Concertino romantique*»), «Електроніка 2» («*Electronique 2*», 1974), «Видіння» («*Imaginaires*», 1976), «Біль» («*Lancinances*», 1978). Аленом Абботом створено два концерти для акордеона з оркестром, які довгий час слугували естрадним репертуаром виконавців віртуозів.

Рішар Гальяно (*Richard Galliano, 1950 р.н.*) став одним з найпопулярніших акордеоністів та композиторів у 80–90-тих роках ХХ століття музики мюзету. Стиль Рішара Гальяно отримав назву «новий мюзет» і є продовженням фольклорних традицій французької музики.

Батько Гальяно – **Люсьєн Гальяно**, опікувався музичною освітою сина на його ранньому етапі. Разом з батьком вони постійно грали на танцювальних вечорах – балах. Вищу освіту Р. Гальяно здобуває у Ніцці, де навчався в консерваторії по класу тромбона, гармонії та контрапункту. Слід зазначити, що саме в цей період часу Рішар Гальяно опановує академічний акордеон. У 1970 році в місті Зальцбург Гальяно здобуває срібну медаль на престижному міжнародному конкурсі акордеоністів «Кубок світу».

В молоді роки навчання Рішар грав на одній сцені з такими відомими французькими артистами як **Жюльєт Греко**, **Жак Брель**, писав саундтреки

до кінофільмів. Серед кола близьких людей Гальяно були естрадні співаки, кіноактори, композитори : *Ів Монтан, Мішель Легран, Клод Нугаро*.

З часом джазова музика стала одним з головних напрямів діяльності Гальяно. Гастролюючи з різними джазовими ансамблями, Р. Гальяно здобув престижні премії на міжнародних конкурсах джазової музики, в тому числі і нагороду від Президента Республіки у Франції (1968), Кубок світу у місті Валенсія (1966).

За порадою свого «хресного батька» (так Р. Гальяно назвав А. П'яццоллу), він почав розвивати власний стиль французького мюзету у поєднанні «*Nuevo Tango*» та «*New Musette*». Вальси-мюзети стали невід'ємною складовою композиторського доробку Гальяно. Особливістю його творів була надгнучка ритміка, легкість, варіативність, віртуозність початків, виразність та безперечний колорит Франції. У вальсах стилю Р. Гальяно багато експресивних мелодійних рухів, різноманітних ритмічних візерунків, що вимагає від виконавця володіння усіма засобами музичної виразності та професійною технічною спроможністю. Яскравим прикладом слугує відомий всім акордеоністам «Вальс Марго» («*La Valse Margaux*»).

Р. Гальяно став одним із новаторів, який у композиторському та виконавському векторі зумів поєднати танго та мюзет з імпровізаційним та класичним джазом, чим ускладнив симетрію тричастинної форми, надаючи їй відчуття більш розгорнутої композиції. Безперечно, вогонь, пристрасть, темперамент та запал – це настрої та стани, які Р. Гальяно запозичує у А. П'яццолли. Як відзначається французькою критикою, «Р. Гальяно привносить у вальс джайв, свінг та інші популярні ритми і з'єднує це з вогняним темпераментом, енергією і винахідливістю великого джазмена»; «фразування, гнучке і віртуозне, звук, який виявляє чудові можливості інструмента, представляють його як символ і принципового оновлювача акордеона у джазі»[83].

Активно займаючись виконавською діяльністю, Р. Гальяно зробив великий вклад в імпровізаційне мистецтво гри на акордеоні. Своєрідною

візитівкою Р. Гальяно стала його надзвичайна майстерність ансамблевої гри. Багато композицій створено для складу тріо та квартетів. Поєднання акордеона та бандонеона з контрабасом, ударними, гітарою є частою практикою французького виконавця. У творчому доробку ансамблевої гри Р. Гальяно багато записів та музикувань з відомими джазовими музикантами, такими як *Енріко Рава* (*Enrico Rava*) (труба), *Дідьє Локвуд* (*Didier Lokwood*) (скрипка), *Тутс Телеман* (*Toots Thielemans*), *Мішелем Порталем* (*Michel Portal*) (кларнет, саксофон та бандонеон). На сьогодні Р. Гальяно записано велику кількість компакт-дисків, які користуються великою популярністю: «Richard Galiano Quartet : „New Musette”», «Viaggio», «Laurita», «New York Tango», «Piazzola Forever», «Spleen», «French Touch» та ряд інших.

Сьогодні багато молодих музикантів грає його музику та «копіюють» його стиль (є понад 50 його версій «Valse à Margaux»). Творчість Р. Гальяно є колосальним вкладом в акордеонну школу Франції, мюзет та мистецтво джазу у всіх його проявах.

Макс Бонне (*Vonpau Max, 1957 р.н.*) займався з *Андре Топазом* по класу акордеона в м. Шопбері (1954-1963). У Ганновері (1975-1976) Бонне вчиться у *Елізабет Мозер*, а в 1979-1980 стажується в музично-університеті ім. Гнесіних – у Фрідріха Ліпса. З 1982 року Макс Бонне викладає у Паризькій консерваторії. Його творчий доробок складає багато першостей на міжнародних турнірах та змаганнях : Лауреат конкурсу юніорів в м. Колюмбі (1973, Швейцарія); гран-прі конкурсу в м. Клінгенталі (Німеччина, 1975); володар Кубка світу в м. Канни (Франція, 1979); переможець конкурсу в м. Аней (Франція, 1974). Ведучи активну концертну діяльність, його репертуар включає музику класичних та сучасних композиторів, від Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Й. Гайдна, Й. Брамса, С. Франка, І. Стравінського, О. Мессіана до В. Золотарева, А. Кусякова, С. Губайдуліної. М. Бонне є членом музичних товариств Іспанії, Фінляндії, Польщі, Франції.

Фредерік Геруе (*Guerouet Frederic, 1959 р.н.*). Фредерік освоїв акордеон з допомогою батька, згодом продовжуючи навчання у приватній

музичній школі, де також оволодів грою на віолончелі. Як і батько, Геруе був одним із музикантів українського ансамблю «Запорожець». У 1974 році став студентом Київської музичної академії, освоюючи дві спеціальності – баян (клас В. В. Бесфамільнова) та віолончель (клас. М. Чайковської). Геруе здобув ряд перемог та призових місць на міжнародних конкурсах (Міжнародний конкурс в Клінгенталі (Німеччина, 1976) (категорія юніорів); лауреат другої премії міжнародного конкурсу «Кубок світу» (Вашінгтон, США, 1976); Міжнародний конкурс в Клінгенталі (Німеччина, 1977) (доросла категорія); Міжнародний конкурс «Кубок світу» (Ейндховен, Голландія, 1977)). Концертну діяльність Геруе проводив як на теренах України, так і за її просторами, зокрема і у себе на батьківщині у Франції, куди повернувся у 1979 році. Його репертуар академічної музики був дуже широким, куди входили твори Й.С.Баха, С.Барбера, В.А.Моцарта-І.Яшкевича, Д.Россіні, П.Чайковського, Д.Шостаковича, Крамбхольца, Д.Фільда, Шульмана, І.Шамо, В.Золотарьова.

Франк Анжеліс (*Franck Angelis, 1962 р.н.*) є одним із найбільш яскравих представників французької акордеонної школи. Першу музичну освіту Ф. Анжеліс здобуває у місті Мелун. Під опікуномством **Іва Бусато** у 1987 році Франк Анжеліс закінчує консерваторію по класу акордеона, згодом продовжуючи навчання у **Макса Боне**.

У **1979** році Анжеліс здобуває Гран-прі на Міжнародному конкурсі, організованим французьким діячем **Фернандом Лакруа** (*Fernand Lacroix*). Ряд інших перемог та першостей Франк Анжеліс здобуває протягом цих років, а вже у 90-і роки стає членом журі багатьох престижних міжнародних конкурсів. Займаючись педагогічною та концертною діяльністю Франк Анжеліс відвідує багато країн (Австрія, Бельгія, Італія, Китай, Чехія, Швейцарія, Югославія та ін.), це дало змогу перейняти культурні особливості та традиції кожної з них, відобразивши їх у музиці. Поєднання естрадних елементів з фольклорними мотивами різних народів є притаманною ознакою композиторського стилю Ф. Анжеліса.

Перші результати композиторської діяльності Ф. Анжеліса можна спостерігати у 80-х роках, коли ним було створено ряд камерно-інструментальних, вокальних та симфонічних опусів. Проте музика для акордеону стає основним атрибутом його діяльності. На сьогодні, твори Ф. Анжеліса нерідко зустрічаються як «обов'язкові» на багатьох міжнародних конкурсах.

Притаманними рисами музики для акордеона Франка Анжеліса є гостра ритміка, виразність мелодичної лінії, чіткість форми та колоритна гармонія, за якою зразу розпізнається стиль написання. У творчому доробку композитора ряд творів: Романс E-dur, «З глибини душі» («Interieur»), «Амальгама» («Amalgame»), Токата (пам'яті Астора П'яццолли) («Toccata (en memoir a Astor Piazzolla)»), «Вальс клоуна» («Valse du clown»), «Бубунет» («La boubounette»), «На мотив Лоретти» («D'apres Laurette»), чотиричастинна сюїта «Тупик» («Impasse»), «Концертний етюд на тему А.П'яццолли» та ін.

Паскаль Конте (*Pascal Contet, 1963 р.н.*), акордеоніст, представник як стилю мюзету, так і академічної, класичної музики. Паскаль Конте є засновником відомих фестивалів «Музика» та «Радіо Франс» (1992 роки), лауреатом престижної премії *Prix de la Fondation de la Vocation*. Здобуваючи освіту та покращуючи свою виконавську майстерність у багатьох країнах Європи, зокрема Швейцарії, Данії, Німеччині, Австрії він отримав винагороди різних фондів (Менухіна, Лавуазьє, Чіффра, DAAD). В процесі навчання за межами своєї країни, Паскаль Конте звернувся до сучасної акордеонової музики **Арно Нордхейма**. Імпровізаційна майстерність Конте дала йому змогу виступати на одній сцені в ряду відомих музикантів з Енді Емлером, Жоелем Леандро, Жан-П'єром Друе, Ву Веєм. Творча складова композиторської діяльності П. Конте побудована на пошуках новаторських елементів у поєднанні акордеона та хореографії.

Фредерік Дешамп (*Frederic Deschamps, 1970 р.н.*) відомий виконавець, педагог, автор методики «Техніка Дешампа». Почав вивчати гру на акордеоні в 11 років. Після кількох років традиційного репертуару, він спрямував свої

музичні дослідження на репертуарне бароко, традиційний і сучасний, а потім джаз, таким чином використовуючи різні грані свого інструменту. Його професорами будуть послідовно Рене Лайтуе (Ніцца), Філіп Бодрі (Ніцца), Ерік Пізані (Авіньйон), Жак Морне (Тор), потім багато піаністів, клавесиністів, органістів та інших музикантів, які завершуватимуть його музичне формування.

Ф. Дешамп став переможцем численних престижних міжнародних конкурсів, серед яких : *Coupe Mondiale* (Trossingen, Німеччина), *Trophee Mondial* (Reccanati, Італія), в м. *Клінгенталі* (Німеччина), *APH, UFFA i CNFA*. Ряд премій та перемог сприяють розвитку його кар'єри як солюючого акордеоніста. Фредерік Дешамп співпрацює з концертними організаціями та менеджерами багатьох країн.

У 1992 році Ф. Дешамп розпочав викладати клас акордеона в Паризькій консерваторії. Активно займаючись педагогічною діяльністю та розробкою власної методики гри на акордеоні (Додаток А) Ф. Дешамп виховував ряд музикантів-віртуозів та лауреатів престижних конкурсів.

Ф. Дешамп регулярно проводить майстер-класи у Франції та за кордоном – у Європі, Китаї, США, Новій Зеландії, Чилі тощо. Серед його учнів Грейсон Мейзфілд (Нова Зеландія), Петар Марич (Сербія), П'єтро Адранья (Італія), Джером Рішар (Франція) та багато інших. Ф. Дешамп – президент Всесвітньої конфедерації акордеоністів (Confédération Mondiale de l'Accordéon) з 2004 р., директор Міжнародного центру акордеону – Луаре (Франція), менеджер з продукції Hohner Accordions з 1993 р., творець каналу «Deschamps Channel» 100% акордеон WEB TV. Виконавська діяльність Фредеріка не менш активна, він співпрацює з симфонічними оркестрами, телевізійними програмами та провідними музикантами, акомпанував таким співакам, як Джош Гробан і LAAM, Френсіс Лемарк, Летіція Каста, Чарльз Трене та ін.

Висновок. Отже, результати проведеного дослідження свідчать про те, що у французькій інструментальній традиції акордеонне виконавство формує

інвестиційний потенціал європейської культури, зрощуючи прагматичну школу сучасних митців академічного виконавства. Утім до надбань французької інструментальної культури належать не лише усвідомлення логіки, структури й функції її культурно-мистецьких тенденцій і практик, а й спонукання й мотивація до ствердження феномену сучасного акордеонного мистецтва через призму здобутків сучасних солістів-акордеоністів.

2.2. Італійське акордеонне мистецтво XX – XXI століть: становлення, розвиток, персоналії

З першої половини XIX століття відомі перші згадки про музичний інструмент під назвою «акордеон». Територія, відома сьогодні як Італія, на той час була під владою кількох різних «держав». Сицилією та Неаполітанським регіоном правили Бурбони, а П'ємонт – сім'я Савойя, правителі французького походження. Крім того, у той час як ломбардський і венеціанський регіони перебували під владою австрійців, держава Ватикан, з папою як верховним духовним і політичним лідером, за підтримки континентальних держав, Франції та Австрії, окупувала більшість центральних територій. Тому, хоча на півострові в цей час існувала певна спільна культурна ідентичність, звичаї та культура різних регіонів зазнавали сильного впливу іноземних держав, які ними правили.

Поразка в 1860 році папської армії під Кастельфідардо п'ємонтськими військами ознаменувала фундаментальний крок до об'єднання Італії. Приєднання центральних регіонів Марке та Умбрії до Італійського королівства означало народження нових надій та ідеалів для людей, які до того часу перебували під владою іноземних держав. Відразу після анексії території Марке – особливо в Кастельфідардо – відбулось народження перших акордеонів і концертин, які, ймовірно, були представлені італійцям французькими військами, які були союзниками Папської держави.

Ці інструменти незабаром були адаптовані відповідно до італійського смаку. Приблизно в той самий час на півночі Італії, у містечку під назвою Страделла в регіоні Трентіно, розвинувся центр виробництва акордеонів завдяки ініціативі Даллапе, який, можливо, натрапив на деякі рудиментарні акордеони, що використовувалися австрійськими музикантами [64, с. 19].

Після об'єднання, звільнившись нарешті від зовнішньополітичного панування останніх кількох століть, італійці відкрили для себе нове почуття ідентичності та любові до життя. Акордеон, з його нехитрим і веселим звучанням, легкістю у використанні та транспортуванні, був ідеальним інструментом для музикування.

В Італії акордеон відомий з середини XIX століття. Виробництво інструмента в Італії розпочалось у другій половині XIX століття, коли П. Сопрані заснував майстерню по виготовленню акордеонів у Кастельфідардо. Раніше такі «піонери», як Джакомо Алунні з Nocera Umbra в 1850 році, Джованні Чинголані з Реканаті в 1856 році та Лоренцо Плонер з Трієста в 1862 році, намагалися виготовити концертини, але вони лише збагатили історію акордеона, так і не зумівши піднятися на рівень промислового виробництва [64, с. 47].

Перша фабрика з виробництва акордеонів була в Кастельфідардо, в регіоні Марке. П. Сопрані зумів створити нову галузь, яка за короткий проміжок часу змогла перетворити місцеву економіку з економіки, заснованої на сільському господарстві, на індустріальну, відкриту для міжнародного ринку. Вирішальну роль у розвитку нового сімейного бізнесу Сопрані зіграло сусіднє місто Лорето, релігійний, культурний і комерційний центр, наповнений відвідувачами звідусіль. Цілком можливо, що в Лорето Сопрані придбав перший австрійський чи французький акордеон, і, звичайно, енергійний характер міста дозволив йому просувати та популяризувати акордеон. У ці роки, як у Марке, так і в сусідньому регіоні Абруццо почали з'являтися різноманітні майстерні, наприклад, майстерні Санте Кручанеллі в 1888 році, Джузеппе Янні з Джуліанова в 1882 році, Паскуале Фікосекко з

Лорето в 1889 році, Джованні К'юзаролі з Реканаті та Рафаеле, Пістеллі з Терамо в 1886 році, кожен з яких виробляв простий і дешевий у виробництві «du botte» – двобасовий діатонічний акордеон [64, с. 39].

У цей час було ще два центри виробництва: Страделла в Ломбардії та Верчеллі в П'ємонті, обидва важливі для майбутнього розвитку інструменту. Маріано Даллапе був із Тренто, і почав свою діяльність у Страделла в 1876 році. За короткий проміжок часу йому вдалося вдосконалити фортепіано-акордеон, винайдений месьє Бютоном у 1852 році.

До кінця XIX століття в Італії існувало 14 офіційних акордеонних заводів, розташованих від Ломбардії до Сицилії, що дозволяло виробникам акордеонів залишатися конкурентоспроможними, удосконалюючи старіші моделі. Висока якість італійського акордеону перевершила конкуренцію з Францією, Німеччиною, Росією та Чехословачією. З промисловою революцією, заводи з виробництва акордеонів зростали. У XIX столітті італійські іммігранти не лише імпортували та розповсюджували акордеони з Кастельфідардо, але й відкривали музичні школи з навчання гри на акордеоні.

У країнах Європи танцювальна музика після завершення Першої світової війни була вельми популярна, для її виконання почали використовувати акордеон. Зокрема, акордеон як учасник складу естрадних ансамблів, використовувався для виконання танго. Партія акордеона під час гри танго складалась з пасажів і ритмічного акомпанементу.

Із удосконаленням конструкції акордеона збагачувався репертуар для інструмента. На початку XX ст. акордеон виконує не лише популярну пісенно-танцювальну музику (вальси, ліричні пісні, марші, танго, польки, фокстроти, тустепи), але й класичні твори. Акордеон здобуває авторитет як сольний та акомпануючий інструмент у різноманітних естрадних ансамблях, джаз-оркестрах [31, с. 145].

Упродовж десятиліть популярність і виробництво акордеону мали великий успіх і стрімкий спад. Світова економічна катастрофа 1929 року

сильно вплинула на акордеонну індустрію, поки фашизм, на диво, не допоміг її відновити за допомогою пропаганди, яка проголошувала, що акордеон був винайдений в Італії. І за іронією долі Друга світова війна зруйнувала виробництво акордеонів, але до кінця війни тільки в Кастельфідардо було засновано 19 нових акордеонних компаній. До середини XIX століття вливання капіталу від американських підприємців започаткувало час великих злиттів і збільшення виробництва. Але до 1960-х років музичні стилі та смаки змінилися від старішого мелодійного стилю до більш ритмічних стилів Елвіса Преслі, Бітлз і Роллінг Стоунз.

На сучасному етапі розвитку музичної освіти, акордеон вивчають у деяких італійських музичних консерваторіях, приділяючи більше уваги його музичній історії та літературі, де він більше не розглядається виключно як сольний інструмент. Репертуар інструменту також розширився, включивши широкий спектр народних, міських популярних і класичних музичних стилів. Кастельфідардо досі відомий як батьківщина акордеону в Італії, виробляючи близько 16 000 акордеонів на рік. По всій Італії працює 60 компаній, 30 з яких знаходяться в Кастельфідардо. Продовжуючи сімейну спадщину, Марко Пальмієрі працює разом зі своїм батьком Сільвано над виготовленням інструментів у Fismen Accordions. Використовуючи ті самі матеріали та техніку, які передавалися поколіннями, ці сучасні майстри присвячують місяці створенню кожного акордеона, працюючи над створенням інструментів, які також є витворами мистецтва. Сьогодні в Італії і світі відновився інтерес до високоякісних акордеонів ручної роботи, виготовлених на замовлення.

Охарактеризуємо діяльність окремих всесвітньо відомих італійських виконавців-акордеоністів другої половини XX – початку XXI століття в контексті розвитку європейського акордеонного мистецтва:

Сальваторе Ді Джезуальдо (Salvatore di Gesualdo, 1940 – 2012 pp.) – перший класичний акордеоніст в історії Італії, унікальний виконавець у

міжнародному концертному світі, який зробив акордеон невідомою частиною експресивної та експериментальної спадщини класичної сучасної музики.

Будучи самоучкою, він покинув університет, щоб вивчати музику. Акордеон трактував як класичний інструмент, опановуючи інструмент саме з цих позицій. Він грав на спеціальному шестиоктавному акордеоні з двома клавіатурами, для лівої руки він розробив і вдосконалив абсолютно нову техніку. Музикант відшукував повні, найколеритніші, темброві, динамічні та виразні можливості інструменту.

С. Ді Джезуальдо має дипломи з композиції (1970) та хорової музики та диригування (1967) Державної консерваторії «Дж. Россіні» в Пезаро. Рік навчався оркестровому диригуванню в «С. Цецилія» в Римі. Він дав кілька гастрольних концертів в Італії, Франції, ФРН, Чехословаччині, Польщі, Данії (Королівська академія), Англії (Університети Суррея та Саутгемптона), Норвегія (Ny Musikk, ISCM), Фінляндії (Академія Сібеліуса), Ісландія (Nordic House, Національний театр), Ізраїлі (Музей Тель-Авіва, Єрусалим) Wise Auditorium, Haifa Auditorium), Югославії (Lisinski Hall), Греція, США, сольні концерти на численних музичних фестивалях та радіо- і телепередачах.

Викладав композицію та музичний аналіз для викладачів Державної консерваторії «Л. Керубіні» у Флоренції. Одним з найяскравіших аспектів виступів С. Ді Джезуальдо було його досконале знання античних стилів. Його інтерпретація музики Франческо Ландіно, Клаудіо Меруло, Вільяма Берда, Джироламо Фрескобальді є не просто транскрипцією – глибоке навчання С. Ді Джезуальдо дозволило йому зберегти їх внутрішню суть. Акордеон в руках С. Ді Джезуальдо отримав справжнє оркестрове звучання, дивовижні можливості інструмента знайшли вираження і в сучасній музиці, і в стародавній музиці внаслідок майстерного відчуття музикантом нечуваного діапазону гармонійних і динамічних можливостей акордеона.

С. Ді Джезуальдо був також чудовим імпровізатором. Один із його типових виступів на біс полягав в тому, що він запитував ноти навмання від різних учасників аудиторії. На загальний подив, ці нотатки починали жити на

очах публіки власним життям, стаючи основою імпровізації для бахівських фуг або моцартівських сонат. С. Ді Джезуальдо займався виконавською творчістю, педагогічною діяльністю, колекціонував живопис – в нього була вражаюча колекція старовинних картини, гравюр, скульптур і все те, що вражало його живу уяву як візуально, так і емоційно.

Франческо Візентін (*Francesco Visentin, 1949 – 2016*) – видатний акордеоніст, педагог, який присвятив своє творче життя популяризації і розвитку інструменту у своїй країні і за її межами.

Франческо Візентін народився в Казелле-д'Альтіволе (Тревизо, Італія) у 1949 році. Розпочавши музичне навчання з гри на акордеоні, згодом відзначився як соліст на національних та міжнародних конкурсах: Спрезіано (ТВ), Монтегротто-Терме (Пенсіонія), Фоліньо (Пінгада), Екс-ле-Бен (Франція). Так була розпочата блискуча сольна кар'єра концертуючого акордеоніста, а також багаторічна плідна співпраця з колегами Романо та Бруно Бенетелло, Івано Патерно та Івано Баттістоном у складі квінтету «Accordion Ensemble» в Італії та за кордоном.

Франческо Візентін відомий як педагог, який у своєму навчанні пропагував концепцію акордеону як інструменту, що виходить за межі звичайного фольклорного виміру, пропонуючи трактувати його як засіб синтезу класичних клавішних музичних інструментів (зокрема, органа та клавесина), що, безумовно мало прогресивне значення для розширення інструментальних і репертуарних характеристик виконавства на акордеоні. Заслужують на увагу видання Франческо Візентіна для акордеона, серед яких – збірка транскрипцій легких занять для перших курсів, оригінальні твори та транскрипції для акордеона, а також напрацювання фундаментального значення для знання звукової системи лівої клавіатури з попередньо складеними акордами.

Франческо Візентін як розвинений музикант (він вивчав, окрім акордеона, поперечну флейту, хорову музику та хорове диригування у Консерваторії "К. Полліні" у Падуї) володів широкою ерудицією. Франческо

Візентін викладав акордеон, теорію та сольфеджіо, музичну культуру в Музичній академії «Антоніо Вівальді» Альтіволе (TV). У 2005 році його запросили провести курс з історії, структури та технології акордеона в Консерваторії «Керубіні» у Флоренції та взяти участь у заходах з нагоди двадцятої річниці заснування кафедри акордеона в університеті.

У Музичній академії «Антоніо Вівальді» Альтіволе (TV) займав посаду президента та директора, він був президентом Nuovo Centro Didattico Musicale Кастельфідардо (AN) та член-засновник Культурної асоціації Eolo – Центру досліджень акордеону. У 1995 році Франческо Візентін заснував RHYSA Edizioni Musicali, яка одразу відзначилася своєю редакційною перспективою (транскрипції та книги Сальваторе ді Джезуальдо, тексти Джеркога тощо).

В Україні проводяться концерти пам'яті на честь маестро Франческо Візентіна – відомого музиканта і педагога, людини, яка все своє життя пов'язала з акордеоном й піднесла рівень акордеона на новий історико-культурний щабель розвитку; виконавська, педагогічна і науково-дослідна діяльність Франческо Візентіна справила великий вплив на розвиток мистецтва акордеону в Україні.

У цих пам'ятних заходах, які проводяться в рамках циклу «KyivAccordionFesti» (звучать твори П. Масканьї, Ж. Массне, І. Саліццато, Ф. Візентіна, Л. Феррарі Трекате, Ф. Палаццо, А. П'яццоли, А. Дейро, В. Рунчака, В. Зубицького та ін.), учасниками є відомі музиканти світу: професор Консерваторії Нікколо Піччінні, маестро Франческо Палаццо (акордеон), професори Національної музичної академії України імені П. Чайковського, Євгенія Черказова (акордеон), Світлана Шабалтіна (клавесин), Дмитро Мотузок (акордеон), Марія Шутко (скрипка), Любов Титаренко (клавесин), оркестр «Гранд Акордеон» Національної музичної академії імені П. Чайковського та інші.

Серджо Скаппіні (*Sergio Scarpini, 1955 р.н.*) – всесвітньо відомий виконавець і віртуоз, володар першої акордеонної кафедри в Італії, в

консерваторії «Джоакіно Россіні», Пезаро. Професор консерваторії «Джузеппе Верді» в Мілані.

Навчався гри на акордеоні, фортепіано та композиції у Емануеле Спантаконі, Аніти Порріні, Бруно Беттінеллі. Переможець численних національних та міжнародних конкурсів, включаючи XXIV Trophee Mondial C.M.A. (Confederation Mondial de l'Accordeon).

Серджо Скаппіні виступає як соліст, а також як камерний музикант з оркестром на світових сценах. Зіграв у «абсолютній прем'єрі» твори для акордеона соло та для акордеона з оркестром Р. Грізоні, Л. Бельмонті, В. Зубицького, Л. Франческоні, А. Коргі, М. Панні, Л. Тесадреллі, М. Моретті, А. Сольбіаті, М. Чеза, Ф. Геммо, Д. Маггі, П. Рімолді, Ю. Авіталь.

С. Скаппіні записував твори для RAI1, Radiotre, Mediaset channel 5, для Radio della Svizzera italiana, для Телевізійної мережі Suisse Romande, для португальського телебачення тощо. У спільному проєкті з ансамблем «Conjunto para el tango» він записав компакт-диск із творами БОРГЕС-П'ЯЦЦОЛЛА, а також брав участь у створенні компакт-диску «Urtopia» швейцарського ансамблю Івано Торре для «Altri Suoni»; цей диск отримав нагороди «Selection Swiss Radio International» і «Urt in public».

Акордеоніст співпрацював із престижними ансамблями, зокрема: Orchestra del Teatro alla Scala, Sinfonica di Sanremo, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestra Coccia, Ensemble Edgar Varèse, Solisti di Milano, Ensemble Scaligero.

С. Скаппіні є художнім керівником «Sinequanonakkordionensemble». З «Sinequanonakkordionensemble» він записав усі твори Лучано Беріо з RSI2 та AIF (міжнародна асоціація акордеоністів). Останнім часом він був художнім керівником акордеоністів «Mise en abime», твору Юваля Авіталя, написаного для 34 акордеонів, двох басових туб, ударних, етнічних інструментів, хору та чотирьох диригентів.

Проводив майстер-класи в Італії, Китаї, Північній Кореї, Іспанії, Словаччині, Швейцарії та Україні. Серджо Скапіні викладає гру на акордеоні в музичній академії «Джузеппе Верді» в Мілані. Як викладач, С. Скапіні створив спеціальні тексти для навчання гри на акордеоні, які були видані в Італії.

Лауреат сценічного конкурсу акордеоністів Театру делла Скала в Мілані. Компанія Roland Europe запросила його до співпраці у своєму проєкті V-Accordion, першому цифровому акордеоні у світі, який він пізніше продемонстрував в Італії, Сполучених Штатах, Німеччині, Японії, Китаї, Південній Кореї, Швейцарії, Австралії, Канаді, Хорватії, Іспанії, Росія, США. У листопаді 2010 року він отримав нагороду Hamamatsu Electronic Arts Award від Roland Foundation за внесок у виконання та просування електронних музичних інструментів. Він є музичним радником проєкту “Bugari Evo” з музично-технічних інновацій та просування цифрового акордеону “Naria”. Лауреат сценічного конкурсу акордеоністів Театру делла Скала в Мілані. Грає на інструментах “Armando Bugari” – Castelfidardo – Італія.

Івано Баттістон (Ivano Battiston, 1959 р.н.) – справжній віртуоз, професор флорентійської консерваторії Луїджі Керубіні, багаторазовий лауреат міжнародних конкурсів, виступає з найкращими оркестрами у найкращих концертних залах світу. Він володар XXVIII Світового кубка з акордеону, композитор.

І. Баттістон навчався гри на акордеоні у Сальваторе ді Джезуальдо, у консерваторії Кастельфранко Венето, закінчивши її з відзнакою та почесною грамотою і ставши для свого педагога «промінем сонця в його школі гри на акордеоні». У 1978 році він отримав першу премію на XXVIII Trophée Mondial de l'Accordeon, а згодом також отримав дипломи з хорової музики та фагота, також поглибивши своє вивчення композиції у Бруно Кольтро.

І. Баттістон присвятив себе концертному акордеону як соліст і камерний музикант. І. Баттістон виступав з концертами в Італії, Франції, Іспанії, Швейцарії, Німеччині, Хорватії, Сербії, Боснії і Герцеговині,

Словенії, Албанії, Фінляндії, Нідерландах, Великій Британії, Мальті, США, Чилі, Аргентині, Бразилії та інших країнах, часто як соліст з оркестрами: (I Solisti di Mosca, Orchestra della Radiotelevisione). Словенський оркестр Любляни, «Quad City Symphony Orchestra» США, Філармонія та оркестр RAI Турина, Італійський струнний оркестр, Оркестр Тоскани, «Pomeriggi Musicali» Мілана, Симфонічний оркестр Сан-Ремо, The L' Солісти Аквіли та ін.). І. Баттістон співпрацював з оркестрами Ліонської опери та Національної академії Св. Чечілії в Римі, з Kremerata Baltica, з Камерним оркестром Падуї та Венето, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Giovanile Italiana та Ensemble Musica / Realtà of Reggio Emilia.

І. Баттістон співпрацював з такими музикантами, як: Давид Беллуджі, Маріо Брунелло, Памела Хеберт, Вінко Глобокар, Умберто Клерічі, Вітторіо Чекканті, Олександр Лонкіч, Даніела Де Сантіс, Марина Попадич, Івано Патерно, Лука Провенцані, Фей Непон, Еугенія Амізано, Аві Авітал, Енцо Каролі та ін. Заслуговує на увагу також співпраця з поетом Франко Маркоальді, з яким він провів низку концертних читань. Дискографія всесвітньо відомого акордеоніста включає численні записи для Belumat Editrice, Warner Fonit, P. A., Velut Luna, Ema Records, Sargasso Records, Promo Music, Profil – Hanssler.

