

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.82-102

УДК 780.647.2.091:78.036.9.083.82

Костянтин Мартинович СТРЕЛЬЧЕНКО,

доцент,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: sunnyside.trio@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-5100-3656

СИНЕРГІЯ СКЛАДОВИХ МЕТРОРИТМУ В ПРОЦЕСІ СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНО- ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ НА БАЯНІ Й АКОРДЕОНІ

Анотація. У даній статті розкрито суть сумуючого ефекту взаємодії природи живого процесу виконання естрадно-джазового аранжування твору, імпровізаційного оформлення готового матеріалу зі стандартами метроритмічних схем аранжування акомпанементу легкожанрової музики для баяна й акордеона. У статті також запропоновано методіку адаптування метроритмічного мислення виконавця в процесі підготовки та гри концертної програми легкожанрової музики з використанням комп'ютерних технологій та техніки репетиційного процесу для доведення якості звучання естрадно-джазового репертуару в грі на баяні та акордеоні до рівня популярності традиційних інструментів цього жанру, таких як фортепіано, саксофону, контрабасу, гітари тощо, та епізодично оркестрових складів (біг-бендів, джаз-ансамблів, джаз-дуетів, джаз-тріо тощо).

Розглянуто специфіку перекладення оркестрових творів для баяна та акордеона або аранжування композицій в естрадно-джазових стилях для цих інструментів, де партія лівої руки

виконує адаптований матеріал акомпанементу переважно на клавіатури готового баяна чи акордеона, а права рука має грати, відповідно, сольні партії мелодії теми, імпровізації та епізодично демонструвати частини партії акомпанементу.

Дана наукова робота висвітлює розуміння творчого та художнього значення синергії складових метроритму у музичному часі і покладеної на нього тексту головної теми, імпровізаційної лінії та супроводу.

Зміст статті акцентує увагу на дослідженні природних причин існуючої проблеми якісного виконання акордеоністами та баяністами акомпануючої чи основної частини музично-ритмічного матеріалу при підготовці та концертному виконанні естрадно-джазового аранжування, а саме, вміння контролювати своє метричне мислення і ритмічно рівно грати при сольному виконанні, доносячи драйв ритму до слухача.

Ключові слова: естрада, джаз, аранжування, ритм, метр, баян, акордеон.

Вступ. У процесі виконавської діяльності, участі і роботі в журі конкурсів естрадного і джазового напрямку, грі на концертах і фестивалях власних та сторонніх аранжувань легкожанрової музики, вивченні методичних і навчальних матеріалів естрадно-джазових шкіл виконання на баяні, акордеоні та інших інструментах, а також прослуховуванні та аналізу концертних робіт відомих музикантів-зірок естрадно-джазових жанрів, різних методик аранжування і трактовки музикальних творів сучасних виконавців, завжди помічаються декілька закономірностей, таких як особливо-характерне ставлення до музики легкого жанру та використання специфічної манери гри, відповідна подача звукових штрихів та аранжування ритму акомпануючої складової згідно зі стилістичними особливостями того чи іншого твору.

Якщо професійно та цілеспрямовано займатися виконавством естрадно-джазового репертуару, доводиться звертати увагу на дуже помітні стилістичні вимоги виконання більшості творів чи їх частин в естрадно-джазовому напрямку: по-перше, в аранжуванні композиції акомпанемент пропонується, частіше, розробляти у танцювальному характері чи в ритмі відповідного стилю, по-друге, як наслідок, метричний час у ритмі практично не змінюється з початку і до кінця твору, а різноманітність звучання аранжування акомпанементу компенсує синергія його ритмічних фігур і тембральних різновидів звучання.

Постановка проблеми. У розвитку музичного виконавства сформувалися безліч підходів до адаптації ритмічної складової музичних композицій, методів вивчення аранжування та використання різних засобів ритмічного контролю. Все це пов'язано з різноманітністю жанрів, стилів, характерів, складнощів виконання творів тощо. З боку переслідування мети, аранжувати п'єсу, прикрасивши її текст агогічними відхиленнями, різними темпами, може бути цілком доречно для виконання, а, якщо ситуація в роботі потребує використовувати складноритмічні епізоди бажаного естрадно-джазового стилю, то в цьому випадку музикант зіштовхується з проблемою складності максимально метрично-рівної гри акомпанементу та іншого музичного матеріалу композиції.

