

неможливо. Це пояснює російську мову як у “Запорожці за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського, так і в “Майській ночі” та “Облозі Дубна” П.Сокальського. Крім того, у П.Сокальського була й інша причина писати російською: він мріяв розкрити долю України засобами оперного мистецтва, зрозумілими в Росії та Європі як з боку музичної, так і літературної мови. Саме ці обставини унеможливили постановки його опер на терені самої України.

Таким чином, формування українського оперного мистецтва в дописемковий період проходило в тяжких умовах заборон державних указів 1863 та 1876 рр. Далася взнаки й відсутність усталеної національної композиторської школи та національних оперних кадрів. Ці обставини ставали на заваді просуванню творів українського оперного мистецтва на “великі сцени”, гальмували поступальний рух національної художньої культури.

Вивчення матеріалів особистого архіву П.Сокальського, рідкісних видань і неопублікованих рукописів дозволяє дійти висновку про вельми складні умови формування українського оперного мистецтва в дописемковий період. На перешкоді поступальному рухові національного оперного мистецтва ставали державні заборони, відсутність фахівців: оперних співаків, диригентів, оперних режисерів, лібретистів і, власне, композиторів. Як співак фахову освіту одержав С.Гулак-Артемівський, П.Сокальський не мав закінченої музичної освіти. Проте це не принижує значущості їхніх здобутків на ниві розвою українського музичного мистецтва. Попередники М.Лисенка творили в скрутні часи заборони всього українського, але все ж змогли своєю творчістю закласти той підмурок українського оперного мистецтва, на якому розквітне талант М.Лисенка як національного оперного композитора.

1. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Фонд М. Грінченка. Історія української музики : рукопис. – Ф. 36, од.зб. 139/І-ІІІ, 1062 арк.
2. Вісті. – 1924. – 17 квітня.
3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38556. Лист до М. Бороздіна від 08.12.1866.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38557. Лист до М. Бороздіна від 13.12.1866.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Фонд П. П. Сокальського. – АС-І, 38434. Малоросійська національність паралельно з польською. Стаття.
6. Тюменева Г. О. Гоголь и музыка / Г. О. Тюменева. – М. : Музыка, 1966. – 215 с.

В статтє освещаеться проблема развития национального оперного искусства в дописемковский период. Рассматриваеться творчество предшественников Н.Лысенко на ниве украинского оперного искусства С.Гулака-Артемовского и П.Сокальського.

Ключевые слова: украинское оперное искусство, дописемковский период национального оперного искусства.

There are considered the problems of development of national opera's art; to study creation by M.Lysenko in the field of Ukrainian opera's art by S.Gulak-Artemovsky and P.Sokalsky.

Key words: Ukrainian opera's art, before M.Lysenko's period of national opera's art.

УДК 78.05

ББК 85.315

Алла Черноіваненко

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

У статті аналізуються роль і місце інструментального мистецтва в музичному контексті ХХ століття на прикладі баянного, які зумовлені об'єктивними позитивами інструмента в аспектах головних принципів художнього мислення епохи: характерності, унікальності (у музиці – тембральності), ансамблевості (у т. ч. гетерофонності), театралізованості, духовності.

Ключові слова: інструментальне виконавство, звуковий матеріал, тембральність, баянне виконавство.

