

молоді виявляється й у можливості обміну репертуаром, залучення нових творів до педагогічної й концертної практики.

Визнання школи на міжнародному рівні підтверджується значною кількістю іноземних студентів, які прагнуть отримати освіту в Київській баянній школі виконавства. Ще за радянських часів на кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії навчалися студенти з Франції, Югославії, Монголії, В'єтнаму та інших країн. Ця тенденція набуває розвитку і в теперішній час. Практика проведення майстеркласів авторитетними метрами Київської школи С. Баштаном, В. Безфамільновим, М. Білоконовим, М. Давидовим, щорічне збільшення іноземних студентів свідчать про престижність навчання в цьому навчальному закладі.

Отже, за сімдесят років свого існування Київська баянна школа пройшла значний шлях розвитку. Її досягнення визнані в Україні та за кордоном. Традиції академічного виконавства сьогодні оновлюються і збагачуються, а представники школи гідно репрезентують українське музичне мистецтво у світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безугла Р.І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Р.І. Безугла. – К., 2004. – 16 с.
2. Вовк Р.А. Київська школа духових інструментів в контексті сучасного виконавства (видатні особистості) / Р.А. Вовк // Феномен школи в музично-виконавчому мистецтві: міжнар. наук.-теоретична конф., 22-23 бер., 2005 р.: тези допов. – К., 2005. – С. 43 – 45.
3. Давидов М.А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник з курсу „Історія виконавства на народних інструментах” [для вищих муз. навч. закладів] / М.А. Давидов. – К.: НМАУ, 1998. – 223 с.
4. Давидов М.А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: зб. статей / М.А. Давидов. – К.: Вид. ім. Олени Теліги, 1998. – 207 с.
5. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. / М.А. Давидов. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
6. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 „Теорія і історія культури” / Ж.В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
7. Драч І.С. Чтoб музыка звучала / І.С. Драч // Наук. Вісник НМАУ. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади: зб. статей / ред. Л.А. Гнатюк, упоряд. М.Р. Черкашина-Губаренко. – К., 2003. – Вип. 32. – Кн. 4. – С. 182 – 188.
8. Евдокимов В.М. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства: [учебное пособие] / В.М. Евдокимов. – Одесса: Астропринт, 1999. – 88 с.
9. Заць В.М. Київська баянно-акордеонна школа: виконавство, теорія, методика / В.М. Заць // Наук. вісник НМАУ. Українська та світова музична культура: сучасний погляд: зб. наук. ст. / Ред.-упоряд. М.Д. Копиця. – К., 2005. – Вип. 43. – Кн. 2. – С. 210- 220.
10. Зубицький В.Д. Диалог о времени и мастерстве / В.Д. Зубицький, А.А. Семешко. – К.: Asso-opus Publishers, 2003. – 40 с.
11. Имханицкий М.И. Портреты баянистов / М.И. Имханицкий, Ф. Липс. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2001. – 248с.
12. Карпак А.Я. Взаємозв'язки між художньою літературою та флейтовим репертуаром (на прикладі творів Ф. Шуберта, С. Прокоф'єва, Д. Мійо / А. Я. Карпак // Наук. вісник НМАУ. Виконавське музикознавство. – К., 2006. – Вип. 58. – Кн. 12. – С. 186 – 197.
13. Котляревський І.А. Про два типи шкіл: репродуктивні та продуктивні / І.А. Котляревський // Наук. вісник НМАУ. Музична педагогіка. – К., 2007. – Вип. 54. – С. 29-33.
14. Криса О.Б. Альтове мистецтво в Україні: виконавство і педагогіка (на прикладі Київської альтової школи) / О.Б. Криса // Наук. вісник НМАУ. Музичне виконавство: зб. статей / Ред.-упоряд. М.А. Давидов, В.Г. Сумарокова. – К., 2004. – Вип. 40. – Кн. 10. – С. 202-213.
15. Кужелев Д.О. До питання української баянної школи / Д.О. Кужелев // Наук. вісник НМАУ. Музичне виконавство: зб. статей / Ред.-упоряд. М.А. Давидов, В.Г. Сумарокова. – К., 2004. – Вип. 40. – Кн. 10. – С. 190-202.
16. Кужелев Д.О. Художні тенденції академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Дмитро Олександрович Кужелев. – К., 2002. – 204 с.
17. Посвалюк В.Т. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / В.Т. Посвалюк. – К., 2001. – 21 с.
18. Ризоль Н.И. Очерки о работе в ансамбле баянистов (На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии) / Н.И. Ризоль; общ. ред. Н.Я. Чайкина. – М.: Сов. композитор, 1986. – 224 с.
19. Рощина Т.О. Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть / Т.О. Рощина // Наук. вісник НМАУ. Музичне виконавство. – К., 2000. – Вип. 14. – Кн. 6. – С. 41-49.
20. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України: Тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / А.Я. Сташевський. – К., 2004. – 20 с.
21. Сумарокова В.Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття / В.Г. Сумарокова / Наук. вісник НМАУ. Музичне виконавство. – К., 2004. – Вип. 40. – Кн. 10. – С. 180 – 190.
22. Юшко Т.В. Спогади про батька – Панькова Валерія Сергійовича, професора НМАУ ім. П.І.Чайковського, відомого викладача, баяніста-виконавця, диригента / Т.В. Юшко // Дослідження, досвід, спогади: зб. наук.-метод. праць / Голов. ред. В.П. Шерстюк. – К.: КССМШ ім. М. В. Лисенка, 2003. – Вип. 4. – С. 171-175.

