

14. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне : учебное пособие по курсу методики обучения игре на баяне (аккордеоне) / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
15. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Ф. Князев. – К., 2005. – 20 с.
16. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. / Д. О. Кужелев. – К., 2002. – 190 с.
17. Оберюхтин М. Д. Проблемы исполнительства на баяне / М. Д. Оберюхтин. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.
18. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. И. Ризоль ; [общ. ред. Н. Я. Чайкина]. – М. : Советский композитор, 1986. – 224 с.
19. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. И. Ризоль. – М. : Советский композитор, 1977. – 279 с.
20. Самітов В. З. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія / В. З. Самітов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2011. – 272 с.
21. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Д. Черноіваненко. – Одеса, 2001. – 20 с.

**Заєць В. Каузальність та іманентність логіки процесу професіоналізації українського народно-інструментального мистецтва.** В статті аналізуються передумови та особливості розвитку професіоналізму української академічної школи народних інструментів. Запропоновано періодизацію процесів еволюції методологічної концепції становлення українського академічного народно-інструментального мистецтва з характеристикою кожного періоду.

**Ключові слова:** українське народно-інструментальне мистецтво, методика, понятійно-термінологічна система, професіоналізація.

**Заєц В. Каузальность и имманентность логики процесса профессионализации украинского народно-инструментального искусства.** В статье анализируются предпосылки и особенности развития профессионализма украинской академической школы народных инструментов. Предложена периодизация процессов эволюции методологической концепции становления украинского академического народно-инструментального искусства с характеристикой каждого периода.

**Ключевые слова:** украинское народно-инструментальное искусство, методика, понятийно-терминологическая система, профессионализация.

**Zayets V. Causality and immanence of logic of process of professionalizing of the Ukrainian national instrumental art.** In article pre-conditions and features of professional development of the Ukrainian academic school of folk instruments are analyzed. The periodization of processes of evolution of the methodological concept of formation of the Ukrainian academic national and instrumental art with the characteristic of every period is offered.

**Keywords:** Ukrainian national and instrumental art, methodics, conceptual and terminological system, professionalizing.

*I. ЄРГІЄВ*

## УКРАЇНСЬКИЙ «МОДЕРН-БАЯН» – ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ОДЕСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

*До 100-річчя Одеської національної  
музичної академії імені А. В. Нежданової*

Як відомо широкому колу композиторів, виконавців, мистецтвознавців, 90-ті роки ХХ століття – початок ХХІ століття були позначені бурхливим розвитком і становленням «нового явища в баяно-акордеонному мистецтві – “модерн-акордеон” (термін І. Єргієва)» [8, с. 65] в якості  *нової*  концепції  *гри*  на інструменті (баяні, акордеоні), що склалася у вітчизняній та зарубіжній творчості видатних виконавців-митців у комплексі з відповідним стилем композиторської творчості.

Вказана  *творча*  концепція  *мистецтва*   *модерн-баянної*   *гри*  як вітчизняної версії світового  *нового*  акордеонного мистецтва професійних виконавців-митців другої половини ХХ століття полягає в єдності виконавсько-композиторської ініціативи у складенні оригінальних високохудожніх композицій для баяна як «музики для слухання» з включенням тембро-сонорних ефектів у функції конкретно-графічних показників – носіїв архетипових смислів музики поставангардного стилю.

Передумовою народження нового напрямку в українському музичному мистецтві став розквіт «високого модернізму» в світовому мистецтві у другій половині ХХ століття, який відрізнявся рішучим радикальним  *inventio* , тяжінням до стильової новизни, пошуками нового «тембро-сонору» (в т. ч. електронного), видовищності, апологією нової естетики «конкретної» музики (П. Шеффер), нама-

ганням втілити нове уявлення про Всесвіт, нові художньо-образні сфери: абстрактійного, ірреального, віртуального з орієнтацією на експеримент, видового трансформування, що взагалі є притаманним великому «Просвітницькому проекту».

Розвитку і становленню світового мистецтва модерн-акордеона з кінця 60-тих років минулого століття сприяли професійні та культурологічні тенденції епохи постмодернізму: звернення до чіткої «знаковості» мікроелементів виразності («інтонацій-образів» за Б. Асаф'євим), «змішаний стиль» та «змішаний жанр» (М. Лобанова), «полістилістична складеність» (Б. Циммерман), «медитативність» з її тяжінням до духовно-прикладного значення музичної виразності (О. Маркова), «емансипація консонансу» (О. Маркова, О. Козаренко), «мінімалізм» (К. Поуттер і Е. Стрікленд), «діатонічність мінімалізму» (Д. Дувірак), театр абсурду (С. Беккет), «кельтський ренесанс» (Т. Лірі), потужні хвилі рок- і поп-музики, а також такі «ремарки» даної епохи, як деконструкція, іронічність, тотальна візуалізація, комунікативність, перформанс, ін.