XX століття висунуло нові музично-естетичні парадигми, які вже встигли розповсюдитися та закріпитися в суспільній свідомості. Адже мистецтво, зокрема музика, віддзеркалює засобами власної позавербальної, звукочуттєвої мови докорінні переломи не тільки "... у змісті музичної творчості, але в критеріях музичної краси й цінності, у психології сприйняття, у самій людській психології, у самій людині" [5, с.613]. XX століття виявило багато яскравих музикантів-новаторів, які трансформували музичне мистецтво, часто за допомогою найновіших технологічних досягнень. Насамперед тенденції часу знайшли своє вираження в композиторській творчості. Музичне виконавство, зокрема інструментальне, відрізняється виразним прикладом взаємодії старого й нового, традиції й новаторства, виявляючи цим актуальніше поле наукових розвідок. З одного боку, академічне інструментально-виконавське мистецтво другої половини XX – початку XXI століть послідовно додержується стратегії консерватизму, каталогізуючи, академізуючи накопичені до початку XX віку художні досягнення. З іншого боку, яскраво втілює нові норми музично-виконавського, музично-композиторського та музично-наукового мислення, обґрунтовані "... вектором історичної еволюції музичних систем (замість традиційного опирання на норми композиції; злиття філософії музики, музичної естетики, теорії музичного числа" [5, с.613]; розкріпачення дисонансу, тембру, "звукового матеріалу", який часто не використовується, а створюється композитором (та/або виконавцем) у процесі написання; театралізацією концертного виступу та самої музичної ідеї твору. Набуває значущості пізнання метафізичної сутності музики причащенням до живого потоку музики-процесу – через музикування. У живому процесі музикування не останню роль відіграє й сам музичний інструмент з його іманентно-речовими якостями як повноцінний співучасник цього процесу. Так, багато зазначених форм звукового матеріалу народжується безпосередньо "під руками" інструменталіста, часто в сталому чи новому тандемі композитора та виконавця. До того ж XX століття спонукало до народження (відродження), становлення, навіть академізації інструментів, які традиційно не вважалися фігурантами академічного жанру цього виду творчості. У цьому ракурсі показовими вбачаються творчі процеси баянного мистецтва, яке від другої половини XX століття опинилося на гребені професійно-музичних подій, а до того тривалий час вважалося у фаховому та буденному сприйнятті атрибутом фольклорного буття.

Баянна культура яскраво виявила себе, насамперед, у сфері так званої "нової музики", а сам інструмент сміливою та "лігітимою" ходою увірвався в родину академічного інструментарію, яка, здавалося, зупинила процес "поновлення роду". Зрозуміло, мова йде про сучасну концертну модель баяна, суттєво вдосконалену в порівнянні з фольклорними в плані оптимізації структури клавіатур, темброво-динамічних та артикуляційно-акустичних засад, збагачення темброво-різнобарвної палітри правої клавіатури, комбінованої готово-виборної системи лівої. Що ж стало причинами активного замовлення баяна як у високій музиці, так й у сфері популярного та естрадно-джазового музикування?

Подібний високий потенціал "інтонаційності баяна" [1, с.10] з актуалізацією цього інструмента в професійно-музичній практиці має кілька об'єктивних причин. Це – фактори характерності, унікальності баянного звукового матеріалу, тембральності; ансамблевості, симфонічності; театралізованості як стилю мислення в житті та мистецтві. Виділяємо також особливий параметр виконавської майстерності як предмета спеціальної уваги в теорії виконавства, пов'язаний з відроджуваною напередодні XXI століття духовністю.

Перший фактор піднесення баянного мистецтва зумовлений проголошеною ще академіком Б.Асаф'євим особливою увагою музичного мистецтва XX століття до *тембральності* [1, с.329–332]. П.Булез відкрито проголосив: "Можливо, мовна інтеграція тембру й музичного об'єкта – найвидатніше питання сучасності" [2, с.25], а Ю.Холопов на початку третього тисячоліття запропонував створити книгу під назвою "Новий звук" із системним викладенням такого для всіх інструментів. Стосовно баянного звучання відзначимо декілька позицій: 1) свіжість звучання-тембру молодого концертного інструмента зумовлена художнім процесом "пошуку звука", оновлення якості вираження та смислу і, одночасно, 2) відчутна в пам'яті живих поколінь спорідненість з фольклорним інструментальним першовитоком як утілення внутрішньої спорідненості з духовністю пракультури, національною ментальністю з виходом на 3) самий засіб звуковидобування. Так, наприклад, духові інструменти від старожитності несуть печать вираження одухотвореності, детермінуючи військовий подвиг, воспаріння душі в

богослужбовій акції (орган). Звук у них утворюється коливанням стовбура повітря від живого дихання (крім органа). Адже в “неживий” інструмент “вдихається” життя, дух. Тому звук духових є вираженням ідеального, а не матеріального. У струнних інструментів коливається струна – зовнішнє, матеріальне утворення. У всіх народів світу зі струнними більшою мірою пов’язана чуттєвість гуманістичного вираження, повнота відтворення почуттів та краси в тілесності її представлення (контури жіночого тіла в корпусі скрипки та всієї смичкової групи, почуттєво-людська, “голосова мелодика” струнних). Речовість художнього вираження може торкатися й абстракції – грецько-античний канон, “шухляда” з натягнутою струною, нескінченність поділу якої символізувала Космос. Певну узагальненість духовного можна знайти в речовості будь-якого музичного інструмента. Але сама наочність коливання струни закладає семантику “матеріалізованості” вираження.