УДК 786.8

Евсигнеева Е.К.

Уютненская ДМШ АР Крым

ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТНО-ВИРТУОЗНОГО СТИЛЯ В СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ Н. ПАГАНИНИ

В статье рассматриваются пути развития исполнительского искусства XIX ст. и становление романтических традиций в скрипичном творчестве Н. Паганини. Выявляются исполнительские принципы

и приемы, внедренные Н. Паганини на этом этапе развития скрипичного искусства.

Ключевые слова: скрипичное искусство, концертно-виртуозный стиль.

Евсигнеева Е.К. Формування романтичного концертно-виртуозного стилю у скрипковому мистецтві Н. Паганіні. У статті розглядаються шляхи розвитку виконавського мистецтва XIX ст. та становлення романтичних традицій у скрипковій творчості Н. Паганіні. Виявляються виконавські принципи та прийоми, запроваджені Н. Паганіні у цей період розвитку скрипкового мистецтва

Ключові слова: скрипкове мистецтво, концертно-виртуозний стиль.

Evsigneeva E. Formation of romantic concerto-masterly style in violin creativity N. Paganini. The development of a performing art of the XIX century and becoming of romantic traditions in violin creativity N. Paganini are highlighted. The performing principles and receptions inserted N. Paganini emerge at this phase of development of violin art.

Key words: violin art, concerto-masterly style.

История исполнительского искусства – это область музыкальной культуры, без которой невозможно существование самого искусства. Как правило, музыкальное исполнительское искусство в курсах учебных программ специально не изучается. А между тем это важная часть музыкальной культуры, которая до середины XIX ст. была непосредственно связана и во многом обуславливала композиторское творчество и стилевые направления в музыке. Рассмотрение истории исполнительства как одной из главных составных искусства и необходимость ее изучения наряду с другими сферами музыкального творчества определяет актуальность данной работы.

До середины XIX ст. исполнительское искусство имело универсальный характер: музыкальные произведения создавались и исполнялись непосредственно самими композиторами. Даже искусство бельканто, получившее значительное развитие в связи с бурной эволюцией оперы, в это время в значительной мере определялось участием композитора. Именно композитор, который хоть и зависел от исполнительского мастерства певцов, руководил и постановкой спектакля, и подготовкой вокальных партий, а благодаря этому давал соответствующую направленность исполнительскому процессу.

