

Министерство культуры Челябинской области
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Челябинской области
«Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М.И. Глинки»

«Допустить к защите»

Заведующая кафедрой
оркестровых народных
инструментов
Кочина О. Ю.

«__» _____ 2019 г.

Славгородская Екатерина Викторовна

Выпускная квалификационная работа

Дипломный реферат

ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОГО АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Магнитогорск – 2019

Министерство культуры Челябинской области
ГБОУ ВО ЧО «МаГК (академия) имени М.И. Глинки»
Музыковедческо-исполнительский факультет
Кафедра оркестровых народных инструментов
Направление подготовки 53.04.01
«Музыкально-инструментальное искусство»
Профиль «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты»

Выпускная квалификационная работа

Дипломный реферат

ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОГО АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Исполнитель: Славгородская Екатерина Викторовна

Научный руководитель выпускной
квалификационной работы:
Мушкина Светлана Викторовна,
кандидат искусствоведения,
доцент МаГК

Заведующая кафедрой:
Кочина Ольга Юрьевна,
профессор МаГК

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	4
<i>Глава 1. КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА</i>	7
<i>Раздел 1. Формирование и становление эстрадного направления исполнительства</i>	9
<i>Раздел 2. Зарождение и развитие джазового искусства</i>	16
<i>Глава 2. ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ОБЛАСТИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ</i>	24
<i>Раздел 1. Зарубежные эстрадно-джазовые исполнители на баяне и аккордеоне</i>	24
<i>Раздел 2. Эстрадно-джазовый аккордеон (баян) в России</i>	30
<i>Раздел 3. О репертуаре исполнителей-аккордеонистов</i>	39
<i>Раздел 4. Инструментальные решения проблем исполнения эстрадно-джазовой музыки на аккордеоне</i>	43
<i>Заключение</i>	49
<i>Список литературы</i>	51

ВВЕДЕНИЕ

Важность внимания к эстрадно-джазовому искусству обусловлена не только огромной популярностью этого стиля в мировой культуре, но и проникновением его элементов в разные сферы музыки — от академической до популярных песенных жанров. Многие известные музыканты академического направления с удовольствием исполняют в концертах эстрадно-джазовые произведения. Различные оркестры под управлением знаменитых, выдающихся дирижеров также включают свои программы подобные сочинения.

Эстрадно-джазовое исполнительство захватывает самые широкие массы музыкантов всех специальностей. Не стало исключением и исполнительское искусство на баяне и аккордеоне. Этот интерес обусловлен не только тем, что данные инструменты как нельзя лучше адаптированы к исполнению такого рода музыки. Большинство международных и национальных конкурсов баянистов-аккордеонистов включают теперь номинации эстрадно-джазовых исполнителей, так называемых «варьете». В некоторых учреждениях музыкального образования на эстрадных отделениях открыты классы баяна и аккордеона.

Тем не менее, в современной науке до сих пор не существует определения сущности понятия «эстрадно-джазовая музыка», эквивалентом которой является англоязычное сочетание «pop jazz music». Не смотря на то, что мировая эстрадно-джазовая литература довольно обширна и разнообразна, количество научных и методических изданий ограничено. Они посвящены в основном вопросам аранжировки, гармонии, ритмике, обучению на отдельных инструментах. Между тем, вопросы эстрадно-джазового исполнительства, особенно овладения джазовой манерой игры, остаются почти неосвещёнными. Пожалуй, единственной из таких работ для представителей баянного и аккордеонного исполнительского искусства является «Школа джаза на баяне и аккордеоне» В. П. Власова [29].

Безусловно, актуальная задача — выявление специфических качеств эстрадно-джазового аккордеонного исполнительства, в том числе и развития его репертуара в жанре эстрадной и джазовой музыки, в настоящее время требует целенаправленно проведенных исследований. Своевременность изучения данной области аккордеонного искусства усиливается обострением ряда проблем.

В первую очередь они видятся в сфере профессиональной подготовки аккордеонистов: это ограниченность специальной литературы, трудности обучения импровизации и джазовому исполнению на аккордеоне, отсутствие качественного инструментария. На сегодняшний момент эстрадно-джазовое исполнительство на аккордеоне активно развивается, а научно-методическое сопровождение существенно отстаёт от непосредственно исполнительской деятельности.

Объектом исследования является исполнительская деятельность на аккордеоне.

Предмет исследования — формы бытования, процессы и механизмы становления и развития эстрадно-джазового направления в аккордеонном исполнительском искусстве.

Цель выпускной квалификационной работы — выявить роль и особенности эстрадно-джазового направления в развитии современного аккордеонного исполнительства.

Задачи:

- 1) определить значение исходных терминов дефиниции «эстрадно-джазовое искусство»;
- 2) рассмотреть процесс развития эстрадно-джазового искусства;
- 3) изучить формы, жанры, стилевые особенности эстрадно-джазовой музыки с точки зрения существующих традиций;
- 4) рассмотреть основные вехи развития эстрадно-джазового аккордеонного исполнительства;

5) систематизировать информацию об эстрадно-джазовых исполнителях на баяне и аккордеоне;

6) проанализировать особенности становления жанра современной эстрадной и джазовой музыки в репертуаре аккордеонистов;

7) рассмотреть инструментальные решения некоторых проблем исполнения эстрадно-джазовой музыки с позиций художественно-выразительных возможностей современного аккордеона.

Используемые в работе методы исследования современного аккордеонного исполнительства основаны на трудах М. И. Имханицкого, Н. Р. Бажилина, В. П. Власова, В. В. Бычкова, Ф. Р. Липса, О. И. Спешиловой.

Необходимость знания актуальных проблем музыкального искусства — вопросов истории и теории эстрадно-джазового исполнительства повлекла за собой обращение к работам И. Горвата и И. Вассербергера, А. Сокола, О. Королёва, В. Симоненко, Э. Кунина, А. Медведева и пр.

Обозначенные цель, предмет и задачи определили структуру работы, состоящую из Введения, двух глав, шести разделов, Заключения, Списка литературы, включающего 83 наименований.

Глава 1. КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

Для начала необходимо определить значение исходных терминов дефиниции «эстрадно-джазовое искусство». Первый из них — «эстрада» принято рассматривать как вид сценического искусства, представляющий собой и отдельный жанр, и синтез жанров: инструментальная музыка, песня, танец, театральная миниатюра, пантомима, жанры речи, оригинальный жанр, цирковое искусство.

«Эстрадная музыка», будучи жанром музыкального искусства, в свою очередь сама является синтезом различных музыкальных стилей и жанров. Это то, что звучит с эстрады и составляет часть или основу сценического действия — чаще всего песня или легкая танцевальная музыка.

И наконец, «джаз» — музыкальный стиль, произошедший из блюза и креольской музыки. Родина джаза — США. В России был очень популярен с 30-х по 90-е годы XX века. Джазовые музыканты, композиторы и теоретики подняли, некогда уличную, музыку Нового Орлеана на высоту серьёзного профессионального искусства, внесли большой вклад в развитие не только мировой эстрадно-джазовой музыки, но и академической.

Компилируя данные термины, педагог-практик Е. Г. Чудаев¹ сформулировал следующее определение: «Эстрадно-джазовая музыка — вид профессионального музыкального сценического искусства, являющийся синтезом различных американско-европейских музыкальных стилей, таких как джаз, блюз, кантри, рок, фанк, соул, латина, поп-музыка и другие»².

¹ Евгений Геннадьевич Чудаев — педагог эстрадно-джазовой студии Хабаровского Центра эстетического воспитания детей «Отрада», создатель сайта для эстрадно-джазовых педагогов, юных музыкантов и их родителей «Эстраджанс».

² Цит. по ссылке: <https://estrajans.ru/chto-takoe-jestradno-dzhazovaja-muzyka/>

Словосочетание «эстрадно-джазовая музыка», как бы подчеркивает профессиональный статус этого вида искусства и отделяет его от любительского исполнения, а также раскрывает его мультистилевую природу. Музыканты-любители, как правило, не владеют нотной грамотой и специализируются на одном-двух музыкальных стилях. В то время как выпускники эстрадно-джазовых учебных заведений, отделений и факультетов не только хорошо оснащены музыкально-теоретическими знаниями, но и владеют спецификой своей работы, умеют исполнять не только джаз, но и блюз, кантри, рок, латину, соул, фанк и поп-музыку.

Остановимся более подробно на истории развития поп-эстрадного и джазового исполнительского искусства.

Раздел I. ФОРМИРОВАНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ
ЭСТРАДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Современная эстрадная музыка легко запоминается и понятна большинству слушателей. Определяющими свойствами этого жанра являются наличие яркой запоминающейся мелодии и способности «легко ложиться на слух», что делает эту музыку популярной у широкого круга непритязательных слушателей. В основе популярной музыки лежат развлекательные увеселительные песни и танцы, которыми скоморохи и бродячие музыканты веселили людей на улицах, исполняя разные несложные песенки и сопровождая это каким-нибудь театральным представлением.

В истории европейских стран XVI–XVII веков можно обнаружить первые попытки самостоятельного контролируемого распространения музыки. Речь идёт о так называемых «балладах-листовках» с написанными на них нотами и текстом песни.

Следующим шагом в развитии популярной музыки стало широко распространённое с конца XVIII века домашнее музицирование, как правило, на фортепиано. Популярными становятся несложные короткие пьесы с набором простых, но эффектных приёмов для придания пьесе некоторой «замысловатости» и изящности. И в настоящее время такие приемы часто используются на современной эстраде. Для XVIII века характерно создание салонов для музицирования представителей знати. Именно там зародился жанр салонной баллады, которая стала подражанием оперному искусству. Бедняки же не могли позволить себе такой дорогостоящий инструмент как фортепиано, и с удовольствием музицировали на шарманке. Этот инструмент, изобретённый в XVIII веке в Швейцарии, мог воспроизвести одну или несколько популярных мелодий, и был популярен у бродячих музыкантов, которые пели различные песни — от грустных серенад до весёлых сатирических куплетов.

С середины XIX века начинается рост популярности развлекательной музыки и самой индустрии развлечений. Увеличивается количество издательств, выпускающих нотные листы и сборники разных песен и танцев. Нотные сборники становятся более доступны в цене, растет количество мест, где можно послушать популярную музыку. Шуточные песни, комические номера, фольклорные баллады повсеместно включаются в программы массовых музыкальных и театральных представлений в парках и на площадях.

Бродячие артисты и актёры существовали и в Америке. В Новом Свете стал популярным новый вид представления — «шоу менестрелей», которые не имели ничего общего с европейской менестрельской традицией. Они представляли собой сатирические представления, в которых высмеивался быт и жизнь чернокожих афроамериканцев. Порой шутки были расистскими, актёры мазали лицо сажей и разыгрывали разные бытовые сценки, главным действующим лицом в которых всегда был плутоватый персонаж, называвшийся «куном», склонный к похоти и воровству.

Во второй половине XIX века в группах менестрелей стали появляться уже настоящие афроамериканцы. Некоторые из них продолжали мазать лицо сажей, они также разыгрывали бытовые сценки, но юмор постепенно стал направляться уже на самоуправство белых плантаторов. Из таких групп менестрелей впоследствии вышли многие популярные джазовые музыканты, например композитор Уильям Хенди, певица Гертруда Ма'Рейни и многие другие. Музыка, которой сопровождалась такие представления, легла в основу жанра рэгтайм³.

