

нии, в другом взгляде на людей и на жизнь, достигая таким образом более высокой ступени в своем развитии. Он становится одним из носителей духовно-эмоционального наследия человечества, а музыка служит для него непревзойденным языком общения. Результаты экспериментального внедрения модернизированного Куррикулума дает возможность уточнить некоторые важные моменты, необходимые для сбалансированного и эффективного функционирования составляющих его частей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Morari M. Orientarea valorică a educăciei artistice. In: Valorile moral-spirituale ale educăciei. În memoria Mihail Terentii. Materialele Simpozionului Pedagogic International, 3-4 aprilie 2015. – Chişinău: Institutul de Etîinte ale Educăciei, 2015.
2. Morari M., Cotovincaia D., Standarde de eficienţă a învăzării disciplinei Educăcia muzicală. În: Standarde de eficienţă a învăzării. Ministerul educăciei al RM. – Chişinău: Lyceum, 2012.
3. Morari M., Educaţie muzicală: Ghid de implementare a curriculumului modernizat pentru învăţământul primar/gimnazial, Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei, Chişinău, 2011.
4. Morari, M., Музыкальное воспитание: Куррикулум для гимназ. образования: 5–8 кл. / Marina Morari, Ala Stîngă. – Chişinău: Lyceum, 2010.

*Немцева О.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

БАЯННО-АККОРДЕОННОЕ ИСКУССТВО И ДЖАЗ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА, РЕПЕРТУАР

На протяжении XX – начала XXI в. баянно-аккордеонное искусство постепенно становится частью общемировой академической музыкальной культуры. Вместе с тем, история свидетельствует, что одним из важнейших векторов развития баянно-аккордеонной исполнительской практики выступил джаз, который оказал огромное влияние на инструментальное исполнительское искусство широкого мирового пространства. Изучение баянно-аккордеонного творчества в контексте развития джазового искусства позволяет по-новому рассмотреть некоторые вопросы истории исполнительства и формирования оригинального репертуара, что определяет актуальность представленного материала.

Первые сведения об использовании баяна и аккордеона в сфере джазовой музыки относятся к периоду расцвета стиля свинг в 30-е гг. XX в. Это было связано с тем, что клавишный инструмент, благодаря идентичности клавиатур, часто использовался в США профессиональными пианистами в качестве замены фортепиано – инструмента ритм-секции биг-бэнда. В то же время, иногда аккордеонистам поручались и сольные партии, построенные на вариационной технике орнаментального характера. Необходимо отметить, что в 30 – 40-е гг. XX в. становление баянно-аккордеонной исполнительской практики в джазе в значительной степени оттачивалось от адаптации ключевых моментов фортепианного джазового исполнительства к возможностям инструмента, в то время как появление оригинальных сочинений с использованием джазовой стилистики произошло позднее. Среди известных зарубежных аккордеонистов того времени необходимо назвать Э. Гала-Рини, Ч. Крет, Дж. Смелзер, Ч. Маньянте, Э. Холл.

В СССР в 30-е гг. XX в. развитие аккордеонного исполнительского искусства было взаимосвязано со становлением музыкальной эстрады, объединявшей в данный период отечественные традиции и зарубежные веяния. Тембр инструмента применялся в оркестровой фактуре эстрадно-джазовых оркестров под управлением М. Блантера, А. Варламова, В. Кнушевицкого, Л. Утесова, А. Цфасмана. Среди первых исполнителей-аккордеонистов того времени – И. Gladков, А. Клейнард, А. Месин-Поляков, Н. Минх, М. Мусатов, И. Тельнов и др. В Беларуси, согласно архивным документам, аккордеон широко использовался в джаз-оркестре Э. Рознера: в состав коллектива входили Д. Каганович и А. Штокфедер [1]. В конце 30-х – начале 40-х гг. XX в. советский джаз становится характерным элементом музыкального быта и ассоциируется у обывателей с характерным «розливом» аккордеона, что было вызвано, в том числе и созданием однородных джазовых составов. Например, в 40-е гг. XX в. Е. Розенфельдом был основан «Джаз-аккордеон ансамбль», в репертуар которого входили джазовые обработки популярных танцевальных мелодий. Однако во второй половине 40-х – начале 50-х гг. XX в. преломления музыки «третьего пласта» в СССР ограничиваются запретом на все «буржуазные проявления», вследствие чего развитие популярной музыки зарубежной формации (легкой и джазовой) было скованно тесными идеологическими рамками и протекало неравномерно.

