

Министерство культуры Республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»

**О. А. НЕМЦЕВА**

**ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА  
ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА:  
XX – начало XXI в.**

Минск  
БГУКИ  
2018

УДК 780.8:780.647.2/3.071]:78.036-028.41  
ББК 85.315.46/47-73 + 85.318.5  
Н 507

Рецензенты:

*Г. С. Мишуков*, профессор кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор;  
*Н. И. Севрюков*, профессор кафедры баяна и аккордеона учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», профессор;  
*А. О. Полосмак*, декан факультета искусств частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова», кандидат искусствоведения.

*Рекомендовано к изданию научно-техническим советом  
Белорусского государственного университета  
культуры и искусств (протокол № 8 от 15.03.2018 г.)*

**Немцева, О. А.**

Н507 Популярная музыка для баяна и аккордеона: XX – начало XXI в. / О. А. Немцева ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2018. – 190 с.  
ISBN 978-985-522-200-3.

Монография посвящена выявлению особенностей развития популярной музыки для баяна и аккордеона как самостоятельного направления баянно-аккордеонного исполнительского искусства XX–XXI вв. В работе дано теоретическое обоснование использования понятия «популярная музыка» в контексте баянно-аккордеонного исполнительского искусства, представлена периодизация основных этапов истории развития популярной музыки для баяна и аккордеона в контексте общемировых культурно-художественных процессов, определены тенденции развития оригинального репертуара в различных странах, раскрыты художественные закономерности исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки.

Адресована исследователям музыкального искусства, преподавателям и студентам учебных заведений культуры и искусства.

УДК 780.8:780.647.2/3.071]:78.036-028.41  
ББК 85.315.46/47-73 + 85.318.5

ISBN 978-985-522-200-3

© Немцева О. А., 2018  
© Оформление. Учреждение образования  
«Белорусский государственный  
университет культуры и искусств», 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
 <b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ</b>	
1.1. Теоретические основы исследования.....	7
1.2. Популярная музыка: особенности терминологии	21
 <b>ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ И МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI вв.</b>	
2.1. Социально-культурные предпосылки возникнове- ния популярной музыки для баяна и аккордеона .....	30
2.2. Основные этапы истории развития популярной музыки для баяна и аккордеона .....	37
2.3. Тенденции развития оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки .....	62
 <b>ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ БАЯННО-АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В СФЕРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ</b>	
3.1. Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства баянистов и аккор- деонистов .....	89
3.2. Специфика исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки .....	103
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	131
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> .....	135
 <b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	
<i>Приложение А.</i> Популярная музыка для баяна и ак- кордеона в конкурсном и концертном репертуаре .....	158
<i>Приложение Б.</i> Нотные примеры .....	173

## ВВЕДЕНИЕ

На протяжении XX – начала XXI в. баянно-аккордеонное искусство постепенно становится явлением общемировой академической музыкальной культуры. Вместе с тем, история исполнительства свидетельствует, что с момента зарождения баянно-аккордеонная исполнительская практика была неотъемлемым компонентом развлекательной музыкальной культуры, а оригинальный репертуар непрестанно эволюционировал, пройдя путь от миниатюр конца XIX – начала XX в. до развернутых сочинений второй половины XX–XXI в.

Исследование баянно-аккордеонного искусства за границами академической и народной музыки позволяет по-новому рассмотреть некоторые вопросы истории исполнительства и формирования оригинального репертуара, а также осмыслить целостную картину самостоятельного направления, которое оказало огромное влияние на баянно-аккордеонное исполнительское искусство широкого мирового пространства, став важным вектором его развития. Баянисты и аккордеонисты А. ван Дамм, Г. Дейро, П. Дейро, Ч. Маньянте, П. Фросини в США, Р. Вюртнер и А. Фоссен в Германии, А. Астье и Ж. Коломбо во Франции, Б. Тихонов и Ю. Шахнов в СССР, обладая ярким талантом в совокупности с профессиональным музыкальным образованием, привнесли в музыку данного направления подлинную художественность, выразительность, исполнительскую культуру и, что самое важное, сформировали традиции ее исполнения.

В настоящее время направление баянно-аккордеонного искусства, включающее в себя исполнение и создание оригинальных произведений в жанрах легкой музыки и с использованием джазовой стилистики, которое в данном исследовании представлено как популярная музыка для баяна и аккордеона, широко распространено в любительской и профессиональной исполнительской практике. Творчество белорусских музыкан-

тов – В. Бубена, В. Глубоченко, С. Тихонова, В. Ткача, В. Федорука, А. Шувалова – органично вписывается в общемировой процесс развития популярной музыки для баяна и аккордеона, постепенно становясь частью «мировой аккордеонной мультикультуры» (определение О. Спешиловой).

Популярную музыку для баяна и аккордеона отличает самостоятельность творческой позиции исполнителя, который часто выступает соавтором музыкальных произведений, что актуализирует необходимость разработки теоретической и практической проблематики данного направления баянно-аккордеонного исполнительского искусства как с учетом его универсальности, так и уникальности. Так, жанрово-стилевая множественность популярной музыки для баяна и аккордеона требует от исполнителя свободного оперирования стиливыми моделями ее исполнения, а также владения специфическими приемами игры (сонорно-шумовыми, различными видами вибрато, глиссандо) и джазовыми эффектами («flip», «wah-wah», «false fingerings», «sub-tone», «flater», «bend», «shake» и др.). Однако в существующих публикациях и научных работах данная специфика раскрыта лишь частично.

Разработки в области исполнительской практики в популярной музыке и джазе представлены в работах И. Бриля, Г. Гараняна, И. Горвата и Г. Вассербергера, Ю. Кинуса. Историко-теоретические проблемы популярной музыки и джаза находятся в центре внимания таких отечественных и зарубежных исследователей, как А. Баташев, Т. Заводова, А. Занько, И. Климук, Дж. Коллиер, Д. Лившиц, К. Мошков, Е. Овчинников, И. Поледнак, Е. Рыбакова, У. Сарджент, В. Сыров, В. Фейертаг, И. Цалер, Т. Чередниченко, Г. Шостак и др. Отдельные вопросы баянно-аккордеонного исполнительского искусства в сфере популярной музыки рассматриваются М. Булдой, В. Власовым, М. Имханицким.

Интенсивное развитие популярной музыки для баяна и аккордеона позволяет говорить о ней как об интересном и самобытном явлении, сущность которого определяется неоспоримой художественной значимостью. В контексте изменений, произошедших во второй половине XX – начале XXI в. в отечественной популярной музыке для баяна и аккордеона под влиянием зарубежного баянно-аккордеонного искусства широ-

кого мирового пространства, изучение проблем популярной музыки для баяна и аккордеона представляется важной научной и практической задачей. Отметим, что в настоящее время популярная музыка является неотъемлемой составляющей учебного репертуара на всех уровнях музыкального образования, категории популярной музыки становятся частью престижнейших международных конкурсов и фестивалей в России, Украине, Германии, Италии, Польше, США, Франции, соответственно, повышаются требования к исполнителям. Во Франции, Германии, США интенсивное формирование профессиональной баянно-аккордеонной исполнительской школы в сфере популярной музыки наблюдается уже в 50-е гг. XX в. В начале XXI в. специализация «аккордеон» открывается на факультетах музыкального искусства эстрады в российских и украинских вузах, однако в Беларуси профессиональная специальная подготовка исполнителей на баяне и аккордеоне в сфере популярной музыки в системе образования по настоящее время отсутствует.

Своевременность исследования различных аспектов популярной музыки для баяна и аккордеона, а особенно практических вопросов исполнительской практики, усиливается обострением целого ряда проблем, которые видятся, в первую очередь, в ограниченном количестве теоретической и методической литературы. Очевидно, что популярная музыка для баяна и аккордеона, особенно в контексте развития художественной культуры Беларуси, до настоящего времени не являлась предметом комплексного исследования, чем и объясняется наш интерес к этой теме.

# ГЛАВА 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

### 1.1. Теоретические основы исследования

Исследование популярной музыки для баяна и аккордеона опиралось на совокупность трудов отечественных и зарубежных ученых по нескольким направлениям. Это работы в области музыковедения, искусствоведения, культурологии, социологии, эстетики, в которых освещаются историко-теоретические аспекты популярной музыки и джаза, а также источники, посвященные отдельным вопросам развития баянно-аккордеонного исполнительского искусства.

Появление обстоятельных работ по истории и теории популярной музыки и джаза в советском искусствоведении приходится на 70-е гг. XX в., что было обусловлено становлением системы эстрадно-джазового образования, вызвавшим необходимость формирования научно-теоретической базы. Одним из первых исследований джазовой музыки в СССР стала работа А. Баташева «Советский джаз» [16], в которой рассматриваются особенности функционирования советского песенного джаза во взаимосвязи с развитием театрального и эстрадного искусства, а также анализируются факты, сковывающие развитие импровизационного джаза в СССР. Объемный фактологический материал по истории джаза содержится в книге Е. Овчинникова «Джаз как явление музыкального искусства. Из истории вопроса» [140], различным аспектам джазовой музыки посвящены сборники статей «Лексикон джаза» [175] и «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» [176]. Среди переводных изданий отметим работу Ю. Панасье «История подлинного джаза» [141], посвященную социально-культурным предпосылкам возникновения и развития джаза, и исследование Дж. Коллиера «Становление джаза» [85], в котором раскрываются особенности различных джазовых стилей и ана-

лизируется специфика джазовой исполнительской практики. Значительный интерес представляет монография У. Сарджента «Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» [167], нацеленная на осмысление проблем джазового искусства в ракурсе теоретико-музыковедческого исследования.

Важный материал, отвечающий современному уровню развития джаза, содержится в работах К. Мошкова «Индустрия джаза в Америке» [128], В. Фейертага «История джазового исполнительства в России» [199], Ю. Кинуса «Джаз» [75], «Джаз. Истоки и развитие» [76], авторы которых не ограничивают рассмотрение джазового искусства музыкальными границами феномена и рассматривают джаз как часть мировой художественной культуры.

Проблемы популярной музыки поднимают в своих работах Е. Герлицкий [47], А. Конников [91], О. Кузнецова [99], Л. Мархасев [119], А. Чернов [220; 221], Л. Энтелис [236]. Авторы рассматривают особенности формирования жанра эстрадной песни, а также развитие легкой танцевальной музыки, останавливаются на персоналиях известных музыкантов. По мнению исследователей, среди характерных черт советской популярной музыки первой половины XX в. – опора на песенные жанры и стремление к массовости.

Комплексное исследование истории популярной музыки осуществляется Н. Енукидзе [59], И. Цалером [201], а также белорусскими авторами Т. Заводовой [61], И. Климук [81], которые не только подвергают осмыслению истоки популярной музыки, но и детально характеризуют современные стили и жанры. Особо следует выделить работу А. Занько «История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства», в которой освещены малоизвестные грани развития данных направлений в Беларуси [62].

Отдельный блок для изучения составили историко-теоретические источники, в которых используется междисциплинарный подход к исследованию популярной музыки и джаза. Так, проблемы популярной музыки в контексте эстетики музыкального искусства рассматриваются в исследованиях Т. Чердниченко [218; 219], эстетическая теория джаза (специфика джазовой коммуникации и жанровой системы) нашла отображение в работе Е. Барбана «Джазовые опыты» [10]. В книге «Черная музыка, белая свобода» [12], Е. Барбан, опираясь на



метод историко-культурологического анализа, всесторонне исследует генезис джазового искусства.

Развитие популярной музыки доджазовой и джазовой эпох с точки зрения взаимодействия африканской и европейской культур освещено в культурологических исследованиях В. Конен «Пути американской музыки» [86], «Рождение джаза» [87], «Этюды о зарубежной музыке» [88], «Блюзы и двадцатый век» [89]. В данных работах автор, подвергнув музыкальную структуру базисных элементов популярной музыки системному и семиотическому анализу, предлагает концепцию бикультурного генезиса популярной музыки. В книге «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» [90] В. Конен на основании анализа культурных преобразований, обусловивших эволюцию музыкального искусства по нескольким направлениям, выдвигает идею о существовании «трех пластов» музыки: фольклора, академической музыки, новых массовых жанров XX в. (джаз, рок, легкая музыка). Исследователь отмечает, что в наши дни открыта богатейшая панорама новых направлений искусства, где музыкально-творческие виды XX в. противостоят творчеству оперно-симфонического плана. Отдельные проблемы функционирования музыки «третьего пласта» в условиях театральных постановок раскрываются в публикациях белорусского искусствоведа Н. Ювченко [240; 242].

Суждения о том, что интенсивное развитие музыки «третьего пласта» является реакцией на жестко детерминированные композиторские техники XX в., мы обнаруживаем в работах В. Сырова [194; 195] и Г. Шостака [232]. А. Цукер также отмечает, что в настоящее время академическая музыка стремительно теряет слушателей, адресуясь к узкому кругу музыкантов-профессионалов [202; 203]. Вместе с тем, исследователь подчеркивает, что уже во второй половине XX в. происходит «усиление обменных процессов в сфере музыкальной стилистики, и академическая музыка не только ищет разнообразные формы претворения огромного и пестрого по своему составу жанрового материала, но и сама оказывается источником для массово-бытового музицирования» [203, с.5]. Говоря иначе, академическая и популярная музыка не отвергают друг друга, а ищут пути коммуникации.

Подтверждение этому мы находим и в социологических исследованиях, обращение к которым было продиктовано желанием выявить значение популярной музыки в обществе. Важный материал, отражающий особенности функционирования массового искусства внутри социума, а также теория жанров музыкального искусства содержится в работах А. Сохора [179; 180; 181; 182]. Ученые-социологи – А. Захаров [63; 64], Е. Шапинская [229], Ч. Мукерджи и М. Шадсон [131], Н. Багдасарян, Е. Дуков, Л. Коган, Е. Николаева, А. Новикова, Н. Рыжкова, Е. Сариева, Е. Хайченко и др. [156] – отмечают, что в настоящее время четкий концептуальный барьер между «высокой» и популярной культурой был нарушен, а новое понимание действительности поставило под вопрос прежние взгляды на развлекательное искусство как на результат деградации культуры и на элитарное – как на явление прогрессивное. Социолого-культурологические проблемы популярной музыки и джаза также освещены в работах белорусских, украинских и российских исследователей [18; 73; 80; 82; 127; 129; 237, с.164–165].

В исследовании Т. Чередниченко «Музыка в истории культуры» [217] предложено масштабное осмысление музыкального искусства в рамках основных типов музыкального творчества, представленных, по мнению автора, следующими пластами: фольклор, менестрельство, каноническая импровизация, опус-музыка. В качестве оси координат применяется концепция о существовании констант популярной музыки. Т. Чередниченко помещает развитие стилей и жанров популярной музыки (музыки менестрельного типа) в социокультурный контекст и рассматривает эволюцию данного направления как результат интерпретации фундаментальных (первичных) констант, обусловленный развитием художественной культуры и общества. Развитие белорусской музыкальной культуры освещено в публикации Н. Ювченко [241].

Весьма существенным для нашей работы оказалось изучение истории баянно-аккордеонного искусства. Так, в советском искусствоведении одними из первых трудов, в которых исследуется история возникновения и функционирования баяна и аккордеона, стали работы А. Мирека «... и звучит гармоника» [123] и «Из истории аккордеона и баяна» [125]. Изучению процессов эволюции технико-конструктивных характеристик ак-

кордеона посвящены работы Н. Кравцова [95] и Е. Показанник [145]. Итогом многолетних исследований А. Мирека стала книга «Гармоника: прошлое и настоящее» [124], в которой автор анализирует особенности развития композиторского творчества и исполнительской практики баянистов и аккордеонистов. В ряду новейших историко-теоретических источников особого внимания заслуживает монография В. Чабана «Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы» [214] – единственный в отечественном искусствоведении опыт комплексного освещения академического баянного исполнительского искусства, в котором раскрывается и обосновывается процесс формирования национальной исполнительской школы. Становление баянного ансамблевого и оркестрового исполнительства в Беларуси, проблемы развития репертуара освещены в публикации Л. Жабинской [237, с.8–10], в многочисленных научных статьях В. Чабана [205; 206; 207; 208; 210; 211; 212; 215].

Потребность в осознании целостной картины истории развития баянно-аккордеонного исполнительского искусства от истоков до настоящего времени вызвала необходимость обращения к работам Ф. Липса [109], Е. Максимова [116], В. Ушенина [198], О. Спешиловой [184], где освещаются вопросы исполнительского стиля известных музыкантов, новаторства в интерпретации и технологии игры на инструменте. Также в этом ракурсе интерес вызывают публикации биографического содержания С. Баранова [9], А. Беляева [20; 21], Г. Бреннан [246], Э. Бурнашевой [36], А. Душного [56], Е. Показанник [144], А. Семешко [173; 174], В. Ушенина [197], В. Чабана [209], Ю. Чумака [226], В. Шафеты [230], сборник «Портреты баянистов» [147]. Популярная музыка как неотъемлемый компонент развития современного баянно-аккордеонного искусства анализируется в статьях Д. Бенкевича [22], Ю. Брусенцева [17, с.89–95], М. Булды [34].

Обобщением передового опыта в области исследования истории композиторского творчества и исполнительской практики баянистов и аккордеонистов стали фундаментальные труды М. Имханицкого «История баянного и аккордеонного искусства» [68] и «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» [69]. Опираясь на обширные исторические ис-

точники, автор корректирует существующий к настоящему времени фактологический материал и воссоздает достоверную картину зарождения и развития баянно-аккордеонного искусства. М. Имханицкий теоретически обосновывает распространение гармоники, баяна и аккордеона, выделяет факторы, повлиявшие на модификацию их конструкции и популяризацию. Кроме того, исследователь подвергает комплексному анализу академическую и популярную музыку для баяна и аккордеона, что позволяет поэтапно проследить развитие композиторского мастерства баянистов и аккордеонистов и становление системы образования.

Исследование российской и европейской баянно-аккордеонной музыки XX в. также проводится в работах В. Бычкова [37; 38], где автор на основании анализа музыкальных сочинений осмысливает ведущие тенденции в развитии музыки для баяна и аккордеона, подчеркивает взаимосвязь исполнительского и композиторского творчества. Исследователь делает акцент на проблемах баянно-аккордеонного искусства в отечественной и европейской практике, аргументирует существование различных направлений музыки для баяна и аккордеона – народного, камерно-академического и эстрадного.

Немаловажным звеном постижения проблематики нашего исследования стало изучение литературы, освещающей теоретические и практические аспекты исполнительской практики баянистов и аккордеонистов. Проблемы работы над средствами исполнительской выразительности, вопросы формирования технического мастерства и воплощения сферы художественных образов разработаны в трудах ведущих деятелей баянно-аккордеонного искусства Ю. Акимова [1; 2], П. Гвоздева [46], Н. Давыдова [51; 52; 53], Б. Егорова [58], М. Имханицкого [67], В. Кирносова [129, с.136–143], А. Крупина и А. Романова [98], А. Лебедева [101; 102; 103; 104], Ф. Липса [108; 110], Ю. Лошкова [114], В. Максимова [115], М. Обертюхина [139], О. Панькова [142], Б. Потеряева [149], И. Пурица [155], Н. Ризоля [164], В. Семенова [171; 172], А. Чернова [222], В. Пухновского [257], А. Чинякова [224], в материалах белорусских исследователей В. Бубена [31], К. Булыго [35], М. Солопова [177], в статьях А. Дмитриева, В. Иголина, И. Крючковой, В. Орлова, О. Шарова [3].

Важным проблемам исполнительской практики посвящены работы представителей академических музыкальных специальностей (музыковедов, пианистов, скрипачей, дирижеров), которые также были нами учтены. А. Алексеев [4; 5], А. Баренбойм [13; 14], О. Бочкарева [24; 25], Е. Гуренко [49; 50], Г. Коган [84], Н. Корыхалова [93; 94], Б. Кременштейн [96], Е. Либерман [105], С. Мальцев [117], Я. Мильштейн [122], Г. Нейгауз [137], З. Румянцева [165], Г. Цыпин [204], О. Шульпяков [235], а также белорусский исследователь В. Сахарова [169], рассматривая проблемы интерпретации как способа создания художественного образа средствами исполнительского искусства, уделяют основное внимание глубокому изучению и точному прочтению нотного текста. Авторы отмечают непосредственное влияние на исполнительский процесс образного мышления, творческого воображения и интуиции. В неделимой взаимосвязи представляются развитие технической оснащенности и расширение спектра художественных замыслов. Методика анализа исполнительских интерпретаций в звукозаписях музыкальных произведений разработана белорусским исследователем В. Стариковой [186; 187; 188; 189].

Исследование специфики баянно-аккордеонного исполнительского искусства проводилось нами в опоре на осмысление исполнительского стиля через призму взаимообусловленности композиторского и исполнительского творчества, что вызвало необходимость анализа ряда работ по теории музыки А. Альшванга [6], М. Арановского [8], Г. Бесселера [245], Г. Завгородней [60], Л. Казанцевой [71; 72], М. Лобановой [112], В. Медушевского [121], Е. Назайкинского [132; 133; 134; 135; 136], И. Поледнака [256], Т. Чередниченко [216]. Отдельные вопросы теории джазовой музыки раскрыты в работах М. Гридди [251], А. Сабировой [70, с.171–178], Ю. Чугунова [225].

Отметим, что исполнительская практика в сфере популярной музыки, хотя и опирается на общетеоретические законы, требует, тем не менее, от музыканта определенной подготовки, которая включает в себя широкий арсенал специфических средств исполнительской выразительности, умение импровизировать, владение манерой исполнения музыки различных стилей. Поэтому существенное направление библиографии соста-

вили источники, раскрывающие практический аспект исполнительства в сфере популярной музыки и джаза. Кроме того, из данных источников была почерпнута специфическая терминология, употребляемая нами по отношению к популярной музыке для баяна и аккордеона. Специфика джазового исполнительства раскрыта в работе «Основы джазовой интерпретации» [48], авторы которой рассматривают общие вопросы джазовой фразировки, мелодики, гармонии, обобщают приемы игры, особенности звукоизвлечения и создания джазовых эффектов. Особенности интерпретации популярной и джазовой музыки в ансамблевой и оркестровой исполнительской практике анализируются Д. Браславским [26; 27; 28], Г. Гараняном [45], С. Стрелецким [191], в разработках которых систематизируются сведения о художественно-выразительных возможностях музыкальных инструментов, распространенных в джазовых составах, обобщается практический опыт в области аранжировки. Специфике использования джазовой стилистики в музыке для баяна и аккордеона посвящены публикации В. Бордунова [17, с.16–22], В. Власова [41].

Принципы джазовой импровизации, а также характеристика особенностей исполнения джазовых стилей содержатся в работах И. Бриля [30], Ю. Кинуса [77; 78], А. Лозовского [113], Ю. Маркина [118]. Проблемы исполнительской практики в сфере популярной музыки также рассматриваются в статьях Е. Барбана [11], В. Ивановой [65]. Большой интерес вызывает работа В. Власова «Школа джаза на баяне и аккордеоне» [42], содержащая методические рекомендации.

Немаловажный материал для обобщения составили диссертационные исследования белорусских, российских и украинских ученых – искусствоведов, культурологов, педагогов, психологов. Рассмотрению популярной музыки в историческом, культурологическом, социологическом и исполнительском контексте посвящены диссертации С. Амирхановой [7], Т. Кузуб [100], Д. Лившиц [106], Е. Рыбаковой [166], А. Сахаровой [168], Н. Светлаковой [170], Е. Строковой [192], А. Чернышова [223], Ф. Шак [228], А. Шейко [231], Г. Шостака [233], В. Шулина [234]. Теоретические и практические проблемы исполнительской практики анализируются в работах Л. Вахтель [40], О. Катрич [74], В. Крицкого [97], С. Ренне [159], И. Хо-

тенцевой [200]. Различные аспекты академического баянно-аккордеонного искусства раскрываются В. Васильевым [39], В. Князевым [83], А. Михайловой [126], Е. Показанник [146], З. Ракич [157], А. Сташевским [190], В. Чабаном [213], Р. Шайхутдиновым [227]. Необходимо подчеркнуть, что проблематика данных диссертаций обнаруживает лишь частичную связь с направлением нашей работы, вместе с тем результаты отмеченных исследований могут быть учтены в качестве дополнительного информативного материала. Так, диссертация М. Булды «Эстрадно-джазовая музыка в аккордеонно-баянном искусстве Украины второй половины XX – начала XXI столетий: композиторское творчество и исполнительство» [33] представляет собой первое комплексное исследование данного направления как целостного явления в контексте украинского музыкального искусства.

Следует отметить, что в научной практике области исследования академического баянного (гармоники-баяна) и аккордеонного (пиано-аккордеона) искусства восточнославянского региона, как правило, разделяются, что связано с тем, что длительное время функционирование баяна в художественной культуре Беларуси, России и Украины значительно отличалось от специфики использования аккордеона. Например, Т. Буданова констатирует, что благодаря «вживлению» гармоники-баяна в интонационную национальную сферу именно «баянная культура является важной частью культурной парадигмы общества, духовного саморазвития и самовыражения народов и народностей, населяющих Россию» [32, с.10]. В то же время, Т. Буданова отмечает, что в настоящее время баянная культура характеризуется ярко выраженной функциональной поливалентностью, которая проявляется в одновременном функционировании инструмента в различных направлениях музыкального искусства [32]. В свою очередь равнозначное использование баяна в академической, народной, популярной музыке приводит к формированию многозначного «звучащего образа» инструмента и определяет специфику использования средств исполнительской выразительности в каждом из направлений оригинальной музыки.

Значительными для нашего исследования стали центральные положения диссертационной работы О. Спешиловой, по-

священной изучению российской аккордеонной культуры [183]. Автор вводит понятие «аккордеонная мультикультура», обозначая им совокупность аккордеонных культур разных стран, обосновывает научные категории «трансплантация», «специализация», «академизация», определяя, таким образом, стадии развития аккордеонного искусства – от распространения пиано-гармоник западного образца (30-е гг. XIX в. – начало 40-х гг. XX в.) до формирования академического оригинального репертуара (70-е гг. XX в. – начало XXI в.). При изучении популярной музыки мы опирались на концепцию О. Спешиловой о существовании «аккордеонной мультикультуры», рассматривая национальное аккордеонное искусство каждой из стран как составной компонент общемирового процесса, объединенного по таким критериям, как идентичность конструкции инструмента, область функционирования (сфера бытовой, популярной, академической музыки), репертуар.

Важную область исследования составил анализ публикаций фактологического характера, освещающих историографию вопроса, и изучение архивных документов. Фактологическая основа работы была выверена в справочно-энциклопедических изданиях [15; 23; 92]. Новейшая информация также была почерпнута в материалах электронных ресурсов удаленного доступа: российском портале «Джаз. Ру: все о джазе по-русски» [193], зарубежных порталах «Accordions. com», «Accordionusa. com», «Accordionlinks. com» [243; 244; 248; 249; 250; 252; 253; 254; 255; 259; 260]. Несомненный интерес представили критические статьи и отзывы об исполнительских конкурсах А. Дмитриева [54], Б. Егорова [57], М. Имханицкого [66], Ф. Липса [107], Ю. Лихачева [111]. Также важные сведения мы обнаружили в аннотациях к репертуарным сборникам, пластинкам, аудиодискам, в программах и буклетах конкурсов и фестивалей исполнителей на баяне и аккордеоне.

В ходе исследования возникла необходимость изучения архивных материалов Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства по следующим направлениям: фонды организаций (Белгосэстрада, Белгосфилармония, Музфонд, Белгосконсерватория); фонды самостоятельных концертных штатов (Государственный джаз-оркестр БССР, Государственный концертный оркестр Беларуси под управлением



М. Финберга). В процессе работы в архиве нами было изучено более 200 дел постоянного хранения: приказы и распоряжения Министерства культуры, переписка, протоколы заседаний художественных советов, планы и отчеты по концертной и учебной деятельности, программы и афиши выступлений, что позволило уточнить фактологические положения нашей работы на основании малоизвестных материалов [19; 55; 120; 143; 148; 150; 151; 152; 153; 154; 158; 160; 161; 162; 163; 178; 185].

Наряду с научно-теоретическими трудами различных направлений и публикациями фактологического характера материал для исследования составила нотная литература – рукописи и нотные издания популярной музыки для баяна и аккордеона XX–XXI в., а также аудио- и видеозаписи концертных и конкурсных выступлений известных музыкантов. Постановка объекта и предмета исследования, в которой вопросы индивидуального композиторского и исполнительского стиля не имеют первостепенного значения, позволили автору не проводить комплексный музыковедческий анализ композиторского и исполнительского текста произведений популярной музыки для баяна и аккордеона. Данные нотные и аудиовизуальные документы были использованы исключительно в качестве доказательной базы процесса эволюции оригинального репертуара, а также иллюстративного материала, необходимого для раскрытия специфики исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки.

### ***Методология и методы исследования***

Многогранность объекта и предмета исследования, круг проблем, рассматриваемых в работе, и необходимость решения связанных с ними задач определили выбор методологии изучения популярной музыки для баяна и аккордеона и обусловили ее комплексную направленность. Это позволило учесть различные взаимосвязанные аспекты объекта и предмета исследования, определить их основные черты и особенности, а также установить характер связей и отношений между ними.

Использование исторического подхода, как одного из важнейших методологических ориентиров нашей работы, благоприятствовало выявлению факторов, оказавших непосредственное влияние на ассимиляцию популярной музыки в баянно-

аккордеонной исполнительской практике, а также определению основных периодов и направлений в развитии оригинального репертуара. Изучение широкого спектра историко-теоретической литературы способствовало воссозданию монолитной картины развития музыкального искусства, что позволило последовательно рассмотреть процесс возникновения и становления популярной музыки, соотнести эволюционные процессы в баянно-аккордеонном искусстве с основными тенденциями в развитии художественной культуры в целом.

В процессе написания работы мы опирались на аналитические принципы современной музыкальной науки, которые предполагают рассмотрение феномена популярной музыки как единой звуковой системы. Музыкально-аналитический подход отразился в использовании общих положений некоторых отраслей музыковедения, а именно теории и истории музыки, музыкальной критики. В рамках теоретического музыковедения были исследованы основные закономерности популярной музыки, выявлены типичные композиционные средства и приемы. На основе совокупных данных музыкально-теоретических дисциплин был проведен всесторонний анализ оригинального репертуара, что позволило охарактеризовать динамику развития популярной музыки для баяна и аккордеона XX–XXI вв. Изучение историко-музыковедческой литературы способствовало реконструкции звукового пространства прошлого. В то же время, благодаря осмыслению музыкальной критики, стал возможен всесторонний анализ современного композиторского творчества и исполнительской практики баянистов и аккордеонистов.

Культурологический подход в данном исследовании отразил общую тенденцию, присущую современной науке, – изучение и анализ разнообразных явлений в жизни общества и искусстве сквозь призму критериев и понятий культурологии. Использование культурологического подхода позволило рассмотреть популярную музыку различных стран с позиций целостной культуры, что способствовало более глубокому пониманию сущности музыкальных произведений. Так, смысл музыкального произведения, передаваемый исполнителем при помощи интерпретации нотного текста, обусловлен особенностями создавшей его культуры, поэтому он подлежит восприятию и осмыслению в контексте определенных аксиом культуры того

или иного периода. Опираясь на культурологический методологический подход, мы смогли изучить популярную музыку для баяна и аккордеона не только как отдельное направление баянно-аккордеонного исполнительского искусства, но и как важный элемент мировой художественной культуры, содержащий в себе культурный опыт прошлого, интегрированный в жизнь современного общества; определить роль, место и направление развития популярной музыки в рамках современной музыкальной культуры; рассмотреть особенности популярной музыки различных стран в условиях погружения в смысловые контексты национальных культур. Конкретно-научная методология познания в данной работе представлена двумя взаимосвязанными аспектами действия культурологического подхода: аксиологическим и личностно-творческим. Аксиологический аспект позволил сформировать систему ценностных критериев популярной музыки – норм, стандартов, оценок и т.д. Исходя из личностно-творческого аспекта культурологического подхода, мы смогли проследить путь творческого становления музыкантов и выявить объективную связь этого процесса с основными культурными тенденциями.

В ходе реализации исследования нами была использована совокупность методов, которая обеспечила всестороннее отражение многоаспектной проблемы популярной музыки для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры, создав тем самым научную базу работы. Методы исследования основаны на принципах комплексного подхода к анализу исследуемой проблемы и подразделяются на два уровня: эмпирические и научно-теоретические (общенаучные и специальные). Среди эмпирических методов – опосредованное наблюдение и непосредственное участие в концертах, конкурсах, фестивалях; анализ аудио- и видеозаписей; анализ и обобщение передового исполнительского опыта, основанием чего явились итоги республиканских и международных конкурсов исполнителей на баяне и аккордеоне, в десяти из которых принимала участие автор данной работы; самонаблюдение, в ходе которого детализировались и фиксировались исполнительские ощущения.

Опора в ходе изучения литературы на такие общенаучные методы, как анализ и синтез, позволили усвоить, систематизировать и обобщить существующие данные по теме иссле-

дования и установить степень разработанности проблемы в отечественной и зарубежной практике. Использование метода индукции было продиктовано необходимостью воссоздания путем рассмотрения выборочных фактов и явлений целостной картины развития популярной музыки для баяна и аккордеона. В то же время, метод дедукции способствовал постижению отдельных моментов баянно-аккордеонного творчества на основании анализа общих тенденций музыкального искусства. В процессе абстрагирования были выделены наиболее существенные признаки популярной музыки, определены важнейшие вехи ее развития, рассмотрена специфика исполнительской практики, что позволило обобщить выводы исследования.

Использование метода историко-культурологического анализа стало весьма важным для характеристики эволюционных процессов популярной музыки для баяна и аккордеона, интенсивное развитие которой, пришедшее на вторую половину XX – начало XXI в., отталкивалось от достижений прошлых лет и происходило в тесной взаимосвязи с общекультурными процессами современности. Использование статистического метода позволило обработать и обобщить количественные и качественные данные о содержании учебного репертуара баянистов и аккордеонистов.

Также нами использовались специальные методы музыковедения. Благодаря теоретико-аналитическому методу мы смогли вычленить типичные для популярной музыки выразительные средства и композиционные принципы. Сравнительно-аналитический метод был необходим для рассмотрения стилевых моделей популярной музыки, преломляемых в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки. Метод исполнительского анализа способствовал постижению смыслового содержания произведений популярной музыки для баяна и аккордеона и поиску способов воплощения художественного образа средствами исполнительской выразительности баянистов и аккордеонистов.

Таким образом, очевидным становится разнообразие основных научных подходов к изучению специфики развития популярной музыки для баяна и аккордеона, где использованная нами совокупность методов позволила соотнести рассмотрение текстовых и нотографических источников в культурологическом и музыковедческом аспектах.

## 1.2. Популярная музыка: особенности терминологии

В музыковедении традиционным является разделение музыкального искусства на два самостоятельных направления: академическую музыку и фольклор. Вместе с тем, музыкальное искусство включает в себя и иные «музыкально-творческие виды» (определение В. Конен). Однако до настоящего времени единый подход к оценке и обозначению музыкально-творческих видов, стоящих в стороне от академической музыки и фольклора, в том числе и в области баянно-аккордеонного исполнительского искусства, не выработан, что свидетельствует об отсутствии единого понятийного аппарата.

Так, широкое распространение за рубежом получили понятия «тривиальная музыка», «между-музыка», «окружающая музыка» (Г. Бесселер [245]), в советском музыкознании – «легкая» (А. Чернов [220; 221], Л. Энтелис [236]) и «массовая музыка» (А. Сохор [182], А. Цукер [202; 203]). Также часто используют понятия «эстрадная», «развлекательная» и «популярная музыка». Отметим, что эти близкие по значению понятия употребляются, как правило, в качестве синонимов, однако если проанализировать смысл каждого из них, то можно выявить весомые различия.

В XX в. музыкальная культура расслоилась на элитарную, создаваемую для узкого круга потребителей, и массовую, тиражируемую по востребованным образцам для широкой аудитории слушателей. В связи с этим, в обиход вошло понятие «массовая музыка», то есть музыка для широкого круга слушателей. Среди ее общих признаков – ориентация на стереотипы развлекательной музыкальной культуры, распространение путем средств массовой информации, коммерциализация. Л. Уколова противопоставляет массовой музыке «музыку концертных залов» (академическую музыку, исполняемую профессиональными исполнителями высокого уровня) [196]. В исследовательской литературе распространение получили пары понятий, определяющих схожую антиномию: «U-Musik» (развлекательная музыка) и «E-Musik» (серьезная музыка), «бытовая – профессиональная», «массовая – академическая». Т. Чередниченко в качестве варианта предлагает пару – «музыка менестрельного типа» (развлекательная) и «опус-музыка»

(европейская авторская композиция) [217]. В. Конен, отталкиваясь от бытующих определений, предложила идею «трех пластов» музыки, где первый пласт представлен фольклором, второй – академической музыкой, а третий – включает в себя легкую музыку, джаз и новые массовые жанры XX в. [90].

Существуют различные типы классификации массовой музыки, отталкивающиеся от традиций исполнительской и композиторской практики, условий и форм бытования. Например, А. Сохор классифицирует массовую музыку, исходя из типологии жанров, выделяя массово-концертные, массово-зрелищные, массово-бытовые, массово-обрядовые и массово-декоративные жанры [181]. Г. Шостакович также отталкивается от жанровых характеристик и классифицирует массовую музыку таким образом: авторская песня, джаз, поп-музыка, рок-музыка [232].

Классификация, предложенная А. Цукером, обусловлена связью с основными историческими этапами развития массовой музыки и включает в себя жанры массовой музыки, которые вошли в современный обиход из прошлых времен и не изменили свои индивидуально-жанровые признаки (разновидности бытовой музыки, фольклор, проникший в практику бытового музицирования); жанры бытовой музыки, возродившиеся после длительного перерыва (русский бытовой городской романс, танго); современные разновидности массовой музыки (рок, поп, диско и т.д.); произведения академической музыки, усвоенные в практике бытового музицирования (популярные арии, пьесы и т.д.) [203]. Схожую классификацию мы можем заметить в работах В. Сырова, где исследователь выделяет старую массовую музыку (ранний джаз, романс, танго, фокстрот); новую массовую музыку (поп, рок, соул, диско, реггей, авторская песня); новейшую массовую музыку (металл, техно, рэп, хаус, индастриел, эйсид) [195].

И. Поледнак дифференцирует массовую музыку следующим образом: популярная музыка; современные жанры внеевропейского происхождения (джаз, рок, внеевропейский фольклор); «массовое пение» (массовые, духовные, стилизованные народные песни, городской фольклор) [256].

По оценкам некоторых исследователей, массовая музыка включает в себя несколько разновидностей. В частности, А. Цукер объединяет понятием «массовая» легкую, развлекатель-

ную, популярную, эстрадную музыку и т.д. Понятие «легкая музыка» имеет широкую сферу употребления и применяется для обозначения особенностей стиля, манеры исполнения, определяя в первую очередь содержание музыкального произведения, доступное «для восприятия, а иногда и для воспроизведения самыми широкими массами слушателей» [236, с.4]. А. Цукер использует словосочетание «легкая музыка» для обозначения разновидностей музыки, «которые призваны воссоздавать не отягченные глубокими мыслями и серьезными коллизиями безмятежные моменты в жизни человека» [203, с.13]. В. Конен включает в массив легкой музыки оперетту, мюзикхолл, танцевальную музыку, разного рода переложения, виды уличной музыки, салонные романсы, песни-памфлеты и т.д. [90]. В инструментальной музыке разграничивают концертную легкую музыку малых форм, созданную в танцевальных жанрах, и сопровождение бытовых танцев [236].

Понятием «развлекательная музыка» А. Цукер характеризует музыкальное явление не с содержательной, а с функциональной стороны. Т. Чередниченко также отмечает, что основные цели и задачи развлекательной музыки связаны «с бытовым делом – с украшением досуга, приданием праздничного измерения повседневной жизни» [217, с.113].

Понятие «популярная музыка» (от англ. «popular music» – популярная, общедоступная) применяется для обозначения музыки, «включающей в себя разнообразные стили и жанры преимущественно развлекательного эстрадного музицирования XX века» [130, с.436], которые предполагают «ненапряженное слушание». А. Цукер, говоря о популярной музыке, подразумевает все новые явления массового музыкального быта [203]. И. Поледак выделяет в популярной музыке композиторскую музыку в виде транскрипций популярных мелодий, традиционную популярную музыку (марши, танцы), «высший популяр» (концертный репертуар эстрадных оркестров и ансамблей) [256]. Следует отличать поп-музыку («pop-music» – сокр. от «popular music») от популярной музыки в широком смысле слова, то есть «совокупности наиболее известных, часто исполняемых произведений концертного репертуара» [130, с.436]. Подчеркнем, что фактическая популярность не является определяющим фактором, в качестве которого следует рассмат-

ривать легкость для восприятия и, в большинстве случаев, – расчет на успех у массового слушателя.

Значение словосочетания «популярная музыка» весьма схоже со смыслом понятия «эстрадная музыка». В справочных изданиях эстрадная музыка рассматривается как вид развлекательного искусства, обращенный к самой широкой слушательской аудитории [130]. Развернутая дефиниция эстрадной музыки содержится в работе М. Булды. По мнению исследователя, «эстрадная музыка («легкая», развлекательная) вбирает в себя богатство жанров, стилей, манер, способов исполнения и принадлежит к виду музыкального искусства, который объединяет разные формы вокального и инструментального исполнительства. Ее характерными признаками являются простота формы и содержания, доступность для восприятия, развлекательное предназначение» [33, л.44]. В качестве составляющих эстрадной музыки исследователь выделяет эстрадную песню, танцевальную музыку и инструментальные формы (увертюры, фантазии, поурри, различные пьесы и т.д.). Е. Рыбакова считает, что эстрадную музыку следует рассматривать как проявление массовой культуры, так как эстрадное искусство, как музыкальное явление и культурологический феномен, с течением времени обрело определенные социальные черты [166].

