

концертний блиск, які безмежно розширили горизонти виразовості інструментального мистецтва його часу. Безсмертне ім'я Ніколо Паганіні є гордістю не тільки його батьківщини, але й усього людства як ім'я великого художника, що зробив грандіозний внесок у скарбницю світового музичного мистецтва.

1. Берлиоз Г. Избранные статьи. – М., 1956. – 74 с.
2. Григорьев В. Никколо Паганини: жизнь и творчество. – М., 1987. – 80 с.
3. Заранський В. Український скрипковий концерт: Навчальний посібник. – Львів: Сполом, 2003. – 222 с.
4. Каринцев М. Паганіні. (Картини з життя). – К., 1969. – 18 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 206 с.
6. Мильштейн Я. Ференц Лист. – М., 1956. – Ч.1. – 458 с.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
8. Пальмин А. Никколо Паганини. Краткий очерк жизни и творчества. – Л., 1968. – 86 с.
9. Сигети Й. Воспоминания. Заметки скрипача. – М., 1969. – 123 с.
10. Стендаль. Собрание починений. – М., 1959. – Т.10. – 387 с.
11. Тибальди-Кьеза М. Паганини. – М., 1981. – 284 с.
12. Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. – М., 1975. – 58 с.
13. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М., 1968. – 448 с.

The virtuoso performance mastery of Paganini is investigated in presented article both with his authors repertoire. The main aspects of 24 Paganini etudes interpretations are defined. The main imaging circle and character of etudes are defined, the analys of main performance difficultnes is given. The peculiarities of composer romantic style interpretation are marked.

Key words: violin art, performance, interpretation.

УДК 786.8: 781.68

ББК 85.315.713

Владислав Князєв

АРТИСТИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАЯНІСТІВ

У статті аналізуються артистично-театральні чинники виконавського мистецтва баяністів, що набувають особливого значення зі зростанням образного навантаження у сучасному мистецтві, тенденції до візуалізації та збільшення частки творів синтетичних музичних жанрів у репертуарі. Акцент у дослідженні робиться на відображенні у виконавській та композиторській творчості провідних українських митців творів синтетичних музичних жанрів і їх різновидів.

Ключові слова: нова музика, театралізація, синтетичні музичні жанри, словесно-музичний синтез, артистично-театральні чинники виконавського мистецтва, візуалізація.

З поглибленням змістовності та зростанням образного навантаження у сучасному мистецтві яскраво прослідковується тенденція до театралізації концертної подачі артиста. В останніх зразках баянного репертуару, що часто демонструють синтетичні поєднання різних видів мистецтв, посилення вимог до артистизму та сценічності концертантів зреалізовує поступ до візуалізації за допомогою комплексного суміщення засобів художнього впливу. Зважаючи на це, розгляд артистично-театральних чинників баянного виконавського мистецтва набуває особливої актуальності.

Різноманітні аспекти театралізації виконавства та синтезу мистецтв висвітлені у монографіях Б.Галєєва [1; 2], Т.Куришевої [3], В.Михальова [4], Т.Рейзенкінда [5] та інших, статтях М.Кагана [6], Юл. Малишева [7], І.Хательдієва [8], частково цю проблему розглядають у своїх дисертаційних дослідженнях В.Клименко [9], В.Колоней [10], Т.Кохан [11], Ю.Мостова [12] та ін.

У наукових роботах, присвячених баянному мистецтву, означених питань торкається І.Єргієв (аналізуючи репертуар “модерн-акордеоністів”) [13], В.Мурза (артистична культура у структуруванні баянної творчості) [14], А.Чорноіваненко (театралізація у контексті фактурних показників баянних композицій) [15]. Проте у даних працях артистично-театральні чинники баянно-акордеонного виконавського мистецтва не знаходять усебічного висвітлення.

З огляду на це, метою запропонованої статті є: на основі оригінального репертуару проаналізувати та відобразити еволюцію артистично-театральних показників виконавської техніки баяніста.