Популярная музыка России базируется на богатых и разноплановых народных песенных традициях. В XIX веке большое распространение полу-

³ Рэгтайм был популярен на рубеже XIV–XX веков, а самым известным композитором, работавшим в этом жанре, был Скотт Джоуплин, сочинивший огромное количество танцевальных мелодий, в том числе знаменитый «Рэг кленового листа» («*Maple Leaf Rag*»). Это была энергичная танцевальная музыка с подчеркнутым использованием синкопированного ритма. Главным инструментом рэгтайма было фортепиано.

чает жанр романса — лирическая песня, часто в сопровождении гитары или фортепиано. Этот жанр стёр все сословные барьеры — один и тот же романс можно было услышать и в крестьянской избе и в дворянской усадьбе. Часто романсы сочинялись на слова народных песен, и наоборот, романсы на слова определенных поэтов становились достоянием народа. Цыганский романс, русские песни, влияние западноевропейской музыки, все вместе это легло в основу так называемого городского романса, жанра, который начал развиваться в России приблизительно с середины XIX века. Лучшие достижения русской популярной музыки XX века символизируют имена исполнителей городского романса Изабеллы Юрьевой и Петра Лещенко.

Рождением большинства направлений эстрадно-джазовой музыки конца XX — начала XXI века мы обязаны Новому Свету. Разнообразие и богатство музыкальной культуры Американского континента обусловлено смешением множества народов и культур. Западноевропейская, средиземноморская, африканская, индейская и даже культура юго-востока Азии соединялись и переплетались, образуя новые удивительные стили.

Латинская Америка дала миру танго, самбу, босанову. Карибский бассейн — калипсо, ска и рэгги, Северная Америка — блюз, рэгтайм, джаз, рок-н-ролл и т. д. Но есть и одна общая черта всех этих стилей — они родились в среде простого народа. Высшие слои общества первое время смотрели на такую музыку с презрением, называли её вульгарной. Но проходило время, и эта музыка широко распространяясь, стирая сословные границы, и становилась популярной как у бедняков, так и у богатых людей. Примером может служить танго, танец, в начале XX века считавшийся слишком грубым и чувственным, а позднее — достигший уровня высокого искусства.

Латиноамериканская популярная музыка основывалась на африканских и средиземноморских ритмах, была очень пестрой в своей мелодике. Здесь прослушиваются элементы и французских баллад, и фольклора Пиренейского региона, и африканские, и индейские мелодические линии. Это объясняется тем, что в Латинской Америке потомки вывезенных африканских рабов,

местного индийского и европейского населения часто смешивались между собой, образуя пёстрый и уникальный этнический материал.

Периодом триумфа эстрадной песни в популярной музыке можно назвать 1950-е годы. Во Франции появляются такие новые «звезды» шансона, как Жак Брель и Шарль Азнавур, а в Америке «царит» Фрэнк Синатра.

Эстрадная песня Америки — мягкая и лирическая музыка — соединила в себе элементы свинга, европейскую и джазовую мелодику. Такой американский вариант распространился по всему миру, даже во Франции, несмотря на то, что влияние шансона, эстрадной и авторской песни, основанных на традициях народной французской музыки там остаются очень сильными. Именно во французской эстраде существует такой жанр, который можно определить как лирическая или просто мелодичная песня.

В 1960-х годах во французской музыке появляется много новых имен. Среди них певец Сальваторе Адамо и певица Мирей Матье. Мирей Матье сравнивают с великой Эдит Пиаф, потрясавшей своим пением Европу в середине XX века, но музыка Матье гораздо мягче, и в ней нет той степени боли и отчаяния, которая выносит песни Пиаф за пределы развлекательного искусства.

В 1970-х всемирную известность получает испанский певец Хулио Иглесиас. Одна из особенностей творческого почерка Иглесиаса заключается в том, что он исполняет песни не только на испанском и английском, но и на многих других языках мира.

И в России были выдающие личности, который внесли огромный вклад в популярную эстрадную музыку и русскую культуру XX века. В этой связи необходимо вспомнить Александра Вертинского, певца и автора песен. Эмигрировав после Октябрьской революции, он вернулся в СССР в годы Великой Отечественной войны. Очень часто творчество Вертинского относят к развлекательному жанру, но это не так. Многие его песни настолько глубоки и трагичны по содержанию, что их нельзя поставить в один ряд с песнями развлекательного и увеселительного характера. Он оказал большое влияние

на разные жанры русской популярной музыки, в том числе и на рок-музыку. К примеру Борис Гребенщиков записал в начале 1900-х годов альбом песен А. Вертинского, подчеркнув связь своей музыки с творчеством великого исполнителя.

Огромную роль в развитии популярной эстрадной музыки сыграло изобретение граммофона в конце XIX века. Теперь сотни тысяч людей могли слушать любимых исполнителей не выходя из дома. В 1910-х годах был установлен стандарт двусторонней грампластинки на 78 оборотов в минуту, а в конце 1940-х годов появилась так называемая «долгоиграющая» пластинка на 33,3 оборота, а также «сорокопятка» — небольшой диск, рассчитанный на скорость 45 оборотов в минуту. Поначалу запись музыки на нотных листах (сборники и записи отдельных песен, «баллады-листочки») ещё пытались конкурировать с виниловыми пластинками, но постепенно пластинки вытеснили их, точно так же как потом, в конце XX века компакт-диски вытеснили «винил».

Другим очень популярным видом распространения эстрадной музыки стало радио. Это было дешевое, доступное всем удовольствие, а владельцы радиостанций быстро осознали всю выгоду сотрудничества с хозяевами звукозаписывающих фирм, ведь это был верный способ обогатиться, а также эффективный способ рекламировать пластинки, навязывая широким слоям населения определенную музыку и музыкальные вкусы. В 1920 году в США открылась первая частная радиостанция, а в 1925 — в Лондоне заработала Британская радиовещательная корпорация (BBC), до сих пор одна из крупнейших в мире.

С момента изобретения звукового кино в конце 1920-х появилась возможность использовать музыку в кино: создавать музыкальные фильмы или просто писать музыку для кинокартин, тогда как ранее музыкальное сопровождение было делом личного вкуса тапера.

Особую роль в развитии современной популярной музыки стало возникновение в начале 1980-х ряда музыкальных телеканалов, таких, как VH-1

и MTV. Собственно, музыкальное телевидение — главная движущая сила современной популярной музыки. Видеоклипы настойчиво рекламируют певца или группу. Настоящим детищем музыкального телевидения стала певица Madonna. Весьма обязан Michael Jackson, также как Prince и очень многие популярные певцы и группы.

Популярная музыка 1980-х строилась главным образом на совмещении «чёрного» стиля соул и европейских баллад. Поэтому и возникло такое определение, как соул-баллады. Хотя соул (soul) возник еще в 1950-х, до 1980-х годов он оставался музыкой, которую слушали преимущественно афроамериканцы. Такие музыканты, как Марайя Кэри (Mariah Carey), Уитни Хьюстон (Whitney Houston), Пол Янг (Paul Young) и Тина Тернер (Tina Turner), выступающая на R&B и соул-сцене с конца 1950-х, сделали этот стиль одним из основных в современной поп-музыке.

Отличительным знаком середины 1990-х стало появление массы «мальчуковых» и «девичьих» коллективов. Бойз-бенды (*boys-bands*) начала 1990-х из Британии: «East 17» и «Take That» определили стандарт для сотен своих последователей, таких как, «Backstreet Boys», «Five», «Westlife» и других, а старт девичьим квинтетам, квартетам и трио дали в 1996 британские «Spice Girls».

В конце 1990-х началась мода на латиноамериканскую музыку: сначала хит-парады сокрушил Рики Мартин. Затем знаменитый гитарист Карлос Сантана, который выпустив невероятно популярный альбом «*Supernatural*», получил за него 5 наград Американской музыкальной академии «Грэмми». Позже главной фигурой становится Энрике Иглесиас, сын всемирно известного певца Хулио Иглесиаса.

В 1990-е годы и в начале нового века очень успешно развивается и электронная музыка. Начавшись с *techno* и *rave*, это десятилетие дало популярной музыке такие направления, как *jungle*, *drum'n'bass*, *breakbeat*, *goa-trance*, *easy listening*, *lounge*, *downtempo* и многие другие.

Большинство пластинок прогрессивной электронной музыки выпускается на небольших фирмах ограниченным тиражом, но есть немало электронщиков, добившихся мировой славы: «*Fatboy Slim*», «*Norman Cook*», «*Prodigy*», «*Chemical Brothers*», «*DJ Sanches*».

Отдельно можно упомянуть исландскую певицу Björk, немало сделавшую для популяризации «странной» музыки, а также главных исполнителей невероятно модного в середине 1990-х и по-прежнему притягательного направления *trip-hop*: «*Massive Attack*», «*Portishead*», «*Tricky*», «*Morcheeba*».

В начале XXI века в популярной музыке по-прежнему преобладают направления, рожденные афро- и латиноамериканцами. Имеют место также и азиатские мотивы, как, например, в песнях певицы Шакиры. Популярная музыка старается использовать любое яркое достижение музыкальных традиций разных народов, а также ищет новые формы, которые могут заинтересовать массового слушателя.

Поп-эстрадное направление музыкальной культуры к началу XXI века представляет собой достаточно мощную структуру. Оно имеет свои музыкальные каналы, активную и обширную рекламу, множество студий звукозаписи. Количество исполнителей с каждым годом увеличивается, повышается и уровень визуального качества исполнения, к сожалению нередко полностью игнорируя смысловую составляющую.

Раздел 2. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

В развитии современного музыкального искусства, наряду с академической, народной и эстрадной музыкой, значительная роль принадлежит джазу. Джаз сегодня — важный фактор музыкальной культуры. Его влияние можно проследить в различных формах академического композиторского творчества, исполнительском искусстве, в массовых жанрах. Идеи джаза отразились в музыкальной педагогике и в музыкальной эстетике, что обусловлено гуманистической направленностью этого вида музыкального искусства. Кроме того, в джазе соединяются музыкальные традиции разных народов, он *удовлетворяет* извечную потребность музыканта в самовыражении, его динамичность и экспрессивность как нельзя лучше отражают ритм и темп нашего времени.

На протяжении многих десятилетий джазовая музыка была искусством устной традиции. Джаз был уделом только тех музыкантов, которые благодаря своему исключительному дарованию и способности, особому ощущению ритма, гармонии, мелодики, слуховому опыту могли проникнуть секреты столь необычного и специфического вида музыкального искусства. Между тем, интерес к джазу и со стороны слушателей и со стороны музыкантов постоянно возрастал. На него обратили внимание в свое время многие выдающиеся композиторы. Когда в конце 1910 — начале 1920 годов первые негритянские джазовые ансамбли выступили в Европе, К. Дебюсси, М. Равель, Э. Сати, И. Стравинский, Д. Мийо, П. Хиндемит предрекли джазу великое будущее и не ошиблись.

Джаз как музыкальный жанр складывался необычно. Он «прорывался» в жизнь с большими трудностями. Так было на его родине, в Америке, так было и в Европе, где джаз появился позднее.

В начале XX века джаз становится изгоем в американском обществе. Обосновавшийся в социальных «низах», в замкнутой негритянской среде, джаз казался вызывающе анархистским, вульгарным. Между ним и широкой

публикой стояла стена непонимания. Джаз озадачивал и раздражал. Привычные критерии к нему не подходили. Люди, воспитанные на традициях европейской музыкальной классики, не могли постигнуть язык этой странной, ни на что не похожей музыки.

Не был джаз по-настоящему понят и позднее — в 20-е–30-е годы XX века, когда отношение к нему публики изменилось, и Америка буквально «захлебнулась» джазом. Эта музыка всех увлекала, но в её глубины никто не заглядывал, точнее, их не видели, эстетическая природа джаза серьезно не изучалась.