Как видно, в определении разновидностей массовой музыки отсутствует четкая дифференциация в терминологии. Так, М. Булда рассматривает понятия «развлекательная» и «легкая музыка» как идентичные и употребляет их в качестве синонимов с понятием «эстрадная музыка» [33]. Т. Чередниченко использует словосочетание «развлекательная музыка» для обозначения всех разновидностей музыки менестрельного типа (как прошлого, так и настоящего) [217]. В работе Г. Шостака понятия «массовая музыка» и «популярная музыка» являются синонимами [232], по оценке А. Цукера [203], И. Поледнака [256] популярная музыка – это составляющая часть массовой и т. д.

Во второй половине XX в. происходит интенсивный процесс разновекторного взаимодействия академической и массовой музыки, в результате чего наблюдается «рост иного типа творчества, очертания которого пока неясны» [217, с.119]. В. Конен подчеркивает, что «третий пласт» стал единой высокопрофес-



сиональной системой, постепенно впитав такие новые характеристики, как концертность и освобождение от прикладных функций [90]. В музыкальном искусстве формируется новое направление, с одной стороны, связанное с традициями массовой музыки, с другой – принадлежащее академической среде музыкальной деятельности, о чем свидетельствует становление системы профессионального образования и формирование методической и методологической базы. По мнению Е. Рыбаковой, данный принцип лежит в основе «музыкального искусства эстрады» [166].

В баянно-аккордеонном искусстве для обозначения направления исполнительской практики, не связанной ни с академической, ни с народной музыкой, используют понятия «эстрадное направление» (Т. Буданова [32], В. Бычков [37]) и, наиболее часто, – «эстрадно-джазовая музыка» (М. Булда [33], М. Имханицкий [69], В. Власов [41] и др.). По мнению исследователей, эстрадно-джазовая музыка вбирает в себя танцевальные жанры легкой музыки (европейской, американской, латиноамериканской) и джаз, а ее специфика заключается в преобладании творчества исполнителя-интерпретатора над авторским началом. Однако объединение эстрадной и джазовой музыки в одно целое нам представляется не совсем верным. Несмотря на общие истоки – массовое музыкальное искусство – у эстрадной и джазовой музыки, существуют яркие отличия, которые затрагивают интонационно-образный строй, жанрово-стилевую систему и отражаются в области исполнительской практики. Об этом свидетельствуют и факты истории: уже в 60-е гг. XX в. происходит полное размежевание эстрады и джаза, а в настоящее время джаз рассматривается как самостоятельное художественное явление, где одним из средств формирования музыкального целого является импровизация. В данном ракурсе специфика исполнительской практики баянистов и аккордеонистов исходит от передачи концептуальных особенностей джаза с упором на живую импровизацию и выражается, как правило, лишь в использовании тембра инструментов в составе джазовых коллективов. Соответственно, более правильным было бы употребление понятий «эстрадная» (оригинальная) и «джазовая» (импровизационная) музыка в обособленном варианте, разграничивая области применения

каждого. Подчеркнем, что подобное разделение учитывается в ряде международных конкурсов исполнителей на баяне и аккордеоне («Приз Кастельфидардо», «S. Bissari» и др.).

Отметим, что использование понятия «джазовая музыка» носит интернациональный характер, в то время как понятие «эстрадная музыка» получило распространение главным образом на территории постсоветского пространства. В Германии применяют термин «unterhaltungsmusic» (музыка досуга), в Италии – «leggiero» (легкая), в Литве – «lengvoji» (легкая), в Польше – «rozrywkowej» (развлекательная), во Франции – «variété» (разнообразная музыка) музыка и др. На исполнительских конкурсах, проходящих в странах СНГ, в последнее время также происходит отказ от использования понятия «эстрадно-джазовая музыка». Так, на конкурсе «Петро-Павловские ассамблеи гармоники» (г. Санкт-Петербург) исполнительская категория, в которой выступают участники неакадемического направления, носит название «традиционный жанр», на конкурсе «Весенние голоса» (г. Москва) – «легкий жанр». Как мы видим, в контексте изучения баянно-аккордеонного исполнительского искусства широкого мирового пространства употребление понятия «эстрадно-джазовая музыка» не является корректным, что обусловлено ограниченными территориальными рамками его использования, а также яркими отличиями между эстрадной (легкой) музыкой и джазом в области музыкального языка, жанрово-стилевой системы, формообразования. Отталкиваясь от положения В. Конен, которая для определения всего массива «третьего пласта» употребляет понятие «популярная музыка», мы предлагаем использовать его для обозначения данного направления в области баянно-аккордеонной исполнительской практики.

В. Конен отмечает, что популярная музыка включает в себя многочисленные жанровые разновидности, границы которых значительно шире, нежели традиционное понимание жанра [90]. Согласно мысли Е. Назайкинского, чередование «художественно воспроизводимых жанров и стилей образует сложный рельеф развития и участвует в образовании смысловой структуры» [136, с.7] музыкального произведения, наполняя его иным содержанием. Анализируя художественную стилистику оригинальных сочинений популярной музыки для баяна и ак-

кордеона, мы выявили, с одной стороны, кристаллизацию обобщенных жанровых начал (по А. Альшвангу – обобщение через жанр [6]), с другой – формирование жанровых стилей (понятие А. Сохора [181]). Так, по словам Е. Назайкинского, «обобщающая функция проявляет себя при перенесении первичного жанра в новые условия» [136, с.7], что особенно ярко проявляется в случаях использования танцевальных жанров легкой музыки в джазовом стилевом пространстве или, напротив, при заимствовании отдельных интонационно-ритмических элементов джаза в легкой музыке. Кроме того, джазовая стилистика применяется авторами не только в произведениях малых музыкальных форм, но и в крупных формах, в жанрах сонаты, сонатины, концерта. Мюзет – изначально жанр – с течением времени становится жанровым стилем, характерные признаки которого раскрываются композиторами в жанрах польки, вальса, инструментальной миниатюры, дивертисмента и т.д. Таким образом, *популярная музыка для баяна и аккордеона* – это направление баянно-аккордеонного исполнительского искусства, включающее в себя создание и исполнение оригинальных произведений для баяна и аккордеона в жанрах легкой музыки, а также с использованием джазовой стилистики в малых и крупных музыкальных формах.

\*\*\*

Анализ литературы позволил установить степень изученности проблематики работы в отечественной и зарубежной искусствоведческой практике и сделать вывод, что популярная музыка для баяна и аккордеона, особенно в контексте развития музыкальной культуры Беларуси, до настоящего времени не являлась объектом комплексного исследования.

Теоретическую и методологическую базу работы составили научно-теоретические труды двух узловых групп: историко-теоретические работы (в области теории музыки; в области теории и истории популярной музыки и джаза, в том числе культурологические, эстетические и социологические исследования; в области истории баянно-аккордеонного искусства); работы по теории исполнительского искусства (в области теории исполнительства на баяне и аккордеоне, искусства интерпретации), а также диссертационные исследования, архивные материалы, нотные издания, аудиовизуальные документы.

Методология данной работы сочетает в себе положения исторического, музыкально-аналитического и культурологического подходов к изучению музыкального искусства, что способствовало комплексному изучению популярной музыки как целостного динамично развивающегося явления. В ходе выполнения исследования была использована совокупность методов, которые подразделяются на два уровня: эмпирические и научно-теоретические – общенаучные (анализ, синтез, дедукция, индукция, абстрагирование, обобщение) и специальные (историко-культурологический, статистический, теоретико-аналитический, сравнительно-аналитический, метод исполнительского анализа).

Важнейшими для методологии явились теоретические положения В. Конен (о «трех пластах» в музыкальной культуре), Т. Чередниченко (концепция о константных элементах в менестрельной музыке), теория музыкальных жанров Е. Назайкинского, А. Сохора, А. Цукера, которые были учтены в ходе обоснования использования понятия «популярная музыка» в контексте баянно-аккордеонного исполнительского искусства. Значимую роль в методологию исследования привнесли теоретические положения О. Спешиловой (о существовании «аккордеонной мультикультуры») и Т. Будановой (о трансформации «звучащего образа баяна» в основных стилевых направлениях оригинальной музыки), что позволило изучить отечественное баянно-аккордеонное исполнительское искусство как составной компонент общемирового культурного процесса.

В процессе изучения теории вопроса, нами были рассмотрены трактовки основных понятий, используемых в музыковедении для определения музыкально-творческих видов, стоящих в стороне от академической музыки и фольклора, и на основании этого сделан вывод, что в настоящее время единый подход к их оценке и обозначению не выработан. Мы проанализировали понятия «массовая», «легкая», «эстрадная», «развлекательная», «популярная музыка» и выяснили, что их смысловое содержание не идентично. Так, словосочетание массовая музыка – это обобщающее понятие, которое используется для определения совокупности разновидностей музыкального искусства, лежащих за границами академического направления и фольклора. В результате интеграции массовой и академиче-

ской музыки был сформирован новый музыкально-творческий вид, проявления которого мы объединяем понятием «популярная музыка».

Популярная музыка для баяна и аккордеона в данной работе выступает как самостоятельное направление баянно-аккордеонного исполнительского искусства, которое включает в себя создание и исполнение оригинальных произведений для баяна и аккордеона в жанрах легкой музыки, а также с использованием джазовой стилистики в малых и крупных музыкальных формах.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ГЛАВА 2 ЭВОЛЮЦИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ БАЯНА И АККОДЕОНА В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ И МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI вв.

### 2.1. Социально-культурные предпосылки возникновения популярной музыки для баяна и аккордеона

Исследование социально-культурных предпосылок возникновения и развития популярной музыки для баяна и аккордеона вызывает необходимость обращения к истокам баянно-аккордеонного исполнительского искусства, а также истории создания инструментов. В 1829 г. венским мастером К. Демианом был запатентован новый вид гармоника – «аккордион», в котором каждый мелодический звук составлял единый комплекс с аккордом. «Размеренные аккордовые сопоставления, а вскоре и появившиеся басо-аккордовые чередования голосов левой клавиатуры позволяли создавать на редкость четкую пульсацию метра» [69, с.24], являясь побудителем активного танцевального движения. М. Имханицкий подчеркивает, что «аккордион» – непосредственный предшественник современных кнопочного и клавишного аккордеонов<sup>1</sup> – изначально был задуман как прикладной инструмент для организации веселья и развлечения [68], что, на наш взгляд, представляется исключительно важным в контексте данного исследования.

А. Мирек отмечает, что уже к середине XIX в. производство гармоник различных типов было налажено в таких странах, как Австрия, Англия, Германия, Россия, Франция, позднее – Италия и США [125]. Новые инструменты быстро снискали попу-

---

<sup>1</sup>Учитывая тот факт, что в последнее время за рубежом наблюдается тенденция, направленная на замену словосочетаний Button Accordion на Bajon, для того, чтобы различать между собой кнопочные и клавишные инструменты, мы будем использовать термины «баян» (распространен в странах СНГ) и «аккордеон».

лярность и стали массовыми, что во многом было обусловлено доступностью приобретения, а также особенностями конструкции – высокой динамической насыщенностью, портативностью, наличием «готового» аккомпанемента и температуры, что способствовало быстрому овладению первоначальными навыками игры и возможностью применения на ярмарках, городских и сельских праздниках.

По мнению М. Имханицкого, современные конструкции баяна и аккордеона с полным набором хроматического басоаккордового аккомпанемента впервые появились в конце XIX в. в Италии, откуда распространились по всему миру [68]. Баян и аккордеон долгое время не выходили за рамки непривилегированной социальной среды. Музыканты-любители – баянисты и аккордеонисты – отдавали предпочтение преимущественно популярной музыке, типичной для их социума: обработкам песен, танцев, популярных мелодий. В то же время профессиональные музыканты и представители интеллигенции скептически относились к инструментам, которые, как «отмечала пресса Западной Европы, получали растущую популярность в питейных заведениях и ассоциировались в быту с аккомпанементом уличным шансоньеткам» [69, с.48]. Данные социально-культурные особенности обусловили функционирование баяна и аккордеона в условиях устной музыкальной традиции и способствовали интеграции баянно-аккордеонного исполнительства в развлекательную музыкальную культуру. Согласно изысканиям М. Имханицкого специфический «розлив» инструментов становится «лейт-тембром» варьете, водеvilльных театров, кабаре, кафе-шантанов, мюзик-холлов, в которых начинали свой творческий путь музыканты, заложившие основы баянно-аккордеонного исполнительского искусства в сфере популярной музыки [69]. Среди них А. Бускатель, Э. Ваше, Э. Гала-Рини, Дж. Гильярди, Н. Декорну, Г. и П. Дейро, К. Койя, Ч. Маньянте, Ш. Пегури, П. Фросини и др.

В 10–20-е гг. XX в. происходит утверждение художественных достоинств баяна и аккордеона, в результате чего они ассимилируются на больших концертных площадках в США, странах Европы и СССР. Необходимо отметить тесную связь между совершенствованием конструкции инструментов и эволюцией исполнительского мастерства баянистов и аккордеони-

стов. Хроматический звукоряд и увеличение диапазона инструментов обусловили расширение жанровой палитры оригинального репертуара и усложнение музыкальной ткани, что потребовало осмысления исполнителями инструментальной специфики баяна и аккордеона – выявления закономерностей звукообразования, новых приемов игры и элементов фактуры.

Баян и аккордеон становятся интернациональными музыкальными инструментами со схожим репертуаром и исполнительскими традициями. Отметим, что приоритетная направленность развития оригинальной музыки для баяна и аккордеона все же определялась социально-культурными условиями внедрения инструментов<sup>2</sup> в исполнительскую практику. Например, в Германии развитие баянно-аккордеонного исполнительского искусства происходило параллельно в направлении и академической, и популярной музыки. В музыкальной культуре стран Скандинавии (Дании, Норвегии, Швеции) и Финляндии баян ассимилировался в 20-е гг. XX в. как академический музыкальный инструмент, репертуар для которого был ориентирован на переложения академической музыки. В дальнейшем это отразилось на создании оригинальных произведений для баяна и аккордеона и определило их академическую направленность.

В сербской культуре, как отмечает З. Ракич, функционирование баянно-аккордеонного исполнительского искусства было ограничено исключительно сферой народной музыки, что было обусловлено сформировавшимся восприятием баяна и аккордеона как типичных бытовых инструментов, используемых для сопровождения национальных танцев [157]. Заметим, что это характерно для любительской и профессиональной исполнительской практики не только Сербии, но и других Балканских стран, например, Хорватии, Словении, где по настоящее время основу оригинального репертуара для баяна и аккордеона составляют обработки народной музыки.

В Польше и Чехословакии в первой половине XX в. баян и аккордеон также рассматривались как инструменты массово-

---

<sup>2</sup> В музыкальной культуре некоторых стран заметна дифференциация в распространении баяна и аккордеона. Так, в США, Чехии, Словакии, Польше, Балканских странах в большей степени распространен аккордеон, в то время как в Скандинавии и Финляндии – баян.



бытовой формации, однако сфера их использования охватывала преимущественно популярную музыку, что, вероятно, было связано с усвоением традиций немецкой баянно-аккордеонной школы (репертуар, исполнительская манера). Отметим, что обращение в 60–70-е гг. XX в. профессиональных композиторов Польши (С. Врублевский, А. Кжановский, Т. Натансон, Я. Подобиньский, Б. Пшибыльский, А. Челиговский) и Чехословакии (Я. Базант, Ф. Броз, М. Коринек, В. Троян, И. Фельд) к созданию камерно-инструментальной музыки с участием баяна и аккордеона и оригинальной академической музыки способствовало переориентации исполнительской практики в сторону академической традиции. В настоящее время в Чехии и Словакии популярная музыка в исполнительской деятельности баянистов и аккордеонистов представлена не достаточно широко, в то же время в Польше интерес исполнителей к популярной музыке стремительно возрастает, о чем свидетельствует активная организация конкурсов, фестивалей, мастер-классов с данной тематикой. Вместе с тем, очевидно, что исполнители не иницируют творчество композиторов – сочинения популярной музыки для баяна и аккордеона польских авторов немногочисленны.

Таким образом, можно сделать вывод, что определение приоритетных направлений развития оригинальной музыки для баяна и аккордеона в различных странах напрямую связано с условиями ассимиляции инструментов в исполнительской практике и формированием устойчивых представлений о роли баяна и аккордеона в музыкальной культуре. М. Булда также подчеркивает, что популярная музыка в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве «имеет достаточно обозначенную культурологическую направленность, поэтому рассматривается как полижанровое формообразование – особенная разновидность (художественная модель) культурной и музыкальной коммуникации» [34, с.13].

Например, во Франции музыка для баяна и аккордеона в первой половине XX в. развивалась в достаточной степени самобытно и была представлена популярной музыкой, основу которой составлял стиль мюзет. Его истоки восходят к музыкальным традициям балов-мюзет (от фр. «musette» – волынка), сопровождавшихся игрой на волынке. С течением времени во-

лынку начали заменять гармоникой, а в конце XIX в. – баяном, реже – аккордеоном. В результате этих преобразований был сформирован баянно-аккордеонный стиль мюзет, синтезировавший традиции игры на волынке и особенности танцевально-бытовой музыки. Следует отметить, что в настоящее время для французской баянно-аккордеонной исполнительской школы популярная музыка остается центральным направлением, занимая одно из ключевых положений в системе музыкального образования и культуры страны.

Первостепенным фактором развития баянно-аккордеонного исполнительского искусства в Италии стала плотная концентрация фабрик по производству инструментов по всей территории страны. Серийное изготовление способствовало превращению баянов и аккордеонов в предметы массового музыкального быта, на которых «уже в первое десятилетие XX века <...> широко зазвучала популярная музыка многих европейских городов» [69, с.211]. Также в среде музыкантов-любителей активно начинает развиваться и концертная деятельность. Парадоксально, однако интенсивное развитие оригинального репертуара и профессиональной исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в Италии происходит лишь во второй половине XX в., в то время как традиции баянно-аккордеонного исполнительского искусства в других странах были заложены музыкантами итальянского происхождения.

Так, в США распространению баяна и аккордеона способствовали эмигранты-итальянцы и музыканты-гастролеры, которые популяризировали как инструменты, так и исполняемую на них музыку. В эпоху свинга (30-е гг. XX в.) исполнительство на баяне и аккордеоне становится задействованным в сфере джазовой музыки. Это было связано с тем, что клавишный инструмент, благодаря идентичности клавиатур, часто использовался профессиональными пианистами в качестве замены фортепиано – инструмента ритм-секции биг-бэнда. Необходимо отметить, что становление баянно-аккордеонной исполнительской практики в джазовой музыке в значительной степени отталкивалось от адаптации ключевых моментов фортепианного джазового исполнительства к возможностям инструмента, в то время как появление оригинальных сочине-

ний с использованием джазовой стилистики произошло позднее. Востребованность сильно «оджазированной» легкой музыки (sweet jazz, sweet swing) способствовала довольно частому использованию аккордеона в составе ансамблей и оркестров, выступающих на открытых площадках. Это послужило импульсом к созданию оригинального репертуара в различных жанрах легкой музыки, а баян и аккордеон, будучи востребованными и на концертной эстраде, и в джазе, быстро завоевали признание широких масс и заняли свое место в нише развлекательного искусства Америки.

В СССР вплоть до второй половины 40-х гг. XX в. развитие баянной и аккордеонной исполнительской практики значительно отличалось. Баян укоренился в массово-бытовой культуре России как носитель национальной интонационной среды, что привело к формированию представления о нем как о русском национальном инструменте, ориентированном на исполнение народной музыки. Отметим, что уже в первой половине XX в. баянное искусство начинает постепенно академизироваться: предпринимаются первые попытки унификации инструмента, создается многоступенчатая система образования, формируется академический оригинальный репертуар. Аккордеон же продолжительное время рассматривался в качестве привнесенного «буржуазного» музыкального инструмента и на долгое время снискал негативную оценку представителей официальной власти.

По мнению О. Спешиловой, зарубежная аккордеонная культура как комплекс системно организованных составляющих (органика инструмента, исполнительская практика, репертуар) была полностью трансплантирована в музыкальную культуру СССР [183], что мотивировало развитие аккордеонного исполнительского искусства именно в сфере популярной музыки – использование аккордеона в эстрадно-джазовых оркестрах, кабаре, кафе-шантанах, варьете. Внедрение аккордеона в исполнительскую практику в качестве музыкального инструмента, имеющего черты аккордеонной мультикультуры (т.е. совокупности аккордеонных культур разных стран, в развитии которых обнаруживаются идентичные тенденции), предопределило утверждение аккордеонного исполнительства в СССР по западному образцу. Подтверждение этому мы нахо-

дим и в исследованиях Е. Показанник, которая отмечает, что репертуарная направленность аккордеонной музыки в СССР была заимствована из зарубежной практики [146]. Как и за рубежом, в СССР на аккордеоне зачастую играли представители других специальностей – пианисты, баянисты, дирижеры, что оказало влияние на общий подъем аккордеонного исполнительского искусства в 20–40-е гг. XX в. и признание инструмента широкими профессиональными кругами. А. Мирек отмечает, что в этот период аккордеон «вступает в новый этап своего развития – этап, когда он становится популярным эстрадным инструментом» [125, с.151], чему способствовали специфические особенности аккордеона – яркий привлекательный облик, специфический «розлив», наличие регистров, манера игры стоя.

Как подчеркивает О. Спешилова, мультикультура аккордеонного исполнительского искусства стала связующим звеном между советской и общемировой музыкальной культурой [183]. Так, очевидна связь аккордеонной исполнительской практики с новейшими направлениями зарубежной танцевальной музыки, которые культивировались в деятельности танцевальных оркестров. Необходимо подчеркнуть, что значительную часть репертуара известных баянистов того времени – Л. Рахолло, Д. Стрыгина, И. Паницкого, П. Гвоздева, И. Маланина, И. Марьина, В. Жерехова – также составляли концертные обработки танцевальной музыки, однако способы развития и осмысление музыкального материала находили преломление в академической и народной традиции. Сближение баянного и аккордеонного оригинального репертуара происходит в годы Великой Отечественной войны, и в последующий период баянное и аккордеонное исполнительское искусство развиваются в одном направлении.

Таким образом, определение приоритетных направлений развития оригинальной музыки для баяна и аккордеона в различных странах напрямую связано с условиями внедрения инструментов в исполнительскую практику и интеграцией в баянно-аккордеонное исполнительское искусство культурного опыта прошлого. Истоки популярной музыки для баяна и аккордеона уходят в пласт бытового массового музицирования, где предпосылки ее возникновения коренятся в истории созда-

ния и распространения инструментов в широких слоях общества. Так, новаторские конструктивные решения – самоаккомпанемент, направленный на активизацию движения, динамические характеристики, портативность – были нацелены на комфортность проведения досуга и исполнение популярной музыки, типичной для первоначальной социально-культурной среды бытования инструментов. Скорая популяризация баяна и аккордеона и исполняемой на них музыки была обусловлена демократичностью, доступностью инструментов, а также легкостью в первоначальном освоении.

Необходимо отметить тесную связь между совершенствованием конструкции инструментов, развитием оригинальной музыки и исполнительским творчеством баянистов и аккордеонистов. Среди непосредственных предпосылок развития популярной музыки для баяна и аккордеона – связь с новейшими направлениями танцевальной музыки и жанрами развлекательного музыкального театра, а также принадлежность инструментов к мировой аккордеонной мультикультуре.

## **2.2 Основные этапы истории развития популярной музыки для баяна и аккордеона**

Как и в любом виде творчества, в популярной музыке для баяна и аккордеона можно выделить определенные этапы развития, на протяжении которых происходило совершенствование исполнительского мастерства баянистов и аккордеонистов и эволюция оригинального репертуара. М. Булда в истории развития данного направления в украинском и зарубежном баянно-аккордеонном искусстве выделяет три этапа развития: профессиональное становление (1920–1940-е гг.), филармоническая специализация (1950–1980 гг.), академизация (1970-е гг. – до настоящего времени) [33].

На наш взгляд, периодизация, разработанная М. Булдой, и хронологические грани ее отдельных этапов достаточно относительны. Так, исследователь не рассматривает баянно-аккордеонное искусство до 1920 г., хотя исполнительская практика баянистов и аккордеонистов начинает интенсивно развиваться уже в конце XIX – начале XX в. Кроме того, хронологические

рамки второго и третьего этапов в работе М. Булды, по нашему мнению, не отражают всей картины эволюции популярной музыки для баяна и аккордеона. Например, в культуре СССР в целом и в музыкальном искусстве в частности в период 1950–1980 гг. произошла смена художественных концепций, что, безусловно, нашло отражение и в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве, в том числе и в таком его направлении, как популярная музыка. Динамика развития зарубежной популярной музыки для баяна и аккордеона также свидетельствует о том, что качественные изменения в ее содержании – исполнительской практике, репертуаре – происходили на протяжении более сжатых этапов. Отметим также, что баянно-аккордеонное исполнительское искусство по-разному ассимилировалось на филармонической сцене каждой из республик СССР и отсутствовало в филармонической практике зарубежных стран. Третий этап – стадия академизации – охватывает, по мнению М. Булды, более трех десятилетий, в то время как с начала 90-х гг. XX в. в мировом баянно-аккордеонном исполнительском искусстве и композиторском творчестве проявляется ряд новых тенденций, что позволяет обособить период с 90-х гг. XX в. – по настоящее время в самостоятельный этап развития. Рассматривая популярную музыку для баяна и аккордеона в контексте белорусской и мировой художественной культуры XX–XXI в., мы выделили в истории развития данного направления пять основных этапов: этап зарождения (конец XIX – начало XX в.); этап становления (20–40-е гг. XX в.); этап профессионализации (50–60-е гг. XX в.); этап академизации (70–80-е гг. XX в.); этап культурной коммуникации (90-е гг. XX в. – по настоящее время).

На первом этапе развития (конец XIX – начало XX в.) происходит **зарождение** популярной музыки для баяна и аккордеона. Среди особо значимых факторов распространения инструментальной популярной музыки в мировом исполнительском искусстве В. Конен выделяет популяризацию любительского музицирования и обновление музыкального инструментария, развитие нотопечатания, формирование принципиально новых, не связанных с оперой жанров музыкального театра (мюзикхолл в Европе, менестрельное шоу в США), взаимодействие европейских и внеевропейских музыкальных культур [87; 90].

Например, в США музыканты менестрельных шоу, отталкиваясь от исполнительской практики народных афроамериканских оркестров устной импровизационной традиции, создали новый тип инструментального ансамбля – бэнд. В качестве основного инструмента в подобных составах использовалось банджо, что определило новации в области инструментальных звучаний: на первый план выходит виртуозная инструментальная фактура, синкопирование, полиритмия. Данные особенности в дальнейшем легли в основу рэгтайма и получили развитие в контексте традиций европейской профессиональной музыки (нотация, концертность, крупные музыкальные формы, учебно-методическая база). В работах В. Конен мы находим свидетельства тому, что в конце XIX в. в составе менестрельных бэндов также получает применение аккордеон [87].

В первом десятилетии XX в. исполнительство на баяне и аккордеоне ограничивалось преимущественно рамками бытового музицирования, однако многие музыканты-любители «стремились к выходу на концертную эстраду – от небольших эстрадных площадок садов и парков до сцен престижных концертных залов» [68, с.426]. Нотная литература для баяна и аккордеона не была широко представлена, поэтому первым исполнителям приходилось объединять исполнительскую и композиторскую деятельность, играя обработки, транскрипции, миниатюры собственного сочинения, созданные в жанрах легкой музыки. Подчеркнем, что хотя в данных музыкальных образцах главенствовала танцевальная моторика, однако их содержание утратило прикладное предназначение. За рубежом известность получают Д. Гильярди, Н. Декорну, Г. и П. Дейро, К. Койя, Ш. Пегури, П. Фросини и др.

В Беларуси этап, хронологические рамки которого охватывают конец XIX – начало XX в., связан с широкой популяризацией гармоники. А. Сташевский отмечает, что распространение в исполнительском искусстве гармонистов зарубежной популярной музыки было обусловлено спецификой социального бытования инструмента, где в качестве источника развития репертуара выступила не только сельская музыкальная практика, но и городская бытовая культура [190].

В 20–40-е гг. XX в. наступает новый эволюционный виток, обозначенный нами, как **этап становления**, на котором в

популярной музыке для баяна и аккордеона различных стран оформились свои приоритетные направления развития. Так, во Франции происходит развитие мюзета, который в данный период эволюционировал от использования гармонике в музыкальном сопровождении балов-мюзет, традиционных для французской развлекательной культуры, к самостоятельному баянно-аккордеонному стилю популярной музыки. Большой вклад в эволюцию мюзета внесли Э. Ваше и Ж. Коломбо, в исполнительской практике и композиторском творчестве которых были выявлены характерные особенности формы, мелодики и мелизматики данного стиля. Отметим, что в течение этапа становления мюзет получает популярность за пределами Франции.

В Германии развитие популярной музыки для баяна и аккордеона происходило параллельно со становлением академического баянно-аккордеонного искусства, что определило создание и последующее широкое распространение в концертном репертуаре баянистов и аккордеонистов развернутых эстрадно-виртуозных произведений – фантазий, каприччио, вариационных циклов на темы популярных песенных и танцевальных мелодий. Известность обретают Р. Вюртнер, В. Глаз, К. Марр, Х. Мунзониус, А. Фоссен, Х. Хофман, Г. Шютц, характерной чертой исполнительского творчества которых стало выявление художественных возможностей баяна и аккордеона с точки зрения крупномасштабной концертности.

В США на этапе становления популярная музыка для баяна и аккордеона выходит на качественно новую стадию развития. В этот период открываются студии обучения игре на баяне и аккордеоне, создаются авторские методики, тиражируются записи, множатся общественные организации, основной задачей которых становится развитие данного направления исполнительского искусства (например, «Штаб эстрадного искусства», «Американская ассоциация аккордеонистов», «Американская гильдия преподавателей»). Необходимо подчеркнуть, что столь интенсивное развитие популярной музыки для баяна и аккордеона в США было взаимосвязано со становлением джаза, который в данный период трансформировался из бытовой музыки, распространенной в афроамериканской и креольской социально-культурной среде Южных штатов США, в уникально развитое интернациональное художественное явление.



Внедрение аккордеонной исполнительской практики в сферу джазовой музыки происходит в 30-е гг. XX в., что было обусловлено расцветом стиля свинг и появлением биг-бэндов. Если в раннем новоорлеанском джазе в качестве основного средства формообразования выступала сквозная коллективная импровизация, то в стиле свинг на первый план выходит исполнение аранжировок, зафиксированных в нотном виде, что стимулировало широкое распространение письменной традиции и в оригинальной популярной музыке для баяна и аккордеона. Как правило, на данном этапе аккордеон входил в ритм-секцию биг-бэндов, заменяя фортепиано, но иногда аккордеонистам поручались и сольные партии, построенные на вариационной технике орнаментального характера. Среди известных аккордеонистов того времени, выступающих с биг-бэндами, необходимо назвать Э. Гала-Рини, Ч. Крета, Дж. Смелзера, Ч. Маньянте, Э. Холл. По мнению итальянского исследователя С. Занчини, творчество упомянутых музыкантов подготовило появление таких американских звезд джазового аккордеона, как М. Матем и Арт ван Дамм [260].

Следует отметить, что в рамках данного периода тенденция к интеграции европейской и внеевропейских музыкальных традиций наблюдается не только в джазе, но и в латиноамериканской музыке (танго, румба, мамбо), в которой очевиден синтез ярковыраженных национальных художественных признаков и европейского музыкального мышления, что позволяет дифференцировать собственно популярную музыку и фольклор.

В СССР развитие баянно-аккордеонной исполнительской практики в сфере популярной музыки было взаимосвязано со становлением советской музыкальной эстрады, объединявшей в данный период отечественные традиции и зарубежные веяния. Так, большой популярностью пользовалась латиноамериканская легкая музыка, особенно, танго, ритмы и интонации которого составляли основу оригинальных оркестровых произведений, а также множества советских песен довоенного периода (в репертуаре Г. Виноградова, Л. Утесова, К. Шульженко, И. Юрьевой и др.). Весьма самобытно в советской художественной культуре происходило усвоение джаза, впервые презентованного в 1922 г. шумовым джаз-бэндом В. Парнаха. Е. Рыбакова отмечает, что данный «джазовый ансамбль, поми-

мо собственно музыкального, имел и ритмо-пластический имидж, элемент театральности» [166], что в последствии было продолжено в деятельности театрализованных джаз-оркестров (теа-джазов) под управлением Г. Варса, Б. Ренского, Л. Утесова и др.

В 30-е гг. XX в. определяются уникальные черты советского джаза: песенность и тесная связь с эстрадными формами. Импровизационный джаз развивался менее интенсивно, но все же был представлен в исполнительской практике эстрадно-симфонических оркестров под управлением А. Варламова, Я. Скоморовского, Л. Теплицкого, А. Цфасмана. На наш взгляд, факт увлечения высокообразованных музыкантов популярной музыкой и джазом, способствовал соединению академической музыкальной культуры с «третьим пластом», что стимулировало авторов к профессиональным композиторским опытам в данной сфере. Появляются джазовые сочинения А. Животова, Н. Минха, Е. Терпиловского, А. Цфасмана, к джазовой стилистике обращаются композиторы академического направления, в частности Д. Шостакович. С другой стороны, джаз становится неотъемлемым компонентом музыкального быта и ассоциируется с тембром аккордеона. Например, в 40-е гг. XX в. Е. Розенфельдом был основан «Джаз-аккордеон ансамбль», в репертуар которого входили джазовые обработки популярных танцевальных мелодий. Весьма широко тембр инструмента использовался в оркестровой фактуре эстрадно-джазовых коллективов, в частности в оркестрах под управлением М. Блантера, А. Варламова, В. Кнушевицкого, Л. Утесова, А. Цфасмана. Среди первых исполнителей-аккордеонистов того времени – И. Гладков, А. Клейнард, А. Месин-Поляков, Н. Минх, М. Мусатов, И. Тельнов и др.

Развитие джаза в Беларуси имело более опосредованный характер. По мнению Г. Шостака, истоки белорусского джаза лежат на пересечении традиций афроамериканской джазовой музыки, белорусского аутентичного фольклора и советского песенного джаза с доминантной ролью последнего [232]. Основоположниками джаза в Беларуси считаются Ю. Бельзацкий и руководитель Государственного джаз-оркестра Э. Рознер. Также в архивных материалах нами обнаружено упоминание о создании в 1946 г. джаз-оркестра в Барановичах [150].

Д. Подберезский подчеркивает, что «оркестр Э. Рознера был едва ли не единственным гастрольным коллективом в стране, большая часть репертуара которого строилась на чисто джазовом материале» [120]. В ходе архивных изысканий нами установлено, что с 1940 г. в джаз-оркестре Э. Рознера широко использовался аккордеон: в состав коллектива входили Д. Каганович и А. Штокфедер [19]. Популярностью в данный период также пользуется исполнительское искусство Н. Савицкого и М. Солопова.

Необходимо подчеркнуть, что в СССР на данном этапе развитие музыки «третьего пласта» было неравномерным. В частности, во второй половине 40-х – начале 50-х гг. XX в. преломления музыки «третьего пласта», в том числе и в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве, ограничиваются запретом на все «буржуазные проявления», вследствие чего развитие популярной музыки зарубежной формации было сковано тесными идеологическими рамками.

Начиная с 50-х гг. XX в., популярная музыка для баяна и аккордеона переходит на качественно новый виток развития, представляющий наибольший интерес в исследовании данного направления баянно-аккордеонного искусства как с точки зрения исполнительской практики, так и композиторского творчества. На этапе **профессионализации** (50–60-е гг. XX в.) число баянистов и аккордеонистов, обращающихся в своем творчестве к популярной музыке, пополняется профессиональными музыкантами, в результате чего происходит разграничение исполнительской и композиторской сфер деятельности. Хотя в полную силу этот процесс войдет позже – в 70–80-е гг. XX в., однако предпосылки дифференциации очевидны уже в рассматриваемый период. Так, М. Имханицкий отмечает, что в 50–60-е гг. XX в. во Франции были популярны такие исполнители-баянисты, как М. Азолла, Ж. Базелли, Ш. Базен, Г. Визер, М. Виттене [68]. В то же время А. Астье, Т. Мюрена, Ж. Прива стали известны в первую очередь как авторы сочинений в стиле мюзет.

В Германии в 50–60-е гг. XX в. развивается в большей степени академическая музыка для баяна и аккордеона, в то время как популярная музыка представлена в деятельности авторов и исполнителей старшего поколения. В Италии, напротив, попу-

лярная музыка для баяна и аккордеона ощущает подъем, что во многом связано с деятельностью В. Бельтрами. Творческое наследие музыканта – исполнителя-солиста, участника и руководителя ансамбля «Волмер-Крамер» – включает в себя широкий спектр аудиозаписей, саундтреков к кинофильмам, аранжировки, оригинальные авторские произведения популярной музыки для баяна и аккордеона.

Продолжает активно развиваться популярная музыка для баяна и аккордеона в США, где помимо сольного исполнительства широкое распространение получает аккомпанирование известным джазовым вокалистам, использование тембра инструментов в поп-музыке, исполнительская практика в составах небольших джазовых комбо и смешанных ансамблей, особенно с духовыми инструментами (флейтой, кларнетом, саксофоном). Линию джазового исполнительства на этапе профессионализации продолжают Т. Гамина, Л. Саш, Э. Феличе, Дж. Имблону. Одним из самых ярких джазовых аккордеонистов молодого поколения становится Ф. Марокко, для исполнительского стиля которого характерна виртуозность, тщательная отработка мельчайших деталей. Отметим, что музыкант получил известность не только в качестве исполнителя-солиста, сессионного музыканта, но и автора инструментальной популярной и джазовой музыки.

На этапе профессионализации значительно возрастает влияние зарубежной популярной музыки для баяна и аккордеона на развитие исполнительского и композиторского мастерства советских музыкантов, что было связано с развитием гастрольной деятельности в период оттепели и обменом современным репертуаром. Т. Вольская отмечает, что творчество американского аккордеониста Д. Контино, ставшего известным благодаря гастролем в Москве, повлияло на обращение широкого круга исполнителей к аккордеону, а также на формирование исполнительского мышления ряда популярных исполнителей того времени (в частности Б. Векслера и М. Макарова) [44]. Помимо развития сольной аккордеонной исполнительской практики (П. Альтнер, Н. Воропаев, Е. Выставкин, М. Двилянский, А. Лочерис, М. Макаров, А. Марьин, Л. и П. Поздняковы, Ю. Шахнов, Э. Эйдукайтис), на данном этапе наблюдается создание при филармониях СССР концертных бригад с уча-

ствием известных баянистов и аккордеонистов (Е. Газаров, М. Глубоков, Ю. Гранов, Б. Векслер, В. Власов, М. Двилянский, В. Ковтун, В. Кузнецов, И. Лехмус, Ю. Пешков, Я. Табачник, Б. Тихонов, Ю. Шахнов и др.), что детерминировало профессионализацию баянно-аккордеонного исполнительского искусства, в том числе и в сфере популярной музыки.

Благоприятно на развитии баянно-аккордеонного искусства сказалось включение в 1958 г. в программу III Всесоюзного конкурса артистов эстрады раздела «музыкально-инструментальные жанры», в котором могли принимать участие исполнители на баяне и аккордеоне (как сольно, так и в малых ансамблях). Обязательным условием было исполнение участниками конкурса оригинальных произведений, что стимулировало авторов к написанию высокохудожественных сочинений для баяна и аккордеона. Хотя в состав членов жюри не входили исполнители на баяне или аккордеоне, следует отметить, что лауреатом в разделе «музыкально-инструментальные жанры» стал дуэт аккордеонистов Л. Сорочан и И. Тур [238, с. 295–297]. Отметим, что в качестве авторов сочинений популярной музыки для баяна и аккордеона на данном этапе получили известность такие исполнители, как М. Двилянский, Б. Векслер, В. Ковтун, В. Кузнецов, Ю. Пешков, Б. Тихонов, Ю. Шахнов.

Развитие популярной музыки для баяна и аккордеона в Беларуси на этапе профессионализации было сковано и протекало менее интенсивно, нежели в других республиках Советского союза (России, Украине, Прибалтике), что было обусловлено общекультурными процессами того периода.

В 50-е гг. XX в. Министерством культуры БССР был утвержден план по пропаганде музыкального искусства среди населения республики, где в числе запланированных мероприятий были концерты популярной музыки, проводимые силами духовых и симфонических оркестров [148]. Следует отметить, что в данном случае под популярной музыкой подразумевалась советская массовая песня, музыка народов СССР и академическая музыка, наиболее распространенная в музыкальном обиходе. Например, в программу концертов в парках Минска входили произведения А. Аренского, Э. Направника, П. Чайковского, польки П. Подковырова, песни В. Оловникова, Ю. Семе-

няко, А. Богатырева и т.д. [163]. Хотя в репертуар некоторых белорусских коллективов – эстрадного оркестра Белорусской государственной филармонии под управлением Б. Горбатовых, оркестра Белорусской государственной эстрады под управлением А. Норченко, молодежного эстрадного оркестра под управлением Ю. Бельзацкого – входила современная популярная музыка (легкая и джазовая), их роль в музыкальной культуре республики была незначительна. На наш взгляд, это было связано с предписаниями к репертуару, который строился в соответствии с «актуальными темами сегодняшнего дня, отражающими трудовые подвиги белорусского народа, его борьбу за мир» [148].

