

1. Баб'юк Л. З історії музичного життя Коломиї // Музика Галичини. – Львів: Сполом, 1999. – Т. II. – 281 с.
2. Барвінський В. 25-літній ювілей доктора Ст. Людкевича // Діло. – 1925. – Ч. 57.
3. Буковина: її сучасне і минуле. – Париж – Філадельфія – Детройт: Зелена Буковина, 1956. – 612 с.
4. Волошук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848 – 1939 років: Дис. ... канд. мист.: 17.00.01. – К., 1999. – 189 с.
5. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття довоєнної пори // Карпатський край. 1994. – Т. 7. – 121 с.
6. Демочко К. Музична Буковина. – К.: Музична Україна, 1990. – 121 с.
7. Діло. – 1902. – Ч. 209.
8. Діло. – 1904. – Ч. 50.
9. Діло. – 1931. – Ч. 126.
10. Діло. – 1935. – Ч. 343.
11. Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. – 1914. – Ч. 5–6.
12. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К., 1960. – 190 с.
13. Карпато-руський вісник. – 1922. – 17 травня.
14. Лисько З. Шевченківський концерт // Діло. – 1939. – Ч. 59.
15. Людкевич С. Недостача організації. // Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, – 1973. – С. 715.
16. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: Сполом, 2001. – 279 с.
17. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: – Монографія. – Львів.: Сполом, 2003. – Т. I. – 287 с.
18. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття”, 2001. – 187 с.
19. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті. 1774–1918. – Чернівці: 2000. – 172 с.
20. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20 – 30-х років XX ст.: Монографія. – Ужгород: ПоліПрінт, 2002. – 206 с.
21. Русин. – 1923. – 22 грудня.
22. Черепанин М. Музична культура Галичини: Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 324 с.
23. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1935. – №. 963.
24. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1935. – №. 1001.
25. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1936. – №. 7.
26. Orkiestra. – 1931. – №1 (4).
27. Orkiestra. – 1933. – №7 (34).
28. Orkiestra. – 1934. – №5 (44).

The article is devoted to research of concert-elucidative activity of Lviv, Stanislav, Kolomya, Uzhgorod orchestral collectives in the aspect of their transition from an amateurism to professionalism, that is related to the rise of level of education in Western Ukraine. The special attention to the Lviv philarmory orchestra, Polish music League orchestra and others activity is given.

Key words: orchestra, performance, koncert life, musik society.

УДК 78.083.6

ББК 85.315.54

Оксана Бахталовська

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАПРИСІВ Н. ПАГАНІНІ

У статті досліджуються риси віртуозної виконавської майстерності Н. Паганіні, його репертуар. Визначено основні аспекти інтерпретації його 24 каприсів для скрипки соло Н. Паганіні. Окремлено основне коло образів та характеру каприсів, проаналізовано найбільш типові виконавські труднощі, що ілюструються нотними прикладами. Автором статті запропоновано методи подолання типових технічних помилок, підкреслено особливості інтерпретації романтичного стилю композитора.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, виконавство, інтерпретація.

У тридцятих роках ХІХ сторіччя у скрипковому мистецтві, зокрема в інструментальному, відбулися значні зміни, зумовлені утвердженням романтичної музики. У цих революційних змінах важливою є роль Ніколо Паганіні, зокрема його 24 каприсів для скрипки соло. До них, як до життєдайного джерела, зверталися і звертаються найбільші майстри інструментальної музики, запозичаючи в них нові художні ідеї.

Ніколо Паганіні (1782–1840), італійський скрипаль і композитор, родом і Генуї, один із найбільших віртуозів в історії світового музичного мистецтва. Одинадцятирічним хлопчиком вийшов на сцену, а в 1797 році здійснив своє перше концертне турне. Своєрідна манера гри, незрівнянна легкість володіння інструментом незабаром принесли йому популярність у масштабах усієї Італії. З 1828 по 1834 рік він концертував у найбільших містах Європи, показавши себе як блискучий віртуоз цілої епохи.