По-перше, музикант працює сам на сцені, де відсутнє джерело ритмічної опори (метроном, барабанщик, ритм-секція тощо), по-друге, гра акомпанементу, де показ насиченості синкопованої побудові звуків кожного такту, наприклад, в естрадно-джазових стилях *samba*, *swing* чи *jazz-waltz*, потребує окремої уваги до головної теми чи її імпровізації у правій руці, як зазвичай, і до партії супроводу – у лівій, що являє основним чинником донесення драйву такого твору. Виконавцю

необхідно використовувати, немов одночасне подвійне ритмічне мислення та відчуття часу обох партій окремо, оскільки цій музиці притаманні різного роду метроритмічні розбіжності між акомпанементом та мелодією [6, с.11].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Представлена проблема в своїх окремих складових розглядалася у працях М. Булди «Естрадний олімп акордеона» [8], В. Власова («Школа джаза на баяне и аккордеоне»), М. Булди («Акордеонно-баянна творчість українських та польських музикантів у контексті міжнародних мистецьких взаємин») [1], Т. Каблової «Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладах аналізу музичних творів)» [7], В. Сподаренка («Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів») [3], О. Устименко-Косорич, М. Черепанина. Зазначені сучасні музиканти, викладачі та науковці протягом багатьох років цілеспрямовано працюють над вивченням та популяризацією акордеонно-баянної творчості. У своїх наукових працях вони порушують багато питань про історико-жанрову стилістику, штрихову проблематику, а також теми метроритмічного виховання в естрадно-джазовому виконавстві. Але остання проблема недостатньо детально та ефективно вивчається, особливо з позицій синергії музичної тканини.

Мета дослідження – дослідити специфіку та артикуляцію звуковидобування на баяні та акордеоні в аспекті метроритміки сольного виконання композицій легкожанрового напрямку.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо аранжування композиції «Have You Met Miss Jones» Річарда Роджерса, де у третьому такті показано тему та акомпанемент (рис. 1).



Рис 1. Приклад №1

Якщо грати по нотах, то вони повинні звучати синхронно у партії лівої руки з партією правої руки згідно з тривалостями у такті нотного стану, але в реальності виконання музики, наприклад, у стилі swing ліва рука, виконуючи роль супроводу для мелодії, повинна грати рівно як ритм-секція в біг-бенді, а мелодія теми чи імпровізації у правій руці грається переконливо легко та довільно, наприклад з мікро-уповільненням зазвичай на слабких долях [6, с.78].

Більше цього, тема може виконуватись у зовсім вільному варіанті і зміненій ритмічній фігурі, як показано у другому такті (рис. 2).

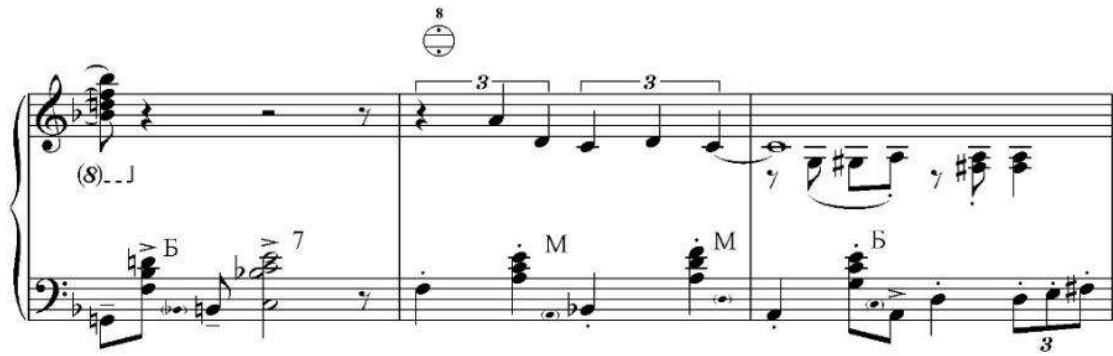


Рис. 2. Приклад 2

Зрозуміло, що для такої підготовки репертуару слід добре попрацювати над відчуттям рівного метру при грі обох рук, щоб знати, від чого відштовхуватися, будуючи мікро-уповільнення готового тексту чи імпровізувати в принципі. Тому для переконливого виконання як акомпанементу, так і повного музичного викладу, готувати твори концертної програми під час репетиції бажано за допомогою метронома тощо (гра з барабанщиком, гітаристом, контрабасистом, контролюючи дрібні тривалості, гра під «мінус» (записане на аудіоносій оркестрове чи ансамблеве аранжування композиції без партії соло).