Другим важным фактором джазовой истории является то, что джаз входил в быт через легкожанровую эстраду, нередко отождествляясь с ней. По выражению В. П. Власова «популярные песни и танцы, все разновидности так называемой индустрии развлечений рядились в броскую джазовую униформу» [29, 13]. И потому за джаз нередко принимали то, что джазом, в сущности, не было. Это вносило немалую путаницу в представление о его специфике, затрудняло его жанровое «самоопределение».

Долгое время основным «местом обитания» джаза были дансинги, рестораны, ночные клубы, бары. Во многом по этой причине джаз считали музыкой «второго сорта» и определяли её место на периферии современной культуры. Потребовалось время, и притом значительное, чтобы слуховой кругозор американцев и европейцев настолько расширился, что им стала видна художественная масштабность джаза. Лишь теперь публика осознала, что джаз — исторически правомерное явление мировой культуры, в основе которого лежит редкостный интонационный сплав европейского фольклора и не изученной прежде африканской, афро-американской и креольской музыки.

История эстрадно-джазовой музыки рассказывает нам, что на протяжении нескольких сотен лет появлялись, развивались, исчезали или перерастали из одного в другой различные музыкальные направления. Каждое из них зарождалось в разных слоях общества, имело свои стилевые особенности и

требовало от исполнителей различного уровня технического мастерства. Чаще всего это были стили, вышедшие из культуры низших сословий, так называемой «чёрной музыки». Они отражали характер своего времени, насущные проблемы человека (чаще всего невольного, угнетаемого), показывали настроение в обществе в тот или иной период, и были тесно связаны с событиями истории. Рассмотрим некоторые из стилей подробнее.

Большое влияние на развитие джаза оказали трудовые песни. Эта песенная форма музыкального фольклора развилась у североамериканских негров из африканских образцов и богатого ассортимента народных песен американских рабочих, с которыми негры трудились бок о бок на хлопковых плантациях, в шахтах, на рисовых полях, в каменоломнях. Трудовые песни хотя бы частично облегчали монотонный и изнурительный труд.

Одной из самых распространенных форм музыкального фольклора североамериканских негров является спиричуэлс. Первые спиричуэлсы возникли как духовные песни в первой четверти XIX века на юге США вследствие обращения негров в христианство. Источником явились духовные гимны, завезённые в Новую Англию белыми переселенцами. В протестантской церкви негры познакомились с этими гимнами и быстро освоили их несложную мелодику и гармонию, введя в хоровое пение элемент импровизации. Содержание спиричуэлсов было религиозным, но за формой скрывалось глубокое чувство безысходной тоски, а иногда и накипевшее горе и гнев невольного раба.

Другой формой музыкального фольклора, повлиявшей на зарождение и формирование джаза, стала распространенная во многих народных культурах баллада — эпическая песня с драматическим сюжетом. Английские и шотландские баллады в США подверглись влиянию негритянского фольклора и получили широкое распространение у негров в виде сольной песни. Часто исполнялись в менестрельских представлениях бродячих театров. Баллады получили широкое распространение в виде сольной песни и лирического балладного стиля инструментальной игры. Они несли в себе уже простейшие

синкопированные ритмы, а их текст предполагал возможность импровизации.

Но самым важным краеугольным камнем всего здания джаза явилась новая песенная форма, так называемый блюз, который необходимо поставить на совершенно особое место. Это сольная народная песня с характерным лирическим настроением, которая получила распространение в среде североамериканских негров в 70-х–80-х годах XIX века. Название блюза происходит от английского blue — меланхолия, грусть, тоска. В блюзе с необыкновенной выразительностью и силой проявились основные особенности негритянской музыки. Содержание блюза — это проникнутая стоицизмом, мягкой насмешкой и юмором жалоба на различные житейские и личные невзгоды. Блюз не только сыграл свою роль в формировании джаза, но в виде инструментальной версии вошёл в него как одна из разновидностей.

В конце XIX века наметился переход от вокальных форм к инструментальным. Зарождение инструментальной музыки американских негров основывалось на имитации вокального способа исполнения (вокализация звуков). Это определило и инструментарий первых негритянских оркестров, куда входили, как правило, один–два корнета, кларнет, тромбон, туба и ударные инструменты.

Другой разновидностью инструментальной музыки является регтайм (в переводе с английского — «разорванное время») — предджазовый стиль фортепианной музыки, сформировавшийся в США в конце XIX века. В своих истоках он восходит к архаическим разновидностям афроамериканской инструментальной музыки, менестрельским песням и танцам. В регтайме особая артикуляция, полечно-кадрильный или маршеобразный тип аккомпанемента в партии левой руки сопоставляется с синкопированной мелодией в партии правой руки.

Другим фортепианным стилем предджазового периода является буги-вуги. Первоначально — примитивная негритянская манера интерпретации

блюза на фортепиано. Вероятнее всего, она родилась среди пианистов, игравших в «барел-хауз» или «хонки-тонк». Она развилась из архаичного блюза и основывается на синкопированном ведении мелодии, которой противопоставляется острый равномерный ритм в аккомпанементе. Наивысшего расцвета этот стиль достиг в 20-х – 30-х годах XX века в период свинга.

В 1920-е годы начинают распространяться биг-бенды — большие, укрупненные оркестры. Джаз, который они исполняли, называют свингом. *Свинг (swing)* — это музыкальный прием, особый вид синкопы (так же как и «rag» в слове «рэгтайм» означает синкопу). Синкопа — характерная составляющая «чёрной» музыки. Классиками свинга являются Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Каунт Бейси, а также «белые» исполнители — Бикс Бейдербек, Бенни Гудмен и другие.

В период 1930-е годов свинг становится самой популярной музыкой в мире. С ним соперничает только эстрадная лирическая песня. У каждой страны есть свои особенности эстрадного жанра, но в XX веке происходит взаимопроникновение фольклорных традиций: в европейские баллады входят элементы афроамериканской музыки, джазовые эстрадные песни обогащаются даже восточноевропейскими, русскими мотивами. Ирвинг Берлин — выходец из России и один из великих джазовых композиторов — умел тонко вплести русские мелодии в джазовую ткань.

Гордость американской культуры — Джордж Гершвин создает в 1935 году оперу «Порги и Бесс», классику одновременно и популярной и оперной традиции. Гершвин был одним из первых, кто обратил внимание на то, насколько расплывчаты границы популярной и «серьёзной» музыки. Он создавал симфонические и фортепьянные пьесы, основанные на джазовой гармонии: «*Rhapsody in blue*» (1924), сюита «*An American in Paris*» (1928).

Сельский блюз американского Юга, перенесенный в «чёрные» городские кварталы, к 1940-х годов трансформировался в то, что теперь называют «ритм-н-блюз» (*rhythm'n'blues*, или *R&B*). Базирующийся на чётком танцевальном ритме, исполняемым группой («бэндом»), ритм-н-блюз часто до-

вольно далеко уходил от интимного, задумчивого настроения раннего блюза и превращался в неистовую, сверхэмоциональную музыку городских вечеринок. Так, ритм-н-блюз перерастает в рок-н-ролл, который буквально «взорвал» популярную культуру второй половины XX века.

Началом эпохи *рок-н-ролла* (*rock'n'roll*) считается 1955 год, когда вышла пластинка «*Rock Around the Clock*» Била Хейли и его группы Кометс. Хотя и до этого, с начала 1950-х годов, его группа успела выпустить несколько дисков, ставших впоследствии классикой рок-н-ролла. Билл Хейли был «белым» музыкантом, как и другие культовые фигуры рок-н-ролла: Элвис Пресли, Джерри Ли Льюис, Бадди Холли. Мода на рок-н-ролл позволила прорваться в большой шоу-бизнес и «чёрным» ритм-н-блюзовым исполнителям, которые, собственно, и сформировали этот сверхпопулярный стиль: Литтл Ричарду, Чаку Берри, Бо Дидли и Фэтсу Домино.

Элвис Пресли стал первой настоящей суперзвездой рок-н-ролла, образцом подражания для миллионов подростков. В Великобритании аналогом такого «рок-героя» стал Томми Стил, а во Франции — Джонни Холлидей.

Англичане оказались очень восприимчивыми к американской и афроамериканской музыке: рок-н-роллу, ритм-н-блюзу и блюзу. Следствием этого явилось «британское вторжение» начала 1960-х годов, когда английские группы, вдохновленные Элвисом Пресли, Чаком Берри и другими американцами, буквально захватили американский и мировой поп-рынок. Во главе этого вторжения стояли «*The Beatles*» и «*Rolling Stones*». Последние настаивали на том, что они играют именно ритм-н-блюз, а не рок-н-ролл. Во «вторжении» участвовали и такие великие группы, как «*The Who*», «*The Kinks*», «*Animals*» и многие другие. Скоро музыка этих коллективов вышла за рамки простого рок-н-ролла, и термин сократили до одного слова «рок». Эстрадная песня в то время обогащается многими приемами рок-музыки. Примером тому является английский певец Том Джонс, привнесший в эстрадную песню афроамериканскую чувственность и энергию рок-н-ролла. Во Франции с рок-н-ролльными формами экспериментирует певец, компози-

тор и поэт Серж Гензбур, начинавший в конце 1950-х годов как традиционный шансонье.

Вторая половина 1960-х годов — время больших социальных и культурных перемен. В популярной музыке тоже наблюдается необычайный расцвет. Пластинки, которые выпускали группы и исполнители в конце 1960-х годов, несут на себе особенный отпечаток свободы, воодушевления и искренности.

Однако индустрия шоу-бизнеса с готовностью включает в свой оборот всех, кто выглядит коммерчески перспективным: от старых блюзменов, на волне моды вдруг вывезенных из сельской глуши в крупные звукозаписывающие студии — до групп хард-рока. Группы «Лед Зеппелин» и «Блэк Саббат» в 1970-х годах собирают многотысячные стадионы, их диски раскупаются миллионами поклонников, принося внушительную прибыль.

Но во второй половине 1970-х наступает время, когда коммерческий потенциал любой «стадионной» группы начинает сдавать свои позиции по сравнению с исполнителями *диско*, даже довольно посредственными. Этот стиль был создан на основе стиля *фанк* (*funk*), но сильного упрощённого. На протяжении десятилетия, с конца 1960-х годов фанк был наиболее популярной и прогрессивной музыкой среди «черного» населения США. Джеймс Браун, Слай Стоун из группы «*Sly & The Family Stone*» и Джордж Клинтон со своими проектами «*Funkadelic*» и «*Parliament*» были главными идеологами фанка.

Диско-бум не только переориентировал популярную музыку и индустрию на сугубо танцевальное направление, но и вынудил многих известных музыкантов заигрывать с диско, чтобы «остаться на плаву», потому что радиостанции и фирмы грамзаписи одно время требовали исключительно композиции в стиле диско. Но были группы, создававшие в диско-ритмах поразительные вещи, как например, талантливый и невероятно популярный шведский коллектив «*ABBA*».

Реакцией на диско стал стиль *хип-хоп* (*hip-hop*), созданный ди-джеями «чёрных» нью-йоркских дискотек, которые не могли смириться с тем, как быстро деградировала популярная музыка в эпоху диско-истерии. Вскоре с хип-хопом соединилась традиция импровизированной уличной поэзии афроамериканских городских гетто (а также элементы ямайского стиля калипсо), и в середине 1980-х годов оформилось доминирующее направление современной «чёрной» музыки, которое называют *рэп* (*rap* — речитатив) или хип-хоп. Волна хип-хопа вернула к популярности и фанк-музыку, ибо именно фанк лежит в основе этого нового афроамериканского жанра.