Гра Паганіні розкривала настільки широкі можливості скрипки, що сучасники підозрювали, начебто він володіє прихованою від інших таємницею; деякі навіть вважали, що скрипаль продав душу дияволу. Усе скрипкове мистецтво наступних епох розвивалося під впливом стилю Паганіні – його прийомів вживання флажолетів, пічікато, подвійних нот і різних фігурацій, що акомпанують. Його власні твори наповнені дуже складними пасажами, що підтверджують багатство технічних прийомів. Для Паганіні цими прийомами була феноменальна техніка, яка перевершила всі попередні норми скрипкового мистецтва, створила нові небувалі темброві ефекти.

Особливе місце у творчій спадщині великого італійського музиканта займають 24 каприси для скрипки соло opus.1, написані в 1801–1807 роках. Здається майже неправдоподібним, що ці твори, настільки зрілі по майстерності й розмаїтості змісту, могли бути створені дев'ятнадцятирічним юнаком.

Хоча з часу першого виконання каприсів минуло два століття, проблема інтерпретації цих творів залишається актуальною. Тому основною метою даної публікації є висвітлення характерних особливостей виконання каприсів Н.Паганіні, їх ролі у формуванні віртуозного стилю скрипкової музики. Аналіз сучасної української навчально-методичної та наукової літератури засвідчує, що до теми інтерпретації творчої спадщини Паганіні автори не звертаються, хоча в полі їх досліджень є питання історії скрипкового мистецтва, творчості композиторів, жанрових і стилістичних особливостей творів (В.Заранський, Ю.Волощук, В.Сумарокова та ін.).

Головні завдання пропонованої статті полягають в аналізі закономірностей та координуючих аспектів виконавської інтерпретації каприсів Н.Паганіні, різних за специфікою, але об'єднаних спільністю мистецького задуму, де скрипка виступає як сольний інструмент, але з багатими можливостями.

Узявши за основу форму капричо (від італійського *capriccio* – каприз, раптовість), Паганіні розширив і збагатив її, зумів вдихнути в неї новий зміст, створивши художні п'єси, у яких сміливий політ фантазії і “гра труднощами” поєднуються з багатством музичної думки. “*Dedicati agli artisti*” (“Присвячуються артистам”) – так говорить підзаголовок на титульному листі першого видання 24 каприсів. Цим Паганіні вказав, що у своєму творі він звертається до зрілих художників, до майстрів скрипкового мистецтва. І, звичайно, найменше виправдана точка зору на капричо як на інструктивний твір, як на набір кунштштюків, мета яких – розвиток віртуозної техніки скрипаля. Подібна думка, розповсюджена серед музикантів, заважає скрипалям побачити за зовні блискучою фактурою музичний зміст. Це давало Шуману підставу говорити, що великий Паганіні займає “перше місце серед італійських композиторів” [12, с.112].

Твердження, що Паганіні сам не розглядав капричо як концертні п'єси і

привселюдно їх не виконував, не відповідає дійсності. Збереглося свідчення Стендаля: “Варто слухати Паганіні не у великих концертах, коли він намагається змагатися з північними скрипачами, а в той вечір, коли він грає капричо і знаходиться в ударі. Поспішаю додати, що ці капричо більш складні, ніж усякий концерт” [10, с.82]. Стендаль не тільки відзначив факт виконання Паганіні “Каприсів”, але й підкреслив, що виконання даного музичного жанру було для артиста типовим.

Розмаїтість – основна риса “Каприсів”. У цьому позначилося прагнення найбільш повно виразити ідею “індивідуального”, уникнути “узагальненості” музичної мови класики. “Художня емансипація індивідуального змісту від схематизму є і залишається нашою метою”, – буде згодом писати Ліст [6, с.92].