Не секрет, що на багатьох заняттях навчальних музичних закладів (музичних шкіл, музичних коледжів, консерваторій тощо) на уроках педагога зі студентом та в час самостійної роботи над музичним твором за спеціалізаціями «Баян» або «Акордеон» метроном використовується нажаль вкрай рідко.

Таке ставлення до підготовки ритмічної основи твору легкого жанру спричиняє дуже незручні ситуації на сольному виступі, коли у складних місцях гри навіть досвідчений виконавець захоплюється легкістю гри тексту дрібних тривалостей, чи навпаки, виконує надто складний матеріал акордової чи акомпануючої частини композиції, явно

прискорює чи уповільнює темп. Також зовсім не добре прослуховується, коли музикант, не помітивши помилку прискорення своєї гри, може легко минути чверть такту і продовжувати гру іншого матеріалу, на чверть раніше. Відповідно, в цьому випадку говорити про деякі цікаві моменти драйву, де присутні метроритмічні розбіжності між мелодією і супроводом, не має сенсу.

Більше цього, на жаль, навіть деякі провідні виконавці народних інструментів у багатьох професійно-музичних колах вважають подібні ситуації нормою. Мовляв, сольна гра має свої похибки, і в цьому випадку найголовніше – донести до аудиторії характер музики і звучання точного тексту автора, дотримуючись штрихів тощо.

З такою точкою зору можна погодитись, але частково. І це змушує звертати особливу увагу на вирішення проблеми переконливості побудови та виконання ефектних, невловимо ритмічних оборотів у композиціях легкого жанру.

Справа в тому, що в процесі виконання музичного твору музикант природно підпадає під вплив емоцій творчого натхнення і тоді віртуозні моменти, здебільшого, провокують прискорення при почутті впевненості їх виконання чи уповільнення технічно складних моментів [6, с.10]. Проте, з боку естрадно-джазового виконавства не звертати на це серйозної уваги є програшним варіантом, якщо переслідувати мету цілком тримати танцювальний характер аранжування твору, яким із самого початку гри музикант заволодіє слухацький зал, з метою, щоб слухач постійно знаходився з ним на одній хвилі творчого настрою і метру відповідно. В такі моменти сольної гри чи акомпанування важливо, щоб кожна нотка звучала своєчасно, інакше слухач загубить пульс даного з початку виконавцем ритму, і його враження від драйву

ослабне. Тоді доведеться шукати нові засоби, щоб наново заволодіти увагою слухача.

Існує ще декілька природних причин, чому акордеоністам і баяністам дуже нелегко адаптувати своє метричне мислення до подібних норм сольного виконання музично-ритмічного матеріалу. Наприклад, звернемо увагу на те, що акордеон та баян належать до музичних інструментів, у яких специфікою природного звучання голосів є співучість і м'якість, навіть можна сказати як в'язкість, і у порівнянні з іншими музично-акустичними інструментами вони мають середній рівень гучності. Згідно зі схожістю звуковидобування (мається на увазі характер появи звуку, його тривалість звучання та замовкання) до інструментів категорії язичкових (баян, акордеон, губна гармоніка), можна віднести і струнно-смичкові (якщо грати смичком), духові, клавішно-духові (орган, фісгармонія), а також вокал (іноді людський голос виконує партію чи роль музичного інструмента). Природа звуку цих інструментів у грі не дає змоги атаці (характеру появи звуку) відбутися значно гостріше і яскравіше, ніж продовження його звучання [5, с.7].

У порівнянні, наприклад, із фортепіано та іншими струнно-клавішними інструментами, гітарою, особливо інструментами із сімейства ударних, а також струнно-щипковими (якщо грати медіатором, використовуючи такі прийоми, як брязкання, піцicato чи удар), баян та акордеон не зможуть переконливіше за них виконувати партії акомпанементу та ритмічних оборотів.