В середине 1970-х годов во многом благодаря харизме Боба Марли, в мир популярной музыки прочно вошел ямайский стиль *рэгги* (*reggae*). В 60-х годах XX века на Ямайке доминировала музыка в стиле Ска (*Ska*), отличавшаяся упругим раскачивающимся танцевальным ритмом. Рэгги представляет собой замедленный, размеренный вариант ска. Боб Марли исполнял много популярных песен, но значительную часть его творчества составляли песни борьбы и протеста. Политически ориентированной была и другая известная ямайская группа — «*Black Uhuru*». Танцевальная динамика, заложенная в ямайских ритмах, широко используется и в поп-музыке. Положив рэгги-ритм в основу своей музыки, большого успеха добились такие европейские поп-исполнители, как *UB40* и «*Ace Of Base*». Среди известных «чёрных» исполнителей поп-рэгги 1990-х годов первым следует назвать *Shaggy*, в период 1992–1993 годов кратковременный успех имела ямайская поп-группа «*Inner Circle*».

Таковы некоторые моменты истории зарождения и развития эстрадно-джазового исполнительства, которое из экзотического вида музицирования превратилось в общемировой культурный жанр, самостоятельную и самобытную область музыкального искусства.

*Глава 2. ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА В ОБЛАСТИ
ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ*

*Раздел 1. ЗАРУБЕЖНЫЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ
НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ*

Баян и аккордеон можно считать ровесниками джаза. Их формирование в качестве профессиональных концертных инструментов также началось в конце XX века. В этот период фортепиано, кларнет, труба и другие инструменты, имеющие за своими плечами многовековую традицию исполнения академической музыки, получили возможность обратиться и к джазу. В то время как баян и аккордеон проходили только лишь этап самоутверждения через исполнение переложений классики и оригинальных авторских сочинений. Вместе с тем, некоторые из баянистов и аккордеонистов исполняли и эстрадную музыку, тем самым, подготавливая почву для исполнения джаза.

Уже в начале 90-х годов XX века американские аккордеонисты (выходцы из Италии) Пьетро и Гуильдо Дейро начали в США профессиональную концертную деятельность. Основу их репертуара составляли яркие эстрадные пьесы. Пьетро Дейро (1888–1954), много лет проработавший солистом Сан-Францисского варьете, основал Американскую ассоциацию аккордеонистов и был избран её первым президентом. Ему принадлежит большое количество произведений, в частности два концерта для аккордеона с оркестром, более тысячи переложений и транскрипций «лёгкого» жанра. Им записаны на грампластинки обработки популярных песенных и танцевальных мелодий.

Не менее популярным аккордеонистом был Гуидо Дейро (1886–1950), старший брат Пьетро Дейро. Он также много лет выступал в варьете с сольными эстрадными номерами. Записал множество произведений на грампластинки.

Большой вклад в развитие эстрадного аккордеона внёс Пьетро Фросини (1885–1951) — солист одной из Нью-Йоркских радиостанций, игра которого приобрела популярность у многомиллионной аудитории. Особое внимание он уделял созданию собственных эстрадных аранжировок и композиций. Фросини играл на трёхрядной кнопочной клавиатуре, то есть был баянистом. Однако под воздействием моды на клавишные аккордеоны для него был изготовлен инструмент с поддельными чёрными клавишами и тремя рядами белых клавиш на правой клавиатуре. Чёрные клавиши создавали иллюзию клавиатуры фортепианного типа. Произведения П. Фросини до сих пор часто звучат на концертной эстраде в программах аккордеонистов и баянистов многих стран. Он впервые раскрыл новые выразительные возможности инструмента, введя в практику игры многие меховые приёмы.

Среди выдающихся эстрадных аккордеонистов США следует назвать и Чарльза Маньянте, которому выпала историческая миссия стать первым аккордеонистом в мире, выступившим с концертом в 2-х отделениях в Карнеги-Холле. В этом концерте во втором отделении Ч. Маньянте исполнил немало эстрадных миниатюр в собственной транскрипции, среди которых Парафраз на тему песни «Очи чёрные», «Карнавал в Венеции», «Аккордеонное буги». Эти пьесы до сих пор входят в репертуар многих исполнителей.

Во второй половине XX века зарубежные аккордеонисты и баянисты приобщаются к исполнению классики и оригинального академического репертуара, тем не менее, ветвь эстрадного аккордеона продолжает успешно развиваться. Американец Энтони Галла-Рини, немцы Рудольф Вюртнер и Альберт Фоссен выступают на сцене с эстрадным репертуаром соло и в ансамблях.

Рудольф Вюртнер (1920–1974) — композитор и исполнитель-баянист, прославился как автор многих популярных эстрадно-виртуозных произведений, в которых обнаруживается стремление максимально выявить художественные возможности инструмента — в разнообразной аккордовой фактуре,

в различных видах мелодического орнамента, репетиционного движения, в затейливости всего ритмического рисунка музыки.

Имя Альберта Фоссена (1910–1971) хорошо известно благодаря такой популярнейшей виртуозной пьесе, как «Карусель». Для многочисленных эстрадных пьес А. Фоссена характерны яркость мелоса, затейливая и развитая орнаментальная фигурация, многочисленные синкопы и спонтанные смены ритмического рисунка, остро сопоставляемые с равномерностью метрического басы-аккордового пульса, обилие свинговых оборотов.

В XX веке развивается жанр мюзета, который ассоциируется с атмосферой Парижа, лёгкой французской изысканностью и грацией. Ключевая роль в его развитии принадлежит баянистам и аккордеонистам Шарль Полю Пегури, Эмилю Ваше, Марселью Азола и др.

Важно отметить, что именно в США во второй половине XX века появляются два аккордеониста, впервые пришедшие в джаз в качестве солистов, впервые освоившие джазовый репертуар, джазовую манеру игры и овладевшие искусством джазовой импровизации. Это американцы Арт Ван Дамм и Фрэнк Марокко.

Арт Ван Дамм родился в 1920 году. Его имя постоянно фигурирует в числе ведущих джазовых музыкантов, им выпущено очень большое количество грамзаписей. Концерты артиста с огромным успехом проходят в различных странах мира. Для пьес и импровизаций Арт Ван Дамма характерна разнообразная орнаментика мелодической линии постоянно синкопируемой, расцвечиваемой самыми различными фигурациями, а также колоритная септаккордика. Своеобразны и постоянные свинговые ритмические обороты его музыки.

После блестящего выступления на Национальном фестивале в Чикаго в 1948 году на протяжении ряда последующих десятилетий получает феноменальную популярность джазовое искусство Фрэнка Марокко. Юноша получил широкое образование как академический музыкант, изучал фортепиано, кларнет, теорию музыки, дирижирование, всё более увлекаясь

вместе с тем джазовым искусством, совершенствуя собственное импровизаторское мастерство. В 17-летнем возрасте занял первое место на одном из национальных конкурсов. Свой первый джазовый квартет Ф. Марокко организует в начале 1950-х годов. Здесь его импровизаторский талант раскрылся с особой силой. Музыкант выступает с видными джазовыми певцами, записывает несколько дисков с Фрэнком Синатрой, а также с другими известными певцами и актерами: Дорис Дей, Лайзой Минелли, Трейси Чепмен.

Вскоре Ф. Марокко становится аккордеонистом в известном Лос-Анджелесском оркестре под управлением кларнетиста Леса Брауна. С этим оркестром выступали выдающиеся джазовые певцы, такие как Тед Йеш и Элла Фицджеральд. Вместе с саксофонистом Рэем Пиззи они записали несколько альбомов. У Ф. Марокко имеется большое количество сольных и ансамблевых записей на грампластинки, компакт-диски, звуковые дорожки более чем к восьмидесяти фильмам и ста телесериалам.

Среди заметных джазовых миниатюр у Ф. Марокко можно назвать такие, как «Осень в Нью-Йорке», «Ноктюрн Гарлема», «Память о Париже», разнообразные аранжировки пьес Джорджа Гершвина, Кола Портера, Ирринга Берлина. Для стиля пьес музыканта характерна не только колоритная и яркая мелодика, пряная септ- и нонаккордовая гармония, но и необычные несимметричные ритмы, нерегулярная метрика, как, например, в известной пьесе «Попробуем на десять».

Значительный вклад в развитие джазового исполнительства на баяне внёс французский баянист Ришар Гальяно — друг и ученик Астора Пьяццоллы, композитор и исполнитель, виртуозный мастер игры на всех разновидностях аккордеона и бандонеоне. Ему удалось почти невозможное — перевести эстрадно-джазовый аккордеон из разряда оркестровых инструментов в сольные. Аккордеон стали воспринимать всерьёз, наряду с такими инструментами как труба и саксофон. Гальяно вдохновился жанром «Tango Nuevo», который изобрел его друг Пьяццолла и создал свой новый стиль, который оживил музыкальную традицию Франции — «новый мюзет». В композициях

Ришара можно услышать и бразильские мелодии, и свинг, и аргентинское танго с его пронзительными и щемящими нотами, и традиционный шансон и баллады, и афро-американские ритмы, и классический репертуар великих композиторов. Выпустив свой первый альбом «Spleen», он смог восстановить в правах на джаз старомодный аккордеон. Он и по сей день исследует различные направления и стили в музыке и пытается связать их с аккордеоном.

Французский *musette* сроден американскому блюзу или аргентинскому танго. Эти стили появились практически одновременно в середине прошлого века и быстро стали популярны во всём мире. В их основе — сплав различных культур. Так, *musette* имеет корни в итальянской и французской культуре. Именно с помощью этой музыки эмигранты, оказавшиеся вдали от родной страны, изливали грусть, надежды, печаль и другие сильные чувства. Сам Гальяно говорит, что создал New Musette, потому что ощущал потребность в сильных чувствах, среди которых благодарность тем, кто оказал на его творчество наиболее сильное влияние: Колтрейн, Дебюсси, Пьяццола, Эванс.

Гальяно выступал с Альдо Романо, Филиппом Катрином и Пьером Мишелю, что принесло ему награду Django Reinhardt Jazz академии в 1993 году и звание «Музыкант года» во Франции. После этого Гальяно издал серию пластинок, в которой продемонстрировал всё, что принесло ему успех: свободная игра на аккордеоне, легкость адаптации, фразировки, виртуозный джаз, богатство тонов и умение безгранично открывать музыку. Р. Гальяно совместно с Бирели Лагерном, Джорджем Мразом и Элом Фостером записал альбом «New York Tango», который впоследствии принёс ему премию Victoire de la musique. Репутация Ришара растёт, его часто приглашают выступить с Яном Гарбарекком, Мартьером Солалом, Хермето Паскуалем, Яном Лундгреном, Януаром Брэхемом, Паоло Фрезой, Гэри Бертоном и многими другими исполнителями и композиторами.

Ришар Гальяно — признанный во всем мире выдающийся джазовый солист. Но по сей день он не перестает изучать самый широкий спектр музы-

ки, что постоянно обогащает композиции и игру. Стремясь передать свой богатый опыт современникам, он создал особый метод обучения игре на аккордеоне, который получил в 2009 году премию SACEM как лучший образовательный проект.

Раздел 2. ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫЙ АККОРДЕОН (БАЯН) В РОССИИ

В дореволюционной России и Советском Союзе также можно проследить первые ростки обращения баянистов (и даже гармонистов) и аккордеонистов к эстраде и джазу, о чём свидетельствуют сохранившиеся грамзаписи. Так в 1914 году вышла пластинка Т. А. Арутюнова с записью шансонет-мелодии «Шантеклер». Дуэт трёхрядных гармоник в составе В. П. Малявкина и Д. Т. Ремизова в 1912 году записал пьесу-шансонетку «Милый мой». Дуэт И. М. Соловьёва и Г. З. Бруева (черепашка Невского) и трёхрядная венка (баян) — салонный танец «Дирижабль» (1914). Известный оркестр «Гармония» под управлением В. Варшавского уже в 1904 году записывает на грампластинки «Кук-уок», а в 1914 — «Американский танец» и «Аргентинское танго».