В 50 – 60-е гг. XX в. наиболее яркое развитие баянно-аккордеонного творчества в сфере джазовой музыки по-прежнему наблюдается в США. Помимо сольного исполнительства широкое распространение получает аккомпанирование известным джазовым вокалистам, исполнительская практика в составах небольших джазовых комбо и смешанных ансамблей, особенно с духовыми инструментами (флейтой, кларнетом, саксофоном), появляются сочинения на темы джазовых стандартов, а также музыка с авторским тематизмом в стилях диксиленд, свинг и буги-вуги. Следует отметить, что авторы джазовой музыки для баяна и аккордеона (например, А. ван Дамм, Ф. Марокко, М. Элонги) отталкивались от специфики собственной исполнительской практики, а также ориентировались на умение исполнителей импровизировать, поэтому зачастую нотный текст фиксировал лишь мелодическую линию и тональный план в виде цифровки.

Тенденцией зарубежного оригинального репертуара для баяна и аккордеона становится охват широкой стилистической палитры, выражающейся в совмещении в концертных программах различных направлений музыкального искусства: академической и популярной музыки, импровизационного джаза. Подобную картину репертуарной направленности мы можем проследить в творчестве Ф. Тоскано, М. Элонги, Ф. Морокко, Д. Контино, А. Ди Пиппо, Дж. Барбато и др. [9].

В репертуаре советских исполнителей в 50–60-е гг. XX в. очевидным является преобладание «оджазированной» легкой музыки, что было связано с обширным опытом работы многих аккордеонистов-солистов в эстрадно-джазовых оркестрах. Так, в сочинениях Ю. Шахнова, М. Двилянского и др. отдельные интонационно-ритмические элементы джаза преломляются в жанрах легкой музыки. В частности, музыкальную ткань ряда произведений пронизывают свинговые обороты, спонтанные смены ритмического рисунка, затейливые орнаментальные фигурации, многочисленные синкопы, остро сопоставляемые с равномерностью метрического басы-аккордового пульса. Одним из источников пополнения репертуара выступают зарубежные трофейные нотные сборники, а также пластинки эстрадных и джазовых коллективов, звукозапись исполнения которых переводилась профессиональными исполнителями в графический текст и адаптировалась к возможностям инструментов. Например, Е. Выставкин, по воспоминаниям современников, отличался тем, что «снял» с пластинки джазовую оркестровку и в точности – и по технике, и по манере – воспроизводил ее на аккордеоне, безошибочно находя нужные регистры.

Также содержание репертуара баянистов и аккордеонистов было определено особенностями развития музыкальной культуры в каждой отдельно взятой республике СССР. Например, в Прибалтике в 50–60-е гг. XX в. происходит интенсивное развитие джазового искусства, в силу чего репертуар таких аккордеонистов, как А. Лочерис, А. Ойт, был основан преимущественно на джазовом музыкальном материале.

В Беларуси развитие джазовой музыки в этот период было скованно, что усугублялось общекультурными процессами того периода. Хотя в репертуар некоторых белорусских коллективов – эстрадного оркестра Белгосфилармонии п/у Б. Горбатовых, оркестра Белгосэстрады п/у А. Норченко, молодежного эстрадного оркестра п/у Ю. Бельзацкого – входила джазовая музыка, их роль в музыкальной культуре республики была незначительна [7]. На наш взгляд, это было связано с предписаниями к репертуару, который строился в соответствии с «актуальными темами сегодняшнего дня, отражающими трудовые подвиги белорусского народа, его борьбу за мир» [4].

Сдвиги в развитии джаза происходят во второй половине 50-х гг. XX в. и связаны с концертной деятельностью оркестров Минского цирка (главный дирижер Б. Райский) и концертно-эстрадного оркестра Белорусского телевидения и радио (художественный руководитель и главный дирижер Ю. Бельзацкий). Также на данном этапе джазовая музыка в Беларуси была представлена в репертуаре любительских оркестров, играющих на танцевальных вечерах. Во второй половине 50-х гг. XX в. в коллективах такого рода принимали участие студенты Белорусской государственной консерватории: по утверждению И. Жиновича, 70 % от общего числа студентов-струнников работало в джаз-оркестрах [5, л. 305-320]. Также были известны факты организации джаз-оркестров в общежитии консерватории (например, студентом И. Шарфманом).