Вместе с тем, во второй половине 50-х гг. XX в. в развитии популярной музыки наблюдаются значительные сдвиги, что было связано с концертной деятельностью оркестров Минского цирка (главный дирижер Б. Райский) и концертно-эстрадного оркестра Белорусского телевидения и радио (художественный руководитель и главный дирижер Ю. Бельзацкий). Также на данном этапе популярная музыка в Беларуси была представлена в репертуаре любительских оркестров, играющих на танцевальных вечерах. Во второй половине 50-х гг. XX в. в коллективах такого рода принимали участие студенты Белорусской государственной консерватории: по утверждению И. Жиновича, 70 % от общего числа студентов-струнников работало в джаз-оркестрах [153, л.305–320]. Также были известны факты организации джаз-оркестров в общежитии консерватории (например, студентом И. Шарфманом). Следует отметить, что на протяжении 50-х гг. XX в. руководство Белгосконсерватории и Белгосфилармонии не поддерживало инициативу развития джазовой музыки.

Так, в архивных документах за 50-е гг. XX в. отсутствуют упоминания о работе в Белгосфилармонии аккордеонистов, в то же время репертуар баянистов базировался на сочинениях академической музыки [163]. Вместе с тем, документы Белгосэстрады за 1950–1956 гг. свидетельствуют, что популярная музыка входила в концертный репертуар таких баянистов и аккордеонистов, как Д. Алексеева, З. Великанова, И. Гаркин, М. Глатман, М. Зарх, Э. Зеркалина, Я. Кориский, А. Королев, Н. Королев, Ц. Народницкая, П. Оверченко, А. Фадеев, Г. Ха-

бахбашев, Н. Цвилин, А. Цветков [151; 152]. В тематических бригадах Белгосэстрады в 50-е гг. XX в. работали штатные аккордеонисты – П. Ханис (артистка-аккомпаниатор), В. Кобленц (солист-пианист, аккордеонист) и А. Королев (артист бригады «Здравствуйте, друзья!»). Кроме этого, в качестве аккордеонистов-солистов часто выступали профессиональные пианисты: В. Агранат, И. Блянкейдер, А. Гутин, Д. Каганович, Я. Коримский, Е. Крамер, В. Николаев, Д. Павлов и др. [152]. В 50-е гг. XX в. широкое распространение получило исполнение шуточных песен под собственный аккомпанемент на аккордеоне, однако в программу концертов подобного плана часто включались и небольшие сольно-инструментальные пьесы. Среди исполнителей этого жанра были известны Е. Вальчук, А. Гарелов, дуэт в составе В. Ткачевич и Е. Зубок.

Актуальной остается и исполнительская практика баянистов и аккордеонистов в составах крупных коллективов и смешанных ансамблей, ориентированных на исполнение популярной музыки. Например, в Беларуси в 1957 г. аккордеонист М. Романович на базе Белгосэстрады создает инструментальный ансамбль, в состав которого входили аккордеон, ксилофон (электрогитара), балалайка. В республиках СССР широкую известность снискало творчество квартета под управлением Б. Тихонова (аккордеон (баян), кларнет, гитара и контрабас), созданного на базе оркестра Всесоюзного радио и телевидения. Отметим, что состав квартета и репертуарная направленность (легкая и «оджазированная» музыка, сочинения в стиле мюзет) вскоре становятся традиционными для эстрадных коллективов с участием баяна и аккордеона. М. Булда указывает на то, что в 50–60-е гг. XX в. практика создания ансамблей «в стиле Б. Тихонова» становится повсеместной: возникает квартет Л. Кауфмана, квартет М. Глубокого и др. [33]. Творчество Б. Тихонова повлияло на развитие баянно-аккордеонного исполнительства подобного плана и в Беларуси. Так, по свидетельству архивных документов, в 1956 г. в Минске был создан эстрадный квартет под управлением А. Королева [152].

Музыкальная жизнь Беларуси начинает заметно активизироваться в конце 50-х – начале 60-х гг. XX в. Учащаются выступления известных советских аккордеонистов А. Лочериса, Э. Эйдукайтиса, Н. Воропаева, солистами Белгосфилармонии

становятся российские аккордеонисты В. Ковтун и Ю. Пешков, исполнительская манера и репертуар которых значительно повлияли на развитие популярной музыки для баяна и аккордеона в нашей стране. Так, в данный период выдвигаются аккордеонисты новой формации А. Голубев, Е. Реутович, М. Романович, И. Капланов.

Начиная с 60-х гг. XX в. в Беларуси регулярно проходят гастроли эстрадных оркестров республик СССР, Румынии, ГДР, в Белгосфилармонии создаются многочисленные эстрадные группы, в репертуар которых к концу десятилетия входят блюзы («Белорусский диксиленд»), боссановы (бригада под управлением И. Полянской), музыка Дж. Гершвина, А. Бабаджаняна и др. [178]. Вместе с тем, развитие популярной музыки в Беларуси сталкивалось с такими проблемами, как дефицит постоянно действующих коллективов, отсутствие насыщенной концертной жизни и, самое главное, недостаток профессиональных кадров. Об этом свидетельствуют сохранившиеся документы переписки руководства Белгосфилармонии с Министерством культуры БССР: «Если симфонический и народный оркестр, а также концертно-лекционное бюро укомплектованы в подавляющем в большинстве высококвалифицированными специалистами <...>, то артисты эстрады, как правило, в большинстве специальной подготовки не имеют. Большинство артистов музыкальных ансамблей филармонии <...> и даже певцы эстрады – это участники самодеятельности без элементарной подготовки» [143].

Большую роль в развитии популярной музыки в Беларуси сыграло решение «о превращении ресторанов в очаги высокой культуры, воспитания и отдыха» [143, л.13], в результате чего в 1963 г. было сформировано 11 ресторанных ансамблей, программы которых ориентировались на жизнерадостную музыку и утверждались художественным руководством филармонии. В репертуаре этих коллективов появились первые оригинальные белорусские произведения популярной музыки, представляющие собой обработки руководителей ансамблей (И. Капанова, А. Вайнштейна, О. Леднева, Е. Гришмана, А. Гилевича и др.), и джазовые стандарты. Вместе с тем, вопрос об обновлении репертуара не был решен полностью. В конце 1960-х гг. заведующий музыкальной частью Белгосфилармонии Л. Мол-



лер писал: «Самая большая проблема – это репертуар эстрадных ансамблей. Издательства Советского Союза не выпускают концертный репертуар для современных составов, поэтому часто в репертуаре эстрадных ансамблей появляются малоинтересные, малопрофессиональные произведения» [185, л.55].

Постановка проблемы обеспечения репертуарной базы и профессиональной подготовки артистов для музыкальной эстрады на государственном уровне обострила необходимость решения данных вопросов и в области белорусского баянно-аккордеонного исполнительского искусства. На наш взгляд, одним из стимулов планомерного развития популярной музыки для баяна и аккордеона в условиях филармонической практики стало распоряжение начальника Управления по делам искусств Министерства культуры БССР И. П. Паливоды о необходимости подготовки Белгосконсерваторией кадров для эстрады [143, л.12–13]. Так, в 1966 г. Совет Белгосконсерватории постановил включить в учебную программу преподавание дисциплин эстрадного профиля на исполнительских отделениях, а также начать ознакомление со спецификой и стилями эстрадного исполнительства» [154, л.17–22], а также ввести в качестве обязательного предмета на кафедре народных инструментов изучение аккордеона. Кроме того, кафедрам Белгосконсерватории всячески рекомендовалось поддерживать инициативу студентов по организации джазовых и эстрадных ансамблей, проведению вечеров легкой музыки [154, л.17–22]. Данные решения способствовали интенсивной профессионализации популярной музыки для баяна и аккордеона.

Так, к 1968 г. баян и аккордеон входят в состав инструментальных ансамблей эстрадных бригад Белгосфилармонии. Весьма популярным являлось инструментальное трио в составе С. Тарасова (баян), О. Прожеева (ударные), В. Гришкевича (контрабас); в состав ансамбля под руководством И. Белоусова входили баян, электрогитара, контрабас и ударные; в составе инструментального ансамбля «Орбита-67» наряду с двумя электрогитарами, гитарой-бас, трубой (флюгергорном), саксофоном (кларнетом), ударными, фортепиано (электроорганом) использовался аккордеон, на котором играл руководитель коллектива И. Капланов [161, л.20]. Также баян и аккордеон занимали ведущую роль в таких коллективах, как инструменталь-

ный ансамбль под управлением аккордеониста В. Болотова; бригада под управлением П. Понеделко (аккордеонист М. Романович); бригада под управлением М. Письмана (аккордеонист М. Романович); бригада под управлением Т. Рыжковой (баянист С. Тарасов): эстрадная группа под управлением А. Саморядова (баянист И. Болотов); бригада под управлением Т. Селивановой (аккордеонист В. Болотов) [178, л.76].

Начиная с 60-х гг. XX в. в мировой художественной культуре отчетливо просматривается тенденция к слиянию наработок академической музыкальной практики с традициями популярной и джазовой музыки. Подтверждением тому является симфонизация танго, ставшая предтечей формирования в творчестве А. Пьяцоллы стиля «Nuevo tango», а также интеграция джазовой идиоматики и тонально-гармонических новшеств европейского оркестрового искусства в музыке «третьего течения» (понятие Дж. Уилсона), в дальнейшем продолженная в рамках стилистического течения «фьюжн» и др. К 70-м гг. XX в. происходит дестабилизация традиционных жанров, вызванная усвоением авангардных тенденций (политональность, атональность, серийная техника, алеаторика, сонористики и т.д.), что обусловило отток слушательской аудитории от академической музыки оперно-симфонического плана. В СССР наблюдается осмысление популярной музыки композиторами академической направленности – Р. Щедриным, С. Слонимским, С. Губайдулиной, Э. Денисовым, А. Шнитке, в деятельности которых формируется «третье направление» (понятие Р. Щедрина), объединяющее в себе «приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической, современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой» [138, с.243]. Популярная музыка и джаз постепенно академизируются: создается система эстрадно-джазового образования, формируется фонд учебно-методической литературы.

Проникновение данных тенденций в область популярной музыки для баяна и аккордеона обусловило наступление этапа **академизации** (70–80-е гг. XX в.). В этот период наблюдается развитие популярной музыки для баяна и аккордеона в таких странах, как Австралия, Канада, Норвегия, Словакия, Шотландия, резко разграничиваются исполнительская и композитор-

ская сферы деятельности. В США продолжается творческая деятельность А. ван Дамма и Ф. Марокко, которые создают на данном этапе свои лучшие произведения с использованием джазовой стилистики, приобретают известность молодые исполнители К. Олендорф и Д. Фронтер. В Европе выдвигаются К. Гай (Чехословакия), Ш. Броган (Шотландия), А. Салис (Италия), К. Рюдигер (Германия), Г. Флеминг (Канада), в основном реализующие себя в сфере джазовой исполнительской практики.

Самой значительной фигурой французского баянно-аккордеонного искусства становится Р. Гальяно, в творчестве которого органично совмещаются академическая, популярная музыка и импровизационный джаз. М. Имханицкий отмечает, что экспериментируя в различных направлениях музыкального искусства, «музыкант тем не менее в течение продолжительного времени искал свой стиль» [68, с.489]. Созвучно «Nuevo tango» и под непосредственным влиянием А. Пьяцоллы, в исполнительской практике и композиторском творчестве Р. Гальяно формируется новый стиль «New musette», в настоящее время получивший широкое распространение в популярной музыке для баяна и аккордеона широкого мирового пространства.

В СССР к 70-м гг. XX в. стирается грань между баяном и аккордеоном: оба инструмента в равной степени начинают использоваться как в сфере академической, так и популярной музыки. Немаловажную роль в этом сыграло включение аккордеона в трехступенчатую систему музыкального образования. Позитивные изменения в культурной и политической жизни страны, увлечение «ретро» в среде музыкантов-народников, расширение спектра учебно-методической литературы, фонда нот и записей способствовало выявлению индивидуальных исполнительских стилей. Популярность приобретают Т. Адам, Л. Тетруашвили, Л. Усанеску, (Азербайджан), А. Вакрчук, В. Ешану (Молдова), Е. Габнис, Р. Свецкявичус (Литва), В. Ковтун (Россия), Я. Табачник (Украина) и др. Усвоение в советском музыкальном искусстве исходных афроамериканских лексем джаза и современных тенденций мировой популярной музыки способствовали внедрению аккордеонной исполнительской практики в сферу импровизационного джаза. В данный период начинает свой творческий путь известней-

ший джазовый аккордеонист В. Данилин – участник квартета Э. Утешина, руководитель собственного трио (аккордеон, бас, ударные), позже – солист оркестров И. Бутмана и О. Лундстрема.

В белорусской художественной культуре в 70-х гг. XX в. происходит значительное укрепление позиций популярной музыки и джаза, что было связано с открытием Минского института культуры. Хотя в основном обучение студентов было направлено на поддержание традиций песенного эстрадного искусства, тем не менее, актуализируется импровизационный джаз, блюз и латиноамериканская легкая музыка, основывается Джаз-клуб Д. Подберезского (конец 70-х гг. XX в.).

В 80-е гг. XX в. выдвигаются молодые белорусские исполнители и композиторы А. Гилевич, А. Козлова, И. Паливода, В. Ткаченко, В. Угольник, А. Шпенев, В. Щерица, ансамбль традиционного джаза «Ренессанс» (художественный руководитель Г. Кремер), Эстрадно-симфонический оркестр белорусского радио и телевидения (художественный руководитель Б. Райский), Государственный оркестр симфонической и эстрадной музыки БССР (художественный руководитель М. Финберг) и др.

Популярная музыка для баяна и аккордеона была представлена в исполнительской практике солистов нового поколения – В. Бубена, А. Жилина, В. Полесова, Л. Шурмана, а также в деятельности коллективов, сформировавшихся в предыдущие годы. Необходимо констатировать, что в 80-е гг. XX в. баян и аккордеон в эстрадно-джазовых составах все чаще заменяется клавишными (например, в ансамблях под управлением И. Капанова и М. Романовича). В 1987 г. в Белгосфилармонии работало двенадцать эстрадных групп и бригад, однако баян и аккордеон в них широко задействованы не были.

Начиная с 90-х гг. XX в. наблюдается интенсивный процесс укрепления культурных и коммуникационных связей, в ходе которого в популярной музыке для баяна и аккордеона быстро распространяются и усваиваются новации, связанные с поиском новых средств выразительности, в результате чего отличия между исполнительскими школами становятся не значительными. На этапе **культурной коммуникации** (90-е гг. XX в. – по настоящее время) практика исполнения собственных сочи-

нений в исполнительской деятельности большинства музыкантов становится минимальной, что связано с расширением репертуарной базы, а также широким распространением печатной нотной литературы. Отметим, что творчество отдельных музыкантов включает в себя исполнение произведений, собственного сочинения, однако роль живой импровизации значительно снижается. Вместе с тем, требования к программе некоторых исполнительских конкурсов предусматривают исполнение конкурсантами либо собственных сочинений, либо импровизированных отрывков в контексте произведений других авторов (например, на конкурсе «Весенние голоса» в г. Москве).

Среди исполнителей популярной музыки известность снизили В. Баринов, О. Бычков, А. Веретенников, П. Волков, Е. Гаврилюк, П. Гвоздков, А. Грищенко, В. Губанов, А. Дмитриев, Р. Капранов, М. Лелюх, Б. Мирончук, С. Озеров, С. Осокин, Н. Тернавский, О. Ширунов, В. Янчак (страны СНГ), М. Д'Амарио, С. Пагни, Э. Растелли, Дж. Сочия, Дж. Альбанезе (Италия), В. Прието (Испания), Ф. Бювье, Ж. Лабро (Франция), Б. Конлон (Австралия) и др. В ансамблевом музицировании в равной степени распространены как смешанные, так и однородные составы. Среди самых интересных коллективов необходимо отметить «Grand Prix», «St. Petersburg Musette Ensemble», «Les magiciennes» (Россия), «Бряц-Band» (Украина), «Концертино» (Молдова), «Excelsior» (Балтийский интернациональный квинтет), «Каданс» (Франция), «Subtilu-Z» (Литва), белорусские ансамбли «Каприччио», «Тутти», «Ми-Ля», «Фестиваль», «Экспрессия».

На этапе культурной коммуникации характерной чертой становится создание однородных ансамблей из числа известнейших исполнителей-солистов, при этом иногда такие коллективы объединяют музыкантов из разных стран. Например, в «Quartetto Nuovo» вошли итальянские аккордеонисты А. Саллис, Дж. Сочия и французские баянисты М. Азолла и Р. Гальяно, в дуэт «Париж-Москва» – французская баянистка Д. Эморин и российский исполнитель Р. Жбанов. В международном ансамбле «Accordion Tribe» принимают участие представители США (Г. Клуцевшек), Финляндии (М. Каланиеми), Словении (Б. Бирик) и Австрии (О. Лехнер). В составе «World Accordion Trio» играют американец Ф. Марокко, француз Р. Гальяно и

японец Коба, в ансамбле «The International Trio» представители США, Финляндии и Новой Зеландии – Юлия, Ю. Силфверберг и К. Фридрих. Балтийский квинтет «Excelsior» также состоит из представителей трех стран: России (В. Ушаков, С. Лихачев), Литвы (Э. Габнис, Г. Савков), Латвии (С. Ставицкая). В США известен ансамбль «Amazing Accordion Kings», в который входят легенды американского джазового аккордеонного исполнительства А. ДиПиппо, Ф. Тоскано и М. Коралло. Белорусский ансамбль «Экспрессия» ведет концертную деятельность как в варианте дуэта, так и трио, и включает в свой состав многократных лауреатов международных конкурсов баянистов И. Дараганову, П. Дараганова и аккордеониста А. Дараганова.

На данном этапе наряду с сольной и ансамблевой, кристаллизуются новые формы исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки: выступление с фонограммой типа «-1» и исполнительство на цифровых инструментах. Отметим, что указанные формы были известны и ранее, однако в конце XX–XXI вв. получили повсеместное признание на профессиональной сцене. Так, в настоящее время исполнительство с фонограммой характеризуется двумя направлениями развития. В первом использование передовых технологий обусловлено невозможностью гастрольной деятельности с полным аккомпанирующим составом ансамбля или оркестра. Одними из первых музыкантов, использовавших в своей концертной практике фонограмму, стали В. Ковтун, Я. Табачник, белорусские исполнители В. Бубен, В. Глубоченко, В. Полесов. В XXI в. к этой форме исполнительства обращаются Р. Бажилин (Россия), Р. Гальяно (Франция), И. Осипенко, дуэт «Two asso» (Украина) и др. Второе направление данной формы исполнительской практики ориентировано на установки массовой культуры – коммерциализацию и распространение путем средств массовой информации. Среди музыкантов этого направления П. Дранга, Д. Пономарев, ансамбли «Баян-тіх», «Русские Перцы», «Рашен Калабашен», «Невесты» (Россия), П. Невмержицкий (Беларусь) и др.

Широкое распространение в современном баянно-аккордеонном искусстве получило исполнительство на цифровых инструментах. Применение в качестве звукообразующего начала электроники значительно расширило музыкально-выра-

зительный потенциал баяна и аккордеона. Отметим, что начало экспериментов по созданию электромузыкальных инструментов приходится на 80-е гг. XX в. Так, в СССР были созданы электронный аккордеон «Эстрадин-8А» и электронные баяны «Эстрадин-182», «Орион», в тракте мелодии которых присутствовали тембры струнных, духовых, клавишных инструментов; в тракте аккомпанемента – разнотембровый бас, аккорды в звучании ритм-гитары, фортепиано, баяна, перкуссия. На подобных инструментах играли А. Беляев и белорусский баянист А. Жилин, репертуар которых состоял из переложений сочинений для акустических инструментов.

В настоящее время исполнительство на цифровых инструментах характеризуется возрастающим интересом со стороны баянистов и аккордеонистов всего мира. По мнению русского баяниста А. Селиванова, популярность цифровых инструментов способствовала рождению нового направления баянно-аккордеонной исполнительской практики [258]. Современный цифровой баян и аккордеон – это электроакустический музыкальный инструмент, совмещающий традиционное акустическое звучание с функциями цифрового синтезатора. Конструктивные особенности предусматривают следующие варианты звучания: аналог акустического тембра баяна и аккордеона; с цифровой обработкой тембров различных музыкальных инструментов; исполнение традиционного ручного аккомпанемента (бас и готовый аккорд); добавление ударных инструментов; использование стилей авто-аккомпанемента и *midі* «-1» фонограмм, установленных производителем или созданных самим исполнителем и внесенных в память инструмента. Современные *midі*-системы применяются отечественным производителем мастеровых баянов и аккордеонов «Zonta». По мнению белорусского исполнителя и автора популярной музыки В. Глубоченко, цифровой баян может передать звучание практически любого инструмента, что позволяет исполнять музыку различных направлений в полной фактуре – с аккомпанементом, бас-гитарой, ударными инструментами. Отметим, что функции автоаккомпанемента и *midі* фонограммы стали альтернативой выступлениям на акустических инструментах с фонограммами «-1».

Среди исполнители на цифровых баяне и аккордеоне известность снискали В. Воронко, В. Глубоченко (Беларусь), С. Герман (Германия), П. ди Модugno, С. Пагни, М. Патарини (Италия), П. Янаш (Польша), Э. Аханов, И. Белов, В. Бутусов, А. Климов, С. Кузовчиков, И. Ратников, А. Черномордиков (Россия), Н. Балларини, Ч. Бергер (США) и др. Репертуар указанных музыкантов достаточно обширен и включает в себя не только популярную, но и академическую музыку. Следует отметить, что динамика развития данной формы исполнительской практики несколько сдерживается отсутствием достаточного количества оригинальных сочинений для цифровых инструментов.

В начале XXI в. в развитии баянно-аккордеонного исполнительского искусства обнаруживается неконформистский подход к реализации баяна и аккордеона в джазе. Так, круг творческих экспериментов музыкантов-импровизаторов Л. Фрисина (Австралия), Р. Сандерсона (Англия), «Ghorag Deem Express» (Голландия), Дж. Кошья, Р. Руджери, А. Салиса (Италия), К. Дарвина (Канада), Н. Бакула (Латвия), Я. Войторовского (Польша), Э. Петровой (Россия), Ф. Арсено, Ч. Грира, Э. Денио, Т. Дэннона, Д. Кортеше, М. Лоуда, Дж. Серрито, Д. Федеричи (США), Б. Мирончука (Украина), Р. Сопа (Франция), Ю. Оцука (Япония) охватывает стилистические течения всех направлений развития джаза (от диксиленда и свинга до модального джаза и свободной импровизации), фьюжн, джаз-рок, всемирный джаз. Уровень мастерства данных исполнителей указывает на то, что в настоящее время баян и аккордеон стали равноправными инструментами джазового арсенала.

Среди наших соотечественников самым ярким последователем импровизационного джаза является баянист А. Шувалов. В стиле импровизаций А. Шувалова прослеживаются черты традиционного направления джаза, джаз-рока, стилей кантри, «New murette», «Nuevo tango». В программе выступлений музыканта в равной мере представлены как произведения Р. Гальяно, О. Питерсона, А. Пьяцоллы, так и известные джазовые стандарты, а также собственные сочинения. На наш взгляд, появление такого яркого исполнителя было обусловлено общим расцветом музыкального искусства эстрады и джаза в Беларуси, пришедшегося на конец XX в. – начало XXI в.



В этот период множится оркестровый и ансамблевый концертный репертуар, включающий не только лучшие образцы зарубежной популярной и джазовой музыки, но и оригинальные сочинения белорусских авторов (А. Липницкий, В. Угольник, Н. Федоренко), значительно расширяется фестивальное движение, образуются джаз-клубы, учреждается премия «Джазмен года». Претворение джазовой стилистики становится важнейшей составляющей репертуара не только эстрадно-джазовых, но и коллективов народных и смешанных составов. Выдвигаются джазовые музыканты молодого поколения П. Аракелян, К. Карапетян, ансамбли А. Архипова, И. Сафонова, Л. Гурвича, «Авенир-бэнд», «Тэйк файв», «Apple tea», «Svetboogie-Band», джаз-бэнды под управлением А. Гулая, Н. Федоренко, А. Яскина, Президентский оркестр Республики Беларусь под управлением В. Бабарикина, «Symphonic Drive Orchestra» под управлением А. Липницкого и др.

Следует отметить, что выразительные качества баяна и аккордеона стали востребованы в новейших течениях массовой музыки, при этом композиторское и исполнительское решение отталкивается, в первую очередь, от сущности оригинального баянно-аккордеонного исполнительского искусства. Так, белорусский дуэт «Гурзуф», включающий в себя баяниста Е. Забелова и барабанщика А. Залесского, стал известен, исполняя музыку в стиле прогрессив-рок.

На современном этапе большой интерес в развитии популярной музыки для баяна и аккордеона представляют музыкальные стили кейджен (cajun) и зайдеко (zydeco), сформированные в культуре национальных этнических групп США. В конце XX – начале XXI в. некоторые исполнители значительно расширили границы формы, обогатили музыкальный язык посредством усложнения гармонической и ритмической основы. В результате этого стили кейджен и зайдеко, сохранив самобытное начало, утратили исключительно утилитарное предназначение. Заметим, что в конце XX – начале XXI в. в многочисленных коллективах, исполняющих музыку подобного плана, значительно возросло значение баяна и аккордеона и расширилась сфера их исполнительских функций. Также известность приобрели солисты – баянисты и аккордеонисты. Анализ записей позволил нам сделать вывод, что на современ-

ном этапе развития данное направление баянно-аккордеонной исполнительской практики в сфере популярной музыки представляет собой высокохудожественное импровизационное искусство. Среди исполнителей, обращающихся к стилям кей-джен и зайдеко, Т. Уизролл, Э. Холл (Англия), «BobCajun» (Канада), Й. де Йонг, «Allez Mama» (Нидерланды), С. Петров и ансамбль «Zagorelos» (Россия), М. Адкок, П. Бон, Дж. Браскард, Р. Ледет, С. Райли, М. Сандерс, «Bennie & the Swamp Gators Zydeco Band» (США), Ж. Доле (Франция), «Zydeco Kicks» (Япония) и др. [252].

Одним из важнейших факторов развития популярной музыки для баяна и аккордеона является активизация конкурсно-фестивального движения, которое достигает расцвета в начале XXI в. Конкурсные прослушивания позволяют не только выявить лучших исполнителей, но и проследить основные тенденции развития данного направления. Категории, подразумевающие исполнение популярной музыки, становятся неотъемлемой частью таких престижнейших международных конкурсов и фестивалей, как: «Кубок Кривбасса», «Аккорды Львова», «АссоHoliday», «Perpetuum mobile» (Украина); «Весенние голоса», «Петро-Павловские ассамблеи гармоники», «Веселый аккордеон», Сибирский конкурс юных исполнителей на баяне и аккордеоне (Россия); фестивали в г. Пшемьсль и г. Санок (Польша), «Фогтландские дни музыки» (Германия), «Приз Кастельфидардо», «S. Bissari», «Премия города Ланчиано», «Приз города Рубе» (Италия), «Гран-при акордеон» (Франция), видеоконкурс «Золотой аккордеон» (США), «Кубок мира», «Трофей мира» (проводятся ежегодно в разных странах) и др.

Необходимо подчеркнуть, что некоторые тенденции этапа культурной коммуникации были учтены в ряде международных конкурсов исполнителей на баяне и аккордеоне. Примером этому является организация творческих состязаний исполнителей на цифровых инструментах (например, «V-Accordion Festival» в Италии), а также включение категорий «Digital Accordion» («Цифровой аккордеон»), а также категорий, подразумевающих использование фонограмм типа «-1», в программу таких международных конкурсов исполнителей на акустических инструментах, как «Закарпатский Эдельвейс» (Украина), «Кубок мира» (в разных странах Европы). Специфика отме-

ченных конкурсов заключается в ориентации исполнителей на раскрытие потенциала цифрового инструмента посредством создания креативных аранжировок оригинальных сочинений для акустических инструментов, переложений фортепианной и симфонической литературы, где комплекс используемых музыкально-выразительных средств выходит за рамки возможностей традиционных баяна и аккордеона.

Таким образом, в развитии популярной музыки для баяна и аккордеона можно выделить пять основных этапов, на протяжении которых происходило интенсивное развитие данного направления в белорусской и мировой исполнительской практике. На **этапе зарождения** (конец XIX – начало XX в.) начинается формирование популярной музыки для баяна и аккордеона, подготовленное интенсивным развитием «третьего пласта» в музыкальной культуре Европы и США на протяжении XIX в. Характерными чертами популярной музыки для баяна и аккордеона в данный период становится совмещение исполнительской и композиторской деятельности, а также преломление традиций массового бытового музицирования.

На **этапе становления** (20–40-е гг. XX в.) эволюция «третьего пласта» в мировой художественной культуре обусловила специфику развития данного направления в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве. Данный период был отмечен взаимодействием европейских и внеевропейских культур, в ходе чего «третий пласт» вобрал в себя жанры латиноамериканской легкой музыки и джаз, становление которого пришлось на первую половину XX в. Развитие «третьего пласта» в художественной культуре США и Европы отталкивалось от принципа комплиментарности музыкальных традиций различных стран с опорой на инструментальные жанры. В то же время в СССР популярная музыка базировалась на песенных жанрах, а новации зарубежной популярной музыки были подвергнуты глубокому переосмыслению.

На данном этапе в популярной музыке, в том числе и баянно-аккордеонной, наблюдается углубление идейно-образного содержания, усложнение музыкального языка, итогом чего стал переход данного направления на концертную стадию развития. В исполнительском искусстве баянистов и аккордеонистов в этот период раскрываются музыкально-выразительные и тех-

нические возможности инструментов, кристаллизуются приоритетные направления развития популярной музыки для баяна и аккордеона в различных странах: в США – джазовая музыка, во Франции – стиль мюзет, в Германии – эстрадно-виртуозная музыка, в СССР – аккордеонное исполнительство в составе эстрадно-джазовых коллективов. Определение данных жанрово-стилевых приоритетов было обусловлено социально-культурными процессами, происходящими в художественной культуре, а также динамикой и спецификой развития баянно-аккордеонной исполнительской практики в отмеченных странах, где позиция Беларуси представляется нам периферийной.

На этапе **профессионализации** (50–60 гг. XX в.) происходит утверждение баяна и аккордеона в художественной практике профессиональных музыкантов, в результате чего возрастает уровень исполнительского мастерства и возникают предпосылки дифференциации исполнительской и композиторской деятельности. В Европе, США, СССР выдвигается ряд молодых музыкантов, которые получили дальнейшую известность как авторы сочинений популярной музыки для баяна и аккордеона. На этапе профессионализации наблюдается тенденция к расширению сфер исполнительского искусства: распространение получает исполнительство в смешанных ансамблях и небольших джазовых комбо, за рубежом актуализируется практика выступлений баянистов и аккордеонистов в составе профессиональных джазовых коллективов, в поп-музыке, в киноиндустрии.

В СССР на данном этапе характерно обращение широкого круга исполнителей к аккордеону, а позднее и к баяну, как к сольным инструментам, ориентированным на исполнение популярной музыки, чему способствовало развитие гастрольной деятельности и тиражирование аудиозаписей. Значительную роль в профессионализации популярной музыки для баяна и аккордеона сыграло внедрение баяна и аккордеона в филармоническую исполнительскую практику ряда республик СССР (России, Украины, Прибалтики).

В Беларуси в 50-е гг. XX в. инструментальная популярная музыка была представлена в репертуаре любительских оркестров и профессиональных коллективов Белгосфилармонии, Белорусского телевидения и радио, Минского цирка. Недоста-

точное количество высококвалифицированных музыкантов, дефицит репертуара и насыщенной концертной деятельности сдерживали положительную динамику развития данного направления исполнительской практики, особенно в баянно-аккордеонном искусстве. Так, вплоть до начала 60-х гг. XX в. популярная музыка для баяна и аккордеона была востребована лишь в исполнительской деятельности артистов Белгосэстрады. На протяжении 60-х гг. XX в. в Беларуси расширяется гастрольное движение, Белгосфилармония инициирует создание эстрадных ансамблей с участием баяна и аккордеона, дисциплины эстрадного профиля и изучение аккордеона включаются в учебный план Белгосконсерватории, что способствует постепенной профессионализации популярной музыки для баяна и аккордеона

Жанрово-стилевой раскол, назревший в мировой музыкальной культуре, приводит к активному взаимодействию «пластов» инструментальной музыки, а также детерминирует усвоение популярной музыки и джаза академической средой (композиторской, исполнительской, музыкально-педагогической). Если на предыдущих этапах исполнительская практика и композиторское творчество баянистов и аккордеонистов были связаны и взаимообусловлены, то на **этапе академизации** (70–80-е гг. XX в.) данные сферы деятельности разграничиваются. Формирование фонда нотной литературы способствовало популяризации популярной музыки для баяна и аккордеона в Австралии, Канаде, Норвегии, Шотландии, а также сближению советского и зарубежного баянно-аккордеонного исполнительского искусства. Так, СССР стирается грань между сферами исполнительской деятельности баянистов и аккордеонистов, выявляются индивидуальные исполнительские стили, расширяется применение джазовой стилистики, утверждается баянно-аккордеонная исполнительская практика в импровизационном джазе. В белорусской художественной культуре в этот период происходит значительное укрепление позиций популярной музыки и джаза, что было связано с открытием Минского института культуры, в то же время, баянно-аккордеонное исполнительское искусство целенаправленно развивается в академическом направлении.

На этапе **культурной коммуникации** (90-е гг. XX в. – по настоящее время) популярная музыка для баяна и аккордеона в различных странах развивается в одном направлении, чему способствовала глобализация художественной культуры. Характерным становится минимизация исполнения собственных сочинений, обогащение стилового пространства (кейджен, зайдеко, новейшие течения массовой музыки, синтетические течения), создание международных ансамблей из числа популярных исполнителей-солистов, распространение новых форм исполнительской практики (с фонограммой типа «-1» и исполнительства на цифровых инструментах).

В конце XX – начале XXI в. заметно активизируется конкурсно-фестивальное движение, учитывающее некоторые тенденции этапа культурной коммуникации. Необходимо отметить возросший потенциал белорусских музыкантов, исполнительское мастерство которых неоднократно было отмечено на различных международных конкурсах. Среди них: солисты И. Дараганова, В. Дудолодов, В. Жданович, И. Засимович, И. Квашевич, П. Назаренко, О. Немцева, Ю. Новик, В. Плиговка, А. Таран, Г. Ткачев, В. Федорук, А. Шувалов, С. Ящук, ансамбли «Каприччио», «Ми-Ля», «Премьер», «Тутти», «Фестиваль», «Фортуна», «Экспрессия», трио «Виктория» и др.

### **2.3. Тенденции развития оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки**

Одним из важнейших факторов развития исполнительского искусства является совершенствование оригинального репертуара. М. Имханицкий констатирует, что уже в начале XX в. претворение различных жанров популярной музыки являлось «существенным направлением в становлении баянно-аккордеонного репертуара в целом» [68, с.457]. Необходимость создания оригинальных сочинений для баяна и аккордеона возникла на этапе **зарождения** (конец XIX – начало XX в.): в этот период издаются многочисленные инструктивно-методические пособия и репертуарные сборники, включающие произведения популярной музыки. Оригинальный репертуар баянистов и аккордеонистов на данном этапе составляли преимущественно

собственные сочинения, основанные на характерном национальном жанрово-стилевом материале: в США – рэгтайм, блюз, тустеп, во Франции – мюзет, в Италии – итальянские лирические песни и т.д.

А. Сташевский подчеркивает, что дуализм социального бытования гармонике на Украине, в России и Беларуси в будущем обусловил развитие музыки для баяна и аккордеона по следующим направлениям: фольклорная музыка; популярная танцевальная музыка; городской романс и городская песня; оригинальные пьесы в жанрах бытовой музыки; упрощенные переложения популярных классических произведений [190]. Следует отметить, что в силу отсутствия письменной фиксации многие оригинальные сочинения этого периода утрачены, другие – устарели и не исполняются, представляя интерес исключительно в рамках изучения истории баянно-аккордеонного исполнительского искусства. Вместе с тем, произведения некоторых авторов получили широкое распространение в мировой исполнительской практике и актуальны по настоящее время, поэтому должны быть учтены для осознания целостной картины развития популярной музыки для баяна и аккордеона.

Одними из первых авторов оригинальных произведений популярной музыки для баяна и аккордеона стали американские исполнители Г. и П. Дейро, П. Фросини. Творческое наследие музыкантов включает в себя обработки танцевальных и песенных мелодий, а также сочинения с авторским тематизмом в жанрах легкой музыки, раскрывающие художественно-выразительные возможности инструментов. Так, в произведениях П. Фросини была впервые использована мехо-репетиционная техника, четко ритмизованное меховое тремоло, триольные пассажи [69], сочинения Г. Дейро «отличаются прекрасным ощущением аккордеонной фактуры, затейливой орнаментальной вязью, темпераментным тонусом» [68, с.470].

На этапе **становления** (20–40-е гг. XX в.) оригинальный репертуар баянистов и аккордеонистов в различных странах приобретает индивидуальные черты. Основу репертуара французских музыкантов составляли произведения в стиле мюзет, к созданию которых обращались Э. Ваше, Ш. Пегури, Ж. Коломбо и др. Музыкальная ткань мюзетов – вальсов, полек, эстрадных миниатюр – отличалась ажурной мелодикой, которая за-

тейливо опевалась и расцвечивалась характерной мелизмати­кой, включающей в себя противопоставления разнообразных ритмических узоров, дуольного и триольного заполнения долей в такте, требующих виртуозной мелкой техники.

В Германии развитие оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки отталкивалось от сложившихся традиций академического баянно-аккордеонного искусства, что обусловило преобладание в репертуаре развернутых эстрадно-виртуозных произведений и определило особенности музыкального языка сочинений этого периода. Например, Р. Вюртнер использовал в своих произведениях различные виды фактуры и широкий спектр мелодического орнамента, в основе которых лежал тип романтической «шопеноли­стовской» виртуозности, совмещенный с классической формой темы с вариациями. Также широкое распространение в репертуаре немецких баянистов и аккордеонистов на данном этапе получают «эстрадные миниатюры, созданные непосредственно в танцевальных жанрах» [68, с.479] – вальсы, квик­степы, пасодобли, польки, танго, твисты, фокстроты, чарльстоны и т.д. Ведущие тенденции популярной музыки нашли отражение в композиторском творчестве А. Фоссена, сочинения которого отличаются насыщенным ритмическим пульсом, прихотливым ритмическим рисунком, колоритной орнаментикой, острыми синкопами. Необходимо подчеркнуть, что в настоящее время произведения А. Фоссена часто используются в качестве концертного и педагогического репертуара в старших классах ДМШИ и на начальных курсах музыкальных колледжей. Отметим, что творчество немецких музыкантов оказало влияние на развитие оригинального репертуара в других странах. В частности, М. Имханицкий констатирует, что эстрадные миниатюры польских композиторов В. Безана, К. Туревича, Й. Оржеховского стилистически схожи с произведениями Р. Вюртнера и А. Фоссена [69].

В США оригинальный репертуар на данном этапе обогатился произведениями с джазовой стилистикой Э. Галла-Рини и Ч. Маньянте. Одной из тенденций развития зарубежного репертуара для баяна и аккордеона стало создание музыкантами обработок авторских сочинений других исполнителей. Например, П. Дейро аранжировал фокстрот З. Конфри «Голово-



кружительные пальцы», Э. Галла-Рини – «Шмелиное буги» Дж. Финна, Ч. Маньянте – «Кумпарситу» М. Родригеса и др.

В СССР, как было отмечено выше, аккордеонное исполнительское искусство развивалось в контексте бытования инструмента в составе эстрадно-джазовых коллективов, тем не менее, репертуар аккордеонистов также включал в себя оригинальные произведения для аккордеона-соло – танцевальную легкую музыку, а также виртуозные произведения и джазовые обработки популярных романсов.

На этапе профессионализации (50–60-е гг. XX в.) начало процесса дифференциации композиторской и исполнительской практики способствовало утверждению в репертуаре баянистов и аккордеонистов не только собственных сочинений, но и произведений других авторов. Необходимо подчеркнуть, что формирование массива оригинального репертуара в сфере популярной музыки имело свою специфику в советской и зарубежной баянно-аккордеонной практике. Так, за рубежом интенсивное развитие баяна и аккордеона как сольных инструментов произошло уже на ранних этапах развития популярной музыки для баяна и аккордеона, в то время как в СССР необходимость появления оригинальных произведений для баяна и аккордеона-соло возникла лишь во второй половине XX в. Кроме того, многие произведения популярной музыки для баяна и аккордеона зарубежных авторов первой половины XX в. утвердились в исполнительской практике советских музыкантов на более поздних этапах развития. Отметим, что большинство образцов популярной музыки 50–60-х гг. XX в. получило распространение в различных рукописных вариантах, в то время как их публикация состоялась гораздо позже.

Значительное место в репертуаре баянистов и аккордеонистов на данном этапе занимала танцевальная легкая музыка и произведения в стиле мюзет, создание которых наблюдается не только во Франции (Т. Мюрена, Г. Визер, Ж. Прива), но и в Германии (А. Фоссен), Италии (П. Пренчипе), СССР (Б. Тихонов, М. Двилянский). Также очевиден интерес авторов и исполнителей к таким жанрам латиноамериканской легкой музыки, как мамбо, румба, самба, танго. Еще одну многочисленную группу оригинальных произведений для баяна и аккордеона составили сочинения «оджазированной» легкой музыки, пре-

ломляющей в жанрах легкой музыки отдельные интонационно-ритмические элементы джаза в виде вкраплений в музыкальную ткань элементов джазовой мелодики, гармонии, ритмики. Так, музыкальную ткань произведений А. Фоссена, Ю. Шахнова, М. Двилянского пронизывают свинговые обороты, спонтанные смены ритмического рисунка, затейливые орнаментальные фигурации, многочисленные синкопы, остро сопоставляемые с равномерностью метрического басы-аккордового пульса.