Баян концентрує в собі, більшою мірою, ніж інші інструменти, риси утворення цивілізації. Про це свідчать і самий засіб звуковидобування, конструктивний за типом, – коливання вільно плинного металевого язичка, використовуваний ще в ритуальних шенах Тибету, Китаю, Японії, Бірми в III–II тисячолітті до н. е., а також найскладніша інженерна конструкція інструмента, яку можна порівняти хіба що з органом (зрозуміло, що якісна скрипка є не менш складною у виготовленні, але мова – про складність спорудження). Можливо, звуковидобування за допомогою металевого язичка складає “архетип інструментального мислення”, усвідомлення значущості якого стимулювало підняття “на щит” акордеона-баяна в академічному виконавстві. Крім того, сучасний баян як справжнє дитя цивілізації *синтезує* перелічені характеристики звуковидобування духових (“живе дихання” міхом за допомогою повітряного стовбура), струнних (співіснування “душевної”, “голосової мелодики” та “інтонаційності майже необмеженого дихання”, що приводить до багатства віртуозного мистецтва”), клавішних – з їхньою, за Б.Асаф’євим, “мовою руки”, “мелодикою тембрів, з безумовно виражальною напруженістю та сполукою “відстаней”, у тому числі органа – керованого “...ритмом плинностей, тривалостей... зрозумілий його зв’язок з тоно-слово-складовим інтонаційним мистецтвом – мелосом григоріанського хоралу, узагалі з латинською поетичною та особливо ораторською інтонацією... не тільки абстрактно-риторичною, але одночасно інтонаційною, “емоційно-тонусною”... з її вишуканою майстерністю захисту тези та підходів до неї” [1, с.363]. До переваг баяна в порівнянні з “королем поліфонії” – органом – відносимо “струнно-голосову” артикуляційну та динамічну гнучкість, смичкову віртуозність, портативність. Додамо в цей синтез указане раніше збереження “нерозірваної пуповини” з голосовою (фальцетною) штучністю фольклорних гармонік (асоційовану в засобі звуковидобування і деяких прийомах гри) та актуальний для “нової музики” різноманітний комплекс ударно-сонорних звучань (“звучний корпус” баяна).

До “непростої суми” перелічених “чужих” характеристик докладаються “неперекладувані” (неможливі для виконання на будь-якому іншому інструменті) баянні властивості інструментальних засобів і фактурутворень.

Так ми виходимо на одну з найважливіших речово зумовлених переваг баянного мистецтва з боку тембральності – його фактурну універсальність, яка зумовлює, у тому числі, здатність “охоплювати” історичні стилі попередніх епох, перекладаючи для цього інструмента твори клавірно-скрипкового та оркестрового квалітету. Найрізноманітніші фактурні, артикуляційно-динамічні можливості баяна, закладені конструктивно та збагачені виконавською майстерністю, виявляються в річищі загальних тенденцій розвитку музичної фактури в камерному мистецтві сьогодення (“забуте” одноголосся, надбагатоголосся, пуантилізм, нова гетерофонія тощо) та у зв’язку з використанням іманентних фактурно-позиційних, фактурно-тембрових засад нового концертного баяна (тобто з виходом на “неперекладувані” фактурно-темброві формули). Особлива увага приділяється речитативному викладенню, інструментальній мелодії з її експресивністю та рельєфністю інтонацій, монодії, специфічним баянним дублюванням мелодій (консонуючим, дисонуючим, інтервальним, акордовим, ультраширокого розташування) і їх мануальним перехрещенням, накладанням шарів фактури, поліфонії-гетерофонії, різким динамічним та артикуляційно-штриховим контрастам. Вельми яскраво подаються на баяні актуалізовані в сучасній фактурній драматургії тенденції мінімалізму з використанням двох-трьох тонів в інтонаційному комплексі, ототожнюваного з фактурою як такою; сонорис-

тики, що зведена до рангу фігури; комбінаторики-гри; побудови в архітектурно-математичному значенні аж до алеаторики, – з необмеженими на баяні можливостями гнучкої артикуляційно-динамічної подачі тону (співзвуччя), компактністю та доцільністю розташування клавіш і всього “звучного корпусу” інструмента, демонстративністю наочно-мануальної й жестово-рухової подачі акції “звукочинності”.