В 1920–1930 годы доля эстрадной музыки в репертуаре баянистов и аккордеонистов значительно увеличилась за счёт модных фокстротов, танго, эстрадных вальсов. В этот период возникает большое количество биг-бэндов (больших джаз-оркестров), во многих из которых используется аккордеон.

Использование аккордеона и баяна на концертной эстраде значительно активизировалось в период Великой Отечественной войны. Это было обусловлено рядом причин. Во-первых, во фронтовых концертных бригадах было большое количество эстрадных и джазовых оркестров и ансамблей. В связи с постоянными переездами и отсутствием фортепиано, большинство пианистов стали использовать аккордеон. Во-вторых, джазовая музыка союзников — американцев и англичан — начинает широко звучать с грампластинок, по радио, с киноэкрана, что побуждало баянистов и аккордеонистов обращаться к модному репертуару. Все это способствовало развитию эстрадно-джазовой музыки.

В послевоенные годы многие баянисты и аккордеонисты выбирают эстрадно-джазовое направление как основное в своём творчестве. Среди

них Б. Тихонов, Е. Выставкин, В. Дмитриев, Ю. Шахнов, И. Лехмус, М. Двилянский и др.

Борис Ермилович Тихонов (1919–1977) во второй половине 1930-х годов занимался в Московском областном инструкторско-педагогическом техникуме им. Октябрьской революции в классе баяниста В. С. Рожкова. В период 1939–47-х годов — баянист Ансамбля песни и пляски при Центральном клубе МВД СССР, в 1948–1958 годы — артист Эстрадного оркестра Всесоюзного радио под управлением В. И. Кнушевицкого. В 1950-е годы Б. Е. Тихонов создаёт эстрадный квартет в составе: Б. Тихонов (баян), Н. Назарук (кларнет), В. Рысков (гитара), С. Стихии (контрабас). Главной заслугой Тихонова является не только основание новой формы эстрадно-инструментального исполнительства с использованием баяна в ансамбле с другими инструментами, но и создание большого количества специального репертуара. Исполнительское искусство Б. Тихонова имело поистине всенародную популярность, а его квартет послужил эталоном для создания многих подобных ансамблей. В музыке Б. Тихонова воплотились грациозность, ажурность, и, вместе с тем, огромная выразительность и виртуозный блеск. Его пьесы искрятся темпераментом, упругостью общего движения, разнообразием ритмических рисунков. Это «Бальный вальс», «Пушинка», «Ручеёк», «Быстрое движение» и многие другие.

Не менее популярно исполнительство другого представителя эстрадного жанра — аккордеониста Юрия Владимировича Шахнова (1918–1991). В 1939 году как пианист он окончил Ленинградский музыкальный техникум им. Н. А. Римского-Корсакова, с 1939 года служил в Балтийском флоте, руководил эстрадным оркестром, в котором играл на аккордеоне. В 1941–1945 годах выступал в концертных бригадах эстрадного оркестра под управлением Н. Г. Мниха. С 1961 года будучи артистом Ленконцерта, Ю. В. Шахнов гастролировал во многих городах Советского Союза и за рубежом. Является первопроходцем в становлении и развитии российской эстрадной аккордеонной школы. В композиторской деятельности проявил себя как автор блестящих

эстрадных пьес, фантазий, вариаций, аранжировок. Самой же известной его аранжировкой стала пьеса «Карусель», представляющая собой обработку популярной миниатюры «*Flick-Flack*» А. Фоссена.

Иоганн Иоганович Лехмус (1918–1965) в 13 лет самостоятельно освоил игру на кнопочном аккордеоне. С 1933 года концертирует в составе инструментального трио. В 1940 году призван в армию и зачислен в ансамбль Прибалтийского особого военного округа, а несколько позднее — в ансамбль Закавказского военного округа. Работая в коллективах, И. И. Лехмус выступал и с сольными номерами, что принесло ему большой успех. В период 1940–1950-х годов он знал себе равных в виртуозном владении пятирядным баяном. В послевоенные годы Лехмус работает солистом Одесской, затем Киевской эстрады, Ленгосэстрады. Репертуар этого музыканта отличался большим количеством эстрадных пьес.

Выставкин Евгений Алексеевич (1926) — аккордеонист, в 1941 году окончивший музыкальную школу им. А. Глазунова в Москве. В период с 1939 по 1941 годы начались его выступления на концертной эстраде в дуэте с Н. Глубоковым. Во время войны выступал в «джаз-бригадах», затем и джаз-оркестре М. Кадомцева. В 1950-е годы являлся одним из лидеров в становлении советской эстрадной школы. С 1954 года — солист Москонцерта, играет и сопровождении трио (гитара, кларнет, бас-гитара). Гастролирует во многих странах мира.

Михаил Абрамович Двилянский (1926) после окончания в 1949 году Московского музыкально-педагогического училища им. Октябрьской революции по классу аккордеона работает солистом и аккомпаниатором Мосэстрады. Гастролировал во многих странах Европы, Азии, Африки. Автор многих эстрадных пьес и обработок для аккордеона.

В 1940–1950 годах свою концертную деятельность на эстраде начинали такие музыканты как А. Лочерис, М. Макаров, И. Кауфман, Х. Ребан, В. Тамман, В. Кузнецов, Б. Векслер, Н. Глубоков, В. Дикусаров.

В период 1960-х годов на концертную эстраду приходит новое поколение аккордеонистов и баянистов: В. И. Арафаилов, Ю. А. Пешков, В. А. Ковтун, Я. П. Табачник, В. Н. Данилин, Ю. В. Брусенцев, В. А. Мурза. Эти и другие музыканты часто обращались к джазу, играя джазовые произведения как соло, так и в составе ансамблей.

Арафаилов Валерий Иванович (1937) учился игре на аккордеоне самостоятельно. В 1956–1960-х годах — артист Ансамбля песни и пляски группы советских войск в Германии. С 1960 года — солист-аккордеонист эстрады в Куйбышеве и Саратове. Одновременно — солист и участник эстрадных ансамблей и оркестров. В первой половине 1990-х В. И. Арафаилов руководил инструментальным ансамблем при молодежном объединении «Арсенал» в Москве. Имеет фондовые записи на радио.

Талантливый музыкант, «золотой аккордеон России» Валерий Андреевич Ковтун (1942) работал с такими известными артистами как Иосиф Кобзон, Юрий Богатиков и Махмуд Эсамбаев. Валерий Ковтун создал инструментальный ансамбль, в составе которого в разные годы играли Иван Юрченко, Виталий Хренов и Евгений Рябой (ударные инструменты), Игорь Кантюков и Назыф Шайхлисламов (контрабас) и Михаил Кочетков (гитара). Творчество этого коллектива пользовалось большой популярностью, ансамбль выступал на концертных площадках России и зарубежья. В репертуаре квартета обработки многих популярных и классических произведений, таких как «Танец с саблями» А. Хачатуряна, «Болгарское хоро» и «Домино» П. Владигерова, «Чардаш» В. Монти, «Сиртаки» М. Теодоракиса, «Кумпарсита» Х. Матес Родригеса, «Либер-Танго» А. Пьяццоллы, «Ave Maria» Ф. Шуберта, «Венецианский карнавал» Н. Паганини, «Полет шмеля» Н. А. Римского-Корсакова, «Бесаме Мучо» К. Веласкеса, «Цветущий май» А. Полонского, «Брызги шампанского» и «Утомленное солнце» Ю. Петербургский, «Любимый мой» Дж. Гершвина, множество мелодий народов мира.

Валерий Ковтун исполняет музыку собственного сочинения, множество его композиций пользуются большой популярностью и у других исполнителей. Это такие пьесы как «Представление о Париже», «Молдавские наигрыши», «Посвящение Л.М. (Вальс женщине)», «Карнавал на Кубе», «Женевский вальс», «Капризная женщина», «Откровение» многие другие, музыку к мюзиклу «Доктор Живаго». В. Ковтун обладает собственной эстрадной манерой исполнения, много сделал для совершенствования музыкально-изобразительных средств аккордеона.

Табачник Ян Петрович (1945) — лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады, дипломант Всеукраинского конкурса артистов эстрады. Я. П. Табачник гастролировал по городам бывшего Советского Союза, во многих зарубежных странах, имеет огромное количество грамзаписей, компакт-дисков, видеокассет, автор большого числа произведений и обработок для баяна и аккордеона, является организатором эстрадного ансамбля «Рифф». Он учредил и организовал проведение Международного конкурса аккордеонистов-баянистов «Ассо Holyday» в Киеве, в котором присутствует номинация эстрадно-джазовой музыки. Народный артист Украины, обладатель многих наград и титулов, в том числе «Золотой аккордеон Европы», Я. Табачник в своей исполнительской манере сочетает яркую эмоциональность, экспрессию, виртуозность с талантом импровизатора.

Яркую страницу в развитие джазовой игры на аккордеоне вписал Владимир Данилин (1946) — музыкант, имеющий огромный опыт работы с лучшими исполнителями джаза в качестве пианиста и аккордеониста. Он обладает абсолютным слухом, нестандартным гармоническим мышлением, творческой фантазией, теплотой исполнения. Известный теоретик и историк джаза А. Баташев так высказался о его игре: «Данилин — всегда открытие. Он удивительно чуткий партнёр, тонкий аккомпаниатор и непревзойдённый солист-лирик. Никакими словами не передать наслаждения от его игры, дающейся ему, казалось бы, без всякого труда» [цит. по : 29, 21]. В. Данилин по праву считается одним из лучших мастеров джазового аккордеона в мире.

Брусенцев Юрий Викторович (1951) на протяжении многих лет занимается изучением джазовой манеры игры, проводит лекции и мастер-классы по проблемам джазового исполнительства и педагогики, выступает в концертах с джазовым репертуаром соло и с ансамблями.. На воронежской фабрике по производству баянов и аккордеонов «Акко» работает над созданием специальных инструментов для исполнения музыки в стиле джаз и мюзикл в качестве эксперта-консультанта. Его ученики — лауреаты престижных конкурсов и номинации «Варьете» и «Джаз».

Мурза Владимир Анатольевич (1961) в своем исполнительстве часто обращается к джазу, играя джазовые произведения как соло, так и в составе ансамблей (с контрабасом, ударными, гитарой, фортепиано и др.). Обладает редкостным даром трансформации, умея быстро переключаться и переходить от навыков строгой академической школы к откровенно джазовой манере исполнения. Имеет записи на компакт-дисках, в том числе джазовые. Преподаёт — профессор Одесской музыкальной академии.

Из других баянистов и аккордеонистов, проявивших себя в искусстве джаза и эстрады можно назвать Г. Шендерёва, В. Гридина, А. на Юн Кина, В. Черникова, Е. Дербенко и многих других. Необходимо отметить, что к эстрадно-джазовым пьесам в своём исполнительстве обращались и представители академического направления, что свидетельствует о взаимопроникновении эстрадно-джазовой и академической музыки.

В настоящее время эстрадно-джазовое направление аккордеонного и баянного исполнительского искусство набирает всё большую популярность. Немаловажную роль в этом процессе играет творчество таких популярных музыкантов как Сергей Войтенко и Пётр Дранга.