В ряді факторів, що сприяли народженню феномена світового модерн-акордеона, перш за все, виділяється *виконавський* в якості *творчої ініціативи* піонерів модерн-акордеонного мистецтва, які виступили «детермінантами» створення акордеонної авангардної музики композиторами-симфоністами «першого ряду».

Харизматичність, рушійна творча діяльність особистостей – виконавців-модерн-акордеоністів в епоху тотальної глобалізації світової культури відрізнялась самопожертвою і відреченням в ім'я перетворення акордеона (баяна), одного з останніх акустичних винаходів ХХ століття – «інструмента з вулиці» («*instrument from the street*») в «інструмент високого мистецтва» («*instrument of high art*») (за виразом видатного німецького композитора Г. Катцера), з метою довершення кола академізації акордеонно-баянного виконавського мистецтва засобами  *нової музики*.

Практика діяльності видатних сучасних композиторів-митців, а саме: Ю. Такахаші (Японія), А. Нордхейма (Норвегія), Г. Катцера, І. Юна, В. Дінеску (Німеччина), С. Губайдуліної, Е. Денісова (Росія), Є. Станковича, О. Щетинського, К. Цепколенко, Л. Самодаєвої (Україна), Б. Пшибильського (Польща), ін. показала, що їх спосіб написання для акордеона (баяна) базується на фактурно-сонорних пропозиціях виконавців-новаторів. Це були не тільки адресати бажа-

них виконавських рішень, а й певні співавтори, оскільки традиційна композиторська освіта базувалася і засновується до цього часу на знаннях інструментів іншого роду, ніж акордеон (баян) і на традиційній композиторській риторичі.

Нові прийоми гри – виражальні знахідки-*inventio* видатних акордеоністів (баяністів) світу: М. Елегарда, А. П'яццоли, Ф. Ліпса, ін., а також автора даної статті, були не просто «включені» в твори композиторів, а й склали цілком визначене «стрижнєве» утворення, навколо якого нарощувалося художнє ціле як єдина смислова система.

Так, С. Губайдуліна, яка із захопленням називала баян «чудовиськом, яке дихає», взяла на озброєння, перш за все, прийоми, які їй продемонстрував Ф. Ліпс: *гра повітрям* і *кластер*, що не тільки утворили оригінальний смисловий епіцентр виразності баяна в багатьох її творах, а й згодом стали ознаками її стилю в даному жанрі.

Початком відліку нового акордеонно-баянного мистецтва вважається датська співдружність-тандем: баяніст-новатор М. Елегард → композитор-неоавангардист позабаянного кола О. Шмідт, хоча перші спроби упровадження акордеона у велике «серйозне» мистецтво були здійснені ще до того А. Бергом, П. Хіндемітом, С. Прокоф'євим у 20–30-ті роки ХХ століття.

Завдяки особистим ініціативам виконавців – піонерів мистецтва «модерн-баяна» та аурі творчої свободи постмодерністського простору цей феномен мав розповсюдження в країнах Скандинавії, Європи, Америки, Росії, Японії, насамкінець, в Україні. Багато видатних виконавців виступили детермінантами не тільки появи творів у *новій* стилістиці, а й сприяли розвитку і становленню *нових стилів виконавства*, що мали коріння в перформансі, імпровізації, театрі.

Точкою відліку нового напрямку в українському мистецтві вважаємо появу на початку 90-х років експериментального авангардного твору К. Цепколенко «*Той, що виходить з кола*» у стилістиці  *нової* музики, детермінованого і, головне, презентованого в *новій* для академічного жанру *виконавській манері* саме українським виконавцем – автором даної статті.

Декілька алеаторичних епізодів композиції потребують наявності імпровізаційної обдарованості виконавця і, таким чином, мають статус елітарної винятковості виконавства. В своїх наступних баянних творах, за словами самої композиторки, вона відмовляється від установок на надскладні виконавські завдання (імпровізацію,

комбінаторику) і робить ставку на ретельний нотний запис, що, з одного боку, звузило межі виконавської інтерпретації, але, з іншого – дало можливість розширити коло виконавців від вузько елітарного до більш масового.