Другий фактор, який детермінує активність баяна в мистецькому сьогоденні, – якість ансамлевості. Концепція естетичного процесу в історії мистецтв, де художня діяльність забезпечує висування-кристалізацію нових естетичних нормативів і форм. Так, класицизм з його механічно-математичним мисленням репрезентує виконавця та інструмент в узгодженні: інструмент як продовження людських здібностей і доповнення їх. Про це свідчить сама посадка інструменталіста, наприклад, за клавіром, виконання сидячи (в оркестрі). Романтична доба виносить фігуру виконавця-борця, Підкорювача. Так, Паганіні – Підкорювач скрипки, що примушує цей кантиленний інструмент звучати по-оркестровому багатоголосно й у гранично швидкому темпі. Тим більш фортепіано як замінювач оркестру, з відповідним формуванням атлетично-чоловічого інструменталізму, де сама манера гри від плеча подавала стиль Підкорювача інструмента. У XIX столітті народилася спеціальна професія диригента як втілення ідеї “керівника оркестру”. Якщо в епоху романтизму в музиці домінує оркестровість як засіб мислення, причому сольні інструменти – скрипка Паганіні, фортепіано Ліста – виступають як “замінювач” оркестру (до речі, баян подібно до біографії кожного інструмента етап “заміни оркестру” теж пройшов на початку своєї академізації в 1950–60 рр. у своєрідній “стреттній” формі), то світогляд XX століття уявляє людину вже не як керівника світу, а як частку Космосу, висуває ідею паритетності в житті та мистецтві – ансамблевості в музичному мисленні. Історики мистецтва вказують на полістилістику, еkleктику постмодернізму як атрибути художності кінця XX століття. Старовинна гармоніка самою речовістю її пристосованості до людського тіла та, одночасно, візуально-конструктивною несумісністю із цим тілом демонструє світоглядну позицію паритетності, співіснування, взаємодоповнення самостійних якостей. Квадратність, матеріально-інженерна конструктивність у візуальному сприйнятті баяна складають не доповнення, не продовження, але й не опозицію людської фігури (порівняймо зі скрипкою, флейтою – асиметрична силуету виконавця, гобой, кларнет – “хобот”), а дещо окреме, демонстраційно представлене. Навіть мануали наочно “сміливо” відкриті для слухача-глядача, що деякою мірою абсурдно невігідно для виконавця. Одночасно портативність і доцільність розташування клавіш баяна втілює “договореність сторін”.

Принцип паритетності, ансамблевості представлений і в полімануальній конструкції баяна, яка надає перспективної можливості накладання, перехрещення у фактурних вибудовах зі своєрідним ефектом антифонності. Посилує враження наочно демонстративність мануалів та ігрових форм рухів (персонажності) для публіки. Природна специфіка гетерофонно-поліфонного втілення, а також об’єктивні дані концертної посадки баяніста концентрують акторську самозначущість баянного виконавства більш ніж в інших інструментальних культурах, що складає актуальний аспект.

Третій фактор мистецького буття баяна напередодні XXI століття – *театралізованість* баянного мистецтва. Художнє мислення XX століття висуває театралізовано-артистичну природу, ігровий початок як рушійну силу мистецтва, у тому числі музично-виконавського. Музика у XX столітті відкриває нові шляхи художньої реалізації, у яких просторовість-театральність відіграє одну з основоположних ролей. Відповідно в музичному мистецтві виникають нові синтезовані жанри “інструментального театру”, перформансу, у яких композитори останнім часом активно використовують баян. Але мова не тільки про власне перформанс, його техніку та структурні особливості. Театралізація музичного мислення набуває у XX столітті узагальнюючого, тотального характеру (навіть якщо вона втілюється неадекватними засобами “невиразного” виконавського стилю, який можна розглядати як зворотний її бік).