Мета дослідження зумовила постановку таких завдань:

– простежити вплив артистично-театральних чинників на виконавське мистецтво баяністів продовж його еволюції;

– на основі сучасних зразків баянного репертуару прослідкувати:

- 1) взаємодію музики зі словом;
- 2) взаємодію музики з видовищем;
- 3) взаємодію музики зі словом та видовищем.

У сучасному виконавстві спостерігається зростання вагомості та інформативності не тільки звукового, але й зорового ряду. У творах часто присутній відповідний авторський театральний задум, передбачається театралізоване виконання чи наявне певне залучення мультимедійних засобів. Мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. вимагає та активно практикує нові шляхи реалізації творчих ідей, які виражаються у піднесенні й популяризації різноманітних синтетичних форм і знаменують тенденцію до симбіозу.

Синкретичність мистецтв побутувала ще в архаїчну епоху існування людства. Прамузичні елементи були тісно пов'язані з жестом, мімікою, моторикою, вони застосовувались у комунікативних актах у найрізноманітніших сферах людської діяльності та виконували важливу знаково-інформаційну функцію. Згодом усі ці елементи знайшли своє відображення у різних видах та жанрах мистецтва. Так, індійська філософія розглядає музику “як поєднання трьох мистецтв – співу, гри на музичному інструменті та танцю” [3, с.29]. Античні автори, в переважній більшості, не сприймали вузько інструментальний жанр без поєднання його з поетичним словом, пластикою чи театральним дійством. Платон, наприклад, “доволі критично ставився до інструментальної музики, незалежної від пісні та танцю, стверджуючи, що вона придатна лише для швидкої ходи та відображення звіриного крику” [16, с.6]. Мистецька синкретичність знайшла своє яскраве втілення в античній трагедії. У середні віки, з поширенням християнства, симбіоз у мистецьких жанрах видозмінюється. Зокрема, розвиток музики відбувається у двох напрямках: культовий, де музика відіграє супроводжуючу роль і відбувається строге обмеження пластично-видовищного начала в рамках церковних канонів, та світський напрямок, репрезентований діяльністю бродячих народних музикантів – менестрелів, трубадурів... Тільки наприкінці Відродження інструментальна музика, як жанр, набуває певної самостійності. Проте вона отримує загальне художнє визнання тільки в ХVІІ ст.

В опосередкованому вигляді подібну тенденцію можна простежити і в еволюційному розвитку баяна та виконавства на ньому. Спочатку застосування інструмента мало яскраво

виражене побутове спрямування. Перші примітивні моделі використовувалися у якості дитячої іграшки, більш досконалі гармоніки застосовуються “як інструмент для масової забави” [17, с.10], відіграючи супроводжуючу функцію у комплексному поєднанні з піснюю та танцем (демонструючи цим синкретичність). Виконавці, які демонстрували професіоналізм у вузькоінструментальному напрямку, переважно представляли його у циркових виставах, балаганах, демонструючи виконавство, здебільшого, в театральнорозважальній сфері з усіма візуально-артистичними атрибутами, притаманними цьому жанру. Звісно, не можна відкидати наявність сольного виконавства, проте воно ще не було масовим і до 20 – 30 рр. XX ст. було швидше винятком, аніж правилом.

Із започаткуванням професійної освіти у галузі спостерігається диференціація на два напрямки – концертне, професійно-академічне виконавство та народно - побутове, аматорське. Домінування у репертуарі виконавців 50 – 70-х рр. перекладень музичної класики передбачало й адекватне, виважене сценічно-артистичне відтворення. Відхід від стереотипів імпульсивної емоційності аматорського жанру був одним із чинників, що засвідчував поступ баяністів у напрямку академізації.

У наш час загальні процеси активізації впливу артистично-театрального у виконавському мистецтві спричинили до специфічного прояву його у своєрідному явищі “інструментального театру” [18]. У зв’язку з цим А.Чорноіваненко пише: “Поняттям “інструментальний театр” доцільно позначити не тільки переважно видовишні, експериментальні опуси “композиторів-режисерів”... але і те явище у виконавстві останніх десятиріч, що становить деяку синкретичну цілісність інтерпретаторських, інструментально-технологічних, емоційних, інтелектуальних, сценічно-акторських якостей творчо неповторної особистості сучасного “виконавця-режисера”... [15, с.73 – 74]. Погоджуючись, у цілому, з думкою науковця, наголосимо на органічній єдності всіх вищезазначених складових виконавської майстерності.