Як композитор, він є автором приблизно 100 композицій, має нагороди Міжнародних конкурсів (Міжнародний конкурс гумористичних композиторів у Римі 1993 (2-га премія), Міжнародний конкурс PanAccordion 2000 в Оулу, Фінляндія (диплом за заслуги), Національний конкурс композиторів у Понтремолі 2001 (2-га премія), виставка «Віо Воссосі» 2012 (1 премія). Його твори публікує Verbén з Анкони.

І. Баттістон займає кафедру гри на акордеоні в Консерваторії «Луїджі Керубіні» у Флоренції з 1992 року та проводить майстер-класи в Італії, Німеччині, Фінляндії, Хорватії, Албанії, Сербії, Великобританії та США. Найважливіше своє завдання у процесі виховання молодих музикантів вбачає

у розвитку їх як особистостей, даючи студентам свободу у виконанні того чи іншого твору.

І. Баттістон виконує різну музику, імпровізує. Чудово розуміє музику А. П'яццоллі і виконує її у своїх концертах. З класики – виконує І. Стравінського, Г. Малера, В.А. Моцарта, Й.С. Баха, М. Равеля. Із сучасних композиторів у репертуарі акордеоніста звучить музика С. Губайдулліної, Д. Беллуджі, Г. Легеті, А. Пярта. І. Баттістон вважає, що на сьогоднішній день акордеон став успішним, популярним інструментом, для якого композитори пишуть оригінальні твори.

Патриція Анджелоні (Patrizia Angeloni, 1962 р.н.) – концертна виконавиця, викладач гри на акордеоні в латиноамериканській консерваторії Отторіно Респігі, запрошений професор у європейських академічних закладах (серед інших: Hochschule für Musik – Троссінген; Akademia Muzyczna – Danzica; Академія Ф. Ліста – Будапешт).

П. Анджелоні – учениця Сальваторе Ді Джезуальдо, вона також визнає серед своїх вчителів Гуго Нота та Джозефа Мачеролло. Творче кредо П. Анджелоні – популяризація концертного акордеону. Веде поважну концертну діяльність як соліст і як виконавець в камерних ансамблях. З моменту свого дебюту в 1980-х роках, на зорі акордеонного виконавства, П. Анджелоні працювала над дослідженнями використання акордеона в мистецькій сфері, від репертуару епохи Відродження та бароко до сучасного, пропонуючи концертні програми, орієнтовані на незвідані виміри камерної музики, і акордеонного виконавського мистецтва.

Як концертний виконавець, П. Анджелоні співпрацювала з Orchestra Regionale Toscana, Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile delle Marche, ERT, Donaueschingen Museum Art Plus, Asolo Musica, IN CLUSTER Ensemble Vocale.

П. Анджелоні керувала музичними продюсерськими проектами, у яких вона також була автором та інтерпретатором, серед яких: Accordion for

Beethoven, *Accordion fo Menotti* та *Accordion Waves suona italiano*, опубліковані Ars Spoletium Publishing & Recording.

З 2017 року П. Анджелоні очолює Дидактичний центр нової італійської музики (Nuovo C.D.M.I.), а з 1993 року очолює Дослідницький центр гри на акордеоні EOLO. П. Анджелоні до своєї мистецько-професійної діяльності в концертній сфері додала інтенсивну дидактичну та видавничу роботу навколо розвитку оригінальної літератури та транскрипцій для акордеону, приділяючи також увагу музикознавчим дослідженням у сфері акордеонного виконавства, публікуючи есе, транскрипції та навчальні роботи для *Curci*, *Berben*, *PHYSA* та для журналів, що спеціалізуються на різних секторах. Вона проводить гуманістичні, музичні та дидактичні дослідження, інтегровані в різні галузі (композиція, *Fauto transverso*, функціональний метод Г. Ромерта, метод Фельденкрайза, музикотерапія, дидактика музики, дидактика фортепіано, струнних, духових інструментів, ансамблева музика), займається дослідницькими проектами в галузі інструментального навчання, опублікованими *Siem-ISME*.

З 2006 року П. Анджелоні викладає гру на акордеоні в латиноамериканській консерваторії. Вона проводить курси для Вищої музичної школи в Троссінгені та Музичної академії в Гданську. П. Анджелоні записала кілька присвячених їй творів Стефано Бонілаурі для *SopraToni*. П. Анджелоні є викладачем, призначеним деякими італійськими консерваторіями для методології інструментального навчання, ансамблевої музичної практики та техніки усвідомлення та виразу тіла. Займається дослідницькими проектами у галузі інструментальної підготовки.

Франческо Палаццо (*Francesco Palazzo, 1969 р. н.*) – італійський акордеоніст і композитор. Навчався у Сальваторе ді Дезуальдо в Державній консерваторії музики «Луїджі Керубіні» у Флоренції, Італія. Закінчив навчання з відзнакою, став першим, хто досяг цього в історії акордеону в Італії.

Пізніше він завершив свою освіту, вивчаючи композицію, хорову музику та хорове диригування.

Як концертний виконавець виступав у багатьох концертних залах Італії, Нідерландах, Німеччини, Польщі, Росії, України, Албанії, Конго, у таких залах: Alice Tully Hall в Lincoln Center в Нью-Йорку, Casa Italiana “Zerrilli Marimò” в Нью-Йоркському університеті, Національна філармонія України в Києві, театр Петруцеллі в Барі, театр Villa Torlonia в Римі.

З 1993 року Ф.Палаццо – професор акордеону в консерваторії «Нікколо Піччінні» у Барі. Франческо Палаццо провів власне дослідження технічних атрибутів та інших аспектів акордеона, якими є колір звуку, музична інтерпретація та емоційні елементи, на основі порівняння з іншими інструментами. Результати спонукали його відновити свою техніку гри та на основі його нових знахідок й створити основу для створення концертного інструменту, який би краще реагував на потреби звуковидобування.

Крім концертів і викладання, Ф. Палаццо працює як транскриптор і композитор, створюючи велику кількість транскрипційних публікацій, адаптацій і власних композицій для акордеона, а також є автором важливої дидактичної книги під назвою «Основи акордеонної техніки» для Verben Edizioni Musicali (тепер Curci Editions), і для Physa Edizioni Musicali. Автор численних транскрипцій, редакцій, аранжувань та власних творів для акордеона.

Його перший виступ як композитора відбувся у 2005 році під час VIII Міжнародного конкурсу композиторів імені Франко Євангеліста, організованого Асоціацією Nuova Consonanza, на якому він представив свій Perpetual Movement – Concert Study для акордеона, опублікований Suvini Zerboni. За цю композицію Ф.Палаццо був удостоєний першої премії[88, с. 43].

Як соліст Phoenix Audiosystem він записав сольний концерт на класичному акордеоні, до якого увійшли музика Й. С. Баха, К. Франка, Ф. Латтуаді, Ф. Альфано, Л. Феррарі-Трекате, С. Каллігаріса, Б. Бартолоцці,

С. Губайдуліної і Дигресіон Муз. Також було опубліковано *Movimento Perpetuo*, новий випуск оригінальної літератури для акордеонного авангарду останніх сорока років від таких композиторів, як: Л. Андріссен. Т. Хосокава, Т. І. Лундквіст, Ф. Палаццо, С. Губайдуліна, Г. Тайлеферре, О. Шмідт і С. ді Джезуальдо.

У травні 2011 року в Театрі Петруцеллі в Барі він виконав свою світову прем'єру – Концерт для акордеона, ударних і струнного оркестру, написаний для нього композитором Віто Палумбо. У липні 2016 року Centro Studi Carlo d'Angiò з Scurcola Marsicana (AQ) присудив йому міжнародну премію Carlo d'Angiò за розділ «Музика та композиція». У 2018 році він виконав Концерт ор. 75 для акордеона та симфонічного оркестру Пола Крестона (перше європейське виконання) з Метрополітен-оркестром міста Барі під керівництвом Джованні Рінальді.

У 2020 році він заснував AFI, Італійську асоціацію акордеоністів, президентом якої він є, з метою просування та підтримки культури та викладання акордеону, особливо в ранньому дитинстві.

Важливо виділити його співпрацю з музичними групами, серед яких: «Ансамбль Тамборріно, для баяна, віолончелі та струнного оркестру; Оркестр Товариства концертів Барі, з яким у 2008 році виконав світову прем'єру «Концерту для народу» для акордеона з оркестром, присвяченого йому апулійським композитором Луїджі Морлео; Середземноморський квартет Морлі, дует *Folksongs* з меццо-сопрано Тіціаною Портогезе, дует *Palazzo Squillante* з мандоліністом Мауро Сквіланте [87, с. 49].

Альдо Чикколіні: «Франческо Палаццо – музикант великої породи, наділений принаймні приголомшливими експресивними та технічними якостями; отже, елемент, завдяки якому акордеон піднімається до непередбачуваних мистецьких висот» [87, с. 51]. Серхіо Каллігаріс «...комунікативне та вишукане мистецтво, зразкова турбота про динаміку, краса звуку, просто приголомшлива інтерпретація» [87, с. 51]. «Виважений дотик і суворий контроль виконання. Сильно аргументований Бах, без

поступок зовнішності, без нагнітання тонів... якщо грати таким чином, акордеон стає «благородним» інструментом» [87, с. 51]. «Технічно бездоганне виконання та інтерпретація – не що інше, як велика емоційна інтенсивність із кришталевими нотами акордеона» [87, с. 52]. Corriere di Roma: «Інтенсивність його гри та його технічна майстерність не могли бути далі від стереотипу про акордеон... Це був майже урок концерту» [87, с. 52]. Барисера: «Присутні мали змогу почути у виконанні Франческо Палаццо твір для акордеону Софії Губайдуліної «De Profundis». Містер Палаццо вивів внутрішня інтенсивність твору, яка, хоча й безкомпромісна у своїй гармонійній мові, безпосередньо передавалася потужній драматичній цілісності» [87, с. 52].

Виконавський стиль Ф. Палаццо можемо окреслити як академічний, він поєднує класицистське і експресивно-драматичне начало, звуковеденню притаманна ніжна кантилена, характер звуку співучого «вокального» інструменталізму, з особливою артикуляційною увагою до звуку, довершена техніка і досконале володіння тембральними барвами звуку.

Алессандро Дей (Alessandro Dei, 1970 р.н.) навчався гри на акордеоні у Сальваторе Ді Джезуальдо та Івано Баттистона. У 1994 році став лауреатом I премії в Концертному відділі на «V Національного Конкурсу Riviera Della Versilia». У 1996 році отримав диплом «Cum laude» від ім Державна музична консерваторія «Л. Керубіні» у Флоренції; крім того, він навчався у Гуго Нота і Джозеф Мачеролло. Він грав на престижних концертах, завжди знаходячи схвалення глядачів і критиків (Театр Бібієна в Мантуї, театри Реджо-Емілії, Темпієтто Театро ді Марчелло в Римі, Salone del Cinquecento в Палаццо Веккіо у Флоренції, Circolo Artistico в Ареццо). Співпрацював з режисером Тоніно де Бернарді над фільмами «Квіти долі» і «Пристрасний». Він грав на найважливіших кінофестивалях Європи (Taormina Art Film Festival, Rencontres Cinematographiques de Dunkerque, Міжнародний кінофестиваль у Роттердамі, Міжнародний Турин Молодіжний кінофестиваль, Венеціанський кінофестиваль). Знявся в ролі музиканта-акордеоніста у відео «L'Amorosa

Traccia» туринського режисера Альберто Момо (27-й міжнародний фільм Фестиваль, Роттердам). Під час Театрального фестивалю Кастільончелло він співпрацював з режисером Паоло П'єрацціні, готував музику до вистави «Eco e Narciso», шанування Дж. Капроні, Стефано дель Сета з Галатєю Ранці.

У 1998 році музикант записав компакт-диск для «EMA Records» з музикою Скарлатті, Генделя та Баха (щомісячний журнал «SUONO» оцінив його як один із найкращих компакт-дисків року). У 2000 році він записаний для CGD East West Warner Music Group Company. На даний момент А.Дея працює над записом нового компакт-диску з EMA Records [64, с. 75].

Стильова манера виконання музиканта вихована в кращих традиціях італійської акордеонної школи, з її установками на інтонаційну досконалість, увагу до декламації, посилення мовленнєвого начала. Музична тканина класичного репертуару для А. Дея – це театральний простір, в якому розгортаються драматургічні події, виконавська манера музиканта дозволяє виявити темперамент, вольові та емоційні якості в інтерпретації, передусім, класичної музики, утворюючи драматургічно окреслені, зрілі виконавські рішення.

Лучано Біондіні (Luciano Biondini, 1971 р.н.) – відомий акордеоніст-віртуоз, володар багатьох нагород у різноманітних конкурсах серед виконавців академічної музики. Грає також джаз і world music, працював з Рабі Абу-Халілом, Габріеле Мірабассі, Тоні Скоттом.

Л.Біондіні почав вивчати акордеон у віці 10 років, під час навчання отримав численні національні та міжнародні нагороди (Trophée Mondial de l'Accordéon, Міжнародна премія Штрассера, премія «Лучано Фанчеллі, міжнародна премія Реканаті тощо).

Наблизився до джазу у 1994 році після знайомства з гітаристом Вальтером Ферреро. Лучано Біондіні – один із небагатьох видатних майстрів гри на акордеоні в Європі, музикант, який добре знайомий з джазовою музикою, а також глибоко вкорінений у музиці своєї батьківщини: Середземномор'я.

Після двох компакт-дисків зі швейцарським барабанщиком Лукасом Ніглі та французьким тубістом Мішелем Годаром Біондіні записав сольний альбом для лейблу Intakt, повністю присвячений музиці місцевості, де він виріс: міста Сполето, в Умбрії, Північна Італія. Він грає деякі з великих італійських «канцони» 60-х, 70-х і 80-х років, які добре знають всі в Італії. Ці лідери чартів співали Джіно Паолі, Доменіко Модуньо, Ернесто де Кертіс і Піно Даніеле, ікони сцени «Cantautori» тієї епохи. Одна мелодія — від Енніо Морріконе — меланхолійної заголовної пісні до фільму Джузеппе Торнаторе «Кіно Парадізо».

Музика авторства п'єс Лучано Біондіні глибока та оригінальна. В його композиціях – відгомони танго, авангардного джазу, фольклорні мотиви та прийоми сучасної академічної музики. Л. Біондіні виконує музику з пристрасною та емоційною силою. Джазовий критик Крістіан Ренч каже: «Як Лучано Біондіні це вдається, як він не відмовляється від сентиментальної мелодії з самого початку, а підкрадається до теми, так би мовити, безперервно змінюючи її протягом твору, обігруючи її. Це свідчить про майстерність» [85, с. 60].

Сімонє Занкіні (*Simone Zanchini, 1977 р.н.*) – акордеоніст-експериментатор, дослідник акустичних та електронних можливостей звуку, концертуючий музикант, артист-еклектик, який проявляє себе у різних музичних напрямках – від імпровізації, сучасної музики та джазу до класики.

З відзнакою закінчив Консерваторію «Дж.Россіні» у Пезаро (Італія) по класу акордеону. Брав участь у різних фестивалях класичної та джазової музики в Італії, серед них – Фестиваль Равенни, Оперний фестиваль Россіні у Пезаро, джаз-фестиваль «Умбрія», фестивалі джазу у Клузоні, Тіволі та Сієні; а також брав участь у міжнародних фестивалях у Франції, Австрії, Німеччині, Англії, Голландії, Швеції, Данії, Фінляндії, Словенії, Хорватії, Македонії, Іспанії, Англії, Норвегії, Тунісі, Лівані, Венесуелі, Японії та інших країнах.

Співпрацював з такими відомими музикантами, як Т. Клаузен, Дж. Тровезі, Х. Гіротто, М. Тамбуріні, М. Манзі, Т. Обровац, К. Левачич, В. Атанасовський, А. Саліс, Х. Беннінк, А. ван Дамм, Е. Фьораванті, М. Раббіа, А. Дульбекко, Дж. Томмазо, Г. Мірабассі, Ф. Марокко, Б. Еванс, А. Нуссбаум, Дж. Блек. З 1999 року співпрацює із солістами Оркестру театру Ла Скала у Мілані; із трупкою театру він раніше регулярно гастролював.

Крім виступів та музичних досліджень С.Занкіні проводить майстер-класи для акордеоністів та заняття з колективних імпровізацій. З 1995 року музикант записав понад двадцять альбомів. Серед них – «2006 Be-bop Buffet (Wide Sound)», записаний у дуеті з Ф. Марокко у джазовому стилі бі-боп. У 2009 році в «Meglio solo!» (Silta Records), він експериментував із тембровими можливостями свого інструменту, використовуючи певний міді-акордеон, живу електроніку та ноутбуки. Компанією DodiciLune Records було здійснено проект «Fuga per Art Jazz 5et» – унікальна робота, що стала шаном великому вчителю та одному з найбільших виконавців акордеонного джазу Арту ван Дамму. У 2010 році компанія In&Out Records за участю гітариста Р. Зяка, контрабасиста М. Гьяконовського та перкусіоніста А. Нуссбаума здійснила запис проекту «The way we talk». У травні 2012 року Silta Records випустила альбом Занкіні «MY ACCORDION'S CONCEPT».

У 2015 році він випустив «CASADEI SECONDO me» (Страдіварі) в честь Маестро Секондо Касадеї, де Занкіні переосмислює в сучасній тональності найвідоміші мелодії композитора з Романьї. У 2016 році «Don't try this anywhere» став особистим триб'ютом С.Занкіні великому саксофоністові Майклу Бреккеру та був альбомом із сучасним звучанням і виразами, записаним у Нью-Йорку з групою найвищого міжнародного рівня, зокрема з Джоном Патітуччі на басі та Адам Нуссбаум на барабанах. Цей альбом виграв «Orpheus Award 2016» як найкращий альбом року в Італії. У 2018 році виходить «Cinema Paradiso», проект на музику Ніно Рота, у якому С. Занкіні грає соло з престижним біг-бендом HR Frankfurt radio Німецького національного радіо-телебачення.

С. Занкіні вважається одним із найцікавіших та інноваційних акордеоністів-гравців на міжнародній арені, його творчі пошуки приводять до сучасного, акустичного та електронного звукового експерименту, до створення нового, абсолютно особистісного підходу до імпровізації. С. Занкіні грає на акордеоні Оттавіанеллі ручної роботи, побудований за його власним проектом, який «звучить взагалі традиційно, але глибше, темніше і з неймовірним багатством обертонів» [87, с. 21]. Звук С. Занкіні – це винятковий звук, екстатичний звук, в якому втілена бурхлива сила імпровізації, поліфонічні ефекти мислення музиканта.

П'єтро Адранья (Pietro Adragna, 1988 р.н.) – сицилійський акордеоніст-віртуоз, міжнародний концертний виконавець, який виграв Кубок Світу з акордеону у 2009 та 2011 роках. Почав вивчати акордеон у віці 6 років у маестро Сальваторе Граціано. У наступні роки він поглибив своє навчання у маестро Роберто Фучеллі і вдосконалив себе у Франції з Фредеріком Дешампом, також присвятивши себе грі на фортепіано, та диригуванню. Він навчався у консерваторії Луїджі Керубіні у Флоренції, де закінчив клас акордеону під керівництвом маестро Івано Баттистона та за класом фортепіано з маестро Ян Су Сінь.

Він продовжив навчання і вивчав оркестрове диригування з маестро Алессандро Пінзауті, та маестро Кармело Карузо у Консерваторії Вінченцо Белліні до Палермо. Музикант створював оригінальні акордеонні транскрипції оперних арій. На початку своєї кар'єри П. Адранья брав участь у найпрестижніших акордеонних конкурсах, вигравши Міжнародний конкурс у Клінгенталі (Німеччина) та Акордеонний конкурс Primus Ikaalinen у Фінляндії. У 2009 році він вперше був оголошений чемпіоном світу з акордеону на CMA World Trophy, що проходив в Албуфейрі в Португалії, і повторив надзвичайний успіх на чемпіонаті світу з акордеону CIA 2011 року, що проходив у Китаї, де він виграв у категорії «Цифровий Акордеон». У тому ж році він також виграв 5 Міжнародний фестиваль цифрового акордеону в Римі. Упродовж багатьох років він грав практично у всьому

світі: Європі, США, Азії, виступаючи у Великому театрі Палермо, Грецькому театрі Таорміни, Середземноморському театрі Неаполя, а також співпрацював в RAI.

З 2016 року П. Адранья є художнім керівником Всесвітнього Акордеонного Фестивалю, Світового Акордеонного Фестивалю, який він задумав та створив на Сицилії, та незмінним директором Молодіжного Симфонічного Оркестру "Vito Fazio Allmayer" в Алькамо. П'єтро Адранья грає на акордеоні Сеттіміо Сопрані (Артист VI) із групи Максима - Кастельфідардо (АН).

Стиль гри музиканта – легкий, блискучий, надзвичайно музикальний і привабливий, вишуканий і віртуозний. Музикант виконує різноманітну музику – і перекладення оперних арій, аранжування класичних творів, фантазії на теми вальсів, народних пісень, популярну і танцювальну музику тощо. Акордеон у П. Адранья звучить як оркестр, виблискуючи різноманітними барвами. Музикант з легкістю виконує і Лібертанго А. П'яццолі, і Чардаш В. Монті і циганські наспіви і поуррі на оперні теми та багато іншого.

У зв'язку з розвитком італійського акордеонного мистецтва, потрібно наголосити на творчості відомого композитора-авангардиста Л. Беріо, чії твори для акордеону виконуються сучасними музикантами, потребуючи високого академічного рівня музичної підготовки.

Лучано Беріо (*Luciano Berio*, 1925 – 2003 рр.) – італійський композитор, диригент і педагог. Поряд з П. Булезом і К. Штокхаузенем належить до найвидатніших композиторів-авангардистів післявоєнного покоління.

Л. Беріо все своє творче життя лишався відкритим назустріч будь-яким враженням, жанрам і технікам письма, що відповідало естетичним основам поставангардної музичної свідомості. Світ цікавив Л. Беріо як динамічна і барвіста цілісність, зі своєю органічною логікою розвитку, з вибухами парадоксів і непередбачуваними подіями. Музика Л. Беріо багатшарова і

товариська і нітрохи не соромиться своєї демонстративності. Однак коріння такого ставлення до життя і творчості можна виявити набагато глибше – а саме, в тому ґрунті, який породив Лучано Беріо як людину, особистість і музиканта.

Народився Л. Беріо в 1925 р. в родині музикантів в місті Імперія (область Лігурія). Після війни навчався в Міланській консерваторії по композиції у Джуліо Чезаре Парібені і Джорджо Федеріко Гедіні, з диригування – у Карло Марії Джуліні [72, с. 21]. Працюючи піаністом-концертмейстером вокальних класів, познайомився з Кеті Берберіан – американською співачкою вірменського походження з незвичайно широким діапазоном голосу, яка володіла різними техніками співу. Вона стала першою дружиною композитора, її унікальний голос надихав його на сміливі пошуки у вокальній музиці.

У 1951 р. відвідав США, де навчався в Тенгльвудському музичному центрі у Луїджі Даллапінкола, що збудив у Л. Беріо інтерес до нововіденської школи і додекафонії. У 1954-59 рр. відвідував дармштадтські курси, де познайомився з П. Булезом, К. Штокхаузенем, М. Кагелем, Д. Лігеті та іншими композиторами молодого європейського авангарду. На формування авторської індивідуальності Л. Беріо та окреслення стильових векторів його творчості вплинуло активне засвоєння мистецького досвіду ХХ ст., зокрема музичного авангарду. Стрімке входження композитора в простір авангардної музики та утвердження мистецького «Я» припало на 60-ті рр. ХХ ст. – складний період розвитку музичної культури, відзначений розширенням діапазону жанрово-стильового оновлення шляхів і технік композиторського письма.

Серед ідей творчості Л. Беріо належне місце посідає феномен гри, новаторськи представлений у різноманітних композиціях, репрезентуючи авангардні техніки авторського композиторського письма й відкриваючи нові можливості у розвитку напрямків, стилів, течій і тенденцій музичної культури свого часу. Гра як естетико-стильовий компонент в

інструментальних і вокальних композиціях, представляє варіативні можливості прочитання композиторського задуму, що є дійсно необхідним для розуміння потенційних можливостей реалізації художнього задуму автора, а також виконавського прочитання й збагачення музичного тексту у виконавській інтерпретації.

Творчість Л. Беріо стала розвиватися в бік експериментальної сценічності, неофольклоризму, в ній став помітним вплив сюрреалізму, абсурдизму і структуралізму, зокрема, таких письменників і мислителів, як: Джеймс Джойс, Семюел Беккет, Клод Леві-Стросс, Умберто Еко. Особливий вплив на творчість композитора мали ідеї К. Леві-Стросса. Зокрема, центральне положення міфологічної концепції К. Леві-Стросса полягає в тому, що міф за своєю структурою близький музиці. Саме відносини з часом К. Леві-Стросс вважає принциповим моментом, що об'єднує музику і міф, адже і музика, і міф «є засобами подолання часу» [51, с. 26]. На думку вченого, основний зміст міфу, так само як і музичного твору, реалізується виключно в слухачі: «Міф і музичний твір виявляються диригентами, а слухачі – мовчазними виконавцями» [51, с. 27]. І для музики, і для міфів, на думку вченого, характерно об'єднання природи і культури, одночасний вплив і на розум, і на почуття.

Але головним фактором, що зближає ідеї Л. Беріо з концепцією французького структураліста, став пошук єдиного джерела, «спільного знаменника», до якого можна привести культури різних народів: «Мене завжди цікавили різні музичні культури. «Цікаво знаходити зв'язки між різними, навіть на перший погляд далекими національними традиціями. Спочатку їх не видно, але коли розкриваються шар за шаром, то в самому низу, біля основи, так би мовити, відкривається щось об'єднуюче. І якщо це об'єднуюче зерно вдається знайти, то захоплююче було б його розвинути» [51, с. 26]. Якщо К. Леві-Стросс шукав спільні структури в міфах різних племен, то Л. Беріо шукає спільне в музичній спадщині – так з'являються його «Пісні народів світу»: «Мені здається особливо цікавим ... шукати і

знаходити спільне в цих розбіжних культурах. Чи існує щось, здатне об'єднати їх, – ось питання, яке завжди стоїть передо мною» [52, с. 34]. Саме під впливом постструктуралізму К. Леві-Стросса, Люберіо звернувся до фольклору: результатом цього захоплення стали «Народні пісні» (1964), написані для К. Берберян.

Італійський композитор другої половини ХХ століття Лучано Беріо (1925-2003) увійшов в історію не тільки як яскравий експериментатор епохи післявоєнного авангарду, але і як творець першої електроакустичної студії в своїй країні. Спільно з композитором Бруно Мадерной (1920-1973) він заснував Studio di Fonologia Musicale – творчу лабораторію з виробництва і запису звуку, яка довгий час була центром тяжіння не тільки музикантів, але і літературознавців. У студії створювали свої електронні опуси Джон Кейдж, Луїджі Ноно, Анрі Пуссер, Сільвано Буссотті; періодично тут проходили творчі обговорення і дискусії за участі друзів і колег Л.Беріо. «Всі герої Нової музики пройшли через студію», – стверджував Умберто Еко [42, с 17]. В цей час композитор почав видавати журнал про електронну музику під назвою «Музичні зустрічі» (Incontri Musicali).

У 1960 році Л. Беріо знову поїхав в США, де спочатку був «композитором в резиденції» в Тенглвуді і паралельно вів заняття в Дартінгтонській Міжнародній літній школі (1960-62), потім викладав в Міллз-коледжі в каліфорнійському Окленді (1962-65), а після цього – в Джульярдській школі в Нью-Йорку (1965-72), хоча пізніше став обмежуватися нерегулярними заняттями з дуже обдарованими студентами, у Нью-Йорку він заснував Джульярдський ансамбль (Juilliard Ensemble) сучасної музики.

Задуми композитора приймають остаточний вигляд як під його власним диригентським керівництвом, так і в тренуванні співаків та інструменталістів ХХ століття. Почувши «Данину поваги Джойса», де Л. Беріо препарував все те, що вміла видавати фантастична співачка Кеті Берберян, захоплений Умберто Еко сказав: «Вона, як Моллі Блум,

перетворила в музику внутрішній голос самої повсякденності». В «Концерті для Кеті Берберян», вона – і Кармен, і Розіна, і Філіна, і Блоха Мусоргського, і безперервний автокоментар. Але, вклавши в її вуста фразу прокоф'євської дівчини з «Олександра Невського» «А піду я за хороброго», Лучано Беріо, швидше за все, мав на увазі самого себе.

Визначною стороною обдарування Л. Беріо, протилежною інтелектуалізму, став яскравий артистизм. Артистична свобода і п'янке свавілля виконавця ставали джерелами творчих імпульсів для композитора, який гостро реагував на «смак», «колір» і «аромат» мистецтва, здатного відчувати радість віртуозності і, ширше, тілесності, гумору і гротеску. Серед творів Л. Беріо в цьому відношенні особливо виділяється серія п'єс, названа «Секвенція» (Sequenza). Л. Беріо зростав разом з постструктуралістською думкою (вплив К. Леві-Строса), він завжди вважав, що відповіддю на питання може бути тільки нове питання. Він заперечував захоплення граматиною, технічним фетишизмом, вважаючи, що ноти – лише символи реальності і що немає абсолютної структури, є різні аспекти її інтерпретації. Цією думкою породжені «Секвенції» – кожна для одного інструмента.

Кожна Секвенція була орієнтована на певного конкретного виконавця-віртуоза, так, Секвенція для гобоя написана для видатного гобоїста ХХ століття Хайнца Голігер; вокальна (Sequenza III) створена для К. Берберян, дружини композитора, **Sequenza XIII (Chanson)** – створена разом і для **Теодоро Анзеллотті**, акордеоніста, з'явилась у **1995** році (інтонаційно-драматургічний аналіз твору розглянуто у IV розділі даної роботи).

«Секвенції» – це набір віртуозних композицій для сольних інструментів, включаючи ідіоматичне письмо та розширену техніку, з метою вияву максимальних механічних і технічних можливостей інструментів та інструменталістів, у «Секвенціях» композитор з'єднав нові композиторські ідеї з новими прийомами гри на інструментах. Як К. Штокхаузен створював свої «клавірштюки» протягом усього життя, так і Л. Беріо з 1958 по 2002 рік

створив 14 творів в цьому жанрі, що відбили специфіку всіх його творчих періодів. У творі «Секвенціях» Л. Беріо зроблена спроба впровадження нових форм поліфонічних умовностей, які вже не можуть використовувати звичний код традиційної музики, але повинні спиратися на нові, більш складні і менш очевидні [53, с. 32].

З'явившись на музичній сцені після війни, Лучано Беріо спочатку йшов разом з усіма спільною дорогою серіалізму, алеаторики, електроакустичної музики. Відрізняло Л. Беріо від інших композиторів те, що він вимагав від музичних структур семантичної визначеності. Л. Беріо використовував засоби кіномонтажу, радіотеатру і навіть мас-культури, коли змусив відому своїми джаз-переспівами Баха групу Swingle Singers працювати над виконанням свого і до цього дня, мабуть, самого знаменитого шедевра – «Симфонії». Сама назва «Симфонія» (спів-звуччя багато різного) дана твору свідомо, оскільки є і «Опера» (Флоренція, 1977). У 1968 році в Нью-Йорку з великим успіхом відбулася прем'єра «Симфонії» Л. Беріо.

Симфонія написана в 1968 році, одна з частин присвячена Мартіну Лютеру Кінгу. Друга частина являє собою колажну структуру з незліченною кількістю одночасних звукових пластів. У їх числі і «Проповідь Антонія Падуанського рибам», інакше кажучи, скерцо з Другої симфонії Малера, а також читаються уривки з Беккета, Джойса, телефонних розмов, книги Леві-Стросса «Сире і варене» і гасел протестуючих студентів.