У цьому річизі наростання театралізації сучасне баянне виконавство набуває атрибутів сенсу, бо має об’єктивні внутрішні передумови, які надають йому пріоритетної можливості виступати як детермінант композиторської творчості другої половини XX століття.

До ігрової демонстративності виконавства баяністів додатково схиляє об’єктивна даність концертної посадки обличчям до слухача-глядача зі сталістю постановки та компактністю

інструмента, наочною доступністю площин мануалів і форм ігрових рухів для публіки, відносною свободою рук і ніг виконавця під час гри, незалежною від звуковидобування та наочною мімікою виконавця.

Порівняймо: органіст сидить до публіки спиною (демонструючи просторово-артистичну “розчиненість” виконавця на фоні гігантоликого за звучанням і часто й за виглядом органа), піаніст розташований у профіль до залу (слухачі, як правило, концентруються в лівій половині його, щоб спостерігати за “мовою рук” виконавця на клавіатурі, яку вони все одно не бачать повністю). Духовики, струнники та навіть вільні від інструмента вокалісти вимушені підкоряти свою артистичну міміку засобом звуковидобування (естетика оперно-співацького мистецтва спеціально вирішує цю проблему).

Не випадково також інструментальне музичне виконавство позначається словом “гра”. У джазовому виконавстві й у фольклорному музикуванні, з яким баянне мистецтво “кровно” зв’язане “на пам’яті живих поколінь”, дух імпровізації поширюється як на звукову, так і на зорову низку виконання. Виконавці пластичні, вони “показують” музику, реагують один на одного, підбадьорюють, сценічно обіграють вступ партнера тощо. Баянне виконавство своєю речовістю, фактурою в розширеному артистичному сенсі демонструє це підкреслено штучне поєднання можливостей театру переживання і театру удавання. Міміка, пластика баяніста – це “похідна”, допоміжна сторона виконавства, як і в інших інструменталістів. Але розгорненість баяніста обличчям до публіки, наочність ігрових площин обох клавіатур, яку абсурдно бачать слухачі та буквально намагаються виконавці (згадаймо знамениту гру-випробування Моцарта на клавіатурі, покритій тканиною), створюють “театр одного актора” за самою матеріальністю подачі виконавського виступу, що в сполученні з художніми тенденціями епохи забезпечує спеціальні умови для дії “театру баяніста”.

Багато хто з композиторів останнім часом створюють свої композиції з урахуванням подібної можливості в “режисурі” баянної музики. Відомі в практиці сьогоденної акордеоністики тандеми: С.Губайдуліна – Ф.Ліпс, І.Баншиков – О.Шаров, А.Кусяков – Ю.Шишкін, В.Власов – В.Мурза, К.Цепколенко – І.Єргієв.

Четвертий фактор, що вирішує перспективи баянної музики – позиції “*нової духовності*” у сучасному мистецтві. У мистецькі ідеї проникають космологічні мотиви, апокаліптичні настрої, відверта духовно-релігійна програма. Аналізуючи співвідношення останнього із зазначеною тенденцією “мусікійської” спрямованості музичного мистецтва, слід звернутися до історично та речово зумовленого “служіння” музичного інструментарію в цьому аспекті. Відомо, що давні шени, звук в яких утворюється, як і в сучасного баяна, за допомогою вільно плинного металевого язичка, використовувалися в ритуальних діях Тибету. Згадаємо також про ідеалізовано-одухотворену якість природи звуковидобування духових інструментів за допомогою повітряного стовбура (порівн. з баянним міхом) і клавішно-інструментальні (за Б.Асаф’євим) переваги, які виявляють “інтонаційний зміст та інтонаційно-риторичні методи оволодіння слуховою увагою, притаманні культурі ораторської мови” [1, с.363–364]. Влучними в музичній “матеріалізації” ідей “нової духовності” постають і темброво-фактурні властивості баяна з його описаною вище іманентною гетерофонно-поліфонічною природою. Не випадково в останній третині ХХ – на початку ХХІ століть з’являється блок творів для баяна чи ансамблів з його паритетною участю найвідоміших авторів, безпосередньо написаних на біблійну тематику: “De profundis”; соната “Et exspecto” для баяна-соло; партіта “Сім слів Ісуса Христа” для баяна, віолончелі та камерного оркестру; “Silenzio” для баяна, скрипки та віолончелі; “In gressu” для баяна та віолончелі С.Губайдуліної; “Стихира” для баяна та віолончелі К.Волкова; Симфонія № 3 “Apcalyps, c. 6” для баяна та симфонічного оркестру С.Беринського; “Реквієм” для баяна та віолончелі Б.Таранскена; “Від сутінок до світла” для баяна-соло Е.Денисова та ін.