Справа в тому, що граючи на фортепіано, гітарі тощо, при видобуванні звуку його атака (поява звучання) значно гостріша та яскравіша за продовження. Завдячуючи такій природній акустичній якості, музична структура звуків (мотиву, фрази, речення тощо), які виконуються на цих інструментах, доносить до нас ясніше відчуття метричного часу. Ця особливість дає

змогу музикантові звести до мінімуму рівень погрішності в точності ритму виконуваних звуків п'єси, поєднуючи в часі яскраве місце звучання (атаку звуку) з пульсом метра чи метронома [5, с.7].

Якщо проаналізувати інструментовки чи оркестровки музичних творів для народного чи естрадного ансамблю або оркестру, де є участь баяна та акордеона, то ми помітимо, що у грі партії акомпанементу аранжувальники віддають перевагу особливо інструментам останньої категорії, тобто фортепіано, гітарі, контрабасу, ударним тощо. Для гри сольних епізодів чи повному сольному виконанню краще віддають перевагу язичковим, духовим, струнно-смичковим інструментам, звичайно вокальному виконанню та інструментам, соло для яких написано композитором у п'єсі.

У підсумку, граючи на акордеоні чи баяні, складніше контролювати ритм у метрі. Тому в естрадних чи джазових бендах акордеони, баяни та інші музичні інструменти цієї категорії не грають у ритм-секції, тому що супровід у їхньому виконанні не буде достатньо переконливою і ритмічною базою для комфортної роботи на сцені солістів, і, відповідно для об'ємного і переконливого сприйняття аранжування естрадно-джазового твору слухачем у залі.

Зазвичай, граючи сольо на баяні чи акордеоні, адаптуючи естрадно-джазове аранжування з партитури ансамблю чи оркестру, виконавець відтворює мелодію чи імпровізацію правою рукою, а лівою — акомпанує, тобто одночасно виконує функції інструментів різних категорій звуковидобування. Таким чином, для максимально повноцінного донесення слухачеві змісту твору музикант повинен володіти акомпанементом так, щоб порядок ритму зберігався у лівій руці, а в правій звучала головна тема або імпровізація на неї у вільнішому від ритмічних рамок вигляді.

Наприклад, у стилі «swing» імпровізаційному процесу або імпровізаційній подачі головної теми, з точки зору рівного метра, властиве мікро-відставання від акомпанементу, а у стилі «samba» – навпаки, бажано створювати враження гри попереду ритму.

Музика естрадно-джазових жанрів характеризує той чи інший образ легкості за допомогою метроритмічним прийомів розходження між сольною партією та супроводом в принципі. Наприклад, у таких стилях, як балада, свінг, сольній партії властиве мікро-запізнювання на слабких долях чи повна ритмічна свобода.

У підсумку, відштовхуючись від вимог побудови і виконання аранжування естрадно-джазового твору і його акомпануючої частини, де обов'язково використовуються прості та складні метро-ритмічні схеми з характерними тому чи іншому стилю синкопованими тривалостями звуків і того, що на баяні або акордеоні досить легко опанувати дрібні тривалості та інший музичний матеріал, дуже важливо і необхідно використання метронома на етапі вивчення творів.

У жанрах легкої музики схеми синкоп та складних синкопованих фігур вміщують базовий творчий сенс і інтерес. Нотний текст аранжування твору можливо і легко виконати, але ефектно донести характеристику стилю і залучити до нього слухача можна тільки на рівному метрі, бо розумінню, побудові та показу синкопованого музичного матеріалу передують розуміння, побудова та показ сильних та відносно сильних долей такту.

Звернемо увагу на те, що т. зв. «невловимий ритм» будь-якого цікавого та звертаючого на себе епізоду ритмічної фігури аранжування акомпанементу естрадно-джазового стилю обов'язково будується на багатьох синкопованих оборотах. Наприклад, для адаптації чи перекладу побудови

акомпанементу ритм-секції біг-бенду для виконання на акордеоні чи баяні проаналізуємо традиційні ритмічні схеми партій гітари з супроводу в трьох найвідоміших стилях – samba (рис. 3), swing (рис. 4) та disco (рис. 5). Вони займають 2 такти у розмірі 4\4:

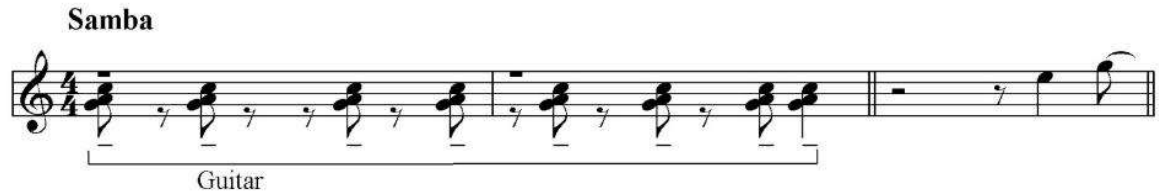


Рис.3. Приклад №3

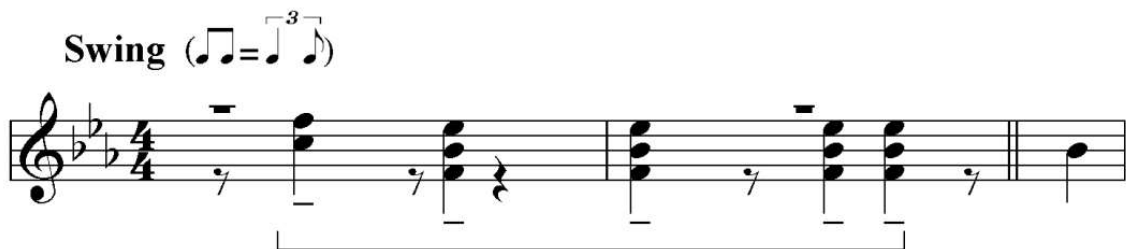


Рис 4. Приклад №4

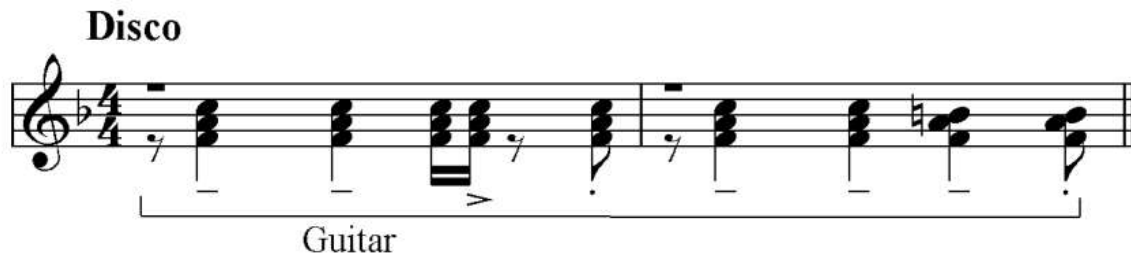


Рис 4. Приклад №5

Кожний із пропонованих стилів показує свою особливість завдяки характерним схемам синкоп та сильних долей, побудованих на більш рівному ритмічному викладі басу та інших інструментів акомпанементу (партія басу у цих прикладах через непотрібність не показується). Звертаючи увагу на склад тривалостей двотактових моделей ритмічних фігур, спостерігаємо різницю та логіку побудови, де взагалі на

рівній партії басу будуються акорди на синкопах, а частина їх лунає на сильну долю такту.

Наприклад, у стилі «samba» спочатку виконуються дві перші долі (сильна та відносно сильна), немов стартує показ темпу, в якому буде звучати наступний матеріал ритмічної схеми, а далі вибудовується та сама фігура, але зі слабкої долі, синкоповано розділяючи сильні долі навпіл та тимчасово зміщуючи метр фігури на слабку долю.

У ритмічній моделі стилю «swing» пропонується спочатку акорд на синкопу, а потім акорди на відносно сильну та першу долю такту, немов роз'яснюючи слухачеві місце звучання акорду до сильних долей і продовження музики після них у такті.

Варіант ритмічної фігури, що характеризує стиль «disco», цілком побудовано на синкопованих тривалостях, де завдяки чітко-рівній партії басу та ударним легко розуміти й відчутти часове місце та характер аранжування акомпанементу.

Синкоповані зміщення створюють ефект ритмічного зависання у часовому просторі між сильними долями такту де відсутня опора, немов знаходження танцюриста у повітрі на момент стрибка танцювального трюка. Такі миті і провокують у музиканта та слухача уяву тимчасової втрати почуття і розуміння часу в такті, де логічною повинна б бути та чи інша музична фраза, акорд, нота, і природно опановує бажання знайти опорні місця, від яких необхідно відштовхнутися та продовжувати розвиток музичного образу далі.

Таким чином, можна обґрунтувати, що синкопа в аранжуванні легкожанрової музики є ключем або іскрою, які активують двигун драйву всієї композиції.