«Симфонія» Л. Беріо стала величезним «міфом про походження мови» [55, с. 121]. Від початкових «прамовних» звуків, окремих складів (перша частина) через тривале формування слова («King» у другій частині), розвиток призводить до «вавилонської» різноголосиці трьох мов (третя частина), вироджується в повний хаос. Далі все йде в зворотному порядку, що особливо наочно відбувається в більш пізньому (П'ятичастному) варіанті «Симфонії» (1969), де утворюється свого роду концентрична форма.

Своєрідним протискладенням до цієї лінії розвитку мови стала послідовна (хоча і дискретна) «історія» літератури: міф – політичні гасла –

інтелектуальна проза. Крім того, в «Симфонії» можна простежити і історію розвитку музики: від обертонового ряду до складних постсеріальних технік. Невипадково Л. Беріо довго шукав об'єкт для цитати – такий, який включав би в себе «всю світову музику». Паралельно розвивається і композиторська манера вокалізації: від розмовної мови до «оперного» співу, включаючи стадії *Sprechstimme* і сольфеджування. З огляду на взаємозамінність і змішання всіх цих елементів, можна сформулювати центральну ідею «Симфонії», як: походження вищих форм інтелектуальної діяльності (вершинами якої виступають словесний і музичний *cantus firmus*: симфонія Малера і роман Беккета), що виростили з обертонових рядів і окремих звуків прадавніх культур [93, с. 126].

Починаючи з 1970-х, стиль Л. Беріо переживає зміни: в його музиці посилюються елементи рефлексії і ностальгії. Пізніше композитор розкрив себе в опері. Багатовимірність фактури, її густота, об'ємність, насиченість і рефлексивність властива і музиці, і театру Л. Беріо. Не тільки музично-сценічні опуси – «Правдива історія» (*La vera storia*) або «Король слухає» (*Un re in ascolto*), написані на лібрето Італо Кальвіно, але і чисто концертні твори впритул пов'язані з мовою і з мовами, текстом і текстами, які утворюють не менше складну поліфонію, ніж музичні пласти.

В 1974-80 композитор керував відділенням електроакустичної музики в паризькому Інституті дослідження та координації акустики і музики (IRCAM), заснованому П. Булезом. У 1987 році Л. Беріо заснував аналогічний музичний центр у Флоренції під назвою «Реальний час» (*Tempo Reale*). У 1993-94 композитор виступив з циклом лекцій в Гарвардському університеті, а в 1994-2000 став «почесним композитором» (*distinguished composer in residence*) цього університету. У 2000 році Л. Беріо став президентом і суперінтендантом Національної академії Санта-Чечілія в Римі. У цьому місті композитор помер в 2003 році [93, с. 109].

Велике значення в творчості композитора мають обробки інших композиторів – або твори, де він вступає в діалог з чужим музичним

матеріалом. Л. Беріо вважав себе спадкоємцем італійських традицій в музичному мистецтві, називаючи своїм попередником Дж. Пуччіні. Пристрасть Дж. Пуччіні, романтизм Н. Паганіні, барочність К. Монтеверді Л. Беріо доповнює власними зробленими роботами. Він пройшов чудову виучку в Міланській консерваторії, розвинув бездоганний внутрішній слух, що дозволяло йому у процесі створення музики обходитися без рояля. Л. Беріо – автор оркестровок і транскрипцій К. Монтеверді, Л. Боккеріні, Мануеля де Фальї, Курта Вайля. Йому належать версії завершення опер В. А. Моцарта («Заїда») і Дж. Пуччіні («Турандот»), а також «діалогового» твору за фрагментами розпочатої, але незавершеної пізньої симфонії Ф. Шуберта ре-мажор (DV 936A) під назвою «Rendering», 1990.

У 1966 році композитор був нагороджений Призом Італії, пізніше – Орденом «За заслуги перед Італійською Республікою». Був почесним членом Королівської Академії музики (Лондон, 1988), почесним іноземним членом Американської Академії мистецтв і наук (1994), Лауреатом Музичної премії Ернста фон Сіменса (1989) [64, с. 205].

Лучано Беріо (1925-2003) відрізняється від своїх сучасників-композиторів особливою позицією в світі авангардної і поставангардної музики. Художнє світобачення митця є суб'єктно-особистісною проекцією його внутрішнього «Я», що знайшло вияв в екстраординарних музичних знахідках, суголосних добі авангарду в музичній культурі свого часу. Яскрава самобутність Л. Беріо представлена у нотному тексті експресивним добором художньо-мистецьких засобів для розкриття змісту музичних образів, об'єднаних ритмом музичних інтонацій.

«Л. Беріо принципово не визнавав кордонів між «верхом» і «низом» культури. Являючись людиною західного менталітету, Л.Беріо завжди цінував в мистецтві інтелектуалізм і технічну винахідливість, але як італієць, він віддавав перевагу різноманіттю емоційних і чуттєвих вражень, що породжують живе мистецтво і є народженими цим мистецтвом» [64, с. 74]. Культуру Л.Беріо сприймав як нескінченний процес спілкування, комунікації

минулого і сьогодення. Створюючи твір, композитор знаходився в постійному діалозі як з усім попереднім музично-історичним досвідом, так і просто з самим собою, своїми життєвими враженнями. Під впливом постструктуралізму К.Леві-Стросса, Л.Беріо звернувся до фольклору: результатом цього захоплення стали «Народні пісні» (1964), написані для К.Берберян. У нашій країні Л.Беріо довгий час був відомий тільки професіоналам. У мистецтві другої половини ХХ століття Лучано Беріо не вбачав ніякої кризи, а «питання без відповідей, що не дозволяють заснути совісті, завжди будуть звучати в музиці»[55, с. 129].

Висновок. Осмислюючи акордеонне мистецтво Італії варто зазначити, що воно пройшло тривалий час становлення, розвитку та закріплення у просторі європейського інструментального досвіду як один з дієвих механізмів міжнародної культурної комунікації, потужного осередку академічної класичної виконавської школи, як засіб посилення ціннісного орієнтиру європейського інструменталізму. Плеяда представників акордеонної школи Італії історично сповідує найвищі зразки академічних зразків виконавства, метою якого є багатогранне та комплексне опанування музичної мови та техніки. Важливим чинником сучасної акордеонної музики італійських митців в її академічно-естрадному симбіозі є сфокусованість перспектив розширення індивідуальної семантики акордеонного інструменталізму, з формуванням його звуковиразжальної естетики як концептуальних основ нового художнього мислення.

Висновки до розділу 2.

Сучасний акордеон у Франції – це інструмент, який розвиває класичні традиції виконання. Класична музика є еталоном навчання в європейських консерваторіях протягом багатьох століть. Водночас, інструмент традиційно має народний та естрадний репертуар, який є частиною французької культурної спадщини, при чому виконання такої музики має власну специфіку, й техніка гри при цьому така ж складна, як і в «класичному»

репертуарі. Культурне розмаїття акордеону є основою успіху інструменту в сучасній музичній культурі, і складає підґрунтя його інтеграції в перспективі.

У роботі поглиблено приділено увагу виконавській і педагогічній діяльності французьких акордеоністів, чия творчість розвинула і продовжує розвивати академічну культуру виконання на акордеоні в європейському контексті: Ален Аббот, П'єр Монішон, Франк Анжеліс, Макс Боне, Жак Моне. Ці композитори сформували власну своєрідну музичну мову, в якій спостерігаємо наявність яскравого симбіозу різних стильових елементів, їхні твори є обов'язковими на престижних міжнародних конкурсах, що говорить про їх популярність серед професійного кола музикантів.

Акордеонна музика сучасних італійських композиторів і виконавців – є яскравим відображенням прагнень молодшої генерації музикантів до театралізації виконавського відтворення музичних образів, які в свою чергу підпорядковані ідеям нового світогляду, глибині філософського втілення як мистецького феномену сучасної музичної культури. Прикладом розуміння акордеона як своєрідного інструмента з позицій відкриття нових філософських смислів, з ефектами тембральної колористики, поліфонічного оркестрового звучання тощо є творчість Лучано Беріо.

У роботі охарактеризовано діяльність окремих всесвітньо відомих італійських виконавців-акордеоністів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті розвитку європейського акордеонного мистецтва, креслені стильові характеристики їхніх виконавських стилів: Сальваторе Ді Джезуальдо, Франческо Візентін, Рішар Гальяно, Фредерік Дешамп, Івано Баттістон, Серджо Скаппіні, Патріція Анджелоні, Франческо Палаццо, Алессандро Дей, Лучано Біондіні, Сімоні Занкіні, П'єтро Адранья.

РОЗДІЛ 3.

АКОРДЕОННА ШКОЛА В РОЗРІЗІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

3.1. Методичні розробки Фредеріка Дешампа та Жака Моне в контексті сучасної французької композиторської та виконавської культури

У період ХХ століття в Європі формуються приватні школи, де навчали інструментальній техніці гри на акордеоні. Методи навчання (наприклад, *Медарда Ферреро*) наслідувались у приватних школах майже скрізь у Франції. Навчання в школах було зосереджено на інструменті задля майстерності володіння інструментальною технікою.

Репертуар в приватних школах був «мюзетного» або «естрадного» характеру, але поступово з'являється «концертний акордеон». Досягнувши певного музичного рівня, учні з приватних шкіл могли приєднуватись до баянних оркестрів. Репертуар оркестрів включав авторську музику для баянних оркестрів, аранжування музики з фільмів або відомі мелодії. Ці школи існували через організації, такі як: UNAF (Національна спілка акордеоністів Франції), створена в 1946 році, APH (Асоціація вчителів Nonnet), або ACF (Клуб акордеонів Франції). Наприклад, ACF розрізняв два типи репертуару для акордеонів: танцювального характеру (вальси, марші, пасодобль та інша танцювальна музика) та жанрового (обробки класичних творів), або творів, написаних в «класичному» стилі). Організація UNAF була спрямована на популяризацію акордеону в концертах [91, с. 10].

До прикладу, серед світових асоціацій, спрямованих на популяризацію акордеона, можемо назвати американське Товариство акордеоністів у Сполучених Штатах, створене в 1976 році, Nederlandse Organisatie voor Akkordeon en Mondharmonika – у Нідерландах у 1978 році, Фінський інститут

– з 1980 року, або Союз акордеоністів в Іспанії. В Німеччині відомим був культурно-мистецький осередок – Будинок Hohner у Троссінгені (рамках мережі APH), де навчали мистецтву гри на акордеоні, згодом школи-Консерваторії Хонера.

У федераціях як навчальних осередках гри на акордеоні, створювалась атмосфера змагання, щоб оцінити рівень студентів, мотивувати та винагороджувати їх за успіхи у навчанні. Учасники поділялись на категорії відповідно до рівня. Критерії, за якими учнів-акордеоністів відносили до категорій – це швидкість і технічність гри. Належна увага приділялась читці з листа, навичкам імпровізації, мистецтву аранжування.

П'єр Джервазоні вказував на те, що французький акордеон асоціювався з віртуозністю: «Французький акордеон завжди з'являється в бажанні технічної демонстрації [65, с. 89]. І ця концепція акордеону-атракціону збережена далеко за межами жанру мюзет» [65, с. 94]. На цій думці наголошував і *Фредерік Геруе*, який викладав у Франції, який стверджував, що він «трохи розчарований, тому що освіта акордеоністів зосереджена в основному на іспитах і конкурсах. Це необхідно, але, можливо, не головне. Повинно бути більше концертів і менше змагань...» [56, с. 310] Акордеон виконує музику в трьох категоріях: класична, естрадна або розважальна, а іноді й концертна (змішуючи обидва класичний і естрадний або розважальний). Однак цікаво відзначити, що до 1988 р. міжнародні конкурси не були зарезервовані для акордеонів, оскільки на них визнавалась лише класична категорія.

Згодом цей інструмент буде визнаним у світі «вченої» музики, а питання викладання акордеону в консерваторіях стане пріоритетним для акордеоністів. Підготовка акордеоніста-соліста, а не просто виконавця стилю мюзет потребувало міцної класичної підготовки.

Вища академічна освіта для акордеону стала можливою у Європі у другій половині ХХ століття. Таким чином, акордеон здобув легітимність у світі музики. Сьогодні багато європейських навчальних мистецьких закладів

пропонують навчання гри на акордеоні. Впровадження цього інструмента в різних консерваторіях відбувалось в кожній країні власними темпами. Одним з перших, на початку ХХ століття акордеон з'явився і у консерваторії Києва. Потрібно наголосити, що акордеон не мав власного академічного репертуару, а послуговувався репертуаром популярної музики. Згодом композитори захопляться цим інструментом і створять для цього інструменту обширну літературу. Раннє навчання гри на акордеоні базувалось на створенні оригінального репертуару для інструменту, соло та в ансамблях.

У Франції *Едуард Дюле*, президент UNAF, говорив про те, що: «акордеон має величезні можливості. З акордеоном можна все» [57, с. 101] Відкриття першого класу акордеону в національній регіональній консерваторії Обервільє-ля-Курнев відбулось у 1965 році. *Шарль Топен* і *П'єр Монішон* були першими викладачами по класу акордеона, вони привели на навчання учнів із сусідніх приватних шкіл і ознайомили їх із репертуаром для концертного виконання на акордеоні.

У 1970 році акордеоніст і композитор *Ален Еббот* заснував URAC (Спілка сприяння концертному акордеону), щоб отримати визнання акордеону й додати його до складу академічних інструментів Паризької вищої національної консерваторії. Ця асоціація стане джерелом створення численних музичних творів для акордеона, але буде розвиватись в напрямку певної елітарності, відкидаючи народний вимір інструменту. Метою цих акордеоністів стане визнання акордеона як інструмента, здатного виконувати класичний репертуар, щоб інструмент зміг остаточно увійти в консерваторії і розглядатися як інструмент так само, як і інші академічні інструменти, щоб інтегрувати акордеон у світ класичної музики, а також, сприяти тому, щоб для акордеона композитори писали музику й розширювали репертуар інструмента.

У 1977 – 1986 роках класи акордеона Шарля Топена та П'єра Монішона отримали справжнє визнання своєї педагогічної праці. Як наслідок – французькі акордеоністи грали класичний репертуар на інструментах

тригер (*Макс Бонне, Крістіан Бонне, Міріам Боннін, Патрік Бюссей*), видатні виконавці-акордеоністи цього часу – *Ален Ебботт, Андре Астьє, Марсель Аццола, П'єр Монішон, Хуан-Хосе Мосаліні, Діно Негро*.

Інструмент акордеон, на думку французьких музикантів (*Жак Шарпантьє, Марк Блюз, Каміль Руа або Моріс Флере*) – мультиестетичний феномен, який знаходиться в постійній еволюції. *Мелані Бреган*, професор Національної музичної школи Віллербана згадувала, що обговорення проблем акордеона серед паризьких акордеоністів: «було дуже важливим, тому що необхідно було «відчути» еволюцію світу акордеону та душевний стан співрозмовників. Під час усіх зустрічей музиканти були дещо збентежені постійними розбіжностями в поглядах, головним чином, через різні системи клавіатури лівої руки» [57, с. 23]. *Макс Бонне*, професор, представник UNAF на той час, згадував: «Я пригадую дуже жорстокі суперечки щодо акордеону між представниками обговорення, про різні системи клавіатури». *Патрік Бюссей*, композитор, професор, згадуючи ці музичні дискусії, зазначав, що деякі акордеоністи бачили майбутнє акордеона *harmonéon* (лише хроматичні баси), хоча вони визнавали, що система хроматичний бас/стандартний бас із тригером є цікавою альтернативою: «Акордеон має достатньо якостей, щоб зайняти місце в музичних школах поряд із фортепіано та скрипкою. Інструмент є для композиторів сучасним, таким, що дозволяє знаходити нові комбінації» [55, с. 37]. Внутрішні конфлікти в акордеонному світі через різні системи методики навчання, суперництво між школами, пов'язане із змаганнями, зробили завдання знайти спільну мову у цілях навчання гри на акордеоні ускладненим. Водночас, акордеоністи отримали державне визнання щодо доступу до музичних шкіл і консерваторії, враховуючи можливості інструмента в різних жанрах і практиках. Метою навчання стала підготовка юних акордеоністів до майбутньої професії соліста, на основі професійної моделі.

У Парижі у 2002 році клас акордеона вів *Макс Бонне*. Ця дата відображає пізню появу цього інструменту в музичному навчанні Франції і

знаменує освітню затримку Франції порівняно з іншими країнами Європи та світу. *Ален Пуаре*, директор Національної вищої консерваторії музики та Danse de Paris з 2000 по 2009 рік, свідчить про те, що легендарна ворожнеча між представниками різних систем навчання на акордеоні була однією з причин, чому акордеон довго входив до інструментів закладу. Сьогодні навчання у класі акордеона в Паризькій консерваторії в основному орієнтоване на класичний репертуар.

Сучасний акордеон у Франції – це інструмент, який розвиває класичні традиції виконання. Водночас, інструмент традиційно має народний та естрадний репертуар, який є частиною французької культурної спадщини, при чому виконання такої музики має власну специфіку, й техніка гри при цьому така ж складна, як і в «класичному» репертуарі [7, с. 4].

Класична музика є еталоном навчання в консерваторії протягом багатьох століть. Але культурне розмаїття акордеону є основою успіху інструменту в сучасній музичній культурі, і складає підґрунтя його інтеграції в перспективі. Можливості акордеона роблять його інструментом *par excellence* для мультиестетичного навчання. Мережа спеціалізованих музичних навчальних закладів Франції є результатом різних політик. Але модель, на якій базується навчання акордеону, як вважають французькі музиканти, ще потрібно створити.

У пошуках відповідей на питання сьогодення, можемо звернутись до минулого, зокрема згадати погляди *Андре Мальро*, відомого державного діяча Франції часів *Шарля де Голля* з його ідеєю демократизації мистецтва й розширення впливу французької культури. Головна ідея Андре Мальро – «культура для всіх» – це прагнення до демократизації культури: він бажав зробити доступ до культури всім бажаючим, тому однією з характеристик його політики стала мистецька досконалість створення потужної системи підтримки професіоналізації митців. У 1966 р. Вища Вищий мистецький навчальний заклад Франції став моделлю *Марселя Ландовського* для розробки та запуску реформи спеціалізованої музичної освіти у Франції,

реалізуючи політику підтримки професіоналів на «національному» і «регіональному» рівнях. Політика Марцеля Ландовського ґрунтувалась на ідеях: ідея «доступність для всіх» і прагнення «готувати професійних музикантів на основі критеріїв інструментальної віртуозності, володіння технікою» [85, с. 74].

Клод-Анрі Жубер стверджував: «Читка з листа і інструментальна техніка залишаються фундаментальними основами навчання у французькій музиці» [63, с. 58]. Отже, головною метою навчання у консерваторії стало навчання технічним навичкам управління музичним звуком. Ця система мала ефект посилення індивідуальної практики і розвитку навиків сольного виконання, система спонукала до ізоляції та не розвивала аматорську практику. Клод-Анрі Жубер робить висновок про необхідність розвитку «популярної» музики [7, с. 1].

Моріс Флере у 1980-х роках підтримував шлях демократизації акордеонної освіти, наголошуючи на важливості розвитку аматорської практики та відкриття закладів, де мають розвиватись різноманітні музичні практики і жанри. Моріс Флере створив Fête de la Musique численні фестивалі, що дозволило всій музиці знайти певну легітимність [7, с. 2]. Значно зростає бюджет і субсидії на підтримку музичного розвитку. Зростає увага до розвитку музичної творчості, можливостей кожного виразити себе та розвивати власну ідентичність. Таким чином, ці пріоритети – «зменшення мистецької нерівності через визнання всіх практик (джаз, естрадна музика, традиційна музика, духові оркестри, хори), зменшення географічної нерівності шляхом кращого розподілу ресурсів і знарядь по всій території Франції, зменшення соціальної нерівності через нові та конкретні дії в найбільш несприятливих умовах» [90, с. 29] сприяли дієвості різноманітних практик у підготовці музикантів – аматорів та професіоналів, на основі традицій, імпровізації та колективної гри. Організація навчання по циклів, з метою покласти край річним іспитам, був одним із його основних заходів в галузі спеціалізованого музичного навчання.

Сьогодні ідеї «доступу до культури для всіх» є вельми актуальними для французької музичної освіти. Пропозиції щодо нової школи виражають ідеї культурної циркуляції, модифікації ідентичності, включаючи безкоштовний доступ до музики, інтернету, дозволяючи змішувати різні культурні та естетичні рівні. Музика, отже, розвивається разом з часом [63, с. 38].

Моріс Флере у своєму інтерв'ю, опублікованому в *Les nouvelles* у липні-серпні 1994 р. вказував на те, що кожен студент в музичній системі освіти приходиться зі своїми бажаннями, своїми амбіціями та культурним походженням. Схема педагогічної орієнтації 1996 року, опублікована Міністерством культури Франції, поділяє цю соціальну та культурну еволюцію: «музичні та танцювальні школи [...] відкриті для дуже широкого загалу, студенти різноманітні: за віком, за соціально-професійним походженням, за смаками і культурними традиціями, і, нарешті, характером їхніх вимог» [63, с. 39].

Слідуючи політиці Моріса Флере, місія Консерваторії визначалася як навчальний центр музикантів-аматорів, місія чітко сформульована в Орієнтаційному плані Педагогіки музичного навчання 2008 р.: «Основна місія закладів – тренувати аматорів, заклади подбають про розвиток зв'язків з існуючою аматорською практикою всередині або поза консерваторією, так що велика кількість студентів може продовжувати свою мистецьку практику поза навчанням у консерваторії» [92, с. 3]. На думку М. Флере, «різноманітність практик є основою демократизації музики. Інститути повинні приводити студентів на концерти, нехай вони займаються різними інструментами, допоможіть їм відкрити різні течії та музичну естетику, щоб загострити їх бажання, цікавість і мотивацію» [58, с. 240-241].

Національний освітній орієнтаційний план, установчі проекти, правила навчання в консерваторії спрямовані на глобальну освіту, різноманітність естетик та практик: «Глобалізація навчання – це важливість уникати сегментації навчання шляхом створення необхідних зв'язків між навчальними практиками. Музичне навчання має бути глобальним, щоб бути

узгодженим. Але реалізацію такого фундаментального підходу у формуванні навичок не завжди легко розробити. Навчання насправді має гарантувати фундаментальну базу, що живиться різноманітністю досвіду, у тому числі через внесок інших мистецтв» [92, с. 2].

Різні практики та різноманітність естетики можуть доповнювати одна одну й бути корисним для розвитку музиканта. Тому вчитель повинен підтримувати учня в розвитку музичної культури і мистецтві якомога ширше, підходячи до різних естетик: «Мистецька освіта – це перший вектор демократизації культури. Це дозволяє нам тренувати естетичне почуття і розвивати чутливість і пробудження через задоволення від експериментів. Художня підготовка визнається сьогодні як складова освіти дітей та молоді, беручи участь у формуванні їх особистості, розвиваючи їх культуру та здатність до концентрації пам'яті» [67, с. 48] Від музикантів сьогодні не в останню чергу вимагаються навички адаптації та відкритість. Учні більше не повинні зосереджуватися на одному, єдиною метою є опанування музичної мови та техніки. Така ідеологія навчання більшою мірою адаптована до потреб учня. Множинність практик потрібна для того, щоб стати активом у навчанні музиканта та в будівництві його власної музичної ідентичності. Роль школи розглядається як така, яка дозволяє кожному розвиватися.

Таке навчання має на меті дати музикантам можливість адаптуватися до різних ситуацій з урахуванням музичної реальності сьогодення (у широкому сенсі, бути відкритими для багатьох музичних стилів, пов'язаних з великою кількістю практик) і зробити власний вибір. Учень повинен мати можливість спиратися на базу знань, яка дозволить йому структурувати свої знання.

Мистецька освіта розуміється у сучасному навчальному середовищі Франції передусім як фактор виховання, коли викладачі повинні пропонувати множинний досвід, щоб підвищити обізнаність учнів у різних практиках, естетиках, культурах, що здатне дозволити їм розвивати навички під час виконання: «Художня освіта має на меті виховання особистості в її

цілісності, її чутливості так само, як і її розум, уява, а також пам'ять, критичне чуття та здатність адаптуватися» [55, с. 16].

З метою спрямування учнів до навчання, у сучасних музичних закладах Франції пропонується автономне, проектне навчання, що означає поєднання інструментального курсу, та навчання музичної, ансамблевої практики, а також різних естетик: «Державні навчальні заклади з танців, музики та театру займають особливе місце у Франції, пропонуючи в межах загальної освіти, протягом циклів навчання, усі курси, необхідні для якісної художньої підготовки, у різноманітності стилів, ери та способів навчання» [93, с. 15].

З'єднання кількох дисциплін у сучасній музичній освіті дає можливість з'єднати навчання та розвиток виконавських навичок в учнів. Урок викладання на інструменті, таким чином, розглядається в системі персоналізації часу навчання, залежно від запитів студента» [93, с. 17].

Орієнтаційна схема сучасної музичної освіти у Франції передбачає, окрім оволодіння основними техніками, «заохочуваність, відкритість, допитливість, потребу у відкритті та різноманітність підходів зі збереженням необхідної спеціалізації навчання у практиці дисциплін; довготривалість у набутті навичок» [93, с. 5]. *Філіп Перрену* зазначив: «Нова організація робота, наприклад, шляхом впровадження циклів навчання, модифікує баланс між індивідуальними та колективними обов'язками та робить необхідним співробітництво в масштабі цілого закладу, бажано на основі проекту» [93, с. 103], де викладач в системі музичної освіти Франції усвідомлюється як гарант якості, доброго розвитку учня.

Відомим педагогом й засновником власної методики навчання гри на акордеоні у другій половині ХХ століття є *Жак Моне (Jacques Mornet)* – французький викладач гри на акордеоні та педагог.

Жак Моне увійшов у світ музики ще дитиною, навчаючись гри на поперечній флейті і трубі в регіональній консерваторії Гран-Авіньйону. Він відкрив для себе гру на акордеоні у вісім років, але оскільки в консерваторіях на той час інструмент не викладали, його навчали приватні вчителі.

Випускник *École Normale d'Avignon* (школа, яка готувала вчителів), Жак Моне почав кар'єру вчителем у початковій школі невеликого селища, де він також створив музичну школу. Захопившись викладацькою діяльністю, він розвинув акордеонну педагогіку, засновану на *навчанні гри на духових інструментах*. Одним із перших великих педагогів цього підходу був **Андре Тенакс**. Цей підхід однаково добре працює для всіх акордеонів: фортепіанного, кнопкового, хроматичного, діатонічного, страделла, системи С, системи В.

Після спостереження за швидким прогресом своїх учнів та їхнім успіхом у національних і міжнародних конкурсах, Ж. Моне вирішив присвятити себе викладанню музики. Враховуючи дивовижний досвід роботи його школи, він отримав національне та міжнародне визнання свого методу та проводив стажування та майстер-класи за кордоном: Сербія, Іспанія, Болгарія, Бельгія, Італія, Сполучені Штати, Канада та Китай. У 1995 році Ж. Моне заснував Національний і Міжнародний центр музики та акордеону (CNIMA) у Лароді в Пюї-де-Дом. Центр переїхав у 2005 році і зараз знаходиться в Сен-Сов-д'Оверні.

Методика Жака Моне пропонує розуміти акордеон так само, як і духовий інструмент. У той час як остання розглядалася як клавіатура (фортепіано), Жак Моне створив метод, зосереджений на можливостях міха, фразування та рухів тіла. Це залишає великий простір для пошуку «шляхетного» звучання, поглибленої музичної естетики. Метод пояснює, як розвинути сонористичні можливості звуку, створити динаміку, виразну артикуляцію, варіювати дотики та акцентувати музичний акт рухами тіла.

Спираючись на свій досвід викладача, Жак Моне навчає, що техніка, яка гармоніє з інтерпретацією, є природною. У цьому метод Жака Моне протиставляється традиційному методу, заснованому на навчанні технічним аспектам гри техніки зі зростаючим рівнем складності і внесенням музикальних задач на наступних щаблях розвитку.

З метою ознайомлення з сучасною системою французького музичного виховання, окреслимо основні характеристики відомої методики навчання гри на акордеоні *Фредеріка Дешампа (Frederic Deschamps)* – всесвітньо відомого викладача, знаного своїми передовими методами (**Додаток А**).

Ф. Дешамп регулярно проводить майстер-класи у Франції та за кордоном – у Європі, Китаї, США, Новій Зеландії, Чилі тощо. Серед його учнів Грейсон Мейзфілд (Нова Зеландія), Петар Марич (Сербія), П'єтро Адранья (Італія), Джером Рішар (Франція) та багато інших. Ф. Дешамп – президент Всесвітньої конфедерації акордеоністів (Confédération Mondiale de l'Accordéon) з 2004 р., директор Міжнародного центру акордеону – Луаре (Франція), менеджер з продукції Hohner Accordions з 1993 р., творець каналу «Deschamps Channel» 100% акордеон WEB TV, акомпанував таким співакам, як Джош Гробан і LAAM, Френсіс Лемарк, Летіція Каста, Чарльз Трене та ін.

«Техніка Дешампа» є винаходом французького акордеоніста та педагога Фредеріка Дешампа, і його роботи над підготовкою до Coupe Mondial 1992 року. Досвід показав, що техніка Дешампа – це цілий цикл або екосистема стосунків між акордеоністом та акордеоном. Ф. Дешамп продовжує методику Ж. Моне стосовно підходу до гри на акордеоні, який називають «підходом на акордеоні на духових інструментах» [7, с. 11].

Сенс техніки – в управлінні багатьма частинами тіла з акцентом на спрямуванні цього руху в бік акордеона. «Пальці роблять занадто багато» – слова Ф. Дешампа, що означає, що пальці не тільки натискають на клавіші, але вони також знаходять ноти, перетинають, підсовують, створюють артикуляцію [7, с. 12]. Усе це надто багато, щоб вимагати від пальців. Крім того, традиційна форма руки з переважно витягнутими пальцями не така міцна, як могла б бути. Щоб зафіксувати цю гру, пальці потрібно зігнути у формі котячої лапи та тримати їх так, щоб вони залишалися жорсткими. Не потрібно натискати кожну клавішу у цій формі, а натомість перемістити усе передпліччя всередину клавіатури та зробити легкий рух, щоб вивести один палець, щоб торкнутися клавіатури.

Голова ніколи не повертається, але робить крихітні швидкі рухи зліва направо, щоб створити енергію для відтворення швидких ритмів. Підборіддя ніколи не нахиляється вниз. Брови використовуються для створення інтуїтивного зв'язку між емоціями та міхом: підняття брів створює більше напруги. Красиве обличчя навмисно культивується, щоб допомогти з виразом брів. Обидва лікті виступають з вашого тіла і служать для випрямлення хребта, оскільки вони задіюють обидва м'язи спини. Лівий лікоть керує сільфоном, а правий дозволяє передпліччю підстрибувати вгору та вниз на клавіатурі, коли це необхідно. Руки більшу частину часу досить зігнуті. Ці рухи змушують плечі висуватися вперед. Шия притягне голову вліво, щоб допомогти тілу контролювати міхи. Стегна піднімаються, щоб нахилити акордеон, щоб клавіші/кнопки приходили до пальців, а не пальці до клавіш/кнопок.

До техніки управління багатьма частинами тіла з акцентом на спрямуванні цього руху в бік акордеона в методиці Ф. Дешампа додається майстерність опанування красивого, тембрально збагаченого звуку, експресивність виконання.

Висновок. Підсумовуючи викладений матеріал, варто зазначити, що швидкі темпи розповсюдження акордеона в Європі і світі спонукали появі ряду інституцій, які сприяли розвитку академізації інструмента. Приватні школи відіграли окрему важливу роль у підготовці молодих виконавців-віртуозів. Ж. Моне та його послідовник Ф. Дешамп – яскраві представники нової генерації акордеонної творчості, які сформували потужне осереддя методичних напрацювань, педагогічного досвіду та виконавських здобутків. Рух, філософія звуку, практичний метод і підхід до того, щоб знайти себе в емоціях твору стали визначальними аспектами дидактичних принципів митців, їх вихованих принципів та комутативних стратегій виконавства.

3.2. Акордеонна традиція Київської консерваторії: педагогічна та виконавська практика Євгенії Черказової.