Характерним при цьому здається символічне трактування тембрів-персонажів, наприклад, у партіті С.Губайдуліної “Сім слів Ісуса Христа”: баян з його духовно-духовою природою “говорить” за Бога-Отця, олюднено-одухотворена віолончель “промовляє” за Бога-Сина, об’єктивовано-узагальнююча сутність довершеності самої музики виступає за Святий Дух. Вибір інструментів також складає містичну зумовленість хрестоподібною символікою за речовістю просторового (музичного та реального) сприйняття звуковидобування у виконавському

розташуванні баяна та віолончелі: вертикаль інтонаційно-висотного показника клавіш на клавіатурах і струн на грифі “перехрещено” специфічними засобами звуковидобування – горизонтальним рухом баянного міха та віолончельного смичка.

Узагалі С.Губайдуліна оригінально виражає своє ставлення до баянної речовості: “Я люблю це чудовисько за те, що воно дихає”. Цей її вислів у контексті всієї творчості композитора для баяна, ураховуючи сутність протиставлень сонористичних і хорально-кантових промовлянь, можна розуміти як значення краси, закутої в неадекватну матерію (“чудовисько”) “розташування в шухляді”. Так у старовинних казках різних народів доброта та краса королеви чи царівни відкриваються тільки пильному та закоханому поглядові. Наприкінці техногенного й містизованого ХХ століття баян зупинив на собі погляд мистецької уваги, чародійство розпочалося.

Таким чином, аналізуючи роль і місце інструментального виконавства в сучасному мистецькому полі на прикладі баянної культури, можна стверджувати:

1. Від другої половини ХХ століття в інструментальному виконавстві визначається співіснування двох тенденцій: з одного боку, упорядкування в стильовому (у бік академізму й “синтезстилю”), репертуарному (превалювання концептуальності) планах, налагодження індустрії професійних конкурсів і концертних турне; з іншого, – вплив тенденцій постмодернізму, що проявляється в процесах розмикання замкненої галузі академічного виконавства в бік взаємодії з іншими формами музичної творчості, проникнення новіших технологій у галузь музичного інструментарію, переосмислення ролі й музично-виконавського мистецтва в культурному просторі.
2. Баянна культура останніх десятиріч, яка усталилася у сфері академічного камерно-інструментального музикування, концентрує провідні тенденції сучасного мистецтва.
3. Ураховуючи оригінальні властивості тембральності, ансамблевості, театралізованості баянного мистецтва, останнє виступає більш, ніж інші інструментальні культури, як детермінант сучасної композиторської творчості.
4. Перелічені характеристики, а також різноманітні темброво-фактурні особливості баяна вказують на перспективність сучасної акордеоністики в музиці ХХІ століття.

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I–II / Б. В. Асафьев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. – 376 с.
2. Булез П. Между порядком и хаосом / П. Булез // Советская музыка. – 1991. – № 7. – С. 24–26.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 1997. – 240 с.
4. Мазиков А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / А. А. Мазиков. – С.-Пб., 2008. – 18 с.
5. Теория современной композиции : [учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

В статье анализируются роль и место инструментального искусства в музыкальном контексте ХХ века на примере баянного, обусловленные объективными позитивами инструмента в аспектах ведущих принципов художественного мышления эпохи: характерности, уникальности (в музыке – тембральности), ансамблевости (в т. ч. гетерофонности), театраллизованности, духовности.

Ключевые слова: *инструментальное исполнительство, звуковой материал, тембральность, баянное исполнительство.*

The role and place of the instruments arts in a musical context of the ХХ-th century on an example bayan, caused by objective positives of the tool in aspects of leading principles of art thinking of an epoch are analyzed: typicalness, uniqueness (in music – timbre), ensemble character (heterophony), theatricality, spirituality.

Key words: *instrumental performance, sound material, tembre, bayan performance.*