В США получают распространение сочинения на темы джазовых стандартов, а также музыка с авторским тематизмом в стилях диксиленд, свинг и буги-вуги. Следует отметить, что авторы оригинальных сочинений для баяна и аккордеона с джазовой стилистикой (например, А. ван Дамм, Ф. Марокко, М. Элонги) отталкивались от специфики собственной джазовой исполнительской практики, а также ориентировались на умение исполнителей импровизировать, поэтому зачастую нотный текст фиксировал лишь мелодическую линию и тональный план в виде цифровки. Так, известнейшие сочинения А. ван Дамма в авторской редакции предполагали наличие аккомпанирующей группы, а в варианте для аккордеона-соло были опубликованы в переложениях других исполнителей (например, Г. Лофгрена).

Широкое распространение за рубежом, особенно во Франции, получает создание произведений популярной музыки для баяна и аккордеона в соавторстве, что, на наш взгляд, было обусловлено практикой коллективного импровизационного музицирования. Подтверждением вышесказанному являются совместные сочинения французских авторов-исполнителей Г. Визера, Т. Мюрена, Л. Феррари, П. Ферре, Ж. Пейроннина, Ж. Колombo (например, «Ночь в Париже», «Вечерний спор», «Жанетт», «Свинг-вальс», «Безразличие», «Неожиданное»). К созданию популярной музыки для баяна и аккордеона обращаются представители других исполнительских специальностей. Например, Ж. Пейроннин – автор знаменитых «Аккордеонсамбы» и «Королевы мюзета» – был пианистом.

Тенденцией зарубежного оригинального репертуара для баяна и аккордеона становится охват широкой стилистической палитры, выражающейся в совмещении в концертных про-

граммах различных направлений музыкального искусства: академической и популярной музыки, импровизационного джаза. Так, репертуар ансамблей аккордеонистов «К-Trio» и «Chicago accordion» включал в себя переложения сочинений В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Дебюсси, К. Сен-Санса, А. Хачатуряна, Л. Бернштейна, а также популярную музыку – произведения Г. и П. Дейро, Э. Галла-Рини, Ч. Маньянте, П. Фросини. В концертном репертуаре М. Элонги органично сочетались произведения малых форм в жанрах легкой музыки и крупные сочинения академического направления, в то же время музыкант получил широкую известность и как джазовый аккордеонист-импровизатор. Ф. Марокко также отдавал предпочтение не только популярной, но и камерно-инструментальной старинной и современной музыке. Репертуар Д. Кортезе включал в себя собственные аранжировки популярных итальянских народных и оперных мелодий и импровизации на темы известных джазовых стандартов. Подобную картину репертуарной направленности мы можем проследить в творчестве Ф. Тоскано, Д. Контино, А. ДиПиппо, Дж. Барбатто и др. [255; 259; 260]. Следует отметить, что охват широкого стилистического поля на данном этапе был характерен и для композиторского творчества зарубежных баянистов и аккордеонистов. Например, стилистика сочинений В. Бельтрами варьировалась в диапазоне от академической музыки до ярких виртуозных миниатюр с использованием интонационно-ритмических элементов джаза.

На этапе профессионализации начинается интенсивное развитие оригинального репертуара в сфере популярной музыки в СССР. Необходимо уточнить, что некоторые исследователи [33; 68] относят к популярной музыке для баяна и аккордеона обработки народно-песенного и народно-танцевального материала, а также камерно-инструментальные произведения крупных форм с использованием фольклорного тематизма. По ряду причин это представляется нам не совсем верным.

Во-первых, советские авторы обработок народной музыки для баяна (А. Данилов, И. Паницкий, Н. Ризоль, А. Сурков и др.) в 50–60-е гг. XX в. напрямую отталкивались от особенностей фольклорного пласта, передавая «типичные особенности национального музицирования на гармонии» [68, с.428], манеру

народного подголосочного пения, что превалировало в общей концепции сочинений. В пользу наших доводов свидетельствует и история исполнительства на народных инструментах, где особенности развития советского баянного и аккордеонного исполнительского искусства первой половины XX в. обособлены, так как если «корни баянного профессионального исполнительства глубоко заложены в народном инструментальном искусстве» [37, с.18], то аккордеонного – в практике музыкальной эстрады. Во-вторых, осмысление музыкального материала в обработках народного репертуара и камерно-инструментальных произведений с использованием фольклорного тематизма происходило в направлении академической композиторской традиции, что становится очевидным при анализе музыкальной ткани сочинений. В-третьих, в связи с активным процессом профессионализации баянного исполнительского искусства уже в конце 40-х гг. XX в. назревает необходимость разделения его направлений. Так, Н. Чайкин предлагал следующую дифференциацию: народное направление, включающее в себя традиционные вариационные обработки народной музыки; камерно-академическое направление; эстрадное направление, в основе которого лежит легкая музыка для баяна и аккордеона [37, с.157]. Из этого следует, что огромный пласт различных баянных обработок народного материала лежит за границами данного исследования.

Развитие оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки было подготовлено деятельностью советских исполнителей в годы Великой Отечественной войны в составе фронтовых концертных бригад и джаз-оркестров. Напряженность концертной жизни в условиях военного времени вызывала острую необходимость в появлении широкого спектра новых оригинальных сочинений с оптимистическим содержанием. В послевоенный период весомым фактором развития оригинальной музыки для баяна и аккордеона стало повсеместное распространение инструментов, в том числе и трофейных аккордеонов, в быту, что требовало расширения репертуарного фонда, доступного по идейно-образному строю и техническому воплощению широким массам.

Оригинальный репертуар профессиональных советских исполнителей на данном этапе характеризуют несколько особен-

ностей. Так, творчество многих известных музыкантов того времени (например, Н. Воропаева, Б. Газарова, М. Макарова) оставалось импровизационным, поэтому созданные произведения не имели письменной фиксации и были представлены исключительно в концертном репертуаре автора. С другой стороны, на данном этапе музыкальные издательства СССР начинают выпуск сборников популярной музыки для баяна и аккордеона, авторами и составителями которых были известнейшие исполнители. В силу этого, в 50–60-е гг. XX в. характерной чертой исполнительской деятельности становится «массовое увлечение известными произведениями эстрады того времени» [33, л.92]. Репертуарными становятся сочинения Б. Векслера, М. Двилянского, В. Дмитриева, Б. Тихонова, Ю. Шахнова и др.

Вместе с тем, основу концертного репертуара большинства советских исполнителей в 50-е гг. XX в. все же составляли собственные сочинения. На данном этапе появляются многочисленные обработки песенных тем И. Дунаевского, А. Цфасмана, произведения с авторским тематизмом, в том числе большое количество программных сочинений (например, «Грустный арлекин» М. Двилянского, «Бегут ручьи» Ю. Шахнова). Также очевидным является преобладание «оджазированной» легкой музыки, что было связано с обширным опытом работы многих аккордеонистов-солистов в эстрадно-джазовых оркестрах.

Необходимо подчеркнуть, что в СССР на этапе профессионализации разграничение сфер баянной и аккордеонной исполнительской практики становится не столь явным, как ранее. Так, Л. Бубенникова утверждает, что в 50-е гг. XX в. «противостояние, существовавшее между аккордеоном и баяном, пытался сгладить баянист Б. Тихонов» [238, с. 431]. По сути, Б. Тихонов был первым баянистом – автором произведений популярной музыки, которые получили широкое распространение в репертуаре музыкантов-профессионалов. В музыкальном языке сочинений Б. Тихонова, с одной стороны, был представлен интонационно-образный строй советской популярной музыки того периода, с другой – преломлялись традиции французского мюзета, о чем можно судить, проанализировав такие произведения, как «Пушинка», «Весенний вальс», «Фейерверк», «Концертная полька». Отметим, что схожая стилисти-

ка была выявлена и в сочинениях некоторых других авторов – аккордеонистов М. Двилянского, Ю. Шахнова.

Одним из источников пополнения репертуара стали зарубежные трофейные нотные сборники, а также пластинки эстрадных и джазовых коллективов, звукозапись исполнения которых переводилась профессиональными баянистами и аккордеонистами в графический текст и адаптировалась к возможностям инструментов. Например, Е. Выставкин, по воспоминаниям современников, отличался тем, что «снимал» с пластинки джазовую оркестровку и в точности – и по технике, и по манере – воспроизводил ее на аккордеоне, безошибочно находя нужные регистры.

Между тем, звукозаписи выступали не только в роли непосредственного источника музыкального материала, но и определяли основные тенденции развития оригинального репертуара. Так, преломление в оригинальном репертуаре баянистов и аккордеонистов таких жанров, как боссанова, румба, самба происходит лишь после утверждения латиноамериканской легкой музыки в массовом сознании советского общества, что, в свою очередь, было обусловлено выпуском фирмой «Мелодия» в 60-е гг. XX в. ряда пластинок с записями ведущих эстрадно-джазовых коллективов, а также серии пластинок «Турнирные танцы» и «Танцевальные ритмы». Отметим, что к сочинению произведений для баяна и аккордеона в жанрах латиноамериканской легкой музыки на данном этапе обращались Б. Векслер, Е. Выставкин, Ю. Пешков. Также содержание репертуара баянистов и аккордеонистов было определено особенностями развития музыкальной культуры в каждой отдельно взятой республике СССР. Например, в Прибалтике на этапе профессионализации наблюдается интенсивное развитие джазового искусства, в силу чего репертуар таких аккордеонистов, как А. Лочерис, А. Ойт, был основан преимущественно на музыкальном материале с использованием джазовой стилистики.

Репертуар белорусских исполнителей в первой половине 50-х гг. XX в. опирался на исполнение собственных обработок заимствованных тем, в то время как сочинения с авторским тематизмом в этот период не встречаются. Широко распространены были монтажи оперетт и попури на темы советских песен, вальсов И. Штрауса. Такая репертуарная направленность

прослеживается в творчестве артистов Белгосэстрады Д. Алексеева, И. Блянкейдера, З. Великановой, И. Гаркина, Э. Зеркалиной, Д. Кагановича, Н. Королева, Д. Павлова и др. [151]. Репертуар артистов Белгосэстрады, совмещающих в творческой деятельности исполнительство на фортепиано и аккордеоне, состоял из переложений фортепианной и симфонической литературы. Примечателен тот факт, что в репертуарных листах некоторых музыкантов изначально предусматривался вариант исполнения одной и той же программы как на фортепиано, так и на аккордеоне. Так, Е. Крамер – дипломант Всесоюзного конкурса пианистов – исполнял на аккордеоне сочинения Р. Глиэра, Ф. Шопена; В. Николаев – прелюдии С. Рахманинова, 2-ю рапсодию Ф. Листа [151].

Во второй половине 50-х–60-е гг. XX в. в репертуар белорусских исполнителей (преимущественно аккордеонистов) входили оригинальные произведения Б. Тихонова «Голубой вальс», «Интермеццо», а также «Карусель» Ю. Шахнова (А. Королев, Ц. Народницкая, М. Солопов, Н. Цвилин, Г. Хабахбашев), в конце 60-х гг. XX в. – «Картинки Кубы» Б. Векслера [152; 160; 161]. В репертуаре И. Гаркина, Е. Вальчук, М. Солопова, А. Цветкова значительное место занимали переложения сочинений И. Дунаевского, Ю. Бельзацкого, А. Цфасмана, а также обработки «Чардаша» В. Монти. Во второй половине 50-х гг. XX в. в репертуар эстрадного квартета под управлением А. Королева входят сочинения зарубежных авторов, а также аранжировки иностранной популярной музыки (например, «Караван» Д. Эллингтона, аранжировки африканских народных мелодий) [152].

Направленность репертуара баянистов (например, И. Волкова, В. Карелова, С. Фомченко, К. Щеглова) вплоть до конца 60-х гг. XX в. продолжала отталкиваться исключительно от традиций академической и народной музыки [160; 161; 162; 163]. На наш взгляд, это было связано с продолжающейся дифференциацией баянного и аккордеонного исполнительства в Беларуси на сферы академической и популярной музыки. Так, заведующий кафедрой народных инструментов Белгосконсерватории Г. Жихарев отмечал, что основная задача музыкантов-народников – это популяризация народной песни, классической, советской и национальной музыки, что способ-

ствуется «успешной борьбе против тлетворных буржуазных тенденций, утверждая искусство социалистического реализма» [55, л.149]. Вместе с тем, очевидно отсутствие белорусских оригинальных сочинений для баяна и аккордеона и в сфере академической музыки: в планах Музфонда БССР в 50–60-е гг. XX в. написание музыки для баяна и аккордеона не встречалось вовсе [158]. Еще в 1956 г. руководство Белгосконсерватории обязало кафедру композиции помогать народникам в формировании оригинальной репертуарной базы, а также создании переложений для баяна [153, л.305–320], однако ощутимых изменений эти меры не принесли. Количество инструментальной популярной музыки, созданной белорусскими композиторами, также было крайне ограниченным. Хотя еще в 1956 г. в Музфонд БССР была направлена заявка на создание и издание массовым тиражом произведений популярной музыки для различных составов, при анализе архивных документов за 1960-е гг. мы выяснили, что для эстрадных оркестров в этот временной промежуток сочинял лишь один автор – Р. Бутвиловский [158]. Из оригинальной баянно-аккордеонной популярной музыки белорусских авторов на данном этапе интерес представляют сочинения А. Королева «Фантазия на популярные итальянские мелодии» и И. Капланова «Парафраз на тему белорусской народной песни «Зорка Венера» (для аккордеона-соло в сопровождении ансамбля), однако данные произведения не получили широкого распространения в репертуаре других белорусских исполнителей.

На этапе **академизации** (70–80-е гг. XX в.) вследствие резкого разграничения композиторской и исполнительской деятельности концертный репертуар баянистов и аккордеонистов обогатился множеством высокопрофессиональных оригинальных сочинений. В СССР известность приобретают молодые авторы – В. Власов, В. Гридин, Е. Дербенко, В. Зубицкий, В. Кузнецов, С. Лихачев, В. Новиков, В. Ушаков, В. Черников, У. Ютила и др. Подчеркнем, что некоторые из них получили профессиональное композиторское образование и круг их сочинений не ограничивается музыкой для баяна и аккордеона. Весьма важной для развития советского баянно-аккордеонного исполнительского искусства стала возможность знакомства музыкантов с современными сочинениями зарубежных коллег –



А. Астье, Ж. Базели, А. ван Дамма, Ф. Марокко, Т. Мюрена, Р. Гальяно и др.

Одной из тенденций этапа академизации становится повышенная индивидуализация композиторских стилей, а также заимствование некоторых характерных элементов музыкального языка другими авторами. Например, при анализе произведений Р. Гальяно, написанных в стиле «New murette» (например, «Танго для Клод», «Нью-Йорк танго», «Лицом к лицу», «Opale Concerto» и др.), напрашивается аналогия с «Nuevo tango» А. Пьяцоллы. Это касается как принципа развития материала, так и использования характерной ритмики, схожих мелодических и гармонических оборотов и т.д. Кроме того, в значительном количестве появляются аранжировки сочинений композиторов первой половины столетия Ж. Базелли, Ж. Коломбо, А. Фоссена и др. Например, «Безразличие» Ж. Коломбо – Т. Мурена, «Элегантная полька» Ж. Базелли – А. Астье, «Полька» Ж. Базелли – Ж. Куртана, «Флик-фляк» А. Фоссена – Б. Векслера.

На этапе академизации авторы популярной музыки для баяна и аккордеона впервые обращаются к крупным циклическим формам (сюитам, партитам), жанрам сонаты, сонатины, концерта («Джазовая сюита» В. Власова, сюита «Ретро» Ю. Пешкова, «Концерт» для аккордеона П. Принчипе и др.), создают развернутые виртуозные произведения в сложных и свободных музыкальных формах – фантазии, экспромты («Дивертисмент» А. Астье, «Искристый звездопад», «На арене», «Медленный фокстрот» В. Гридина и др.). Также наблюдается расширение применения джазовой стилистики: отдельные элементы джаза используются в произведениях, созданных в жанрах латиноамериканской легкой музыки, в стиле мюзет (М. Виттене, К. Томэна, Р. Гальяно). К джазовым стандартам эпохи свинга впервые обращаются такие советские авторы, как А. Беляев, А. Белошицкий, В. Власов, Е. Дербенко, В. Новиков, В. Зубицкий, Г. Шендерев, В. Черников. Среди самых интересных сочинений с авторским тематизмом отметим «Джазовый вальс» и «Вальс-экспромт» В. Черникова; «Буги-вуги», «Степ» из сюиты «Ретро» Ю. Пешкова; «Немое кино», «Давай посвингуем», «Буги-вуги» В. Власова.

В 70–80-е гг. XX в. практика исполнения своих сочинений продолжает иметь место, однако не доминирует над использованием в репертуаре популярной музыки других авторов. На наш взгляд, опора в исполнительской практике на собственные сочинения, например, у норвежского баяниста Н. Бреда, канадского аккордеониста К. Дарвина, американских аккордеонистов Б. Бирч, Т. Лоувелла, советских исполнителей В. Ковтуна, Я. Табачника и др., была вызвана желанием музыкантов подчеркнуть индивидуальность исполнительского стиля и сделать концертный репертуар неповторимым. Однако иногда репертуар баянистов и аккордеонистов все же пополнялся заимствованными авторскими сочинениями из репертуара других исполнителей, где источником расширения репертуарного списка выступал фонд концертных и студийных звукозаписей. Так, в 70-е гг. XX в. в концертные программы Ю. Пешкова входили произведения из репертуара Б. Векслера.

Отметим, что в СССР постепенно стираются границы артистического амплуа: в 70–80-е гг. XX в. концертные программы известнейших музыкантов А. Беляева, А. Дмитриева, Ю. Дранга, О. Шарова состояли как из оригинальных произведений академической, так и популярной музыки. В репертуар белорусских исполнителей (например, А. Жилина, Л. Шурмана) на данном этапе входили сочинения Э. Абрэу, В. Гридина, а также собственные аранжировки. Необходимо констатировать, что в данный период в Беларуси наблюдается некоторый спад интереса к исполнению популярной музыки для баяна и аккордеона. Так, репертуар единственного в 70–80-х гг. XX в. солиста-баяниста Белорусской государственной филармонии Н. Севрюкова основывался исключительно на сочинениях академической направленности. Однако, по утверждению профессоров Белорусской государственной академии музыки М. Солопова и Н. Севрюкова, популярная музыка на данном этапе все же входила в репертуар внештатных артистов Белгосфилармонии, а также работников Дворцов культуры и сельских клубов.

На этапе культурной коммуникации (90-е гг. XX в. – по настоящее время) в связи с активизацией конкурсно-фестивального движения критерий отбора репертуара значительно повысился. Наряду с уже известными авторами популярной музыки для баяна и аккордеона широкое признание снискали

наши соотечественники В. Глубоченко, А. Пожарицкий, С. Тихонов, В. Ткач, а также зарубежные авторы Е. Архипов, Р. Бажилин, Г. Беляев, А. Гайденко, Ю. Лихачев, А. Мюзикини, А. На Юн Кин, С. Петров, В. Поползин и др.

В развитии оригинального репертуара в сфере популярной музыки проявляются новые тенденции, связанные с эволюцией музыкального языка. Заметно возрастает значение приемов игры мехом (рикошета, тремоло), сонорных приемов игры (вibrато, нетемперированного глиссандо, кластеров) и различных колористических шумовых эффектов, направленных на имитацию звучания музыкальных инструментов, традиционных для джаза, в частности ритм-группы – ударной установки, перкуссии, бас-гитары. Ярким примером являются сочинения В. Власова («Шаги», «Бассо-остинато», «Степ», «Диско», «Компаньерос»), В. Зубицкого («Ti amo, Pesaro!», «Посвящение Астору Пьяццолле»), С. Тихонова («Опаздывающий экспресс»), Е. Дербенко («Старый трамвай», «Гармонист играет твист», «Детектив», «Извозчик»), В. Новикова («Хелло, Долли!», «Караван»), В. Глубоченко («Латифунтик», «Познакомимся»). Интересным проявлением данной тенденции становится использование композиторами возможностей голоса исполнителя (В. Зубицкий «Посвящение Астору Пьяццолле», В. Глубоченко «Касіў Ясь канюшыну» и др.), введение соло на губной гармонике (А. Шувалов «В стиле кантри»).

На этапе культурной коммуникации появляются многочисленные оригинальные стилизованные произведения популярной музыки для баяна и аккордеона, авторы которых используют как прямые цитаты (В. Власов «Улыбка Брамса», В. Новиков «Прости меня, Моцарт!», «Старая литовская пластинка»), так и заимствуют некоторые характерные мелодико-гармонические обороты у известных композиторов академической и популярной музыки (Е. Дербенко «Юмористическая сонатина», С. Пагни «Арт ван Дамм», Е. Архипов «В стиле Мефито», В. Казарин «В подражание Гальяно»). Также наблюдается активное развитие эстрадно-виртуозной музыки для баяна и аккордеона, где музыкальный язык сочинений местами отталкивается от стилистики произведений Р. Вюртнера. Примером тому «Концертная импровизация на тему песни И. Дунаевского «Капитан», «Интродукция и рэгтайм» А. На Юн Ки-

на, «Эстрадная миниатюра на тему белорусской народной песни «Ульяница» П. Денисенко, «Скрипач, который играет и танцует» В. Зубицкого.

Растет количество сочинений с использованием характерных интонационно-ритмических элементов стиля кантри. Среди произведений с данной стилистикой особенно популярны следующие: «Воронежский ковбой» В. Черникова, «Ранчо веселого Джека» С. Тихонова, «В стиле кантри» А. Шувалова, «В салуне» В. Поползина, «Рассказ ковбоя» Р. Бажилина, «Интермеццо в стиле кантри» Е. Дербенко, «Зареченский ковбой» В. Емельянова. Также очевиден интерес композиторов к обработке ряда популярных мелодий, среди которых тема Т. Хреникова «Московские окна» (Р. Бажилин, А. Беляев, С. Лихачев, В. Новиков, В. Подгорный, В. Поползин), тема К. Вайля «Мекки-нож» (Г. Шендерев, Е. Дербенко), тема В. Косма «Опавшие листья» (Е. Дербенко, В. Новиков, А. Таран, В. Черников, А. Шмыков), тема А. Пьяцоллы «Либертанго» (Ф. Анжелис, А. Беляев, Р. Гальяно, В. Зубицкий, П. Ковьелло).

На данном этапе авторы впервые обращаются к стилистике современного и авангардного джаза – бибоп («Бассо-остинато» В. Власова), прогрессив («Ночной патруль» В. Власова, «Карнавал» Р. Руджери), кул («Мне нравится этот ритм», «Кул» В. Власова), а также синтезируют стилистику музыки «третьего пласта». Например, сочетание стилистики бибоп, свинг, диксиленд и поп-музыки лежит в основе произведения В. Власова «Одесский рэп», синтез бибоп и фьюжн – «Каприччио в джазовом стиле» А. Сташевского. В цикле из «Восьми экспромтов в джазовом стиле» А. На Юн Кин представляет ретроспективу развития стилевых направлений джазовой музыки. Традиционная для баянно-аккордеонного репертуара джазовая стилистика (диксиленд, свинг, буги-вуги) воплощена в произведениях В. Власова, В. Глубоченко, Е. Дербенко, В. Новикова, С. Пагни, С. Тихонова, Т. Хейда и др. Широкое распространение получают джаз-вальсы («Ti amo, Pesaro!» В. Зубицкого, «Jazz Fiery-Muz» Е. Архипова и др.) и джаз-боссановы («Песня для Джо» Р. Гальяно, «Донна Стефи» С. Пагни и др.).

Как мы видим, в настоящее время произведения с использованием джазовой стилистики составляют значительную часть оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере по-

пулярной музыки. Однако, как отмечает В. Власов, баянно-аккордеонная музыка все же находится за границами мирового джаза и ограничивается рамками достаточно узкого круга музыкантов-народников [173]. Между тем, в настоящее время молодое поколение баянистов и аккордеонистов, например, Б. Мирончук, белорусские исполнители А. Таран, В. Федорук, А. Шувалов, все чаще обращаются к созданию оригинальной джазово-импровизационной музыки, в которой инструментальная специфика и художественно-выразительный потенциал баяна и аккордеона (приемы игры, тембровые краски) раскрываются с позиции джазовой исполнительской практики. В основе большинства сочинений подобного плана лежат зафиксированные в нотном виде импровизации на темы джазовых стандартов, для разработки музыкального материала которых авторы используют блюзовый звукоряд, диссонантную аккордику, полиритмию, усложненное синкопирование, что требует от исполнителя характерной манеры игры – джазовой фразировки, лабильного интонирования, специфической акцентуации, ритмического чувства свинга, исполнения джазовых эффектов и т.д. Отметим, что приближение баянно-аккордеонной исполнительской практики к канонам джазового исполнительства во многом стало возможно благодаря осмыслению практических проблем джазовой музыки в печатных изданиях и совершенствованию конструкции инструментов. Тиражирование публикаций методического и научного характера дало импульсы к поиску оптимальных путей передачи специфики джазовой импровизационной музыки в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве, а повсеместное распространение многотембровых готово-выборных баянов и аккордеонов, а также цифровых инструментов, создало техническую базу ее реализации.

В академической музыке для баяна и аккордеона распространенным явлением становится использование полистилистики с вкраплением интонаций популярной музыки. Например, в «Страстях по Владиславу» украинского композитора В. Рунчака используются пассажины и интонации джаз-рока, в произведении белорусского автора И. Янковского «Прелюдия, интерлюдия и постлюдия» органично сочетается язык музыкального авангарда и джазовые мотивы. В результате подобно-

го взаимодействия направлений баянно-аккордеонного искусства в оригинальном репертуаре утверждается джазово-академическая музыка, где в крупных музыкальных формах совмещается использование джазовой стилистики и академические композиционные принципы развития музыкального материала. В качестве примера приведем такие сочинения, как «Ретросюита» В. Подгорного, «Концертные джаз-партиты» В. Зубицкого, «Фантазия-каприччио на темы Дж. Гершвина», «Концертная партита № 3», «Две импровизации в стиле джаз-ретро» А. Белошицкого, «Концерт» для аккордеона А. Сандерса, «Каприччио в джазовом стиле» А. Сташевского, «Джаз-рок-партиты» А. Шмыкова и др. К созданию произведений подобного плана обращаются и белорусские авторы, в частности В. Глубоченко. Необходимо подчеркнуть, что особенностью его сочинений является опора на белорусский фольклорный тематический материал. Например, в quadro-сюите «Жанровые картины Беларуси» автор использует темы белорусских народных песен «Саўка ды Грышка», «Ох, і сеяла Ульяніца лянок», «Касіў Ясь канюшыну», «Цячэ вада ў ярк».

Таким образом, в настоящее время массив оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки вбирает в себя следующие узловые группы:

– *легкую музыку*: произведения, созданные в танцевальных жанрах легкой музыки (европейской, американской, латиноамериканской) в малых музыкальных формах; произведения в стиле мюзет; эстрадно-виртуозные произведения, в которых обобщаются черты жанров легкой музыки в крупных (сонатная, рондо, сюита, партита, вариации) и свободных музыкальных формах (фантазия);

– *музыку с использованием джазовой стилистики*: произведения с чертами джазовых стилей (диксиленд, бибоп, буги-вуги, свинг и др.); «оджазированной» легкой музыку, преломляющую отдельные интонационно-ритмические особенности джаза в жанрах и стилях легкой музыки; джазово-импровизиционную музыку, презентующую особенности джазовой импровизационной исполнительской практики в рамках музыки письменной традиции и художественно-выразительных возможностей баяна и аккордеона; джазово-академическую музыку, синтезирующую джазовую стилистику и академические

принципы развития музыкального материала (сквозное развитие, полифонизация музыкальной ткани, сложные метроритмические структуры и т.д.) в крупных музыкальных формах.

Следует отметить, что современные исполнители популярной музыки ведут активную просветительскую деятельность. Так, в конце XX – начале XXI в. широкой публике были открыты неизвестные сочинения авторов предшествующих периодов М. Ларканжа, Ж. Лапайе, Ж. Пейроннина, Л. Фанчелли и др. В данном ракурсе наибольший интерес в изучении концертного репертуара вызывает творчество аргентинского бандонеониста А. Пьяцоллы, снискавшего широкую популярность в 90-е гг. XX в. Сочинения А. Пьяцоллы балансируют на грани академической и популярной музыки: усложненный музыкальный язык, глубокая идейно-образная сфера, полифонические приемы развития органично сочетаются с импровизационностью, насыщенным пульсом и ритмическими фигурами традиционного танго. Среди них такие сочинения в стиле «Nuevo tango», как «Пигмалион», «Приготовьтесь», «Пожалуйста», «Контрбахиандо», «Тангуано», «Чао, Париж», «Либертанго», «Медитанго» и др. Значительное место в репертуаре исполнителей также занимают произведения в «стиле А. Пьяцоллы». В качестве примера приведем серию танго П. Ковьелло, «Посвящение» В. Семенова, «Токкату [памяти А. Пьяцоллы]» Ф. Анжелиса, «Приношение А. Пьяцолле» А. Беляева, «Посвящение Астору Пьяцолле» В. Зубицкого, «Аргентинское танго на тему А. Пьяцоллы» А. На Юн Кина, «Подражание Пьяцолле» В. Пороцкого.

В XXI в. характерной тенденцией становится моно-репертуарная политика. Так, репертуар российского ансамбля «Пьяцолла – studio», словенского – «Piazzolleky», сербского – «Tango Juventud», белорусского дуэта «Ми-Ля», итальянского аккордеониста и бандонеониста П. Соаве базируется на сочинениях А. Пьяцоллы; российский коллектив «St.Petersburg Musette Ensemble», ряд французских баянистов, испанская баянистка И. Лабуру, японский дуэт «Мама! Milk» исполняют музыку исключительно в стилях мюзет и «New musette». Отметим, что моно-репертуарный компонент в настоящее время учитывается в ряде международных конкурсов. Так, в настоящее время систематически организовываются многочисленные

фестивали музыки А. Пьяццоллы, тематические международные исполнительские конкурсы (например, «Libertango» в Барнауле), в самостоятельные номинации выделяются категории «Musica di Astor Piazzola» и «French Varieté» и т.д.

Весьма своевременной тенденцией становится появление оригинальных сочинений популярной музыки для баяна и аккордеона для детей. Во-первых, опора на популярную музыку в контексте начального музыкального образования позволяет сформировать крепкую мотивацию ребенка к занятиям музыкой. Во-вторых, импровизационность и широкий спектр колористических приемов предполагает многовариантность исполнительских решений, что способствует развитию музыкально-творческой инициативы. В-третьих, сочинения для детей являются инструктивным материалом, что в совокупности с доступным для понимания ребенка интонационно-образным строем способствуют формированию умений и навыков исполнительской интерпретации популярной музыки для баяна и аккордеона уже на начальном этапе обучения. К сочинению произведений для детей обращаются В. Власов («Альбом для детей и юношества»), Р. Бажилин («Вальсик», «Упрямая овечка», «Карамельный аукцион», «Вальс», «Цилиндр», «Краски летнего вечера», «Вальсирующий аккордеон» и др.), белорусские авторы В. Глубоченко («Детская сюита», «Дедушкин костыль» и др.), В. Пожарицкий («Звездный вальс», «Экспромт», «Ретро-автомобль», «Интермеццо»).

На этапе культурной коммуникации популярная музыка становится важной частью учебного репертуара на всех уровнях образования, что предусмотрено учебными программами по специальному инструменту для учреждений образования Республики Беларусь. Следует отметить некоторую избирательность в выборе оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки в зависимости от ступени музыкального образования и эстетической направленности конкретного учреждения образования. Так, исполнение эстрадно-виртуозной, джазово-импровизационной и джазово-академической музыки сопряжено с определенными трудностями в осмыслении и техническом воплощении, поэтому в начальном и среднем звене наибольшее распространение получили произведения, созданные в танцевальных жанрах, и «од-



жазированная» легкая музыка. Достаточно равномерную картину репертуарных предпочтений мы можем видеть у баянистов и аккордеонистов БГУКИ, в то время, как в репертуаре студентов БГАМ ощутимо превалирует джазово-академическая музыка. Однако в 2011 г. выпускной квалификационный экзамен по специальности магистранта БГАМ баяниста А. Тарана (класс А. А. Шувалова) был полностью построен на сочинениях популярной музыки всех жанров и стилей, что говорит о тенденции увеличения роли популярной музыки и в контексте традиционного академического высшего музыкального образования.

Украинский исследователь Н. Давыдов отмечает, что уровень развития баянно-аккордеонного исполнительского искусства свидетельствует о том, что «настало время систематизировать апробированный педагогический и концертный репертуар» [53, с. 283], критерий отбора которого должен опираться на единство общеэстетического, учебно-педагогического и учебно-методического компонентов. Ценнейшим вкладом становится создание репертуарных сборников. Так, в Санкт-Петербургском издательстве «Композитор» под редакцией В. Ушакова вышло более ста нотных сборников для аккордеона-соло и различных составов с участием аккордеона, которые охватывают произведения популярной музыки с этапа зарождения по наши дни. Среди них серии «Эстрадный репертуар аккордеониста», «Популярные пьесы для аккордеона». Примечательна серия нотных сборников «Репертуар ансамбля», в которой представлены произведения из репертуара известнейших коллективов XXI в.: «St. Petersburg Musette Ensemble», инструментального ансамбля «Коттедж» (Россия); «Ризоль-квартета» (Украина); Даугавпилсского трио аккордеонистов, инструментального трио «Милонга» (Латвия); дуэта аккордеонистов в составе Э. Габнис и Г. Савков (Литва); Балтийского интернационального квинтета аккордеонистов (Латвия, Литва, Россия) и др. Также издательством выпущена серия для музыкантов-профессионалов и любителей «В огнях рампы», в которой опубликованы произведения в жанрах легкой музыки и с использованием джазовой стилистики. Следует отметить, что среди тематических нотных серий наиболее широко представлены издания произведений в стиле мюзет. В различных

издательствах выходят нотные сборники сочинений известнейших авторов второй половины XX–XXI в. – А. Астье, Р. Бажилина, А. Беляева, Б. Векслера, В. Власова, Р. Гальяно, Е. Дербенко, В. Ковтуна, А. Кокорина, Ф. Марокко, В. Новикова, В. Поползина, А. Шмыкова и др.

В Беларуси произведения популярной музыки входят в репертуарные сборники под редакцией М. Булы, В. Бубена, В. Шимановской, авторские сочинения представлены в сборнике белорусских аккордеонистов В. Бубена и В. Федорука «Играет ансамбль «Фестиваль», а также в сборнике учебно-педагогического репертуара для баяна и аккордеона для студентов вузов (с мультимедийным приложением в виде фонограмм «минус 1»). Также на данном этапе в Беларуси вышло пять авторских сборников В. Глубоченко, включающих произведения различных жанров и стилей – от танго до джаза.

Существенной особенностью распространения репертуара в конце XX–XXI в. стало развитие информационных технологий, что открывает пользователям доступ к колоссальному архиву в виртуальных нотных библиотеках, а также делает возможным приобретение новейших сочинений в интернет-магазинах и на персональных веб-сайтах авторов и исполнителей.

Таким образом, эволюция оригинального репертуара в сфере популярной музыки в отечественной и зарубежной исполнительской практике и композиторском творчестве протекала на протяжении основных этапов истории развития данного направления баянно-аккордеонного исполнительского искусства, в течение которых проявлялись определенные тенденции. Так, на этапе **зарождения** (конец XIX – начало XX в.) характерной чертой популярной музыки для баяна и аккордеона являлось стремление исполнителей к раскрытию музыкально-выразительных и технических возможностей инструментов, опора на национальные традиции в произведениях собственного сочинения.

На этапе **становления** (20–40-е гг. XX в.) в исполнительской практике и композиторском творчестве музыкантов разных стран формируются жанрово-стилевые предпочтения. Во Франции кристаллизуется баянно-аккордеонный стиль мюзет, сохраняющий передовые позиции в оригинальном репертуаре

французских баянистов и аккордеонистов по настоящее время. В Германии развитие оригинального репертуара в сфере популярной музыки отталкивалось от академического восприятия баяна и аккордеона, поэтому помимо миниатюр, созданных в жанрах легкой музыки, широкое распространение в концертном репертуаре получили развернутые оригинальные эстрадно-виртуозные произведения в крупных музыкальных формах. В США репертуар баянистов и аккордеонистов значительно расширился за счет появления оригинальных сочинений с использованием джазовой стилистики, в СССР – танцевальной легкой музыки для аккордеона-соло.

На этапе **профессионализации** (50–60-е гг. XX в.) использование музыки собственного сочинения и произведений других авторов в мировой исполнительской практике становится равнозначным. Значительные отличия в развитии баянно-аккордеонного исполнительского искусства в СССР и за рубежом, а также распространение сочинений в рукописях обостряют проблему идентификации точного времени создания произведений и усложняют анализ репертуара 50–60-х гг. XX в. Основной тенденцией данного этапа становится планомерное формирование массива оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки, который включил в себя несколько узловых групп: легкую музыку – в танцевальных жанрах, в стиле мюзет, эстрадно-виртуозную; с использованием джазовой стилистики – «оджазированной» легкую музыку, произведения, обобщающие характерные черты джазовых стилей (свинг, буги-вуги). Ориентация авторов на умение исполнителей импровизировать обусловили такую особенность зарубежной популярной музыки, как отсутствие детальных предписаний в нотном тексте, что предполагало многовариантность исполнительских интерпретаций.

В СССР интенсивное развитие оригинальной популярной музыки для баяна и аккордеона было обусловлено общим подъемом баянно-аккордеонного исполнительского искусства в послевоенные годы, где в роли важного фактора выступила популяризация инструментов. В то время, как для зарубежной исполнительской практики характерным становится органичное совмещение в концертном репертуаре музыки различных направлений, особенностью советского баянно-аккордеонного

исполнительского искусства является его дифференциация на направления академической, народной и популярной музыки. В СССР на данном этапе концертный оригинальный репертуар баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки включал в себя произведения всех узловых групп, указанных выше, с преобладанием «оджазированной» легкой музыки, и развивался двумя путями, где первый был представлен устной импровизационной традицией, а второй базировался на исполнении сочинений, зафиксированных в нотном виде. Источником формирования массива оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки выступили опубликованные сочинения советских авторов Б. Векслера, М. Двилянского, Б. Тихонова, Ю. Шахнова и др., зарубежные нотные издания, а также перевод в нотный текст звукозаписей. Последнее обстоятельство в совокупности со спецификой ассимиляции в репертуаре латиноамериканской легкой музыки подчеркивает связь между формированием оригинального репертуара для баяна и аккордеона и новейшей популярной музыкой, особенно танцевальной.

В репертуар белорусских исполнителей входили переложения фортепианных и симфонических сочинений, собственные обработки известных тем популярной и академической музыки, оригинальные произведения советских авторов Б. Векслера, Б. Тихонова, Ю. Шахнова. Популярная музыка для баяна и аккордеона с авторским тематизмом в концертном репертуаре белорусских музыкантов распространена не была, что позволяет сделать вывод, что в 50–60-е гг. XX в. в республике в большей степени развивалось исполнительское искусство баянистов и аккордеонистов, нежели их композиторское творчество. Сдерживающим фактором стала устойчивая полярность баянной и аккордеонной исполнительских практик, а также отсутствие аккордеона в системе музыкального образования Беларуси.

На этапе **академизации** (70–80-е гг. XX в.) в концертном репертуаре значительно увеличивается количество оригинальных высокохудожественных произведений, что было обусловлено обращением к сочинению популярной музыки для баяна и аккордеона авторов, получивших профессиональное композиторское образование. В развитии оригинального репертуара

проявляются следующие тенденции: повышенная индивидуализация композиторских стилей, усложнение музыкального языка (использование крупных музыкальных форм, преломление джазовой стилистики в жанрах академической музыки). Расширяются границы «оджазированной» легкой музыки за счет использования отдельных интонационно-ритмических элементов джаза в стиле мюзет, в жанрах латиноамериканской легкой музыки.

Расширение гастрольной деятельности способствовало усвоению в советском баянно-аккордеонном исполнительском искусстве зарубежных тенденций предшествующих этапов. Так, в СССР стираются границы артистического амплуа баянистов и аккордеонистов, множатся оригинальные сочинения с использованием джазовой стилистики, в том числе с авторским тематизмом. Развитие белорусской баянно-аккордеонной исполнительской практики на данном этапе происходит в академическом направлении, поэтому оригинальные произведения популярной музыки для баяна и аккордеона в большей степени были представлены в репертуаре исполнителей любительской сцены.

На этапе культурной коммуникации (90-е гг. XX в. – по настоящее время) важнейшей тенденцией популярной музыки для баяна и аккордеона становится эволюция музыкального языка, в результате чего наблюдается проявление полистилистики (синтез стилистики «третьего пласта», в том числе в рамках музыки академического направления), усложнение джазовой стилистики (использование стилистики современного и авангардного джаза, формирование джазово-импровизационной и джазово-академической музыки, распространение выразительных средств, имитирующих звучание джазовых составов). Еще одной тенденцией становится моно-репертуарная политика, отталкивающаяся от исполнения сочинений исключительно отдельно взятого композитора или стиля популярной музыки.

