

Куліш А. М.

Луганський державний інститут
культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ БАЯННО-АККОРДЕОННОЇ ШКОЛИ В СЕРБІЇ

Анотація. Стаття присвячена виявленню передумов становлення і розвитку сербської професійної баянно-акордеонної школи.

Ключові слова: баянно-акордеонне виконавство, професійна школа, академізація.

Аннотация. Кулиш А. Статья посвящена выявлению предпосылок становления и развития сербской профессиональной баянно-акордеонной школы.

Ключевые слова: баянно-акордеонное исполнительство, профессиональная школа, академизация.

Annotation. Kulish A. Article is devoted revealing of preconditions of formation and development Serbian professional accordion schools.

Keywords: bayan-accordion performing, vocational school, professional.

Постановка проблеми. Особливості розвитку та становлення професійних виконавських шкіл є актуальним питанням для мистецтвознавців і культурологів, філософів і істориків культури. Починаючи з середини ХХ сторіччя музична культура відмічена виникненням нових інструментів, інструментальних складів, а також різноманітним виразним засобів. В музичній культурі Сербії даний період визначено затвердженням баяна-акордеона в професійній інструментальній музиці, що викликає інтерес для дослідження даного феномену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітленню наведеної проблематики присвячені статті таких авторів: В. Мурзи, І. Єргієва, М. Давидова, О. Устименко-Косоріч, А. Сташевського, в яких визначено особливості розвитку баянно-акордеонного виконавства на сучасному етапі.

Метою статті є визначення загальних шляхів розвитку сербської професійної баянно-акордеонної школи.

Соціалістична революція в Сербії мала великі наслідки, що йдуть, і в області музичного життя. Нові суспільно-політичні стосунки вимагали пошуку нових шляхів в культурі. Вже в березні 1945 року приймається директива об організації пропаганди і агітації - так званий «Агітпроп», який охоплював і культурний сектор [2, с.31]. Після закінчення Другої світової війни і Соціалістичної революції Федеральна Народна Республіка Югославія приступає до будівництва соціалізму.

Уряд І. Б. Тіто приділяв особливу увагу музиці. Складовою частиною теорії соціалізму було учення про культурну революцію, згідно з яким передбачалося активне залучення широких народних мас до досягнень культури в різних областях, включаючи освіту, літературу, театральне і інші види мистецтва. У цьому контексті музичне виховання представляло процес зближення особи з високими досягненнями суспільної музичної культури. «Система музичного виховання ґрунтується на комплексі методів загальної і спеціальної музичної педагогіки, направлених на розвиток здібностей до сприйняття музики» [3, с.361]. Це відбивалося у швидкому поширенні музики в широких народних масах. Зростало і число слухачів, і число виконавців. Характерною рисою початкової стадії формування нової, соціалістичної культури було поширення аматорського музикування. У великій кількості ґрунтуються культурно-мистецькі суспільства у різних організаціях, де робітники і службовці самі брали участь у виконанні творів. Зростає число випускників музичних освітніх установ, і, відповідно, виконавців. У різних куточках Югославії організовуються кількісні концерти [4, с.125]

Динамічність музичного життя вимагає пошуку нового змісту. Набирає силу виконання пісень для широких народних мас і старих революційних пісень. Жоден масовий захід не обходиться без близьких народів баяна і акордеона. Ще в час Другої світової війни практично в кожному партизанському загоні був баян або акордеон, він допомагав піднімати настрій і

Надійшла до редакції 29.03.2010

бойовий дух бійців, його звуки були чутні навіть під час проведення військових операцій.

Баян та акордеон стали незамінними не лише в сольних виступах, але і в акомпанементі. Вони набули широкого поширення в різних соціальних шарах і у різних народів, що проживають в Сербії, а потім зайняли чи не визначальне положення в сучасній музичній культурі країни. Зростаюче прагнення народу до вираження своїх думок, відчуттів і настроїв за допомогою баяна і акордеона в значній мірі вплинуло на посилення інтересу до музичного вчення на цих інструментах.

У міру цього посилення, багатьом ставало ясным, що освіта на них -ключевої чинник, без якого неможливий подальший розвиток музикування і підвищення виконавської майстерності. Практика гри на баяні і акордеоні розвивалася по двох, спочатку вельми близьким, напрямам:

- виконання обробок народних мелодій,
- виконання популярної музичної класики.