Пётр Дранга в наши дни один из самых востребованных артистов Российской эстрады. Он, как и его отец (народный артист Юрий Петрович Дранга), с малых лет выбрал для себя аккордеон. Вместе со своей сестрой Пётр с малых лет занимался на аккордеоне под руководством Дранги-старшего и уже в школьных годы начал удивлять всех своей виртуозной игрой. Дранга

исполняет музыку различных направлений: классическую, панк-рок, арт-рок, грандж, а также музыку других стилей и направлений. Ещё в подростковом возрасте он начал аранжировать классические композиции, делая их более современными и ритмичными, освоил акустическую и бас-гитару. С 1999-го года Пётр начинает выступать на концертах Российского фонда культуры. После выпуска своего первого сольного альбома музыкант стал часто появляться на телевидении, а в ноябре 2009 года дал в ГЦКЗ «Россия» большой гала-концерт, на котором в качестве приглашенных звёзд выступили многие известные деятели российской эстрады. Огромное количество детей выбрали аккордеон в качестве основного инструмента при обучении в детских школах искусств именно благодаря активной концертной деятельности П. Дранги.

Помимо сольных исполнителей аккордеон замечательно проявил себя и в составе ансамблей, и оркестров. Исполнение эстрадно-джазовой музыки в ансамбле часто связано с инструментами, близкими по тембру с аккордеоном или баяном. Встречаются такие сочетания инструментов как аккордеон — труба, баян — саксофон, баян — виброфон, баян — гитара, баян — скрипка, баян — фортепиано. Сейчас создается множество эстрадных дуэтов, трио, квартетов и крупных ансамблей, солирующим инструментом в которых является аккордеон. Это такие ансамбли как ансамбль аккордеонистов «Гутти», трио «Головокружительный аккордеон», ансамбль «Диллижанс аккордеон» и другие.

В качестве примера можно привести концертную деятельность ансамбля «Маэстро Аккордеон». В его составе аккордеон (Ольга Парфентьева, которая так же является и его художественным руководителем), гитара (Константин Корчагин) и бас-гитара (Никита Баталов). Этот ансамбль является победителем престижных международных музыкальных конкурсов в Италии, Польше, Франции, России, его знает и любит публика. Огромный репертуар ансамбля позволяет им выступать на различных концертных площадках, в разных форматах. Их программа включает в себя зажигательные эстрадно-джазовые мелодии и современные композиции, написанные специ-

ально для аккордеона. Например, Концертная программа «Цветущий май» — это танцевальные и песенные мелодии прошлых лет, обработки песенных тем советских и российских композиторов. В концертной программе «Осенний блюз» зрители смогут услышать популярные мелодии в джазовой обработке, джазовые стандарты, блюзовую гитару. Концертная программа «Французский визит» включает в себя блистательную музыку для аккордеона в стиле мюзет, музыку российских композиторов и золотые хиты мировых аккордеонистов.

В наши дни успешно концертируют специальные оркестры аккордеонов, например оркестры «Гармоника», «Петербургский презент», «Magic Acordeon», итальянский аккордеонный оркестр им. Фанчелли и др.

В настоящее время широко распространено исполнение эстрадно-джазовой музыки под фонограмму или так называемую «loop-станцию» — звукозаписывающее устройство, позволяющее записать отрезок музыкальной ткани и циклически повторять его на протяжении определённого времени. Среди баянистов это устройство используют Ренцо Руджери и Эдуард Аханов.

Становлению эстрадно-джазового направления в исполнительстве на баяне и аккордеоне способствует не только рост количества репертуара для всех возрастных категорий музыкантов, но появление учебных пособий, ориентированных на системное и профессиональное развитие навыков эстрадно-джазового музицирования именно баянистов и аккордеонистов. Первой из таких работ является «Школа джаза на баяне и аккордеоне» Виктора Петровича Власова.

Интерес к эстрадно-джазовой музыке среди баянистов и аккордеонистов растёт. Об этом свидетельствуют программы концертов, фестивалей, конкурсов, учебные программы музыкальных учебных заведений. Увеличивается количество опубликованных нотных изданий с эстрадно-джазовым репертуаром. Композиторы, пишущие для баяна или аккордеона, создают или используют элементы джаза при создании своих произведений. Появляется большее количество компакт-дисков с записями, эстрадно-джазовое на-

правление широко представлено в рамках современного теле- и радиовещания, в сети интернет.

Баяну и аккордеону ещё только предстоит завоёвывать «джазовые вершины». В связи с этим необходимо осваивать опыт других специальностей, которые привнесли в эстрадно-джазовое исполнительство многое из природных возможностей своих инструментов. Невозможно не согласиться с мнением В. П. Власова, который утверждает, что «пройдёт, очевидно, какое-то время, прежде чем баян и аккордеон во весь голос заявят о себе как полнокровные джазовые инструменты и привнесут в мировую копилку что-то своё, новое. Настолько новое и самобытное, что оно будет вызывать восторг и восхищение не только профессионалов, но и всех почитателей джазового искусства» [29, 79].

Раздел 3. О РЕПЕРТУАРЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-АККОРДЕОНИСТОВ

Формирование репертуара аккордеонистов происходило одновременно с развитием искусства игры на аккордеоне неоднозначно. Своеобразие бытования аккордеона в Германии, Италии, Америке, России, Франции было обусловлено спецификой их культурно-исторического развития, социально-экономической обстановки, музыкальными предпочтениями нации, а иногда — и политическими интересами государства. Вместе с тем, помимо национальной специфики бытования аккордеона в этих (и других) странах просматриваются и черты сходства, и общие закономерности.

В России первые десятилетия аккордеон использовался исключительно на эстраде, но уже к середине века он был достаточно широко интегрирован и в бытовое, и в джазовое исполнительство, постепенно осваивал и академическую сцену. В период с конца 1920 — начала 1940 годов аккордеон выступал в роли своеобразного проводника, через которого информация о последних событиях на Западе в области искусства поступала в Россию, так как инструмент уже приобрёл популярность в Америке, Италии, Германии, Франции. Сложившиеся в зарубежных странах традиции исполнения танцевальной музыки на аккордеоне проникли в отечественную почву в готовом виде. Это отчасти явилось причиной ориентирования аккордеона на эстрадно-джазовое музицирование. Мультикультура аккордеонного искусства явилась связующим звеном с зарубежной музыкой, стала материалом обновления для художественной культуры нашей страны.

Эстрадный аккордеон, остававшийся «любимцем» массовой аудитории вплоть до 60-х годов XX века, был затем несколько потеснен рок-н-роллом с его новым электро-инструментарием. Но такая переориентация касается лишь части слушателей: если молодежь с легкостью обращается к новым направлениям массового искусства, то старшее поколение продолжает сохранять верность музыке своей юности (например, танго). С конца 1980-х годов аккордеон появляется на рок-сцене и как носитель оригинального зву-

кового потенциала, так и в качестве инструмента, явно ассоциирующийся с популярным пластом культуры.

Наряду с этим, в 1960–1970 годы аккордеон постепенно утверждается на академической сцене: исполнители выступают на Международных конкурсах, открываются классы аккордеона и даже факультеты во многих музыкальных вузах, идёт формирование оригинальной литературы. Результатом эволюции аккордеона можно считать формирование нового отношения — как к инструменту профессиональному во всех репертуарных направлениях.

Постепенно увеличивается число нотных сборников, появляется серия «Концертный репертуар», непосредственно направляющая исполнителей в сторону сценической практики. Важным шагом стало возникновение пособий для музыкального училища нового типа — «Педагогический репертуар», где значительно расширился круг учебно-методических задач. Включение пьес русских, зарубежных, советских композиторов, этюдов на разные виды техники способствовало приобретению навыков исполнения сочинений разных эпох, стилей и жанров. Выпускались нотные издания, учебный репертуар в которых был ориентирован и на коллективные формы музицирования, например, «Пьесы для ансамблей».

Однако между предлагаемым учебным материалом и произведениями, исполняемыми на концертной эстраде, существовало значительное различие. Репертуара, выполненного в эстрадно-джазовом русле, в существующих пособиях не было. Предлагаемый же материал был ориентирован на переложение произведений зарубежных, русских и отечественных композиторов XVII–XX веков, а также обработки народных мелодий, зачастую написанные самими издателями. Кроме того, виду малочисленности таких изданий аккордеонисты часто использовали некоторые пособия для баяна, так как эти инструменты довольно близки друг другу. Собственного академического репертуара аккордеонистов в этот период не существовало, первые образцы оригинальной музыки для аккордеона послевоенного периода возникли в ви-

де многочисленных эстрадных обработок, фантазий на темы песен советских композиторов, мелодии с киноэкрана, песен военных лет.

Анализируя процесс формирования репертуара исполнителей на аккордеоне, невозможно обойти вниманием произведения так называемой поп-эстрадной направленности, появление которых (особенно в последнее время) обусловлено ростом количества коллективов, работающих в современных молодежных жанрах, и вкусами слушательской аудитории. Исполнители, пользуясь соответствующими эстрадной стилистике средствами, претворяют в своих композициях фольклорное начало народного музыкального инструментария. Примером может служить репертуар Валерия Ковтуна, Валерия Арафаилова, Яна Табачника и других, состоящий из эстрадных обработок народных песен и танцев.

Кроме этого очевиден рост уровня исполнительского мастерства музыкантов, необходимый для обеспечения гармоничной общности инструмента и композиционной структуры сочинения. Показательными с этой точки зрения являются такие произведения, как Концертная импровизация на тему Дунаевского «Капитан» и «Барыня» А. На Юн Кина, Фантазия на тему песни М. П. Воловца «Ты одессит, Мишка» А. Б. Бызова, Фантазия на тему вальса А. Джойса «Осенний сон» Г. Г. Шендерова и другие, часто встречающиеся в концертных программах аккордеонистов. Другая сторона этого вопроса — исполнение на аккордеоне популярных произведений массового искусства, ориентированное, главным образом, на решение сугубо прикладных задач. Это вызвано чисто практическими соображениями исполнения, наличием соответствующего инструментария.

Основные тенденции развития аккордеонного репертуара в наше время связаны с разными областями применения этого инструмента. Это эстрадная, джазовая, бытовая и профессиональная академическая сферы функционирования. На сегодняшний день остро стоит вопрос о создании оригинального репертуара именно для аккордеона, в отличие от используемых редакцией переложений и транскрипций.

При всём том, что аккордеон не утрачивает своей полифункциональности, рискнем высказать предположение, что именно усложнение языка современных оригинальных сочинений для аккордеона стало основной причиной возрождения внимания к эстрадной музыке со стороны исполнителей-академистов. Этого требует аудитория, её характер восприятия инструмента, и, возможно, общее направление развития музыкального искусства конца XX — начала XXI века. Можно говорить о стремлении к «возвращению» многофункциональности аккордеона в последние десятилетия, когда исполнения чуждых, «низких» эстрадных пьес при новом профессиональном подходе открывает в них нечто, делающее их привлекательными и для изысканного слуха.

*Раздел 4. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ ИСПОЛНЕНИЯ
ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ НА АККОРДЕОНЕ*

Джаз — это особый самостоятельный вид музыкального искусства, живущий и развивающийся по своим законам, использующий свойственные именно ему выразительные средства и способы психологического воздействия на слушателей. Необходимо, прежде всего, ощущать, джаз, а для этого нужен богатый слуховой опыт. Джазовая атмосфера создаётся во многом благодаря ритмоинтонационным, динамическим, артикуляционным и тембровым тонкостям манеры музицирования, которая хорошо улавливается музыкально восприимчивым слухом, но с трудом поддаётся записи. Именно эти тонкости и отличают истинный джаз.

Даже в академической музыке нотная запись является схемой, которая подлежит звуковой расшифровке исполнителя — нотация довольно условна, так как она отражает лишь общие контуры произведения. И если в академической музыке это встречается довольно часто, то для джаза — становится нормой.