На данном этапе развитие оригинального репертуара характеризуется расширением стилового пространства музыки для баяна и аккордеона, а именно актуализацией стиля кантри, популяризацией джаз-вальса, джаз-боссановы, широким распространением стилизационных сочинений, в том числе, с исполь-

зованием непосредственного цитирования. Важным фактором повышения профессионального уровня белорусской баянно-аккордеонной исполнительской практики в сфере популярной музыки становится обращение к музыке данного направления в учебном репертуаре в школах, колледжах и вузах. Особенно важно подчеркнуть, что для этапа культурной коммуникации свойственно использование популярной музыки в контексте начального музыкального образования, а также создание оригинальных произведений для детей. Исходя из соображений преемственности музыкального образования как важнейшего условия совершенствования исполнительского мастерства, мы надеемся, что в дальнейшем это обстоятельство выступит одним из основных факторов формирования белорусской школы исполнителей на баяне и аккордеоне в сфере популярной музыки.

\*\*\*

Исследование эволюции популярной музыки для баяна и аккордеона в контексте белорусской и мировой художественной культуры XX–XXI вв. позволяет сделать следующие выводы:

Во-первых, в истории развития популярной музыки для баяна и аккордеона можно выделить пять основных этапов: зарождение, становление, профессионализация, академизация и культурная коммуникация, на протяжении которых происходила эволюция исполнительского и композиторского мастерства баянистов и аккордеонистов и формирование оригинального репертуара. Важными социально-культурными факторами возникновения и развития популярной музыки для баяна и аккордеона являются: культурный опыт прошлого (исторические предпосылки создания баяна и аккордеона, особенности функционирования и популяризации инструментов, традиции бытового массового музицирования, инерция слушательского восприятия); широкие возможности использования баяна и аккордеона на эстраде и в джазе; принадлежность к мировой аккордеонной мультикультуре; развитие профессионального образования, разработка методического обеспечения; расширение репертуарной базы, фонда аудио- и видеозаписей, распространение печатной нотной литературы; активизация гастрольного, конкурсного и фестивального движений.

Во-вторых, формирование массива оригинального репертуара для баяна и аккордеона было взаимосвязано с совершенствованием исполнительского искусства и композиторского мастерства баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки – их интенсивное развитие приходится на вторую половину XX в., однако характерные черты проявляются уже на протяжении первой половины столетия. При этом характер преломления ведущих тенденций эволюции данного направления баянно-аккордеонного искусства определил особенности развития оригинального репертуара в каждой из стран. Определение приоритетных направлений развития оригинального репертуара для баяна и аккордеона (академическая, народная, популярная музыка) было обусловлено спецификой внедрения инструментов в исполнительскую практику, а также процессами, происходившими в белорусской и мировой художественной культуре на протяжении XX–XXI в. Непосредственное влияние на эволюцию популярной музыки для баяна и аккордеона оказали: интеграция баянно-аккордеонной исполнительской практики устной традиции в развлекательную музыкальную культуру (этап зарождения); взаимодействие европейских и внеевропейских культур, обусловившее возникновение и развитие джаза и латиноамериканской легкой музыки (этап становления); специфика функционирования музыки «третьего пласта» в белорусской и мировой художественной культуре (этап профессионализации); взаимодействие «пластов» инструментальной музыки, усвоение популярной музыки и джаза академической средой (этап академизации); глобализация художественной культуры (этап культурной коммуникации).

В-третьих, анализ популярной музыки для баяна и аккордеона позволяет утверждать, что в наши дни оригинальный репертуар включает в себя произведения малых и крупных музыкальных форм следующих узловых групп: легкую музыку – в танцевальных жанрах, стиле мюзет, эстрадно-виртуозную; музыку с использованием джазовой стилистики – с чертами джазовых стилей, «оджазированной» легкой, джазово-импровизационную, джазово-академическую.

Оригинальная популярная музыка для баяна и аккордеона, используемая в настоящее время в учебном, концертном и конкурсном репертуаре, включает в себя большой массив про-

изведений XX–XXI в., на что повлияло расширение печатного фонда нотной литературы и публикации многочисленных репертуарных сборников (Приложение А). Подчеркнем, что в настоящее время популярная музыка, являясь одним из направлений исполнительской практики баянистов и аккордеонистов, способствует обогащению и развитию современного баянно-аккордеонного исполнительского искусства в целом как в Беларуси, так и за рубежом.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



### ГЛАВА 3

## ОСОБЕННОСТИ БАЯННО-АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В СФЕРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

### 3.1. Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства баянистов и аккордеонистов

Применение средств исполнительской выразительности позволяет интерпретатору раскрыть содержание и воплотить художественный образ исполняемого произведения. Первоосновой исполнительского осмысления музыкального текста является авторский замысел, зафиксированный в нотном виде, между тем, характер применения средств исполнительской выразительности лишь частично и относительно отображен автором в нотной записи, а многие количественные и качественные характеристики воспроизведения определяются исполнителем. В данном ракурсе художественное мастерство музыкантов-исполнителей характеризуется двумя взаимодополняющими процессами, где «интуиция создает целостную основу художественного образа, а дискурсия намечает рационалистический путь к его детализации и более точному воплощению» [2, с. 25]. Так, с одной стороны, в ходе интерпретаторской деятельности происходит постижение художественно-образного содержания произведения в сознании исполнителя и создание его звукового прообраза в воображении. С другой стороны, завершается многовариантная индивидуализация представляемого авторского замысла, формируется собственное видение исполнителем художественной идеи произведения, после чего осуществляется перевод нотного текста в реальное звучание и последующая кристаллизация технологических решений в сфере исполнительской моторики. При этом художественный образ одновременно является сосредоточением переживаний автора, музыканта-интерпретатора и слушателя. Как справед-

ливо отмечает О. Бочкарева, возможность интерпретации сферы художественных образов в трех отмеченных направлениях оставляет простор для индивидуального субъективного восприятия музыкального материала для каждого участника процесса [24]. Так, исполнитель отождествляет себя с авторским высказыванием через толкование музыкального материала, в то же время слушатель домысливает круг образов на основе своего личного эмоционального опыта. Весомую роль в осознании художественного образа играет программность. Часто автор фиксирует в названии эмоционально-образный строй музыки, что помогает интерпретатору определить исполнительскую концепцию сочинения (например, «Веселый кабальеро», «Грустный арлекин», «Ночной патруль», «Опаздывающий экспресс», «Сиамский кот», «Шаги» и др.).

Исследователи выделяют относительно стабильные стороны музыки (мелодия, гармония, структура, форма), которые не должны изменяться в процессе воспроизведения нотного текста, и мобильные стороны (темброрегистровые качества, технические возможности), которые могут модифицироваться с целью максимального воздействия на эмоционально-образную сферу [53]. При этом плодотворность исполнительской индивидуализации в данном аспекте зависит от верного отбора средств выразительности, соответствующих общей направленности сочинения, личностного эмоционального отношения исполнителя к музыкальному произведению, уровня развитости ассоциативного компонента художественно-образного мышления – музыкально-слуховых представлений и воображения.

В работах Е. Либермана [105], С. Мальцева [117] на примере фортепианного исполнительства были выявлены средства, определяющие индивидуальность создания исполнительского текста произведения. В качестве основных средств выразительности исследователи выделили артикуляцию (акцентуацию), динамику (динамическое интонирование), темп и агогику, фразировку, педализацию, звук и темброкрасочный колорит. Схоже с этим Н. Давыдов включает в комплекс выразительных средств баянистов и аккордеонистов, динамику, агогику, артикуляцию, штриховую технику, тембровое своеобразие [53].

Художественно-выразительный потенциал – гибкость динамической шкалы, фактурные, гармонические и полифони-

ческие возможности – позволяет отнести баян и аккордеон к числу «наиболее интонационных музыкальных инструментов, которым доступен широкий диапазон стилей» [53, с.24]. Важнейшей конструктивной особенностью баяна и аккордеона является возможность управления исполнителем звуком в зависимости от требуемого характера произношения и на протяжении всей продолжительности звучания: в начале звука – посредством разнообразных атак, в стационарной части – при помощи изменения силы меховедения и сонорных приемов игры, в окончании – путем использования различных видов артикуляции. Наличие постоянной температуры лишает баянистов и аккордеонистов такого компонента интонирования, как изменение тона в процессе звучания (за исключением нетемперированного глissандо), что восполняется возможностью флировки.

Приемы игры на баяне и аккордеоне подразделяются на две группы: сонорные и музыкальные. Формирование сонорных приемов игры было обусловлено стремлением авторов и исполнителей расширить художественно-образную сферу музыки для баяна и аккордеона. Среди наиболее ярких звуковых эффектов, свойственных популярной музыке для баяна и аккордеона, – кластеры, кластерное глissандо, тремолирующие кластеры, нетемперированное глissандо, вибрато, использование звучания воздушного клапана, шумовые приемы игры.

К музыкальным приемам игры на баяне и аккордеоне относится артикуляционно-штриховой комплекс, который рассматривается не только как способ произношения (И. Браудо), но и как метод формирования музыкальной мысли (Ю. Акимов), включая в себя «средства воздействия исполнителя на начало, процесс и прекращение каждого звука в пределах фразы» [2, с. 61]. В баянно-аккордеонном исполнительстве это движения меха, пальцевые приемы звукоизвлечения (туше) и их взаимодействие. Техника меховедения на баяне и аккордеоне складывается из следующих элементов: смена направления движения меха, равномерное движение меха, равномерное замедление и ускорение движения меха, пунктирное движение меха и комбинированное меховедение. А. Чернов отмечает, что на всех уровнях организации музыкального материала меховедение одновременно может включать в себя ряд перемен-

ных функций: фразировочную – в случаях совпадения смены направления движения меха со смысловыми границами построений; интонационную – при условии подчеркивания смены меха напряженности и расчлененности мелодических скачков; выразительную – при выделении мехом кульминационных вершин мелодии и очерчивания границ фразы; ритмическую – посредством разнообразной акцентуации; артикуляционную – от штрихового расчленения отдельных звуков до расчлененности разделов и частей композиции [222, с.4]. Кроме этого существуют разнообразные приемы игры мехом: тремоло, тремоло «та-ха» (дубль-штрих), различные виды триольного тремоло и триольного рикошета, квартольный рикошет. Использование меховых приемов в популярной музыке для баяна и аккордеона позволяет исполнителю передать характерный для данного направления перкуссивный эффект и подчеркнуть динамическое напряжение.

Специфика туше на баяне и аккордеоне всесторонне проанализирована ведущими педагогами-исполнителями П. Гвоздевым [46] и Ф. Липсом [108], которые выделяют четыре основных способа прикосновения пальца к клавишам инструмента: нажим, толчок, удар, скольжение. Туше нажим применяется в связных штрихах и исполняется путем плавного погружения пальца в клавишу до упора. Туше толчок, напротив, употребляется при исполнении отдельных штрихов и предполагает быстрое погружение пальца в клавишу и последующее отталкивание от нее кистевым движением в сочетании с коротким рывком меха. Туше удар применяется в отдельных штрихах и предваряется замахом пальца и (или) кисти. Скольжение исполняется в направлении сверху вниз и снизу вверх.

Воплощение художественного образа произведения может приобретать различную окраску в соответствии с характером применения средств исполнительской выразительности, а также в зависимости от технической оснащенности исполнителя. В связи с этим Н. Давыдов вводит в научный обиход понятие «стильность игры», которым определяет особенности исполнительской практики, выражающиеся в целенаправленном характере использования определенных средств выразительности соответственно стилевому контексту произведения [52]. Каждое из выразительных средств имеет свои основные функции и

направлено на выполнение определенных художественных задач. Так, динамика звучания воплощает экспрессию музыкального произведения и осуществляет связь музыкального развития с чувствами и эмоциями слушателей. Следует отличать громкостную динамику и динамику развития произведения в целом, где напряженность звучания достигается как при помощи изменения громкости, так и посредством целенаправленного применения всего комплекса средств исполнительской и композиторской выразительности. Термины, обозначающие уровни громкости, относительны, поэтому выбор динамических оттенков отталкивается от закономерностей восприятия громкости звучания человеческой психикой. Для популярной музыки характерна повышенная громкость, поэтому при создании динамического плана произведения исполнителю особенно важно учитывать, что частое использование крайних громкостных градаций сглаживает динамический накал развития музыкального материала.

В баянно-аккордеонной исполнительской практике динамическое развитие происходит посредством интенсивности движения меха, определяющей общий динамический план произведения, и артикуляции, охватывающей зону каждого нюанса. Ф. Липс отмечает, что звуковая палитра баяна и аккордеона сочетает «большую динамическую амплитуду с возможностью тончайшей филировки в пределах всего диапазона» [108, с.52]. Гибкость динамической шкалы позволяет баянистам и аккордеонистам плавно усиливать и ослаблять силу звука, извлекать звук с четкой атакой и постепенным затуханием, что схоже с динамическими возможностями скрипки, органа, деревянных духовых инструментов, фортепиано. Вместе с тем, существует ряд специфических особенностей баяна и аккордеона, например, преобладание силы звучания нижних звуков и более громкое звучание на разжим при равносильном движении меха. В исполнении крайних звуковых градаций необходимо учитывать динамический потенциал конкретного инструмента, так как минимальное движение меха часто вызывает отсутствие звука («еще не звук»), а чрезмерное натяжение меха – форсаж и детонацию голосов («уже не звук»). Кроме этого, при минимальной звучности в аккордовой фактуре актуализируется проблема разного ответа голосов и качественного озвучива-

ния вертикали. Ограниченная возможность динамического вычленения отдельного звука в аккорде может быть компенсирована приемами неполного туше (по П. Гвоздеву) и исполнением фразировочных цезур, применяющихся для завуалирования отдельных голосов.

В популярной музыке для баяна и аккордеона значительное место в создании эмоциональной основы произведений играют контрасты, заключенные в ярких динамических противопоставлениях и градациях. Типичной комбинацией, применяющейся на протяженных длительностях и в концах построений, является динамическая формула «*fp – molto crescendo – ff*». Для ее воспроизведения баянист или аккордеонист должен сконцентрироваться на координации работы меха и пальцев по алгоритму: исполнение выразительного мехопальцевого акцента в нюансе «*f*» – короткая остановка меха при нажатых клавишах – ровное меховедение в нюансе «*p*» – сильное натяжение меха и быстрое меховедение в «*molto crescendo*» – мехопальцевой акцент *sf* в снятии звука (Приложение Б, рисунок 3.1).

В системе выразительных средств исполнителей популярной музыки доминирует чувство метроритма. Особенно ярко главенство метроритмического начала проявляется в произведениях, созданных в танцевальных жанрах легкой музыки, где требуется передача размеренной метрической пульсации, соответствующей предполагаемым танцевальным движениям. Также важным элементом создания художественного образа является правильно выбранный темп. Как правило, в популярной музыке для баяна и аккордеона метрономические обозначения автора условны и лишь относительно фиксируют «темповый коридор» в зависимости от жанровых характеристик произведения (например, *Tempo di Valse*, *Tempo di Fox Trot* или *Samba*, *Bossa Nova*, *Jazz-valse*, *Swing* и др.). В таких случаях основным критерием выбора темпа становится убедительная скорость развертывания музыкального материала, способствующая наиболее полной реализации исполнительского и композиторского замыслов, а также определение основной доли движения – неделимой метрической единицы, устанавливающей скорость движения и средний темп произведения.

Хорошо развитая способность к ощущению точного метра и темпа создает основу для проявления ритмической и темпо-

ритмической свободы, выражающейся в агогике и в игре *rubato*. Возможности исполнительской агогики обуславливают выразительность музыкального исполнения и охватывают область временных соотношений длительностей, образующих ритмический рисунок и делящих музыкальный материал на такты, а также меру темповых колебаний, не обозначенных в нотном тексте. Термин «*tempo rubato*» применяют для обозначения особого вида агогики – мелких замедлений и ускорений в мелодической линии на фоне ровного аккомпанемента. Среди других выразительных средств, находящихся в зоне координат темпоритмической свободы исполнения, отметим цезуры и запаздывание извлечения звука относительно его метрического нахождения в такте – ритмические акценты («оттяжки»).

Ф. Липс отмечает, что «малейшие агогические оттенки часто в сочетании с более яркими проявлениями *rubato* приносят в интерпретацию атмосферу сиюминутного рождения музыкального произведения» [108, с.117]. Вместе с тем, существует опасность преувеличения агогических отклонений, что нарушает монолит музыкальной формы, негативно сказываясь на создании художественного образа произведения. В популярной музыке для баяна и аккордеона произвольное использование агогики характерно для мюзетов, произведений с вокальным мелосом и импровизационным типом изложения музыкального материала, в то же время, в сочинениях танцевального характера, в которых динамичная ритмика является основным формообразующим фактором, значительные отклонения от основного темпа предусматриваются лишь в конце разделов формы.

Поскольку агогические отклонения в пределах фразы не поддаются каким-либо обозначениям, исполнитель должен учитывать несколько моментов. Во-первых, ритмическая и темповая свобода должна соответствовать временной структуре развертывания произведения (закон компенсации) и опираться на неизменность метра. В частности, Н. Ризоль, анализируя метроритм как важное выразительное средство исполнительского процесса, подчеркивает, что при отсутствии «ощущения ровного движения и движения в одном определенном темпе, трудно подчас определить художественную меру различных агогических отклонений, *rubato, ad libitum*» [164, с.113]. Во-

вторых, вольность темпа должна быть естественной, внутренней, словно порожденной душевным волнением и эмоциональным настроением исполнителя, направленной на передачу естественности и непосредственности музыкальной речи. В результате «даже самые крупные отклонения в течение сравнительно короткого отрезка времени не будут восприниматься слушателями как нарушение логики движения» [134, с.21], а осознание исполнителем отмеченных критериев темпоритмической свободы станет одним из важных компонентов художественной интерпретации.

Существенную роль в комплексе средств выразительности играет артикуляция. И. Браудо трактует термин «артикуляция» в двух значениях: в узком и широком смысле слова. По положению И. Браудо, значение артикуляции в узком смысле охватывает способы связно-раздельного исполнения звуков мелодической линии и особенности произношения музыкально-синтаксических структур [29, с.3]. Под артикуляцией в широком смысле исследователь подразумевает многообразные процессы изменения звучания внутри каждого звука (модификация громкости, тембра, высоты и длительности тона), отталкивающиеся от закономерностей воспроизведения-восприятия музыкального материала [29, с.191–192]. Кроме этого, понимание артикуляции включает в себя комплекс психофизиологических реакций, состоящий из звуко-двигательных действий. Так, исследователь психомоторной артикуляции В. Максимов выделяет три основных аспекта артикуляции на баяне и аккордеоне: артикуляцию как процесс интонирования, артикуляцию как систему приемов игры, артикуляцию как знаковую систему [115, с.32]. Е. Назайкинский представляет артикуляцию как комплекс мыслительно-двигательных реакций, включающих следующую циклическую последовательность: звукообразные ассоциации – слухо-моторные установки – артикуляционные движения – анализ реального звучания – корректировка игровых действий – дальнейшее повторение цикла [135, с.53–55].

Следует отметить, что в теории и практике музыкально-исполнительской деятельности термины «артикуляция» и «произношение» отождествляются. Вместе с тем, Н. Кислицын подчеркивает, что в настоящее время актуализированы новые грани понимания сущности артикуляции и произношения, где



их смысловое соотношение и содержание определяется «функциональными задачами, формами и масштабами реализации интонационно-содержательных потенций выразительных элементов и средств общезначимого музыкального языка» [79, с.185]. Это позволяет утверждать, что данные термины не являются синонимичными. Например, по мнению Н. Кислицына, артикуляция предполагает работу двигательного аппарата исполнителя, а произношение подразумевает звуковую организацию музыкально-исполнительской речи в системе общедоступного музыкального языка, где средствами артикуляции являются ориентированные на звукоизвлечение психофизиологические реакции игровой моторики, средствами произношения – акустические явления процесса озвучивания выразительно-содержательных ресурсов музыки [79, с.185]. М. Имханицкий также настаивает на схожей дифференциации и формулирует смысловое содержание понятий артикуляции на баяне и аккордеоне следующим образом: артикуляция в узком смысле слова – это приемы звукоизвлечения, артикуляция в широком смысле слова – это характер произношения синтаксических элементов музыки [67, с.5, 29].

Приемы звукоизвлечения на баяне и аккордеоне (артикуляция в узком смысле слова) систематизированы В. Пухновским и включают в себя артикуляцию мехом, пальцевую артикуляцию, мехопальцевую артикуляцию, а также всевозможные сочетания видов артикуляции по отношению к началу и окончанию звука [257]. При артикуляции мехом для начала звучания необходимо нажать клавишу, а затем повести мех с нужным усилием, прекращение звучания достигается полной остановкой движения меха и последующим снятием пальца с клавиши. Пальцевая артикуляция предполагает предваряющее натяжение меха и последующее нажатие клавиши в начале звука, в окончании звука – снятие пальца с клавиши и затем остановку движения меха. При мехопальцевой артикуляции атака и окончание звука происходит в результате одновременной работы пальца и меха. Отметим, что использование данных артикуляционных средств в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов неравнозначное. Так, П. Гвоздев [46], Б. Егоров [58], А. Крупин и А. Романов [98], Ф. Липс [108] констатируют, что на характер извлекаемого звука одновременно ока-

зывают влияние два исполнительских действия: способ меховедения и вид туше. Поэтому наиболее используемой в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов является мехопальцевая артикуляция, в то время как применение в чистом виде других приемов звукоизвлечения весьма ограничено.

Артикуляция в широком смысле слова ориентирована на выразительное воспроизведение музыкального текста и включает «сумму риторических приемов грамотного произношения музыкально-тематических единиц фонического и синтаксического уровней» [79, с.183]. Так, членение музыкального материала на отдельные масштабно-синтаксические структуры обуславливает фразировку произведения, синтезирующую все средства выразительности и определяющую сквозное развитие художественного образа. На баяне и аккордеоне особенности фразировки отталкиваются от закономерностей звукоизвлечения и меховедения. Внутренняя логика развития мелких структурных элементов включает в себя начало, вершину и завершение, что позволяет воспринимать фразу как законченную музыкальную мысль. В то же время обобщение фраз в более крупные построения позволяет выделить кульминационную точку композиции в целом и создать тем самым исполнительскую форму произведения, где «сопряжение частных кульминаций складывается в своего рода «иерархию», на вершине которой стоит главная кульминация» [2, с.67]. В данном аспекте исполнитель должен ясно представлять архитектуру произведения в целом и ориентироваться в своей игре на перспективу дальнейшего развития музыкального материала, организуя целостную систему средств передачи содержания музыкального произведения. Поэтому для баянно-аккордеонной популярной музыки, созданной в крупных музыкальных формах, существенным является прием «сбережения средств» для наиболее важных в драматургическом плане разделов, а также создание звуковой перспективы при помощи динамики, дифференциации туше и разноопорных видов пальцевой артикуляции.

Весьма распространенным явлением в популярной музыке для баяна и аккордеона является начало и окончание мелодии на слабых и слабейших долях метрической организации ритма, а также начало фразы из затакта. В таких случаях первый звук

фразы необходимо исполнить более легким туше и тише опорного, после чего сфилировать к сильной доле такта на *crescendo* (Приложение Б, рисунок 3.2). Некоторую сложность представляет исполнение фраз, где мелодия имеет хореическое строение, а аккомпанемент – ямбическое. Для того чтобы смысловое значение не было смещено с мелодии на аккомпанемент интерпретатор, выделяя сильную долю, должен найти идеальное соотношение главных и побочных опор (Приложение Б, рисунок 3.3).

При построении фраз путем сочетания нескольких мотивов исполнитель сталкивается с проблемой интонационного подчеркивания в условном делении мелодической линии на два голоса и необходимости мыслить более крупными масштабно-синтаксическими построениями. В случаях секвенционного развития мотивных составляющих фразы правомерным будет их акцентное и артикуляционное варьирование, а также использование в кратких мотивах террасообразной динамики (Приложение Б, рисунок 3.4). Построение фраз на основе арпеджиообразного изложения сложных аккордов, представленных суммой замен, и гаммообразного движения по различным ладам с хроматическим обогащением требует от интерпретатора динамического оттеняния музыкального материала в середине фразы. При этом восходящее движение в мелодии и приближение к частной кульминации подчеркивается увеличением силы звучания и плотности штриха, к концу фразы агогическое и динамическое напряжение уменьшается (Приложение Б, рисунок 3.5). В пассажах, изложенных восьмыми (шестнадцатыми) длительностями, опорной точкой является самый выразительный звук, который исполняется с акцентом, но мягкой атакой на *legato* при помощи небольшого подчеркивания мехом, в то время как следующий за ним звук – более легким туше (Приложение Б, рисунок 3.6).

Следует отметить, что немаловажное место в теории баянно-аккордеонной артикуляции принадлежит использованию приемов подражания интонационному многообразию человеческой речи. М. Имханицкий справедливо отмечает, что «в человеческой речи существенную роль играет не только степень расчлененности или слитности слогов, но и степень их ударности или безударности» [67, с.4], поэтому большое значение в про-

изношении синтаксических элементов музыки занимает акцентность. Также заслуживает внимания фактор индивидуальности в артикуляции. Так, Н. Волков подчеркивает, что в «музыкальном исполнительстве на каждом конкретном инструменте артикуляция и ее влияние на выразительные средства имеет свою специфику объективного и субъективного характера. Объективные особенности обуславливаются спецификой звукообразования, субъективные – физиологией и психологией исполнителя» [43, с.69].

В популярной музыке для баяна и аккордеона, особенно с использованием джазовой стилистики, интонационно-ритмическое строение фразы определяет выбор средств артикулирования, требуя «специфического звукоизвлечения, а именно активности, упругости, интенсивности, произношения музыкального материала, что может быть обеспечено лишь мехопальцевыми приемами во всем их разнообразии» [33, л.142]. Также в данном направлении баянно-аккордеонного исполнительства применяется заимствованная из духовой исполнительской практики система мысленной артикуляции слогов, используемая для интерпретации устойчивых фразеологических структур. Употребляющийся слог определяет меру акцентности, характер атаки и продолжительность звука. Так, В. Власов предлагает использовать на продолжительных акцентированных звуках слоги «да» (мягкая атака с пальцевым акцентом) и «та» (твердая атака с интенсивным подчеркиванием мехом); синкопированных акцентированных звуках – «дап» (твердая атака с ярким участием меха) и «бап» (твердая атака с преобладающей ролью мануального исполнительского аппарата и максимальным сокращением длительности); синкопированных звуках длительностью больше четверти – «ба» и «ва» (пальцевая артикуляция в начале звука с различными видами туше) [42]. Подобная «подтекстовка» помогает осмыслить характер музыкального материала, сущность исполнительских приемов и штриховых оттенков, а также осознать меру их выразительности и роль в произнесении фразы.

Например, при исполнении одновысотных и однодлительных звуков в начале фразы, отделенных паузой, всегда используется слог «та», в продолжении мелодии – слог «да», что вызывает необходимость дифференциации меховых и пальцевых

артикуляционных средств исполнителя-баяниста или аккордеониста. В триольной ритмической группировке мысленная артикуляция слогов имеет вид «ду-би-ди», значит акцентность и плотность штриха к концу триоли снижается. Совокупность основных и проходящих (вспомогательных) звуков мелких длительностей в мелодической линии артикулируется как «дап-н» или «баб-н», при этом в исполнительской практике духовиков используется «половинный язык» («half tongue») – «нечеткая артикуляция определенных звуков в гаммообразных и арпеджированных пассажах» [48, с.27]. Соответственно, баянист или аккордеонист должен опереться на основные звуки мелодии, подчеркнув их в зависимости от акцентных знаков при помощи пальцев и (или) меха («дап-»), в то время как проходящие звуки должны быть исполнены более легко, как бы проскальзывающе («-н») и т.д. (Приложение Б, рисунок 3.7).

Наиболее спорными в теории инструментального исполнительства являются вопросы штрихов. Н. Кислицын отмечает, что в настоящее время штрихи рассматриваются и как автоматизированные типовые артикуляционно-игровые движения, и как звуковая единица музыкального синтаксиса [79, с.185]. По мнению М. Имханицкого, штрихи – это «характерная деталь артикуляции баянистов и аккордеонистов, которая обозначает в ней меру связности-раздельности и акцентности-безакцентности каждого из соединенных между собой звуков» [67, с.29]. На взгляд Б. Егорова, штрихи – это «характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения» [58, с.19]. В центре теоретических положений Н. Давыдова лежит понятие штриха как синтетического первоэлемента музыкального процесса – диалектического единства звуковыразительных качеств баяна и аккордеона и комплекса средств исполнительской выразительности (артикуляции, динамики, внутренней ритмики и тембра), где штрих как характер произношения звуков охватывает различные аспекты исполнительской техники [53, с.28–29].

Ф. Липс констатирует, что в настоящее время отсутствует единое определение понятий «штрих», «способ игры», «прием игры», «прием звукоизвлечения», что делает многие вопросы штриховой техники баянистов и аккордеонистов дискуссион-

ными [108, с.35]. По мнению автора, зону проявления штрихов следует определить в пределах понятий «связная игра – раздельная игра», где границы штриха простираются от legato (legatissimo) до staccato (staccatissimo) [108, с.35]. По теории М. Имханицкого, все артикуляционное разнообразие музыки условно систематизируется следующими зонами штриховой палитры: зона связных штрихов (legatissimo, legato, portato, detache); раздельно-выдержанных штрихов (tenuto, marcato, sforzando, non legato); зона отрывистых штрихов (staccato, martele, staccatissimo) [67, с.29]. В разработках Н. Давыдова классификация штрихов на баяне и аккордеоне значительно расширена и включает в себя шесть групп штрихов: атакировочные (detache, marcato, martele sforzando); раздельные (non legato, tenuto, staccato, staccatissimo); связные (legatissimo, legato, leggiero); комбинированные на основе легато (portato-legato, legato-marcato, legato-sforzando); связно-раздельные (тремолирование и рикошет меха при нажатых клавишах, сочетание мехового тремолирования с мануальным расчленением); специфические звуковые эффекты (вibrато, глиссандо) [53, с.40–44].

Среди несомненных достоинств баяна и аккордеона – чрезвычайно широкая тембральная палитра, которая представлена в готовых тембрах (регистрах), предусмотренных конструкцией правой и левой клавиатур. Основу тембровых красок правой клавиатуры баяна и аккордеона составляют четыре тембра: фагот (транспонирует на октаву вниз), пикколо (транспонирует на октаву вверх), кларнет и концертино. В результате комбинирования данных тембров образуется множество сочетаний: тембры с октавными удвоениями, утроениями, пропуском средних голосов. В некоторых конструкциях инструментов предусматривается настройка голосов в розлив. В готовой левой клавиатуре регистровые комбинации характеризуются возможностью выборочного отключения голосов четырехоктавного баса, в выборной – сочетанием тембров трехголосного звукоряда и использованием сурдины. В зависимости от содержания музыкального текста исполнитель может модифицировать окраску звука при помощи динамики, различных видов туше, штрихов, акцентуации, внутренней ритмики звуковедения.

Безусловно, во всех направлениях музыки для баяна и аккордеона используются идентичные средства исполнительской выразительности, однако в популярной музыке характер применения выразительных средств и технологические решения в области исполнительской моторики имеют свою ярко выраженную специфику. Так, воспроизведение конкретной стилиевой модели популярной музыки определяет особенности фразировки и артикуляционно-штриховой техники, динамику, агогика, выбор регистров и тембровые краски.

Таким образом, к средствам исполнительской выразительности, составляющим основу художественного мастерства баянистов и аккордеонистов, мы относим динамику, темп, агогика, артикуляцию, штриховую технику и тембровую экспрессию. В баянно-аккордеонной исполнительской практике отбор средств выразительности отталкивается от необходимости решения ряда общемузыкальных, инструментальных (специфических для баяна и аккордеона) и индивидуальных (исполнение конкретного сочинения) художественных задач. В свете этого, весомую роль в формировании художественного мастерства исполнителей-баянистов и аккордеонистов играет осмысление инструментальной специфики инструментов – закономерностей звукообразования, сонорных и музыкальных приемов игры. Характерность средств исполнительской выразительности баянистов и аккордеонистов определяется такими компонентами работы исполнительского аппарата, как меховедение и туше, а их взаимодействие и временная координация оказывает непосредственное влияние на качество воспроизведения музыки, охватывая область динамики, артикуляционно-штриховой комплекс и палитру тембровых оттенков.

### **3.2. Специфика исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки**

Интенсивное развитие оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки способствовало усложнению задач исполнительского искусства. М. Булда подчеркивает, что в настоящее время важным элементом исполнительской практики в сфере популярной музыки является так

называемая стилевая игра – свободное оперирование исполнительскими стилевыми моделями [33], где отбор и характер применения средств исполнительской выразительности обусловлен музыкально-структурными закономерностями музыки данного направления. Т. Чередниченко, анализируя музыкальный язык популярной музыки как сложившуюся в процессе исторического развития совокупность средств музыкальной выразительности, выявляет ряд антропологически укорененных характеристик – метаисторических элементов (доступность музыкального языка, импровизационность, танцевально-моторное начало, сентиментально-мелодраматическая направленность, условность чувств, полистилистика, развлекательная функция и др.), которые с позиции слухового восприятия являются универсальными для идентификации всего массива музыки данного направления, однако подвергаются модификации в рамках каждого жанра и стиля [217].

Так, обобщив рассуждения В. Конен [90], Т. Чередниченко [217], в произведениях для баяна и аккордеона, созданных в жанрах легкой музыки, можно выделить следующие устойчивые черты: облегченность системы музыкально-выразительных средств, малые музыкальные формы и отсутствие крупномасштабного сквозного развития, типизированная структура (двух или трехчастная), организация фактурного пространства в соответствии с танцевальным характером сочинений, симметрично-периодическое строение фраз, гомофонно-гармонический склад, мотивная и гармоническая равномерность, перкуссивный эффект, повышенная динамика. В то же время, воспроизведение стилевых моделей конкретных жанров в первую очередь опирается на передачу индивидуальной ритмоформулы и определенного темпа, совокупность которых гарантирует их моментальную узнаваемость. Например, белорусский исследователь Е. Дробыш в жанре танго выделяет такие черты, как двухдольный размер, устойчивую ритмоформулу аккомпанемента, трехчастную или двухчастную структуру по 16 тактов, наличие, как минимум, двух тем, синкопированную мелодию, тонально-гармоническое развитие в пределах основной тональности с отклонениями в родственные тональности [70, с.34]. Очевидно, что передача характерной ритмики (дробление четвертой доли с акцентированием второй восьмой) будет



являться основой стилевой модели, в то время как осознание других признаков танго с точки зрения стилевой игры – менее важно. К аналогичному выводу можно прийти, детализируя особенности иных жанров легкой музыки. Так, стилевой моделью исполнения квикстепа будет жесткое акцентирование четных долей такта, фокстрота – размеренное ритмическое подчеркивание всех долей такта без явного акцентирования, тустепа – маршеобразность, пасодобля – четкая передача дробной ритмоформулы аккомпанемента и т. д.

Начиная с первых тактов, исполнитель должен продемонстрировать свое мастерство владения звуком и четким ощущением метроритма, что поможет привлечь внимание слушателя и держать его в эмоциональном напряжении до конца сочинения. Метроритмическая импульсивность в произведениях танцевального характера часто поддерживается сопоставлением ровной пульсации в партии левой руки и синкопирования в партии правой, что создает ощущение намеренного нарушения размерности движения (Приложение Б, рисунок 3.8; 3.9). Иногда координаты метросозидающей и метроразрушающей линий меняются местами: например, в твисте в партии правой руки сосредоточено непрерывное движение восьмыми на фоне синкопированного баса (Приложение Б, рисунок 3.10). В данном ракурсе ориентирами исполнителя становится яркое подчеркивание сильных долей такта, отдельное артикулирование, а также «объединение метрической пульсации с частотой ритмоединиц (переменностью акцентов, синкопированными окончаниями фраз, необычными ритмокомбинациями)» [33, л.130].

Отличительными особенностями оригинальных произведений для баяна и аккордеона, созданных в жанрах латиноамериканской легкой музыки, являются экспрессивный характер, остигатные ритмические фигуры, тотальное синкопирование и главенство метроритма, который не только организует музыкальную ткань, но и обладает значительной эмоциональной силой воздействия. Особенности музыкального языка жанрового порядка определяют ряд существенных отличий между стилевыми моделями исполнения, которые заключаются, прежде всего, в специфике акцентуации, артикуляции и штрихов. Так, характерной особенностью самбы и румбы яв-

ляется ритмическая организация аккомпанемента по формуле 3+3+2, однако в самбе ритмическое заполнение предусматривает акцентирование каждой 1 и 4 восьмой, в румбе – не отклоняется от базиса аккомпанемента. При этом для самбы характерна синкопированная мелодика, которая воспроизводится посредством мехопальцевой артикуляции (Приложение Б, рисунок 3.11), для румбы – чередование распева с синкопированной ритмикой, что достигается методом сочетания связанных и отдельных штрихов и т.д. (Приложение Б, рисунок 3.12).

Стилевые модели исполнения мамбо и ча-ча-ча также имеют схожие черты. И в мамбо, и в ча-ча-ча дробление второй половины четырехдольного такта создается при помощи линии баса с пропущенной второй долей, при этом четверть на четвертую долю играет с акцентом и tenuto. В то же время, ритмическая организация гармонического заполнения в данных жанрах содержит отличия: в мамбо – четверть на вторую долю (акцентированное tenuto) и восьмые на «и» третьей и четвертой (staccato) (Приложение Б, рисунок 3.13), в ча-ча-ча – акцентированное чередование восьмых на четных долях (Приложение Б, рисунок 3.14). Отметим, что акцентуация аккомпанемента в жанрах латиноамериканской музыки осуществляется в зависимости от используемых масштабно-синтаксических структур формообразующего порядка. Например, в периоде со структурой 1+1+2+4 начало каждого такта предполагает небольшой акцент, воспроизводимый при помощи пальцевого удара, в то время как подчеркивание мехом приходится лишь на первые доли 1, 2, 3 и 5 тактов.

Также в расстановке акцентов необходимо учитывать протяженность ритмоформулы: для румбы, мамбо, ча-ча-ча – однотоковая ритмическая ячейка, для самбы и боссановы – двухтакт. В случаях дробления аккомпанемента восьмыми длительностями необходимо следить за отдельным исполнением баса и аккордов, подчеркивая линию баса за счет увеличения плотности штриха и исполняя аккорды всегда легко и статично. В случаях изложения крупными длительностями, воспроизведение ритмоформулы аккомпанемента требует от исполнителя равно длительного *non legato*, где особое внимание следует уделить синхронному началу и окончанию звуков вертикали. Часто акценты в мелодии, ритмизованных аккордах в

партии правой руки и аккомпанементе в партии левой не совпадают, а иногда фактурный рисунок сочинения предусматривает переход некоторых аккордов сопровождения из партии левой руки в партию правой. Для убедительного и стилистически верного произношения музыкального материала исполнитель должен придерживаться следующего правила: аккорды, «разбросанные» между правой и левой клавиатурой, исполняются идентично; синхронным мехопальцевым движением подчеркивается лишь акцент, совпадающий в правой и левой руках в вертикаль (Приложение Б, рисунок 3.15).

Немаловажным элементом создания исполнительских стилизованных моделей латиноамериканской легкой музыки также является частота внутренней пульсации, а также темповые характеристики различных жанров. Например, самба и боссанова исполняются «на 2», румба, мамбо, ча-ча-ча – «на 4», при этом темповые градации румбы простираются от *Andante* до *Moderato*, боссановы – от *Andante* до *Vivace*, самбы – от *Moderato* до *Vivo*, в то время как темп ча-ча-ча и мамбо регламентирован – *Moderato* и *Vivo* соответственно.

В латиноамериканской легкой музыке наиболее сложно воплотить стилизованную модель боссановы. Для боссановы характерно равноправие ритма, мелодии и гармонии, а также постоянное ритмическое переосмысление мотивов, где множественность ритмических рисунков определяет индивидуальность ее стилизованной модели. Одной из существенных закономерностей боссановы с точки зрения стилизованной игры является полиритмическое синкопирование, которое выражается в возникновении трехдольной пульсации в четырехдольном метре. Например, в музыкальном материале, изложенном равными восьмыми (4+4), изменяя смысловые точки при помощи расстановки акцентов, можно получить следующие ритмические комбинации: 3+3+2; 2+3+3; 3+2+3, что позволяет исполнителю значительно расцветить ритмику произведения (Приложение Б, рисунок 3.16). На баяне и аккордеоне практикуется использование данной ритмоформулы в «зеркальном» соотношении, где акценты сопровождения дополняют и подчеркивают трехдольность мелодии (Приложение Б, рисунок 3.17). Дополнительную краску вносят гармонические синкопы, в результате исполнения которых смена гармонии происходит с опережением метрического

акцента (Приложение Б, рисунок 3.18). Фразировка боссановы предполагает нормативную ритмическую организацию восьмых длительностей в мелодической линии с точным исполнением всех выписанных акцентов, при этом все акцентированные звуки, обозначенные *staccato*, воспроизводятся максимально коротко, *tenuto* – додерживаются до конца (в стык). В целом следует избегать совмещения акцентов в партиях левой и правой рук, что позволит ярче подчеркнуть неотъемлемую черту стилевой модели боссановы – полиритмию.

