

*Віталій САЛІЙ,
здобув. другого (магістерського) рівня вищої освіти
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова,*

*Володимир САЛІЙ,
канд. пед. наук, доц. кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка*

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ ЯК СТИМУЛ ДО ПОДАЛЬШОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ПОКАЗНИКІВ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ

У статті проаналізовано розвиток сучасної музичної мови як стимулу подальшого вдосконалення художніх показників виконавської техніки. Розглянуто взаємодію музики з вербально-видовищною сферою, а також емоційність нового виконавського інструментального мовлення в сучасних композиціях. Розкрито вплив ансамблевих поєднань баяна із класичними та народними інструментами на театралізоване виконання музичних творів.

***Ключові слова:** музична мова, баянно-акордеонний репертуар, виконавська техніка, театралізоване виконання, аудіовізуальний ефект.*

Зростаюча значимість різноманітних форм видовищності в академічному мистецтві пов'язана не лише з розповсюдженням кіно та телебачення, але і з відродженням давніх традицій театру представлення. Активна взаємодія різноманітних художніх систем дає поштовх до цілісного сприйняття мистецтва, адже художнє мислення має синтетичну природу. Враховуючи також 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 процесу звукоінтонування та паралельно з ним, а також залучення до візуалізації музичного твору виразових засобів руху, танцю, світла, образотворчих композицій, слайдів, відеоінсталяції.

Немає сумніву, що справжній спектакль може створити лише режисер-музикант. У сучасному виконавстві, зокрема, баянному, доцільно навпаки, яскравіше практикувати відповідну режисерсько-театральну концепцію виступу концертанта, тобто музикант повинен бути якоюсь мірою режисером.

Яскраво виражена емоційність нового виконавського інструментального мовлення в сучасних композиціях у довершеному технічному відображенні та виразній артистичній подачі сприяє потужному комунікативно-психологічному контакту з публікою і адекватному сприйняттю концертанта слухацькою аудиторією. Перспективність такого судження підтверджується діяльністю багатьох видатних виконавців сучасності, що представляють суміжні виконавські спеціальності – В. Співакова, Г. Крамера, ансамблю «Рондо Венеціано» та ін., які продукують елемент видовищності передусім підкреслено емоційним відтворенням музики, що полегшує мистецький діалог із публікою, відображаючи загальний процес наближення високого мистецтва до широкого слухача.

Мета статті – розглянути стимул подальшого вдосконалення художніх показників виконавської техніки в контексті розвитку сучасної музичної мови.

Починаючи ще з романтичної доби та до нашого часу, культивуваці емоційності у музичному мистецтві надавалося все більшого значення.

Підвищено емоційне, експресивне виконання завжди знаходило безпосередній відгук у слухацько-глядацької аудиторії. Відмінність виконання музиканта-майстра від музиканта більш низької кваліфікації полягає у можливостях першого у своєму виконанні та в сценічній поведінці передати значно більшу кількість відтінків і граней різноманітних емоційних станів. Тому підкреслена артистичність виконання завжди викликала симпатію в публіки.

У сценічній поведінці (театралізованому виконанні) об'єднуються інтелектуальна й емоційна сфери артиста, націлені на краще виконання творчого задуму. Навіть виконавські рухи, що безпосередньо не беруть участі в процесі звукопродукування, сприймаються як своєрідна «німа інтонація» та допомагають ясніше відтворити смисл сказаного, відіграють самостійну

художньо-виражальну роль. Осягається їх глибина, краса, правдивість, захоплює логіка та інтенсивність самовираження. Адже відомо, що виразний, змістовний жест – органічний компонент емоцій.

Для досягнення повного сценічного ефекту слухове й зорове враження від виконавця повинні органічно поєднуватись і взаємодоповнюватися. Ця єдність відчувається як злиття внутрішньої сутності виконання і його зовнішньої сторони – поведінки артиста. Для слухача твір і творча діяльність артиста зливаються у новий, єдиний об'єкт пізнання і творчого сприйняття. Тільки максимальна щирість народжує справжній артистизм і переконливість концертного виступу.

Класичне звукоспоглядання характеризується ідейно-логічною і емоційною врівноваженістю. Звідси гармонійність виконання і, як наслідок, зовнішній спокій. Виконавцеві-«романтику» притаманне вільне покладання на фантазію та поринання у світ емоцій. Музика тут тісно пов'язана з поетичною уявою.