Широті змісту “Каприсів” відповідає розмаїтість форми, яскравість і свіжість музичної мови. Деякі з них написані в імпровізаційній манері (каприс мі мажор №1), інші в простій, тричастинній формі (каприс ля мінор №5, два до мажорних – №11 і №18 та інші), у формі теми з варіаціями (каприс ля мінор №24) та четвертей, викладених “дуетом” для однієї скрипки (каприс сі мінор №6).

У кожному “Каприсі” розвивається і “обігрується” якийсь один віртуозний скрипковий прийом, конкретно визначений вид техніки. Уже каприс №1 підкорює імпровізаційною волею, барвистим використанням можливостей скрипки. Каприс побудовано на сполученні гри арпеджіоподібними пасажами з ударним стрибкоподібним смичковим штрихом “рикошет”. Немов малюючи скрипковим звуком, Паганіні створює з ажурних плетив арпеджіо і штриха рикошет візерункову, “переливчасту” музичну тканину, цікаву за легкістю і прозорістю колориту. Для того, щоб домогтися необхідної легкості у виконанні штриха “рикошет”, потрібно перед початком роботи над штрихом досконало вивчити текст пальцями лівої руки; знайти місце на смичку, де найкраще підстрибує тростина при мінімальній затраті зусиль (звичайно це середня частина смичка або трохи вище); зафіксувати вихідне положення (відсутність внутрішньої затисненості; смичок у необхідній позиції для виконання штриха “рикошет”; пальці лівої руки знаходяться на грифі у положенні згідно з нотним текстом); у повільному темпі виконати спочатку один такт арпеджіато таким чином, щоб смичок при короткому, вольовому проведенні удару відстрибував від струни і при переносі на іншу струну, при подальшому проведенні удару, не виникало скреготу. Грати у повільному темпі до цілковитого вивчення – досягнення стану абсолютного комфорту у виконанні штриха. Прискорюючи темп, необхідно слідкувати за збереженням штрихової чіткості, чистоти інтонації, відсутності підлігованих нот (особливо при зворотному русі – вверх смичком). Потрібно звернути особливу увагу на авторську ремарку стосовно темпу виконання капрису – Andante (у спокійному русі) й не прискорювати темп до Presto за рахунок втрат у чистоті інтонації, відсутності штриха й т. д.

Каприс №2 побудовано на застосуванні стрибків смичка через одну і дві струни. Утворене при цьому контрастне протиставлення низьких і високих звуків Паганіні використовує для розвитку декількох самостійних мелодійних голосів, що зливаються в динамічну й барвисту музичну картину.

Цікаві каприси ля мінор №5 і сі мінор №10, де ударна техніка смичка подана в різному художньому втіленні. У першому – ефект польоту досягається безупинно послідовними один за одним сміливими ударами смичка, в іншому – легкі стрімкі пасажі, що виконуються летючим *staccato* і переплітаються зі сміливими стрибками, які супроводжуються витонченою орнаментикою (форшлагі, трелі) і додають звучанню жартівливо-граціозний характер.

У “Каприсах” кожна сторінка дивує багатством творчої фантазії, технічної вигадки. Новизна мелодики з її сміливими ходами, несподівані модуляції, хроматизми, гострі гармонійні сполучення, імпульсивність і характерність ритміки, темпів – усе це елементи

нової музичної мови. Не дивно, що “Каприси” стали справжнім одкровенням для музикантів-романтиків. У цьому творі автор виступає як революціонер у мистецтві, який зробив переворот у техніці інструментальної гри й безмежно розширив її виразові можливості.

Мелодика Паганіні відрізняється широким емоційним діапазоном – від ніжної лірики до жагучої драматичної напруженості. Її стилістична спрямованість має те ж джерело, що і “пестлива” благозвучність і “солодка” мелодика Д.Россіні й В.Белліні, – італійську народнопісенну творчість. Але в італійський національний мелодичний стиль Паганіні вніс нові інтонаційні елементи, які свідчать про те, що творець музики був невід’ємний від блискучого виконавця.