Особое место в массиве оригинальной популярной музыки для баяна и аккордеона занимают сочинения в стиле мюзет. В большинстве случаев именно музыка в стиле мюзет воплощает существующие каноны слушательского восприятия баяна и аккордеона, опосредованные через комплекс привычных выразительных приемов и жанрово-стилевых признаков. Художественно-образная сфера мюзетов требует ярких взлетов и спадов громкости звучания, выписывания мельчайших деталей в условиях следования общей динамике развития, что создает запоминающийся колорит музыкальных произведений. Достижение желаемого качества развертывания звуковой материи в горизонтальном измерении зависит от выразительности артикуляционно-динамического интонирования. Интерпретация мюзетов ориентирована на передачу мелодической изысканности и ритмической характерности, где стильность игры выражается в агогике, артикуляционном изяществе и сочетании различных видов мелкой техники.

Так, в арпеджированных и гаммообразных пассажах, сериях пальцевых репетиций применяется «жемчужная» мелкая техника («*perle*»), позволяющая совместить четкость артикуляции с быстрым темпом и полнотой звучания в связной игре. В основе технологии «жемчужной» игры лежит применение соскальзывающих пальцевых движений в направлении «под ладонь» (туше нажим), обеспечивающих четкость окончания звуков (Приложение Б, рисунок 3.19). В основном музыкальный материал мюзетов требует «бисерного» звучания, которое достигается методом исполнительского приема «*leggiero*». В отличие от «*perle*», «*leggiero*» воспроизводится независимыми друг от друга прямыми движениями пальцев (туше удар), что придает игре *staccato* и *legato* необычайную полетность и

виртуозность (Приложение Б, рисунок 3.20). Для исполнения устремленных гаммообразных пассажей legato и non legato в кульминационных моментах используется прием весовой игры (туше толчок) (Приложение Б, рисунок 3.21), где постоянная опора пальцев о дно клавиатуры, объединенных весовым ощущением, обеспечивает «максимальную выдержанность каждой ноты, экономность пальцевых движений, динамическую насыщенность и неуклонную непрерывность звукового потока, обеспечиваемого достаточным напряжением нагнетания воздуха в мехе» [53, с.159]. Для создания эффекта свободно льющихся импровизационных пассажей в средних разделах мюзетов целесообразно учитывать закономерности приема кантиленной игры, для которого требуется исключительная цепкость подушечек пальцев в сочетании с упреждающим характером движения (Приложение Б, рисунок 3.22).

В движениях терциями и секстами необходимо добиться точной координации параллельного движения пальцев, при этом технология исполнения пассажей двойными нотами строится на основе принципов мелкой техники, охарактеризованных выше. Использование различных видов мелкой техники позволит добиться ритмической стабильности в сопоставлении дуольных, триольных и квартольных рисунков в мелодической линии. В сочетании триолей в партии правой руки с восьмыми в левой необходимо достигнуть автоматизма в исполнении аккомпанемента и сосредоточиться на исполнении свободно изложенного материала в партии правой руки. Отметим, что идентичные закономерности в выборе видов мануальной техники характерны и для развернутых эстрадно-виртуозных сочинений.

В джазе стилевая игра охватывает гораздо более широкий круг особенностей музыкального языка. В. Конен отмечает, что первостепенное отличие джаза от легкой музыки – это принципиальная импровизационность, выступающая в качестве основного средства формообразования и развития музыкального материала [90]. Дж. Коллиер относит к устойчивым элементам музыкального языка джаза свинг, экстатическую функцию, индивидуальный код (специфическую мелодику, тембр, фразировку, приемы игры и т.д.) [247], У. Сарджент – импровизацию, наличие мелодико-синтаксических, гармониче-

ских, ладовых, фактурных, композиционно-структурных, артикуляционных и ритмических моделей, блюзовый звукоряд, музыкально-выразительные комплексы, определенный тип инструментовки [167], М. Гридли – острый ритм, экзотический мелодизм, диссонантную аккордику и характерную манеру исполнения [251]. Д. Лившиц отмечает, что идиомы джаза располагаются на двух уровнях, где импровизация и специфический метроритм представляют собой совокупность заданных элементов и присутствуют во всех стилях, в то время как вариативные элементы – гармония, мелодика, интонирование и фразировка – предполагают своеобразие взаимозаменяемых версий [106]. Между тем, модификация вариативных элементов джаза затрагивает лишь некоторые стороны музыкального языка, в то время как их художественная сила и логика остается не нарушенной, составляя не только основу мышления джазового музыканта-импровизатора, но и интерпретатора музыки с использованием джазовой стилистики.

В основе оригинальной популярной музыки с использованием джазовой стилистики лежит творческая импровизация, которая чаще всего носит скрытую форму существования. Как правило, автор не предусматривает непосредственного импровизирования исполнителем в ходе интерпретации, реализуя импровизационное начало посредством характерного изложения музыкального материала – сочетания прихотливого ритмического рисунка и свободной метрики со структурной четкостью. В подобных случаях «носителями «джазовости» становятся свинг, драйв, фразировка и звукоизвлечение» [78, с.161], а эффект спонтанности возникает за счет способности баяниста или аккордеониста имитировать процесс импровизирования. Безусловно, в создании моделей различных стилей джазовой музыки интерпретатор должен учитывать сложившуюся исполнительскую традицию, включающую комплекс артикуляционно-ритмических приемов, передачу звучания типичного инструментального состава и др.

Исходной точкой передачи импровизационного начала является ритмическая организация процесса исполнения, где особо значимую роль приобретает чувство свинга. Свинг представляет собой специфическое ощущение временной мобильности, которая проявляется через варьирование метроритмической

линии в диапазоне от ровных восьмых до пунктира на основе одновременной интерферентной пульсации «beat»<sup>1</sup> и «off beat»<sup>2</sup>. Необходимо уточнить, что свинг следует рассматривать не только как принцип организации времени, определяющий динамику развития музыкального материала, но и особое психическое состояние, создаваемое напряжением и расслаблением звуковой материи. Схожая функция в джазе принадлежит драйву – внутреннему ощущению ускорения движения, что создает эффект «опережения» метрической пульсации. Перед исполнителем в подобных случаях стоит сложная задача передачи исключительно внутреннего ощущения ускорения движения, в то время как реальный темп должен оставаться неизменным. В баянно-аккордеонной исполнительской практике одним из сложнейших приемов свинга является наложение триолей на дуоли или квартоли (Приложение Б, рисунок 3.23), а также «конфликт» в акцентуации мелодии и ритмики аккомпанемента, что создает определенное напряжение между одновременно звучащими ритмическими контрастирующими построениями, вызывая значительные трудности в техническом воплощении (Приложение Б, рисунок 3.24). Следует отметить, что ощущение спонтанного импровизирования в особенно концентрированном виде свойственно исполнению произведений А. Пьяцоллы, однако в них, в отличие от музыки с джазовой стилистикой, необходимый эффект достигается при помощи свободно применяемой агогики.

Фразировка как средство развертывания музыкального материала в произведениях популярной музыки для баяна и аккордеона с использованием джазовой стилистики определяется стилевой спецификой джаза. Например, в стилях классического периода и в стиле свинг фразировка требует «покачивания» мехом с изменением амплитуды колебаний – своеобразной «звукотворческой филировки, признаком которой является пропорциональное сочетание в одном звуке динамических оттенков «crescendo» и «diminuendo» [33, л.145]. Стиль бибоп ха-

---

<sup>1</sup>Термин «beat» (удар) имеет несколько значений. Мы употребляем его в значении определения ритмического цикла, представляющего собой равномерную акцентированную пульсацию.

<sup>2</sup> «Off beat» (за пределами удара) – параллельная битам самостоятельная ритмическая линия, основанная на постоянном отклонении от метрического пульса и противостоянии акцентов мелодии ритмическим акцентам бита.

рактируется бурной фразировкой и непрерывным ведением мелодии при переходе от одного голоса к другому. Фразировка в стиле кул определяется спадом музыкальной энергетике, переходящей из состояния внешних эффектов в глубинные составляющие создания художественного образа, где сложность представляет воспроизведение вариационной множественности смысловых акцентов, что вызвано частой сменой тактового размера.

Джазовая исполнительская практика ориентирована на передачу ритмической импульсивности освингованного материала, что включает в себя «верную интерпретацию каждого звука, обусловленную их взаимосвязью в пределах фразы» [48, с.5]. Ядром джазовой свинговой фразировки восьмых длительностей является тернарность, при которой каждая доля в такте представляет собой три ритмические единицы, объединенные по формуле 2+1, в результате чего четырехдольный размер музыкального материала, изложенного композитором ровными восьмыми или пунктирным ритмом, воспринимается на слух как 12/8 (Приложение Б, рисунок 3.25; 3.26; 3.27). В некоторых случаях необходимо придерживаться более точного ритмического воспроизведения восьмых длительностей. Например, нормативное деление восьмых сохраняется в нисходящих пассажах и маркатированной мелодии, в произведениях балладного характера и сочинениях с чертами стиля би-боп, при исполнении аккомпанемента в стиле буги-вуги, при исполнении пунктирного ритма в рэгтаймах (Приложение Б, рисунок 3.28).

Иногда свингование отходит от триольного дробления каждой доли и возникает посредством исполнения «блуждающих акцентов», которые на фоне мысленного деления такта на восемь равных долей («double time») динамизируют мелодическую линию и создают эффект «нарушения равномерной пульсации через определенный подчеркивающий штрих на метрически неударной ноте» [48, с.28]. На баяне и аккордеоне подобные штриховые синкопы исполняются путем четкого пальцевого удара на фоне ровного натяжения меха, в результате чего «блуждающий акцент» воспроизводится не сильной, но твердой атакой, а длительность звука, предшествующего ак-



центу, не сокращается, а выдерживается соответственно нотной записи (Приложение Б, рисунок 3.29).

Акцентуация в джазовой музыке происходит с учетом стилистического фактора и несет определенную смысловую нагрузку. Например, в новоорлеанском стиле в линии аккомпанемента акцентируются 1-я и 3-я доли такта, в стиле диксиленд – 2-я и 4-я («two beat»), в то же время для стиля свинг характерно равномерное акцентирование всех четырех долей такта («four beat»), для стиля бибоп – экспрессивная акцентуация, обусловленная необычным ритмическим членением мелодии. Помимо этого, внутренняя ритмическая организация музыкальной ткани аккомпанемента различных стилей также содержит свои условности.

В популярной музыке для баяна и аккордеона с использованием джазовой стилистики в основе партии левой руки часто используется так называемый «ride rhythm», ритмическая модель которого – «pattern» – представляет собой дважды повторяющуюся последовательность баса и двух аккордов, составляющих основу для свингования. В медленных темпах «pattern» предусматривает сокращение длительности первого аккорда за счет продолжительности второго (Приложение Б, рисунок 3.30), в быстрых темпах – исполняется более строго (Приложение Б, рисунок 3.31), в новоорлеанском стиле – соответственно нотной записи (Приложение Б, рисунок 3.32). Вместе с тем, в стилях с акцентуацией аккомпанемента «two beat» в исполнении аккордов на первый план выходит тернарность, что на слух воспринимается как задержка аккомпанемента на вторую и четвертую доли. В стилях с акцентуацией «four beat» важно ярко выделить первую и третью доли, что в совокупности с акцентированными и точно выдержанными в пунктирном триольном ритме первыми аккордами группировок поможет передать ощущение драйва. При создании свинговой стилиевой модели в произведениях сдержанных темпов между аккордами аккомпанемента необходимо исполнить небольшую цезуру, что придаст игре необходимую расслабленность (Приложение Б, рисунок 3.33).

Значительную сложность у баянистов и аккордеонистов вызывает исполнение произведений, в которых ритмическая пульсация в партии левой руки не совпадает с акцентуацией

ритмизованных аккордов в партии правой. В таких случаях, одновременное задействование пальцев и меха возможно лишь при условии совпадения вертикали акцентов в правой и левой руках. В противном случае, мехом выделяются ключевые точки «ride rhythm», а оставшиеся акценты исполняются посредством мануальной техники (Приложение Б, рисунок 3.34). Это правило также сохраняется при мотивной полиметрии, например, наложении на оstinatный мотив импровизационной мелодии, которая не совпадает с метрическим строением баса и создает ритмическое смещение, демонстрируя эффект свингового раскачивания.

Особое внимание следует обратить на ритмическую сторону исполнения импровизационных каденций, для выразительного исполнения которых часто требуется значительно нарушить равномерность движения. В подобном «импровизационном соло» интерпретатор, воспроизводя эффект спонтанного музицирования, должен точно найти метроритмическую форму каденции и правильно определить место первого акцента (Приложение Б, рисунок 3.35).

Значительное место в создании ритмической импульсивности занимает соотношение метрического пульса с переменностью акцентов. С точки зрения метроритмической организации можно выделить следующие типы акцентов: «beat» – акцент, исполняющийся в долю; «for beat» – перед долей; «off beat» – акцент, подчеркивающий каждую вторую восьмую в группировке; «kick beat» – опережающий удар из-за такта.

Акценты «beat» употребляются для создания ритмического цикла с равномерным подчеркиванием сильных долей такта, а также для выделения отдельных звуков и опорных аккордов, что позволяет привлечь внимание слушателя к смысловым вершинам. Акцентированные звуки всегда исполняются короче длительности нотной записи, при этом продолжительность звучания зависит от употребляемого акцентного знака. Так, значительное сокращение длительности помечается знаком  $\wedge$  и предполагает исполнение акцентов *marcato* и *marcatissimo*. Знаком  $>$  обозначается акцент менее выразительный, нежели *marcato*, с незначительным сокращением длительности.

Прием исполнения акцента *marcato* состоит в совмещении прямого четкого движения меха с пальцевым или кистевым

ударом (иногда с участием предплечья) в штрихе *staccato* или *staccatissimo*. Акцент *marcatissimo* достигается посредством максимальной акцентности в момент атаки звука. Подобная твердая акцентуация активизирует звучание, передавая напряжение и упругость музыкальной ткани. В тех случаях, когда акцент «beat» совмещен с *tenuto* или продолжительность звука превышает четверть, длительность выдерживается полностью, а акцентированная атака сочетается с последующим угасанием звука, при этом характер атаки может быть, как мягким, так и твердым. Вариантами исполнения подобных акцентов являются скользящая атакировка и филировка (Приложение Б, рисунок 3.36).

В исполнении акцентов «beat» необходимо учитывать несколько моментов: в группировке из четырех одновысотных звуков акцентируются первый и последний; в последовательности восьмых длительностей, начинающейся на вторую или четвертую долю такта, акцентом выделяются нечетные звуки; восьмая длительность, завершающая фразу, подчеркивается резким акцентом и отделяется цезурой. Особое внимание следует обратить на специфику акцентуации в последовательностях двух восьмых аккордов, начало которых приходится на сильную или относительно сильную долю: первый аккорд воспроизводится *tenuto* с резким мехопальцевым акцентом, а второй – свингуется и исполняется «на отдаче» *staccato*. Максимальную выдержанность первого аккорда в данном случае обеспечивает прием скачка, технология исполнения которого на баяне и аккордеоне включает замах, свободное падение руки в начале звука и последующее мышечное расслабление в стационарной части первого аккорда группировки, мгновенный всплеск напряжения в момент скачка в атаке второго аккорда посредством интенсивного отталкивания пальцев от клавиатуры (Приложение Б, рисунок 3.37).

Основной функцией акцентов «off beat» является эффект метроритмического смещения, основанный на противостоянии акцентам «beat», что дает исполнителю возможность создать иллюзию образного «диалога». Акценты «off beat» исполняются при помощи мануальной техники баянистов и аккордеонистов – пальцевого или кистевого удара – с минимальной акцентуацией мехом либо без ее помощи. В данном случае акценти-

рование достигается путем сокращения длительностей звуков «off beat» и дифференциации плотности штриха в исполнении акцентов «beat» и «off beat» (Приложение Б, рисунок 3.38).

«For beat» опережает метрический акцент, создавая так называемую чарльстоновую ритмическую фигуру, специфика воспроизведения которой зависит от темпа и характера исполняемого произведения. Так, в медленных и сдержанных темпах «for beat» исполняется со значительным запаздыванием при помощи глубокого, но не резкого мехового акцента, плотными штрихами, в том числе legato, с использованием приема весомой игры, при этом выдержанный акцентированный звук может быть затухающим, усиливающимся или филирующим. В быстрых темпах, напротив, данный акцент предусматривает значительное опережение метрической пульсации, исполняется легко, с небольшим острым меховым подчеркиванием и доминирующим драйвом (Приложение Б, рисунок 3.39).

«Kick beat» характеризуется жесткой атакой (туше удар) и исполнением сильного мехопальцевого акцента sforzando с полным выдерживанием длительности, что способствует резкому выделению кульминационной ритмической точки и позволяет дифференцировать динамические уровни в разных элементах фактуры (Приложение Б, рисунок 3.40).

Весомый вклад в создание ритмической импульсивности вносит сопоставление ровной пульсации и синкопирования, что создает ощущение намеренного нарушения размерности движения. Дж. Коллиер подчеркивает, что синкопирование, часто используемое в профессиональной европейской музыке, и джазовое синкопирование в виде игры перекрестными ритмами (рэгинг) не являются идентичными приемами для создания ритмической основы произведения [85]. Если в европейской музыкальной практике каждый звук синкопированной ритмической формулы, начинающийся между долями, приходится на равные промежутки такта, то рэгинг подразумевает исполнение звуков этой ритмической фигуры вне строгого соответствия метрической канве: с опережением или запаздыванием, то есть со свингом.

Широко распространенными приемами джаза являются опережающее, запаздывающее, последовательное и полиритмическое синкопирование. В джазе синкопированный звук все-

гда исполняется коротко, исключение составляют те случаи, когда длительность превышает четверть или четверть обозначена tenuto, либо в нотной записи прослеживается продолжительное последовательное синкопирование. На баяне и аккордеоне акцентуация в синкопах (внутритактовых, междутактовых) осуществляется посредством мехопальцевой артикуляции, при этом опорная доля ритмоформулы подчеркивается сильнее, нежели сам синкопированный звук, исполняющийся без помощи мехового акцента (Приложение Б, рисунок 3.41). При последовательном синкопировании основная сложность заключается в необходимости исполнения синкопированных звуков «в стык», но, тем не менее, отдельно. Подобные случаи требуют от баяниста или аккордеониста статичной стационарной части звука, использования террасообразной динамики, а также штриха tenuto с минимальными цезурами, что достигается при помощи ровного натяжения меха, сопряженного с небольшим пальцевым или кистевым ударом (Приложение Б, рисунок 3.42). Опережающее синкопирование часто совмещено с «kick beat». Ритмоформула этого варианта синкопирования представляет собой акцентированную четверть с точкой из-за такта с последующим разрешением (снятием) в первую долю следующего такта. Начало звука исполняется соответственно нормам «kick beat», стационарная часть характеризуется выразительным crescendo, при этом синкопированная длительность выдерживается полностью, а третья доля свингуется. В окончании данной ритмоформулы акцент не применяется, а первая доля исполняется без цезуры и максимально коротко (туше толчок) (Приложение Б, рисунок 3.43). Исполнение запаздывающих синкоп в большинстве случаев требует пальцевой артикуляции и небольшой филировки звука, а также обязательного отделения синкопы цезурой от последующего материала. Полиритмическое синкопирование в джазе, в отличие от босановы, строго укладывается в четырехдольный метр. Так, в процессе полиритмического синкопирования в произведениях для баяна и аккордеона с чертами стиля свинг интерпретатор должен сконцентрироваться на поддержке базисного четырехдольного метра, исполняя партию аккомпанемента в ровном движении с небольшими акцентами на слабых долях.

Джазовая исполнительская практика предполагает предельную индивидуализацию звучания, ориентированную на определенный звуковой прообраз – «sound». Например, для новоорлеанского стиля характерна несколько грубоватая «горячая» манера исполнения с частым использованием различных эффектов – вибрато, глиссандо, грязных тонов, для стиля диксиленд – более «окультуренное» звукоизвлечение и звуковедение. В стиле свинг манера игры передает массивное и полное звучание с резким спадом и подъемом динамики, в стиле бибоп звукоизвлечение предполагает точную интонацию и неизменность стационарной части звука, характерной особенностью стиля кул является уравновешенная манера исполнения, приближенная к академической.

Схоже с этим, современная баянно-аккордеонная исполнительская практика нацелена на создание многозначного «звучащего образа» (понятие Т. Будановой) баяна и аккордеона [32]. «Звучащий образ» баяна и аккордеона – это передача исполнителем тембрового своеобразия музыки, создающая у слушателя определенные звуковые ассоциации. Подчеркнем, что в академической и в авторской народной музыке для баяна и аккордеона «звучащий образ» изначально заложен композитором в музыкальной фактуре произведения и зафиксирован в ремарках (выбор регистров, динамика, артикуляция, штрихи). Например, в народном направлении – это «гармошечный образ» (А. Кокорин, А. Прибылов и др.); в академическом – «клавишинный образ» и «органный образ» в неоклассической и в необарочной оригинальной музыке для баяна и аккордеона (Д. Бартон, Е. Дербенко, Ф. Фугацца и др.), «неофольклорный образ», синтезирующий народную интонационную практику с современными сонорными и шумовыми приемами игры (В. Бешевли, В. Зубицкий), «баян как дышащее чудовище» (С. Губайдулина) и т. д.

В популярной музыке особенно с использованием джазовой стилистики трактовка «звучащего образа» баяна и аккордеона весьма разнообразна, часто иницируется самим исполнителем, где творческая импровизация, как отмечает М. Булда, во многом «зависит от оркестрового мышления исполнителя, его умения сопоставить инструмент с ансамблем или оркестром» [33, л.142]. Способность музыканта мыслить оркестрово за-

ключается в тембральном слышании всех линий фактуры, иллюзии вступления предполагаемых «солирующих инструментов» с последующим «оркестровым» противопоставлением. Необходимо подчеркнуть, что современные конструкции инструментов открывают широкие возможности для передачи оркестровой образности. Так, многотембровый готово-выборный баян или аккордеон вполне можно рассматривать, как небольшой ансамбль, где в партии левой руки, сосредоточены инструменты ритм-группы, правой – функции мелодической, а иногда и ритмико-гармонической линий. Обратим внимание на особенности конструкции готовой левой клавиатуры баяна и аккордеона, специфика которой заключается в расположении звуков по квинтовому кругу. Это значительно упрощает исполнение джазовых гармонических оборотов, типом сопряжения которых является аккордовый параллелизм, а также воспроизведение стандартных гармонических последовательностей, так как исполнительская «формула» для всех тональностей остается неизменной. Кроме этого, при помощи совмещения нескольких готовых аккордов с близкими функциональными связями можно получить сложные гармонические комплексы, четкое воспроизведение которых в быстром темпе возможно исключительно на баяне и аккордеоне (Приложение Б, рисунок 3.44). Между тем, для исполнения гармонических последовательностей аккордов с далекими функциональными связями удобнее использовать выборную левую клавиатуру.

Палитра готовых тембров-регистров позволяет баянисту или аккордеонисту добиться высококачественной имитации звучания типичных джазовых инструментальных составов, создавая их звуковой прообраз: в произведениях с чертами новоорлеанского стиля – ансамбля в составе корнет (труба), кларнет, тромбон, банджо, ударные, струнный или духовой бас, в произведениях с чертами стиля свинг – биг-бэнда, стилей бибоп и кул – небольшого джазового комбо, симфоджаза – эстрадно-симфонического оркестра и т.д. В исполнении линии баса звучание баяна и аккордеона возможно приблизить к тембру контрабаса или гитары-бас. В произведениях быстрого темпа исполнитель должен сконцентрироваться на четкой атаке каждого звука в исполнении «блуждающего баса» (заполнении каждой доли такта ровными четвертями), при этом необходимо

учитывать, что электрофицированная природа гитары-бас исключает ярко выраженное управление звуком после его возникновения, а акустические возможности контрабаса в игре *pizzicato* предполагают значительное сокращение длительностей (Приложение Б, рисунок 3.45).

В джазовом исполнительстве широко используется прием вибрато – интонационное колебание звука с определенной пульсацией. Отметим, что в баянно-аккордеонной исполнительской практике существуют отличия между исполнением вибрато в популярной и академической музыке. Так, в популярной музыке мелкое вибрато используется для обогащения тембра, глубокое вибрато с крупной амплитудой колебаний применяется для подчеркивания отдельных звуков в смысловых акцентах, в то время как в академической музыке вибрато является самостоятельным колористическим эффектом. На баяне и аккордеоне вибрато исполняется при помощи раскачивания корпуса инструмента посредством колеблющихся движений правой или левой рук, при этом, чем большей будет площадь соприкосновения тела исполнителя с инструментом, тем качественней будет вибрация. Закономерность использования определенного вида вибрато не только зависит от поставленных художественных задач, но и зиждется в тесситурном расположении звуков: в высоком регистре применяется мелкое вибрато, в низком – крупное (Приложение Б, рисунок 3.46; 3.47). Кроме этого необходимо учитывать особенности стилистического порядка: в произведениях с чертами новоорлеанского стиля и стиля диксиленд преобладает более мелкое вибрато (например, в «Старом мерседесе» В. Власова), стиля свинг – медленное вибрато с крупной частотой колебаний (например, в пьесах «В стиле свинг» А. ван Дамма), стиля бибоп – вибрато не применяется вовсе (например, в «Бассо остинато» В. Власова).

Левая рука используется для создания умеренного и густого вибрато, в том числе с постепенным изменением частоты пульсации. В вибрато правой рукой встречаются следующие варианты исполнения: раскачивание грифа в направлении вперед-назад при прикосновении исключительно к клавиатуре инструмента (в аккордовой фактуре); раскачивание грифа ладонью (при игре только левой рукой); одновременная опора на кла-



виатуру и раскачивание грифа при помощи свободных пальцев (в одноголосной фактуре в окончаниях мотивных построений); легкая вибрация кистью в сочетании с филировкой (для подчеркивания интонационного тяготения). Необходимо учитывать, что вибрация должна начинаться не в момент атаки звука, а в его стационарной части. При этом в акцентированных звуках наблюдается постепенное уменьшение амплитуды колебания и спад силы звука (от большего к меньшему), неацентрированных – постепенное «раскачивание» и последующее уменьшение амплитуды и частоты пульсации ближе к окончанию звука (Приложение Б, рисунок 3.48).

В случаях мелкого и ритмически свободного исполнения вибрато правой рукой схоже с окраской звука струнных смычковых инструментов, в случаях медленной, густой пульсации – приближается к тембровой расцветке саксофонов («инструментовки» такого плана особенно свойственны исполнению сочинений А. ван Дамма). В кульминационных моментах для исполнения глубокой крупной вибрации, имитирующей звучание медных духовых инструментов, используются удары ладонью по грифу при нажатом аккорде, вибрато коленом левой ноги в направлении вверх-вниз, а также вибрато, комбинирующее тремоло мехом и колебание корпуса. В подобных случаях проявляется эффект саморитмизации нотного текста, поэтому частота пульсации должна быть кратной метру (Приложение Б, рисунок 3.49).

Исполнение приема глиссандо в популярной музыке также имеет свою специфику, осознав которую баянист или аккордеонист посредством филировки, интонационного тяготения, выбора регистра и разновидности глиссандо может найти массу разнообразных оттенков и приблизить звучание баяна и аккордеона к инструментам джазового арсенала. Глиссандо на баяне и аккордеоне исполняется при помощи ногтя первого или сомкнутых первого и второго пальцев, при этом кисть разворачивается по направлению движения. Важным фактором, влияющим на качество исполнения приема, является предельная расслабленность правой руки музыканта, а также достаточная сила меховедения, в результате чего треск клавиш будет минимизирован. Значительную сложность представляет

плавное (без цезуры) начало скольжения и (или) вхождение в опорный звук или аккорд.

Существует несколько основных разновидностей глиссандо, использующихся в популярной музыке для баяна и аккордеона: длинное; короткое; восходящее глиссандо к опорному звуку; нисходящее глиссандо от опорного звука («fall-off»); глиссандо между двумя звуками. Исполнение длинного восходящего глиссандо к опорному звуку заключается в медленном плавном скольжении по клавиатуре в направлении снизу вверх с акцентной фиксацией заданного звука. Регистр начала приема обусловлен пределами указанной длительности, говоря иначе, чем протяженной длительности, тем больший диапазон клавиатуры инструмента используется. Короткое глиссандо к указанному звуку на баяне исполняется скольжением в рамках 3-4 кнопок в направлении снизу вверх, на аккордеоне – скольжением по белым клавишам в объеме от терции до квинты. Длинный «fall-off» чаще исполняется на *crescendo* от акцентированного опорного звука (Приложение Б, рисунок 3.50), короткий – предполагает быстрое скользящее движение, а иногда подчеркивание окончания глиссандирования меховым акцентом (Приложение Б, рисунок 3.51). Также в баянно-аккордеонной исполнительской практике встречается длинное глиссандо вверх или вниз после начала звучания с некоторым увеличением длительности за счет скольжения.

Короткое глиссандо между двумя близко расположенными звуками исполняется как скользящий форшлаг, часто без непосредственного скольжения при помощи быстрого движения пальцев по хроматизму. В нисходящем движении этот вид глиссандо может быть заменен эффектом «flip»: короткой вставкой по диатоническому звукоряду, которая начинается на секунду выше первого опорного звука (Приложение Б, рисунок 3.52). На баяне эффект «flip» исполняется как нисходящий гаммообразный пассаж, на аккордеоне – ритмизованным скольжением по белым клавишам. Если крайними точками глиссандо являются два аккорда, то скольжение осуществляется в аккордовой позиции рук (Приложение Б, рисунок 3.53), кроме этого возможно глиссандо различными интервалами – чаще терциями, квартами или квинтами (Приложение Б, рисунок 3.54; 3.55). Вместе с тем, исполнение глиссандо по умень-

шенному звукоряду на аккордеоне невозможно, в то время как на баяне необходимый эффект легко достигается скольжением по одному ряду. Также на баяне возможно исполнение «поперечного» глиссандо по всем рядам (Приложение Б, рисунок 3.56). Особо следует отметить кластерные «glissando lungo» и «glissando impetuoso»: исполняющиеся по всей клавиатуре в течение нескольких тактов, эти виды глиссандо становятся не только звукоизобразительным элементом фактуры, но и важным выразительным средством, динамизирующим развитие музыкального материала (Приложение Б, рисунок 3.57).

Помимо исполнения вибрато и глиссандо баянисты и аккордеонисты могут адаптировать к возможностям инструмента некоторые джазовые эффекты, использование которых внесет в художественно-образную сферу музыки для баяна и аккордеона необычайную новизну. Например, эффект «wah-wah» напоминает своеобразное «кваканье», воспроизводимое на медных духовых инструментах при помощи ритмизованного открывания и закрывания раструба сурдиной (Приложение Б, рисунок 3.58; 3.59). На баяне и аккордеоне схожий эффект может быть достигнут при помощи изменения скорости и силы меховедения, совмещенного с колебаниями мензуры нажима клавиши. Эффект «false fingerings» (фальшь-ноты) применяется для получения звуков неточной высоты в приблизительном регистре. На баяне и аккордеоне похожий эффект можно передать при помощи быстрого пальцевого удара, в результате чего клапан не успеет открыться полностью и «раскачать» голос инструмента (Приложение Б, рисунок 3.60). «Sub-tone» – мягкое и нежное звучание с «придыханием» – воспроизводится при помощи неполного нажима клавиши на одноголосном регистре в ломанной деке. Горланное звучание эффекта «flater» можно сымитировать при помощи вибрато с постоянным изменением частоты колебаний, добавив к основному тону секунду (Приложение Б, рисунок 3.61).

Необходимо отметить, что рассмотренные выше джазовые эффекты не слишком распространены в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов, в то время как эффекты «bend» и «shake» используются достаточно часто. Эффект «bend» предполагает временное понижение звука с последующим возвращением к его первоначальной высоте. На баяне и

аккордеоне «bend» исполняется посредством нетемперированного глиссандо на низких звуках с использованием одноголосного регистра, чаще фагота. Для создания данного эффекта необходимо совместить сильное натяжение меха и плавное отпусканье клавиши, что вызовет постепенное понижение основного звука, после чего, для возвращения изначальной звуковысотности, повторить указанный процесс в обратном порядке (Приложение Б, рисунок 3.62; 3.63). «Shake» является разновидностью трели с постепенным ускорением, в которой основной звук чередуется в любом интервальном соотношении со звуком, находящимся выше (Приложение Б, рисунок 3.64). На баяне и аккордеоне «shake» может воспроизводиться не только при помощи пальцев, но и мехового тремоло («bellows shake») (Приложение Б, рисунок 3.65). Также в качестве эффекта, широко применяющегося в баянно-аккордеонной практике, следует отметить «джазовые» форшлагги, отчасти имитирующие звучание грязных тонов. В данном эффекте звуки форшлага и основного тона начинаются одновременно, после чего звук форшлага отпускается (Приложение Б, рисунок 3.66; 3.67).

Особый интерес вызывает имитация звучания ударных инструментов, достигаемая при помощи шумовых приемов игры. Шумовые приемы игры исполняются при помощи комбинаций ударов рук по различным частям корпуса инструмента, при этом звук ударов по каждой из них имеет индивидуальную окраску. Так, удар по кнопкам левой клавиатуры имитирует звучание «hi-hat», удар по корпусу – «snare drum», по раскрытому меху – «tom-tom», резкий удар по металлическим деталям корпуса – «crash», удар по переключателям регистров – «cross-stick» (звучание обода «snare drum»). В произведениях свингового характера импульсивность ритмики зачастую подчеркивается устойчивым шумовым комплексом, который при проведении темы в партии правой руки включает в себя чередование ударов ступни по полу («stamp» – имитацию звучания «bass drum») и ударов по кнопкам левой клавиатуры («hi-hat») (Приложение Б, рисунок 3.68; 3.69), в случаях использования левой клавиатуры – последовательность stamp и разнообразных ударов правой рукой (Приложение Б, рисунок 3.70). Кроме этого, широко применяются щелчки пальцами, удары по грифу во

время звучащего аккорда (Приложение Б, рисунок 3.71; 3.72). В брейках («break») – кратких импровизационных ритмических вставках на грани квадратов – исполнителю предоставляется возможность задействовать весь потенциал шумовых приемов игры на баяне и аккордеоне (Приложение Б, рисунок 3.73). Яркое и эстетичное исполнение шумовых приемов игры придает выступлению баяниста и аккордеониста необычайную красочность и театральность, поэтому одной из важнейших задач исполнителя является выразительная артистичная подача материала брейков.

Необходимо подчеркнуть, что каждый шумовой прием игры имеет массу оттенков. Например, насыщенность звучания в «stamp» зависит не только от силы удара, но и от того, произведен удар носком, пяткой или всей ступней. В ударах правой рукой для передачи звучания разновысотных ударных инструментов следует комбинировать игру плашмя внутренней стороной ладони и слегка собранными в кулак пальцами, а также первым и пятым пальцами поочередно. Так, верно выбранная позиция кисти в совокупности с определенной точкой прикосновения к раскрытому меху и амплитудой удара позволяет добиться имитации звучания «high tom-tom» или «middle tom-tom».

Часто в записи шумовых приемов игры авторы популярной музыки для баяна и аккордеона фиксируют лишь ритмическую сторону исполнения, оставляя окончательный выбор конкретного приема на усмотрение интерпретатора. В свете того, что общепринятая система обозначения шумовых приемов игры отсутствует, в нотном тексте сочинений используются элементы записи из практики ударных инструментов, в расшифровке которых существуют свои тонкости. Например, в зависимости от нотоносца автор предлагает исполнителю использовать левый (1) или правый полукорпус (2) инструмента; прием stamp записывается, как правило, на нижней строчке (3); исполнение глиссандо в варианте записи от знака удара ( $\pm$ ) предполагает скольжение правой руки по клавиатуре при сжатом мехе или «поверхностное» беззвучное глиссандо, имитирующие звучание «guiro» (4); наличие разнонаправленных штилей предполагает либо смену приема игры, либо изменение тесситуры удара (5) (Приложение Б, рисунок 3.74).

Итогом исполнительской деятельности является публичное выступление (концертное, конкурсное, экзаменационное), в процессе которого исполнитель на основе авторского текста и обобщенной идеи музыкального произведения реализует собственный творческий замысел. Различные варианты исполнительского прочтения авторского текста могут быть в одинаковой степени правомерны и равноценны, однако каждое из интерпретаторских решений является уникальным и неравнозначным другому проявлением творческого «Я» исполнителя. Кроме того, активное личностное переосмысление образной сферы предусматривает возможность изменения первоначальной позиции интерпретатора, что обусловлено широтой содержательного поля художественных решений и многомерностью раскрытия идеи автора. Между тем, творческий поиск ограничен рядом условий, среди которых выделим тождественность авторского и исполнительского художественного замыслов, соответствие создаваемого исполнительского текста стилевой модели.

В качестве примера сравним трактовки сочинения Р. Гальяно «Вальс Марго» в исполнении автора, российского аккордеониста М. Лелюха и белорусского баяниста А. Шувалова. Одна из особенностей вальса «Марго» заключается в том, что в выражении эмоциональной и содержательной сторон музыки, значительное место занимает не только мелодическая линия, но и синтез динамической и ритмической составляющих. Исполнение Р. Гальяно отличается яркими контрастами, выраженными в противопоставлениях динамических и ритмических градаций. Используя один и тот же регистр инструмента, Р. Гальяно при помощи туше, динамики, достигает чрезвычайно разнообразных тембровых красок, которые по мере развертывания музыкального материала то постепенно сменяют одна другую, то, наоборот, внезапно «вспыхивают», фиксируя внимание на смене тесситуры. Агогические отклонения передают импровизационность произведения и тонко подражают человеческим чувствам – удивлению, мечтательности, взволнованности.

У М. Лелюха прочтение вальса «Марго» отличается большой эмоциональной насыщенностью, гибкой темпоритмической агогикой. В то же время, трактовка характеризуется

излишней внешней броскостью, эффектностью, стремлением исполнителя подчеркнуть виртуозность и блеск фактуры, из-за чего вальс «Марго» звучит, пожалуй, чересчур «декоративно». Так, несмотря на преобладание в интерпретации высокой звучности, обращают на себя внимание моменты внезапного провала громкости, что несколько разрывает динамическую линию развития музыки.

Исполнительская интерпретация А. Шувалова эмоционально более уравновешенна: свобода исполнительской «речи» сдерживается сквозным метрическим стержнем, на который опираются темпоритмические отклонения в конце разделов формы. *Rubato* продиктовано не захлестывающими всплесками эмоций и чувств, как у М. Лелюха, а требованиями декламационного интонирования, сообразно чему баянист приближается к четко артикулируемой речи с ясной дикцией. Декламационная выразительность фразировки достигается благодаря паузам, цезурам, исполнительскому дыханию. Для исполнительской интерпретации А. Шувалова характерно исключительное чувство меры, гармоничная сбалансированность эмоциональных и рациональных моментов, а также умение четко выявлять форму и логику динамического развития музыки.

Таким образом, осмысление жанрово-стилевой множественности популярной музыки направляет творческую работу исполнителя в теоретически осознанное русло, определяя содержание интерпретации и используемый комплекс средств исполнительской выразительности. Специфика исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки заключается в необходимости воплощения стиливых моделей и передаче многомерного «звучащего образа» баяна и аккордеона. Отличия между стиливыми моделями исполнения музыки данного направления на баяне и аккордеоне определяются интонационными, метроритмическими, темповыми особенностями музыкального языка жанрового порядка, которые обуславливают характерное применение акцентуации, артикуляционно-штриховой техники, динамического развития, тембровой палитры, специфическое для каждой узловой группы оригинального репертуара в сфере популярной музыки.

Исходной точкой создания исполнительских стиливых моделей произведений, созданных в жанрах легкой музыки, явля-

ется воссоздание устойчивой ритмоформулы, передача верного темпа, метроритмической импульсивности, воспроизведение которых требует от исполнителя экспрессивности звучания, ярких динамических градаций, отдельного артикулирования как меры акцентности–безакцентности, владения приемами игры мехом, синхронизации мануальной и меховой техники. В мюзетах характер использования выразительных средств направлен на художественное раскрытие мелодико-гармонического и ритмо-динамического потенциала стиля, где особое значение приобретает умение исполнителя сочетать различные виды мелкой техники: «perle», «leggiere», приемы весовой и кантиленной игры.

Специфика исполнения произведений, созданных с использованием джазовой стилистики, ориентирована на передачу импровизационности и ритмической действенности музыкального материала. Среди основных средств создания художественного образа отметим ритмическое чувство свинга; особенности джазовой фразировки (тернарность, исполнение «блуждающих акцентов»); соотношение метрического пульса и акцентуации, где каждый из типов акцентов отличается друг от друга по интенсивности, смысловому значению, техническому оформлению; закономерности синкопирования и артикулирования в устойчивых структурах; умение передать характерную манеру исполнения каждого стиля.

В оригинальной популярной музыке «звучащий образ» баяна и аккордеона как передача характерного тембрового своеобразия раскрывается исполнителем в контексте определенного звукового прообраза типичного для данного направления инструментального состава и достигается посредством имитации звучания духовых, струнных, ударных инструментов, а также путем адаптации джазовых эффектов («flip», «wah-wah», «false fingerings», «sub-tone», «flater», «bend», «shake») и приемов игры.