Цікаве спостереження з цього приводу виявляє О. Катрич: «Мистецтво багатьох представників української національної культури (Т. Шевченко, Леся Українка, М. Лисенко, Л. Курбас, О. Довженко) позначено характерним романтичним світобаченням. У сфері українського музичного виконавства (С. Крушельницька, М. Сук, Б. Которович, С. Турчак) спостерігається домінантність діонісійського музично-виконавського архетипу, що притаманний виконавському мисленню, яке характеризується подієвим способом викладення музичного матеріалу твору та принципом динамізму, наскрізності розвитку у сфері музичної форми» [1, с. 11–12].

Тільки віртуозно розроблена психотехніка, артистизм баяніста, може захопити слухача, який сприймає твір як послідовно розгорнуту систему звукових і музично-поетичних образів та органічно пов'язану з ними систему емоційних станів. Подібно до диригента, що своїми жестами і пантомімікою пояснює виконання музичного твору оркестрантам, артист положенням голови і корпусу, виразною жестикуляцією, привертає увагу до того чи того фрагмента чи елемента музики, підкреслює значимість, емоційний стрій і тонус того, що

відбувається в даний момент у творі. Театралізація виконавства та оригінального музичного мовлення, виражена у специфічних фактурно-технічних проявах та доповнена пантомімічними рухами, дає змогу більш достовірно передавати та сприймати значення музичних інтонацій і простежувати динаміку їх розвитку. Адекватне пластичне відображення музичної образності у різноманітних формах ігрових рухів, жестах та міміці надає виконанню більшої змістовності та переконливості у втіленні композиторського задуму. У самому виконавському акті техніка, «виразні рухи», не лише реалізують творчі наміри артиста, не лише озвучують його внутрішню уяву, техніка сама, в міру своєї якості і рівня впливає на творчу думку артиста. Як зауважує В. Колоней, «моторно-пластичне начало виражає себе у двох ракурсах: як фізичний рух і як зоровий ряд, що відображає цей рух. Воно відіграє не другорядну, а швидше співтворчу роль, оскільки фізичний рух формує звуковий ряд, який виявляється в міміці, жестах, манері поведінки за інструментом, зовнішності виконавця в цілому» [3, с. 65].

Досконалий артистизм як видовищна спрямованість у мистецтві, ефективне музично-артистичне відображення відеопластичних показників, що зумовлені фактурними даними музичного матеріалу, виявляється тільки за умов безвідмовної виконавської техніки, коли виконавець «подовжує себе, зливається з інструментом». У крайніх своїх виявах це відобразилось у трактуванні деякими композиторами-авангардистами людини як музичного інструмента.

Значення синтетичності сприйняття можна перевірити, зіставляючи враження від естрадного виконання артиста з прослуховуванням виступу того самого виконавця на платівці чи по радіо. Прослуховування запису може викликати захоплення, вразити деякими технічними якостями, викликати естетичну насолоду, але схвилювати як при безпосередньому сприйнятті виконавця на сцені, воно неспроможне.

Специфіка візуального сприйняття виступу баяніста, який має можливість виконувати як сидячи, так і стоячи, та бути обличчям до публіки, відкриті для

огляду глядача клавіатури інструмента, що дають можливість наочно демонструвати всю технічну «роботу» на них, додають театралізованості його виступу. Ефектність зорового та слухового сприйняття специфічно-баянних виконавських прийомів (тремоло, рикошет, не темпероване *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 і т. ін., створює широке поле для своєрідного «звукопоказування». Наприклад, баяніст, бажаючи виділити звучання на виборному звукоряді, який поступається у гучніших показниках у порівнянні із правою клавіатурою, може не лише трохи повернути лівий мануал інструмента до публіки, але і своїм виразним поглядом привернути увагу до виконання на ньому. В 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 лише 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 ін.) та закордонних (Р. Гальяно, Ф. Дешамп) концертантів-баяністів засвідчують плідні пошуки у цьому напрямі, проте стрімкий розвиток сучасного виконавства потребує більш широкого впровадження видовищного елемента у масову концертну практику.