Київська консерваторія – ціннісний мистецький осередок, який у своїй багатовимірній діяльності представлений численними здобутками як у освітньому, науковому, так і мистецькому просторах. Будучи суб'єктом впровадження численних культурно-мистецьких ініціатив, саме Київська консерваторія є фундатором акорденного виконавства України, сформувавши мистецьку школу, закріплену традиціями сучасних вітчизняних митців. Підвалини акордеонного напрямку сформовано потужними постатями вітчизняної академічної інструментальної культури, серед яких: М. Геліс (1903 – 1976), І. Яшкевич (1923 – 2000), М. Різоль (1919 – 2007), М. Давидов (1930 – 2019), В. Безфамільнов (1931 – 2017). Саме їх педагогічна, виконавська творчість високо піднесли рівень українського баянно-акордеонного мистецтва не лише в Україні, Європі, а й у всьому світі.

Клас акордеона на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського було відкрито у 1990 році за ініціативи М. Давидова, який очолила Народна артистка України, професор Євгенія Черказова.

Звертаючись до витоків історії розвитку київської акордеонної школи, можемо згадати, що з 1925 року клас народних інструментів у Київській музично-профспілковій школі увів М. Геліс, а з 1928 року – і у музично-драматичному інституті. Професор М. Геліс заснував кафедру народних інструментів у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського. У 20-30-ті роки ХХ ст. навчання велося в умовах майже практичної відсутності методичної, оригінальної літератури. В основному в навчанні використовувався досвід фортепіанної та скрипкової шкіл. Згодом на кафедру прийшли М. Різоль – учень М. Геліса, Народний артист України, професор; І. Марченко – доцент Київської консерваторії, М. Давидов –

Заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, академік, завідуючий кафедрою народних інструментів Київської консерваторії.

Сучасний етап розвитку акордеонного мистецтва, як уже зазначалось, пов'язаний із відкриттям класу акордеона у НМАУ ім. П.І.Чайковського (1990 р.) та діяльністю Є. Черказової, яка очолила клас акордеона.

Є. І. Черказова – особистість, яка є взірцем академічної музичної культури України. Євгенія Іванівна активно продукує і впроваджує виконавський досвід у педагогічній практиці, формуючи естетику сучасного акордеонного мистецтва у вітчизняній культурі.

Є. І. Черказовій притаманний високий рівень виконавської майстерності, її віртуозний стиль гри дозволяє створювати найскладніші інтерпретаторські концепції творів різних жанрів, епох і стилів – від бароко до модерну. Є. Черказова веде активну концертну та педагогічну діяльність в Україні, Італії, Греції, Франції, Латвії, Німеччині, де також проводить майстер-класи та бере участь в журі міжнародних конкурсів.

Є. І. Черказова – лауреат Міжнародних конкурсів, має численні записи в Фонді Національної радіокомпанії України, записані п'ять компакт-дисків; в 2005 році була запрошена до м. Рекоаро Терме (Італія), де залишила відбиток руки в «Музеї найвідоміших акордеоністів світу».

Є. І. Черказова популяризує акордеонне мистецтво, виступаючи на концертних сценах України і світу, її концерти проходять з успіхом у Греції, Італії, Франції, Латвії, Німеччині. Є. Черказова проводить майстер-класи в Україні та за кордоном, входить до складу журі багатьох конкурсів, веде активну громадську діяльність. Мисткиня є почесним членом Академії літератури і мистецтва в м. Фівіццано (Італія), членом методичного центру викладачів музичних закладів Італії та асоціації акордеоністів Італії (AIF).

Як педагог, Є. І. Черказова виховала близько 50 студентів і продовжує працювати, передаючи свій досвід поколінню молодих музикантів. Багато вихованців класу Є. Черказової стали переможцями престижних конкурсів та концертуючими виконавцями. Серед них: Народний артист України

Ю. Тертичний, лауреати Міжнародних конкурсів М. Гафич, В. Бендас, О. Микитюк, А. Вальков, А. Дунаєв, Д. Мотузок, Р. Воронка, А. Щербань, О. Волянський, В. Кравчук, О. Мартинюк, П. Хадкевич, та інші. Впродовж тривалого часу у Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії проходили концерти з циклу «Педагог та його учні», учасниками яких були вихованці класу Є. Черказової. На основі цих концертів проводився міжнародний фестиваль «Kyiv Accordion Fest», учасниками якого ставали провідні акордеоністи Європи.

Серед принципів навчальної підготовки у класі акордеона Є. Черказової, що були окреслені у першій навчальній програмі для акордеона (1995) – пріоритет виконання репертуару, адаптованого щодо діапазону, тембрових та фактурних можливостей акордеона; використання методики керівника – педагога-акордеоніста задля удосконалення виконавської майстерності студентів-акордеоністів.

Сутність методики Є. Черказової – у поєднанні художньо-змістовного та раціонально-технічного компонентів в організації процесу навчання молодих музикантів-акордеоністів. Художньо-змістовний компонент передбачає у методиці викладання Є. Черказової розвиток художньо-асоціативного мислення студентів, що необхідно для розуміння змісту твору та створення виконавської художньої концепції твору. Виконавська техніка як мета раціонально-технічного компоненту методики Є. Черказової обумовлюється розвитком у студента-акордеоніста простих та складних прийомів виконавства. Є. Черказова в роботі зі студентами велике значення приділяє добору репертуару. Це різноманітні за жанром, стилем, виконавською складністю твори: перекладення для акордеону багатьох класичних творів, обробки народних пісень, оригінальні твори для акордеона, сучасний авангард, модерн, естрадно-джазова музика. Вивчення творів різних епох та стилів у класі Є. Черказової спрямоване на розширення музичного світогляду, виховання художнього смаку студентів-акордеоністів.

Сучасна методика викладання гри на акордеоні у класі Є. Черказової сприяє підготовці високопрофесійних фахівців. Методика Є. Черказової передбачає застосування індивідуального підходу до кожного студента з метою як найповнішого виявлення його особистісних і професійних якостей та стимулювання до самовдосконалення і професійного розвитку. Методика навчання орієнтована на вивченні досвіду найкращих європейських практик.

Орієнтація на європейський культурний досвід є виразом сучасних тенденцій в акордеонному мистецтві, що передбачає як опанування прогресивних методик навчання гри на інструменті, так і введення в репертуар акордеоністів оригінальної акордеонної музики сучасних зарубіжних композиторів. Нагальною для сучасної системи освіти стала така форма освітньо-мистецької практики як відвідування студентами майстер-класів відомих європейських педагогів, метою чого потрібно назвати отримання нових знань і практичних навичок гри, розширення уявлень про системи музичної освіти та педагогічні принципи роботи європейських акордеонних шкіл.

Діяльність Є. Черказової передбачає проектування художньо-творчого та художньо-педагогічного процесу у виконавському класі акордеона. Ця діяльність органічно пов'язана з теоретико-пізнавальною вольовою активністю. Вирішальну роль у цьому процесі відіграють нормативні регулятивні механізми духовного потенціалу особистості і, насамперед, нагромаджений інтелектуальний та емоційний досвід. Проектуючи художньо-творчу, естетичну діяльність у спеціальному класі акордеона, педагог Є. Черказова правильно добирає репертуар для студентів, враховуючи поставлені завдання, індивідуально-інтелектуальні, технічні та емоційно-виразні особливості кожного студента.

Репродуктивні методичні прийоми Є. Черказової виступають не як догматична декларація, а як живе зацікавлене партнерство у діалозі. Студент під керівництвом викладача опановує у згорнутій формі генезу музичного переживання як історію емоцій і немовби особистісних характерів у музиці.

Пошук шляхів досягнення професійної майстерності у класі Є. Черказової пов'язуються як з музичною підготовкою студентів-акордеоністів, так і з аспектами винесення твору на сцену. Професійні знання організаторської діяльності, професійні вміння, які забезпечують цілеспрямовану, організовану діяльність та гармонійний розвиток кожного вихованця у класі Є. Черказової передбачають розвиток особистості студента, передусім в напрямку концертного виконавства, відповідно до природніх виконавських даних. Для творчого становлення майбутній виконавець-акордеоніст мав володіти прекрасно розвиненим музичним слухом задля контролю над інтонацією, тембром, ритмом, динамікою, артикуляцією.

У класі Є. Черказової враховується і значення виконавця як творчого інтерпретатора. Таке завдання розглядається в діалектичній єдності музичного слуху та музичного пізнання: якщо слух не відчуває проблем, то не має стимулів для пізнання, і навпаки, не пізнаючи, музичний слух не може розвиватися, що долається двома шляхами: емоційно-образним і раціонально-логічним.

У процесі професійної діяльності Є. Черказова велике значення приділяє формуванню професійно значущих особистісних якостей в студентів: організованість, ініціативність, відповідальність тощо, пов'язаних зі здатністю до самоорганізації, саморегуляції дій через залучення студентів до різних видів музично-творчої діяльності, генерування в них ідей нових оригінальних інтерпретацій музичних творів.

У педагогічній майстерності Є. Черказової велика роль відводиться розвитку навичок художнього мислення, враховуючи педагогічний і виконавський досвід європейських акордеоністів. Є. Черказова як педагог представляє живу лабораторію думок творчого винахідництва. Її оригінальний розум – перша умова контактів зі студентами. Цю якість Є. Черказова передає своїм студентам – засвоїти образ думок викладача й піти далі – стати оригінальним у власній своєрідності. Так, у класі

Є. Черказової в студентів прищеплюється здатність до побудови художньої моделі цілого, студент-акордеоніст для особистої концертної і педагогічної діяльності має навчитися аналізувати твори, естетично осмислювати сприйняття музичної ідеї творів. Художнє мислення акордеоніста в класі

Є. Черказової є зконцентрованим на наступних аспектах:

1. побудова образного строю твору – можливих асоціацій, настроїв.
2. аналіз матеріальної основи композиції – логіки розвитку думки в гармонічному ряду, особливостей мелодії, ритму, фактури, динаміки, агогіки, формотворення.
3. пошук та знаходження найбільш досконалих шляхів, способів і засобів інструментального звуковедення для виразу думок та почуттів.
4. пошук відповідних методів та способів виконання твору.
5. розширення музичного та загального інтелектуального світогляду як умова підвищення професійних можливостей виконавця.

Професійний підхід Є. Черказової як педагога по класу акордеона передбачає уважне відношення до особистості студента, його нахилів і запитів. Педагог не здійснює авторитарний вплив на студента, а розуміє специфіку процесу засвоєння учнями знань, як залежного від внутрішнього світу, досвіду, інтелектуальних і чуттєвих потреб. Такий принцип взаємодії педагога і студента визначається сучасною мистецькою педагогікою як принцип особистісно-зорієнтованого навчання. Такий підхід обумовлює прилучення особистості студента до професійних актуалітетів і естетичних і світоглядних надбань акордеонного мистецтва через педагогічну спадкоємність накопичення мистецького досвіду. Особистість студента стає прямим культурогенним суб'єктом, здатним втілити зміст музичного навчання, зробити музичне знання своїм власним досягненням.

Педагогічний вплив Є. Черказової на особистість студента містить в собі значний творчий імпульс, в основі якого – формування професійного рівня виконавця. Наприклад, ставлячи питання про формування в студентів навичок професійної культури інструментального виконання, Є. Черказова

вирішує ряд конкретних завдань щодо найважливіших аспектів музичного виконання (звук, інтонація, артикуляція, фразування тощо). Кожне заняття педагога з кожним студентом є унікальним, педагог поступово, крок за кроком, йде від вирішення простих проблем – до складних, не просто вказуючи на проблему, а пропонуючи метод, як цю проблему можна виправити. Є. Черказова як викладач весь час шукає шляхи вирішення проблем студента і пропонує спробувати той чи інший засіб вирішення проблеми, в кожний конкретний момент навчання. І коли студент відчуває, що його проблема у даний конкретний момент досягла свого вирішення, в кожного виникає відчуття особистої перемоги і задоволеності від досягнення результатів. Наприклад, така виконавська проблема, як *артикуляція* та *інтонація* інструментального звуковидобування у класі акордеона у контексті здійснення педагогічних впливів на особистість студента не має однозначного методичного вирішення, тому що, для когось це є агогічною проблемою, хтось зупиняється на технічних аспектах гри. Є. Черказова вирішує проблему цілісно і добивається від звучання в студентів відповідного тону, настрою, характеру.

Для музиканта-виконавця, на думку Є. Черказової, домінуючими властивостями є музикальність, психомоторика, яскраві музично-слухові здібності та артистизм, а також аналітичні здібності, без яких неможливий прогрес навчання. Дійсно, щоб стати справжнім акордеоністом з розвиненим академічним стилем гри, потрібні величезні теоретичні та практичні знання. Педагогічний вплив Є. Черказової на формування академічного стилю гри студента у класі акордеона полягає в тому, щоб здійснити позитивні зміни у процесах професійного розвитку вихованця, зокрема, розвинути музично-слухові здібності, до числа яких потрібно віднести: інтонаційне відчуття, здатність до слухового аналізу вокального, інструментального звука, метроритмічне почуття та музично-слухове уявлення, яке узагальнює усі попередні якості.

Розвиваючи музичні здібності, в той же час Є. Черказова з розумінням ставиться до особистості студента, наприклад, в тих обставинах, коли той виявляє невпевненість в собі, тоді педагог виявляє чутливість до психологічних проблем студента і передає йому свою сильнішу енергію. Коли студент набуває професійної майстерності і впевненості, Є. Черказова як педагог дає відчутти студенту свою самостійність і відповідальність, залишаючись завжди вимогливою і допомагаючи кожному студенту з пошуком натхнення, мотивації, інформації.

Є. Черказова у формуванні академічного виконавського стилю орієнтує своїх студентів на практику «розумної гри». «Розумна гра» означає «якісну» гру. Ініціативою педагога є здатність закласти у студентів основи активного слухання й вимогливості до власної гри у бажанні досягти високого рівня культури музичної артикуляції і якісного, «красивого» звуку.

Як педагог і виконавець, Є. Черказова прекрасно знає і розуміє різні виконавські проблеми, і знаходить педагогічні способи, щоб вплинути на підтримку у студента якості гри та підтримки ним виконавської техніки на стабільному високому рівні. Є. Черказова звертає особливу увагу на засоби музичної виразності у творах, на технічні виконавські прийоми. Для акордеоніста, на думку Є. Черказової, практичне засвоєння твору починається з вибору штрихів та аплікатури, адже виконання кожного твору потребує «своєї техніки» (форма повинна відповідати змісту), музикант добирає і ретельно відпрацьовує прийоми, необхідні для виконання саме цього твору, уточнюючи деталі інтерпретації.

Технічні і мистецькі можливості акордеона є виразно різноманітними: на інструменті можна виконувати віртуозні пасажі, стрибки, відтворювати ніжну кантилену та багато ін., мистецька вправність гри виявляється і в «широкому диханні» музичної фрази, і в контрастних зіставленнях фактур, і в яскравому, емоційно насиченому звучанні, і у відтворенні розмаїття тембрових фарб тощо.

Є. І. Черказова як викладач дає студентам відчуття зросту і вдосконаленості, відкриваючи і допомагаючи самостійно збудувати виконавську впевненість, радіючи зі студентом кожному маленькому успіху, підбадьорюючи, переконуючи, і заохочуючи, допомагаючи знайти способи вирішення різноманітних виконавських проблем, маючи для кожного студента свої рекомендації, вправи, підказки. Так, працюючи над покращенням інтонації в художньому плані в класі Є. Черказової, можливим стає досягнення цілісності художнього виконання. Інтонаційна чистота, на думку педагога, визначається як мета і передумова значних досягнень в акордеонному виконавстві.

Сучасному акордеоністу-виконавцю потрібно досконало володіти інструментом, адже різні музичні стилі вимагають загостреного слуху і чіткості інтонування, а також високого рівня володіння класичними і сучасними методами звуковидобування. Чистота інтонації повинна не в останню чергу є результатом правильно розвиненої техніки.

Особлива увага в класі Є. Черказової є спрямованою на роботу над *інтонацією і тембральним наповненням звуку*. У методичному плані, і з художньої точки зору, «тембральне інтонування» характерне тим, що кожен студент-виконавець має власне внутрішнє відчуття, свою особисту потребу в інтонуванні. На це впливає темперамент, характер, інтелектуальна обізнаність. Це обумовлює особливу педагогічну увагу професора у процесі навчання, до *ритмічного, інтонаційного і тембрального* аспектів:

- добрий стан музичного слуху та яскраві музично-художні уявлення студента (акордеоніста);
- активний музичний слух та внутрішнє відчуття *висоти і тембру* кожного звуку;
- технічність, свобода виконавського апарату;
- раціональна форма у виборі артикуляційних штрихів;
- правильні методи роботи над інтонацією.

Інтонаційно-артикуляційні засади акордеонного виконавства розуміються педагогом Є. Черказовою в значенні базової основи інструментальної артикуляції. У підготовці до академічного виконання творів для акордеона студентами професор Є. Черказова, як педагог дотримується принципів необхідності безпомилкового і абсолютно точного виконання нотного тексту, бездоганного інтонування, забезпечення виразного тембру, точного виконання ритмічних малюнків, інтонаційно переконливо-виразного фразування.

Аналізу роботи виконавця з потенціалом музичного твору (інтонацією, динамікою, тембром, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою тощо) в класі професора приділяється належна увага.

Істотна відмінність педагогіки Є. Черказової – це її *художність*. Педагогічна концепція Є. Черказової є орієнтованою на виховання музиканта-художника, здатного до творчого самовираження. Виконавська майстерність в класі Є. Черказової набула відмінну рису – *експресивність*, ґрунтуючись на активному застосуванні виражальних засобів – динаміки, тембру, агогіки. Тип інструментального звуковедення в класі акордеона Є. Черказової вирізняється співучістю звучання, застосуванням широкого динамічного діапазону, тембральної гнучкості.

Професор Є. Черказова не намагається досягти ефектного звучання у студентів-акордеоністів штучним шляхом. Звук, який влаштовує музичний смак професора, є природнім, наділеним внутрішньою чарівністю, артистизмом і смаком. Технічні завдання в класі Є. Черказової завжди підпорядковані художнім цілям.

Саме на осягнення художнього сенсу твору завжди наголошує педагог Є. Черказова, формуючи у майбутнього виконавця-акордеоніста не лише досконалі технічні навички – володіння звуковеденням; а й розкриваючи широке світоглядне бачення артиста, його духовно-естетичні засади. Професор спрямовує свою увагу на розвиток у студента внутрішньої образної уяви, на його здатність переживати музику, що є необхідним для

артистичності, відкритості виконавця. Кожна фраза, кожен штрих та акорд повинні бути «прожиті» інтерпретатором у суто особистісній манері, залежно від якостей та особливостей його артистичної натури. І ця тенденція *створення артистичної атмосфери – найголовніша в освітній системі педагога, що відповідає сформованим принципам загальноєвропейського академічного навчання.*

Розглянувши педагогічні засади викладання гри на акордеоні в класі Є. Черказової, можемо виокремити такі педагогічні принципи формування академічної культури виконання студента-акордеоніста:

- індивідуально-особистісний підхід у навчанні: розвиток індивідуальних виконавських особливостей кожного студента (персоніфікації виконавської манери) на основі врахування індивідуальних фізіологічних і психологічних характеристик;
- увага до проблем інтонації і артикуляції, художнє осмислення музичної інтонації:
- підтримання техніки гри на стабільно високому рівні, вирішення індивідуальних технічних проблем виконавця;
- «розумна» практика гри, практика «якісного» звучання;
- розвиток художньо-виконавського мислення;
- здобуття виконавської свободи студентом як якістю управління звуком відповідно художнього змісту кожного музичного твору;
- впевненість у собі, самодисципліна, самоконтроль, самовіддача, виконавська витримка;
- орієнтація на постійний розвиток і вдосконалення;
- систематична наполеглива праця.

Головною метою викладацької діяльності Є. Черказової є пошук ефективних методів, що пов'язані із художніми аспектами музичної творчості. Важливими напрямками створення індивідуального плану навчання кожного студента лишаються: репертуар і інструктивний матеріал. До робочого плану студентів належить: поліфонія, твори великої форми,

кантилена, п'єси віртуозного характеру, етюдів, гам, вправи на різні види техніки та прийоми [13, с. 22].

Рівень освіти музикантів-акордеоністів у класі Є. Черказової відповідає рівню класичної академічної освіти.

Академічна виконавська манера Є. Черказової характерна яскравим, енергійним, піднесено емоційним тонусом виконавського стилю, відрізняється віртуозним володінням інструменту. У професора Є. Черказової прекрасний повний і соковитий звук, бездоганна техніка, витончене розуміння стилю виконуваних творів.

В педагогічній діяльності для Є. Черказової в осмисленні індивідуального становлення студента-акордеоніста в процесі навчання, важливим завданням є: навчити створювати виконавські концепції творів, вибудувати художню модель цілого, розуміти художню цілісність творів та вміти застосовувати засоби щодо утворення такої цілісності. Студент-акордеоніст для особистої концертної і педагогічної діяльності має навчитися аналізувати твори, естетично осмислювати сприйняття музичної ідеї творів. Цьому сприяють також поведінкові аспекти духовного потенціалу особистості педагога Є. Черказової, її здатність до творчого самовдосконалення.

Роботі над звуком в класі Є. Черказової приділяється важливе значення. Опанування виконавських штрихів розуміється Є. Черказовою як *базова основа інструментальної артикуляції*. Тип інструментального звуковедення в класі акордеона вирізняється співучістю звучання, широтою фразування, тембральною гнучкістю. Особливий культурно-мистецький сенс у формуванні академічної манери гри у класі акордеона Є. Черказової складає орієнтація на трактовку інструментальної гри у контексті майстерної подачі образів і музичної думки, на виховання акордеоністів, здатних солювати і висловлювати музичні настрої психологічно переконливо і зріло.

Отже, підсумовуючи викладений матеріал підрозділу, варто зазначити, що Євгенія Черказова в своїй педагогічній і виконавській діяльності формує і

продовжує традиції української акордеонної виконавської школи, акумулюючи мистецькі традиції європейської школи акордеона.

Формуючи ціннісний орієнтир студентів, зміцнюючи академічну культуру виконання, Є. Черказова представила акордеонне мистецтво в Україні як паритетний мистецький напрям інструментальної культури, змінивши сталі уявлення про виконавські мистецькі традиції, вітчизняні комунікаційні моделі, закріплюючи гарантії освітньої стійкості за акордеонним мистецтвом.

Висновки до розділу 3.

За результатами дослідження встановлено, що у Франції акордеонна школа у ХХ ст. розвивалася достатньо самобутньо, акордеонна творчість на початку ХХ століття була представлена в основному сферою популярної музики, зокрема, стилем мюзет, який синтезував у собі традиції гри на волинці та особливості французької танцювально-побутової музики. Вища академічна освіта для акордеону стала можливою у Європі у другій половині ХХ століття. Впровадження цього інструмента в консерваторській освіті відбувалось в кожній країні власними темпами. Демократизація музичної освіти у Франції привела до змін уявлень про формування музиканта завдяки системі структурування навчання. Музичні навички у цій системі розвиваються на додаток до інструментального виховання, дозволяючи учням отримати широкий практичний досвід, збагатити рівень мистецького розвитку на культурному рівні.

Питання викладання акордеону в консерваторіях стало пріоритетним для акордеоністів. Підготовка акордеоніста-соліста, а не просто виконавця стилю мюзет потребувало міцної класичної підготовки, адже тривалий час акордеон не мав власного академічного репертуару, а послуговувався репертуаром популярної музики. Поступово створювався оригінальний репертуар для інструменту, соло та в ансамблях. Культурне розмаїття акордеону є основою успіху інструменту в сучасній музичній культурі, і

складає підґрунтя його інтеграції в перспективі. Можливості акордеона роблять його інструментом *par excellence* для мультиестетичного навчання.

Французька школа акордеонного виконавства як найдавніша європейська виконавська школа завжди зберігала свої основні особливості: сувора академічна вимогливість до якості звуковидобування, інтонації, звуковедення, тембру, дотримання композиторських позначок. Гра французьких акордеоністів минулого і сучасності відмітна високою вимогливістю до виконання творів, а саме: безпомилковим і беззаперечно точним виконанням нотного тексту, бездоганною чистотою інтонування, чистим і без призвуків тембром, точним виконанням ритмічних малюнків, інтонаційно елегантним фразуванням. Французька школа акордеонного виконавства впродовж століть плекали чистий, відкритий і ясний звук, рельєфну артикуляцію. Виконавство на акордеоні і сьогодні відрізняється застосуванням тембрових і динамічних засобів виразності, довершеної відповідності нотному матеріалу.

У сучасній французькій школі акордеону спостерігається процес наслідування класичних традицій виконання на основі впровадження практико-орієнтованого підходу до формування сучасного рівня гри на акордеоні, передусім, уваги до фізіологічних, психологічних і технічних аспектів звуковидобування. Практикується комплексний підхід до вирішення технологічних завдань і проблем гри на акордеоні, відштовхуючись від індивідуальних особливостей виконавців, застосовуючи у процесі навчання конкретні методики, вправи, рекомендації, прикладом чого є методика Ж. Моне – Ф. Дешампа, сутність якої полягає у впровадженні акордеонної педагогіки, заснованої на навчанні гри на духових інструментах.

Методика Жака Моне пропонує розуміти акордеон так само, як і духовий інструмент. Жак Моне створив метод, зосереджений на можливостях міха, фразування та рухів тіла. Це залишило великий простір для пошуку «шляхетного» звучання, поглибленої музичної естетики. Метод пояснює, як розвинути сонористичні можливості звуку, створити динаміку,

виразну артикуляцію, варіювати дотики та акцентувати музичний акт рухами тіла. «Техніка Ф. Дешампа» є продовженням методики Ж. Моне – це рух, філософія звуку, практичний метод і підхід до того, щоб знайти себе в емоціях твору. Сенс техніки – в управлінні багатьма частинами тіла з акцентом на спрямуванні цього руху в бік акордеона.

У педагогічній діяльності професора Є. Черказової – сучасного лідера української акордеонної школи в осмисленні індивідуального становлення студента-акордеоніста в процесі навчання, важливим завданням є: навчити створювати виконавські концепції творів, вибудовувати художню модель цілого, розуміти художню цілісність творів та вміти застосовувати засоби щодо утворення такої цілісності. Студент-акордеоніст для особистої концертної і педагогічної діяльності має навчитися аналізувати твори, естетично осмислювати сприйняття музичної ідеї творів. Цьому сприяють також поведінкові аспекти духовного потенціалу особистості педагога Є. Черказової, її здатність до творчого самовдосконалення. Роботі над звуком в класі Є. Черказової приділяється важливе значення. Опанування виконавських штрихів розуміється Є. Черказовою як *базова основа інструментальної артикуляції*.

Тип інструментального звуковедення в класі акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського вирізняється співучістю звучання, широтою фразування, тембральною гнучкістю. Особливий культурно-мистецький сенс у формуванні академічної манери гри у класі акордеона Є. Черказової складає орієнтація на трактовку інструментальної гри у контексті майстерної подачі образів і музичної думки, на виховання акордеоністів, здатних солювати і висловлювати музичні настрої психологічно переконливо і зріло.

Творча спрямованість інструментального виховання в Україні визначає унікальність, змістовну наповненість кожного акту музично-педагогічної комунікації, оскільки у XXI столітті найгостріше постають питання фахової спрямованості творчо-конструктивного процесу навчання. Прагнення до художньо-творчого самовираження через діалог, музичний образ твору,

створює у вихованців сучасної української школи акордеону потребу у віртуозному володінні технічними виконавськими засобами.

РОЗДІЛ 4. СУЧАСНИЙ РЕПЕРТУАР АКОРДЕОНІСТА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

4.1. «Французька сюїта для акордеона» Франка Анжеліса: композиторський стиль, композиційна структура, виконавські завдання

Одним із найбільш розповсюджених творів Франка Анжеліса є «Французька сюїта для акордеона» (2003), на прикладі якої за допомогою аналізу можна встановити стильові та жанрові характеристики французької композиторської школи.

«Французька сюїта для акордеона» містить в собі 3 частини :

1. «*Brel – Bach*» («Брель – Бах»);
2. «*Soliloque*» («Самотність»);
3. «*Asia – Flashes*» («Азіатські спалахи»).

Кожна із частин сюїти - це присвячення, *перша частина «Brel – Bach»* («Брель – Бах») присвячена *Marie Francoise Chabanne*; *друга частина «Soliloque»* («Самотність») присвячена *Laurence Dubreuil* (музичний директор консерваторії музики і танцю у Парижі); *третья частина «Asia – Flashes»* («Азіатські спалахи») – *Paul Sineau*.

Перша частина характеризується синтезом інтонацій Й. С. Баха та елементами мелодичних пісень знаменитого французького співака Жака Бреля (1929 – 1978). Саме образи та символи, які відповідають своїм епохам, складають основу внутрішньо-глибинного образного змісту музики Франка Анжеліса.

Ця частина є уособленням двох протилежних сторін : символ *класичної* музики, батьком якого є філософ, музикант, геній та поліфоніст – Й. С. Бах, та символ французького шансон'є, король *естрадної* музики – Ж. Брель.

Тому, безумовно музика першої частини сюїти сформована під впливом двох абсолютно протилежних граней класиків свого часу.

Слід виділити тему середнього розділу у першій частині (Приклад 4.1.1.), де можна чітко виділити так званий інтонаційний «сплав».

Приклад 4.1.1.

Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона»
(фрагмент 1 частини, середній розділ)

The image shows a musical score for an accordion piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The top staff is marked 'Moderato' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff of the top system contains a bass line with quarter and eighth notes. The second system also has a treble and bass clef. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'F.B.' (Forte Bass).

Музика обрамлюється характером легкого смутку. Інтонації музики Бреля явно переплітаються з поліфонічною структурою Й. С. Баха. Звучання у верхньому регістрі, метроритмічне обігрування гармонічних тризвуків, рух басової лінії – все це відображає елементи хоральної прелюдії Й. С. Баха «*Christus, der uns selig macht*» (Приклад 4.1.2.).

Приклад 4.1.2.

Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона»
(фрагмент хоральної прелюдії «*Christus, der uns selig macht*» Й. С. Баха)

The image shows a musical score for an accordion piece. It consists of three staves. The top staff is marked 'In Canone all' Ottava.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is marked 'Manuale.' and contains a bass line with quarter and eighth notes. The bottom staff is marked 'Pedale.' and contains a bass line with quarter and eighth notes. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'F.B.' (Forte Bass).

Слід звернути увагу на тональний план сюїти. У тональній символіці – *a-moll* (ля мінор) це відображення глибокої душевної лірики та переживань, тривоги. Задумкою середнього розділу було об'єднання символіки тональності ля-мінор у помірному темпі (*moderato*) з поліфонічною фактурою так, щоб відбувався контраст до початкового та заключного розділу.

Яскрава присутність ряду музичних прийомів та звуковиразжальних засобів характеризують початкову та заключну епізоди, це: *гостра синкопована ритміка* у середньому регістрі, *крещендо* за допомогою *регістрів* (фагот-орган-тутті) (Приклад 4.1.3.), *BELLOW SCHAKE* (тремоло міхом), *швидкість темпу* (*Allegro*) (Приклад 4.1.4.).

Приклад 4.1.3.

Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона»
(фрагмент 1 частини, «регістрове крещендо» у середньому розділі)

Moderato

B.B.

BASSES PEDALES

Приклад 4.1.4.

Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона»
(фрагмент I частини, початковий розділ)

Авторський принцип драматургії першої частини побудований на співставленні *сучасного світу* (початковий та заключний епізоди) зі світом *духовності* (середній розділ), де в персоні Жака Бреля відображається образ Й.С. Баха. Переплітання естрадності, з притаманними акордово-гармонічними викладами плавно трансформується в бароковий дух з поліфонічним викладом, після чого, перетворюючись назад повертається в початковий епізод. Такого роду задуми яскраво підтверджують полістилістику твору та дають змогу відчутти та розпізнати персональний композиторський стиль Франка Анжеліса.

Друга частина, п'єса «**Самотність**» («Soliloque») втілює ліричну та проникливу мелодію із вільним, споглядальним характером. Темп «*Andantino*» точно відображає легкість та «повітряність» мелодичного задуму.