Про мелодію Паганіні писав Берліоз: “Велика італійська мелодія – у нього вона звучить більш пристрасно, більш схвильовано, ніж у прекрасних творах оперних композиторів його країни” [1, с.13]. Нові принципи мелодійного розвитку, як і використання нових виразових засобів, єдині у створених композитором романтичних образах. Новизна й незвичайність цих засобів додавали фантастичність створеним Паганіні музичним видінням.

Так, мелодія капрису №21 вводить нас у коло музичних образів пізніх романтиків. Це прообраз тієї “нескінченної” мелодії, що пізніше буде розвинена Р.Вагнером, частково Ф.Лістом. Її зміст розкритий в авторській ремарці “amoroso”, тобто любовний дует.

Звертає увагу своєрідний останній злет мелодійної лінії, що перекидає ніби звукову “арку” до наступного викладу мелодії у високому регістрі, – прийом, який став звичайним для фортепіанної мелодики Ліста. У варіаційному викладі проявляється новий романтичний характер мелодії. Вона насичується хроматизмами, що ще більше підсилює її емоційну напруженість, пристрасність, виразність; паузи-“подихи” підкреслюють схвильованість мелодичних інтонацій.

Поряд із цим Паганіні створював мелодії, що вирізняються ліричною проникливістю і пластичністю малюнку. Так, наприклад, каприс №6 – одна з найбільш романтичних за колоритом музичних п’єс, перший зразок інструментальної “елегії”. На тремтливо вібруючому тлі безупинного “тремоло”, що проходить через увесь каприс, виникає наспівна мелодія, ніжна, мрійлива, з меланхолійними інтонаціями (характерний інтервал збільшеної секунди). Каприс написано в оригінальній формі дуету для однієї скрипки – скрипаль одночасно виконує мелодію та акомпанемент до неї.

По-іншому, сумно, звучить вступ до капрису №4. Його мелодія відзначена суворою красою і величчю. За словами Шумана, коли він опрацьовував його для фортепіано, у голові “звучала мелодія похоронного маршу з “Героїчної симфонії” Бетховена [12, с.79]. Порівнюючи мелодії Паганіні й Бетховена, відчуваєш їх внутрішнє стилістичне споріднення, що знайшло вираження не тільки в подібності тональності, регістру, але й мелодійного руху, ритму, інтонаційної побудови.

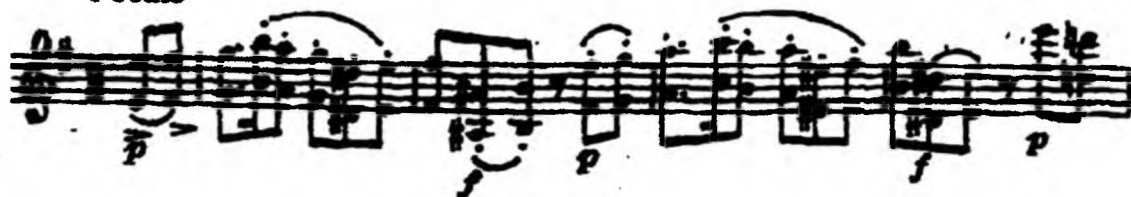


У “Каприсах” Паганіні відображена типова риса, властива італійській народній музиці, – танцювальні ритми. Більше третини “Каприсів” написані в улюбленому в італійській народній музиці розмірі 6/8, на якому будуються італійські народні танці сальтарело, близька йому ломбарда, венеціанський (фріульський) танець форлана чи

фурлана, південноіталійська тарантела, сициліана. Так, у ритмі сициліани написані каприси №7 і 15. Але за характером та емоційним настроєм вони різні. В одному випадку

Posato

Каприччо №15



енергійна, тверда хода, в іншому – пасторальність з м'якістю, плавністю у русі.