В усіх різновидах мистецтва піднесення артистично-театральних чинників відбувається на основі ігрового принципу. Саме гра дозволяє поєднати реальне та ілюзорне, наслідувальне та індивідуальне. «Основні

властивості гри відповідають поліфонічності мислення ХХ ст., в якому формується «нова загальна орієнтація інтелекту на ідею порозуміння, спілкування через епохи» (В. Біблер). Тому сучасність тяжіє до переосмислення в грі спадщини минулих епох і осмисленню самої себе.

Закономірно, що гра набуває особливого значення в естетиці постмодернізму» [2, с. 5]. Згідно з цим відбуваються пошуки нових форм та засобів виразності, які здатні відобразити світосприйняття людини нашого часу та світ, що її оточує.

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-х рр.) відбувається поширення різноманітних імпровізаційних форм (алеаторика), воно зазнає суттєвого впливу джазу та естради (90-х рр.), в яких ігрове начало втілюється особливо безпосередньо.

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

Особливо яскраве використання таких специфічно-баянних засобів знаходимо у творчості В. Зубицького, зокрема у двох його джаз-партитах.

Музична тканина цих творів рясно насичена специфічними, візуально виразними технічними прийомами і різноманітними ефектами сонорної якості, що при досконалому виконавському втіленні та відповідній артистичній подачі робить виконання його п'єс особливо видовищним. Композитор використовує

весь спектр виражальних і технічних можливостей інструмента, широко вживаючи у різноманітному поєднанні міхові тремоло та рикошет, *vibrato* в правій і лівій руці, поздовжні та поперечні *glissando* як одноголосні, так й інтервалами та акордами, різноманітні кластери, шумові ефекти. Окрім того, моторно-токатна специфіка його творів вимагає неабиякої віртуозності у вузькотехнічному плані (*Perpetum mobile* із джаз-партити № 1). У Джаз-партиті № 2, використовуючи регістровий потенціал інструмента та нетемпероване *glissando*, В. Зубицький виразно відтворює фоноефекти джазового вокалу в блюзовій стилістиці. Окрім зовнішніх проявів видовищного елемента, твори композитора яскраво насичені внутрішньою театральністю та драматизмом і потребують виразно-експресивної виконавської подачі.

Великою популярністю у глядацько-слухацької аудиторії та баяністів-концертантів користуються також джазові композиції В. Власова. Його твори вирізняються яскравим мелодизмом та оригінальністю. Автор, сповна використовуючи фактурні можливості інструмента, у своїх композиціях вдало передає звучання традиційного диксиленду («Звуки джазу», «Степ», «Старий мерседес», «Бассо-остинато» та ін.). У порівнянні із В. Зубицьким, композитор менше використовує візуально-ефектні, специфічно-баянні технічні прийоми, натомість більше застосовуючи різноманітні ударно-моторні засоби (удари рук по міху, корпусу, кришці інструмента, ніг по підлозі...), що переважно імітує ударну групу оркестру. Візуально-видовищна низка його творів більше представлена фактурно-музичними засобами. Проте їх повноцінне сценічне втілення передбачає також активне, адекватно-мімічне відображення відповідної образності та наявності високих ігрових якостей у виконавця, що і знаходимо в досконалому виконанні заслуженого артиста України Володимира Мурзи.

Більшість творів композитора відзначаються яскравою люстративністю і потребують від музиканта не лише віртуозного володіння виконавсько-технічними тонкощами, але й цілим комплексом якостей акторської майстерності. Однією з композицій, що особливо виразно провокує рельєфну артистично-театральну лінію у виконавському відтворенні, є його сюїта «П'ять

поглядів на країну ГУЛАГ». Публіцистичність та ілюстративність циклу зумовлює і відповідні засоби відображення художньої ідеї.

Твір складається з п'яти частин. Музичні та сонористично-зображальні засоби, які застосовує композитор, є надзвичайно ілюстративними та несуть певне смислове навантаження. Їх виразне артистично-театральне відображення, в контексті авторського задуму, додає чіткості у сприйняття образів твору. Так, у першій частині («Зона») шум душника не лише відтворює пориви вітру, завірюхи, але, в комплексі з кластером у високому регістрі, створює «живе» відчуття зони, концтабору. У другій частині («Піший етап») кластери в лівій клавіатурі дуже виразно передають одноманітну, монотонну ходу в'язнів на фоні завивання хуртовини, що відображена віртуозними фігураціями в правій клавіатурі. Третя частина («Блатні») музично-зображальними засобами відтворює табірне життя, з'ясування стосунків у «блатному» середовищі. У четвертій («Лісоповал»), на візуально-театралізованому фоні, що створюється за рахунок сонорного *glissando* по ненатиснутих клавішах правої клавіатури, яке імітує звук пиляння по дереву, передається душевний стан та настрої в'язня, що працює. Композитор для цього використовує наспівування солістом сумного, протяжного мотиву на *mormorando*, а потім його відтворення насвистуванням.