Якщо професійно та цілеспрямовано вирішувати проблему адаптації сольного виконання естрадно-джазового аранжування творів до ритмічної складової відповідного стилю

музикант зобов'язаний використовувати засоби ритмічного контролю у підготовчій роботі концертної програми. Останнє робиться не лише для відчування сильної та слабкої долі такту, але й для розвитку детальнішого розуміння важливості почуття пульсу ритму і метра в музиці легкого жанру.

Користування засобами ритмічного контролю зобов'язують розуміти, яким вимогам поставленої мети сучасної практики має відповідати той чи інший прибор. Його можливості зводяться не лише до відліку четвертної чи половинної тривалості і не тільки в різноманітних темпах.

Бажано використовувати сучасні телефонні та комп'ютерні програми, де пропонуються безліч стилів, їх видів, готових акомпанементів, їх ритмічних схем, варіантів інструментовки, аранжування та власне електронні метрономи, які допоможуть вирішити багато завдань, стосовно музичного часу. Ці засоби можна придбати у магазинах музичних товарів та завантажити з відповідних сайтів Інтернету.

Що стосується безпосередньо метронома, то цей прибор повинен відлічувати такі долі такту, як половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті, також у ньому має бути такі технічні можливості, відлічування метрично відокремлених груп тривалостей, як тріолі, квартолі, квінтолі та інші різноманітні ритмічні фігури, які мають робити відлік у розмірах $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/4$, $6/4$, $7/4$ та у багатьох часто затребуваних темпах від 30 до 250 ударів на хвилину.

Для вирішення проблеми музичного виконання метричної складової твору в репетиційному і виконавчому процесі музикант повинен знати, що чим повільніше темп музичного матеріалу доводиться грати, тим меншими тривалостями необхідно прораховувати музичний час.

У роботі з складними метроритмічними місцями тексту аранжування пропонується використовувати приблизно п'ять основних та найефективних методів.

На ритмічному пристрої (метрономі чи комп'ютерній програмі) набирається потрібний темп (для початку пропонується темп повільніший за оригінальний). Удар може бути половинними тривалостями, а розмір бажано знайти і налаштувати той, що надрукований у тексті, чи розмір без сильної долі (інколи можна настроїти пристрій на таку опцію, що не пов'язана з якимось конкретним розміром, наприклад, дводольний, тридольний або чотиридольний). Це опція відлічування долей такту, де відсутні сильні удари (долі). В цьому випадку комфортніше вступати з метрономом, не очікуючи сильного удару, а починати грати з будь-якого чутного відліку.

Подібний метод дуже індивідуальний і не зможе підійти багатьом п'есам, але ж використовується у налаштуванні комп'ютерної програми, де, наприклад, ритмічна фігура акомпанементу для однієї чверті повторюється і, якщо її сприймати за чверть такту у розмірі $3/4$ чи $4/4$, то теж можна вступати з будь-якої чверті. Але повернемося до традиційного користування метронома з сильною та слабкою долями тощо.

Два удари в такті, які пропоновано сприймати як I і III чверті такту в розмірі $4/4$, або розрахуємо 1 удар на I чверть як сильну долю такту, чи 2 удари на I чверть із точкою та II чверть із точкою у розмірі $3/4$, розуміючи, що в цьому розмірі після чверті з точкою йде відрахування на «і», а в стилі «Jazz-waltz» у такті використовується таке групування тривалостей, як 2 чверті з точкою. У налаштуванні метронома може зберігатися просто два удари.

Наступний метод. Після вирівнювання гри основних долей (сильних та відносно сильних) композиції, варто

працювати з дрібними тривалостями, тобто з четвертними, восьмими, шістнадцятими, налаштуваючи прибор на удари восьмими, не змінюючи швидкості загального темпу. В цьому методі принцип роботи зберігається, але націлено на більш дрібні тривалості.

Третій метод. На даному етапі пропонується таке саме завдання, як і у I та II методів, але налаштування прибору відліку має бути на удари в двічі дрібних тривалостей. І метою такого методу є організація ритмічного мислення та виконання музиканта, навпаки, великих тривалостей із розумінням кількості дрібних ударів, що заповнюють їх упродовж звучання.