Выделению исполнительства в самостоятельную область музыкального искусства способствовало переосмысление устоявшихся классических стереотипов игры и становление новых виртуозно-концертных традиций в творчестве виртуозов-романтиков в первой половине XIX ст. Одним из реформаторов и основоположников нового виртуозно-романтического направления, который своим творчеством оказал влияние на исполнительское искусство всего XIX ст., был Никколо Паганини.

Формирование романтического стиля игры в искусстве выдающегося виртуоза-скрипача – объект

данной статьи. Развитие концертно-виртуозной технологии скрипичного творчества Н. Паганини – предмет исследования. Освещение становления романтических традиций в скрипичном искусстве первой половины XIX ст., выявление исполнительских принципов и приемов, внедренных Н. Паганини на этом этапе развития скрипичного искусства, – цель статьи.

Изучение вопросов истории исполнительского искусства, а также формирования исполнительской специфики, в частности романтического стиля игры и скрипичной технологии Н. Паганини, выявляет проблему их недостаточной разработанности. Основными источниками по данной теме являются научно-исследовательские труды, где рассматриваются отдельные аспекты исполнительства (И. Белза «История польской музыкальной культуры» [2], Л. Гинзбург и В. Григорьев «История скрипичного искусства» [5] и др.).

Фрагментарно освещаются данные вопросы в различных монографиях, исследованиях, книгах и статьях о жизни и творчестве выдающегося виртуоза (Т. Берферд [3], В. Григорьев [4], Л. Раабен [7], И. Ямпольский [8] и др.). В книге «Никколо Паганини» [4] В. Григорьева сделана попытка раскрыть «секрет» Паганини с позиций современного музыкознания, выявляя те принципы и особенности игры Паганини, которые дали ему возможность достичь виртуозного владения инструментом. Неизвестным страницам жизни и творчества Н. Паганини посвящено исследование А. Пальмина «Никколо Паганини. Краткий очерк жизни и творчества» [6].

Наиболее полно жизнь и творчество гениального виртуоза раскрыты в монографии И. Ямпольского «Никколо Паганини. Жизнь и творчество» [8], состоящей из 2-х самостоятельных частей – биографии артиста и анализа его исполнительского и композиторского творчества. Автор стремился преодолеть созданный биографами великого скрипача ореол фантастики, при котором трудно отличить действительность от вымысла и дать объективную оценку его деятельности и искусству. Тайны искусства и легендарная личность скрипача не перестают волновать исследователей и в наши дни.

К началу XIX ст. интерес к исполнительскому мастерству, которое являлось одной из составных частей творчества музыканта-универсала, заметно повысился. Наряду с виртуозами-композиторами, игравшими преимущественно собственные сочинения, все чаще стали выступать виртуозы-интерпретаторы. Их появление обуславливалось усиливавшейся специализацией во всех областях культуры и разграничением музыкантских профессий.

Входивший в моду «блестящий стиль» игры, требовавший от исполнителя значительной технической развитости и владения особыми приемами, проявлялся в том, что исполнительское мастерство скрипичных или фортепианных виртуозов начала XIX века достигало обычно очень высокого уровня. Во многом оно еще основывалось на принципах музыкального классицизма, проявлявшихся в ясности, логичности исполнения,

отточенности мельчайших деталей, ритмической четкости. Это привело к тому, что в исполнительском искусстве так же, как и в композиторском творчестве, происходила непримиримая борьба классиков и романтиков.

В противовес классическому стилю игры исполнителю-романтику были чужды идеалы спокойного, гармонично уравновешенного исполнения. От него ожидали, прежде всего, творческого порыва, горячей эмоциональности. Романтики ставили задачу потрясти слушателей, вывести их из состояния душевного равновесия, что проявлялось в том, что артист-романтик восставал против всего, что ограничивало его творческую индивидуальность и препятствовало свободному проявлению чувств. Вершиной скрипичного романтического исполнительства первой половины XIX ст. стало творчество итальянского композитора и виртуоза Н. Паганини.