Остання третина XX ст. ознаменована появою нового еволюційного напрямку в розвитку виконавства на баяні-акордеоні – модерн-акордеона. Ця мистецька течія знаходить своє відображення у творчості багатьох сучасних вітчизняних (Ю.Гомельська, В.Рунчак, Л.Самодаєва, К.Цепколенко, О.Щетинський, та інші) та закордонних (С.Беринський, С.Губайдуліна, Р.Де Смет, Е.Денисов, В.Золотарьов, М.Кагель, А.Нордхейм) композиторів-симфоністів, які працюють переважно в напрямку постмодерну або ж так званої “нової” музики. Розвиваючи новаторські напрямки сучасної музики та синтетичні види мистецтва, вони широко практикують різноманітні поєднання баяна зі симфонічними інструментами, а також синтетичні сполучення з відеореєстром, електронікою, співом, світлом, розмовою, рухом, танцем тощо. Їх різножанрова творчість, передусім у камерній музиці, віддзеркалює новітні світові мистецькі тенденції та є перспективною базою для подальшого ствердження академічного статусу інструмента.

Візуальне враження від сприйняття композицій “нової” музики суттєво урізноманітнюється їх мультимедійністю. Трагування баяна-акордеона як акустичного синтезатора висуває нові виконавсько-технічні вимоги до баяністів. Знаковість, символізм, витончений психологізм та абстрактність образів, філософська концепція творів, часто разом із мультимедійним оформленням і відповідно задуманою театралізацією, потребують зміни творчої психології музикантів та адекватного, артистичного відображення інтелектуальної аури композицій.

Т.Куришева виділяє три типи синтезу, що відтворюють синтетичні музичні жанри та їх різновиди. Це: 1) музика, що взаємодіє зі словом; 2) музика, що взаємодіє з видовищем; 3) музика, що взаємодіє зі словом та видовищем [3, с.41]. У сучасному баянному репертуарі мистецький симбіоз знаходить своє безпосереднє втілення у кожному із зазначених жанрів.

Зупинимось на кожному з них. Музикознавець Г.Ганзбург вирізняє три рівні зв'язку музики зі словом. Це – безпосередній зв'язок, що виявляється у творах за участю слова, яке звучить: опосередкований – у програмних композиціях, де вербальний елемент винесений за межі музичного тексту, та прихований – який виявляє себе в “чистому” інструменталізмі [19, с.14].

Тісний взаємозв'язок слова й музичної мови є природним і найбільш яскраво реалізується у вокальному мистецтві. В інструментальній музиці синтез музики і слова відображений у багатьох спільних виражальних показниках: звуковисотності, протяжності та наспівності звука, у різноманітному акцентуванні (як смислового, так і динамічному), подібному смислового групуванню (мотиви, фрази, речення, періоди), розчленуванні (цезури, паузи), ритмізації і т. ін. Показово у цьому ракурсі є також техніка мікроструктурного інтонування, що знаходить своє практичне втілення в сучасному виконавському мистецтві українських баяністів і базується на музичному відображенні основних мовно-інтонаційних розмірів.

У творах сучасних українських композиторів – В.Зубицького, В.Рунчака, І.Тараненка та закордонних – Мака Вірсаладзе, А.Шмикова знаходимо непоодинокі випадки застосування прийомів декламації й різноманітної вокальної якості. Зокрема, у п'єсі І.Тараненка “Після прочитання Шевченка. Іричинна”, для баяна-соло, чіткі, карбовані речитативні репліки соліста додають суттєвої динаміки до драматичного розвитку музичного образу, у сонаті В.Зубицького “Фатум”, для тріо баяністів, молитва “Отче наш” виразно передає містично-драматичну ауру твору, а А.Шмиков у Джаз-рок партиті № 2 фактично застосовує людський крик для передачі та підсилення експресії розвитку музичної тканини.