У обох напрямках, особливо в першому, виконавці частенько не володіли нотною грамотою і виконували твори на слух. Знання передавалися усним дорогою, що створювало певні труднощі освоєння, і перш за все, при розучуванні сербських народних танців і пісень. Для художньо переконливої передачі музичної класики тим більше необхідно було знати ноги і мати певну освіту.

Багатство музично-концертного життя крупних сербських міст багато в чому вплинуло на усвідомлення необхідності їх швидкого введення в систему музичної освіти [5, с. 20]. Творчі контакти акордеоністів з виконавцями, що грають на інших інструментах, мали важливе значення для розвитку вчення. Важливим чинником були також гастролі діячів мистецтва з інших країн, а особливо з Росії [3, с. 1-12].

У цей період формуються і професійні державні ансамблі, що вельми успішно представляють сербську народну творчість і мистецтво за кордоном. По словах С. Зечевича, всі ці ансамблі виступали під музичний супровід оркестрів народних інструментів [6, с.26], в яких баян і акордеон спочатку був одним з ведучих, а починаючи з 60-х років - практично єдиним виконуючим соло інструментом. За участю баяна і акордеона вже в 1949 році в Сербії нараховувалось біля 1500 великих і малих ансамблів народних танців. При Культурно-мистецькому суспільстві імені Абрашевича в 1959 році в Белграді було засновано «Перше белградське музичне суспільство баяна і акордеона», ініціатором створення якого і першим керівником була Войіслава Вукович-Терзіч.

Суспільство мало в своєму розпорядженні свій оркестр акордеонів, в якому грали кращі учні і практично всі викладачі белградських музичних шкіл. Попит на освічених музикантів загострив необхідність відкриття класу акордеона в музичних школах. Піонером в цій важливій справі стала Музична школа ім. Кости Манойловича із Земун, в якій вже в 1939 році було відкрито відповідне відділення (поряд з тим, що був в ній відділеннями фортепіано, скрипки, віолончелі і сольного співу).

Викладачем першого сформованого класу стає піаністка Драга Павловська [7, с.45]. З матеріалів шкільної документації видно, що один з перших виступів даного відділення перед публікою відбувся в травні 1948 року [2, с. 124]. Вже 1 січня 1949 року школа перестає бути приватною і переходить на державне фінансування з бюджету місцевого органу управління - Виконавчої Ради Народної Общини Земун (IONO).

Не треба забувати і приватну музичну школу «Звук» в Белграді, яка почала свою роботу в 1942 році. У ті військові роки вона пропрацювала недовго, проте була першою, в якій викладали акордеон і інші народні інструменти. Власником і директором був А. Факин, що приїхав до Белграда із Словенії. Цей неабиякий піаніст був, в той же час, і дійсним любителем акордеона, він відразу став залучати своїх учнів як до фортепіанних творів, так і до творів, спочатку написаних для акордеона, які привіз з собою.

Окрім цього, власті нової соціалістичної держави поставили перед собою завдання по організації якісної системи музичної освіти, орієнтуючись при цьому, перш за все на СРСР. Право громадян на освіту було проголошене в Конституції ФНРЮ від 31 червня 1946 року. Зокрема, там говорилося, що «шкільні і інші просвітницькі і культурні установи мають бути доступними широким шарам народних мас» і що «особливу увагу держава приділяє молоді». У 1958 році був ухвалений «Загальний закон про виховання». Ці нормативні акти послужили основою для відкриття нових музикальних шкіл. Так, якщо до другої світової війни в Сербії були всього чотири музичні школи (дві в Белграді, одна в Суботиці, і ще одна в Новому Саду), то в післявоєнний період вони починають відкриватися одна за одною. У результаті, сьогодні їх в Сербії - 6452.

Відкриття відділень акордеона за часом в основному збігалось з відкриттям музичних шкіл. Після музичної школи в Земуне, в кінці 40-х і 50-х років відділення акордеона відкриваються в наступних містах: Бечей і Шабац (1948); Леськовац, Сента і Панчево (1949); Вальєво, Ягодіна і школа ім. С. Бінічког в Белграді (1952); Кикинда, Чупрія, Чачак і школа ім. Лісинського в Белграді (1953); школа ім. Байіча в Новому Саду і школа в Лозніце (1954); Бачка Паланка (1955); Смедерево (1958); Апатін і школа ім. Славенського у Новом Саду (1959). Кількість учнів, що вивчають гру на акордеоні, все збільшувалося. Державу приділяла велика увага якості викладання, що, зокрема, виражалося в постійному контролі і формуванні комісій з прийому річних іспитів.