Нові засоби виразності, що склалися в співтворчій роботі виконавця (автора даної статті) і композиторки-симфоністки позабаяного осередку К. Цепколенко, спрямовані на реалізацію нових для української баянної музики художньо-образних обривів, вимагають від виконавця не тільки досконалої психотехніки, неабиякої інтуїції, а й  *нової сценічно-інтонаційної техніки*, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення.

Тут доречним є акцент на понятті *«модерн-інтонування»* як на *новому* творчому аспекті виразності гри на баяні (акордеоні), суть якого полягає у відтворенні поряд з інтервально-звуквисотною (класичною) логікою музики нових ритмо-тембральних, динамічно-агогічних перетворень, що складають сутність втілення *«ігрових фігур»* у звуковеденні, де ембріоном-стрижнем виразності може стати *лише один тон, кластер, сонорний ефект (ікт)*.

Модерн-інтонування як явище витонченого психологізму, що полягає в людському виконавському одухотворенні конструктивної мікроструктури композицій сучасних авторів, скероване виконавцем на художньо-артистичне відтворення *нових* змістів  *нової* музики.

На це вказує В. Князев, аналізуючи твір К. Цепколенко «Той, що виходить з кола» як приклад «... відображення специфічного комплексу інтонаційно-виконавських завдань *музики постмодерну* [...] витонченої виконавської *психотехніки артиста*, що ґрунтується на модифікуючому характері емоцій концертанта в контексті зі смисловим навантаженням музики, що виконується» (курсив мій. – І. Є.) [7, с. 13].

«Витончена психотехніка» виконавця, націлена на відтворення нових образних шарів нової музики й стає підґрунтям для артистизму з кінцевим виходом на психосемантику, без якої, як пише О. Самойленко, «нічого не відбудеться – ні з суб'єктом, що сприймає, ні з запропонованою йому знаковою «зовнішністю» смислу, тобто акт комунікації не відбудеться, значення не знайде свій шлях від смислу до знаку» (а також від адресанта-виконавця до адресата-публіки. – І. Є.) [10, с. 25].

М. Черепанін до цього додає, що «у цьому контексті переосмислюється значення самого інструмента як “акустичного синтезатора”, здатного до “мікро”- і “макроінтонаційних” звукових відтворень, притаманних мистецтву абстракціонізму» [13, с. 130].

Розвитку мистецтва «модерн-баяна» в Україні сприяла як особистість автора даної статті, який ініціював появу численних творів українських композиторів-симфоністів: Є. Станковича, К. Цепколенко, Л. Самодаєвої, О. Щетинського, Ю. Гомельської, А. Томльонової, В. Ларчікова, В. Рунчака, ін. та зарубіжних: Й. Тамульоніса, В. Германавічуса (Литва), Р. де Шмета (Бельгія), Я. тер Вельдгюйса (Голландія), С. Берінського, М. Броннера, Р. Калімуліна (Росія), В. Дінеску, Е. Глаубер (Німеччина) М. Вірсаладзе (Грузія), ін. у стилістиці  *нової* музики в найрізноманітніших жанрах (від соло-солісцімо, перформанса, камерно-інструментального – до оркестрового та оперного), так і діяльність деяких інших виконавців світового рівня, зокрема заслужених артистів України П. Фенюка та В. Мурзи у співтворстві з відомими українськими композиторами В. Рунчаком та В. Власовим, а також виконавців молодшої генерації, зокрема А. Дубія, Р. Юсіпея у співдружності з київськими композиторами-симфоністами: А. Загайкевич, Г. Гаврилець, С. Пілютиковим, В. Польовою, ін.

Модерн-акордеоніст, спочатку детермінуючи композитора-симфоніста на створення нових композицій за замовленням, а потім і відтворюючи виконавські еталони цих творів, виявляє саме *творчі* складові *художньої діяльності виконавця-митця*.

Окрім сольних творів, ініційованих названими *виконавцями-новаторами*, великий пласт у новому мистецтві склали й камерні твори за участю баяна українських композиторів-симфоністів, що віддзеркалюють певні жанрові зрушення, спрямовані на видові трансформації, суттєво розширюючи вражаючу «географічну мапу» *світового камерно-акордеонного мистецтва* за останні півстоліття.