У каприсі №20 мелодія з пасторальним відтінком, що звучить на тлі безперервного “волинкового” басу, нагадує наспів “піфферарі” – італійських народних виконавців на

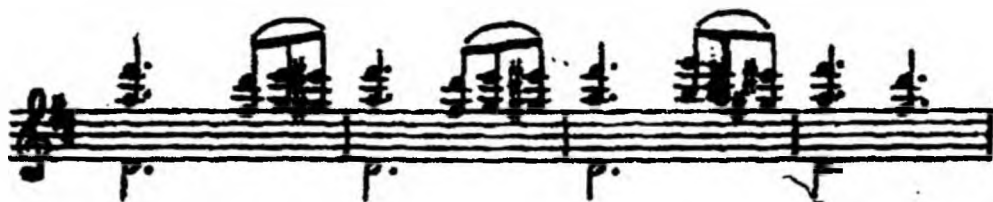
Allegretto

Каприччо №20



піфферо (національному різновиді волинки).

Паганіні мистецьки “інструментує” цю мелодію у верхньому регістрі, хроматизуючи її у багатоголосному викладі, створюючи характерні темброві звучання народного



інструментального ансамблю.

Це яскраво виражені елементи жанровості, типової для романтиків. Особливо характерним є популярний каприс №9, так звана “Кача” (“Полювання”). “Кача”, що виникла в XI столітті як жанр вокальної п’єси імітаційного складу, зображує картини полювання, погоні (звідси й назва – італійське сассіа, буквально полювання, погоня). У

Allegretto sulla tastiera imitando il Flauto



imitando il Corno sulla 3 e 4 corde



XVII–XVIII століттях одержала широке поширення в інструментальній музиці.

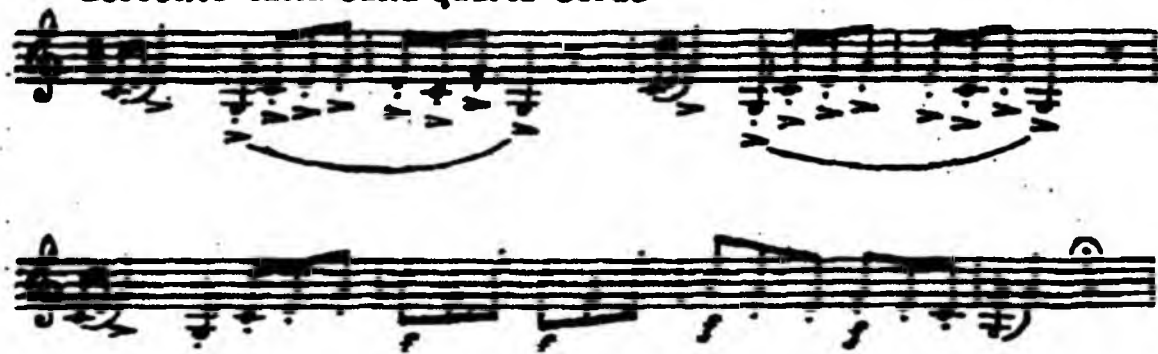
Вона зустрічається у скрипкових сонатах Ж.-М.Леклера, Ж.Мондонвіля, концертах А.Вівальді, у клавірних сонатах Д.Скарлатті. Для інструментальної качі типова мелодійна

побудова з двоголосного, характерного фанфарного чергування сексти, квінти й терції, безперервність ритмічного руху вісімками (переважно у тріольному ритмі). Паганіні вносить істотно нові елементи в побудову качі. Каприс №9 написано у формі рондо з контрастним тональним планом. Темі “Качі” він додає ритмічно більш рельєфні обриси, динамізує характер основного руху, відмовившись від традиційного тріольного ритму. У каприсі блискуче відтворена картина полювання: імітація мисливських рогів, стрибків коней, пострілів мисливців, пурхання птахів, що злітають, азарт погоні. Автор винахідливо “інструментує” тему “Качі”, використовуючи багаті колористичні можливості скрипкового звучання. “На грифі, наслідуючи флейту”, “наслідуючи валторну” – говорять авторські ремарки. Ймовірно, Паганіні були відомі клавірні сонати Скарлатті, написані у формі “качі”. Безперечно, у каприсі №9 присутні інтонаційні впливи музики його великого співвітчизника. Але Паганіні зумів розвинути інтонаційне зерно зі сонати Скарлатті у яскраву звукову картину.