Романтизм, сформировавшийся в конце XVIII – начале XIX ст. сначала в литературе, а затем в живописи, музыке и других искусствах, не имел ясно очерченной программы. Однако романтическому мироощущению представителей разных видов искусства были присущи и общие тенденции, касающиеся как идейной позиции, так и стилистики создаваемых произведений. Все эти характерные черты и особенности романтизма, несомненно, нашли отражение и в исполнительских традициях своего времени.

Непревзойденным виртуозом романтической эпохи, оказавшим огромное влияние на развитие всего романтического искусства XIX ст., был Н. Паганини (1782-1840). Не менее популярным, чем исполнительское мастерство, было в свое время и композиторское творчество скрипача. Последнее отразилось на формировании европейской романтической композиторской школы, оказав большое влияние на Г. Берлиоза, Ф. Листа, Дж. Мейербергера, Дж. Россини, Ф. Шопена, Р. Шумана и др.

Новый подход Н. Паганини сказался на большом жанровом и стилистическом разнообразии его творчества. В то время в скрипичном репертуаре преобладали жанры концерта и сонаты. Н. Паганини создал новый тип сольного романтического концерта, обогатил формы вариационного развития, переосмыслил жанр «каприччо», дал путь развитию инструментальной миниатюры. Скрипичные концерты Н. Паганини, его «24 каприччо», фантазии и вариационные циклы («Ведьма», «Венецианский карнавал», «Моисей», «Фолия» и др.), пьесы типа «Cantabile» и «Perpetuum mobile» отражают новое понимание инструментальной музыки, являясь воплощением нового музыкального стиля. Кроме скрипичных произведений, занимающих центральное место в его творчестве, Паганини создавал пьесы для гитары, струнного квартета и квартета струнных инструментов с гитарой и др.

Н. Паганини произвел настоящую революцию в скрипичной игре. Как отмечал И. Ямпольский, уже в ранний период творчества для Паганини было характерно применение «игры флажолетами и

эффектов натуралистического звукоподражания» [8], хотя это и противоречило эталонам музыкального вкуса и «суждений» того времени. На исполнительской манере Н. Паганини раннего периода во многом сказались его знакомство с искусством Августа Дурановского, концертировавшего в 1794-1795 годах в Генуе. Польский виртуоз славился, в частности, блестящим исполнением пиццикато пальцами левой руки, являвшимся аккомпанементом мелодии, исполняемой смычком. Пораженный необычайными исполнительскими приемами А. Дурановского, Паганини впоследствии широко применял их в своем творчестве.

Еще одним источником новаторства Н. Паганини было знакомство со скрипичными произведениями старых итальянских мастеров. Соната «Дьявольские трели» Дж. Тартини и «Искусство новой модуляции» и «Искусство скрипки» П. Локателли, с которыми он познакомился в 1797 году в нотной библиотеке маркиза Джанкарло ди Негро в Генуе, были сложнейшими из скрипичных сочинений, которые встречались Н. Паганини. Считается, что именно Каприччи Локателли – своеобразные каденции для скрипки соло из скрипичных концертов, изданные как «Искусство скрипки» в 1733 году, – стали прототипом прославленных «24 каприччи» Н. Паганини [8].

24 каприччи Н. Паганини (1801-1808), которые виртуоз начал писать в 19-летнем возрасте, И. Ямпольский назвал «энциклопедией скрипки». По его мнению, в этом произведении, «за исключением двойных флажолетов, которые Паганини ввел в скрипичную игру несколько позднее, получили законченное воплощение» основные приемы романтической скрипичной техники [8]. В первую очередь это коснулось колористической стороны.