Після перших спроб А. Берга, П. Хіндеміта та С. Прокоф'єва найбільш значними тут є досягнення композиторів світового масштабу: А. П'яццолі (Аргентина), Дж. Кейджа (США), І. Юна, Г. Катцера, М. Кагеля, В. Дінеску (Німеччина), Я. тер Вельдгюйса, Т. Де Марец Оуінз (Нідерланди), А. Нордхейма (Норвегія), Р. Де Смета, Ж. Фонтін (Бельгія), Й. Тамульоніса, В. Германавічуса (Литва), С. Губайдуліної, С. Берінського, М. Броннера (Росія), М. Вірсаладзе (Грузія),

Є. Станковича, О. Щетинського, Л. Самодаєвої, В. Зубицького, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, А. Томльонові (Україна), ін.

Саме у камерній музиці акордеон (баян) суттєво розширює свої образно-художні можливості. Так, маємо виходи: на *неокласицизм* («Per musica ad astra» Й. Тамульоніса, присвячений дуету «Каданс»: скрипка – О. Єргієва, баян – І. Єргієв), на *неоімпресіонізм* («Морський пейзаж» С. Берінського, присвячений дуету «Каданс»), на *квзісеріальність* і *медитативність* («Together» О. Щетинського, написаний для дуета «Каданс»), на *неофольклор* з використанням східних ладових побудов, імпровізаційності викладення музичного матеріалу («Татарський танок» С. Губайдуліної для баяна та двох контрабасів; «Insight» Р. Калімуліна для скрипки, баяна та ударних; «Дитяча сюїта» Л. Самодаєвої, «Lun Y» В. Дінеску для скрипки та баяна), на *експресіонізм* («Дуель-Дует № 5» К. Цепколенко<sup>1</sup>), ін.

Таке розмаїття композиторських технік-стилів суттєво розширило *артистичну техніку виконавців до театральної*.

Так, наприклад, «Дитяча сюїта» Л. Самодаєвої, утворена шляхом відбору автором статті номерів з музики композиторки до театральної вистави «За щучим велінням», вимагає наявності саме техніки виконавської «театралізації», що включає: артистичний діалог між виконавцями, комунікативне спілкування з глядачем-слухачем, костюмування, акторське перевтілення виконавців в образи вистави, гра стоячи, локомоції, елементи хореографії...

Твір М. Броннера (Росія, Москва) «Адам і Єва», написаний і присвячений дуету «Каданс», розрахований на гру інструменталістів-акторів: Адама (баян) і Єви (скрипки), коли виконавці спочатку грають спиною один до одного, потім обличчям у зал і, насамкінець, обличчям один до одного, втілюючи народження почуття любові, демонструє співпадіння творчих позицій композитора і виконавців: «впливати музикою через образ, пов'язаний з моментом внутрішньої *театралізації*» [5, с. 25]. Композитор вважає театральність у сучасному виконавстві обов'язковою. Виконавство-гра для нього це «театр – прямий або побічний». Слухач, на його думку, повинен знаходитися «у певному дійстві» (курсив мій. – І. Є.) [там само].

В підсумку констатуємо великий потенціал удосконалення художньо-виконавської техніки баяністів-акордеоністів завдяки камер-

<sup>1</sup> Останні чотири твори також присвячені дуету «Каданс».

ному сегменту мистецтва «модерн-акордеона». Останній актуалізує проблему виховання сучасного *акордеоніста-актора*, який органічно вписується в загальну культурологічну парадигму сучасного виконавства, що охоплює й альтернативні напрямки музики: рок-, ф'южн-, поп-, діджей, ін.

Відтак, сучасне інструментально-виконавське мистецтво, залучаючи «різноманітні *ансамблеві поєднання* із класичними інструментами, синтетичні сполучення із відеорядом, електронікою» [8, с. 65], в тому числі й завдяки мистецтву модерн-баяна повертається на новому витку мистецької «спіралі» до архетипів синкретичної органіки обрядової культури, коли змістовність інструментальної гри посилюється за рахунок видовищності дійства, додавання розмови, співу, руху, танцю, ін.

Як вказує В. Князев, «*візуалізація-театралізація баяніста*» відбувається «... не тільки за рахунок яскравого відтворення специфічних відеопластичних показників, а й як відображення *нової образності* [...] Новий контекст сценічної діяльності вимагає переосмислення та вдосконалення *артистично-театральних аспектів* виконавської техніки баяніста, адже сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає віртуозне володіння [...] не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразності, але й наявністю цілого комплексу якостей *акторської майстерності*» (виділення та курсив мої. – І. Є.) [там само].