Із значним ускладненням музичної мови та загальної художньої концепції сучасних композицій, використання у концертній практиці попередньої розповіді виконавця про композиторський задум, зміст музичного твору та засоби його втілення певний словесний пролог сприяє кращому сприйняттю публікою мистецької ідеї та виконання у цілому. Безпосереднє вербальне спілкування з публікою ніби залучає слухача до творчого процесу, робить його співучасником сценічного дійства. Деякі виконавці (Ю.Шишкін, А.Дубій, подекуди І.Єргієв) успішно практикують його у своїй концертній діяльності, що знаходить незмінно позитивний відгук слухачької аудиторії.

Ураховуючи потужний вплив на сучасного слухача-глядача поп-культури, що трактує сценічну діяльність передусім як видовище, варто, в мистецьки виправданих кількостях, активніше практикувати елемент видовищності й у виступах баяністів.

Під видовищністю мається на увазі яскраве, акторсько-театральне відтворення музичної образності за рахунок зовнішньо - пластичної (соматичної) лінії, що відбувається у контексті та паралельно з процесом звукоінтонування, а також залучення до візуалізації музичного твору виразових засобів руху, танцю, світла, образотворчих композицій, слайдів, відеоінсталяції.

Відомий режисер В.Мейєрхольд стверджував, що “справжній спектакль... може створити тільки режисер – музикант” [3, с.26]. У сучасному виконавстві, зокрема баянному, доцільно, навпаки, яскравіше практикувати відповідну режисерсько-театральну концепцію виступу концертанта, тобто музикант повинен бути якоюсь мірою і режисером.

Специфіка візуального сприйняття виступу баяніста, який має можливість виконувати як сидячи, так і стоячи та знаходиться обличчям до публіки, відкриті для огляду глядача клавіатури інструмента, що дозволяють наочно демонструвати всю технічну “роботу” на них, додають театралізованості його виступу. Ефектність зорового та слухового сприйняття специфічно-баянних виконавських прийомів (тремоло, рикшет, нетемпероване *glissando*), а також чітко окреслена демонстрація взагалі будь-яких прийомів виразної афектації на інструменті – філірування звука, дихання міха,

штрихова техніка, акцентуація, контрастність динаміки, діалогічність вимовлення інтонацій, фраз, речень, різноманітність звуковимовлення, зіставлення частин форми, ансамблева взаємодія мануалів інструмента, що дозволяє артисту музично й візуально виділяти виконання на кожному з них тощо, створюють широке поле для своєрідного “звукопоказування”. Наприклад, баяніст, бажаючи виділити звучання на виборному звукоряді, який поступається у гучнісних показниках у порівнянні з правою клавіатурою, може не тільки трохи повернути лівий мануал інструмента до публіки, але і своїм виразним поглядом привернути увагу до виконання на ньому. У кожному окремому випадку відтворення навіть однакових виконавсько-технічних завдань, їх рухове відображення у кожного виконавця буде різним. У природному контексті до характеру відтворюваного твору воно сприятиме адекватному слухацькому сприйняттю виконуваної музики, адже у сучасному виконавстві високий рівень майстерності відображається не тільки демонстрацією вузькотехнічних показників, а й у виявленні артистично-театральної міри, що засвідчує витонченість художнього смаку концертанта.

Виступи провідних українських (В.Мурза, П.Фенюк, І.Завадський, В.Зубицький та інші) та закордонних (Ю.Шишкін, Р.Гальяно) концертантів-баяністів засвідчують плідні пошуки у цьому напрямку, проте стрімкий розвиток сучасного виконавства потребує більш широкого впровадження видовищного елемента у масову концертну практику.

У всіх різновидах мистецтва піднесення артистично-театральних чинників відбувається на основі ігрового принципу. Як стверджує С.Аверінцев, “сприйняття культури як гри стає майже нав’язливою ідеєю XX ст.” [3, с.52].