Четвертий метод. Перевірка відчуття відмінності слабкої долі метра від сильної у процесі гри. У цьому методі метроном треба налаштувати, як у III пункті, але, роблячи завдання, треба починати грати необхідну частину твору зі слабкої долі, змістивши усвідомлення удару сильної долі такту на слабку (тобто, грати, розміщуючи удар на слабку долю такту п'єси).

П'ятий метод. Варіантів методики репетиції з метроритмичними недоліками дуже багато, але в останньому етапі завжди пропонується перевірка результату шляхом особистого чи з колегами прослуховування запису свого заняття, з аналізом і висновками.

Розуміння метроритму музичного часу естрадно-джазової музики, в порівнянні з академічною, зовсім інше. Тому застосування таких прийомів гри, як прискорення чи уповільнення класичної школи виконання, в легкожанрових творах не завжди виправдане. Звернемо увагу на те, що прискорення та уповільнення (агогічні відступи) у середині музичної фрази, речення, періоду та ін. у творах академічних жанрів є частим і дуже цікавим засобом художньої виразності, що в естрадно-джазовій музиці використовується як жартівливий трюк аранжування, що трапляється зрідка.

Наприклад, для порівняння візьмемо дві відомі у своєму жанрі композиції – вальс Тоні Мурена «Байдужість» («Indifference») (рис. 6) та вальс Фріца Крейсlera «Чудовий розмарин» («Schon Rosmarin») (рис. 7; 8). Обидва вальси побудовані як твори для сольного виконання з оркестром чи з якимось супроводом (фортепіано, акордеон тощо) в гомофонній структурі та приблизно в однаковій формі частин:



Рис. 6. Приклад №6

Grazioso

Violin

Piano

Рис. 7. Приклад №7



Рис. 8. Приклад №8

Теми виглядають схематично однаково, а також звучать у приблизно одному темпі. Але вальс-мюзет «Байдужість» Тоні Мурена переконливо звучить тільки при виконанні рівним і філігранним звуковідтворенням кожної восьмої нотки в одному темпі з початку й до кінця. А от вальс «Чудовий розмарин» є класичною композицією, і блискуче та витончено прозвучить, якщо виконавець робить будь-які прискорення, мікроуповільнення (маються на увазі агогічні відступи як сольної партії, так і супроводу одночасно).

У виконавчій творчості зустрічаються приклади, коли в тексті естрадної п'єси мають місце академічні агогічні відступи та драматичний характер музики, і також у грі зберігаються естрадна манера і характер, так би мовити, «два в одному». Даний приклад можна послухати у французькому мюзеті всесвітньо відомого віртуоза, джазового акордеоніста Франції Ришара Гальяно «Вальс Марго» («La valse a Margaux»).

Висновки. Отже, музика легких і джазових жанрів народжується за допомогою відповідного творчого настрою композитора та імпровізаційності мислення виконавця, які навіяні здебільшого позитивними емоціями свята, яскравих образів, танцювальних сцен тощо. Історично склалося так, що в більшості музичних культур народів світу інструментальний жанр займає значуще місце, де особливість синергії музикального метру і ритму надає базову характеристику

жанру, стилю, національності. Виявлено, що саме у джазових аранжуваннях значну роль в інтонуванні чи переінтонуванні фольклорних елементів належить ритму і метру. Отже, баян та акордеон – це інструменти, що мають свої переваги та недоліки в конструкції, природі звучання тощо, важливо це використовувати доцільно в будь-яких творчих знахідках у процесі сольного виконання та в групі.

Список використаної літератури:

1. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне. Одесса: Астропринт, 2008. 160 с.
2. Семешко А. Музики вірний слуга (Про професію, про майстерність і не тільки...). Бесіда-діалог зі Світланою Рибіною. Київ: Асо-орус, 2014. 96 с.
3. Сподаренко В. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 12. Київ, 2012. Сс. 133-139.
4. Сподаренко В. Сильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів середини ХХ – початку ХХІ століть. Музична україністика: європейський контекст: колект. монографія. Івано-Франківськ, 2015. Сс. 212- 223.
5. Стрельченко К. Методика виконання творів на баяні та акордеоні в естрадно-джазових стилях. Наукові записки. Серія педагогічні науки. Випуск СХХХІІ (142). 2019. 266 с.
6. Стрельченко К. Практичний курс естрадно-джазового акомпанементу для баяна та акордеона. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. 172 с.
7. Устименко-Косорич О., Каблова Т., Сподаренко В. Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладах аналізу музичних творів). Арт-Платформа. 2022. № 5. Сс. 31-49.

8. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2008. 256 с.

Kostiantyn M. STRELCHENKO,
Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: sunnyside.trio@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5100-3656

**SYNERGY OF METRORHYTHM COMPONENTS
IN THE PROCESS OF A SOLO PERFORMANCE OF POP
AND JAZZ COMPOSITIONS
ON THE ACCORDION**

Abstract. This article reveals the essence of the summing effect of the interaction of the nature of the live process of performing a pop-jazz arrangement of a music, improvisational design of the finished material with the standards of metro-rhythmic schemes for accompaniment of light genre music for the play accordion.

The article also proposes a method of adapting the metro rhythmic thinking of the performer in the process of preparing and playing a concert program of light genre music using computer technologies and the technique of the rehearsal process to bring the sound quality of the pop-jazz repertoire in playing the bayan and accordion to the level of popularity of traditional instruments of this genre. such as piano, saxophone, double bass, guitar, etc., and occasionally orchestral groups (big bands, jazz ensembles, jazz duets, jazz trios, etc.).

If You pay attention to the adaptations of orchestral works for accordion or the arrangement of compositions in pop-jazz styles for these instruments, where the left-hand part performs the adapted accompaniment material mainly on the keyboard of a standard bass system accordion, and the right hand has to play, respectively, the melody, theme, improvisation and episodically demonstrate parts of the accompaniment part.

The content of the article focuses on the study of the natural causes of the existing problem of quality performance by accordionists of the accompanying or main part of the musical and rhythmic material during the preparation and concert performance of a pop-jazz arrangement. That is, the question arises as to why musicians who easily and virtuously play these instruments usually find it difficult to control their metrical thinking and play rhythmically evenly during solo performance, conveying the drive of the rhythm to the listener.

Key words: variety, jazz, arrangement, rhythm, meter, accordion.

References:

1. Vlasov, V. (2008). Shkola dzhaza na bayane i akkordeone [School of Jazz Accordion and Bayan]: uch. posob. Odesa: Astroprint [In Ukrainian].
2. Semeshko, A. (2014). Muzyki vernyi sluga (O professii, o masterstve s ne tolko...). Beseda-dialog so Svetlanoi Rybinoi [Music is a faithful servant (About the profession, about skill and not only...). Conversation-dialogue with Svetlana Rybina]. Kyiv: Accopus [In Ukrainian].
3. Spodarenko, V. (2012). Folklorni i neo folklorni tendentsiyi akkordeonno-bayiannoyi tvorchosti suchasnyh ukrayinskih kompozytoriv [Folkloric and neo-folkloric tendencies of accordion-fabulist works of modern Ukrainian composers]. Ukrayinske

mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii.12, 133-139 [In Ukrainian].

4. Spodarenko, V. (2015). Styliovi tendentsii akkordeonno-baianoi tvorchosti ukrainskikh kompozytoriv seredyny XX – pochatku XXI stolit. Muzychna stylistyka: ievropeiskii kontekst. 212-223 [in Ukrainian].

5. Strelchenko, K. (2019). Metodyka vykonannia tvoriv na baiani ta akordeoni v estradno-dzhazovykh styliakh. Naukovi zapysky. Seriiia pedagogichni nauky. Vupusk CXXXII (142). Vydavnytstvo NPU imeni M. P. Dragomanov [In Ukrainian].

6. Strelchenko, K. (2014). Praktychnyy kurs estradno-dzhazovoho akompanementu dlya bayana ta akordeona [Practical course of pop-jazz accompaniment for accordion and accordion]. Kyiv. University named after B. Grinchenko [In Ukrainian].

7. Ustymenko-Kosorich, O, Kablova, T., Spodarenko, V. (2022). Rysy neofol'kloryzmu v bayanno-akordeonniy tvorchosti Viktora Vlasova (na prykladakh analizu muzychnykh tvoriv) [Features of neo-folklorism in the accordion-accordion work of Viktor Vlasov (on the examples of the analysis of musical works)]. Art-Platforma. 5, 31-49 [in Ukrainian].

8. Cherepanyn, M., Bulda, M. (2008). Estradnyy olimp akordeona: monohrafiya [Pop accordion olympus]. Ivano-Frankivs'k, Lileya NV [in Ukrainian].