\*\*\*

Обобщая выше сказанное, можно сделать следующие выводы: Во-первых, особенности баянно-аккордеонного исполнительского искусства в сфере популярной музыки заключаются в преобладании творческой инициативы музыканта-исполни-



теля, которая выступает на первый план и становится самоценной и определяется не столько авторским замыслом, сколько его переосмыслением. Специфика исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки обусловлена стилевыми моделями исполнения музыки данного направления, которые фиксируют ее музыкально-структурные закономерности (от метаисторических элементов, свойственных всему «третьему пласту», до индивидуальных особенностей каждого жанра и стиля) через определенный характер отбора, применения и функционального взаимодействия средств исполнительской выразительности. Идентификация узловой группы оригинального репертуара, к которой относится произведение, и определение исполнительской стилевой модели популярной музыки осуществляется исполнителем на основе анализа нотного текста. Авторские ремарки в произведениях популярной музыки для баяна и аккордеона достаточно условны и предполагают широту профессионального кругозора исполнителя, а также его способность интуитивно чувствовать специфику воспроизведения конкретной стилевой модели.

Во-вторых, исполнительская практика баянистов и аккордеонистов в сфере предполагает пошаговое решение следующих задач: интерпретацию нотной записи произведения, определение требуемой стилевой модели; постижение замысла автора; творческое переосмысление художественно-образной сферы и обобщение, соответственно стилевой модели, ее компонентов в исполнительском тексте; создание завершенной интерпретации музыкального сочинения, публичное выступление. В данном аспекте среди условий успешной исполнительской деятельности:

- глубокое знание музыкального текста, где расшифровка нотной записи, фиксирующей художественный замысел автора, рассматривается как объективное условие формирования исполнительского решения;

- осмысление музыкального языка популярной музыки как основы создания стилевых моделей;

- обладание комплексом теоретических знаний в области популярной музыки, отсутствие которых выражается в недостаточной конструктивной базе вариантов исполнительских решений;

– активная аналитическая деятельность, направленная на выявление музыкально-структурных закономерностей узловых групп оригинального репертуара, формирование необходимых музыкально-слуховых представлений, ориентированных на создание звукового прообраза, и последующее осознание на этой основе значения каждого элемента музыкальной ткани;

– техническая оснащенность и свободное владение комплексом средств исполнительской выразительности, в процессе отбора которых формируется отношение к музыкальному произведению и происходит создание исполнительского текста;

– живое творческое воображение и развитость ассоциативного компонента мышления, способствующие созданию оригинального варианта исполнительской трактовки художественного образа произведения и воплощению собственных музыкально-образных представлений исполнителя;

– развитые эстрадно-исполнительские качества: артистизм, исполнительская воля.

В-третьих, каждое средство исполнительской выразительности баянистов и аккордеонистов многофункционально и направлено на создание определенного характера звучания, однако выбор и сочетание средств, устремленных к достижению единой цели, предоставляют исполнителю возможность передать одно и то же содержание различными способами, что определяет многовариантную множественность исполнительских трактовок. В академической, народной и популярной музыке для баяна и аккордеона характер применения средств исполнительской выразительности и специфика создания исполнительского текста содержит ряд принципиальных отличий, инспирированных различной природой данных направлений.

Популярная музыка предполагает значительную вариантность воспроизведения, где исполнитель может интерпретировать не только динамические оттенки, акцентуацию, артикуляционно-штриховую и темброво-регистровую основу, темп произведения, но и использовать специфические приемы игры и эффекты. В данном ракурсе интерпретация популярной музыки подталкивает к поискам оптимальных путей передачи ее специфики в баянно-аккордеонной исполнительской практике, где основное внимание следует уделить координации меховых и пальцевых движений, взаимодействию и взаимодополнению

партий правой и левой рук, артикуляционно-штриховому комплексу, полному спектру тембровых и динамических оттенков.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материалы нашего исследования дают основания для следующих выводов:

Во-первых, анализ трудов отечественных и зарубежных ученых позволил рассмотреть трактовки понятий, используемых для обозначения направлений музыкального искусства, которые не относятся ни к академической музыке, ни к фольклору. В результате изучения существующей терминологии мы пришли к выводу, что наиболее часто в научно-теоретической литературе встречается обобщающее понятие «массовая музыка» – музыка, тиражируемая по востребованным образцам для широкого круга слушателей. Во второй половине XX в. отмечается взаимодействие массовой и академической музыки, вследствие чего некоторые направления, в том числе легкая музыка и джаз, отделились от массовой среды и стали частью академического музыкального наследия. Основываясь на существующей в искусствоведении терминологии, мы проецируем в область баянно-аккордеонного исполнительского искусства понятие «популярная музыка», употребляющееся для определения музыкального направления, восходящего к традициям массовой музыки (импровизационность, развлекательность, танцевальность, перкуссивный эффект, повышенная динамика, полистилистика), однако принадлежащего академической среде музыкальной деятельности (письменный профессионализм, концертность, система образования, методическая и методологическая база).

Особенности преломления популярной музыки в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов актуализируют необходимость разработки ее теоретической и практической проблематики как с учетом универсальности, так и уникальности, что требует введения в научный обиход единого понятия

для обозначения самостоятельного направления баянно-аккордеонного исполнительского искусства за границами академической и народной музыки. Популярная музыка для баяна и аккордеона – это направление баянно-аккордеонного исполнительского искусства, включающее в себя создание и исполнение оригинальных произведений для баяна и аккордеона в жанрах легкой музыки, а также с использованием джазовой стилистики в малых и крупных музыкальных формах.

Во-вторых, в истории развития популярной музыки для баяна и аккордеона выявлено пять этапов, которые характеризуются следующими особенностями:

– *этап зарождения* (конец XIX – начало XX в.) – совмещение исполнительской и композиторской практики, преломление традиций бытового музицирования;

– *этап становления* (20–40-е гг. XX в.) – определение приоритетных направлений в развитии популярной музыки в различных странах: в США – джазовая музыка, во Франции – стиль мюзет, в Германии – эстрадно-виртуозная музыка, в СССР – аккордеонное исполнительство в составе эстрадно-джазовых коллективов;

– *этап профессионализации* (50–60-е гг. XX в.) – утверждение баяна и аккордеона в профессиональной практике, расширение сфер исполнительского искусства;

– *этап академизации* (70–80-е гг. XX в.) – усвоение популярной музыки академической средой, разграничение исполнительской и композиторской деятельности, индивидуализация исполнительских стилей, расширение географического пространства, сближение советского и зарубежного баянно-аккордеонного исполнительского искусства;

– *этап культурной коммуникации* (90-гг. XX в. – по настоящее время) – единое направление развития популярной музыки для баяна и аккордеона в различных странах, поиск новых форм исполнительства (с фонограммой и на цифровых инструментах), активизация конкурсно-фестивального движения.

В-третьих, эволюция оригинального репертуара для баяна и аккордеона протекала соответственно основным этапам истории развития популярной музыки для баяна и аккордеона, где социально-культурные особенности функционирования данного направления в зарубежном и отечественном баянно-аккордеон-

ном искусстве обусловили отличия как в создании музыкального материала, так и в его распространении в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов. Очевидно, что некоторые из зарубежных тенденций были усвоены в отечественном исполнительском искусстве позднее, поэтому идентичность развития зарубежной и белорусской популярной музыки для баяна и аккордеона была достигнута лишь на современном этапе.

В развитии оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки в мировой практике были определены следующие тенденции: преобладание в репертуаре исполнителей произведений собственного сочинения (этап зарождения); определение жанровых и стилевых приоритетов оригинального репертуара в разных странах (этап становления); планомерное формирование оригинальной репертуарной базы: создание и тиражирование произведений в малых музыкальных формах в стиле мюзет, в танцевальных жанрах европейской, американской, латиноамериканской легкой музыки, с использованием джазовой стилистики с авторским тематизмом и на темы джазовых стандартов (этап профессионализации); обращение к популярной музыке для баяна и аккордеона профессиональных композиторов, индивидуализация композиторских стилей, использование крупных музыкальных форм – сонатной, циклических (этап академизации); эволюция музыкального языка – полистилистика, усложнение джазовой стилистики, публикация репертуарных сборников, моно-репертуарная политика (этап культурной коммуникации).

В-четвертых, специфика исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере популярной музыки заключается в необходимости воплощения исполнительских стилевых моделей, фиксирующих характерные интонационные, метроритмические, темповые особенности звучания музыки данного направления через определенный характер функционального взаимодействия средств исполнительской выразительности (артикуляционно-штриховой техники, метроритмической, динамики, тембровой палитры) в соответствии с жанровой принадлежностью произведения.

В легкой музыке – это зависимость артикуляции, акцентуации, ритмической пульсации от устойчивой ритмоформулы

жанра, ориентированной на предполагаемые танцевальные движения, в сочинениях с использованием джазовой стилистики – передача импровизационности посредством специфической ритмической организации процесса исполнения (свинг, драйв); отдельное артикулирование как мера акцентности – безакцентности; создание определенного звукового прообраза – имитация звучания джазовых составов и их отдельных инструментов при помощи сонорно-шумовых приемов игры, тембровых и динамических оттенков, адаптированных джазовых эффектов («flip», «wah -wah», «false fingerings», «sub-tone», «flater», «bend», «shake»).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Акимов, Ю. Т. Исполнение как форма существования музыкального произведения / Ю. Т. Акимов // Баян и баянисты : сб. ст. ; сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 147–172.
2. Акимов, Ю. Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 110 с.
3. Аккордеонно-баянное исполнительство. Вопросы методики, теории и истории : сб. ст. ; сост. О. М. Шаров. – СПб. : Композитор, 2006. – 136 с.
4. Алексеев, А. Музыкант-исполнитель и его время / А. Алексеев // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. ; ред.-сост. А. Алексеев. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 3–30.
5. Алексеев, А. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1991. – 104 с.
6. Альшванг, А. А. Проблемы жанрового реализма / А. А. Альшванг // Избр. соч. : в 2 т. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 97–103.
7. Амирханова, С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / С. А. Амирханова ; Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова. – Казань, 2009. – 26 с.
8. Арановский, М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
9. Баранов, С. Премьер джазового аккордеона / С. Баранов // Акко- курьер : информ. бюллетень Воронеж. клуба аккордеонистов. – 1991. – № 3. – С. 35–44.
10. Барбан, Е. Джазовые опыты / Е. Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 336 с.
11. Барбан, Е. Идея импровизации: развитие стиля в джазе / Е. Барбан // Родник. – 1990. – № 12. – С. 19–21.

12. Барбан, Е. Черная музыка, белая свобода / Е. Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 284 с.

13. Баренбойм, Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1969. – 288 с.

14. Баренбойм, Л. А. За полвека: очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Л. : Сов. композитор, 1989. – 365 с.

15. Басурманов, А. П. Баянное и аккордеонное искусство : справочник / А. П. Басурманов ; под общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М. : Кифара, 2003. – 560 с.

16. Баташев, А. Советский джаз. Исторический очерк / А. Баташев ; под ред. А. В. Медведева. – М. : Музыка, 1972. – 175 с.

17. Баян. Современность. Джаз : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Новосибирск, 16–18 февр. 2006 г. / Новосиб. гос. конс. им. М. И. Глинки ; редкол.: М. Я. Овчинников [и др.]. – Новосибирск, 2006. – С. 16–22; 89–95.

18. Безугла, Р. И. «Массовая» и «элитарная» культуры: стратегии, принятые в современной культурологии / Р. И. Безугла // Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры [Электронный ресурс] : сб. научн. тр. – 2010. – № 25. – Режим доступа : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Ari/2010\\_25/index.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ari/2010_25/index.htm). – Дата доступа : 27.01.2011.

19. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 224. – Оп. 1. – Д. 3 – Дела о деятельности Гос. джаза БССР 1939–1947 гг.

20. Беляев, А. Джазовый Данилин / А. Беляев // Народник : информ. бюллетень. – 1999. – № 3. – С. 14–16.

21. Беляев, А. Я люблю судьбу свою / А. Беляев. – М. : Музыка, 2001. – 178 с.

22. Бенкевич, Д. М. Развитие популярной музыки для баяна и аккордеона / Д. М. Бенкевич // Горизонты : сб. науч. и творч. работ / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2009. – С. 3–7.

23. Бондаренко, В. В. Энциклопедия популярной музыки / В. В. Бондаренко, Ю. В. Дроздов. – Минск : Экономпресс, 2006. – 480 с.

24. Бочкарева, О. В. Интерпретация музыкального образа как диалог творческих личностей / О. В. Бочкарева // Роль



творческой личности в развитии культуры провинциального города: материалы Междунар. науч. конф. «Третьи Алмазовские чтения», посвящ. 100-летию Ярославск. Императ. рус. музыкального общества, Ярославль, 18–22 ноября 2004 / Ярославск. гос. ун-т им. П. Г. Демидова ; под ред. И. А. Бродовой [и др.]. – Ярославль : Ремдер, 2005. – С. 448–454.

25. Бочкарева, О. В. Принцип освоения обобщенных идей в музыкально-педагогическом диалоге / О. В. Бочкарева // Ярославский педагогический вестник. – 1997. – № 4. – С. 62–67.

26. Браславский, Д. А. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров / Д. А. Браславский. – М. : Музыка, 1974. – 392 с.

27. Браславский, Д. А. Аранжировка музыки для танцев / Д. А. Браславский. – М. : Сов. Россия, 1977. – 96 с.

28. Браславский, Д. А. Эстрадные ансамбли / Д. А. Браславский. – М. : Сов. Россия, 1975. – 112 с.

29. Браудо, И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарера. – Л. : Гос. музыкальное изд., 1961. – 199 с.

30. Бриль, И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано / И. М. Бриль. – М. : Кифара, 2006. – 260 с.

31. Бубен, В. П. Проблема интерпретации музыки в исполнительском искусстве / В. П. Бубен // Музыкане і театральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2003. – № 4. – С. 26.

32. Буданова, Т. А. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина 1970-х – 2000-е гг.) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Т. А. Буданова ; Дальневост. гос. акад. искусств. – Владивосток, 2009. – 23 с.

33. Булда, М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / М. В. Булда ; Харків. держ. ун-т мистецтв. – Харків, 2007. – 173 л.

34. Булда, М. В. Професійний розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів на стадії філармонійної спеціалізації (1950–1980) / М. В. Булда // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 11. – С. 12–22.

35. Булыго, К. М. Изучение педагогического репертуара как интонационная и вербальная интерпретация произведений / К. М. Булыго // сб. научн. тр. Белорус. гос. акад. музыки ; сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк / Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2010. – Вып. 22 : Серия 5, Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. – С. 51–60.

36. Бурнашева, Э. О творчестве Евгения Дербенко и не только: интервью с Е. Дербенко и М. Имханицким / Э. Бурнашева // Народник : информ. бюллетень. – 1999. – № 1. – С. 15–17.

37. Бычков, В. В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы : в 2 кн. / В. В. Бычков. – Челябинск : Версия, 1997. – Кн. 1. – 214 с.

38. Бычков, В. В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки / В. В. Бычков. – М. : Композитор, 2003. – 168 с.

39. Васильев, В. В. Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970–90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / В. В. Васильев ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2004. – 27 с.

40. Вахтель, Л. В. Формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности студента средствами интерпретации музыкального сочинения : автореф. дис. ... канд. псих. наук : 19.00.07 / Л. В. Вахтель ; Курск. гос. ун-т. – Курск, 2003. – 20 с.

41. Власов, В. Фольклорні витокі джазу / В. Власов, В. Мурза // Творчість композиторів України для народних інструментів : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 10 квіт. 2006 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка ; ред.-упор. А. Душний [та інш.]. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 18–22.

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

43. Волков, Н. Физические и психофизиологические предпосылки образования звука на трубе и проблемы исполнительской артикуляции / Н. Волков. – Минск : БГАМ, 2004. – С. 65–69.

44. Вольская, Т. Борис Векслер: «Я играл все, что хотел и как хотел...» // Народник : информ. бюллетень. – 2001. – № 1. – С. 22–23.

45. Гаранян, Г. Основы эстрадной и джазовой аранжировки / Г. Гаранян. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Регион. общ. фонд разв. джаз. ис-ва Г. Гараняна, 2010. – 256 с.

46. Гвоздев, П. Принципы образования звука на баяне и его извлечение / П. Гвоздев // Баян и баянисты : сб. метод. ст. ; ред. Ю. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 12–23.

47. Герлицкий, Е. Рассказ об эстраде / Е. Герлицкий. – Л. : Музыка, 1968. – 98 с.

48. Горват, И. Основы джазовой интерпретации / И. Горват, И. Вассербергер. – К. : Муз. Україна, 1980. – 120 с.

49. Гуренко, Е. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ) / Е. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

50. Гуренко, Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Изд. НГК, 1985. – 88 с.

51. Давидов, М. До проблеми опанування цілісною теорією музично-виконавської майстерності / М. Давидов // Муз. україністика: сучасний вимір [Електронний ресурс] : сб. научн. тр. – 2009. – Вып. 3. – Режим доступа : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Muzukr/2009\\_3/private/davydov.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzukr/2009_3/private/davydov.htm). – Дата доступа : 27.01.2011.

52. Давидов, М. Стильність гри як критерій виконавства (баянно-аккордеонне мистецтво) / М. Давидов // Молодь і ринок. – 2008. – № 5 (40). – С. 5–10.

53. Давыдов, Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. А. Давыдов. – 4-е изд., доп. – Луцк : Волинская областная типография, 2006. – 308 с.

54. Дмитриев, А. XIX Международный фестиваль музыки для баяна и аккордеона / А. Дмитриев // Народник : информ. бюллетень. – 2004. – № 1. – С. 11.

55. Доклад об участии преподавателей и студентов кафедры народных инструментов в общественно-музыкальной и концертно-шефской деятельности // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 139. – Л. 149–152.

56. Душний, А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.

57. Егоров, Б. II конкурс юных исполнителей на баяне и аккордеоне имени Н. И. Белобородова / Б. Егоров // Народник : информ. бюллетень. – 1993. – № 3. – С. 7–9.

58. Егоров, Б. М. К вопросу о систематизации баянных штрихов / Б. М. Егоров // Баян и баянисты : сб. метод. ст. ; ред. Б. Егоров, С. Колобков. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 6. – С. 104–128.

59. Енукидзе, Н. Популярныe музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла / Н. Енукидзе. – М. : РОСМЭН, 2004. – 125 с.

60. Завгородняя, Г. Элементы музыкального языка в системе исполнительской интерпретации / Г. Завгородняя // Музыкальное искусство и культура [Электронный ресурс] : научн. вестн. Одесск. гос. муз. акад. им. А. В. Неждановой. – 2008. – № 9. – Режим доступа : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mmik2008\\_9/tekstu/Zavgorodnaya.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik2008_9/tekstu/Zavgorodnaya.htm). – Дата доступа : 27.01.2011.

61. Заводова, Т. Е. Искусство XX века / Т. Е. Заводова. – Минск : Красико-Принт, 2005. – 173 с.

62. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства / А. Г. Занько. – Минск : Современные Знания, 2008. – 172 с.

63. Захаров, А. В. Развлечение sub specie социологии / А. В. Захаров // Социологические исследования. – 2008. – № 1. – С. 106 – 114.

64. Захаров, А. В. Традиционная культура в современном обществе / А. В. Захаров // Социологические исследования. – 2004. – № 7. – С. 105–115.

65. Иванова, В. Проблемы и перспективы эстрадно-джазового обучения на скрипке / В. Иванова // Образование и общество. – 2007. – № 5. – С. 111–113.

66. Имханицкий, М. Конкурс баянистов и аккордеонистов в Челябинске / М. Имханицкий // Народник : информ. бюллетень. – 2004. – № 4. – С. 7–8.

67. Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.

68. Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.

69. Имханицкий, М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.

70. Искусство глазами молодых: материалы II Междунар. (VI Всерос.) науч. конф. студ., асп. и молодых ученых, Красноярск, 8 апр. 2010 г. / Красноярск. гос. акад. муз. и театра ; редкол.: Н. В. Винокурова [и др.]. – Красноярск, 2010. – С. 33–37; 171–178.

71. Казанцева, Л. П. Понятие исполнительской интерпретации / Л. П. Казанцева // Музыкальное содержание: наука и педагогика : материалы III Всерос. науч.-практ. конф., 26–29 апр. 2004 г. / Уфимская гос. акад. искусств ; отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа : РИЦ УГАИ, 2005. – С. 149–157.

72. Казанцева, Л. П. Понятие музыкального восприятия / Л. П. Казанцева / Наука, искусство, образование в III тысячелетии : материалы III Междунар. науч. конгресса, Волгоград, 7–8 апр. 2004 г. : в 2 т. / Комит. по культ. Админ. Волгогр. обл. ; редкол.: А. Н. Бугреев [и др.]. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2004. – Т. 1. – С. 323–329.

73. Капелюшок, С. В. Место и роль джаза в музыкальном искусстве / С. В. Капелюшок // Искусствоведческие записки [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. – 2010. – Вып. 17. – Режим доступа : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mz/201017/index.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/201017/index.htm). – Дата доступа : 27.01.2011.

74. Катрич, О. Т. Индивидуальный стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / О. Т. Катрич ; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2000. – 17 с.

75. Кинус, Ю. Джаз / Ю. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2010. – 160 с.

76. Кинус, Ю. Джаз. Истоки и развитие / Ю. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 496 с.

77. Кинус, Ю. Г. Из истории джазового исполнительства / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 157 с.

78. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 188 с.

79. Кислицын, Н. А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н. А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С. 182–186.

80. Климук, И. Я. Анализ классификаций музыкальной культуры в контексте методологии исследования музыки массовых жанров / И. Я. Климук // Традиционная і сучасна культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навук. канф., Мінск, 6 снеж. 2012 г. / рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.] ; Мін-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2013. – С. 184–192.

81. Климук, И. Я. Изучение музыки популярных жанров XX века: особенности восприятия в молодежной аудитории : учеб. пособие / И. Я. Климук. – Могилев : Могилевский гос. ун-т им. А. А. Кулешова, 2002. – 43 с.

82. Климук, И. Я. Мода. Музыка. Молодежь. Опыт социокультурного и педагогического исследования / И. Я. Климук. – К. : Освіта України, 2010. – 238 с.

83. Князев, В. Ф. Эволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / В. Ф. Князев ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – 20 с.

84. Коган, Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Классика-XXI, 2004. – 204 с.

85. Коллиер, Дж. Становление джаза / Дж. Коллиер ; пер. Ю. А. Здорова [и др.] ; под общ. ред. А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.

86. Конен, В. Пути американской музыки: очерки по истории музыки / В. Конен. – 3-е изд., перераб. – М. : Сов. композитор, 1961. – 466 с.

87. Конен, В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 312 с.

88. Конен, В. Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1975. – 480 с.

89. Конен, В. Д. Блюзы и двадцатый век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. – 81 с.

90. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

91. Конников, А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М. : Музыка, 1980. – 270 с.

92. Королев, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия / О. К. Королев. – М. : Музыка, 2006. – 168 с.

93. Корыхалова, Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальными произведениями в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2006. – С. 289–466.

94. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 207 с.

95. Кравцов, Н. Аккордеон XXI века / Н. Кравцов. – СПб. : МСТ, 2004. – 124 с.

96. Кременштейн, Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано / Б. Кременштейн. – М. : Музыка, 1966. – 119 с.

97. Крицький, В. Н. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / В. Н. Крицький ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 1999. – 20 с.

98. Крупин, А. Новое в практике звукоизвлечения на баяне / А. Крупин, А. Романов. – Новосибирск, 2002. – 56 с.

99. Кузнецова, О. Эстрада в период Великой отечественной войны / О. Кузнецова // Русская советская эстрада. 1930–1945: очерки истории ; отв. ред. Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1976. – С. 371–397.

100. Кузуб, Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дис. ... канд. культурол. : 24.00.01 / Т. И. Кузуб ; Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.

101. Лебедев, А. Е. Игра и исполнительская интерпретация (на материале концертов для баяна с оркестром) / А. Е. Лебедев. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2010. – 125 с.

102. Лебедев, А. Е. Игра и исполнительская интерпретация: парадокс амбивалентности / А. Е. Лебедев // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования : сб. науч. тр. ОГИИ ; гл. ред. Б. П. Хавторин. – Оренбург : ОГИИ, 2008. – Вып. 3. – С. 114–117.

103. Лебедев, А. Е. Исполнительская интерпретация: опыт междисциплинарного исследования / А. Е. Лебедев // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: теория, исполнительство, педагогика : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 40-летию Астраханской гос. конс., 2–3 дек. 2009 г. / Аст-

раханская гос. конс. ; гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань : ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. – С. 224–226.

104. Лебедев, А. Е. Проблемы исполнительской интерпретации и современная музыкальная практика / А. Е. Лебедев // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Саратов, 20–22 нояб. 2009 г. / Саратовская гос. конс. им. Л. В. Собинова ; редкол.: О. Б. Краснова [и др.]. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2009. – С. 191–195.

105. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

106. Лившиц, Д. Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Д. Р. Лившиц ; Нижегород. гос. конс. им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2003. – 25 с.

107. Липс, Ф. К 60-летию факультета народных инструментов Российской академии музыки им. Гнесиных. Кафедра баяна, аккордеона: события и факты (1998–2008) / Ф. Липс // Народник : информ. бюллетень – 2008. – № 2. – С. 56–65.

108. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне/ Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2004. – 144 с.

109. Липс, Ф. Р. Кажется, это было вчера... / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2008. – 376 с.

110. Липс, Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2007. – 136 с.

111. Лихачев, Ю. Баян и аккордеон в Интернете / Ю. Лихачев // Народник : информ. бюллетень. – 2005. – № 2. – С. 37.

112. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 221 с.

113. Лозовский, А. М. Фортепианный джаз: типология исполнительских моделей / А. М. Лозовский // Музичне мистецтво : зб. наук. пр. / Донецьк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва, Львівськ. Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; ред.-упор. Т. В. Туткова. – Донецьк-Львів : Південно-Схід, 2009. – Вип. 31. – С. 142–152.

114. Лошков, Ю. Академічне народно-інструментальне виконавство: проблема самоідентифікації / Ю. Лошков // Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2009. – № 82. – С. 14–22.



115. Максимов, В. А. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне / В. А. Максимов. – СПб. : Композитор, 2004. – 255 с.
116. Максимов, Е. И. Российские музыканты-самородки / Е. И. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1987. – 201 с.
117. Мальцев, С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования : сб. ст. ; сост. Я. И. Мильштейн. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 68–104.
118. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации : в 2 ч. / Ю. И. Маркин. – М. : Брасс коллегиум, 2008. – Ч. 1. – 140 с.
119. Мархасев, Л. XX век в легком жанре. Хронограф музыкальной эстрады / Л. Мархасев. – СПб. : Композитор, 2006. – 504 с.
120. Материал к концертам Дней фортепианного джаза 4–8 января 1988 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 827. – Л. 3–10.
121. Медушевский, В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129 : Интерпретация муз. произв. в контексте культуры. – С. 3–16.
122. Мильштейн, Я. К проблеме исполнительских стилей. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитании исполнителя. Как мы преподаем. Заметки об обучении исполнительскому мастерству: вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.
123. Мирек, А. ... и звучит гармоника / А. Мирек ; под общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М. : Сов. композитор, 1979. – 176 с.
124. Мирек, А. Гармоника: прошлое и настоящее : науч.-истор. энцикл. кн. / А. Мирек. – М. : Интерпракс, 1994. – 534 с.
125. Мирек, А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 196 с.
126. Михайлова, А. А. Фольклорные и неофольклорные стилиевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / А. А. Михайлова ; Саратовск. гос. конс. им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2006. – 31 с.

127. Мозговий, М. П. Популярність естрадної музики: механізм формування / М. П. Мозговий // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. – Вип. 15. – К. : Міленіум, 2009. – С. 23–29.
128. Мошков, К. Индустрия джаза в Америке / К. Мошков. – СПб. : Планета Музыки, 2008. – 512 с.
129. Музыка изменяющейся России : материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 10-летию каф. метод. преподав. музыки и изобразит. ис-ва, Курск, 16–18 окт. 2007 г. / Росс. гуманитар. научн. фонд, Курск. гос. ун-т ; редкол.: М. Л. Космовская [и др.]. – Курск : Изд. Курск. гос. ун-та, 2007. – С.136–143; 152–154.
130. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 87; 436.
131. Мукерджи, Ч. Новый взгляд на поп-культуру/ Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Полигнозис. – 2000. – № 3 (11). – С. 86–105.
132. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
133. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
134. Назайкинский, Е. В. О музыкальном темпе / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1965. – 95 с.
135. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
136. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
137. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1982. – 299 с.
138. Никитина, Л. Д. Музыка, технический прогресс и массовые жанры / Л. Д. Никитина // Советская музыка. История и современность / Л. Д. Никитина. – М. : Музыка, 1991. – С. 237–245.
139. Обертюхин, М. Проблемы исполнительства на баяне / М. Обертюхин. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.
140. Овчинников, Е. Джаз как явление музыкального искусства. Из истории вопроса / Е. Овчинников. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 66 с.
141. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. с фр. Л. Н. Никольской. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1979. – 128 с.

142. Паньков, О. С. О работе баяниста над ритмом / О. С. Паньков. – М. : Музыка, 1986. – 62 с.

143. Переписка руководства Белгосфилармонии и Министерства культуры БССР // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 226. – Л. 11–53.

144. Показанник, Е. Не прервать нить, связывающую моих учителей и моих учеников (к 60-летию Л. В. Варавиной) / Е. Показанник // Южно-Российский муз. альманах. – 2008. – № 1 (4). – С. 202–207.

145. Показанник, Е. В. Аккордеон в семействе гармоник: история создания и формирования технико-конструктивных характеристик / Е. В. Показанник. – Ростов н/Д : РГК им. Рахманинова, 1999. – 36 с.

146. Показанник, Е. В. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Е. В. Показанник ; Ростовск. гос. конс. им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 1999. – 27 с.

147. Портреты баянистов : сб. ст. ; сост. М. И. Имханицкий, А. Н. Якупов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – 300 с.

148. Постановление коллегии Управления по делам искусств при Совете Министров БССР от 12-го сентября 1951 года о работе Белгосэстрады // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 115. – Оп. 1. – Д. 14. – Л. 1–5.

149. Потеряев, Б. П. Формирование исполнительской техники баяниста / Б. П. Потеряев. – Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2007. – 181 с.

150. Предисловие к делам фонда № 115 // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 115. – Оп. 1. – Д. 1.

151. Программы концертов и репертуар на 1952 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 115. – Оп. 1. – Д. 20. – 206 л.

152. Программы концертов и репертуарные листы за 1954–1956 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 115. – Оп. 1. – Д. 40. – 373 л.

153. Протоколы заседаний Совета Белгосконсерватории 1956–1959 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 57. – Л. 135–167; 305–320.

154. Протоколы Совета Белорусской государственной консерватории за 1966 год // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 184. – Л. 12–22.

155. Пуриц, И. Г. Методические статьи по обучению игре на баяне / И. Г. Пуриц. – М. : Композитор, 2001. – 224 с.

156. Развлечение и искусство : сб. ст. ; под ред. Е. В. Дукова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 624с.

157. Ракич, З. Особенности развития баянно-аккордеонной культуры в Сербии : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / З. Ракич ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2004. – 18 с.

158. Распоряжения и указания Музфонда за 1957–1965 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 113. – Оп. 1. – Д. 8. – Л. 69–156.

159. Ренне, С. В. Непрофессиональное музицирование как явление современной российской художественной культуры : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / С. В. Ренне ; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2005. – 22 с.

160. Репертуар на 1960–1962 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 190. – Л. 70–105.

161. Репертуар на 1966–1969 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 299. – Л. 15–65.

162. Репертуар филармонии на 1950 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 35. – Л. 10–105.

163. Репертуарные планы филармонии на 1950–1954 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 38. – Л. 11 – 84.

164. Ризоль, Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Музыка, 1986. – 224 с.

165. Румянцева, З. В. Интерпретация музыкально-педагогических явлений как феномен художественно-творческой дея-

тельности педагога-музыканта / З. В. Румянцева // Вестник Балт. федер. ун-та им. И. Канта. – 2009. – № 5. – С.76–83.

166. Рыбакова, Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дисс... доктора культурол. : 24.00.01 / Е. Л. Рыбакова ; С.-Петербур. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2007. – 42 с.

167. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент ; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. – М. : Музыка, 1987. – 296 с.

168. Сахарова, А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / А. В. Сахарова ; Рос. акад. муз. им. Гнесиных. – М., 2008. – 25 с.

169. Сахарова, В. Интерпретация фортепианной музыки П. И. Чайковского в контексте теории и практики исполнительского искусства / В. Сахарова. – Минск : БГПУ, 2007. – 182 с.

170. Светлакова, Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Н. И. Светлакова ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2006. – 24 с.

171. Семенов, В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне / В. Семенов // Баян и баянисты : сб. ст. ; сост. и общ. ред. Е. Егоров, С. Колобков. – Вып. 4. – М. : Сов.композитор, 1978. – С. 54–78.

172. Семенов, В. Современная школа игры на баяне / В. Семенов. – М. : Музыка, 2007. – 216 с.

173. Семешко, А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов / А. Семешко. – К. : Ассо-Opus, 2004. – 112 с.

174. Семешко, А. Размышления о мастере (штрихи к юбилейному портрету Сергея Гринченко) / А. Семешко. – К. : Ассо-Opus, 2003. – 24 с.

175. Симоненко, В. Лексикон джаза / В. Симоненко. – К. : Муз. Україна, 1981. – 112 с.

176. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. ; сост. А. В. Медведев, О. Р. Медведева ; под общ. ред. А. В. Медведева, О. Р. Медведевой. – М. : Сов. композитор, 1987. – 592 с.

177. Солопов, М. Г. О музыке, о времени, о музыкантах / М. Г. Солопов. – Минск : БГАМ, 2012. – 188 с.

178. Состав и репертуар эстрадных ансамблей филармонии в 1968–1969 гг. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 318. – Л. 70–76.

179. Сохор, А. Вопросы социологии и эстетики музыки (Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы) : сб. ст. / А. Сохор. – Л. : Музыка, 1983. – Вып. 3. – С. 292–309.

180. Сохор, А. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М. : Музгиз, 1961. – 134 с.

181. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 101 с.

182. Сохор, А. Н. О музыке серьезной и легкой / А. Н. Сохор. – СПб. : Питер, 2004. – 269 с.

183. Спешилова, О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / О. И. Спешилова ; Уфимск. гос. акад. искусств им. З. Исмагилова. – Уфа, 2006. – 215 л.

184. Спешилова, О. И. Трансплантация аккордеона в отечественную музыкальную культуру / О. И. Спешилова // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования : сб. науч. тр. ОГИИ ; гл. ред. Б. П. Хавторин. – Оренбург : ОГИИ, 2008. – Вып. 5. – С. 267–270.

185. Справка о музыкальных произведениях, исполняемых солистами инструменталистами и эстрадными ансамблями Белгосфилармонии за концертный сезон 1968–1969 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 313. – Л. 53–55.

186. Старикова, В. В. Звукозаписи музыкального искусства Беларуси как источник изучения композиторского и исполнительского творчества : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / В. В. Старикова ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – 23 с.

187. Старикова, В. В. Методика анализа звукозаписи музыкального произведения / В. В. Старикова // Вести Института современных знаний. – Минск, 2010. – Вып. 1 (42). – С. 20–24.

188. Старикова, В. В. Методика исследования звукозаписи музыкального произведения / В. В. Старикова // Наука и обра-

зование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29 мая 2008 г. / Ин-т современ. знаний им. А. М. Широкова ; редкол.: В. А. Мищенко [и др.]. – Минск, 2008. – С. 86–88.

189. Старикова, В. В. Сравнительный анализ интерпретаций «Белорусских танцев» И. Жиновича / В. В. Старикова // Совершенствование эстетического образования в XXI веке : материалы Междунар. науч.-практ. семинара, Минск, 22 дек. 2010 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка ; редкол.: Т. С. Богданова (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГПУ, 2010. – С. 221–223.

190. Сташевський, А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / А. Я. Сташевський ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського – К., 2004. – 20 с.

191. Стрелецкий, С. Школа игры в эстрадном ансамбле / С. Стрелецкий. – М. : ИД Катанского, 2004. – 96 с.

192. Строкова, Е. В. Джаз в контексте массового искусства: к проблеме классификации и типологии искусства : дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Е. В. Строкова ; Акад. переподготовки работников искусства, культуры и туризма. – М., 2002. – 211 л.

193. Сыров, В. Н. Джаз на рубеже столетий / В. Н. Сыров // Полный джаз [Электронный ресурс] : еженед. сетевая версия журн. «Джаз.ру». – 2000. – № 36 (94) . – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/94/>. – Дата доступа : 03.02.2011.

194. Сыров, В. Н. Старые и новые реалии современной массовой культуры / В. Н. Сыров // Музыкальный социум [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm> – Дата доступа : 05.10.2010.

195. Сыров, В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке / В. Н. Сыров. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. – 209 с.

196. Уколова, Л. И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 / Л. И. Уколова ; Моск. гор. пед. ун-т. – М., 2008. – 54 с.

197. Ушенин, В. Жизнь, посвященная баяну (к 60-летию В. В. Семенова) / В. Ушенин // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2006. – № 2. – С. 256–261.

198. Ушенин, В. Из истории баянного исполнительства на Дону: Очерки, статьи, воспоминания / В. Ушенин. – Ростов на/Д : РГК, 1999. – 176 с.

199. Фейертаг, В. История джазового исполнительства в России / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2010. – 304 с.

200. Хотенцева, И. А. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. А. Хотенцева ; Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М. А. Шолохова. – М., 2009. – 25 с.

201. Цалер, И. Популярная музыка XX века. Джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. Цалер. – М. : Полиграфиздат, 2010. – 512 с.

202. Цукер, А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / А. Цукер // История современной отечественной музыки / Е. Долинская [и др.] ; ред.-сост. Е. Долинская. – Вып. 3. – М. : Музыка, 2001. – С. 453–514.

203. Цукер, А. М. И рок, и симфония... / А. М. Цукер. – М. : Композитор, 1993. – 304 с.

204. Цыпин, Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика / Г. Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 320 с.

205. Чабан, В. Аб рэпертуарных тэндэнцыях у беларускім мастацтве / В. Чабан // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Выш. шк., 1994. – Вып. 13. – С. 36–46.

206. Чабан, В. Академическое баянное искусство в Беларуси: исполнительская школа второй половины XX – нач. XXI в. / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2002. – № 3. – С. 37–42.

207. Чабан, В. Баяннае мастацтва ў Беларусі (пытанні тэорыі і метадалогіі выканальніцтва) / В. Чабан. – Мінск : БДАМ, 1997. – 185 с.

208. Чабан, В. Белорусское баянное искусство в динамике эволюционных процессов (50–90-е гг. XX в.) / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2008. – № 1. – С. 100–111.

209. Чабан, В. Верность делу и Отечеству. Страницы жизни и творчества М. Г. Солопова / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2011 – № 18. – С. 102–108.



210. Чабан, В. Народная музыка ў акадэмічным выканальніцтве беларускіх баяністаў / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2001. – № 1. – С. 112–115.

211. Чабан, В. Национальные особенности баянной школы Беларуси / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2011 – № 18. – С. 74–79.

212. Чабан, В. Современная баянная школа и постижение исполнительского метода / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2008 – № 13. – С. 71–76.

213. Чабан, В. А. Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930-2000-е гг.) : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / В. А. Чабан ; Белорус. гос. акад. муз. – Минск, 2013. – 42 с.

214. Чабан, В. А. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы / В. А. Чабан. – Минск : Белорус. гос. акад. муз., 2008. – 536 с.

215. Чабан, В. Становление жанровой системы баянного искусства / В. Чабан // Весці БДАМ. – 2010 – № 16. – С. 88–92.

216. Чередниченко, Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. ; сост. М. А. Смирнов. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.

217. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры : в 2 т. / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – Т. 1. – С. 107–214.

218. Чередниченко, Т. В. Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т. В. Чередниченко. – М. : Сов. композитор, 1988. – 320 с.

219. Чередниченко, Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 222 с.

220. Чернов, А. О легкой музыке и джазе / А. Чернов. – М. : Сов. композитор, 1974. – 153 с.

221. Чернов, А. О легкой музыке и хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялик. – Л. : Музыка, 1965. – 134 с.

222. Чернов, А. Формирование смены меха в работе над полифонией / А. Чернов // Баян и баянисты : сб. метод. ст. ; ред. Б. Егоров, С. Колобков. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 7. – С. 3–17.

223. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / А. В. Чернышов ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – М., 2009. – 32 с.

224. Чиняков, А. И. Преодоление технических трудностей на баяне / А. И. Чиняков. – М. : Музыка, 1982. – 53 с.

225. Чугунов, Ю. Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Чугунов. – М. : Муравей, 1997. – С.5–20.

226. Чумак, Ю. В. До питання про поєднання композиторської, науково-методичної та публіцистичної сфер Віктора Власова / Ю. В. Чумак // Наукові записки. Сер. мистецтвознавство. – 2012. – № 1. – С. 82–85.

227. Шайхутдинов, Р. Ю. Баянное академическое искусство Башкортостана: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Р. Ю. Шайхутдинов ; Магнит. гос. конс. им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2012. – 22 с.

228. Шак, Ф. М. Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ф. М. Шак ; Рост. гос. конс. им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2008. – 21 с.

229. Шапинская, Е. Н. Массовая культура XX века: очерк теорий / Е. Н. Шапинская // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 77–97.

230. Шафета, В. В. Ансамблевое баянное исполнительство и творчество: источниковедческий аспект / В. В. Шафета // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : в 3 ч. – 2013. – № 4 (30). – Ч. 1. – С. 204–208.

231. Шейко, А. В. Российский рынок популярной музыки : Структура, функционирование, пути развития : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. В. Шейко ; Гос. ин-т искусствознания. – М., 1999 – 25 с.

232. Шостакович, Г. В. Массовые музыкальные жанры XX века в системе музыкально-эстетического воспитания : учеб.-метод. пособие / Г. В. Шостакович. – Брест : Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2002. – 112 с.