У баянному академічному мистецтві (періоду 50 – 70-х рр.), в опосередкованому вигляді, ігрове начало втілюється у намаганні провідних артистів та композиторів ствердитись у жанрі концерту, де цей принцип яскраво виражений у своєрідному змаганні соліста й оркестру та репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стає програмна музика. На цьому ґрунті в академічному мистецтві (у 80 – 90-ті рр.) відбувається поширення різноманітних імпровізаційних форм (зокрема алеаторики), воно зазнає суттєвого впливу джазу та естради (90-ті рр.), в яких ігрове начало втілюється особливо безпосередньо.

Естрадне та джазове відгалуження, зокрема баянно-акордеонного виконавства, особливо виразно впливає на академічний напрямок у плані підсилення артистичного комплексу й загальної театралізації виконавської майстерності. Цьому сприяє ефектна відеопластична низка оригінально-баянних, фактурно-технічних прийомів, які широко застосовуються у композиціях даної стилістики, що і прослідковується у творах композиторів-баяністів А.Білошицького, В.Власова, Є.Дербенка, В.Зубицького, В.Сташевського, В.Черникова та ін.

Яскравою постагтю у плеяді сучасних композиторів є Кармела Цепколенко – перша українська авторка, яка почала творити у жанрі “нової” баянно-акордеонної музики. У своїй творчості вона “виходить за межі індивідуалізму та традиційного сприйняття музики і відтворює нові супер-гігантські простори (фестивалі), що існують як єдине синтетичне дійство музики, театру, перформансу та візуального мистецтва” [20, с.175]. Усі ці показники наглядно втілені в одному з останніх її творів, що написаний у жанрі перформансу – “Знесиллям зломлені народи. ...Цвинтарна музика” для баяніста, ударних та відео-шоу (фотографії Кристофа Лінга цвинтарів із теренів колишньої цісарської Австро-Угорської монархії).

Виконавське відображення у баянній партії психічного стану людини, що опиняється на старих, занедбаних, сплондрованих цвинтарях, та певна зображальність-фотографічність музики, вимагають відповідної інтонаційно-технічної та артистичної

передачі незвичної образності й семантичних звукових асоціацій. Поєднання баяністом інтонування на інструменті із звуковідтворенням на ударних (коробочка, тамбурин, бонги) висуває додаткові вимоги до виконавської техніки, а в комплексі з відсоінсталяцією створює специфічне візуально-музичне враження від сприйняття композиції.

Зростання значимості часто немусичних засобів виразності (пантоміми, пластично-виражального начала, введення мовної декламації, сонорики, відповідної світлової інсталяції та відеоряду) у музичному виконавстві й композиторській творчості апелює до архаїчних пластів свідомості, підкреслюючи виражальність та інформаційність мистецького акту. Тому в сучасному мистецтві зростає кількість творів, де відбувається активне, синхронне сполучення музики з вербальною і видовищною лініями.

Яскравим прикладом твору, в якому автором передбачена театралізованість виконання, є п'єса В.Власова "Телефонна розмова". Твір становить невеличку жанрово-побутову сценку, де за рахунок сполучення мовних та оригінальних музично-інтонаційних засобів відображена телефонна розмова між чоловіком і жінкою. Чоловічу роль грає сам виконавець, його партія викладена вербально та являє собою короткі заперечні репліки-відповіді французькою мовою. Жіноча роль відтворюється суто музично-інструментальними засобами.

Виконання цієї композиції ставить перед концертантом низку складних завдань не тільки в інтонаційно-технічному плані, а також в артистично-театральному та інтерпретаторсько-режисерському, оскільки візуальна лінія у цьому творі набуває виключно важливого змістовного значення. Виразність, ситуативно-інтонаційна доречність "чоловічих" реплік виконавця, адекватний мімічно-пластичний малюнок "жіночого", що накладається на відповідне музично-інтонаційне тло, допомагають утворенню у слухача-глядача чітких образно-сміслових асоціацій. Одночасне відображення подвійної образності вимагає наявності неабияких акторських якостей, "життя в образі" та передбачає відповідно продуману режисуру виступу баяніста. У виконанні В.Мурзи, сценічному амплуа якого притаманний яскравий артистизм та підкреслена видовищність, твір знаходить влучне, довершене відображення.