В іншому вигляді подані мотиви “Качі” у вступі “Корренте” до капрису №18.

Corrente tutta sulla quarta Corda

Каприччо №18



Композитор створює з обмеженого матеріалу (всього три звуки) оригінальну мелодію.

До жанрових п'єс варто зарахувати й каприс №14 мі-бемоль мажор, написаний у стислій, лаконічній формі маршу, з мелодією фанфарного складу. Тут використано цікавий прийом динамічного нагнітання за допомогою поступового нашарування голосів, що створює ефект оркестровості звучання. Гострі затримки та хроматичні гармонії додають музиці рельєфний, динамічний характер. Цікаве й поступове становлення основної тональності (у середньому епізоді) – прийом, типовий для романтиків, особливо для Р.Шумана. Основна тональність

Каприччо №14



відчутно вимальовується не з перших тактів, а визначається лише в кінці побудови.

Каприс №17 написаний у складній тричастинній формі. Невеликий вступ (Sostenuto), з урочисто-закличними акордовими вигуками, зненацька завершується на домінанті примхливим каденційноподобним ходом. Це ніби театралізована заставка, що відокремлює початок музичної дії. Вона розгортається у контрастній діалогізованій формі (розділ Andante): легкі, "перлинні", переважно хроматичні пасажі у верхньому світлому регістрі, яким



відповідає мелодійний голос у дещо меланхолійному нижньому регістрі.

Діалог переривається могутнім потоком октав (розділ до-мінор), який, досягнувши кульмінації, розсипається низхідними секвенціями, немов бурхливі хвилі, які розбилися



об скелі, щоб потім знову кинутись на них із новою силою.

До хроматичних каприсів належить і каприс ля-бемоль мажор №12. Надзвичайно оригінальні в ньому інструментальна фактура і прийоми викладу. З розмірного коливання, яке досягається чергуванням звучання двох суміжних струн, виникає примхливо гнучка мелодія з характерними виразними ходами великої і малої секунди. Мелодія немов переливається зі струни на струну, кожна з яких по чергові відіграє роль безперервного органного пункту. Зміщення мелодійного голосу, що відбувається завдяки цьому, зі сильної долі такту на слабку, ефект розбіжних мелодійних ліній, підкреслене виділення опорних виразних звуків – усе це зливається у вишукану, хроматичну "мерехтливу" звукову картину. Тремтливо вібруюче звучання досягається не швидким чергуванням пальців, як у каприсі №6, а швидким хвилеподібним

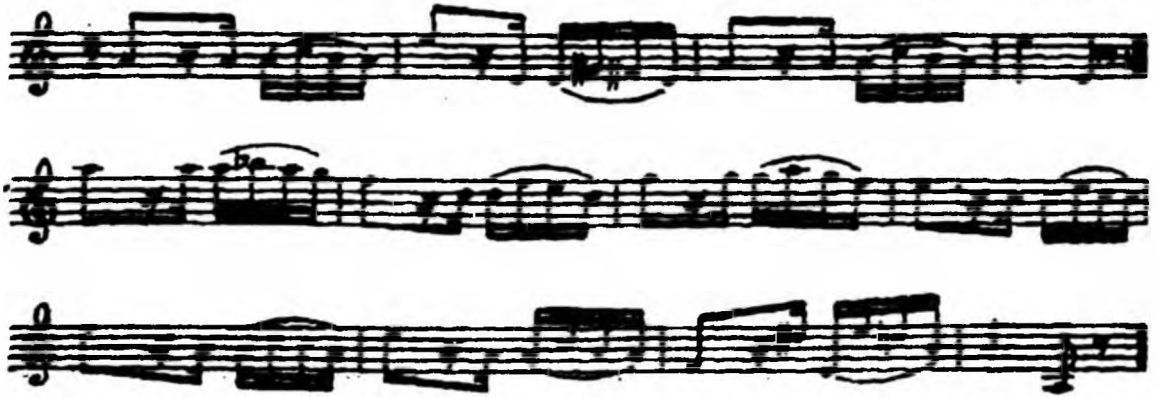


рухом смичка, що плавно переміщується у legato зі струни на струну.