Слід звернути увагу на цікавість тонального плану другої частини. Напружена та драматична, скорботна тональність *h-moll* (сі мінор), таїть почуття меланхолії, глибоко-філософської духовності, а інші тональності, в яких присутні чотири бемолі та чотири дієзи можуть свідчити про символ розп'яття Хреста. Вникаючи в тональні особливості цієї частини можна знайти відповідності і між її назвою – «самотність». Саме тут можна знайти прообраз митця, який завжди знаходиться на однині з собою, проте з цілим всесвітом всередині.

Фінальною частиною – «Азіатські спалахи» («Asia-flashes») відображається абсолютна протилежність настроїв, що характеризує і її темп («Vivace» – швидше, ніж «Allegro»). Чергуванню контрастності тем сприяє постійна зміна ритмічної складової (5/4, 3/4, 2/4, C – 4/4, 10/4, 6/4, 1/4, 9/8, 11/4). Уже відомі нам переплітання фольклорних мотивів з елементами джазу яскраво присутні у фінальній частині. Ряд мелодій, що змінюються одна за одною народжують одну основу, створюючи ефект «лейтмотиву» усієї композиції (Приклад 4.1.5.)

Приклад 4.1.5.

Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона»

Засоби виконавської виразності та методи роботи над твором на прикладі «Французької сюїти для акордеона» Франка Анжеліса:

Художня наповненість та багатогранність образів у сюїті безумовно вимагає комплексу виражальних засобів, для того, щоб втілити музичний задум та відобразити ідею твору. Слід перелічити основні із них :

Артикуляція та штрихова культура. Варто звернути увагу на початковий та заключний епізоди, де присутнє міхове тремоло. Йому притаманні чіткість та рівність, що є дуже важливо на фоні синкопованого ритму та лінії інтервалів : секунд, терцій, кварт, квінт (що є дуже розповсюдженим у джазовій музиці). Ефект випередження та так

званого запізнення долей у свінговій джазовій музиці набув назви назву «of-beat» («оф-біт», «мимо долі»).

Агогіка (часткові темпові та ритмічні відхилення, переважно на розсуд виконавця, для сприяння відображення художньо-образного втілення). Для цього автор використовує ряд умовних позначень: «подвійна тактова лінія» (//), «фермата» (⤿) та «агогічна цезура» (')

Середній епізод першої частини сюїти наповнений рядом виконавських засобів. Епізод містить в собі три мелодичні лінії, які є самостійними між собою. *Верхній голос* – основний, нагадує «*кантус фірмус*» (*cantus firmus* – основна мелодія поліфонічного твору, *середній голос* слугує виразником розвитку внутрішньої експресії верхнього голосу (основного), *басова лінія* – як виразник гармонічної основи та цілісності музичної структури.

З метою окремого виділення кожного голосу, штрихова активність у кожному із них буде різною. *Верхній голос* виконується на legato, відповідно *середній голос* проводиться на «non legato» або «staccato», *басова лінія* штрихом «detashe» (способом м'якого натискання клавiш).

Пік музичного розвитку є найбільш напруженою кульмінаційною точкою. У першому розділі це 30 такт (нота «до» у другій октаві), а у середньому розділі – на 49 такті, де тема обрамлюється регістровим тутті (Приклад 4.1.6.)

Приклад 4.1.6.

Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона»

(фрагменти кульмінацій I частини)

The image displays two musical staves for an accordion. The left staff shows measures 29 and 30, with a fermata (⤿) over the final note. The right staff shows measures 48 and 49, with a 'BASSES PÉDALES' marking and triplet markings (3) over the notes.

«Французька сюїта для акордеона» Ф. Анжеліса відзеркалює контекст еволюції образності в сучасному акордеонному виконавстві, сюїті притаманне змістовне наповнення музики на фоні специфічної організації акордеонної фактури, що формує основний смисловий абрис твору. Сюїта водночас демонструє зростаюче значення феномена акордеонного тембру у структурі композиторського мислення в тому значенні, що саме специфіка звучання інструменту, що солює, стає засобом створення драматургії, реалізації ідейної концепції. На передній план виходять специфічні прийоми колорування звуку та особлива фоніка, що обумовлена складною конструкцією інструменту. Розуміння закономірностей організації фактури та ролі тембру виводить композиторську думку Ф. Анжеліса у «Французькій сюїті для акордеона» на якісно новий рівень, дозволяючи поглиблено реалізувати свій задум у відтворенні складної образності твору. Ідейно-художня концепція твору виражена спектром темброво-фактурних рішень.

4.2. Лучано Беріо. «Sequenza XIII (Chanson)» (1995): інтонаційно-драматургічний аналіз твору.

Sequenza XIII (Chanson), (1995 р.) – віртуозний твір для акордеона. Sequenza сконструйована в гармонічних та мелодичних послідовностях. «Мелодична лінія шансона перетинає масиви звуків, іноді щільні, іноді розріджені; в ній виражений несподіваний неспокій. Цей істотний і віддалений мотив весь час повертається, зазнаючи поліфонічного розвитку, збагачуючи загадкове рондо» [64, с. 112]. Твір написаний композитором разом і для акордеоніста **Теодоро Анзеллотті**, спонтанно і за короткий час. Присвята твору: «scritta per Teodoro Anzellotti e dedicata a Gianni» — провідному солісту, який розвинув сучасну гру на акордеоні [96, с. 238]. Секвенца XIII має приблизну тривалість 9 хв. 30 сек. Chanson більше нагадує пісню, схожу на секвенцу для кларнета, і дихає ніжним відтінком

неаполітанських пісень і французьких шансонів, (як майстерно було передано таким акордеоністом, як Джанні Коша). Тема шансона є традиційною для акордеона, твір містить моменти інтенсивної віртуозності, в яких присутня швидка та послідовна зміна мотивів, які з'являються у протилежному русі в гармонійному викладі з ритмічною затримкою між голосами. *Sequenza XIII (Chanson)* близька до *форми рондо з варіаціями*.

Твір складається з десяти тематичних проведень. Тони мелодії E-B-F# складають інтонаційну основу мотиву і з'являються в усьому творі, повертаючи слухача і нагадуючи йому про тему початку. Ритмічна структура теми, з її численними призупиненнями та очікуваннями доволі складна, й підкорюється суворим контрапунктичним правилам, ритм більше нагадує м'яку коливаючу, синкоповану легку музику. Метричний поділ *Sequenza* на чіткі, добре округлені фрази схожий на пісню. Неоднозначність твору також відображається в темпі. *Tempo primo* MM 66, *ma flexible*, що відповідає класичному *tempo giusto*, контрастує з темпом MM 104, що досягається кожного разу з *accelerando* та *crescendo*, для віртуозних розділів; *tempo primo*, що з'являється *subito*, передається як мотив із фразами, що накладаються одна на одну, з підкресленням окремих нот.

Основний мотив складається з набору одинадцяти різних нот, які підкреслюють відсутність тону C#, який з'явиться лише в остаточному викладі теми [64, с. 20]. Кожне тематичне проведення ніколи не представлено однакою чином і набуває різних напрямків розвитку, весь час повертаючись до попереднього експонованого тематичного мотиву. Важливий імпульс басової лінії також виділяється, незмінно в хроматичному низхідному русі від Gb/F# до F. Виклад вихідного матеріалу проявляється через мелодію, яка стає дедалі щільнішою (наростання фактури, акордів). Із розвитком тематичного матеріалу, спостерігається збільшення амплітуди, посилення ритму, постійні зупинки в акордах, які іноді завершується *vibrato*, нарощенням динаміки, розширенням діапазону (3 октави). Як у рондо, початкова тема звучить, як приспів, тринадцять разів; не завжди синхронне з

цим, tempo primo також повертається тринадцять разів; а комплементарні темпи M 104 і M 84 зустрічаються вісім і п'ять разів відповідно, тринадцять разів сумарно.

Інтерпретаційний розбір твору. Нижче наведено таблицю (Рис. 1) із 10 тематичних проведень Sequenza XIII (Chanson). Темп (чверть = 66), регістр (середній), динаміка ppp, штрих legato. 10 тематичних записів можна поділити на довгі варіації (виклад цілісності початкового мотиву) і короткі варіації, які перемежуються.

Рис. 1.

Л. Беріо. Sequenza XIII (Chanson). Тематичні проведення

А (тема)	Система 1: тема з'являється у 2 голосах, на ppp. Тема представлена у повільному темпі (чверть = 66), molto tranquillo, legato. Кінець теми завершується гомофонічним акордом, який завершується vibrato
А1	Система 4: Підготовка від F# до F у басовій лінії. Тема з варіаціями в нижньому рядку (бас практично зведений до педалі C), у верхньому рядку (невеликі ритмічні зміни та зміни тривалостей деяких нот), акорди звучать з більшою напругою, спричиненою появою середніх тонів.
А2 (коротка варіація)	Система 6: Перехід від Gb до F у нижньому голосі. Тема з варіаціями у нижньому рядку (бас, роздроблений на інтервали F-C), у верхньому рядку (з 4-ї ноти відбуваються ритмічні зміни та зміни у порядку нот у порівнянні з початковою темою).
А3	Система 13: у басовій лінії та у мелодичній лінії початкові ноти теми є швидкоплинними. Басова лінія містить варіації базових нот. У верхньому рядку мелодичний малюнок варіюється за рахунок зміни тривалостей та ритму. Останній акорд звучить з напругою, спричиненою появою півтонів.
А4 (коротка варіація)	Система 21: Тема проходить з Gb на F у басу. Тема представляє варіації ритму та тривалостей основного мотиву, з наголосом на тривалій зупинці на ноті C. Поетапно tremolo розпочинає виклад теми у верхньому рядку. У цьому рядку є тривала пауза на 2-й ноті (B) і варіації у фінальній частині теми через використання прийому shake.
А5 (коротка	Система 23: Подання трьох початкових нот теми (Mi-B-F#) у верхньому рядку, завершуючи останню на vibrato. У той же час

варіація)	басова лінія відхиляється від теми і представляє тривожний контрапункт.
A6	Система 25: Підготовка Gb до F у басовій лінії. Тема з варіаціями у нижньому рядку, завершення представлено хроматичним низхідним рухом. Мелодичний малюнок містить невелике орнаментування при завершенні.
A7 (коротка варіація))	Система 30: Перехід від Gb до F у нижньому голосі. Дуже короткий виклад теми зі зміщенням між верхнім і нижнім рядками. Басова лінія складається з 2 нот, а верхня лінія – з перших 3 нот початкового мотиву теми.
A8	Система 32: Тема з варіаціями у верхній лінії зазнає ритмічних змін. При цьому басова лінія відхиляється від теми і розробляється на мінорному інтервалі D-F.
A9	Система 38: кінець композиції повертає до початкового проведення теми, динаміки ppp, <i>lontano</i> , <i>legato</i> . Це непереконливий і загадковий кінець, який закінчується на 2-й ноті (B) послідовності з 3 початкових нот (E-B-F#). Мотив представляє ритмічні варіації. Остинатний бас складається з акордів, які повторюються.

Тема «Sequenza XIII (Chanson)» Лучано Беріо представляє початковий мотив у повільному темпі, що нагадує пісню (Приклад 4.2.1). Кількість голосів у початковій темі постійно зростає від одного до чотирьох, а потім розширюється до акорду із семи нот у середині другої системи. Це дивовижна мелодія з низхідних кварт, яка рухається в протилежному від контрапункту напрямку. Завдяки використанню відповідних регістрів, артикуляції, *legato* в динаміці *ppp*, виконання теми набуває загадкового характеру:

Приклад 4.2.1

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), тема А– початковий мотив

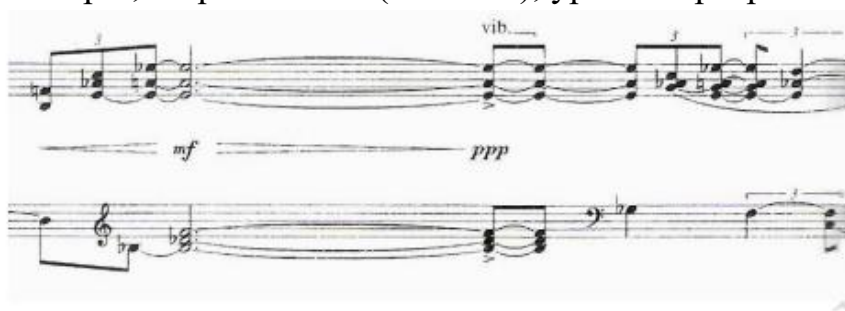


Верхній голос розвивається в низхідному напрямку і в протилежному русі по відношенню до нижнього голосу. Початкова нота мі буде постійною впродовж усього твору. Контрапункт окреслює повний цикл квінт: виклад басів розвивається в інтервалах (F-C, G-D), завершуючи цикл (A-E, B). Хроматична середня лінія розміщена між двома контрапунктичними лініями, і з цього органічно складаються акорди. Така конструкція акордів часто зустрічається в п'єсі зі збільшенням кількості нот, які Л. Беріо додавав в процесі композиції. Він використовував великі відрізки (на кнопковому акордеоні можна охоплювати до трьох октав), створюючи звуки, можливі лише на цьому інструменті, що призводило до появи справжніх сумішей кольорів, де додані високі ноти іноді також об'єднані разом, утворюючи власні хроматичні лінії, а отже, власні шари.

Після ля в басу, починається розвиток теми, який представлений поліфонічною структурою, акордовий виклад завершується *vibrato* (Приклад 4.2.2). Динаміка є контрастною і природним чином слідує за невеликими реченнями, замикаючи їх на *ppp*. Презентація теми А та її розвиток триває далі, наближаючись до щільної структури викладення матеріалу, проявляючись у своєрідному прискоренні.

Приклад 4.2.2

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, уривок з розробки після теми А



Далі відбувається звукопідсилення матеріалу, яке продовжується до F# у басовій лінії. Виклад початкової теми набуває варіаційного розвитку. Виклад теми А1 завершується щільним акордом – кластером (Приклад 4.2.3).

Приклад 4.2.3

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, тема А1



Далі розвиток Теми А1 відбувається у більш напруженому темпі, також з'являються великі контрасти в динаміці та темпі, часто раптово (Приклад 4.2.4). Ритмічні фігури змінюються від половинних і чвертних нот до восьмих і шістнадцятих.

Приклад 4.2.4

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, уривок з розробки після теми А1



Початкова тема знову з'являється, вона підготовлена інтервальним рухом від Gb до F у басовій лінії. У скороченій версії тема А2 (Приклад 4.2.5) становить перехід до віртуозного викладу партії, а також до першого використання системи конвертера (зміна вільних басів на стандартні басы, позначені нотацією МІІ).

Приклад 4.2.5

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, тема А2

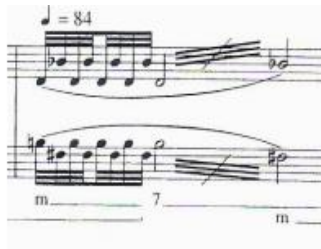


У розвитку після теми А2 присутні ритмічні зрушення, з'являються короткі схрещування голосів, акорди у лівій руці і техніка *bellow shake* (на нотах тривалого звучання). Презентація тема А2 і її розвиток триває сім з половиною систем. При переході на стандартні басы септакорди чергуються з мінорними і іноді мажорними акордами. У цій частині для виконавця

важлива синхронізація між двома клавіатурами та ритмічна точність викладу матеріалу (Приклад 4.2.6). Тематичні мотиви перемежуються подовженим інтервалом А-С, який виконується в техніці *bellow shake* (*shake* – різновид трелі, що відрізняється від класичної перш за все швидкістю), із збереженням швидкого темпу (Приклад 4.2.7).

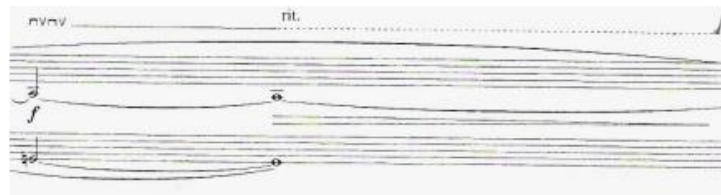
Приклад 4.2.6

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, уривок з розробки після теми А2



Приклад 4.2.7

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, *bellow shake*



Прихід високого Вb розширює експозицію до тривимірного середовища, що характеризується мелодичною безперервністю високої ноти, секвенційним розвитком у середньому голосі та мелодичним проведенням акордів в низькому голосі (Приклад 4.2.8). Кульмінацією цього плану стане басове остинато.

Приклад 4.2.8

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, «тривимірне середовище»

Потім настає віртуозний момент – рух у прискореному темпі верхньої і нижньої мелодичної лінії в протилежному русі (Приклад 4.2.9). Для виконавця тут виникає артикуляційна проблема, адже необхідно досягти чіткості і ясності у промові.

Приклад 4.2.9

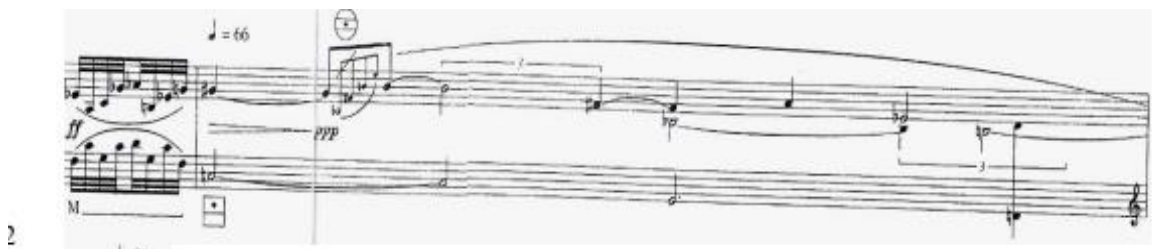
Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson),
контрапункт між голосами з використанням системи конвертера



Тема А3 повертається до спокійної атмосфери Chanson у середньому регістрі (Приклад 4.2.10).

Приклад 4.2.10

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), тема А3

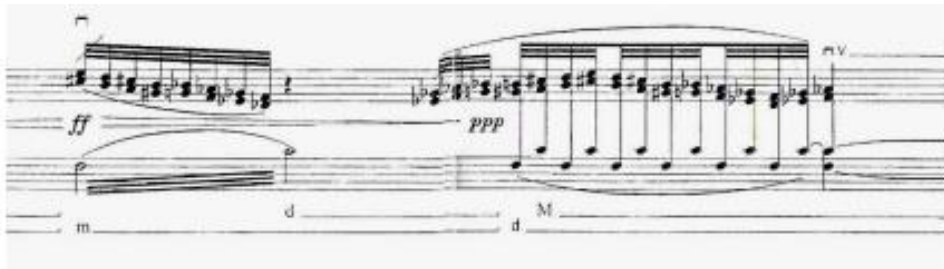


У розробці майже вся басова лінія представлена акордовим викладом у лівій руці, присутнє тривале повторювання послідовності акордів. Завдяки особливим шарам і комбінаціям акордів – можливим лише для акордеона – вивільняються несподівані відтінки, заважаючі коливання та звукові процеси з новими тональними кольорами, що приблизно можна порівняти з резонансами, які Л. Беріо використовував у *bis Sequenzas* для фортепіано та труби. Для виконавця представляє складність виокремлення руху терцій при висхідному та низхідному рухах. На обох клавіатурах з'являється тремоло, остинато, ритмічні ігри різних мотивів з невеликими групами нот, кластери з визначеним інтервалом, наявна радикальна динаміка (*pp*, *f*, *fff*). Присутні темпові зрушення: від чверті = 66 до чверть = 84. Музичний розвиток

виконавцю необхідно здійснювати в теситурі зі зниженою амплітудою і в дуже збудженому ритмі, що перемежується несподіваними і раптовими моментами тривалого спокою (Приклад 4.2.11). Презентація теми А3 і її розвиток триває 8 з половиною систем.

Приклад 4.2.11

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, уривок з розробки після теми А3



Зміна конвертера на вільні басы (нотація МІІІ) приносить нові віртуозні моменти, через виконання швидкого остинатного басу в контрапункті з верхнім голосом, який з'являється в акордах і кластерах (Приклад 4.2.12).

Приклад 4.2.12

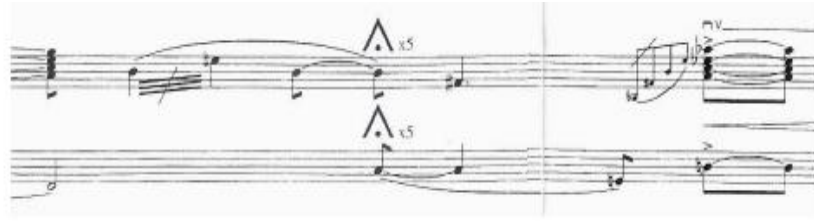
Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*,
бас остинато в контрапункті з акордами і кластерами у верхньому голосі



Після цього настає відновлення настрою початкового спокою твору, хоча з певними натяками на хвилювання. У системі 21 відбувається повернення до початкового мотиву, засобами хроматичного спуску від b до F у басовій лінії. Тема А4 представлена у нижньому рядку і, зі зміщенням, у верхньому рядку. Це коротка варіація, з tremolo у верхньому голосі (Приклад 4.2.13).

Приклад 4.2.13

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, тема А4



За допомогою динаміки *crescendo* в кінці теми здійснюється перехід до кульмінації твору. У схвильованому стані (чверть = 84), на динаміці *fff*, виконавцю необхідно виконати віртуозні арпеджіо (Приклад 4.2.14). Цей акцентований діалог між голосами характеризується сильною взаємодоповнюваністю. Презентація теми А4 та її розвиток триває 2 з половиною системи.

Приклад 4.2.14

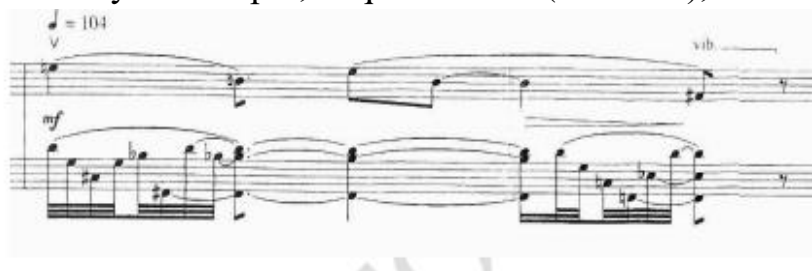
Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*,
уринок із розробки після теми А4 – кульмінація твору



Щоб підкреслити кульмінацію твору та врівноважити звучність між двома клавіатурами, композитор обирає основним регістром басовий. У системі 23 контрапункт, представлений у басовій лінії, залишається незмінним, але верхній голос знову повертається до початкових інтонацій теми. Тема А5 є короткою варіацією (Приклад 4.2.15).

Приклад 4.2.15

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, тема А5



Після кульмінації в музичному розвитку чергуються моменти мовчання з кластерами та акордами. Звучання акордів нижнього голосу і кластерів верхнього голосу, разом з акцентованими нотами та потужною створює ефект відлуння (Приклад 4.2.16). Презентація теми А5 та її розробка триває 2 системи.

Приклад 4.2.16

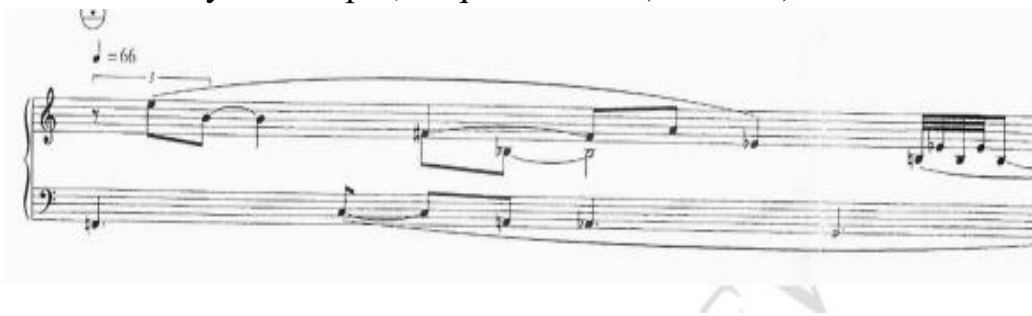
Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, уривок із розробки після теми А5



Далі з'являється тема А6 у системі 25 (Приклад 4.2.17). Завершують експозицію хроматичні та орнаментальні варіації цієї теми.

Приклад 4.2.17

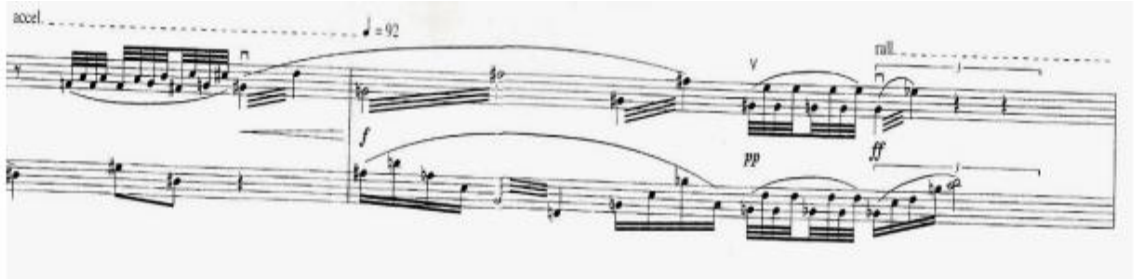
Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, тема А6



Презентація теми А6 та її розвиток триває 5 з половиною систем. Музичний розвиток, який слідує за темою А6, в ритмічному відношенні збентежений і напружений, з великими контрастами у темпі (чверть = 66, 84, 92, 104) і динаміці (від *ppp* до *fff*), tremolo на акордах. Існує постійна зосередженість на раніше експонованих мотивах. Нижній голос іноді має перевагу перед верхнім голосом, музичний дискурс зосереджений на обігруванні невеликих мотивів, що дозволяє краще сприймати інтонаційну мелодійність музичної мови (Приклад 4.2.18).

Приклад 4.2.18

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), уривок із розробки після теми A6



Потім інтонаційний розвиток прискорюється, голоси міняються місцями, нижній рядок із увімкненими стандартними басами представляє короткий період супроводу верхнього рядка. Ноти E-B у верхньому голосі супроводжуються нотою Gb у нижньому. Тема A7 представлена в системі 30 (Приклад 4.2.19).

Приклад 4.2.19

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), тема A7



У розробці представлена поліфонічна структура, викладена акордами (Приклад 4.2.20). Темп прискорюється (чверть = 112), тріолі виконуються на двох клавіатурах, поєднуючи різні ритми одночасно. Презентація теми A7 та її розвиток триває 2 системи.

Приклад 4.2.20

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), уривок із розробки після теми A7



Композитор знову використовує матеріал, викладений у попередніх розділах (у розробці після теми A2), але тепер у більш щільній формі. Послідовність акордів посилюється, у системі 32 ритмічна гра в нижньому

голосі з акордами ре мінору і фа мінору зберігаються і є контрапунктом початкової теми у верхньому голосі (Приклад 4.2.21).

Приклад 4.2.21

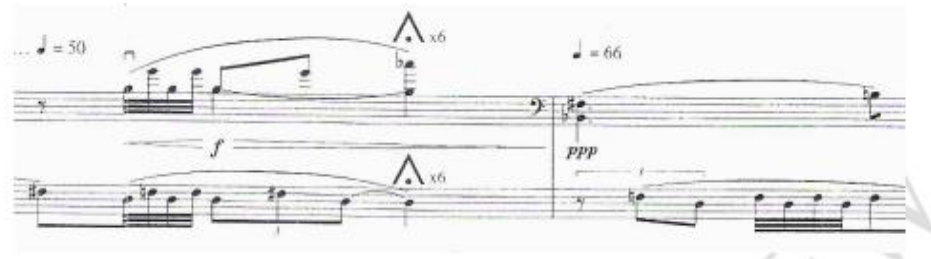
Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), тема А8



У розробці теми А8 є чергування вільних і стандартних басів, матеріал викладений з великою амплітудою в теситурі (за рахунок використання регістрів і великого розширення клавіатур), розвиток теми перемежується довгими тривалостями, ритмічне хвилювання зникає, поступово згасаючи (Приклад 4.2.22). Кінець розвитку відзначається треллю у поєднанні з остинатним басом. Презентація теми А8 та її розвиток триває 6 з половиною систем.

Приклад 4.2.22

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), уривок із розробки після теми А8



Відновлюється ритмічна гра в нижньому голосі, з'являються акорди у фа мінорі і ля мінорі. Одночасно розвиток верхнього голосу розгортається на початковому мотиві, тепер представляючи перші чотири ноти (Е, В, F#, Bb). Останні дві системи являють собою остаточне повернення до витоків музичної теми. Акордовий остинатний бас, впізнаваний з попередніх розділів (у розробці після теми А2), подається у вигляді Codi невеликими залишками початкової теми у верхньому голосі (мі, сі). Тема А9 з'являється в системі 38 (Приклад 4.2.23).

Приклад 4.2.23

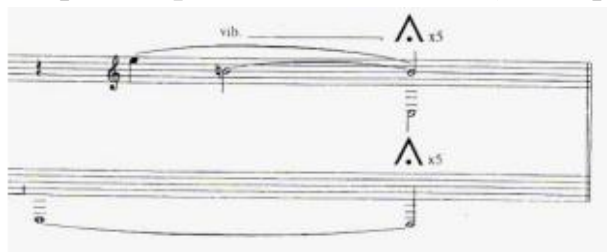
Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), тема А9



Фінальний мотив, на *pp* і в тривалому звучанні ноти сі у верхньому голосі (2-га нота мотиву E-B-F#), залишає враження непереконливого і загадкового закінчення (Приклад 4.2.24).

Приклад 4.2.24

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), завершення



З позицій інтерпретативного прочитання твору, звернемо увагу на деякі аспекти, які виділяються в Sequenza XIII (Chanson) з точки зору використання інструментальних ресурсів акордеона та виконавських задач акордеоніста.

З точки зору виконавця, постійний перехід / чергування стандартних басів і басів, що звільняються від дії конвертора, повинні бути виділені. Для цього композитор використав позначення МП – стандартні басы (Приклад 4.2.25) і МШ – вільні басы (Приклад 4.2.26). Лучано Беріо є композитором, який досяг прекрасного симбіозу між цими двома системами. Комбінація мажорних, мінорних, доміантних септакордів і зменшених акордів утворюють велике звукове багатство, і які на заданій швидкості можливі бути виконані лише зі стандартними басами. У свою чергу, система вільного басу забезпечує чудову чіткість мовлення, а також дозволяє охоплювати кілька октав на клавіатурі лівої руки. Використання цих двох систем асоціюється в контексті твору, з переходом акордеону від

традиційної, популярної музики до *класичної музики*, від музики французького шансона до композицій, натхнених творчістю Веберна, Шенберга, Булеза і Штокхаузена. Музична мова *Sequenza XIII (Chanson)*, яка прагне сучасності і нових форм вираження, трансфігурує можливості інструмента (акордеона) та інструменталіста у досягненні нових викликів інтерпретації.

Приклад 4.2.25

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, стандартні баси



Приклад 4.2.26

Лучано Беріо, *Sequenza XIII (Chanson)*, вільні баси (Free Bass)



Завдяки особливим шарам і комбінаціям встановлених акордів – можливим лише для акордеона – вивільняються несподівані відтінки, заважаючи коливання та звукові процеси з новими тональними кольорами, що приблизно можна порівняти з резонансами, які Беріо використовував у *bis Sequenzas* для фортепіано та труби, де, відповідно, педаль sostenuto та резонанс фортепіано використовуються для утримання метафоричного дискурсу на вторинному рівні [64, с. 37]. Композитор використовує великі мелодичні і гармонічні відрізки – на кнопковому акордеоні можна охоплювати до трьох октав – і створює звуки, можливі лише на цьому інструменті. Це здебільшого призводить до появи справжніх сумішей

кольорів, де додані високі ноти іноді також об'єднуються разом, утворюючи власні хроматичні лінії, а отже, власні шари.

Що стосується використання регістрів, то Лучано Беріо використовує переважно середній регістр у верхньому голосі (кларнет, скрипка). Середній регістр поєднаний з високим регістром (гобой), для отримання сценічного блиску твору. Ізольоване використання tremolo/мюзетного регістру разом із використанням стандартних басів говорить про намір композитора нагадати народне коріння інструменту. Гартманн зазначає, що, незважаючи на всю складність, ритм, присутній у творі, більше нагадує пульсації легкої музики і що кінцеві системи твору створюють синтез двох музичних світів акордеону (легкий і класичний) [64, с. 68]. Фактура композиції представляє гармонічні інтервали та акорди, які можна зіграти лише на акордеоні, як на правій руці клавіатури можна грати до трьох октав (Приклад 4.2.27).