233. Шостакович, Г. В. Музыка массовых жанров как фактор формирования музыкальной культуры подростков : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Г. В. Шостакович ; Нац. пед. ун-т им. М. П. Драгоманова. – К., 1996. – 27 с.

234. Шулин, В. В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / В. В. Шулин ; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2007. – 22 с.

235. Шульпяков, О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – СПб. : Композитор, 2005. – 35 с.

236. Энтелис, Л. Разговор о легкой музыке / Л. Энтелис. – М. : Знание, 1965. – 94 с.

237. Эстетическое образование: проблемы и перспективы : материалы Междунар. науч.-практ. конф. , Брест, 15–16 ноябр. 2007 г. / Брестский. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол.: М. Э. Чесновский [и др.]. – Минск : Паркус плюс, 2007. – С. 8–10; 164–165.

238. Эстрада в России. XX век : энцикл. ; сост. и отв. ред. Е. Д. Уварова. – М. : Олма-Пресс, 2004. – С. 295–297; 427–432.

239. Ювченко, Н. А. Мюзикл / Н. А. Ювченко // Республика Беларусь: энцикл. : в 6 т. ; редкол.: Г. П. Пашков (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БелЭн, 2007. – Т. 5. – С. 275–276.

240. Ювченко, Н. А. Мюзикл, рок-опера и другие виды музыкального спектакля на современной сцене / Н. А. Ювченко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : зб. навук. арт. / І-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2007. – Вып. 2. – С. 315–323.

241. Ювченко, Н. А. Развитие белорусской музыкальной культуры и ее роль в формировании духовных ценностей на современном этапе / Н. А. Ювченко // Новейшая история (1991–2006): государство, общество, личность : материалы Междунар. науч.-теорет. конф. , Минск, 29 сент. 2006 г. / Нац. акад. наук Беларуси. – Минск : Беларус. наука, 2006. – С. 690–696.

242. Юўчанка, Н. А. Музыка да тэатральных пастацовак, музычная камедыя, мюзікл / Н. А. Юўчанка // Беларусы / Т. Варфаламеева [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – Т. 11: Музыка. – С. 626–647.

243. Antonello Salis Official Web Site // Biography [Electronic resource]. – 2010. – Mode of access : [http:// www.antonellosalis.com/](http://www.antonellosalis.com/). – Date of access : 26.10.2010.

244. Bernard, Sh. The Cajuns: Americanization of a People / Sh. Bernard // Encyclopedia of Cajun Culture [Electronic resource]. – 2007. – Mode of access : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1693790>. – Date of access : 18.09.2010.

245. Bessler, H. Grundfragen des musikalischen Hoeren / H. Bessler // Aufsätze zur Musik und Musikaesthetik / H. Bessler. – Berl., 1976. – P. 57–83.

246. Brennan, G. Rüdiger Carl interview / G. Brennan // Cadence. – 2003. – № 3. – P. 12–25.

247. Collier, J. Jazz // The New Grove Dictionary of Jazz / ed. by Barry Kernfeld. – N. Y. : Macmillan Press Ltd., 1988. – V. 1. – P. 580–606.

248. Conlon, B. Frosini Workshop – Las Vegas 2005 / B. Conlon // Accordions Worldwide [Electronic resource]. – 2005. – Mode of access : [http://www.accordions.com/articles/bernadetteconlon\\_frosini.aspx](http://www.accordions.com/articles/bernadetteconlon_frosini.aspx). – Date of access : 20.10.2010.

249. FAM group // Gordie Fleming: 1931–2002 [Electronic resource]. – 2004. – Mode of access : <http://famgroup.ca/gordiefleming/navigation/gordie.htm>. – Date of access : 26.10.2010.

250. Friedrich, K. Search for the Hottest Star Competition winner/ K. Friedrich // Accordions Worldwide [Electronic resource]. – 2005. – Mode of access : <http://www.accordions.com/interviews/dopsie.aspx>. – Date of access : 20.10.2010.

251. Gridley, M. C. Jazz Styles: History and Analysis / M. C. Gridley. – N. Y. : Prentice-Hall, 1985. – P. 10–45.

252. Hayman, G. What is zydeco music? / G. Hayman // Cajun-Zydeco music & dance [Electronic resource]. – 2007. – Mode of access : <http://home.comcast.net/~cajunzydeco/zydemagic/whatiszydecomusic.htm/>. – Date of access : 18.09.2010.

253. Milne, P. Complete Biography / P. Milne// Frank Marocco [Electronic resource]. – 2006. – Mode of access : [http://www.frankmarocco.com/C\\_biography.html](http://www.frankmarocco.com/C_biography.html). – Date of access : 20.10.2010.

254. Nick Ballarini's accordion artistry // Nick's Info [Electronic resource]. – 2004. – Mode of access : [http://www.nickballarini.com/services\\_info.htm](http://www.nickballarini.com/services_info.htm). – Date of access : 26.10.2010.

255. Nijhof, J. Music & Musicians by Genre: Jazz and Avant-Garde / J. Nijhof // AccordionLinks.com [Electronic resource]. –

2002. – Mode of access : <http://www.accordionlinks.com/jazz.html>. – Date of access : 22.10.2010.

256. Poledňák, I. Sondy do popu a rocku (probes into pop and rock) / I. Poledňák, I. Cafourek. – Praha : H&H, 1992. – 176 s.

257. Puchnowski, W. L. Zkoła miechowania i artykulacji akordeonowej / W. L. Puchnowski. – II wyd. – Krakow : PWM, 1980. – 66 s.

258. Roland Россия // V-Accordion Festival [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа : <http://www.rolandmusic.ru/articles/default.aspx>. – Дата доступа : 20.10.2010.

259. Whitehouse, E. The accordion bands / E. Whitehouse // Accordions Worldwide [Electronic resource]. – 2002. – Mode of access : <http://www.accordions.com/articles/bands.aspx>. – Date of access : 20.10.2010.

260. Zanchini, S. The Accordion Plays Jazz (Italian & English) / S. Zanchini // Accordions Worldwide [Electronic resource]. – 2000. – Mode of access : <http://www.accordions.com/articles/jazz.aspx>. – Date of access : 20.10.2010.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение А

# ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА В КОНКУРСНОМ И КОНЦЕРТНОМ РЕПЕРТУАРЕ

Таблица 1

## ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА	В танцевальных жанрах европейской и американской легкой музыки	
	1. А. Астье. Большой концертный вальс	16. Б. Векслер. Попурри на темы французских песен
	2. Э. Аролас. Драндулет.	17. Б. Векслер. Йоська
	3. Р. Бажилин. Лунный свет	18. Б. Векслер. Скрипач на крыше
	4. Р. Бажилин. Рассказ ковбоя	19. Б. Векслер. Фестивальный вальс
	5. Р. Бажилин. Вальс	20. М. Виттене. Богемский аккордеон
	6. Р. Бажилин. Русская осень	21. В. Власов. Диско
	7. Р. Бажилин. Серпантин	22. В. Власов. Мой любимый мультит
	8. В. Бельтрами. Вечное движение	23. Е. Выставкин. Зимушка
	9. В. Бельтрами. Поезд	24. А. Гайденко. Ретро-танго
	10. В. Бельтрами. Праздник аккордеона	25. В. Глубоченко. Погасшая свеча
	11. В. Бельтрами. Тарантелла	26. В. Глубоченко. Танго (на тему Ю. Гранова)
	12. В. Бельтрами. Чувственность	27. М. Двилянский. Интермеццо
	13. В. Бубен – В. Федорук. Ирландский танец	28. М. Двилянский. Искорки
	14. Э. Ваше – Ж. Пейроннин. Удовольствие-фокс	29. М. Двилянский. Мой друг – аккордеон
15. Б. Векслер. Венецианский карнавал	30. М. Двилянский. Солнечная дорога	

ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

31. М. Двилянский. Фантазия на темы И. Дунаевского	49. Т. Дорси – В. Кузнецов. Садко-фокс
32. М. Двилянский. Экспромт	50. В. Емельянов. Зареченский ковбой
33. М. Двилянский. Эстрадный вальс	51. Р. Зарзосо. Дочка Долорес
34. М. Двилянский. Эстрадный марш	52. В. Ковтун. Капризная женщина
35. Г. Дейро. Лола	53. В. Ковтун. Осень
36. Г. Дейро. Лунный свет	54. В. Ковтун. Вальс-бриллиант
37. П. Дейро. Головокружительные пальцы	55. К. Конрад, Х. Магидсон. Полночь в Париже
38. Е. Дербенко. Гармонист играет твист	56. Н. Лисица. Вальс «Однажды»
39. Е. Дербенко. Интермеццо в стиле кантри	57. М. Лихачев. Воспоминание о старинном вальсе
40. Е. Дербенко. Мой Вася	58. Ч. Маньянте. Венецианский карнавал
41. Е. Дербенко. Пьеса на тему «Трехгрошевой оперы»	59. Ч. Маньянте. Кумпарсита
42. Е. Дербенко. Сюрприз	60. Ч. Маньянте. Полночь в Париже
43. Е. Дербенко. Старый трамвай	61. К. Мар. На стремнине
44. Е. Дербенко. Фокстрот на забытые мелодии	62. П. Норбакк. Миг восторга
45. В. Дмитриев. Когда оживают ручки	63. С. Пагни – Дж. Пагни. Аргентинская серенада
46. В. Дмитриев. Мне сегодня весело	64. В. Пожарицкий. Звездный вальс
47. В. Дмитриев. Музыканты улыбаются	65. В. Поползин. В салуне
48. В. Дмитриев. Экспромт	66. А. Судариков. Вальс-воспоминание

ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

67. Б. Тихонов. Быстрое движение	86. П. Фросини. Весенняя серенада
68. Б. Тихонов. Быстрый вальс	87. П. Фросини. Карнавал в Венеции
69. Б. Тихонов. Веселый день	88. П. Фросини. Любовные улыбки
70. Б. Тихонов. Весенний напев	89. П. Фросини. Марипозита
71. Б. Тихонов. Вечное движение	90. П. Фросини. Отзвуки весны
72. Б. Тихонов. Интермеццо	91. П. Фросини. Полька «Дрожь»
73. Б. Тихонов. Карусель	92. П. Фросини. Прекрасный цветок
74. Б. Тихонов. Лунный свет	93. П. Фросини. С иголки
75. Б. Тихонов. Под дождем	94. Т. Хейда. Чарльстон
76. Б. Тихонов. Под парусом	95. М. Хельберт – М. Лярканж. Площадь Гранады
77. Б. Тихонов. Ручеек	96. В. Черников. Воронежский ковбой
78. Б. Тихонов. Тополь	97. Ю. Шахнов. Радостный вальс
79. Б. Тихонов. У моря	98. Ю. Шахнов – В. Ушаков. Крутится-вертится
80. Б. Тихонов. Хоровод.	99. Ю. Шахнов. Бегут ручьи
81. Б. Тихонов. Шутка	100. В. Дмитриев. Мне сегодня весело
82. С. Тихонов. Ранчо веселого Джека	101. Ю. Шахнов. Фейерверк
83. М. Ферреро. Фантастическая мазурка	102. А. Шмыков. Богдановф-тарантелла
84. П. Фросини. Аккордеонomanия	103. А. Шмыков. Два слова о любви
85. П. Фросини. Веселый кабальеро	104. А. Шмыков. Пьеса-шутка



105. А. Шувалов. В стиле кантри	107. В. Янг. Чувства
106. У. Ютила. Песенка крокодила Гены	
<b>В жанрах латиноамериканской легкой музыки</b>	
1. Э. Абрэу. Тико-тико	18. К. Карроцца. Тико-тико
2. Э. Абрэу. Самба	19. В. Ковтун. Панорама «Латино»
3. Е. Архипов. Дикое самбо!	20. В. Ковтун. Самба «Рио»
4. В. Бельтрами. Безумная самба	21. Ю. Лехтер. Танго
5. Э. Ваше – Ж. Пейроннин. Развлечение	22. М. Лихачев. Атлантик-самба
6. Б. Векслер. Карнавал в Рио	23. М. Лихачев. Ча-ча-ча «Bel giorno»
7. Б. Векслер. Картинки Кубы	24. Ю. Лихачев. Токката в стиле румбы
8. Б. Векслер. Самба	25. Ф. Марокко. Апрель на Кубе
9. В. Власов. Боссанова	26. Ф. Марокко. Итальянская самба
10. В. Власов. Боссанова (a-moll)	27. Ю. Милютин. Румба
11. В. Власов. Самба	28. Б. Мирончук. Концертная румба
12. Е. Выставкин. Праздничная самба	29. А. Музикини – Р. Гальяно. Песня для Джо
13. Р. Гальяно. Кристофер-босса	30. В. Новиков. Самба «Карнавал»
14. Ю. Герман. Ча-ча-ча	31. С. Пагни – Дж. Пагни. Танго амигос
15. М. Двилянский. Карнавал	32. Ж. Пейроннин. Аккордеон-самба
16. Р. Дьенс – М. Бурлаков. Tango en skaí	33. С. Петров. Кукарача
17. Р. Дьенс. Фальшивое танго	34. Ю. Пешков. Зеленый свет

ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА	35. Ю. Пешков. Самба	39. П. Фросини. Танго
	36. П. Пренчипе. Бразильский аккордеон	40. Т. Хейда. Самба
	37. Б. Тихонов. Танго	41. У. Ютила. Самба
	38. Т. Толлефсен. Праздничная самба	
	<b>Мюзеты</b>	
	1. М. Азолла – А. Астье. Трофей	16. А. Астье. Буря
	2. М. Александер. Весенняя джава	17. А. Астье. Вальс-каприс
	3. Ф. Анжелис. Бубунет	18. А. Астье – М. Азолла. Система «А»
	4. Ф. Анжелис. Вальс кло- уна	19. Р. Бажилин. Уходя
	5. Ф. Анжелис. На мотив Лоретты	20. Р. Бажилин. Вальси- рующий аккордеон
	6. В. Арафаилов. Красные гвоздики	21. Р. Бажилин. Ожидание
	7. Е. Архипов. Листопад (мюзет)	22. Р. Бажилин. Рынок любви
	8. А. Астье – Ф. Вандер. Кина	23. Ж. Базелли – А. Астье. Элегантная полька
	9. А. Астье – М. Денуа. Не- благодарность	24. Ж. Базелли – Ж. Кур- тан. Пополька
	10. А. Астье – Ж. Лапайе. Осенняя ностальгия	25. Ж. Базелли. Джераль- дина
	11. А. Астье – М. Лярканж. Accordion Steeple	26. К. Брюн. Парижское танго
	12. А. Астье – Ж. Маллерэ. Акуилон	27. Э. Бувель. Когда танцу- ет Манолетта
	13. А. Астье – А. Рок. Мисс Картинг	28. Э. Бувель – М. Ларканж. Романтический вальс
	14. А. Астье – Т. Фаллон. Перекресток эха	29. Э. Ваше – Ш. Пегури. Триоли
	15. А. Астье – Т. Фаллон. Осенний каприс	30. Б. Векслер. А ля мюзет

## ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

31. Б. Векслер. Вальс-мюзет	50. С. Гейнсбур. Аккордеон
32. А. Вершюрен. В стиле мюзет	51. В. Гуэрино – Ж. Пейроннин. Неаполитанский ветерок
33. Г. Визер – Т. Мурена. Вечерний спор	52. М. Двилянский. Грустный арлекин
34. Г. Визер – Т. Мурена. Ночь в Париже	53. Х. Дойрингер. Мечтательный аккордеон
35. Г. Визер – Ж. Коломбо. Неожиданное	54. З. Жиро. Под небом Парижа
36. Г. Визер – Л.Феррари. Жанетт	55. Ю. Жиро. Джава-Павана
37. Г. Визер. Matelotte	56. Ю. Забутов. Старый парижский клоун
38. Г. Визер. Огни Монтальбане	57. Э. Каррара. Вальс для Дедди
39. А. Гайденко. Дождь в Париже	58. В. Ковтун. Представление о Париже
40. А. Гайденко. Елисейские поля	59. А. Кокорин. На улицах Парижа
41. А. Гайденко. Над Сеною	60. Дж. Коломбо. Сбежавшее сердце
42. Р. Гальяно – Ж. Базелли. Маленький мюз	61. Дж. Коломбо. Джермейн
43. Р. Гальяно. Безудержный смех	62. Дж. Коломбо – Т. Мурена. Безразличие
44. Р. Гальяно. Вальс для Марго	63. Л. Корхи. Вальс «Каретка»
45. Р. Гальяно. Вальс для Никки	64. Ж. Лапейе – А. Астье. Осенняя ностальгия
46. Гальяно. Жизель	65. Ж. Лапейе – А. Астье. Студия 60
47. Р. Гальяно. Уличный музыкант	66. Ф. Латенас. Музыка для Нины
48. Р. Гальяно. Французское прикосновение	67. Э. Линдстрем. Мюзеттина
49. Р. Гальяно. Ширлей	68. Э. Лорен. Клавиетта-Мюзет

ЛЕГКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

69. Б. Лоренцони. Бархатные пальцы	88. Ш. Пегури. Мандолинист
70. М. и Р. Лярганж. Большой вальс	89. Ж. Пейроннин. Королева мюзета
71. М. Лярганж. Каприччиозо	90. Ю. Пешков. Арлекино
72. М. Лярганж. Мильявакка	91. Ю. Пешков. Вальс «Осенние грезы»
73. М. Лярганж. Принцесса Ява	92. Ю. Пешков. Вальс-ностальгия
74. Б. Мартьянов. Аккордеонистка	93. Ю. Пешков. Приветственный вальс
75. Э. Мекка. Мягко и нежно	94. П. Пиццигони. Свет и тени
76. Р. Моретти. Под крышами Парижа	95. В. Поползин. Брюссель
77. Т. Мурена. Impressions nocturnes (Вальс мазурка)	96. Ж. Прива – М. Виттене. Колдунья
78. Т. Мурена. La Java-java	97. Ж. Прива. Таинственная
79. Т. Мурена, Л. Пегури. Счастливый странник	98. П. Принчипе. В круге вальса
80. Т. Мурена. Христофор Колумб	99. Ж. Росси – М. Азолла. Веселый цирк
81. П. Норбакк. Дрожащие листья	100. М. Табандис – Р. Бажилин. Вальс-мюзет
82. С. Пагни – Дж. Пагни. Petit	101. Б. Тихонов. Весенний вальс
83. С. Пагни. Николь	102. Б. Тихонов. Концертная полька
84. Ж. Пайе. Прогулка по Парижу	103. Б. Тихонов. Пушкинка
85. Л. Пегури – Г. Малха. Вальс для Нини	104. Б. Тихонов. Фейерверк
86. М. Пегури. Пение птиц	105. Б. Тихонов. Мелиндавальс
87. Ш. Пегури. Entrainante	106. К. Томэн. Шокирующий вальс

107. В. Торчи. Вальсок	112. К. Фонтэн – М. Лярканж. Дружественный мюзет
108. В. Ушаков. СВС	113. А. Фоссен. Брюссельские кружева
109. В. Федорук. Вальс-мюзет «Случайный мотив»	114. А. Фоссен. Грациелла
110. Л. Феррари – Ж. Дэвон. Ностальгия	115. А. Фоссен. Гризетта
111. М. Ферреро. Ливень	
<b>Эстрадно-виртуозная</b>	
1. Е. Архипов. В стиле Мефисто	11. П. Денисенко. Эстрадная миниатюра на тему белорусской народной песни «Ульяница»
2. А. Астье – М. Денуа. Дивертисмент	12. В. Зубицкий. Фантазия-поппури «От Фанчелли до Гальяно»
3. В. Власов. Улыбка Брамса	13. В. Казарин. В подражание Гальяно
4. Р. Вюртнер. Фантазия на тему песни «Очи черные»	14. А. Бардин. Танцующий скрипач
5. Р. Вюртнер. Фантазия на тему Н. Паганини «Кампанелла»	15. В. Черников – В. Зубицкий. Скрипач, который играет и танцует
6. В. Гинько. Скрипач	16. В. Кузнецов – В. Ушаков. Парижские бульвары
7. В. Гридин. Искристый звездопад	17. В. Кузнецов. Попурри на темы французских мелодий
8. В. Гридин. Медленный фокстрот	18. А. На Юн Кин. Барыня
9. В. Гридин. На арене	19. А. На Юн Кин. Аргентинское танго на тему А. Пьяцоллы
10. В. Гридин. Озорные наигрыши	20. А. На Юн Кин. Интродукция и рэгтайм

<b>ЛЕГКАЯ МУЗЫКА</b>	21. А. На Юн Кин. Концертная импровизация на тему песни И. О. Дунаевского «Капитан»	25. В. Подгорный. Фантазия на тему Дж. Гершвина «Любимый мой»
	22. В. Новиков. Прости меня, Моцарт	26. В. Поползин. Экспромт
	23. В. Новиков. Старая литовская пластинка	27. М. Родригес – Ч. Маньянте, обработка В. Власова. Кумпарсита
	24. С. Пагни. Арт ван Дамм	

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА  
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ**

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ	<b>С чертами джазовых жанров и стилей</b>	
	1. Амихалагиоси. Пьеса в стиле Дикси	19. В. Бельтрами. Приглашение к свингу
	2. Т. Антипов – Р. Бажилин. Ночные огни	20. Б. Векслер. Буги-вуги
	3. Арт ван Дамм. Буги-вуги Арта	21. Г. Визер – П. Ферре. Свинг-вальс
	4. Арт ван Дамм. Дымка	22. Г. Визер. Свинг 41
	5. Арт ван Дамм. Пурпур	23. В. Власов. Бассо-остинато
	6. Арт ван Дамм. 6 пьес «В стиле свинг»	24. В. Власов. Буги-вуги
	7. Арт ван Дамм. Аккордеонное буги	25. В. Власов. В таком ритме
	8. Арт ван Дамм. В образе	26. В. Власов. Давай по-свингуем
	9. Арт ван Дамм. Глубокий фиолетовый	27. В. Власов. Драйв
	10. Арт ван Дамм. Лаура	28. В. Власов. Звуки джаза
	11. Арт ван Дамм. На Аламо	29. В. Власов. Когда уходят друзья
	12. Арт ван Дамм. Ночь и день	30. В. Власов. Компаньерос
	13. Арт ван Дамм. О зеленой улице Дельфин	31. В. Власов. Кул
	14. Арт ван Дамм. Рассвет	32. В. Власов. Мне нравится этот ритм
	15. Е. Архипов. Jazz Fiery-Muz	33. В. Власов. Немое кино
	16. Р. Бажилин. Карамельный аукцион	34. В. Власов. Ночной патруль
17. Р. Бажилин. Розовый фламинго	35. В. Власов. Сиамский кот	
18. Р. Бажилин. Упрямая овечка	36. В. Власов. Старый мерседес	

<b>ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА СИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ</b>	37. В. Власов. Степ	52. С. Нефедов. Пять джазовых пьес
	38. В. Власов. Тростник	53. С. Пагни. Sprint jazz
	39. В. Власов. Шаги	54. С. Пагни. Арт ван Дамм
	40. В. Зубицкий. – Р. Моретти. Ti amo, Pesaro!	55. С. Пагни. Донна Стефи
	41. А. Кокорин. В джазе	56. С. Тихонов. Опаздывающий экспресс
	42. Г. Лофгрэн. Дорога в Марокко	57. Л. Фанчелли. Pupazzetti (swing-waltz)
	43. Ч. Маньянте. Аккордеонные буги	58. Л. Фанчелли. Кубинские акварели
	44. Ч. Маньянте. Буги	59. Л. Фанчелли. Куколки
	45. Ф. Марокко. Осень в Нью-Йорке	60. Л. Фанчелли. Финистрино
	46. Ф. Марокко. Память о Париже	61. Л. Фанчелли. 10 км. от окошка
	47. Ф. Марокко. Попробуем на «десять»	62. С. Федани – А. Сандерс. Прощайте, друзья
	48. Ф. Марокко. Соаве	63. М. Фейжо. As de copas
	49. Т. Мурена. Молочный бар	64. М. Цере. Джаз в Венеции
	50. Т. Мурена. Свинг-аккордеон	65. В. Черников. Джазовый вальс
	51. А. На Юн Кин. Восемь экспромтов в джазовом стиле	
	<b>На темы джазовых стандартов</b>	
	1. Р. Бажилин. Московский синдром	4. В. Глубоченко. Весной (на тему В. Звонарева)
	2. А. Беляев. Импровизация на тему Д. Эллингтона	5. Ф. Марокко. Импровизация на тему Д. Эллингтона
	3. А. Беляев. Московские окна	6. В. Новиков. Караван



<b>ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ</b>	7. В. Новиков. Французская баллада на тему В. Косма «Опавшие листья»	11. В. Черников. Импровизация на тему В. Косма «Опавшие листья»
	8. В. Поползин. Колыбельная (на тему Дж. Ширинга)	12. Г. Шендерев. Импровизация на тему К. Вайля «Мекки-нож»
	9. В. Поползин. Московские окна» (на тему Т. Хренникова)	13. А. Шмыков. Опавшие листья
	10. Х. Тизол – Д. Эллингтон. Обр. В. Кузнецова. Караван	
	<b>Джазово-импровизационная</b>	
	1. Р. Гальяно. Билли	10. Р. Гальяно. Чай для двоих
	2. Р. Гальяно. Лаурита	11. Р. Гальяно. Ява Индиго
	3. Р. Гальяно. Лето в центральном парке	12. Ф. Марокко. Баллада для Анны
	4. Р. Гальяно. Лицом к лицу	13. Ф. Марокко. Жди меня
	5. Р. Гальяно. Медовые пальцы	14. Ф. Марокко. Красивая гитара
	6. Р. Гальяно. Мистер Клифтон	15. Ф. Марокко. Ноктюрн Гарлема
	7. Р. Гальяно. Решение	16. Р. Руджери. Карнавал
	8. Р. Гальяно. Сертао	17. А. Белошицкий. Две импровизации в стиле джаз-ретро
	9. Р. Гальяно. Сумасшедший приз	
	<b>Джазово-импровизационная</b>	
	1. Р. Гальяно. Билли	3. Р. Гальяно. Лицом к лицу
	2. Р. Гальяно. Лаурита	4. Р. Гальяно. Медовые пальцы

<b>ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ</b>	5. Р. Гальяно. Лето в центральном парке	12. Ф. Марокко. Баллада для Анны
	6. Р. Гальяно. Мистер Клифтон	13. Ф. Марокко. Жди меня
	7. Р. Гальяно. Решение	14. Ф. Марокко. Красивая гитара
	8. Р. Гальяно. Сертао	15. Ф. Марокко. Ноктюрн Гарлема
	9. Р. Гальяно. Сумасшедший приз	16. Р. Руджери. Карнавал
	10. Р. Гальяно. Чай для двоих	17. А. Белошицкий. Две импровизации в стиле джаз-ретро
	11. Р. Гальяно. Ява Индиго	
	<b>Джазово-академическая</b>	
	1. Ф. Анжелис. Токката [памяти А. Пьяцоллы]	11. Р. Гальяно. Тангария
	2. А. Беляев. Приношение А. Пьяцолле	12. Р. Гальяно. Танго для Клод
	3. А. Белошицкий. Концертная партита № 3	13. В. Глубоченко. Детская сюита
4. А. Белошицкий. Фантазия-каприччио на темы Дж. Гершвина	14. В. Глубоченко. Квадро-сюита «Жанровые картинки Беларуси»	
5. К. Боллинг. Ala France	15. Е. Дербенко. Опавшие листья	
6. К. Боллинг. Сюита	16. Е. Дербенко. Юмористическая сонатина	
7. Р. Гальяно. Opale Concerto	17. В. Зубицкий. Посвящение Пьяцолле	
8. Р. Гальяно. Taraf	18. В. Зубицкий. Концертные джаз-партиты	
9. Р. Гальяно. Грустный клоун	19. П. Ковьелло. Classique	
10. Р. Гальяно. Нью-Йорк танго	20. П. Ковьелло. Libertango	

<b>ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ</b>	21. П. Ковьелло. Melodie	39. А. Пьяццолла. Тангуано
	22. П. Ковьелло. Passi	40. А. Пьяццолла. Чао, Париж
	23. П. Ковьелло. Seducenti	41. А. Пьяццолла. Либертанго
	24. П. Ковьелло. Sensibiltango	42. А. Пьяццолла. Медитанго
	25. П. Ковьелло. Tango Trasgressivo	43. А. Пьяццолла. Бандонеон
	26. В. Новиков. Сюита «Вечерняя панорама»	44. А. Пьяццолла. Лихорадка
	27. Ю. Пешков. Сюита «Ретро»	45. А. Пьяццолла. Контрасты
	28. В. Подгорный. Ретро-фантазия	46. А. Пьяццолла. Новая гвардия
	29. В. Подгорный. Ретро-сюита	47. А. Пьяццолла. Та же боль
	30. В. Пороцкий. Концертное танго	48. А. Пьяццолла. Прощай, Нонино!
	31. В. Пороцкий. Подражание Пьяццолле	49. А. Пьяццолла. Свет и тень
	32. П. Принчипе. Концерт для аккордеона	50. А. Пьяццолла. Плюс ультра
	33. П. Принчипе. Концертино	51. А. Пьяццолла. Каштановое и голубое
	34. А. Пьяццолла. Жар	52. А. Пьяццолла. Цыганское танго
	35. А. Пьяццолла. Пигмалион	53. А. Сандерс. Концерт для аккордеона
	36. А. Пьяццолла. Приготовьтесь	54. В. Семенов. Посвящение
	37. А. Пьяццолла. Пожалуйста	55. А. Сташевский. Каприччио в джазовом стиле
	38. А. Пьяццолла. Контрбахиандо	56. А. Шмыков. Джаз-рок-партита № 2

<b>ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКИ</b>	<b>Одjazированная «легкая»</b>	
	1. Р. Бажилин. Веселый рэг	19. В. Новиков. Хэлло, Долли!
	2. Р. Бажилин. Засыпающий день	20. К. Новиков. Ред. М. Бурлакова. Вальс-воспоминание
	3. Р. Бажилин. Цилиндр	21. Ю. Пешков. Интермеццо
	4. Р. Бажилин. Двое	22. В. Фоменко. В стиле рэгтайм
	5. Ж. Базелли. Пикколо-рэг	23. А. Фоссен – Б. Векслер. Флик-фляк
	6. Б. Блага. Блюз	24. А. Фоссен. Карусель
	7. В. Власов. Одесский рэг	25. А. Фоссен. Мимоходом
	8. Э. Галла-Рини. Шмелиное буги	26. А. Фоссен. Мы такие
	9. Р. Гальяно. Блюз	27. А. Фоссен. Солнечный удар
	10. Г. Дейро. Темпераментный рэг	28. А. Фоссен. Танцующие ноты
	11. Е. Дербенко. Детектив	29. А. Фоссен. Флик-Фляк
	12. Е. Дербенко. Извозчик	30. П. Фросини. Рэг в ре миноре
	13. С. Джоппин – М. Лихачев. Рэгтайм «Несравненный»	31. П. Фросини. Головокружительный аккордеон
	14. В. Казарин. Вальс-экспромт	32. П. Фросини. Горячие пальцы
	15. Дж. Керн – В. Кузнецов. Дым	33. Т. Хренников – С. Лихачев. Московские окна
	16. Дж. Керн – В. Ушенин. Дым	34. В. Черников. Вальс-экспромт
	17. Г. Лодж – П. Дейро. Рэг «Соблазн»	35. Ю. Шахнов. Карусель
18. В. Новиков. Not Fast		

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ



Рисунок 3.1. С. Тихонов. Опаздывающий экспресс



Рисунок 3.2. В. Зубицкий – М. Моретти. Ti amo, Pesaro!



Рисунок 3.3. В. Власов. Кампаньерос



Рисунок 3.4. В. Поползин. Московские окна

Рисунок 3.5. В. Поползин. Московские окна

Рисунок 3.6. Л. Фанчелли. Куколки

Рисунок 3.7. А. ван Дамм. Буги-вуги Арта



Рисунок 3.8. А. Фоссен. Летящие листья



Рисунок 3.9. В. Глубоченко. Латифунтик



Рисунок 3.10. Е. Дербенко. Гармонист играет твист



Рисунок 3.11. Ж. Пейроннин. Аккордеон-самба



Рисунок 3.12. Л. Фанчелли. Кубинские акварели



Рисунок 3.13. С. Абрэу. Тико-тико



Рисунок 3.14. Ю. Герман. Ча-ча-ча



Рисунок 3.15. В. Власов. Боссанова



Рисунок 3.16. Р. Гальяно. Song for Joss



Рисунок 3.17. С. Пагни. Донна Стэффи





Рисунок 3.18. С. Пагни. Донна Стэфи



Рисунок 3.19. Р. Гальяно. Вальс «Марго»



Рисунок 3.20. Е. Архипов. Мюзет-феерия



Рисунок 3.21. Т. Мурена – Дж. Коломбо. Безразличие



Рисунок 3.22. Л. Корхи. Каретка



Рисунок 3.23. В. Глубоченко. Погасшая свеча



Рисунок 3.24. С. Тихонов. Опаздывающий экспресс



Рисунок 3.25. С. Пагни. Sprint Jazz



Рисунок 3.26. В. Глубоченко. С первого взгляда



Рисунок 3.27. В. Глубоченко. Попурри



Рисунок 3.28. А. На Юн Кин. Рэгтайм памяти В. Черникова из цикла «Восемь экспромтов в джазовом стиле»



Рисунок 3.29. Е. Дербенко. Опавшие листья



Рисунок 3.30. В. Власов. Сиамский кот



Рисунок 3.31. Е. Дербенко. Баянист играет джаз



Рисунок 3.32. В. Власов. Старый мерседес



Рисунок 3.33. А. ван Дамм. Голубая луна

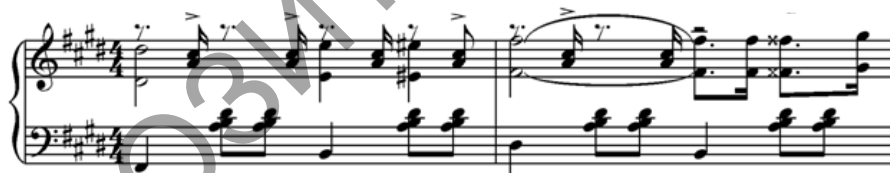


Рисунок 3.34. В. Власов. Звуки джаза



Рисунок 3.35. В. Власов. Шаги



Рисунок 3.36. В. Власов. Шаги



Рисунок 3.37. А. Драбек. Гармоника-буги



Рисунок 3.38. В. Власов. Шаги



Рисунок 3.39. В. Власов. Тростник



Рисунок 3.40. В. Власов. Шаги



Рисунок 3.41. Е. Дербенко. Детектив



Рисунок 3.42. В. Власов. Бассо остинато



Рисунок 3.43. А. Пожарицкий. Ретро-автомобиль



Рисунок 3.44. Е. Дербенко. Извозчик



Рисунок 3.45. Р. Бажилин. Московский синдром



Рисунок 3.46. С. Тихонов. Опаздывающий экспресс



Рисунок 3.47. А. Шмыков. Два слова о любви



Рисунок 3.48. В. Новиков. Прости меня, Моцарт!



Рисунок 3.49. В. Новиков. Хэлло, Долли!



Рисунок 3.50. Р. Бажилин. Упрямая овечка

Ри-  
нок

су-

3.51. В. Бельтрами. Поезд

Рисунок 3.52. Ф. Марокко. Попробуем на десять

Рисунок 3.53. В. Власов. Бассо-остинато

Рисунок 3.54. Р. Бажилин. Рассказ ковбоя





Рисунок 3.55. В. Зубицкий. Скрипач, который играет и танцует



Рисунок 3.56. Е. Дербенко. Извозчик



Рисунок 3.57. В. Зубицкий – М. Моретти. Ti amo, Pesaro!

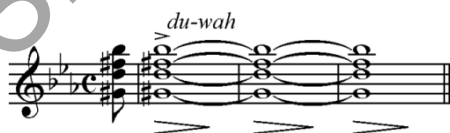


Рисунок 3.58. В. Бельтрами. Поезд

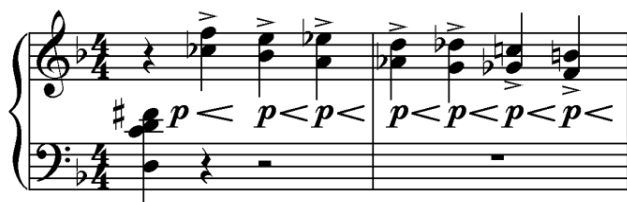


Рисунок 3.59. Е. Дербенко. Неудачное свидание



Рисунок 3.60. В. Власов. Когда уходят друзья



Рисунок 3.61. Е. Дербенко. Опавшие листья



Рисунок 3.62. В. Власов. Бассо-остинато



Рисунок 3.63. В. Власов. Бассо-остинато



Рисунок 3.64. В. Новиков. Хэлло, Долли!



Рисунок 3.65. С. Тихонов. Ранчо веселого Джека



Рисунок 3.66. В. Власов. Шаги



Рисунок 3.67. В. Товпеко. Импровизация на известную тему



Рисунок 3.68. В. Новиков. Хэлло, Долли!



Рисунок 3.69. С. Тихонов. Опаздывающий экспресс



Рисунок 3.70. В. Власов. Бассо-остинато



Рисунок 3.71. В. Зубицкий – М. Моретти. Ti amo, Pesaro!

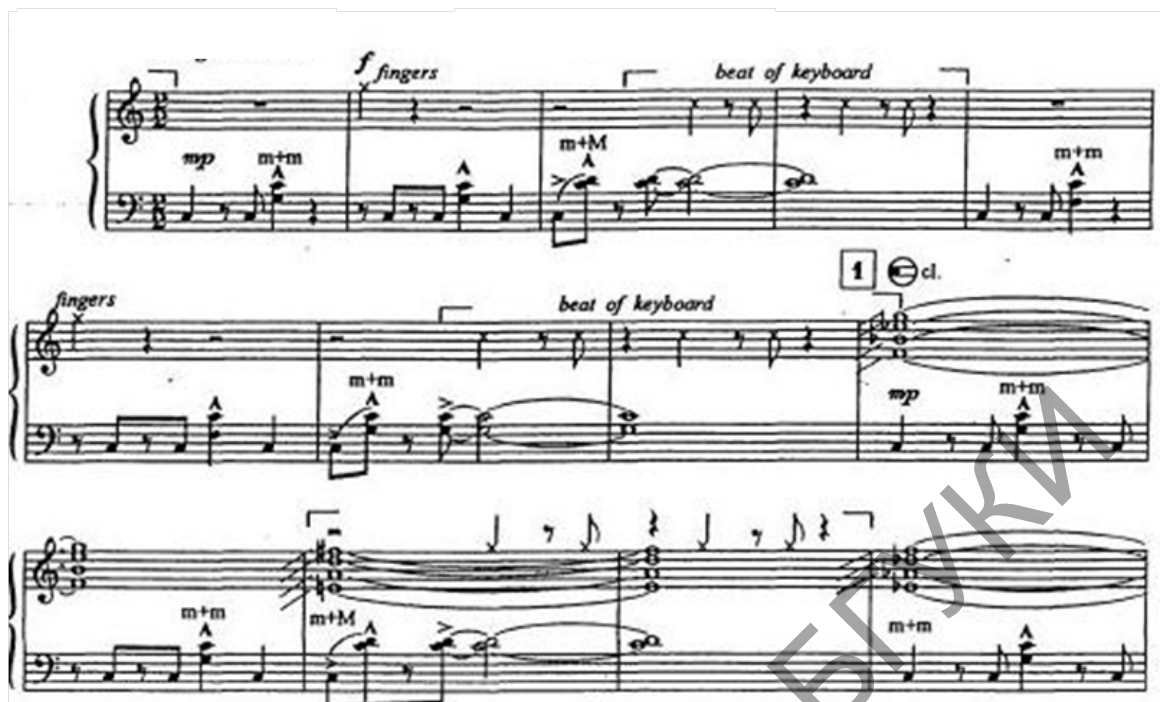


Рисунок 3.72. В. Зубицкий.  
Посвящение Астору Пьяцолле

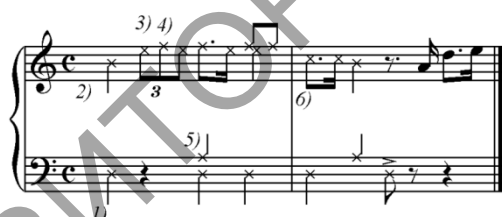


Рисунок 3.73. В. Власов. Шаги:  
1) «bass drum»; 2) «cross-stick»; 3) «snare drum»;  
4) «tom-tom»; 5) «hi-hat»; 6) «crash»

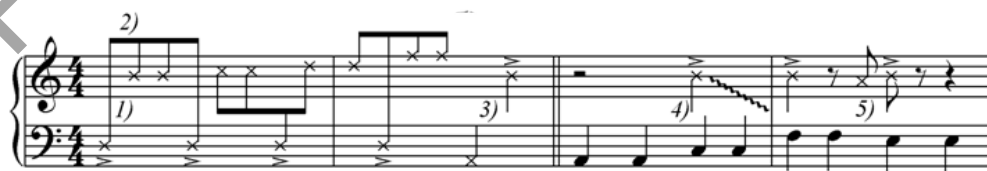


Рисунок 3.74. Е. Дербенко. Детектив

*Научное издание*

**Немцева Ольга Александровна**

**ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА  
ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА:  
XX – начало XXI в.**

В авторской редакции  
Технический редактор Л. Н. Мельник  
Дизайн обложки А. И. Пармон

Подписано в печать 2018. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офисная. Ризография.  
Усл. печ. л. 11,12. Уч.-изд. л. 8,59. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