Понять сущность джаза очень нелегко. Когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз, говорят, он ответил так: «Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять» [29, 25]. В основе этой музыки лежит нечто такое, что можно почувствовать, но нельзя объяснить. Понимание джаза затрудняется ещё и тем, что исполнители подходят к нему с точки зрения европейской музыки, оперируя понятиями аккордов, ключевых знаков и размеров, в то время как эта музыка создаётся по другим законам. Поэтому музыкант, в том числе аккордеонист, желающий овладеть секретами джазовой и эстрадной манеры исполнения, должен иметь богатый слуховой опыт, должен использовать каждую возможность прослушивания и изучение записей (а ещё лучше живую) игры ведущих профессионалов в этой области.

Основы джазовой артикуляции сложились в 20-х–30-х годах XX века. Существует несколько джазовых приемов, связанных с особенностями метра

и ритма, в основе которых лежит *свинг* — специфическая поливременная ритмо-исполнительская манера джаза, включающая в одновременности два взаимодополняющих конфликтующих компонента: строгий метр долей и отклоняющийся от него микроритм с тенденцией к опережению или запаздыванию. Создаётся устремление движения вперёд. Но это лишь эффект ускорения темпа, на самом деле его не происходит.

Ещё один приём — *бит* — регулярный, строго организованный пульс. Это наличие особого чувства, особого пульса, без которого любая ритмическая музыка остаётся обычной. Музыкант, не умеющий играть бит, не может быть джазменом. Также, одним из главных условий достижения манеры свинговой игры следует считать понимание так называемого тернарного или троичного принципа ритмических пропорций, принятых в джазе. Тернарный принцип наиболее приближённо отражает то, что происходит с ритмом в свинге. Отчётная доля, например в размере 4/4 подразумевает не две восьмых в четвертной длительности, а три. Ровные восьмые играют почти всегда только в быстрых темпах, а в темпах умеренных и медленных вместо ровных восьмых играют триоли.

Большое значение в джазовом исполнительстве имеет динамическая артикуляция, которая находит свое выражение в варьировании разной степени по силе и времени акцентов, вносящих изысканность и оригинальность в музыку джаза и получивших название «блуждающих акцентов». Для джаза характерно, когда в мелодическом голосе слабые звуки выделяются акцентом, а сильные скрадываются. Джазовое произношение почти приближается к артикуляции и фразировке человеческой речи, но в инструментально-джазовом стиле. Поэтому существует такое понятие как инструментальная речевая джазовая артикуляция. Джазовые музыканты всех специальностей перед исполнением на инструменте голосом пропевают целые эпизоды произведения при помощи слогов, и это помогает им лучше постичь свинговую суть написанного.

Одним из главных элементов выразительности джазовой музыки является синкопирование. Сущность его сводится к двум тенденциям — опережению и запаздыванию. Опережение — это смещение начала звучания ноты на определенную длительность вперед. Запаздывание — это смещение начала звучания ноты на определенную длительность назад. В джазе в основном используется опережение, имитируя эффект ускорения темпа. Стремление к передвижению, захвату времени, основанное на синкопировании — одно из основных слагаемых свинговой манеры игры. Правильное исполнение синкоп в джазе является одной из важнейших проблем стилевой интерпретации.

В отличие от музыки академической, джаз характеризуется специфическим звукоизвлечением, артикуляцией, фразировкой, ритмом, применением своеобразных исполнительских приёмов, освоение которых связано с большими трудностями, хотя бы потому, что многие из них не соответствуют привычным академическим нормам игры. Кроме того, многие приёмы, применяемые в джазе в основном на духовых инструментах, должны быть умело адаптированы к любому из инструментов. Это различные виды глиссандо, вибрато, а также такие джазовые эффекты, как «бэнд», «гроул», «дойт», «рип» и т. д.

Наибольшую проблему для аккордеониста, как впрочем, и для любого академического исполнителя, представляет овладение джазовой и эстрадной манерой игры, которая состоит из специфических способов артикуляции, исполнения штрихов, фразировки, подачи ритма и т. п.

Большую роль в джазовой музыке играют специфические приемы игры и специальные эффекты. Каждый инструмент может привнести в этом плане что-то свое, оригинальное. Баян и аккордеон здесь не исключение. Но всё же большинство специальных эффектов связаны с возможностями тех инструментов, которые давно бытуют в джазе — саксофон, труба, тромбон, фортепиано и т. д. Все такие приёмы и эффекты не могут быть полностью адаптированы к нашим инструментам, хотя звучание многих из них на аккордеоне всё же достижимо. Аккордеонист, решивший посвятить себя джазу,

должен знать о таких приёмах и понимать, как они достигаются на его инструменте, и на духовых оригинальных инструментах. Поиски новых выразительных возможностей на аккордеоне продолжаются и по сей день. Остановимся подробнее на некоторых из таких приёмов.

Приём *вибрато* широко используется в джазе духовыми инструментами. Вибрирование звука может достигаться руками, губами, челюстями. На аккордеоне вибрация может достигаться также различными способами: пальцами, кистью, предплечьем, мехом. Мелкое вибрато — это пальце-кистевой способ. Вибрато, получаемое движением предплечья, будет более широким. При меховом вибрато амплитуда может отличаться и быть как широкой, так и частой. Все эти способы дают звуки различной окраски характера и колорита. Выбор способа вибрато — дело индивидуальное. Оно диктуется художественными задачами, которые ставит перед собой музыкант в каждом конкретном произведении.

Глиссандо обозначает равномерное движение вверх или вниз от определённого тона. На духовых инструментах различают два вида глиссандо. Первый вид исполняется с помощью работы клапанов или движения губ, чтобы каждый звук отчётливо прослушивался. На аккордеоне такое глиссандо мы называем темперированным и исполняем его при помощи быстрого скольжения одним-двумя собранными пальцами по белым клавишам, что не представляет особого труда. В другом случае получают глиссандо, которое не привязано к ступеням. Между звуками наблюдается равномерный переход, просто скольжение. Нетемперированное глиссандо исполняется на аккордеоне следующим образом: нажимается нужна клавиша, затем с одновременным усилением натяжения меха, клавиша постепенно отпускается. При этом высота тона будет понижаться. Это понижение зависит от интенсивности ведения меха и постепенности отпускания клавиши. Для возвращения к исходному тону необходимо ослабить натяжение меха с одновременным плавным нажатием клавиши до дна.

Суть приема *бенд* состоит в кратковременном понижении высоты звука при сохранении его длительности. Этот эффект на баяне и аккордеоне можно получить при помощи нетемперированного глissандо.

При исполнении джазового инструментального исполнительского приёма *смир* звук берётся с коротким восходящим глissандирующим «подъездом». Раньше на аккордеоне такого эффекта достигали при помощи восходящих форшлагов по хроматизмам. Теперь, используя технику нетемперированного глissандо, *смир* на наших инструментах может быть получен именно при помощи этой технологии.

Короткое и резкое нетемперированное глissандо вверх от ноты со срывом вверх называется *дойт*. На аккордеоне такой приём может исполняться при помощи повышения давления по такой же технологии, что и в предыдущем приёме.

Короткое нетемперированное глissандо от ноты вниз называется *рин*.

Флип — джазовый эффект соединения двух нот путём нетемперированного глissандирования сначала вверх, а затем вниз ко второй ноте. Джазовые аккордеонисты с успехом адаптировали этот приём к своему инструменту и выполняют его при помощи форшлагов.

Гроул — специфический способ звукоизвлечения, который чаще применяется у медных духовых инструментов, иногда у саксофонов и кларнетов, и даёт эффект хриплого размазанного звука. На аккордеоне подобный эффект может быть достигнут в низком диапазоне при сочетании «кларнета» и «фагота». Такой приём употребляется исключительно в традиционном джазе.

Уа-уа — название звукоподражательного приёма игры, применяемого у медных духовых инструментов. В новоорлеанском джазе такой эффект достигался при помощи обычной фетровой шляпы или руки, прикрывающей или открывающей раструб инструмента. Впоследствии стали употреблять специальную сурдину. На аккордеоне подобного эффекта можно достигнуть двумя способами. Первый предполагает использование сопоставления двух регистров «кларнета» и «концертино». Второй — выбор необходимого ак-

корда в положении закрытого раструба на полтона ниже, рассматривая его как вспомогательный, а в положении открытого — возвращаясь к написанному. Делать это нужно на максимальном легато с обязательным акцентированием основного аккорда мехом.

Энергичная манера исполнения в джазе, при которой достигается эффект нарастающего ускорения темпа, активной устремленности движения называется *драйв*. Драйв предполагает использование целого комплекса выразительных средств и приёмов, например таких, как постоянное опережение долей метрической пульсации, переход от рассредоточенного размещения долевых акцентов к акцентировке каждой доли, от более крупных ритмических длительностей — к более мелким, динамичная атака звука, свинг и т. п.

Весьма эффектными джазовой музыке могут быть применяемые на аккордеоне всевозможные меховые приемы, получаемые различными движениями меха: всевозможными тремоло и, особенно, рикошетами. Ещё на заре развития эстрадного исполнительства на аккордеоне Юрий Шахнов удивил всех новизной и эффектностью меховых приёмов в знаменитой песне А. Фоссена «Карусель».

Такие приёмы являются важным ударно-моторным средством, придающим экспрессию и динамичность кульминационным моментам. Сюда же можно отнести и всевозможные ударно-шумовые эффекты: удар по клавиатуре, по корпусу, по разведенному меху, удары ногой и т. п.

Таковы основные особенности инструментальных решений некоторых джазовых приёмов на аккордеоне. Необходимо ещё раз уточнить, что никакое подробное описание этих и других приёмов не заменит богатого слухового опыта музыканта, который даст возможность исполнителю-аккордеонисту проникнуться духом и атмосферой того или иного стиливого направления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Актуальность настоящей выпускной квалификационной работы продиктована необходимостью акцентировать внимание на некоторых аспектах эстрадно-джазового направления аккордеонного исполнительства.

В ходе проделанной работы был осуществлён искусствоведческий, культурологический, музыковедческий и методологический анализ основных сторон объекта дипломного реферата, что позволило осмыслить и обобщить накопленный опыт в данной области искусства. Собранные и систематизированные в процессе работы материалы дали возможность определить основные задачи исследовательского поиска, в соответствии с которыми было выстроено содержание выпускной квалификационной работы, её глав и разделов.

В первой главе процесс развития эстрадно-джазового искусства рассмотрен с позиций становления и формирования поп-эстрадного и джазового исполнительского искусства. Анализ форм, жанров, стилевых особенностей эстрадно-джазовой музыки с точки зрения существующих традиций показал, что из экзотического вида музицирования эстрадно-джазовое исполнительство превратилось в общемировой культурный жанр, самостоятельную и самобытную область музыкального искусства.

Во второй главе дан анализ системных компонентов эстрадно-джазового исполнительского искусства. Здесь не только описаны основные вехи развития эстрадно-джазового аккордеонного исполнительства и систематизирована информация об эстрадно-джазовых исполнителях на баяне и аккордеоне, но и проанализированы особенности становления жанра современной эстрадной и джазовой музыки в репертуаре аккордеонистов, а также рассмотрены инструментальные решения некоторых проблем исполнения эстрадно-джазовой музыки с позиций художественно-выразительных возможностей современного аккордеона.