Приклад 4.2.26

Лучано Беріо, Sequenza XIII (Chanson), дві октави



Динамізація композиції чітко вказує на мотиви лірико-пісенного характеру. Переважання «р», «ррр» в основній темі-лейтмотиві композиції характеризує про вокальне начало, що вимагає від виконавця інтонаційної рівності, та бездоганного контролю міха.

Важливим аспектом є висвітлення драматургії копозиції. Частий та різкий динамічний контраст дає змогу припустити нам, що виконавець-акордеоніст повинен «нагадувати» слухачу про конфлікт музичних переконань, де лірико-пісенні та вокальні інтонаційні аспекти вступають в конфлікт з ритмічно активними, та артикулятивно-динамізованими моментами.

Можемо виокремити окремі технічні складнощі:

-часті темпові зміни, як один з аспектів драматургічного виду розвитку композиції,

-поліритмія,

-регістри (тембровим аспектам приділяється дуже велика увага в цій композиції, що складає трудність виконавцю при переключеннях регістрів як в правому так і в лівому мануалі),

-фактурне полотно у виборній системі,

-розшифровка специфічних способів звуковідтворення (потребує максимальної точності та розуміння правильності виконання того чи іншого елементу),

-пасажі терцій у середині п'єси, які висувають майже невиконувані технічні вимоги, які виконуються з посиленням напруги.

Sequenza XIII (Chanson) представляє інновації та виклики для техніки гри на акордеоні та кидає виклик обмеженням і можливостям інструментального мислення. Для Sequenza XIII (Chanson) характерна специфіка композиторського мислення Л.Беріо, вибір ним способів звуковидобування та інтонування, імпровізаційний характер викладу мелодії та її розробки, регулярна ритмічна пульсація, підвищена емоційність. Л. Беріо віддає перевагу м'яким тонким звукам і культивує тонкі нюанси. Екстравертна віртуозність у творі не на першому плані, навпаки, гнучка тональність і віртуозне, але точне управління інструментальними жестами, є головними виконавськими завданнями гравця. Твір є хрестоматійним у вищих мистецьких навчальних закладах світу.

Висновок. Таким чином, виконавська задача Sequenza XIII (Chanson) втілює в собі відтворення ключових жанрових аспектів акордеонного шансону (легкого, естрадного, артикуляційно активного, динамічного, лірико-пісенного), в контексті нового формату сучасної постмодерної практики (поліладовість, мікрохроматика, різновиди поліфонічного викладення, складні метро-ритмічні формули) з застосуванням всіх видів звуковиражальних засобів, з низкою сонористичних аспектів та

різноманітних прийомів гри на акордеоні, в основі яких інтонаційна складова відіграє ключову роль.

4.3. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» Володимира Зубицького в авторському осмисленні та інтерпретаційному моделюванні Фредеріка Дешампа.

«Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» В. Зубицького втілює жанрові і формотворчі ознаки *partiti* (італ. *partita*, буквально – поділена на частини – форма музичного твору, відома ще з часів Й. С. Баха). «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione» орієнтована на барокову жанрову модель партити і втілює новаторське трактування жанру В. Зубицьким: в творі представлено органічний синтез джазу та сучасної академічної музики, використаний сучасний мовно-музичний словник включно із комплексом сонористичних засобів композиції та впровадженням стилістичних елементів джазового музикування.

Жанр партити в творчості В. Зубицького – «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione» фігурує у вигляді *циклічної композиції, частини якої контрастують і водночас об'єднуються за рахунок драматургічного та інтонаційного змісту*. До переліку жанрових ознак відносяться неостилові, насамперед необарокові, а також неоромантичні та неофольклорні характеристики музичного мовлення. Поряд з тим слід зазначити, що, набувши нових ознак у постмодерну епоху, партита у баянній творчості В. Зубицького асимілювала полістилістичну лексику, демонструючи найрізноманітніші моделі стильових взаємодій. Слушною є думка, що у баянному доробку композитора, поруч з орієнтацією на фольклорні основи творчості, присутні також модерністські техніки композиції (кластерна техніка, сонористика, обмежена алеаторика, ефекти хеппенінгу), які органічно поєднуються із фольклорними джерелами та індивідуальною специфікою композиторського мислення.

«Концертна партита № 2 в стилі джазової імпрізації» написана з використанням естрадно-джазових гармоній. Тут слід провести певну паралель щодо розуміння специфіки фольклорних запозичень. Так, гармонічний фактурний комплекс партити генетично пов'язаний з народним багатоголоссям, етнохарактерними формами голосоведення. У партиті присутні: варіантний розвиток мелодичних ліній, фігуративність поступенно-діатонічного та арпеджіюваного супроводу, різновисотне звучання на стиску-розтисканні міха, різноспрямовані міхові репетиції; риси музикування на інших народних інструментах, риси народного хорового багатоголосся: ланцюгове голосоведення, підголосковість та ін.

До особливостей стилістики Концертної партити № 2 В. Зубицького доречно віднести концентрованість музичного мислення, тембровість як чинник драматургічного розвитку, витончену деталізацію музичної тканини, структурованість і прозорість музичної форми, імпрізаційність і легкість музичного вислову, рухливість розвитку музичної думки, простоту і вишуканість музичних інтонацій [36, с. 166].

«Концертна партита №2 в стилі джазової імпрізації» – це своєрідний цикл поєднаних між собою джазових імпрізацій. Партита має три частини, кожна з яких виконує певну драматургічну функцію: I частина – своєрідний вступ циклу; II частина – ліричний центр композиції; III частина – фінал циклу.

Проаналізуємо I частину циклу. Першу частину В. Зубицький трактує як масштабну структуру, де стверджується моторне начало. Композиційний задум частини має чітке структурне втілення, представлене у наступній схемі (рис.2):

Рис. 2

В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпрізації»,
структура композиції (I ч.)

Такти	Тематизм	Жанрові акценти	Складна двочастинна форма
1 – 4	A	декламація	Ч.1

5 – 10	Б	моторика	А
11 – 16	А1	декламація	
17 – 24	Б1	моторика	
25 – 35	А2	декламація	
36 – 38	В	моторика	
39 – 54	Г	моторика	Ч.2
55 – 62	Д	моторика	
63 – 70	Е	моторика	
71 – 90	Д1	моторика	
91 – 98	Д	моторика	
99 – 114	Е	моторика	В
115 – 129	А3	декламація	
			Кода (на матеріалі теми Ч.1) А1

У темі А (1 – 4 тт.) виділяються два жанрових акценти: речитативність в першому елементі (верхній голос) і токатність в ускладненому акордами нижньому голосі. Декламаційна тема А (1–4 тт.) стверджує ідею речитативності в верхньому голосі (3 – 4 тт.), (Приклад 4.3.1.)

Приклад 4.3.1.

В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації».
Тема А (1 – 4 тт.)

Загальною ідеєю жанрового контрапункту є об'єднані теми Д (52–58 тт., Приклад 4.3.2.) і Е (62–67 тт., *legato doloroso*, Приклад 4.3.3.). Подібність фактури обидвох тем полягає в тому, що в мелодії переважає «вокальне», а в

шістнадцятих – «моторне» жанрове начало. Водночас, в темі Д в більшій мірі, ніж в темі Е розведена ритмічна організація голосів.

Приклад 4.3.2.

В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації».
Тема Д (52 – 58 тт.)

Allegro energico, molto ritmato

Приклад 4.3.3.

В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації».
Тема Е (62–67 тт.)

Allegro energico, molto ritmato

Прикладом тембрального розчленування в фактурі є моторно-танцювальна Тема Б (5–9 тт., Приклад 4.3.4.). Тема Б (2 т. + 2 т. + 2 т.) розвиває жанрову ідею танцювальності. Тут представлена ідея звучання

естрадного ансамблю, зі створеною імітацією контрабаса на піцикато в мелодії і ударно-шумових інструментів (ймовірно малий барабан і «хет») в акомпанементі.

Приклад 4.3.4.

В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації».
Тема Б (5–9 тт.)

Allegro energico, molto ritmato

5 *p secco* *poco marc.* *mp* 15^{ma}

8 *mp* *mf seccissimo* clusters

У творі присутня тенденція до об'єднання декламаційної теми А2 і моторної зв'язуючої побудови (25–54 тт.), які ніби протиставляються попередній роздробленості (А + Б / 1 – 10 тт.) і (А1 + Б1 / 11 – 24 тт.) і підсумовують всю першу частину. Поступове утвердження ідеї моторності в підсумовуючому епізоді першої частини характеризується спрямованістю теми А2 до початку зв'язуючої побудови (до 36 т.).

У коді ефект підсумовування музичної думки досягається в 121–129 тт. Композитор підсилює звучання теми А3 за допомогою акцентованого її проведення в збільшенні і в октавних дублюваннях. При цьому друга лінія теми виконує функцію потужної, підкреслено педальної підтримки.

В першій частині складної двочастинної форми (А) спостерігається діалогічне протиставлення декламаційного (теми А, А1, А2) і танцювального (моторного) жанрово-тематичних первнів (теми Б і Б1). У другій частині (В) простежуються ознаки жанрової розробки, де розвиваються не стільки елементи тематизму першої частини, скільки жанрова ідея танцювальності,

токатності, яка бере свій початок в темах Б і Б1. Тут моторне жанрове начало досягає кульмінації. У коді (А1) повертається декламаційність (тема А3). Яскравими прикладами комплементарності організації багатоголосся є теми А, Д і Е (*legato doloroso*). Тут домінує ідея *поліжанровості*. В цілому, в першій частині циклу «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» домінують жанрові акценти музики *моторного характеру*.

Отже, аналіз першої частини «Концертної партити № 2 в стилі джазової імпровізації» В. Зубицького дає підстави для визначення *композиційно-драматургічної ідеї* твору через поняття *жанрової драматургії*, яка є фактором формоутворення й розгортання музичної ідеї твору, на засадах політембровості, поліжанровості та імпровізаційності. Частина написана у *складній двочастинній формі з елементами тричастинності*. Композиційно-драматургічна ідея партити реалізована у великій мірі завдяки перевагам оркестрового мислення композитора як можливості показати в одному творі емоційні сплески, контрастуючі тематичні елементи в імпровізаційному русі.

Семантична ідея сольної партії обумовлена жанровими акцентами, які створюють високий ступінь динамізації драматургічного розвитку, це – декламація і моторика з домінуванням моторики. На семантичному рівні присутнє відчуття цілісності концепції концертної партити, де тематичні проведення, колористичні відтінки є художнім довершеним цілим.

Музична ідея «Концертної партити №2 в стилі джазової імпровізації» розкривається за допомогою сучасної музичної мови, яка має у творі специфічні принципи будови та розвитку, музичні речення мають джазову основу. Це стосується і квадратної будови речень, і чітких метро-ритмічних побудов, гармонічних сполук, тембрових барв. Композитор застосував винахідливий прийом викладання матеріалу – це імітації звучання джазового оркестру та його сольюючих інструментів. До оригінальних рис викладення музичного матеріалу слід віднести імітацію звучання ударних інструментів. Своєрідність музичної мови партити № 2 В. Зубицького полягає, перш за все, в органічному поєднанні стилістики джазової та академічної музики).

Проаналізуємо авторське виконання і версію Ф. Дешампа на прикладі першої частини «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione» В. Зубицького).

Починається партита напористою, енергійною темою. Тематичні інтонації у маестро переконливо декламаційного характеру, Два пласти фактури передають характер суперництва солюючого інструмента і оркестрового звучання. Про енергійний характер теми свідчить вказаний темп та характер виконання (*Allegro energico, molto ritmato*), динамічний відтінок, регістр. В. Зубицький використовує як виконавець специфічний баянний штрих – тремоло міху, що надає значного динамізму музичній темі. У виконанні В. Зубицького це проведення теми звучить по-оркестровому «міцно», особливо рельєфний контраст відчувається між діалогом «солюючого» і «оркестрового» проведень. Природа контрасту «солюючого» і «оркестрового» проведень у Ф. Дешампа представлена у дещо обмеженому динамічно характері, що знижує тонус втілення композиторського задуму.

Досить цікаво композитор підходить до проблеми оркестровості музичної фактури. Як відомо, баян/акордеон не має можливості динамічної диференціації фактури, відокремлення певних прошарків музичного тексту відбувається за рахунок артикуляції. Прекрасно знаючи специфіку баяна/акордеона, В. Зубицький максимально використовує його можливості, тим самим широко розкриваючи художній образ та зміст твору. На самому початку помітно, що мелодія ніби окремо йде від тутійних акордів. Сама тема має фанфарний характер і сміливо можна сказати, що цей образ – соло труби. Різкий, сміливий контраст характеру між тематизмом соло та фактури є однією із знакових відмінностей творчості В. Зубицького.

Про це свідчить і характер наступної теми. Проведення теми просто побудовано на контрастах і це стосується практично всього. Характер музики набуває рис танцювальності. Змінюється тембр, динаміка, регістр та фактура. Тема викладається в партії лівої руки, яка має свій колорит. Права ж виконує

сонористичний прийом – ковзання нігтями по кришці інструмента – імітація гри ударної установки (хай-хет).

У виконанні Ф. Дешампа прослуховується витончена грайливість і певна м'якість фразування, контрастність і драматичність декламації, що присутні у виконанні В. Зубицького, у Ф. Дешампа нівелюються, його виклад музичного матеріалу – це поєднання вокально-декламаційного і моторно-танцювального первнів, його звук легкий і світлий, саме тому присутнє враження грайливості образами.

У проведенні В. Зубицького у даному епізоді темпове рішення відрізняється від виконання Ф. Дешампа, а саме: маестро грає епізод повільніше, динамічно тихіше, навіть дещо затримуючи рух теми, що створює ефект «розкачування» теми, «набирання обертів» в динамічному відношенні. Поступово відбувається розвиток музичного тематизму, що впливає на розвиток музичної ідеї і драматургічне формотворення частини та циклу в цілому. Автор використовує характерний для джазу прийом одночасного виконання теми й імпровізації.

Слід відмітити спосіб звукоутворення Ф. Дешампа, що, безумовно, є важливим для виконавця і є специфічним для кожного інструментального «дихання», що формує і тембр-інтонацію, і виконавський тонус. Ф. Дешамп володіє блискучою, нюансово багатою технікою артикуляції, саме тому його інтонаційне бачення набуває персоніфікованого виразу і значно різниться від інтонацій В. Зубицького темброво, колористично, і в цілому драматургічно. Для Ф. Дешампа партита є свого роду жанровою замальовкою, як акварель французьких художників-імпресіоністів, з багатою палітрою фарб і настроїв.

Продовжуючи аналіз партитури, зазначимо, що після проведення теми і невеликої зв'язки, проходить тема в басу, яка імітує соло бас-гітари. Використання сонористичних прийомів виконання (удари по корпусу та міху, використання повітряного клапана) продовжує імітацію ударних інструментів. В проведенні сонористичних прийомів виконання Ф. Дешамп грайливий і навіть дещо жартівливий, на відміну від В. Зубицького, у якого

всі прийоми виконання спрямовані на підкреслення експресивності музичної думки.

Наступний розділ першої частини розпочинає нова тема. Тема має джазовий характер, рифовий ритм. В основі теми закладений акорд, який складається з тритону та чистої квати на фоні помірної мелодії довгих тривалостей. Риф в басу надає характеру свінгу та драйву. Цей розділ має ще одну тему, контрастну основній. Особливістю теми є поліфонічність та ритмічна свобода. За характером тема пісенна, лірична, але має свою внутрішню напругу: Ф. Дешампу добре вдаються проведення технічних, моторних епізодів, водночас, фактурної переконливості більше у виконанні В. Зубицького, який звучить, як оркестр: цілісно, потужно, проникливо.

Закінчується перша частина циклу Концертної партити № 2 на матеріалі теми першої частини, яка має стверджувальний характер. Композитор ставить своєрідну крапку у першій частині, обрамляючи форму твору. Саме тому виконавці досить часто виконують I частину як окремий твір.

У «Концертній партиті № 2 в стилі джазової імпровізації» ритмічний розвиток є визначальним в композиційній структурі, наповнюючи її активним внутрішнім рухом, фактором досягнення кульмінації. Показником новацій композитора у розвитку музичної ідеї твору є використання ускладнених ритмічних зворотів, агогічних акцентів, що надає твору естрадно-джазових рис. Автор використовує спектр сонористичних ефектів: рухи правою рукою по грифу інструмента в період звучання та інші.

Слід наголосити, що ритм, як і тематизм, гармонія та тембр є важливими факторами розвитку музичної форми у В. Зубицького. Зокрема, ритмічний аспект є одним з головних і фігурує серед центральних елементів, що відрізняють музику В. Зубицького від інших авторів баянної літератури. Характер ритму знаходиться в тісному взаємозв'язку з емоційним «градусом» твору. Найважливішим засобом передачі таких відмінних якостей музики, як енергійність, драматизм, експресивність, а також

основним у «вирішенні» гострих драматургічних колізій стає *ритмічна організація*, яка функціонує як логічно-вибудувана, упорядкована і відшліфована система.

«Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровазації» В. Зубицького відмітна майстерним поєднанням поетики бароко з фольклорною стилістикою, проявів неоромантизму з елементами авангардової композиторської техніки (сонористика, алеаторика, пуантилістика, інструментальний театр), що є переконливим свідченням невичерпності семантичного арсеналу жанру, його відкритості назустріч інноваційним віянням сучасності.

Виконавська версія Ф. Дешампа технічно рухлива, артикуляційно вишукана і колористично різноманітна. Його техніка дозволила підійти до виконання твору з позицій створення художнього звуку – легкого, польотного, грайливого, радісного. Інтерпретація Ф. Дешампа характеризується особливим темброво-колористичним, барвно-насиченим звучанням інструмента, вільним відчуттям музичної форми, імпровазаційною свободою, насичена яскравою динамікою, пружною енергією ритму, досконалою витонченістю деталей.

Виконавська версія В. Зубицького орієнтована в першу чергу на драматизм, експресію і контрастність звуку з однієї сторони, і на виразну, душевну кантилену – з іншої. Динамічні, темброві, штрихові контрасти – не лише технічні контрасти, за цим рухливим контрастом вимальовується яскраво-концертний сюжет п'єси, сповнений бурхливої динаміки і виразно артикульованої музичної думки. Виконавська майстерність музиканта проявляється у своєрідності побудови музичних фраз, в особливих прийомах артикуляції і відчутті цілісності драматургічного розвитку. Характер проведення музичних тем та імпровазацій звучить у композитора по-оркестровому, на основі чого можемо стверджувати наявність камерно-оркестрового мислення композитора, здатного на цілісне об'єднання різнорідних елементів музичної системи.

Представлені версії є еталонними для сучасного виконання, в них є театральність, артистизм, концертність і виконавська харизма.

Висновки до розділу 4.

У роботі проаналізовано твори сучасного репертуару для акордеона: Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона» (2003), Л. Беріо. «Sequenza XIII (Chanson)» (1995), В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» (1990).

Встановлено, що аналіз роботи виконавця з драматургічним та варіативним потенціалом окреслених музичних творів (формою, інтонацією, динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою тощо) є важливою складовою набуття високого академічного рівня володіння інструментом й представлення творів на концертній сцені. Основними вимогами для виконавців до відтворення змісту композицій для акордеона Ф. Анжеліса, Л. Беріо, В. Зубицького є переконливість, самобутність, відповідність композиторському задуму, жанру, стилю та форми.

Аргументовано, що твір Ф. Анжеліса «Французька сюїта для акордеона» є показовим для стильових та жанрових характеристик французької композиторської школи. Кожна із частин сюїти – це присвячення, перша частина «Brel – Bach» («Брель – Бах») присвячена *Marie Françoise Chabanne*; друга частина «Soliloque» («Самотність») присвячена *Laurence Dubreuil* (музичний директор консерваторії музики і танцю у Парижі); третя частина «Asia – Flashes» («Азіатські спалахи») – *Paul Sineau*. Авторський принцип драматургії твору побудований на співставленні образів, (образи Жака Бреля і Й. С. Баха у першій частині, образ митця у другій частині, фольклор і джаз у третій частині). Саме образи та символи, які відповідають своїм епохам, складають основу внутрішньо-глибинного образного змісту музики Франка Анжеліса. Такого роду задум яскраво підтверджує полістилістику твору та дає змогу відчутти та розпізнати персональний композиторський стиль Франка Анжеліса. Ідейно-художня концепція твору виражена спектром темброво-фактурних рішень. Художня

наповненість та багатогранність образів у сюїті вимагає від виконавця комплексу виражальних засобів, серед яких першочерговими є артикуляція, агогіка та штрихова культура.

Доведено, що *Sequenza XIII (Chanson) Л. Беріо* представляє інновації та виклики для техніки гри на акордеоні та кидає виклик обмеженням і можливостям інструментального мислення. Для *Sequenza XIII (Chanson)* характерна специфіка композиторського мислення Л. Беріо, вибір ним способів звуковидобування та інтонування, імпровізаційний характер викладу мелодії та її розробки, регулярна ритмічна пульсація, підвищена емоційність. Л. Беріо віддає перевагу м'яким тонким звукам і культивує тонкі нюанси. Екстравертна віртуозність у творі не на першому плані, навпаки, гнучка тональність і віртуозне, але точне управління інструментальними жестами, є головними виконавськими завданнями гравця.

У роботі представлено виконавську інтерпретацію «*Концертної партити № 2 в стилі джазової імпровізації*» В. Зубицького у контексті компаративного аналізу авторського прочитання (національна школа акордеону) і версії Фредеріка Дешампа (французька школа акордеону). Відповідно, встановлено, що цей твір цікавий для виконавців з позицій майстерного поєднання стилістики бароко і фольклорних традицій, неоромантизму і авангардної композиторської техніки (з елементами сонористики, алеаторики, пуантилістики, інструментального театру), що стало свідченням сучасного прочитання арсеналу жанру партити, втілення його драматичного потенціалу, експресії і виразної мелодичної складової. Важливим аспектом є висвітлення драматургії композиції. Частий та різкий динамічний контраст дає змогу припустити нам, що виконавець-акордеоніст повинен «нагадувати» слухачу про конфлікт музичних переконань, де лірико-пісенні та вокальні інтонаційні аспекти вступають в конфлікт з ритмічно активними, та артикулятивно-динамізованими моментами.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, згідно поставлених мети і завдань зроблено наступні висновки.

1. Опрацьовано і систематизовано джерельну базу дослідження.

Відповідно, встановлено, що:

- для цілісного осмислення акордеонного виконавства у вітчизняній інструментальній культурі використано наукову фахову літературу таких авторів, як: М. Булда, Г. Голяка, Н. Гонтаренко, М. Давидов, Ю. Дяченко, А. Дубій, І. Єргієв, Є. Іванов, В. Марченко, Є. Черказова;
- теоретичні роботи М. Давидова, О. Бензюка, В. Дорохіна, А. Душного, В. Зайця, О. Гончарова, В. Князева, Н. Схаба, Є. Черказової дають можливість осмислити акордеонне виконавство як сформовану школу інструментальної традиції Київської консерваторії;
- дослідження зарубіжних науковців (D. Beaulieu, F. Billard, L. Berio, F. Deschamps, D. Roussin, P. Gervasoni, Ph. Krumm, P. Monichon, E. Hall, E. Hirsh, P. Lavaud, P. Réan, I. Stoyanova) створюють умови до вивчення акорденного виконавства Італії й Франції в контексті європейської виконавської школи;
- напрацювання практиків-інструменталістів, серед яких: М. Булда, М. Давидов, Г. Голяка, Н. Гонтаренко, Ю. Дяченко, І. Єргієв, В. Марченко, В. Самітов, М. Черепанін, Р. Юсипей, E. Hall, E. Hirsh, P. Lavaud, P. Réan, I. Stoyanova дають можливість розкрити художньо-естетичні аспекти гри на акордеоні, аналізу оригінального репертуару, а також творчості сучасних композиторів, встановлення їх стильових особливостей, виявлення експериментальних підходів у формуванні художньої творчості.

2. Розкрито сутність феномену акордеонної виконавської школи в контексті європейської музичної культури. Доведено, що інструментальна виконавська школа є культурно-мистецьким процесом, пов'язаним з

усвідомленням, фіксацією і трансляцією набутих фахових знань, досягнень, цей процес базується на інтелектуальних та емоційних здібностях й уміннях виконавців, що передбачає постійний творчий розвиток музиканта-інструменталіста, його самовдосконалення.

Аргументовано, що системоутворювальною ознакою виконавської школи, яка гарантує цілісність системи і визначає інші її ознаки, є педагого-методичні впливи, від яких залежить якість виконавства і рівень виконавських досягнень.

Встановлено, що для розвитку українського акордеонного мистецтва важливим стало те, що українські акордеоністи на основі набутого виконавського досвіду української акордеонної школи, вивчали і продовжують вивчати творчість французьких, італійських музикантів, долучаючись до здобутків європейських шкіл акордеонного мистецтва, наслідуючи виконавську манеру відомих акордеоністів, водночас, виробляючи власну манеру виконання. Італійські і французькі акордеоністи заклали фундамент професійної музично-теоретичної та інструментальної освіти, виконавства, заснувавши педагогічні та виконавські інструментальні школи, що є основою здобуття професійного рівня музичної освіти в Україні у XX – XXI столітті.

Доведено, що акордеонна виконавська школа в Україні, пройшовши незначний історичний час свого офіційного визнання, відзначається сьогодні своєрідністю та неповторністю звучання інструмента – акордеона; розробленою власною методичною системою навчання гри з напрацьованими власними методичними матеріалами; наявністю школи учнів і послідовників, які багаторазово демонструють високі досягнення на міжнародних конкурсах. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва, концепція акордеонної виконавської школи (клас професора Є.Черказової) втілюється в професійній концертній, педагогічній і композиторській творчості, науково-дослідній роботі.

3. Розглянуто акордеонне мистецтво Франції в контексті її традицій та новацій. Відтак встановлено, що сучасний акордеон у Франції – це інструмент, який розвиває класичні традиції виконання. Класична музика є еталоном навчання в європейських консерваторіях протягом багатьох століть. Водночас, інструмент традиційно має народний та естрадний репертуар, який є частиною французької культурної спадщини, при чому виконання такої музики має власну специфіку, й техніка гри при цьому така ж складна, як і в «класичному» репертуарі. Культурне розмаїття акордеону є основою успіху інструменту в сучасній музичній культурі, і складає підґрунтя його інтеграції в перспективі.

Доведено, що творчість таких митців, як: Ален Аббот, П'єр Монішон, Франк Анжеліс, Макс Боне, Жак Моне розвинула і продовжує розвивати академічну культуру виконання на акордеоні в європейському контексті. Ці композитори сформували власну своєрідну музичну мову, в якій спостерігаємо наявність яскравого симбіозу різних стильових елементів, їхні твори є обов'язковими на престижних міжнародних конкурсах, що говорить про їх популярність серед професійного кола музикантів.

4. Проаналізовано італійське акордеонне мистецтво в осмисленні його становлення, розвитку та виконавській творчості.

З'ясовано, що акордеонна музика сучасних італійських композиторів і виконавців – є яскравим відображенням прагнень молодшої генерації музикантів до театралізації виконавського відтворення музичних образів, які в свою чергу підпорядковані ідеям нового світогляду, глибині філософського втілення як мистецького феномену сучасної музичної культури. Прикладом розуміння акордеона як своєрідного інструмента з позицій відкриття нових філософських смислів, з ефектами тембральної колористики, поліфонічного оркестрового звучання тощо є творчість Лучано Беріо.

У роботі аргументовано, що діяльність окремих всесвітньо відомих італійських виконавців-акордеоністів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті розвитку європейського акордеонного мистецтва,

креслені стильові характеристики їхніх виконавських стилів: Сальваторе Ді Джезуальдо, Франческо Візентін, Рішар Гальяно, Фредерік Дешамп, Івано Баттістон, Серджо Скаппіні, Патріція Анджелоні, Франческо Палаццо, Алессандро Дей, Лучано Біондіні, Сімонє Занкіні, П'єтро Адранья.

5. Узагальнено методичні розробки Фредеріка Дешампа та Жана Моне в контексті сучасної французької композиторської та виконавської культури.

Доведено, що у Франції акордеонна школа у ХХ ст. розвивалася достатньо самобутньо. Акордеонна творчість на початку ХХ століття представлена в основному сферою популярної музики, зокрема, стилем мюзет, який синтезував у собі традиції гри на волинці та особливості французької танцювально-побутової музики. Вища академічна освіта для акордеону стала можливою у Європі у другій половині ХХ століття. Впровадження цього інструмента в консерваторській освіті відбувалось в кожній країні власними темпами. Демократизація музичної освіти у Франції привела до змін уявлень про формування музиканта завдяки системі структурування навчання. Музичні навички у цій системі розвиваються на додаток до інструментального виховання, дозволяючи учням отримати широкий практичний досвід, збагатити рівень мистецького розвитку на культурному рівні.

Встановлено, що викладання акордеону в консерваторіях стало пріоритетним для акордеоністів. Підготовка акордеоніста-соліста, а не просто виконавця стилю мюзет потребувало міцної класичної підготовки, адже тривалий час акордеон не мав власного академічного репертуару, а послуговувався репертуаром популярної музики. Поступово створювався оригінальний репертуар для інструменту, соло та в ансамблях. У французькій школі акордеону академічне виховання є сьогодні магістральним напрямком виховання музикантів, хоча і популярна музика є значимим напрямом акордеонного мистецтва, займаючи одне з центральних положень у системі музичної освіти та культури країн. Культурне розмаїття акордеону є основою

успіху інструменту в сучасній музичній культурі, і складає підґрунтя його інтеграції в перспективі. Можливості акордеона роблять його інструментом *par excellence* для мультиестетичного навчання.

Можна з упевненістю сказати, що французька школа акордеонного виконавства як найдавніша європейська виконавська школа завжди зберігала свої основні особливості: сувора академічна вимогливість до якості звуковидобування, інтонації, звуковедення, тембру, дотримання композиторських позначок. Гра французьких акордеоністів минулого і сучасності відмітна високою вимогливістю до виконання творів, а саме: безпомилковим і беззаперечно точним виконанням нотного тексту, бездоганною чистотою інтонування, чистим і без призвуків тембром, точним виконанням ритмічних малюнків, інтонаційно елегантним фразуванням. Французька школа акордеонного виконавства впродовж століть плекали чистий, відкритий і ясний звук, рельєфну артикуляцію. Виконавство на акордеоні і сьогодні відрізняється застосуванням тембрових і динамічних засобів виразності, довершеної відповідності нотному матеріалу.

Встановлено, що у сучасній французькій школі акордеону спостерігається процес наслідування класичних традицій виконання на основі впровадження практико-орієнтованого підходу до формування сучасного рівня гри на акордеоні, передусім, уваги до фізіологічних, психологічних і технічних аспектів звуковидобування. Практикується комплексний підхід до вирішення технологічних завдань і проблем гри на акордеоні, відштовхуючись від індивідуальних особливостей виконавців, застосовуючи у процесі навчання конкретні методики, вправи, рекомендації, прикладом чого є методика Ж. Моне – Ф. Дешампа, сутність якої полягає у впровадженні акордеонної педагогіки, заснованої на *навчанні гри на духових інструментах*.

Підтверджено, що методика Жака Моне пропонує розуміти акордеон так само, як і духовий інструмент. Жак Моне створив метод, зосереджений на можливостях міхів, фразування та рухів тіла. Це залишило великий

простір для пошуку «шляхетного» звучання, поглибленої музичної естетики. Метод пояснює, як розвинути сонористичні можливості звуку, створити динаміку, виразну артикуляцію, варіювати дотики та акцентувати музичний акт рухами тіла. «Техніка Ф. Дешампа» є продовженням методики Ж. Моне – це рух, філософія звуку, практичний метод і підхід до того, щоб знайти себе в емоціях твору. Сенс техніки – в управлінні багатьма частинами тіла з акцентом на спрямуванні цього руху в бік акордеона.