Каприс №24 ля мінор, що завершує збірку, написано у формі варіацій. Це цикл мініатюрних варіацій на оригінальну тему, близьку до стрімкої тарантели, у якій виразно прослуховуються народні інтонації. Так само як і у великого попередника Паганіні А. Кореллі у "Фолії", що завершує його знаменитий збірник сонат для скрипки соло з басом, ця тема з

варіаціями написана в простих, теплих тонах, не має труднощів, властивих для інших каприсів. Одинадцять варіацій Паганіні – це низка музичних образів, що змінюють один одного. Жартівливо-граціозні чи стрімко-рвучкі або ж бурхливо-драматичні вони завершуються динамічною, віртуозно-бравурною кульмінацією. За стислістю викладу, інтонаційною відточеністю тема капрису №24 стала класичним зразком варіаційності. Не випадково до неї звернувся Й.Брамс, який написав свої фортепіанні варіації на тему Паганіні, а за ним і

Каприсо №24



С.Рахманінов, який створив на її основі “Рапсодію на тему Паганіні” для фортепіано з оркестром.

Започаткувавши цілу епоху в історії скрипкового мистецтва, “24 каприси” Н.Паганіні для скрипки соло зберігають до наших днів значення одного з головних здобутків романтичної інструментальної музики, “вищої школи віртуозної майстерності”. Композиції Паганіні новаторством стилю та сміливістю думки суттєво вплинули на подальший розвиток не тільки скрипкового мистецтва. Тріада великих композиторів XIX століття – Ф.Шопен, Р.Шуман і Ф.Ліст, що визначила своєю творчістю розвиток фортепіанного виконавства й композиції, працювала під впливом художньої традиції Паганіні. Він не залишив після себе учнів, але вплив його генія відчувається й у першому скрипковому концерті С.Прокоф’єва, й у “Міфах” Шимановського, й у рапсодії М.Равеля “Циганка”.

До речі, нелегке завдання перенести на мову симфонічного оркестру каприси Паганіні, написані лише для однієї скрипки, поставив перед собою видатний український композитор Мирослав Скорик. Студентський симфонічний оркестр Національної музичної академії ім. П.Чайковського під керівництвом Романа Кофмана виконав 24 каприси в оркестровій редакції М.Скорика. Уперше цей твір прозвучав у Берліні. Ідея виконання його саме у Німеччині належить всесвітньо відомому диригентові Р.Кофману. Додавши каприсам танцювальних ритмів і навіть елементів джазу, але зберігши стилістичну основу першоджерела, М.Скорик дав нове життя одному з найвизначніших творів світової музики, збагативши цим твором скарбницю світової симфонічної музики.

Головними координуючими аспектами виконавської інтерпретації 24 каприсів великого Паганіні є блискуча віртуозність, досконале володіння феноменальною технікою: штрихами “рикошет”, летючим staccato, арпеджіоподібними пасажами, виконавськими прийомами нестандартних флажолетних звучань, використанням одночасного звучання pizzicato та смичкової гри. Його пристрасний темперамент, глибока експресія, вражаюче багатство емоційних відтінків породили нові технічні прийоми, небувалі темброві ефекти. Усе це підтверджує, що “24 каприси” для скрипки соло безсмертного Паганіні – унікальне явище у світовому скрипковому мистецтві.

Виняткове значення Паганіні поєднане не тільки з тим, що це був найяскравіший віртуоз-скрипаль в історії музики. Паганіні геніальний перш за все як творець нового романтичного виконавського стилю. Головне в скрипкових творах – віртуозність,

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. Стил 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.