На основании изучения особенностей развития аккордеонного исполнительства в области эстрадно-джазовой музыки можно сделать вывод, что данная сфера музыкального искусства находится в начале своего пути. Возрождение внимания к эстрадной музыке со стороны исполнителей академического направления даёт надежду, что новый подход позволит этому направлению развиваться в русле профессионального искусства. А общее направление развития музыкального искусства конца XX — начала XXI века и характер восприятия аудиторией инструмента способствуют привлечению к игре на аккордеоне большого числа потенциальных исполнителей и развитию музыкального образования на эстрадно-джазовом аккордеоне.

Необходимо сказать, что настоящий дипломный реферат как работа квалификационного плана, естественно, не могла охватить все проблемы научно-методического осмысления развития и специфических особенностей эстрадно-джазового направления в контексте современного аккордеонного исполнительства. Тем не менее, некоторые положения, аналитические экскурсы и компоненты исследованной в данной работе проблемы могут быть использованы в аналогичных научных поисках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин, В. А. История исполнительства на русских народных инструментах : курс лекций / В. А. Аверин ; Красноярск. гос. ун-т. — Красноярск : КрасГУ, 2002. — 293 с.
2. Акимов, В. Леонид Утесов / В. Акимов. — М. : Олимп, 1999. — 448 с.
3. Аксютина, О. Панк вирус в России / О. Аксютина. М. : Леан, 1999. — 319 с.
4. Алексеев, А. С. Энциклопедия российской поп- и рок-музыки / А. С. Алексеев, А. П. Бурлака. — М. : Эксмо-Пресс, 2001. — 431 с.
5. Алексеев, Э. Молодежь и музыка в современном мире / Э. Алексеев, Г. Головинский // Сов. музыка. 1973. — № 8. — С. 134–137.
6. Алексеев, А. Д. Творчество музыканта-исполнителя. — М. : Музыка, 1991. — 104 с.
7. Анастасьев, А. Н. Эстрадное искусство и его специфика / А. Н. Анастасьев // Русская советская эстрада: очерки истории: 1917–1929 / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР ; отв. ред. Е. Д. Уварова. — М., 1976. — С. 6–28.
8. Андреева, О. А. Риск и импровизация как моменты творчества : (филос. анализ): автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.01 / Андреева О. А.; Рост. гос. ун-т. — Ростов н/Д, 1989. — 23 с.
9. Асафьев, Б. В. О музыке XX века / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1982. — 199 с.
10. Баранов, С. Премьер // Акко-курьер, № 3. — Воронеж, 1991.
11. Барбан, Е. Джазовые опыты. — СПб., 2007. — 334 с.
12. Барбан, Е. С. Черная музыка, белая свобода: музыка и восприятие нового джаза / Е. С. Барбан. — Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 2002. — 287 с.

13. Басурманов, А. П. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник. — Москва, 2003. — 560 с.
14. Басурманов, А. П. Справочник баяниста. — М., 1987. — 424 с.
15. Баташев, А. Советский джаз: ист. очерк / А. Баташев, А. В. Медведев. — М. : Музыка, 1972. — 175 с.
16. Беляев, А. Джазовый Данилин // Народник, №3. — М., 1999. — С. 14–16.
17. Беляев, А. Я люблю судьбу свою. — М., 2001. — 47 с.
18. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. — М. : Медиум, 1996. — 240 с.
19. Бержеро, Ф. История джаза со времен бопа / Ф. Бержеро, А. Мерлин. — М. : Астрель, 2004. — 160 с.
20. Бесфомильнов, В., Семешко, А. Воспитание баяниста. — Киев, 1993. — 202 с.
21. Блохина, М. В. Молодежные субкультуры в современном обществе / М. В. Блохина, Л. Г. Григорьев; Твер. гос. техн. ун-т. — Тверь, 2004. — 128 с.
22. Богданова, А. В. Музыкальная культура в Советской политической системе 1950–1980-х гг.: историко-культурологический аспект исследования : автореф. дис. д-ра культурологических наук : 24.00.02/ Богданова А. В.; Моск. пед. гос. ун-т. — М., 1999. — 36 с.
23. Браславский, Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. — М., 1979. — 392 с.
24. Бриль, И. Практический курс джазовой импровизации. — М., 1982. — 449 с.
25. Брусенцев, Ю. Открывая железный занавес // Акко-курьер, № 7. — Воронеж, 1997. — С. 32–56.
26. Бычков, В. В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки / В. В. Бычков. — М. : Композитор, 2012. — 160 с.

27. Бычков, В. В. Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (начало XIX — конец XX вв.: исполнительство, музыка, инструментарий) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / В. В. Бычков. — СПб, 1999. — 53 с.

28. Видеошкола: Джейми Эйберсолд (Jamey Aebersold) — Импровизировать может каждый (Anyone can improvise).

29. Власов, В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне : учебное пособие. — Одесса : Астропринт, 2008. — 160 с.

30. Власов В., Мурза В. Фольклорные истоки джаза // Джаз, № 2. — Киев, 2006. — С. 14–21.

31. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. тр. / сост. Ф. Р. Липс, М. И. Имханицкий, отв. ред. М. И. Имханицкий ; Рос. Академия музыки им. Гнесиных. — М., 2010. — Вып. 178. — 256 с.

32. Гайсин, Г. А. Аккордеон в России: особенности национальной аккультурации // Ярославский педагогический вестник — 2013 г. — № 1 — Том I (Гуманитарные науки). — С. 201–205.

33. Гаранян, Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. — М., 1986. — 224 с.

34. Горват, И., Вассербергер, И. Основы джазовой интерпретации. — Киев, 1980. — 120 с.

35. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. — М. : Классика-XXI, 2006. — 151 с..

36. Григорян, Н. Мир джаза. Первые шаги / Н. Григорян // Муз. жизнь. — 1999. — № 5. — С. 21.

37. Давыдов, Н. Основы формирования исполнительского мастерства баяниста. — Киев, 1983. — 308 с.

38. Дворжак, М. Джазовые этюды для фортепиано. — Киев, 1984. — 84 с.

39. Дощечко, Н. А. Гармония в джазовой и эстрадной музыке : учеб. пособие / Н. А. Дощечко. — М. : МГИК, 1983. — 80 с.
40. Егоров, Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. Вып. 6 – М., 1984. — С. 104–128.
41. Есаков, М. Основы джазовой импровизации. — М., 1989. — 175 с.
42. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология : учеб. пособие / А.Д. Жарков. — М. : МГУКИ, 2003. — Ч. 1–2. — 368 с.
43. Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства : уч. пособие / М. И. Имханицкий. — М. : изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. — 520 с.
44. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : уч. пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. — М. : изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 352 с. : ил., нот. ил.
45. Казурова, А. С. Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции : автореф. дис. . канд. искусствоведения : 17.00.02 / Казурова А.С.; Моск. гос. консерватория. М., 1996. — 20 с.
46. Капустин, Ю. Музыкант-исполнитель и публика (социологические проблемы современной концертной жизни) / Ю. Капустин. — Л. : Музыка, 1985. — 160 с.
47. Кизлова, О. Играть «жемчужно» // Джаз, №3. — Киев, 2007. — С. 35
48. Кизлова, О. Моцион с аккордеоном // Джаз №1. — Киев, 2007. — С. 47.
49. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. — Ростов н/д, 2008. — 98 с.
50. Киянов, Б., Воскресенский, С. Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестром и ансамблей. — Л., 1966. — 125 с.

51. Клитин, С. С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства / С. С. Клитин. — М. : ГИТИС, 2002. — 251 с.
52. Колиер, Д. Л. Становление джаза. — М., 1984. — 447 с.
53. Конен, В. Пути американской музыки. — М., 1965. — 525 с.
54. Конен, В. Рождение джаза / В. Конен. — М. : Сов. композитор, 1984. — 311 с.
55. Конников, А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. — М. : Искусство, 1980. — 279 с.
56. Королёв, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия / О.К. Королев. — М. : Музыка, 2002. — 168 с.
57. Кравцов, Н. Аккордеон XXI века. — Спб., 2004. — 124 с.
58. Кузнецов, В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка : автореф. дис. . д-ра пед. наук : 13.00.02 ; 13.00.08 / В. Г. Кузнецов ; Мое. гос. ун-т культуры и искусств. — М., 2005. — 47 с.
59. Кунин, Э. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке. — М., 2001. — 56 с.
60. Кунин, Э. Скрипач в джазе. — М., 1988. — 78 с.
61. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. — М. : Музыка, 1998. — 144 с. : нот.
62. Липс, Ф. Р. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков / Ф. Р. Липс // Вопросы современного баянного исполнительства : сб. тр. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. — Вып. 178. — С. 7–35.
63. Маркин, Ю. Джазовая импровизация. — М., 1994. — 294 с.
64. Медведев, А. Время зрелости // Советский джаз. — М., 1987. — С. 29–47
65. Мирек, А. М. Гармония: прошлое и настоящее. — М., 1994. — 196 с.

66. Озеров, В. Ю. О методике и практике джазового обучения за рубежом в Германии. / В. Ю. Озеров // Музыка в школе. 2000. — № 3. — С. 13–16.

67. Платонова, С. М. Современный оригинальный репертуар баяниста (к вопросу об образно-интонационном строе и выразительных средствах музыки 1960–1970-х годов) / С. М. Платонова // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах : сб. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – Вып. 74. – С. 95–116.

68. Показник, Е. В. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. В. Показник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 24 с.

69. Полова, О. В. Джазовый компонент в системе музыкально-теоретического обучения: на материале учебной работы в ДМШ : автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.02 / Попова О. В.; Моск. пед. гос. ун-т. — М., 2003. — 16 с.

70. Рыбакова, Е. Л. Становление и развитие профессионального образования по специальности «Музыкальное искусство эстрады» / Е. Л. Рыбакова. 2-е изд., доп. — СПб. : СПбГУКИ, 2002. — 48 с.

71. Рыбакова, Е. Л. Влияние эстрадно-джазовой музыки на музыкальную культуру России XX века / Е. Л. Рыбакова // Россия в контексте мировой культуры : сб. науч. тр. СПб. — 2000. — С. 305–311.

72. Рыбакова, Е. Л. Музыкальное искусство эстрады в отечественной науке: традиции и перспективы исследования / Е. Л. Рыбакова // Современные проблемы межкультурных коммуникаций : сб. науч. тр. — СПб, 2003. — С. 136–145.

73. Сапонов, М. Искусство импровизации. — М., 1982. — 77 с.

74. Симоненко, В. Лексикон джаза. — Киев, 1981. — 112 с.

75. Симоненко, В. Мелодии джаза. — Киев, 1972. — 320 с.

76. Соболев, А. Басовая линия. — М., 2006. — 128 с.

77. Спешилова, О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / О. И. Спешилова. — Магнитогорск, 2006. — 22 с.

78. Утесов, Л. О. Спасибо сердце / Л. О. Утесов. — М., 1995. — 84 с.

79. Фейертаг, В. Б. Джаз: XX век. Энциклопедический справочник. — Спб., 2001. — 696 с.

80. Финкельштейн, С. Джаз — народная музыка. — Минск, 1978. — 388 с.

81. Цукер, А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / А. Цукер // История современной отечественной музыки (1960–1990). — М., 2001. — Вып. 3. — С. 453–514.

82. Чугунов, Ю. Э. Гармония в джазе. — М., 1980. — 154 с.

83. Чугунов, Ю. Э. Эволюция гармонического языка. — М., 1997. — 169 с.

Электронный ресурс:

1. Сайт для аккордеонистов: <http://www.akkordeonist.ru>
2. Сайт сообщества баянистов и аккордеонистов: <http://www.goldaccordion.com>
3. Сайт для эстрадно-джазовых педагогов, юных музыкантов и их родителей «Эстраджанс»: <https://estrajans.ru/chto-takoe-jestradno-dzhazovaja-muzyka/>