Сучасне світобачення сприяє особливій популярності різноманітних форм ансамблевого та оркестрового музикування. Розмаїття ансамблевих поєднань баяна з класичними та народними інструментами дозволяє яскраво продемонструвати театралізоване виконання та реалізувати ігрові якості жанру. Різноманітні репертуарні зразки репрезентують переважно твори "нової" музики: "Echoes", драма з музикою для сопрано, скрипки, фортепіано та баяна і "Цвітіння" для сопрано, кларнета та баяна В.Польової; "Танок із тінню", моноопера для сопрано, скрипки, баяна та фортепіано; "Два дні мадам Ленін" камерна опера-балет у складі з баяном Л.Самодаєвої; "Забуті народні усталощі" для баяна, ударних, відео та читця К.Цепколенко та ін.

Яскрава взаємодія музики з вербально-видовищною сферою прослідковується у творчості композитора-баяніста В.Рунчака. Зокрема, його симфонії для баяна соло, симфонічного оркестру, рок-групи та відеоряду "Страсті за Владиславом". Музично-інструментальна лінія композиції суттєво доповнюється та урізноманітнюється за рахунок різноманітних вербальних текстових вставок, що виконуються читцем та "quasi-хором" оркестрантів, а також візуальною низкою, що являє собою відеоролик на вказану автором тематику та проекцію картини М.Ге "Що є істина".

Підсумовуючи аналіз артистично-театральних аспектів баянно-акордеонної виконавської та композиторської творчості, можна зробити такі висновки:

– еволюція баянного виконавства засвідчує відхід від імпульсивно-спонтанної, безпосередньо-емоційної почуттєвості побутового музикування до перейняття та адаптації концертантами академічної манери артистизму, що відбувалося паралельно з опануванням

ними класичної репертуарної спадщини, відтворення якої передбачає адекватну стильову манеру сценічного висловлювання. Це відобразилось у поширенні раціонально-практичної домінанти у сценічній поведінці артистів, більшій доцільно-емоційній виваженості виконань, набутті та розвитку нових виконавсько-технічних навичок. Відхід від стереотипів імпульсивної емоційності аматорського жанру був одним із чинників, що засвідчував зростання фахового рівня баяністів та їх поступ у напрямку академізації;

– удосконалення артистично-театральних показників виконавської техніки баяніста проходило через втілення ігрового принципу в жанрі концерту (змагання соліста з оркестром) та оригінальному репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стає програмна музика, до активізації впливу візуально-видовищного, артистично-театрального у своєрідному феномені “інструментального театру”;

– специфічні візуальні показники сценічної подачі баяніста (можливість грати сидячи та стоячи; концертна посадка обличчям до публіки, що активізує мімічно-пластичне відображення виконавцем музичної образності; відкритість зорового огляду мануалів інструмента та візуальна ефектність “звукопоказування” як оригінальних фактурно-технічних, так і баянно-сонористичних прийомів) у комплексі з художньо-доцільною емоційністю та підкресленою артистичністю виступають суттєвими чинниками художнього впливу на сучасну слухачько-глядацьку аудиторію;

– розвиток оригінальної музичної мови та виконавства призвів до виникнення нового явища в баянно-акордеонному мистецтві – модерн-акордеона (термін І.Єргієва). Для нього характерна яскрава візуалізація-театралізація концертування баяніста не тільки за рахунок яскравого відтворення специфічних відеопластичних показників, але й відображення нової образності, різноманітних ансамблевих поєднань із класичними інструментами, синтетичних сполучень із відеоярдом, електронікою, співом, світлом, розмовою, рухом, танцем. Новий контекст сценічної діяльності вимагає переосмислення та вдосконалення артистично-театральних аспектів виконавської техніки баяніста;

– сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає віртуозне володіння останнім не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразовості, але й наявністю цілого комплексу якостей акторської майстерності.

1. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1976. – 288 с.
2. Галеев Б. Человек, искусство, техника. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1987. – 264 с.
3. Курышева Т. Театральность и музыка. – М., 1984. – 201 с.
4. Михалев В.П. Видовая специфика и синтез искусств. – К.: Наукова думка, 1984. – 100 с.
5. Рейзенкинд Т.И. Теория и практика комплексного подхода к проблеме взаимодействия искусств в профессиональной подготовке учителя музыки. – К., 1995. – 199 с.
6. Каган М. Музыка в мире искусств // Советская музыка. – 1987. – №6. – С. 26 – 38.
7. Малышев Юл. Проблема синтеза искусств в современной эстетике // Ф.Лист и проблема синтеза искусств. Сборник научных трудов. – Харьков: Изд. группа РА- Каравелла, 2002. – С. 4 – 11.
8. Хательдиева И.Г. Музыка в синтетических видах искусства // Новое в жизни, науке, технике. Эстетика. – М.: Знание, 1987. – № 1. – 62 с.
9. Клименко В.Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 1999. – 16 с.
10. Колоней В.А. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2004. – 17 с.
11. Кохан Т.Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01/ Держ. акад. кер. кадрів культ. і мист. – К., 2002. – 19 с.
12. Мостова Ю.В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Харків, 2003. – 20 с.

13. Єргієв І.Д. Модерн-аккордеон як нове явлення исполнительського мистецтва // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Одеса: Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 346 – 356.
14. Мурза В. Інструментальне виконавство: артистична культура у структуруванні баянної творчості // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 207 – 217.
15. Черноіваненко А.Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна: Дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Одеса, 2000. – 170 с.
16. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – 696 с.
17. Мирек А.М. ... и звучит гармоника. – М.: Сов. композитор, 1979. – 176 с.
18. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
19. Ганзбург Г. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам Ф.Лист и проблема синтеза искусств. Сборник научных трудов. – Харьков: Изд. группа РА- Каравелла. 2002. – С. 12 – 25.
20. Єргієв І.Д. Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – Вип. 26. – С. 173 – 185.

The article analyzes the artistic and theatrical factors of accordionists' performing art which gain special importance which the increase of image intensity in modern art, tendencies to visualization and increase of pieces of work belonging to synthetic music genres in repertoire. The research underlines the representation of synthetic music genres works and their varieties in the performing and composer's creative work of outstanding Ukrainian artists.

Key words: new music, theatralization, synthetic music genres, verbal and music synthetic, artistic and theatrical factors of performing art, visualization.

УДК 788.5

ББК 85.315.722

Андрій Карняк

РОЛЬ ІНТОНАЦІЇ ТА ВІБРАТО ВИКОНАВЦЯ-ФЛЕЙТИСТА У ХУДОЖНЬОМУ ВТІЛЕННІ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ

Автором статті розглянуто проблеми сучасного виконавства на флейті з урахуванням сольної, ансамблевої та оркестрової практики. Важливу роль відведено місцю інтонації та вібрата в процесі інтерпретації музичної думки композитора. Стаття ілюстрована нотними прикладами української та зарубіжної музики з використанням вібрата. Автор здійснює детальний аналіз вібрата у творах сучасної педагогічної і виконавської практики флейтиста.

Ключові слова: флейтове мистецтво, інтонація, вібрато, інтерпретація.

Дослідження у сфері методики викладання гри на флейті від найдавніших митців – Ж.Оттетера, І.Квантца, професорів Паризької консерваторії І.Г.Вундерліха, Ф.Дев'єна, німецького флейтиста А.Б.Фюрстенау й до сучасних майстрів-духовиків, присвячені обговоренню основ навичок початкового володіння інструментом, заглиблюються в акустичні особливості та вдаються до лабораторних аналізів звукової природи флейти, намагаються досягнути таємниці розвитку техніки виконавця. Ці роботи дуже рідко мають на меті пояснити художню необхідність, мистецьке підґрунтя засвоєння технологічних порад. Такий наголос, на нашу думку, має стати первинним та принциповим, саме він здатний сприяти гармонійному розвитку інструменталіста (шлях, що пролягає від мети до засобів, а не навпаки).