Процес розвитку і становлення *українського «модерн-баяна»* значно прискорив фестивальний рух 90-х років минулого століття на тлі демократизації українського суспільства. Ініційовані композиторами-небаяністами фестивалі, наприклад, К. Цепколенко – «Два дні і дві ночі нової музики», – не тільки сприяли зміцненню нової гілки в українському мистецтві, а й стали діючою платформою демонстрації нових *артистично-театральних* версій-рішень у сценічній презентації модерн-баянної гри, сприяли формуванню *нової художньо-виконавської техніки* для всього академічного виконавства, спрямованої не тільки на втілення внутрішнього переживання *нової духовності* (нових образних сфер) *новими сонорними засобами виразності* (в т. ч. й авторсько-виконавськими), а й на візуалізацію, видовищність, дійство, неординарні, іноді «позаакадемічні» сценічні рішення.

«Галерея» видатних модерн-баяністів і акордеоністів світу (Г. Нот, М. Елегард, М. Рантанен, Е. Мозер, С. Хуссонг, М. Керн, А. Меліхар,

Ф. Ліпс, О. Шаров, М. Мікі, Ю. Гуревич, ін.) та їх новаторська діяльність дають підстави для підведення підсумків у вигляді узагальненої характеристики «модерн-акордеоніста» як митця-особистості:

- установлення на *новаторство у творчості* як основний чинник гри;
- системна співпраця з сучасними композиторами, їх *творча детермінація*, коли замість звичного ланцюжка – «від композитора» виникає складний тип «прямого і зворотного» шляху відносин виконавця та композитора, що готують світові прем'єри;
- *творча вибудова* нових синтезів-жанрів, у т. ч.: інсталяцій, перформансів, хореографії, ін.;
- утвердження акордеона/баяна як сольного інструмента в концертах із камерним, духовим, симфонічним оркестрами;
- естетичне вдосконалення *сценічної художньої техніки* у напрямку театралізації.

Завдяки спільним зусиллям композиторів: Є. Станковича, В. Власова, О.Щетинського, К. Цепколенко, Л. Самодаєвої, В. Рунчака, А. Томльонової, А. Загайкевич, В. Польової, Г. Гаврилець, С. Зажитька, ін. та діяльності провідних українських виконавців: П. Фенюка, А. Дубія, Р. Юсипя, В. Мурзи, І. Єргієва виникають нові еволюційно-мистецькі завоювання українського «модерн-баяна» як самодостатньої і оригінальної паралелі до скандинавських, латиноамериканських, німецьких, польських, французьких, італійських, іспанських, американських, ін. національних феноменів мистецтва модерн-акордеона, де що відокремлено стосовно української оригінальної музики 70–80-х років за позиціями:

- застосування сонорно-алеаторної гри;
- опозиції «баянному соцреалізму» 50–80-х років;
- тяжіння до змістовного, глибинно-духовного значення акордеонного мистецтва;
- становлення українських камерно-баянних жанрів;
- розширення образної сфери оригінальної акордеонної музики в бік абстракції, віртуальної реальності, еклектики поєднання реальних та ірреальних сфер у смілових образах-вираженнях;
- подолання стильової обмеженості акордеонної музики: неокласицизм у творах А. Томльонової, В. Рунчака, В. Ларчікова; постмодернізм у квазісеріальному та медитативному вира-

женні О. Щетинського; експресіонізм у творах Л. Самодаєвої, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, ін.

Камерно-баянний жанр стає чи не вирішальним фактором входження українського баяна в «цивілізовану» сім'ю світових академічних інструментів завдяки накопиченню оригінального репертуару.

За словами А. Сташевського, «переважна більшість камерно-інструментальних опусів із залученням баяна створена одеськими композиторами для виконавця і пропагандиста сучасної баянної музики Івана Єргієва, який вдало поєднує як *сольну творчість* так і *ансамблеву* (передусім в дуеті “Каданс”, а також в різних інструментальних складах)» [12, с. 22].

На думку доктора мистецтвознавства М. Черепаніна, модерн-акордеон як феномен, «суть якого полягає в еволюції акордеонного виконавства в напрямку винятково “нової” оригінальної музики, “нових” композиторів і відповідно “нових” виконавців та їхньої співпраці з творцями цієї музики (П. Фенюк – В. Рунчак, В. Мурза – В. Власов, І. Єргієв – К. Цепколенко, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська)» став «... новим відгалуженням в українському мистецтві» [13, с. 130], а «пропаганда [...] сучасної (“нової”) музики стала однією з визначальних рис Одеської акордеонно-баянної школи, яка заявляє про значні досягнення не тільки у вузько-виконавському плані, але й в основоположних аспектах професійної освіти» [там само, с. 135].