Несмотря на то, что на протяжении 50-х гг. XX в. руководство консерватории относилось к джазу негативно, в 1966 г. Совет Белгосконсерватории постановил включить в учебную программу преподавание дисциплин эстрадного профиля на исполнительских отделениях, [6, л.17-22], а также ввести в качестве обязательного предмета на кафедре народных инструментов изучение аккордеона. Кроме того, всячески рекомендовалось поддерживать инициативу студентов по организации джазовых и эстрадных ансамблей [6, л. 17-22]. Данные изменения были вызваны распоряжением начальника Управления по делам искусств Министерства культуры БССР И. П. Паливоды о необходимости подготовки Белгосконсерваторией кадров для эстрады [3, л. 12-13] и явились значительным стимулом к профессионализации баянно-аккордеонной исполнительской практики в сфере джазовой музыки.

В 70–80-е гг. XX в. популярная музыка и джаз постепенно академизируются: создается система эстрадно-джазового образования, формируется фонд учебно-методической литературы. В данный период за рубежом выдвигается ряд молодых исполнителей, реализующих себя в области джазовой исполнительской

практики. Это К. Олендорф и Д. Фронтер (США), К. Гай (Чехословакия), Ш. Бруган (Шотландия), А. Салис (Италия), К. Рюдигер (Германия), Г. Флеминг (Канада), Р. Гальяно (Франция) и др.

В оригинальной музыке для баяна и аккордеона наблюдается расширение применения джазовой стилистики: отдельные элементы джаза используются в жанрах латиноамериканской легкой музыки и в стиле мюзет (М. Виттене, К. Томэна, Р. Гальяно), в крупных циклических формах, жанрах сонаты, сонатины, концерта (В. Власов, Ю. Пешков, П. Принчипе и др.), в сложных и свободных музыкальных формах. Джазовая стилистика синтезируется с традиционными академическими принципами развития музыкального материала в крупных музыкальных формах (сквозное развитие, полифонизация музыкальной ткани, сложные метроритмические структуры и т.д.).

Усвоение в советском музыкальном искусстве исходных афроамериканских лексем джаза способствовало внедрению баянно-аккордеонной исполнительской практики в сферу импровизационного джаза. В данный период начинает свой творческий путь известнейший джазовый аккордеонист В. Данилин – участник квартета Э. Утешина, руководитель собственного трио (аккордеон, бас, ударные), позже – солист оркестров И. Бутмана и О. Лундстрема [2].

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

Среди наших соотечественников самым ярким последователем импровизационного джаза является баянист А. Шувалов. В стиле импровизаций А. Шувалова прослеживаются черты традиционного направления джаза, джаз-рока, стилей кантри, «New musette», «Nuevo tango». На наш взгляд, появление такого яркого исполнителя было обусловлено общим расцветом музыкального искусства эстрады и джаза в Беларуси, пришедшегося на конец XX в. – начало XXI в. В этот период множится оркестровый и ансамблевый концертный репертуар, включающий не только лучшие образцы зарубежной популярной и джазовой музыки, но и оригинальные сочинения белорусских авторов (А. Липницкий, В. Угольник, Н. Федоренко), значительно расширяется фестивальное движение, образуются джаз-клубы, учреждается премия «Джазмен года».

Авторы впервые обращаются к стилистике современного и авангардного джаза – бибоп, прогрессив, кул, а также синтезируют стилистику музыки «третьего пласта». Широкое распространение получают джаз-вальсы и джаз-боссановы, а претворение джазовой стилистики становится важнейшей составляющей репертуара не только эстрадно-джазовых, но и коллективов народных и смешанных составов.

Как мы видим, в настоящее время произведения с использованием джазовой стилистики составляют значительную часть оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки. Однако, как отмечает В. Власов, баянно-аккордеонная музыка все же находится за границами мирового джаза и ограничивается рамками достаточно узкого круга музыкантов-народников [8]. Между тем, в настоящее время молодое поколение баянистов и аккордеонистов, например, Б. Мирончук, белорусские исполнители А. Таран, В. Федорук, А. Шувалов, все чаще обращаются к созданию оригинальной джазово-импровизационной музыки, в которой инструментальная специфика и художественно-выразительный потенциал баяна и аккордеона (приемы игры, тембровые краски) раскрываются с позиции джазовой исполнительской практики. В основе большинства сочинений подобного плана лежат зафиксированные в нотном виде импровизации на темы джазовых стандартов, для разработки музыкального материала которых авторы используют блюзовый звукоряд, диссонантную аккордику, полиритмию, усложненное синкопирование, что требует от исполнителя характерной манеры игры – джазовой фразировки, лабильного интонирования, специфической акцентуации, исполнения джазовых эффектов и т.д.