Таким чином, за короткий період учні акордеона по отриманих в школі знаннях «наздоганяють» своїх колег, що грають на інших інструментах. Це рух «в ногу з часом», безумовно, позначився на формуванні естетичних ідеалів баяністів і акордеоністів, визначив їх подальші устремління. Бурхливий соціально-економічний розвиток країни супроводжувався як розвитком культури в цілому, так і розвитком музичної освіти зокрема.

П'ятнадцять років інтенсивного вчення в початковому ланці по класу акордеона в післявоєнні роки привели до того, що виникла необхідність відкриття класу цього інструменту в музичних училищах. Великі зміни в СРСР (падіння «залізної завіси» на рубежі 50-х -60-х років) вплинули на посилення контактів соціалістичних країн, викликали інтерес до радянської культури і музики. Збільшилося число концертів радянських артистів в Югославії. Ці загальні зміни музичного життя сприяли розвитку контактів між музикантами Сербії і Росії, у тому числі і між діячами баянно-акордеонного мистецтва. Успіхи початкової ланки вчення привели до появи справжніх педагогів-професіоналів: А. Факину, Н. Факину, Д. Павловську, М. Барачкову і інших. Що сильні вчаться через відсутність класу акордеона в музичних училищах були вимушені міняти спеціальність.

Найчастіше вони навчалися по класу фортепіано і ставали музикознавцями, або вибирали дорогу духовиків, співаків або контрабасистів. В кінці п'ятдесятих років настає криза в області акордеонного мистецтва і виконання: талановитим учням ніде було навчатися. Відгукнулись на цю необхідність, видатні викладачі, які досягнули відкриття класів акордеона в музичних училищах. Вони зосередилися на введення баяну у повну систему академічного музичного виховання.

Методика навчання в баянних школах академічної спрямованості (у Сербії діє також розвинена мережа шкіл народної баянної музики), що стабільно приносить результати на престижних міжнародних конкурсах в юніорській категорії, володіє своїми позитивними і негативними якостями. Так, присутність в системі вчення юних сербських баяністів-акордеоністів деякого спортивного забарвлення викликає до життя не виправдане перебільшення методичного принципу «роби як я», різко, гальмуючи або навіть припиняючи розвиток самостійного творчого мислення і підходу у учня. Подібне обмеження індивідуальної творчої якості затримує еволюцію високого професійного баянно-акордеонного мистецтва в цілому. Одночасно сербська система професійного баянно-акордеонного виховання має ряд прогресивних меж, що позначилися на престижних результатах її вихованців і обумовлених психологізацією, індивідуалізацією і комплексністю педагогічного підходу.

Особлива увага в сербській методиці в початковій і середній учбовій ланці вчення до емоційно-артистичного показника концертного виступу, а також традиційна схема вчення в початковому періоді, «кола», що йде від специфічної баянної техніки, і результуюча в показнику інструментальної «побіжності», є важливими якостями в підготовці до майбутньої концертної діяльності.

Під час вступу до консерваторії більшість сербських баяністів-акордеоністів демонструють хорошу технічну базу, яскравий емоційний показник. Проте вони не володіють при цьому необхідною технологією звуковибудування на інструменті, а в процесі вчення з'ясовується слабо розвинена здібність до самостійного виконавського мислення.

На перших же етапах вчення в консерваторії сербські баяністи-акордеоністи стикаються з проблемою частої академічної звітності за фахом (кожні 2-3 місяці по учбових вимогах українських музичних вузів студент повинен вийти на сцену з новою програмою). Сербська методика вчення гри на баяні-акордеоні не передбачає такої густини концертних виступів з різними програмами. Як вже вказувалося, всі учні в баянних школах Сербії мають власний графік виконавської звітності. Виучці кожного твору тут відводиться стільки часу, скільки цього вимагає його ідейно-образна і технологічна складність, а також індивідуальні виконавські якості кожного учня. При цьому прийнято, що вже при розборі сербський педагог вказує учневі конкретні дані про інструментально-виконавське втілення ідейного задуму твору. Отже, учень не виробляє їх сам в процесі освоєння музичного тексту твору, а відштовхується у виконання від інтерпретації, жорстко запропонованої педагогом. Також сербські педагоги дуже конкретно, на наш погляд, формують сценічні вирішення виконуваної музики у майбутнього юного виконавця, практично не залишаючи останньому свободи артистичного вибору.