Однако выявление тембральной красочности у Н. Паганини не преследовало достижения только звуковых эффектов, а способствовало созданию надлежащих художественных образов. В этом случае различные «*tours de forces*», вроде игры на одной струне *Соль*, поражавшие современников, повышение настройки струн скрипки, использование щипковой техники в сочетании с ударной техникой смычка, двойные флажолеты отнюдь не были простыми виртуозными кунштуками, а свидетельствовали об иной колористической трактовке скрипки [8, с. 205-206].

Такой подход во многом способствовал поискам Паганини новых элементов и решений в конструкции инструмента, таких как утолщение струн, изменение изгиба подставки, новая форма смычка и т. д. В частности, использование смычка конструкции Ф. Турта (с вогнутой тростью) дало возможность развития ударных, подпрыгивающих, легучих и т. п. штрихов, практически не выполнимых смычком, применявшимся при игре на виолах. Потенциальные возможности нового смычка соответствовали новому романтическому стилю игры, требующему звукового разнообразия, красочности и тонкости нюансировки, а также тонкой штриховой

дифференціації. Н. Паганіні, як ніхто другої, сумів воплотити це в своєму творчестві.

В «24 каприччі» Н. Паганіні розширив межі природного розташування пальців, використовуваного в класическій скрипичній технології. В його грі стали звичними скачки на більші відстані і застосування найрізноманітніших типів розтяжки. Совершенствованню віртуозної техніки во багатьох способствовало застосування розширеного розташування пальців в ломаних аккордах і арпеджіо, а також прийом розтягнення (отведення) першого пальця, сказавшийся, в частині, на більш вільному виконанні децим.

С позицій романтичної віртуозності Паганіні розвив і переосмислив і інші технічні інновації Локателлі. Зокрема, це розширення використання діапазона скрипки до семнадцятої позиції, а також прийом «кругообразного» руху пальців лівої руки, новшества в смичковій техніці: «перебрасывание» смичка через кілька струн, штрих «рикошет» і т. д. Так, достатньо традиційні скачки смичка отримують у Паганіні нове якість за рахунок контрастного протиставлення далеких регістрів, надаючи звучанню рельєфність і динамічність.

В скрипичному мистецтві Н. Паганіні виявилася переосмислена і пасажна техніка. Вийдя за межі мелодического, горизонтального руху, вона досягла об'єму комплексу кількох звукових пластів. Справедливо мніє, що нове розуміння інструментального пасажу, оказало вирішальний вплив на розвиток романтичної інструментальної техніки взагалі і, в частині, фортепіанної техніки Ліста [8].

Досягнення красочності і повноти звучання здійснювалось Н. Паганіні також за рахунок ускладнення фактури, обильного використання подвійних нот і складних аккордових поєднань. Значительную роль в колористическом насыщении звучания сыграла у Паганіні хроматизація техніки. Он майстерски використовував ефект глиссандирования, виникаючого при грі на струнних інструментах хроматических пассажей, що надавало звучанню своєрідність, динамічність, стрімкість, повнота. Новаторська трактовка фактури і хроматизація тематизма у Паганіні в подальшому послужили основою симфонізації фортепіанного творчества Ліста, отобразившись в прийомах «аль фреско» і колористическом расцвечивании фактури.

Большую роль в формировании скрипичной техники Паганіні сыграло его владение другими інструментами, зокрема альтом і гітарою. Так, щипковий гітарний звукоізвучення знайшло преломлення в небузвичайному різноманітному використанні *pizzicato*. В частині, прийом *pizzicato* лівої руки, здійснюваний по черзі з грою *arco* (смичком), широко розробтан Н. Паганіні в каприччо № 24. Крім цього, в його произведениях часто зустрічаються пасажи, виконані тільки *pizzicato* пальцями лівої руки, или трель *pizzicato* і т. п.