6. Досліджено традиції акордеонного виконавства Київської консерваторії в контексті педагогічної та виконавської практики Євгенії Черказової.

Отже, проведене дослідження підтверджує, що в педагогічній діяльності професора Є. Черказової – сучасного лідера української акордеонної школи в осмисленні індивідуального становлення студента-акордеоніста в процесі навчання, важливим завданням є: навчити створювати виконавські концепції творів, вибудовувати художню модель цілого, розуміти художню цілісність творів та вміти застосовувати засоби щодо утворення такої цілісності. Студент-акордеоніст для особистої концертної і педагогічної діяльності має навчитися аналізувати твори, естетично осмислювати сприйняття музичної ідеї творів. Цьому сприяють також поведінкові аспекти духовного потенціалу особистості педагога Є. Черказової, її здатність до творчого самовдосконалення. Роботі над звуком в класі Є. Черказової приділяється важливе значення. Опанування виконавських штрихів розуміється Є. Черказовою як *базова основа інструментальної артикуляції*.

З'ясовано, що тип інструментального звуковедення в класі акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського вирізняється співучістю звучання, широтою фразування, тембральною гнучкістю. Особливий культурно-мистецький сенс у формуванні академічної манери гри у класі акордеона Є. Черказової складає орієнтація на трактовку інструментальної гри у контексті майстерної

подачі образів і музичної думки, на виховання акордеоністів, здатних солювати і висловлювати музичні настрої психологічно переконливо і зріло.

Відповідно, можна переконливо стверджувати, що творча спрямованість інструментального виховання в Україні визначає унікальність, змістовну наповненість кожного акту музично-педагогічної комунікації, оскільки у XXI столітті найгостріше постають питання фахової спрямованості творчо-конструктивного процесу навчання. Прагнення до художньо-творчого самовираження через діалог, музичний образ твору, створює у вихованців сучасної української школи акордеону потребу у віртуозному володінні технічними виконавськими засобами.

7. Проаналізовано жанрово-стильові особливості репертуару акордеоніста на прикладі творчості Франка Анжеліса, Лучано Беріо та Володимира Зубицького.

У роботі проаналізовано твори сучасного репертуару для акордеона: Ф. Анжеліс. «Французька сюїта для акордеона» (2003), Л. Беріо. «Sequenza XIII (Chanson)» (1995), В. Зубицький. «Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації» (1990).

Відповідно, доведено, що аналіз роботи виконавця з драматургічним та варіативним потенціалом окреслених музичних творів (формою, інтонацією, динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою тощо) є важливою складовою набуття високого академічного рівня володіння інструментом й представлення творів на концертній сцені. Основними вимогами для виконавців до відтворення змісту композицій для акордеона Ф. Анжеліса, Л. Беріо, В. Зубицького є переконливість, самобутність, відповідність композиторському задуму, жанру, стилю та форми.

Встановлено, що твір Ф. Анжеліса «Французька сюїта для акордеона» є показовим для стильових та жанрових характеристик французької композиторської школи. Кожна із частин сюїти – це присвячення, *перша частина «Brel – Bach»* («Брель – Бах») присвячена *Marie Francoise Chabanne*; *друга частина «Soliloque»* («Самотність») присвячена *Laurence Dubreuil*

(музичний директор консерваторії музики і танцю у Парижі); *третьою частиною* «*Asia – Flashes*» («Азіатські спалахи») – *Paul Sineau*. Авторський принцип драматургії твору побудований на співставленні *образів*, (образи Жака Бреля і Й.С. Баха у першій частині, образ митця у другій частині, фольклор і джаз у третій частині). Саме образи та символи, які відповідають своїм епохам, складають основу внутрішньо-глибинного образного змісту музики Франка Анжеліса. Такого роду задум яскраво підтверджує полістилістику твору та дає змогу відчутти та розпізнати персональний композиторський стиль Франка Анжеліса. Ідейно-художня концепція твору виражена спектром темброво-фактурних рішень. Художня наповненість та багатогранність образів у сюїті вимагає від виконавця комплексу виражальних засобів, серед яких першочерговими є артикуляція, агогіка та штрихова культура.

За результатами проведеного дослідження аргументовано, що *Sequenza XIII (Chanson) Л. Беріо* представляє інновації та виклики для техніки гри на акордеоні та кидає виклик обмеженням і можливостям інструментального мислення. Для *Sequenza XIII (Chanson)* характерна специфіка композиторського мислення Л.Беріо, вибір ним способів звуковидобування та інтонування, імпровізаційний характер викладу мелодії та її розробки, регулярна ритмічна пульсація, підвищена емоційність. Л. Беріо віддає перевагу м'яким тонким звукам і культивує тонкі нюанси. Екстравертна віртуозність у творі не на першому плані, навпаки, гнучка тональність і віртуозне, але точне управління інструментальними жестами, є головними виконавськими завданнями гравця.

У роботі представлено виконавську інтерпретацію «*Концертної партити № 2 в стилі джазової імпровізації*» В. Зубицького у контексті компаративного аналізу авторського прочитання (національна школа акордеону) і версії Фредеріка Дешампа (французька школа акордеону).

Встановлено, що даний твір цікавий для виконавців з позицій майстерного поєднання стилістики бароко і фольклорних традицій, неоромантизму і авангардної композиторської техніки (з елементами сонорис-

тики, алеаторики, пуантилістики, інструментального театру), що стало свідченням сучасного прочитання арсеналу жанру партити, втілення його драматичного потенціалу, експресії і виразної мелодичної складової. Важливим аспектом є висвітлення драматургії композиції. Частий та різкий динамічний контраст дає змогу припустити нам, що виконавець-акордеоніст повинен «нагадувати» слухачу про конфлікт музичних переконань, де лірико-пісенні та вокальні інтонаційні аспекти вступають в конфлікт з ритмічно активними, та артикулятивно-динамізованими моментами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі // Молодий вчений, 2017. № 7 (47). С. 59-62.
2. Бензюк О. О., Душний А. І., Заєць В. М. Методологічні засади формування української народно-інструментальної виконавської школи // Актуальні питання гуманітарних наук: зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 48. Т. 1. С. 51–57.
3. Берегова О. М. Мистецька освіта як специфічна комунікаційна соціокультурна система // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 36. Київ, 2005. С. 238–253.
4. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 35 с.
5. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. Посібник / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.
6. Булда М. В. Професійне становлення та розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів 1920 – 1940 років. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bulda.pdf
7. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2007. 21 с.
8. Гафич М. Я. Сучасна акордеонна практика Франції та Італії у контексті класичних традицій виконання // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 70. Т. 1. С. 83-91.
9. Гафич М. Я. В. Зубицький. Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації: порівняльний аналіз авторського виконання і версії Фредеріка Дешампа // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 64. Т. 1. С. 104-110.

10. Голяка Г. П. Володимир Зубицький: горизонти творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 86: Історія в особистостях. 2013. С. 392–406. URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/086/pdf/27.pdf

11. Гончаров О. І. Етюди : навчальний посібник для учнів класу баяна / акордеона мистецьких шкіл: у 2 ч. / уклад О. І. Гончаров. Ч. 1. Харків : ОНМЦПК, 2021. 77 с.

12. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник [для вищих та сер. муз. навч. закладів]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.

13. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. посібник М. А. Давидов. Київ: НМАУ, 1998. 224 с.

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

15. Давидов М. А. Професор М. Геліс – засновник першої кафедри народних інструментів. Музичне виконавство // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 26. Київ, 2003. С. 7–29.

16. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. для вищ. та середніх муз. навч. закл. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.

17. Дорохін В. Г. Методологічні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні): навч. пос. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 86 с.

18. Дубій А. А. Генетична спорідненість у баянно-органній історії // Українське музикознавство: щорічник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 117–128.

19. Душний А. І. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 75–82.

20. Душний А. І. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва // Актуальні питання гуманітарних наук / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2012. С. 73–82.

21. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: композиторські та виконавські виміри: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 208 с.

22. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 110. Київ, 2014. С. 160–170.

23. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. Музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 21 с.

24. Заєць В. М. Інтелектуалізація виконавського процесу як пріоритетний напрям українського баянного мистецтва // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. 2013. № 1. С. 60–65.

25. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 17 с.

26. 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.]. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2002. 70 с.

27. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.

28. Князєв В. Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста: навч.-метод. пос. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. 216 с.

29. Луганська К. М., Шевчук О. В. Музична освіта // Історія української музики: в 6 т. Т. 2 : Кінець ХІХ — початок ХХ століття / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; ред. кол. Т. П. Булат, О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ : Наук. думка, 1989. С. 380–395.

30. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філос.): 26.00.01 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 211 с.

31. Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва : історичний аспект // *Культура і сучасність : альманах / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. № 2.* Київ: Міленіум, 2014. С. 142–147.

32. Марченко В. В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України // *Культура і сучасність : альманах / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. № 1.* Київ : Міленіум, 2016. С. 111–115.

33. Марченко В. В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-х рр. // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць.* Рівне : РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 43–48.

34. Мотузок Д. Ф. Історія та сучасність класу акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського // *Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України : матеріали Всеукр. наук-практ. конф. Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. С. 214–220.*

35. Морщакова Н. О. Феномен української фаготної школи: практика дискурсу // *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики, 2016. Вип. 42. С. 287–303.*

36. Охманюк В. Ф. Творчість Володимира Зубицького в сучасному конкурсному репертуарі // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць.* Рівне: РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 165–169.

37. Пасічняк Л. М. Особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно інструментальних ансамблів // *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: Тези міжн. конф. (22-23 березня 2005 р., Київ).* Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 63–65.

38. Приндюк О. М. Прорив української баянно-акордеонної школи // *Українська музична газета. № 2(88).* 2013, квітень-червень.

39. Різоль М. І. Слово про вчителя // *Академічне народно-інструментальне мистецтво в Україні ХХ–ХХІ століть.* Київ, 2003. С. 10–14.

40. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів: навчально-методичний посібник. Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка, 2014. 220 с.

41. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.

42. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть [довідник]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.

43. Спеціальний клас акордеона. Програма для музичних вузів з фаху «Народні інструменти» [укладач Є. Черказова]. Київ: РМКНЗ, 1995. 88 с.

44. Сташевський А. Я. Сучасна українська музики для баяна : виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 466 с.
45. Схаб Н. Р. Методика навчання гри на інструменті (баян, акордеон) : навч.-метод. посіб. Терноп. мистец. фаховий коледж ім. С. Крушельницької. Тернопіль : Шпак В. Б., 2021. 323 с.
46. Табачник Я. П. Без аплодисментів. Чернівці: Букрек, 2015. 256 с.
47. Черепанін М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.
48. Черказова Є. І. Академічний репертуар акордеоніста: навч. посіб. Вип. 1: Твори європейських композиторів. Київ: Методичний кабінет Міністерства культури і мистецтв України, 2004. 88 с.
49. Юсипей Р. Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 318–320.
50. Berio L. Centro Studi. 2009. Biography. URL: <http://www.lucianoberio.org/en/node/1154>
51. Berio L. Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006. 48 p.
52. Berio L. Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga / Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985. 112 p.
53. Berio L. Performance notes for Sequenza V for trombone solo. London: Universal Edition, 1968. 187 p.
54. Berio L. Sequenza XIII (nota dell'autore). URL : <http://www.lucianoberio.org/node/1489?282651845=1>
55. Beaulieu D. L'enfant vers l'art : uné lezon de liberti, un chemin d'exigéncé. Paris: Ed.Autrement, 1993. 212 p.
56. Billard F., Roussin D. Histoires de l'Accordéon. Castelnau-le-Lez: Climats éditions; I.N.A., 1991. 488 p.
57. Brégant M. Quel(s) accordéon(s) pour l'institution? Memoire de fin d'etudés. Lyon: CNSMD, 2011. 115 p.
58. Bru M. Que sais-je: Les méthodes en pédagogie, Paris: PUF, 1990. 318 p.
59. Cerkasova E. Il repertorio della fisarmonica classica. Trascrizioni per fisarmonica classica. Physa : Edizioni musicali, 2007. 80 p.
60. Common European Framework of Reference for Languages : Learning, teaching, assessment (CEFR). Council of Europe . URL :

[https://www.coe.int/en/web/portfolio/the-common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching-assessment-cefr-](https://www.coe.int/en/web/portfolio/the-common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching-assessment-cefr)

61. Confédération Internationale des Accordéonistes. Accordions Worldwide. URL : <http://www.accordions.com>
62. Coupe M. Confédération Internationale des Accordéonistes. URL : http://www.accordions.com/cia/champ_snc.php
63. Joubert Cl.-H. Enseigner la musique. Paris: Van De Velde, 1996. 259 p.
64. Gartmann T. Berio's Sequenza XIII (Chanson) for Accordion // J. Halfyard (Ed.). Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis. England: Ashgate Publishing Limited, 2012. 212 p.
65. Gervasoni P. L'accordéon, instrument du XXe siècle. Paris: Editions Mazo, 1987. 197 p.
66. Grock and the Berio Sequenza V. URL : <http://www.osborne-conant.org/Grock.htm>
67. Globokar V. « Plaidoyer pour une remise en question », in Enseigner la musique n2, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon. Lyon, 1997. 59 p.
68. Dempster S. Commentary on performance of Sequenza V for trombone solo. London: Universal Edition, 1968. 69 p.
69. Deschamps F. Frédéric Deschamps plays Jass Partita Concertante № 2 (Zubitsky V.). Klingenthal, 1992. URL : <https://youtu.be/aHHrpzzR6xk>
70. Dodd C. H. Dynamics of Intercultural Communication. Boston : McGraw-Hill, 2000. 289 p.
71. Fock E. Music – Intercultural Communication. Micro Musics, World Music and the Multicultural Discourse. Nordicom Information. 1997. № 4. P. 55. URL : https://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/6_055_066.pdf
72. Halfyard J. Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis. England: Ashgate Publishing Limited, 2007. 209 p.
73. Halfyard J. Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas. Berio's Sequenzas / Ed. by J. K. Halfyard. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2007. P. 100–116.
74. Osmond-Smith D. Berio. Oxford, 1991. 176 p.
75. Hall E. Beyond culture. Garden City, NY : Anchor Press, 1976. 256 p.
76. Hall E. T. Culture is communication // The silent language. The silent language. P. 119–127.
77. Hall E. T. The silent language. The silent language URL : https://monoskop.org/images/5/57/Hall_Edward_T_The_Silent_Language.pdf
78. Hall E. T. The Hidden Dimension. Garden City, NY : Anchor Press. 1966. 201 p.

79. Hall E. T. *The Dance of Life*. Garden City, NY : Anchor Press, 1984. 250 p.
80. Higgins K. M. *The music between us : is music a universal language?* Chicago : Chicago University Press, 2012. URL : <https://www.amazon.com/Music-between-Us-Universal-Language-ebook/dp/B008061V0E>
81. Hirsh E. *Cultural Literacy : What Every American Needs to Know*. NY : Vintage Book, 1988. 251 p.
82. Hirsh E. D. *The theory behind the dictionary of cultural literacy. The dictionary of cultural literacy*. Boston : Vintage, 1988. 272 p.
83. Krumm Ph. *L'accordéon – quelle histoire*. Paris: Parigramme, 2012. 118 p.
84. Lavaud P. *L'accordéon diatonique – des salons mondains aux bals populaires, 1829-2014*. Bordeaux: Éditions Confluences, 2014. 599 p.
85. Lefebvre N. Marcel Landowski: une politique fondatrice de l'enseignement musical. *Enseigner la musique n. 12, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD*. Lyon, 2014. 112 p.
86. Lewis R. D. *When Cultures Collide*. Boston, London : Nicholas Brealey International, 2006. 599 p.
87. *Modern Accordion Perspectives. Articlés and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives / edited by Claudio Jacomucci, 2013. № 1. 88 p. URL : http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/MODERNACCORDIONPERSPECTIVES_1.pdf*
88. Monichon P. *L'Accordeon*. Lausanne: Van de Velde – Payot, 1985. 144 p.
89. Monichon P. Juan A. *L'accordeon*. Saint-Amand-Montrond: Editions Cyrill Demian, 2012. 108 p.
90. Maurice B. *Qu'est-ce que le bayan? Enseignez-vous le bayan ou l'accordeon? Decrivez-nous votre bayan... // La lettre du musicien. 2006. № 330. P. 65.*
91. *Schéma national d'orientation pédagogique De l'enseignement initial de la musique*. Ministère de la culture et de la communication. 2008. 24 p.
92. Péan P. *L'accordéon de mon père*. Fayard, 2006. 322 p.
93. Perrenoud P. *Dix nouvelles compétences pour enseigner*. Paris: ESF, 1999. 149 p.
94. Schneider C. *L'enseignement de la culture musicale dans les conservatoires*. Paris: Cité de la musique, département de pédagogie et documentations musicales, 2000. 53 p.

95. Stoyanova I. Geste – Texte – Musique. Paris: Union générale d'édition, 1977. 282 p.
96. Stoianova I. Luciano Berio. Chemins en musique. La Revue Musicale: Richard-Masse. Paris, 1985. 512 p.

ДОДАТОК А.
МЕТОДИЧНІ РОЗРОБКИ ФРЕДЕРІКА ДЕШАМПА
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

I. Загальна рівновага інструменту.

1. Відкриття міху:

Ми спробуємо «відкрити» міх найбільш природним способом, використовуючи єдину вагу лівої частини акордеону. Для цього опустить ліву руку (Мал. 1) і правою рукою натисніть праві клавіші (Мал. 2).



Мал.1



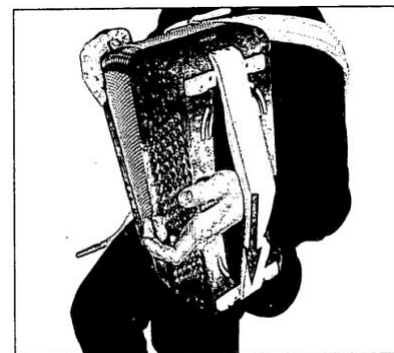
Мал.2

Випадок 1 :

Ліву частину акордеона кладуть на ліве стегно (Мал. 3). Акордеон не відкривається, заважає тертя стегна. Отже, ліва рука повинна чинити силу дії (потягнути), щоб відкрити міх (Мал. 4).

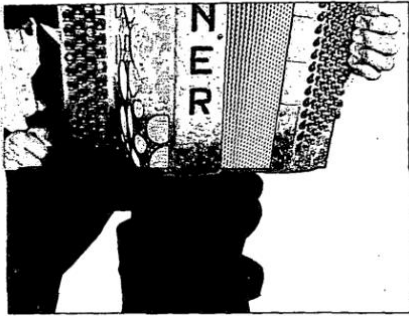


Мал.3

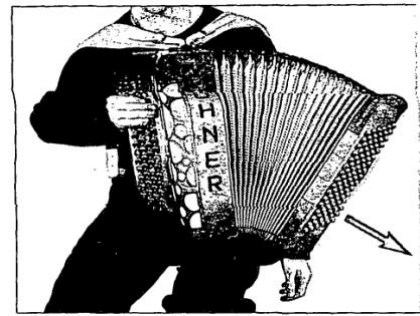


Мал.4

Права частина розміщена на лівому стегні (Мал. 5). Інструмент відкривається природним шляхом, керуючись власною вагою (Мал. 6). Тож вам залишається лише «утримувати» його, щоб контролювати гучність вашої гри. Це економія зусиль, яка розслабляє м'язи та полегшує рух пальців на клавіатурі.



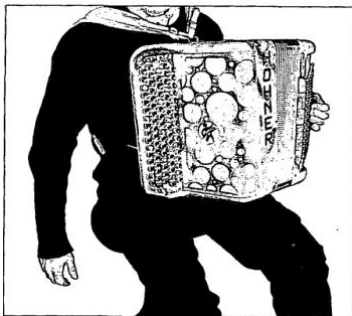
Мал.5



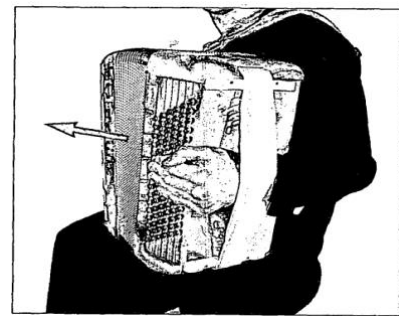
Мал.6

2. Закриття міху :

Тепер опустіть праву руку (Мал. 7), а потім сильно закрийте міх, натиснувши максимум клавіш на лівому блоці (Мал. 8).



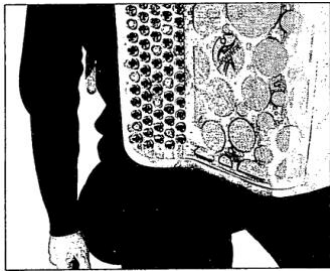
Мал.7



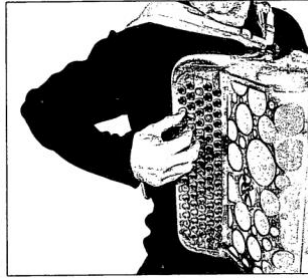
Мал. 8

Положення правої клавіатури, випадок 1 :

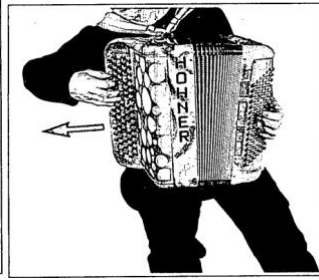
Розташований таким чином (Мал. 9) акордеон різко рухатиметься вправо (Мал. 10), розбалансовуючи інструмент. Гра стає неможливою, якщо ви не тримаєте міх правим плечем (Мал. 11) або рукою (Мал. 12), що призводить до дуже незручної ігрової позиції.



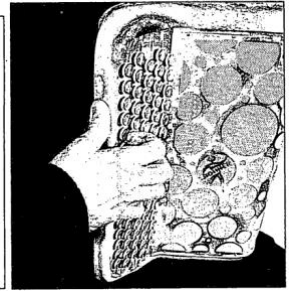
Мал. 9



Мал. 10



Мал.11

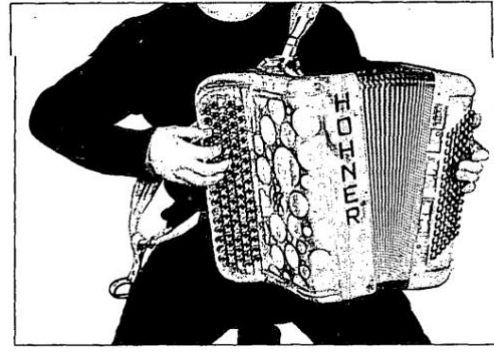


Мал.12

Розміщена всередині правого стегна, права клавіатура повністю закріплена (Мал. 13). Таким чином звільнене праве плече та рука (Мал. 14).



Мал. 13



Мал. 14

Використання міху, випадок 1 :

Дуже часто можна побачити, як акордеоніст закриває свій інструмент, піднімаючи ліву частину (Мал. 15).

Щоб усвідомити небезпеку цього положення, виконайте такі вправи:

Вправа 1а :

Зabloкуйте праву клавіатуру всередині правого стегна (Мал. 16).

Спробуйте міцно закрити міх, піднявши ліву сторону акордеона (Мал. 17), не натискаючи кнопок.



Мал. 15



Мал. 16



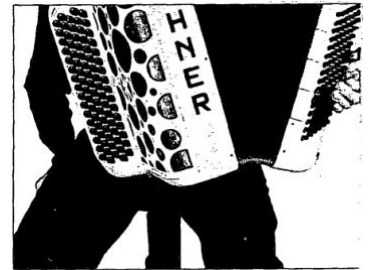
Мал. 17

Примітка : інструмент має значні витоки повітря на клапані. Більше того, таке ігрове положення міха часто повертається до серйозного защемлення верхньої частини лівого стегна.

Вправа 1b :

– Заблокуйте праву клавіатуру всередині правої ноги (Мал. 16).

– Спробуйте міцно закрити міх, підтримуючи нижню частину без натискання кнопок (Мал. 19).

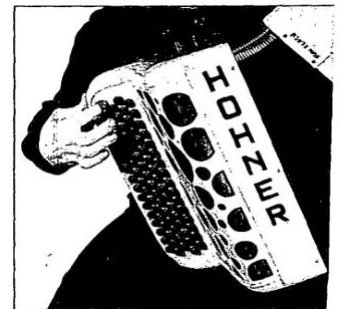


Мал. 19

Вправа 2a :

– Заблокуйте праву клавіатуру всередині правого стегна (Мал. 16).

– Спробуйте міцно закрити міх, піднявши ліву частину акордеона, відтворюючи ноту правої клавіатури (Мал. 20).



Мал. 20

Примітка : звук насичується дуже легко.

Вправа 2b :

– Заблокуйте праву клавіатуру всередині правого стегна (Мал. 16).

– Спробуйте акуратно закрити міх, утримуючи нижню частину міха, одночасно відтворюючи ноту правої клавіатури (Мал. 21).



Мал. 21

Примітка : звук не насичує (за умови, якщо натискання не надмірне).

3. Застосування:

Інтерпретуйте наступні музичні фрази з урахуванням відтінків, стиків та змін міха.

Вправа 1 :

Випадок 1 :

– Зверніться до вправ 1а та 1б.

Закрийте міх, піднявши ліву сторону інструменту, дотримуючись положення правої клавіатури, всередині правого стегна (Мал. 17).

Примітки : ця музична фраза складається з питань та відповідей, що відтворюються відповідно тягнучи та стискаючи. Ці частинки мають однакову гучність та є пропорційними.

Витік повітря через неправильне положення міха не дозволяє повністю відтворити відповіді при закритті міху.

Випадок 2 :

Зверніться до вправ 1a та 1b.

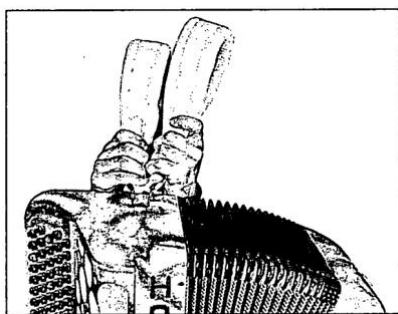
Закрийте акордеон, тримаючи нижню частину міха постійно закритою, при цьому стежачи, щоб звуки не насичувались. Також обов'язково досягайте однакових нюансів, артикуляцій та темпів в обох напрямках гри.

Примітка : при відтворенні відповіді внизу закритого міха не відбувається витоку повітря.

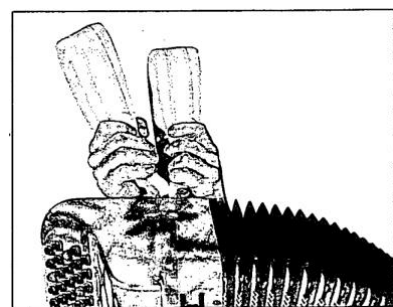
Увага : не відкривайте занадто багато отворів, коли це можливо, оскільки вони спричиняють дуже погані зміни міху та незручне закриття. Як правило, міх відкривається і закривається кожні чотири такти.

4. Регулювання ременів :

Налаштування ременів безперечно впливає на фізичний комфорт музиканта, а також у якість його гри. Застосування нового положення, бачене раніше (права клавіатура всередині правого стегна, і відкриття міха за межами лівого стегна), призводить до перебудови довжини ременів, оскільки інструмент трохи зміщений зліва – це вкоротить лівий ремінець і подовжить правий.



Мал. 22

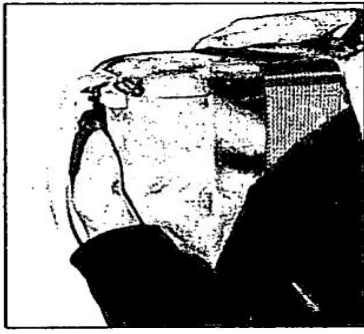


Мал. 23

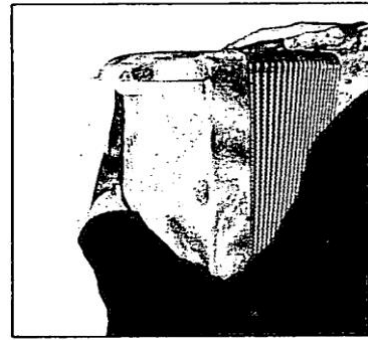
Лівий ремінь міху :

У будь-якому випадку, він не повинен бути занадто розслабленим, ризикуючи спровокувати несвоєчасні акценти при зміні міха.

Рука постійно контактує з ременем, особливо під час зміни міха.



Мал. 24



Мал. 25

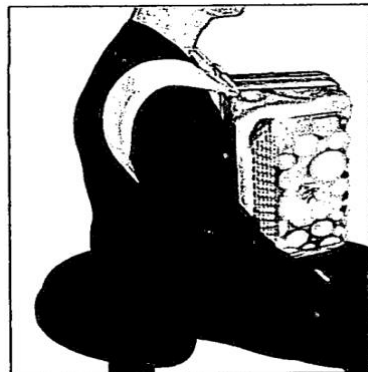
5. Положення тіла

Наведені нижче поради можуть здатися дивними, але вони зроблять ваше музичне життя набагато простішими. Спина відіграє дуже важливу роль. Вона значно сприяє зворотному руху міха, та приносить значну допомогу лівій руці.

Щоб це було ефективним, ваша спина повинна бути активною: випрямити плечі, сісти в кінець стільця і триматися прямо.



Мал. 26



Мал. 27



Мал. 28

Ноги повинні бути в паралельному положенні, проте трохи розведені, щоб зафіксувати інструмент (Мал. 28). Акордеон, що зафіксовується таким чином, сприяє мускулатурі музиканта та дозволяє уникнути проблем сколіозу.

II. Усунення технічних проблем

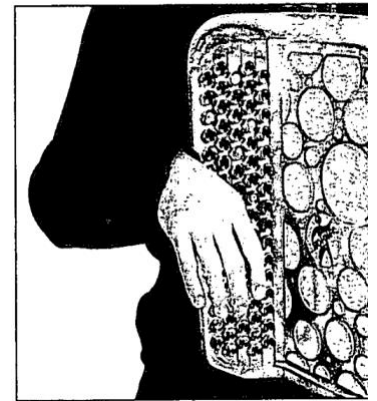
Більшість технічних проблем, з якими стикаються акордеоністи, пов'язані з поганим положенням пальця, зап'ястя чи руки.

Фредерік Дешамп розробив вправи, які пропонує на перших п'яти нотах до-мажорної гами, щоб продемонструвати, як цей метод адаптується до будь-якого музичного тексту. У підсумковій таблиці він використовує арпеджію, також базове. В першу чергу він радить тренуватися виконувати вправи на простих нотах, щоб не зіткнутися з додатковими проблемами, пов'язаними, наприклад, з розшифровкою. Коли ви добре володієте вправами, можна застосовувати цей метод до вже відомих вам музичних текстів та до текстів, які ви розшифруєте. Вправи дозволять швидко пройти цей нудний етап, а також переконатися, що вибрана аплікатура правильна, а це – значна економія часу!

1. Сила і незалежність пальців

Метою цієї вправи є розвиток сили пальців шляхом роботи над їх самостійністю. Дійсно, коли виникає технічна проблема, це завжди є наслідком недостатньої незалежності пальців.

При натисканні клавіші на клавіатурі пальцем інші пальці руки, як правило, відтягуються вгору та відводяться від клавіатури, що спричиняє сильне напруження руки (Мал. 29).

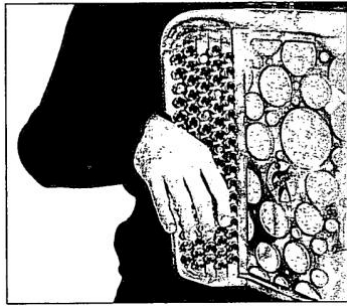


Мал. 29

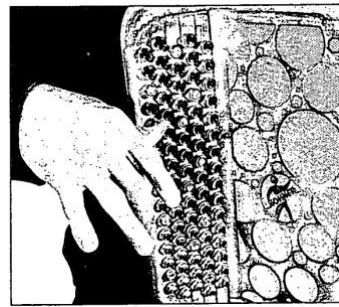
Розташовані таким чином, вони не готові натискати наступні клавіші, отже, очевидна відсутність швидкості. Вправа :

– Розмістіть руку, як показано на малюнку 30.