Такий підхід не направлений на виховання творчої самостійності музично-технологічного і артистичного мислення учнів, який прийнятий в українській виконавській школі [2; с. 187-224]. Вийшовши з-під пильної опіки педагога, вони не в змозі опанувати складний баянно-акордеонним репертуаром академічної спрямованості без сторонньої допомоги.

Можна відзначити, що вказані вище позитивні якості сербської баянної школи в прояві артистичних і чисто технічних якостей на сцені, в деякому розумінні, є перешкодою в опануванні технології академічного звуковибудування на баяні. Так, наприклад, підвищений емоційний тонус не відповідає стилю музики класичного періоду, одночасно він заважає строгому контролю за точністю артикуляції, вивіреністю дрібних і крупних структурних розмірів форми і драматургічною чіткістю динамічних планів. У виконанні на баяні-акордеоні вказані позиції набувають особливого значення, оскільки інструмент володіє необмеженою динамічною для артикуляції гнучкістю. Баяніст, подібно до скрипаля або вокаліста (і на відміну від піаніста) має можливість тонкого необмеженого впливу на звучання ноти або акорду на всьому їх протязі. Тому володіння всією різноманітністю штрихових для артикуляції прийомів гри на баяні при стилістичній відповідності виконуваної музики складають найважливіший і вельми складний аспект школи баяністів-акордеоністів. При вченні в початковій і середній музичній школі на території колишньої Югославії учні, а також їх педагоги, приділяють велику увагу придбання відповідних інструментів, на яких юні баяністи набуватимуть навиків майбутньої виконавської майстерності. Це має велике значення, оскільки якість інструменту грає важливу роль не лише в подачі виконавцями художнього вмісту музики, але і у формуванні хорошого інструменталізму, а також в

мірі зацікавленості юного музиканта. На жаль, баяни українських студентів не завжди відповідають вимогам вищих учбових закладів, а їх несправний стан служить перешкодою в систематичності занять і як концертні виступи. У цьому сенсі сербські баянно-акордеонні школи відрізняються налагодженою, організаційно-фінансовою системою, де не дивлячись на матеріальне положення сімей музикантів, обдарованим, перспективним дітям придбаються інструменти провідних фірм виробників. Зрозуміло, наявність якісного баяна позитивно впливає на динаміку опанування прийомів школи інструменталізму.

Цікаво, що на початковому етапі вчення в Сербії юні музиканти відразу знайомляться і освоюють концертний п'ятирядний в правій клавіатурі кнопковий акордеон на відміну від вітчизняних традицій вчення баяністів-акордеоністів. Такий методичний підхід (у Сербії) дозволяє із самого початку виховувати у юних баяністів ті прогресивні аплікатурно-позиційні принципи, які дозволяють уникнути багатьох проблем в технічному вдосконаленні на інструменті. Для українських баяністів, в основному початкуючим вчення на баяні з трирядної моделі, подальший перехід на п'ятирядний інструмент (а виконання більшості творів сучасної баянної музики просто не представляється можливим поза цією системою) складає штучно перешкоду з більш менш довгою адаптацією. Адже від правильної постановки інструменту і ігрового апарату на початковому етапі вчення залежить майбутній успіх, можливість вільно виражати свої художні наміри [4, с. 67].

Література:

1. Маркова О. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів / Маркова О. – Одеса : Астропринт, 2002. – 128 с.
2. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. Медушевский // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С.5–16.
3. Смирнов И. Фольклор новый и старый / И. Смирнов // Знание-сила. – 1987. – № 3. – С. 54–64.
4. Устименко-Косоріч О. Традиції підготовки музикантів Сербії в Одеській державній консерваторії / О. Устименко-Косоріч // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах : зб. наук. пр. – Х. : Принт Дизайн, 2003. – С. 126–134.
5. Устименко-Косоріч О. Професійне баянно-акордеонне мистецтво в сучасній музичній культурі Сербії / О. Устименко-Косоріч // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : Друк, 2004. – Вып. 4.– С. 298–306.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства / Холопова В. – М.: Науч.-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
7. Черноіваненко А. Сучасне баянне виконавство в театралізованому художньому мисленні ХХ ст. / А. Черноіваненко // Музичне мистецтво : культура. – Вып. 2. – Одеса, Друк, 2001. – С. 319–327.