Гітарні впливи відбилися і в використанні подвійних флажолетів, специфічному розташуванні пальців на грифі, виконанні аккордів на легато і характерній перестройке струни Соль при загальному підвищенні строя інструмента, викликаючій ошеломляючий ефект. Все це свідчить про створенні Н. Паганіні виключительно індивідуальної, як би «усредненной» між гітарною і скрипичною, техніки.

Займовані з гітарної техніки подвійні флажолети – один з найскладніших розділів скрипичної гри, – по передположенню І. Ямпольського, Н. Паганіні вперше застосував в Вариациях «Ведьма» [8]. Написані в один вечір під враженням від сцени танца ведьм из балета Ф. Зюсмайера «Свадьба Беневенто», ці варіації містять абсолютно нові виразительні прийоми. Уже в оркестровому вступленні в партіях струнних використовується прийом понтичелло (гра у підставці) на штриху тремоло, створюючий образ містического, таинственного характера. Вступленню контрастує півголосний речитатив скрипки і тема танца ведьм с дальнішими віртуозними, буквально пальцеломними варіаціями. Музыка варіацій і використані прийоми настільки відповідали новаторству Паганіні і ходившим легендам про нього, що назва «Ведьма» стало символіческим.

О производимом от игры и музыки Н. Паганіні впечатлении можно судить, в частині, по рецензії з «Лейпцигской музыкальной газеты», де відзначалося, що італійський віртуоз «является, без сомнения, первым и величайшим скрипачом мира. Его игра поистине непостижима. Всякие пассажи, скачки и двойные ноты звучат у него так изумительно, как ни у одного другого скрипача. Он играет только ему свойственной аппликатурой найтруднейшие двух-, трех- и четырехголосные последовательности, имитирует звучание множества духовых инструментов; играет хроматические гаммы в самых высоких позициях почти у самой поставки так чисто, что это кажется совершенно невероятным. Он играет наиболее трудные фразы на одной струне ошеломляющим способом и одновременно, как бы шутя, исполняет пиццикато на другой, аккомпанируя басовым звуком так, что ощущаешь, как будто играет несколько инструментов» [5, с. 34].

Многие из скрипачей, критиков, композиторов пытались постигнуть секрет сверхъестественного владения Н. Паганіні інструментом. Одним из первых эту попытку осуществил Ламбер Массар – ученик Р. Крейцера і друг Ф. Ліста, который присутствовал на всех концертах Н. Паганіні в 1831 году в Париже. С предельным вниманием слушаючи і наблюдая игру віртуоза, он уловил то нове, що було присуще мистецтву італійського скрипача. Особенности скрипичной техники Паганіні Массар объяснял невиданной стрімкістю рухів, колористическим богатством, симфонической полнозвучностью фактури.

Л. Массар и отчасти Ш. Берно отмечали, что Н. Паганини нашел новый принцип движения, неприемлемый в классической технологии, когда крупные части левой руки – плечо и предплечье, а также большой палец опережают движения кисти и пальцев на грифе. Это обеспечивало удивительную эластичность и точность переходов и смен позиций. Было подмечено и распластанное положение кисти и пальцев на инструменте, дающее возможность больших растяжек, и ведение смычка в кантилене, которое так же казалось противоречащим классическим принципам звукоизвлечения.

Несовместимыми с классической постановкой скрипача были изгиб корпуса Н. Паганини и его движения во время игры. Инструмент был для Паганини как бы естественным продолжением его самого, являясь «самостоятельным органом музыкальной речи». Указывая на это, И. Ямпольский замечал, что «манера держания скрипки у Паганини во многом определяется особенностями анатомо-физиологического строения верхней части его плечевого пояса и рук», что, в частности, давало полную свободу движений, необходимую при исполнении «скачков» на большие интервалы [8, с. 243].