Таким чином, «*майстерність* провідних українських баяністів віддзеркалює загальну тенденцію в галузі до зростання *творчого потенціалу* і збагачення *артистично-театральних* та музично-інтонаційних засобів мистецького впливу» (курсив мій. – І. Є.) [1, с. 302].

Для визначення творчого аспекту виконавства модерн-акордеоністів можна вживати поняття продуктивно-прогресивної діяльності, що проявляє себе у світових прем'єрах – *артистично-театральних еталонах-інтерпретаціях* у якості антитези репродуктивному ремісництву (академічному формалізму – мистецтву «втрачених емоцій»).

Рушійна синергія виконавців-піонерів модерн-акордеона – місіонерів «нової духовності», спрямована на відкриття нових горизонтів виконавського мистецтва, продемонструвала спроможність *небагатьох* (виконавців-творців) на *багатстві*.

Їх творча діяльність розкриває поняття *художньої ідеї* як «надзавдання» (за К. Станіславським), як систему ідейно-естетичних прин-

ципів, які є фундаментом *творчості виконавця-художника*, як платформу, на якій вирішуються всі творчі завдання, підпорядковані *центральної ідеї творчості виконавця-художника-новатора*.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник / Ред.-упор. М. А. Давидов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. – 400 с.
2. Єргієв І. «Артистизм» і «театралізація»: нові тенденції у сучасній академічній інструментально-виконавській традиції / І. Єргієв // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство, кн. 13. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 69. – С. 103–113.
3. Єргієв І. Исполнитель-художник и его время / И. Єргієв // Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : Музичне мистецтво і культура, кн. 1. – Одеса : Друкарський дім, 2006. – Вип. 7. – С. 262–276.
4. Єргієв І. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва : монографія / І. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.
5. Інтерв'ю М. П. Броннера О. П. Васильєву. Інструмент невыявленных возможностей // Народник. – М. : Музыка, 2009. – № 2 (66). – С. 23–25.
6. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учебное пособие [для музыкальных вузов и училищ] / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.
7. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Ф. Князев. – К., 2005. – 20 с.
8. Князев В. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ ст.) / В. Князев // Львівська баянна школа та її видатні представники : [зб. мат. наук.-практ. конф.]. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 59–66.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.
10. Самойленко А. «Язык сознания» и семантический анализ музыки: к постановке проблемы / А. Самойленко // Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : Музичне мистецтво і культура, кн. 2. – Одеса : Друк, 2004. – Вип. 4. – С. 18–29.
11. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. Сокол. – Одесса : Моряк, 2007. – 276 с.

12. Сташевский А. Панорама украинского баянного авангарда на рубеже столетий / А. Сташевский // Народник. – М. : Музыка, 2006. – № 2 (54). – С. 20–23.
13. Черепанін М. Естрадний олімп акордеона : монографія / М. Черепанін, М. Булда. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 256 с.
14. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej / B. Schäffer. – Kraków : PWM, 1969. – 543 s.
15. Schmulling U. 5 Jahre mit Violine und Accordeon. Das Kammermusik-Duo «Cadence» auf Erfolgkurs / U. Schmulling // INTERMUSIK. – Kamen, 1999. – № 11. – S. 13.

**Єргієв І. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи.** В статті на прикладі мистецтва «модерн-баяна» проакцентовані творчі, артистичні та театральні показники інструментальної гри як принципово головні ремарки Одеської виконавської школи.

**Ключові слова:** артистизм, виконавець-новатор, виконавська творчість, модерн-акордеон (баян), нова музика, постмодернізм, театралізація.

**Єргієв І. Украинский «модерн-баян» – творческий феномен Одесской исполнительской школы.** В статье на примере украинского искусства «модерн-баяна» проакцентированы творческие, артистические и театральные показатели инструментальной игры как принципиально главные ремарки Одесской исполнительской школы.

**Ключевые слова:** артистизм, исполнитель-новатор, исполнительское творчество, модерн-акордеон (баян), новая музыка, постмодернизм, театрализация.

**Yergiyev I. The Ukrainian «modern-bayan» as a creative phenomenon of the Odessa performing school.** In article on the example of the Ukrainian art of «modern-bayan» creative, artistic and theatrical indicators of instrumental playing as principal remarks of the Odessa performing school are emphasized.

**Keywords:** virtuosity, performer innovator, performing creativity, modern-accordion (bayan), new music, postmodernism, theatrical adaptation for the stage.