Виконавець повинен виконати це ніби від першої особи, фактично акторськи зігравши роль арештанта-в'язня. П'ята частина сюїти – «Пахан і Шестірка» – є жанровою замальовкою, побудованою на тематично-фактурному зіставленні.

Вона повинна виконуватись із відповідним мімічно-візуальним відображенням, що надасть додаткової характерності образам.

У цьому циклі повноцінне музично-художнє висловлювання, передане адекватними мімічно-пластичними рухами, має високу здатність відображати як складні емоційно-духовні процеси людської свідомості, так і виконувати самостійну художньо-зображальну роль. Міміка, жест, форми ігрових рухів

виконавця тут набувають особливого смислового навантаження, художньої виразовості та є складними і багатозначними.

Сучасне світобачення, що сприймає людину як органічну складову частку Всесвіту, сприяє особливій популярності різноманітних форм ансамблевого та оркестрового музикування. Розмаїття ансамблевих поєднань баяна із класичними та народними інструментами, дозволяє яскраво продемонструвати театралізоване виконання та реалізувати ігрові якості жанру.

Збільшення в оригінальному та ансамблевому репертуарі творів, у яких передбачена певна сценічна дія, залучення баяна до театральної музики, а також жанрів, близьких до театру, переконливо свідчить про усвідомлення та широке використання сучасними композиторами яскравих музично-ігрових та виконавсько-технічних можливостей інструмента.

Доволі численні різножанрові 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; «Адам та Єва» для баяна та скрипки зі співом двох інструменталістів М. Броннера та ін.

Особливо виразно це виявляється у творчості композитора-баяніста В. Рунчака: «Музиканти у творах не просто виконують свої партії, а саме грають – то, підкоряючись вказівкам автора, читають на сцені газету, то ліниво шарпаються, то підкреслено «уважно» слухають виконуваний твір, то вимовляють якісь репліки та фрази, то «запрограмовано» вітають автора – хто бурхливими, а хто і зверхніми оплесками... Та й сам автор (котрий, переважно сам диригує своїми творами) може диригувати не на сцені..., а у самому залі, так, що гримаси диригента, зазвичай приховані від слухача-глядача, постають перед публікою у всій своїй мімічній неповторності» [4, с. 10].

Яскрава взаємодія музики з вербально-видовищною сферою прослідковується у його симфонії для баяна соло, симфонічного оркестру, рок-групи та відеоряду «Страсті за Владиславом». У творі автор намагається досягти значного мистецького впливу на аудиторію завдяки мультимедійності художнього вираження. 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». У творі продемонстрована вся палітра композиційних засобів, що характерні для цього етапу розвитку баянного мистецтва: збагачення стильових показників репертуару, введення нових полістилістичних елементів та поєднань, використання найсучасніших композиторських технік, відображення незвичної для баянного мистецтва образності на високому драматично-конфліктному рівні. Специфічні виконавсько-технічні прийоми баянної партії – різноманітні міхові тремоло, динамічне *vibrato*, півтонове та четвертьтонове *glissando* одного та декількох звуків, широке застосування тембрового потенціалу, відображають найновітніші досягнення виконавства у галузі та створюють оригінальний аудіовізуальний ефект у сприйнятті композиції.

Висновки. Отже, розвиток сучасної музичної мови, що знаходить безпосереднє відображення в останніх надбаннях баянно-акордеонного репертуару, новітні тенденції у виконавському мистецтві стимулюють до подальшого вдосконалення художніх показників виконавської техніки в напрямку урізноманітнення її артистично-театральних компонентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта – виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис.... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
2. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.

3. Колоней В. А. Моторно-пластическое в фортепианном интонировании (к постановке проблемы). *Сборник статей*. Донецк : ДГК, 1996. Вып. 1. С. 62–66.

4. Сташевський А. Я. Музика про життя... аналітичні есе баянної творчості : монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.