Необыкновенное мастерство владения Н. Паганини скрипкой часто расценивалось, как необычайная ловкость рук, доходившая вплоть до шулерства. История доказывает, что виртуозность служила Н. Паганини средством для раскрытия нового содержания. Неизгладимое впечатление на публику производила прежде всего сама манера игры великого итальянца. В этом случае Паганини предстает во многом как универсальный гений, проникающий не только в сущность музыки и исполнительского процесса, но и в сущность человеческой души.

Исключительно развитой у Н. Паганини была интуиция в отношении публики. Тонко чувствуя настроение массы, он выступал своеобразным «режиссером» зала, учитывая мельчайшие детали концертного «действия» и актерского поведения, умело распределяя смысловые акценты и формируя таким образом восприятие. В выборе концертных программ Н. Паганини прежде всего исходил из зрелищности и эффектности. Обычно это были «смешанные» концерты, в которых роль антуража (певцы, солисты-инструменталисты, оркестр) состояла в том, чтобы выгодно оттенить выступление солиста. Важное значение при этом имела игра Паганини наизусть, обычно не практиковавшаяся концертантами, что создавало ощущение артистической свободы, непосредственного «сиюминутного» музицирования.

Театрализация процесса музыкального исполнения, играющая значительную роль в его исполнительстве, основывалась на знании и понимании законов сценического искусства. Полная фантастической эксцентричности, окруженная таинственностью и мистикой, его игра достигала такого эмоционального тонуса, при котором Паганини реализовывал художественные замыслы, без труда привлекая слушателей. Эта органическая

цельность, возможно, и была главным «секретом» гениального художника.

Новаторство Н. Паганини оказало непосредственное влияние на переворот в фортепианной музыке, искусстве инструментовки, формировании нового мелодического типа высказывания. Наиболее значительное развитие в течение XIX ст. эти тенденции получили в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана. Идеи романтического искусства, нашедшие высшее воплощение в концертно-виртуозном стиле Н. Паганини, в скрипичном исполнительстве наиболее полно были реализованы Г. Венявским, А. Вьётаном, Г. Эрнстом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальзак О. Реалист о романтике / О. Бальзак // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 9. – С. 6.
2. Белза И. История польской музыкальной культуры / И. Белза. – Т. 2. – М.: Госмузиздат, 1957. – 308 с.
3. Берферд Т. 24 каприза Паганини. Единство и разнообразие / Т. Берферд // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 2. – С. 42-46.
4. Григорьев В. Ю. Никколо Паганини / В.Ю. Григорьев. – М.: Музыка. 1987. – 112 с.
- История скрипичного искусства: [учебник]. – В 3-х вып. Вып. 2 / Л.С. Гинзбург, В.Ю. Григорьев – М.: Музыка, 1990. – 285 с.
5. Пальмин А. Никколо Паганини: Краткий очерк жизни и творчества / А. Пальмин. – Л.: Музыка, 1968. – 119 с.
6. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей: Биографические очерки [Никколо Паганини] / Л. Раабен. – М.– Л.: Музыка, 1967.
7. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. Ямпольский. – [изд. 2-е, доп.]. – М.: Музыка, 1968. – 448 с.

УДК 785.72

Зав'ялова О.К.

Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка

ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ХХ СТ. В УКРАЇНІ

Простежується жанрова еволюція української камерно-ансамблевої музики від початку ХХ ст. і до 60-х років ХХ ст. Висвітлюються особливості розвитку камерно-інструментального мистецтва цього періоду.

Ключові слова: музичні жанри, ансамблева музика.

Зав'ялова О.К. Жанрова еволюція ансамблевої музики ХХ ст. на Україні.

Простежується жанрова еволюція української камерно-ансамблевої музики від початку ХХ ст. і до 60-х років ХХ ст. Освітлюються особливості розвитку камерно-інструментального мистецтва цього періоду.

Ключевые слова: музыкальные жанры, ансамблевая музыка.

Zavyalova O. Genr's evolution in ensemble music in XX century in Ukraine.

The Ukrainian genr's evolution in chamber-ensemble music is traced from the beginning of XX