– Швидко підніміть п'ятий палець і помітьте реакцію інших пальців (Мал. 31), вони значно твердіють.

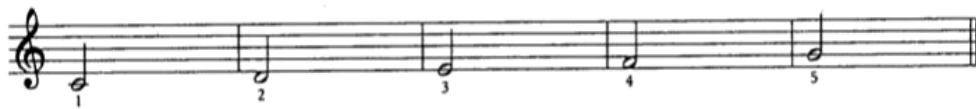


Мал. 30



Мал. 31

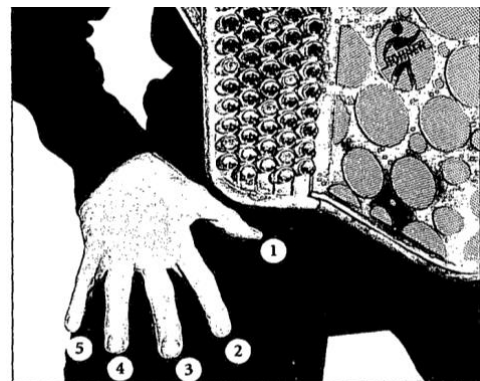
Робота, яку ми зараз зробимо, – це підняти палець перпендикулярно клавіатурі, одночасно контролюючи нерухомість інших пальців кисті.



Вибір пальця є досить довільним. Це багато в чому залежить від морфології рук кожної людини, артикуляції, яку хочеться отримати, відповідно до стилю твору, для виконання тощо.

Нагадаємо :

- 1 палець – великий;
- 2 палець – вказівний;
- 3 палець – середній;
- 4 палець – безіменний;
- 5 палець – мізинець.



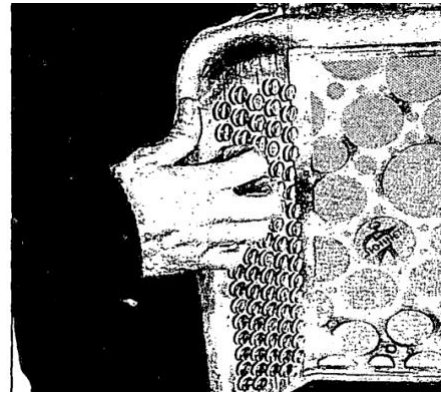
Мал. 31

— Положення руки :

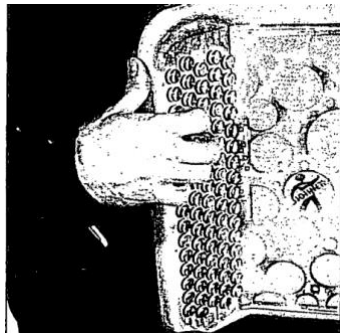
Дуже важливо, щоб зап'ястя не було «зламане» (Мал. 32) і щоб рука, природньо, знаходилася в розгинанні руки (Мал. 33). Погана позиція створює напругу в сухожиллях, що відповідають за рухливість пальців.



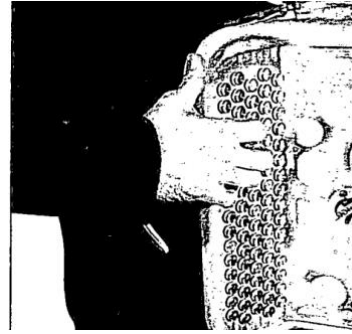
Мал. 32



Щоб виправити цей дефект, просто трохи відступіть правий лікоть. Будьте обережні, щоб не тримати праву руку занадто близько до тіла, оскільки це положення блокує плече і сильно порушує роботу пальців.



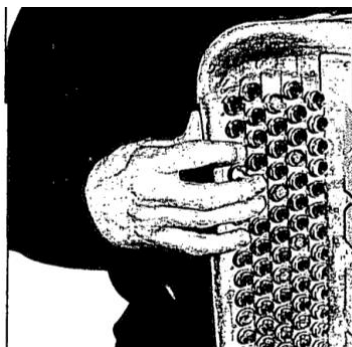
Мал. 34



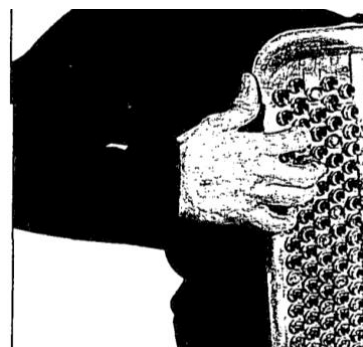
Мал. 35

— *Положення пальців:*

Ви можете помітити, що невеликий проміжок правого ліктя спричиняє зміну положення пальців на якорі (Мал. 36 та Мал. 37). Перші фаланги знаходяться перпендикулярно клавіатурі.



Мал. 36

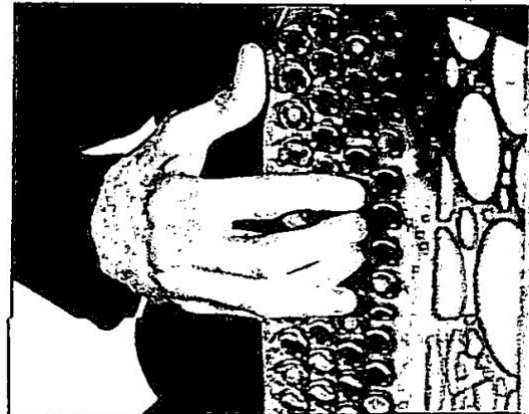


Мал. 37

Короткі нігті повинні стикатися з клавіатурою (Мал. 38), довгі нігті обов'язково призводять до поганого положення пальців. (Мал. 39).



Мал. 38



Мал. 39

Розташована таким чином перша фаланга пальців правої руки служить амортизатором для рухів цієї руки на клавіатурі (Мал. 40).

Отже, використовуваною частиною пальців буде кінцівка, явно більш чутлива, ніж м'ясиста частина, розташована на протилежному боці нігтя.

Спробуйте це положення. Ви будете вражені точністю вашого нового дотику.



Мал. 40

Великий палець – 1.

Деяка історія про перший палець.

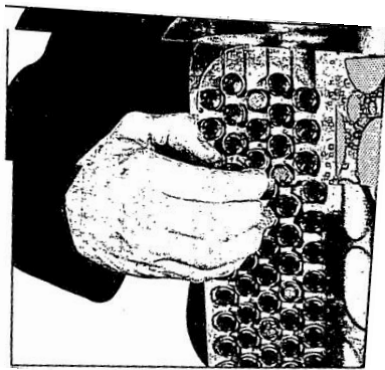
Великий палець – це особливий палець, оскільки він відповідає за розвиток інтелекту у людини. Здатність людини захоплювати дрібні предмети з великою точністю завдяки ізоляції великого пальця дозволила йому будувати все більш точні інструменти. Великий палець майже солідарний з іншими пальцями кисті, повністю не має незалежності, а його вміння захоплювати предмети залишається більш приблизним.

У нас є шанс зробити його «незалежним», що дуже важливо.

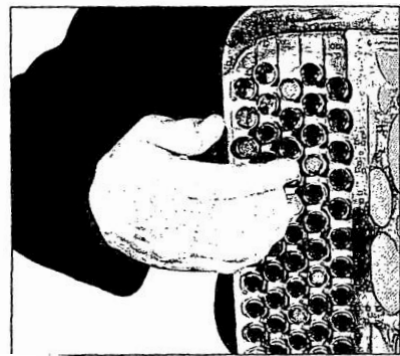
Рука готує пальці до відтворення нот музичного прикладу, розміщуючи їх на клавіатурі, поважаючи запропонований палець (Мал. 41).

Ми підніmemo великий палець, як зазначено на малюнку 42. Палець піднімається повільно до максимуму, тримаючи його кінець поверненим до клавіатури: ви помічаєте, що він не представляє труднощів піднятися і що він не захоплює інші пальці кисті, оскільки його автономність дає йому велику незалежність. Його рух не викликає особливого напруження кисті.

Через одну-дві секунди нерухомості у високому положенні ми робимо атаку швидко та потужно, коротко натискаючи клавішу і після відпускаючи залишаємо палець на поверхні клавіші.



Мал. 41



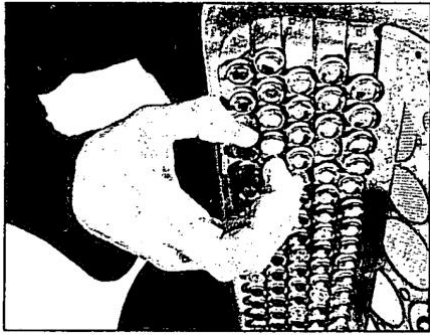
Мал. 42

Контролюйте нерухомість інших пальців руки, акуратно покладених на клавіатуру і готових до гри.

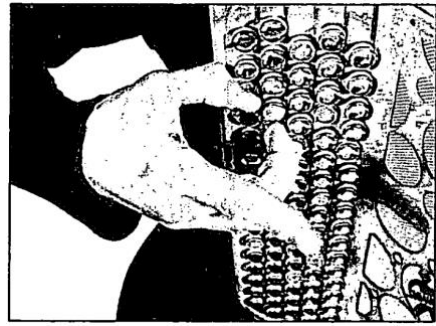
Правильно виконана ця вправа виконується не багато раз, щоб уникнути занадто сильного стискання рук. Як би це не було складно, робота цієї вправи необхідна для прогресу. Вона показує готовність одного пальця працювати незалежно від іншого.

Вказівний палець – 2.

Таким же чином підніміть вказівний палець на максимум, перпендикулярно клавіатурі, переконуючись, що його кінець залишається перед ним (Мал. 43 та Мал. 44). Ви помітите, що пересування не вимагає труднощів. З іншого боку, його рух викликає легке стискання кисті, коли палець досягає максимуму відстані. Як і раніше, зверніть особливу увагу на управління пасивними пальцями 1 – 3 та 4 – 5, особливо під час моменту атаки.



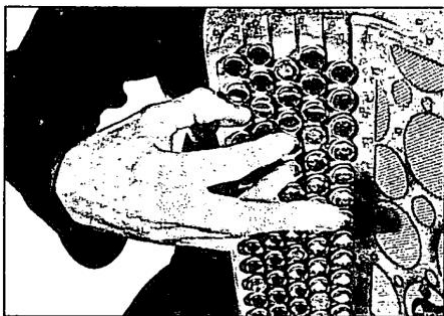
Мал. 43



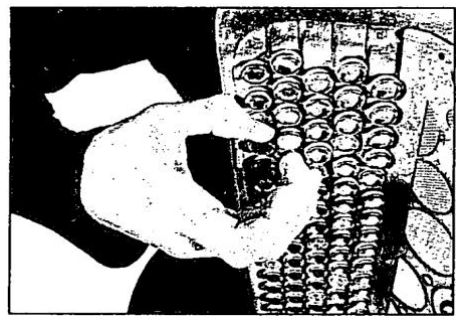
Мал. 44

Середній палець – 3

Рух «основного» (або третього пальця) починає бути дещо складнішим, оскільки йому заважає близькість другого і четвертого пальців (Мал. 45 і Мал. 46), амплітуда його руху менша, а мізинець прагне залучатися вгору при русі середнього пальця, тому зверніть увагу на контроль пасивних пальців 1 – 2 – 4 – 5.



Мал. 45

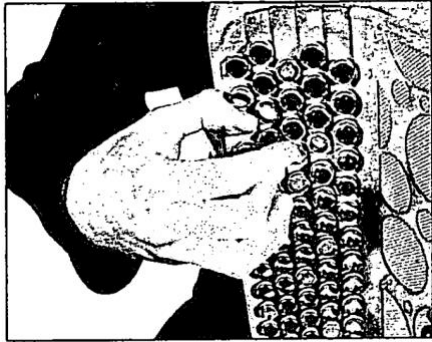


Мал. 46

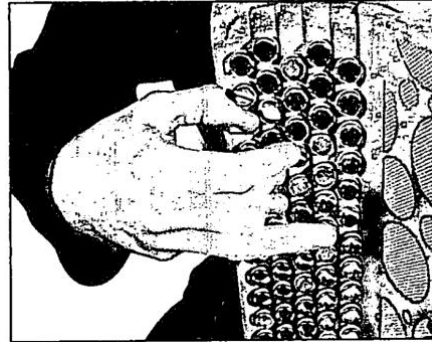
Безіменний палець – 4

Це найслабший палець руки. Морфологічно, сухожилля, яке відповідає за його рухи, заплутується в м'язах, замість того, щоб бути ізольованим, як це є в інших пальцях. Підняття цього пальця викликає справжні труднощі, особливо якщо ви не звикли працювати таким чином. Підніміть його дуже повільно (Мал. 47 і Мал. 48). Очевидно, що амплітуда руху буде низькою, особливо в перші дні, але якщо ви терплячі та скрупульозні, прогрес буде швидким і послідовним.

Складність цієї вправи підкреслює зацікавленість у роботі незалежності пальців, щоб мати можливість рухати ними у зручний для вас час.



Мал. 47



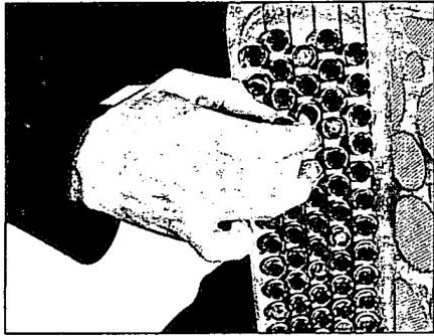
Мал. 48

Мізинець – 5

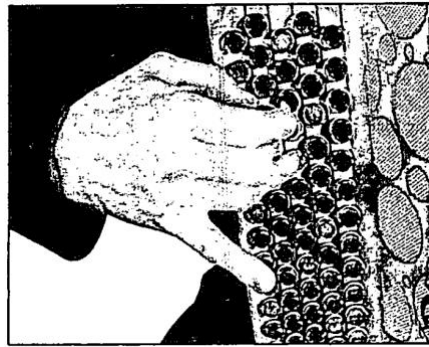
Застосовуваний окремо, цей палець має велику міцність. У послідовностях 3 – 4 – 5 рух четвертого пальця викликає стиск кисті перед атакою п'ятого, отже, неточність дотику і часто важливі технічні проблеми.

Перша вправа самостійності, що проводиться щодня за кожною з нот ваших складних технічних рис, значно розширює силу кожного з ваших пальців, за умови виконання всіх вищезазначених порад. Темп вправи повинен бути повільним, а рухи пальців – великої амплітуди. Атака звуку повинна бути швидкою і точною, ретельно контролюючи нерухомість пасивних пальців.

Настійно рекомендується виконувати цю серію вправ під сильним тиском лівої руки, щоб збільшити силу клавіатури, а отже і ефективність цих вправ.



Мал. 49



Мал. 50

2. Гнучкість руки

Метою цієї серії вправ є розвиток гнучкості рухів руками, повторюючи кожну ноту технічної характеристики, згідно з такою схемою:

Повторення першої ноти :



Повторення другої ноти :



Повторення третьої ноти :



Повторення четвертої ноти:



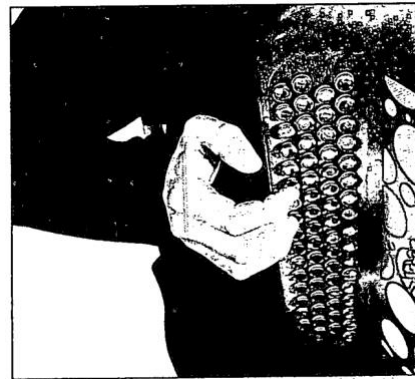
Повторення п'ятої ноти:



Повторення кожної ноти за попередньою схемою повинно виконуватися за допомогою руки (Мал. 51), а не зап'ястя (Мал. 52) або пальця, як це було у першій серії вправ.



Мал. 51



Мал. 52

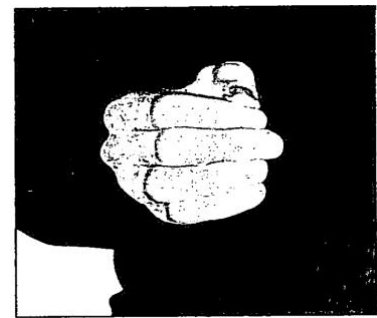
Кожному повторенню ноти передує невеликий мах рукою, який дає енергію, необхідну компактній групі «палець – рука – зап'ястя – рука» для повторення ноти. Отже, палець не докладає жодних зусиль, окрім того, щоб позиціонувати себе щодо інших пальців кисті, як ви бачите на наступній серії фотографій, де по черзі активізується кожен палець :



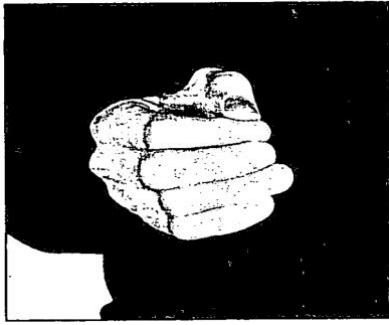
Мал. 53



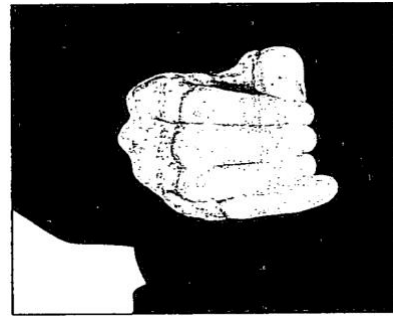
Мал. 54



Мал. 55

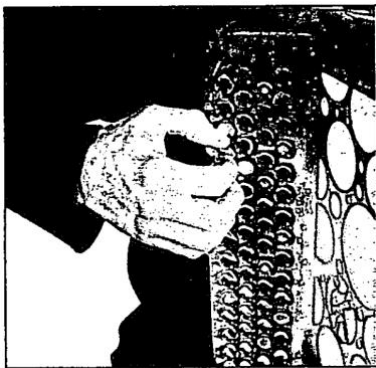


Мал. 56

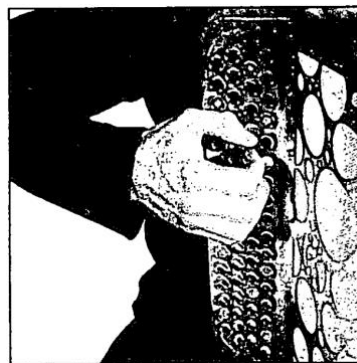


Мал. 57

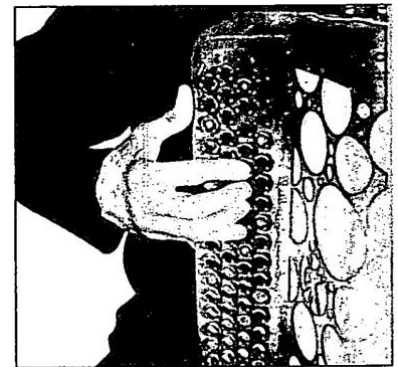
Рука також спрямовує пальці над правою клавіатурою, а палець грає роль «молоточка» (Мал. 58, Мал. 59 та Мал. 60).



Мал. 58



Мал. 59

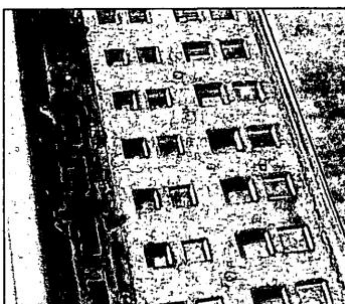


Мал. 60

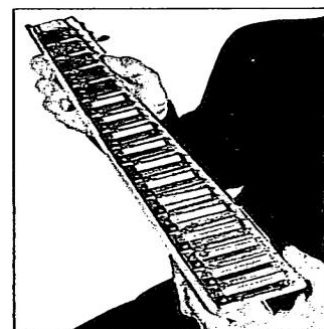
Примітка : ця зміна кожного пальця на кілька міліметрів внизу, вимагає великого контролю за їх рухами (вправа «незалежності пальців», яка була представлена раніше). Тому дуже важливо поважати порядок вправ, щоб дістати відповідний результат.

3. Сила дії та еластичність клавіатур

Тягова дія спричиняє втягування повітря через кілька клапанів (Мал. 61) Відкриваючи натисканням клавіш, вони направляють повітря для створення звуку (Мал. 62).



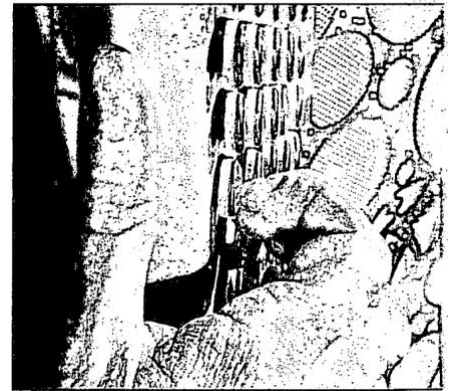
Мал.61



Мал.62

Чим потужніша дія та сила напору повітря, тим жорсткіша клавіатура та всмоктування клапанів.

Правою рукою регулярно повторюйте ноти на клавіатурі. Цю клавішу не можна натискати більше 2 міліметрів (Мал. 63).



Мал. 63

Дотримуйтесь нюансів, зазначених нижче:



Ви помітите, що клавіатура надзвичайно м'яка, коли ви м'яко тягнете міх, і вона поступово твердне, коли ви придаєте більше сили. Проте на максимумі трьох форте, натиснути клавішу практично неможливо. Проте на максимумі трьох форте, натиснути клавішу практично неможливо.

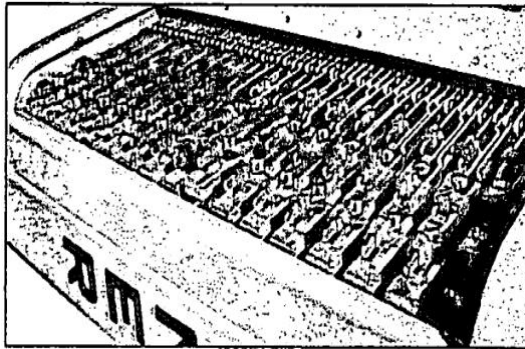
Цей експеримент показує тісний взаємозв'язок між силою дії лівої руки та еластичністю клавіатур.

— *Поверхнева гра*

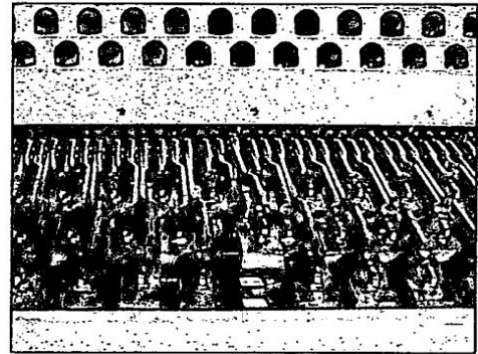
Відкриття міху :

Під час виконання попередньої вправи глибина натискання менше 2 міліметрів.

Дійсно, невелика глибина натискання призводить до невеликого відкриття клапанів. Оскільки останні залишаються близько до отворів, вони будуть постійно всмоктуватися повітряними потоками при відкритті міха.



Мал. 64



Мал. 65

Таке всмоктування клапанів значно полегшить гру, оскільки вони закриватимуться набагато швидше. Тому наступну ноту можна буде відтворити набагато раніше. Більше того, «гра на поверхні» значно економить час, оскільки чим менше занурювання в клавіатуру, тим швидший шлях повернення з неї. Ці два елементи є неодмінною складовою, що дозволяє значно покращити свою техніку (швидкість і точність).

Закриття міху :

Повторіть попередню вправу з натисканням.



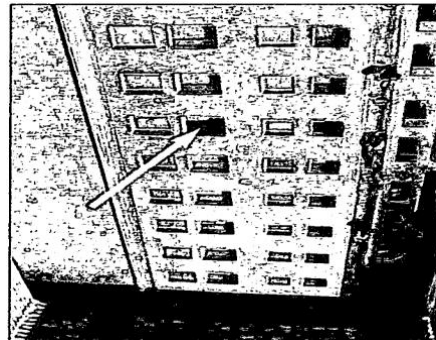
Зауваження такі ж, як і у випадку з відкриттям міха.

У закритому положенні міха, повітря затримується між двома: лівою та правою частинами, що підходять (Мал. 66). Повітря під тиском здійснює

сильний тиск на клапани (Мал. 67). Тому досить натиснути клавіші дуже легко, щоб клапани відкрилися.



Мал. 66



Мал. 67

4. Деякі поняття про стиснення повітряного стовпа

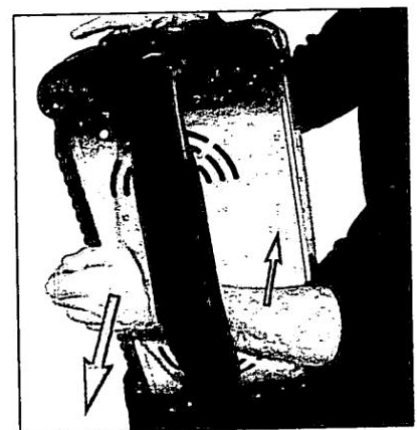
Як було вказано вище, для того, щоб розвивати свою техніку, гравець на акордеоні повинен імперативно грати на поверхні і, таким чином, вести силу повітря в достатній мірі, щоб клапани аспірували і викликали невелике затвердіння клавіатур. В тіні «піано», потрібно буде також продовжувати всмоктувати клапани, щоб зберегти відповідну еластичність клавіатур, що дозволяють грати на поверхні.

Проте для того, щоб при таких зусиллях не виникло «форте» – тримайте внутрішню частину лівої руки на протидію інструменту (Мал. 67). Стиснене повітря продовжить висмоктувати клапани.

Тиск повітря буде високим, але його низький потік – це стиснення стовпа повітря.

5. Розвиток швидкості

Під «швидкістю» мається на увазі швидкість гри пальців. Це природно по-різному у кожного акордеоніста і безпосередньо залежить від морфології його руки. Технічна робота, яка пропонована, дозволяє покращити швидкість кожної з них за допомогою низки простих



Мал. 68

вправ для реалізації з будь-якого музичного тексту на ваш вибір. Дуже важливо виконати дві вищезгадані вправи, необхідних для розвитку швидкості, щоб прийти до наступних:



Основний інтерес вищезгаданих вправ полягає у виконанні всіх нот складних технічних місць у кінцевому темпі, але в невеликих групах швидких та повільних нот. Система цієї вправи має ряд позитивних елементів впливу на:



Вибір аплікатури. Загалом, коли акордеоніст виконує технічно складний відрізок, спочатку він працює повільно, а потім з кожним днем поступово збільшує темп. Недолік цього способу полягає у виборі аплікатури. Дійсно, нерідкі випадки, коли вивчають складний технічний уривок одними пальцями, а потім усвідомлюють, що вони не ефективні у швидкому темпі. Тому необхідно шукати нову аплікатуру, а це марна трата часу.

Метод роботи Фредеріка Дешампа пропонує швидко виділити якість вибору аплікатури. Правильна аплікатура сприятиме реалізації групи швидких нот без будь-яких труднощів, особливо після виконання попередніх вправ на силу та гнучкість.

Контроль дотику. Однією з інших переваг цього методу роботи є точний контроль дотику. Дотик до дуже «мюзетної» п'єси, безумовно, буде набагато більш відокремлений, ніж, наприклад, дотик до «джазової» п'єси. Тому потрібно ретельно контролювати відпускання кожної клавіші. Під час побудови повільних груп рекомендовано перебільшувати артикуляцію:

- Швидко відпустіть клавіші для натискання на стакато
- Відпустіть клавіші в останній момент, щоб доторкнутися легато.

Виконуючи швидку групу, спробуйте отримати темп, якого хочете досягти в темпі.

Слід врахувати, що акордеон не має динамічної атаки: якщо ви атакуєте клавішу, використовуючи імпульс 2 сантиметри або 30 сантиметрів, звук, що видається – однаковий. Він не буде сильнішим або менш сильним, на відміну від такого інструменту як фортепіано. Єдина відмінність полягає в тому, що в другому випадку шум, викликаний механікою вашого інструменту, буде домінувати. Отже, елементом, який характеризуватиме вашу гру з точки зору якості дотику, буде його відпускання.

Контроль руху активних пальців. Ми вже зазначали, що для правильної гри слід ні натискати пальці сильно вниз клавіатури, ні надмірно піднімати їх над клавіатурою. Тому ми можемо точно контролювати рух пальців під час атаки кожної ноти під час реалізації повільних груп. Бажано дати невеликий поштовх руці перед атакою кожної ноти, щоб використовувати силу пальців та гнучкість руки, якою ми працювали раніше. Для швидких груп рука отримає більший імпульс перед атакою кожної групи, щоб забезпечити енергію, необхідну для виконання.

Управління рухами пасивних та активних пальців. Під час цієї вправи ми можемо контролювати положення кожного пальця, щоб уникнути стискання, як ми бачили раніше в першій вправі. Кінцівки пальців повинні залишатися якомога зібраними.

У деяких ситуаціях можна, або навіть доцільно, прикласти великий палець до інструменту (Мал. 69 та Мал. 70), щоб отримати кращу підтримку під час реалізації та краще контролювати положення пасивних пальців.

«Антиблокуючий психологічний» метод. Серія вправ цього методу також дозволяє уникнути психологічного блокування під час реалізації складного пасажу. Справді, факт роздріблення кожного елемента та дуже прискіпливої роботи дає вам велику впевненість, коли вона реалізована на практиці в готовому виді. Тому, якщо є звичка грати свою п'єсу завжди в темпі, як це часто буває, і якщо деякі складні уривки є проблематичними, зазвичай спостерігається два дефекти:

- *психологічна блокада*, що спричинена стресом пасажу приблизно за два кроки до відповідного пасажу, яка не полегшить реалізацію
- *значна втрата часу*.

Робота з точністю. Якщо попередні етапи стосуються механічної сторони, то цей вектор спрямований на розвиток точності вашої гри та відображає чутливість музичного почуття, керованого вашим слухом.

Просто відтворюйте мелодійну лінію дуже повільно та «відокремленими руками», які вам доведеться інтерпретувати, контролюючи все: текст, відтінки, натискання клавіш, положення пальців, зап'ястя, руку та решту тіла (спина, ноги тощо), але перш за все дуже уважно слухаючи простір між кожною нотою та наступним натисканням клавіші.

Тобто, перед тим як закінчити звук, щоб розпочати інший, обов'язково контролювати відпускання клавіші, оскільки саме цей процес визначає артикуляцію.

Артикуляція. Якщо ми хочемо отримати якісне легато, доведеться перебільшувати це легато під час роботи з точністю дотику з наступної причини: коли темп буде значно прискорений, пальці більше не матимуть час так довго залишатися на клавішах і контролювати відпускання з такою ж точністю. Тому доцільно перебільшувати це легато в повільному темпі, щоб артикуляція залишалася максимальною у швидкому темпі.

Так само щодо артикуляції стаккато. Занадто швидкі релізи в повільному темпі спричинять сухий дотик у швидкому темпі.

Робота в акордному положенні. Ця дуже ефективна вправа розділяє шлях, який повинні пройти ваші пальці. Сформуємо дві позиції А і В з наступного технічного рядка :



Спочатку розглянемо вплив кожного з акордів за допомогою наступної серії вправ, де звучатимуть довгі, подвійні, потрійні та четвертні варіації акордових позицій :

The image displays four staves of musical notation. The first staff shows two chord diagrams labeled 'A' and 'B' on a five-line staff. The second staff shows a sequence of chords with slurs, alternating between positions A and B. The third and fourth staves show triplets of chords, indicated by the number '3' above each group.

Тепер, коли ви чудово володієте кожним акордом, можна попрацювати над цим уривком від позиції А до позиції В :

The image displays two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of chords with slurs, ending with a circled chord and the text 'etc.'. The second staff shows a similar sequence with more complex chord structures, also ending with 'etc.'.

Ця робота рекомендується, коли технічна характеристика вимагає значної зміни положення, як це було в попередньому прикладі. Це також надзвичайно ефективно в простому випадку повторення акордів варіативними методами :

The image displays a single staff of musical notation showing a sequence of chords with slurs, illustrating a variation in chord positions.



Одним з інших корисних ефектів цієї серії вправ є утримання пальців у гарному положенні (згруповані). Цей метод, звичайно, застосовується до роботи лівої руки.