Таким образом, баянно-аккордеонное исполнительство реализуется в джазовом искусстве начиная с 30-х гг. XX в. Вплоть до 70-х гг. XX в. освоение новаций зарубежного джазового баянно-аккордеонного творчества в СССР и особенно в Беларуси носило избирательный и фрагментарный характер, характеризующийся освоением лишь отдельных аспектов (исполнительство в составе эстрадно-джазовых коллективов, использование джазовой стилистики в жанрах легкой музыки). Вследствие чего тенденции развития отечественной и зарубежной исполнительской практики в данном направлении баянно-аккордеонного искусства совпали лишь на современном этапе.

Приближение баянно-аккордеонной исполнительской практики к канонам джазового исполнительства стало возможно благодаря осмыслению практических проблем джазовой музыки в печатных изданиях, что дало импульсы к поиску оптимальных путей передачи специфики джаза в баянно-аккордеонном исполнительском искусстве.

Музыка с использованием джазовой стилистики является крупной узловой группой оригинального репертуара и включает в себя произведения с чертами джазовых стилей, «оджазированную» легкую, джазово-академическую и джазово-импровизационную музыку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). Фонд 224. – Оп. 1. – Д. 3 – 7. Дела о деятельности Гос. джаза БССР 1939–1947 гг.
2. Беляев, А. Джазовый Данилин / А. Беляев // Народник : информ. бюллетень. – 1999. – № 3. – С. 14–16.
3. Переписка руководства Белгосфилармонии и Министерства культуры БССР // БГАМЛИ. – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 226. – Л. 11–53.
4. Постановление коллегии Управления по делам искусств при Совете Министров БССР от 12-го сентября 1951 года о работе Белгосэстрады // БГАМЛИ. – Фонд 115. – Оп. 1. – Д. 14. – Л. 1–5.
5. Протоколы заседаний Совета Белгосконсерватории 1956–1959 гг. // БГАМЛИ. – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 57. – Л. 135–167; 305–320.
6. Протоколы Совета Белорусской государственной консерватории за 1966 год // БГАМЛИ. – Фонд 83. – Оп. 1. – Д. 184. – Л. 12–22.
7. Репертуарные планы филармонии на 1950–1954 гг. // БГАМЛИ. – Фонд 114. – Оп. 1. – Д. 38. – Л. 11 – 84.
8. Семешко, А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов / А. Семешко. – К. : Аско-Opus, 2004. – 112 с.
9. Nijhof, J. Music & Musicians by Genre: Jazz and Avant-Garde / J. Nijhof // AccordionLinks.com [Electronic resource]. – 2002. – Mode of access : <http://www.accordionlinks.com/jazz.html>. – Date of access : 22.10.2010.

Олейникова Э.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМЫ «ДИАЛОГА» СЛОВА И МУЗЫКИ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Н.И. АЛАДОВА)

Проблемы взаимодействия поэзии и музыки, возможные пути их стилизового диалога постоянно находятся в поле зрения исследователей. Подобные вопросы особенно актуальны для национальных композиторских школ, которые находятся в стадии утверждения своего европейского статуса, так как именно вокальная музыка обладает способностью наиболее адекватно презентовать те или иные ментальные свойства народа, запечатленные в первую очередь в слове и интонации. В этой связи национальная поэзия, вступая в «диалог» с искусством звуков, приобретает, образно говоря, «новое дыхание», новое художественное бытие и все имманентно заложенные в ней элементы структуры преобразуются в лоне поющего человеческого голоса и инструментального сопровождения.

Трудно назвать белорусского композитора, не отдавшего дань вокальной музыке. А. Туренков, А. Богатырев, Л. Абелиович, Э. Тырманд – все они в той или иной мере были увлечены красотой национального поэтического слова, творчеством М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Колоса. Не является исключением классик отечественной музыки Н.И. Аладов. Человек широких гуманитарных знаний и творческих интересов, прекрасный педагог, ученый, композитор, он оставил наследие, многие жанрово-стилевые характеристики которого определили пути развития отечественной музыки в XX веке. Достаточно назвать оперы «Тарас на Парнасе», «Андрэй Касценя», симфонии, вокально-симфоническую поэму «Над ракой Арэсай» и многие другие.

Значительное место занимает в наследии композитора камерно-вокальное творчество, насчитывающее десятки произведений в разных жанрах. К сожалению, пока не написана монография, которая была бы посвящена всестороннему анализу творчества Н.И. Аладова. В музыковедческих изданиях советского времени в поле зрения историков попадали в первую очередь сочинения, отражающие социальные реалии или имеющие жанровые признаки песни, демократичной и актуальной с точки зрения идейного содержания и музыкальной стилистики. Сегодня очевидно, что вокальное наследие белорусского классика требует вдумчивого и глубокого анализа. Особенно это касается произведений, связанных с интерпретацией высокой поэзии.