

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

РАДКО ЮРІЙ ІВАНОВИЧ

УДК 78.082.2: 780.647.2-043.86+ «19/20»: 7.03

ДИСЕРТАЦІЯ
**СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ БАЯННОЇ СОНАТИ У
СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ю. І. Радко

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2019

АНОТАЦІЯ

Радко Ю. І. Сильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. – Івано-Франківськ, 2019.

Дисертація є дослідженням жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Розглянуто основні етапи зародження та еволюції жанру сонати. Виявлено індивідуальні композиторські підходи щодо формотворення, взаємодії різних жанрів та їх вплив на поняття сонатності. Проаналізовано загальні принципи тематичної структури, функції, особливості розвитку, їх вплив на формотворення. Сонатна форма розглядається за діалектичним принципом взаємодії музичного матеріалу, персоніфікації тематичного протиставлення. Створено цілісне уявлення про формування та розвиток жанру баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на основі досліджень провідних музикознавців. Здійснено огляд праць, у яких розглядаються жанрово-стилістичні, фактурні, ритмо-формульні, тембральні та фольклорні особливості баянної сонати.

Сонатний жанр за тривалий період свого розвитку ввібрав у себе значну кількість процесів і явищ різних епох. В ХХ – ХХІ ст. жанр сонати базується на технічно-стильових концепціях композиторського мислення. В баянній сонаті композитори в першу чергу опираються на виразові можливості інструмента, традиційні класичні основи технік, а також на введення нових образно-композиційних рішень та прийомів

звукovidобування. Ці чинники насичують баянну сонату інваріантністю жанрової драматургії та художніми образами.

Зазначено жанровий концепт баянної сонати, який автор трактує як жанр, сформований в другій половині ХХ століття та обумовлений індивідуалізованими особливостями авторської концепції, національної традиції, музичної мови та розвитку конструктивних можливостей баяна, на фоні яких винайшли новітні технічні прийоми звукovidобування, а багатство тембру і динаміки інструмента створює діапазон від «звичайних», «камерних» сонат до «симфонізованих».

Підібраний методологічний алгоритм для аналізу баянної сонати, що проявляється у наступному: виявленні спільних і відмінних ознак і властивостей форми; установленні зв'язків жанру на формотворчому рівні; визначенні співвідношення спільних ознак з індивідуальними та їх розподіл на певні категорії.

Виявлено, що музичний тематизм в баянній сонаті відіграє важливу роль як у формотворенні, так і у художньо-образному відтворенні змісту твору. Баянна соната володіє контрастним співставленням тем, вільним розчленуванням структури, багатством інваріантних конструкцій.

Розглянуто поліжанровість баянної сонати. Жанровий синтез став розповсюдженим явищем композиторського вирішення в баянній сонаті. Особливу увагу акцентовано на синтезі жанру поеми та балади у баянній сонаті. Розглянуто архітектоніку та історичні передумови розвитку поеми та балади, а також їх відображення в інструментальній музиці. Виявлено загальний вплив жанрів поеми і балади на сонатну форму.

Проаналізовано зразки використання композиторами назви «соната» для підкреслення монументальності твору. Поєднання різних жанрів в баянній сонаті розширює драматургічні рамки та збагачує її глибоким художньо-образним змістом.

Виявлено, що рушійною силою динамічного розвитку баянної сонати є конфліктність та глибина суперечностей образних сфер, які перебувають в

діалектичній взаємодії. Зокрема, таке співставлення образних сфер на рівні символів, представлене у творчості С. Губайдуліної та В. Рунчака, у баянних сонатах яких порушуються проблеми буття та внутрішнього переживання людини.

З удосконаленням конструкції баяна, важливу роль у баянній сонаті відіграє тембр, що зумовило використання поняття «темброформа» (за Д. Шульгіним). Тембральні можливості баяна дають змогу композиторам активно експериментувати з колористичним збагаченням музичної тканини, зокрема, на формотворчому та структурному рівнях. Яскравим прикладом тембрової першооснови є «Соната» для баяна Є. Подгайца. Композитор застосовує колористичний прийом *bisbigliando* для тембрального розвитку твору.

Відзначено виконавську палітру баянного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. крізь призму академізації баяна та розвитку композиторської техніки за рахунок появи інноваційних прийомів звуковидобування. Розуміння індивідуального стилю виявляється в певній сукупності спільних ознак різних явищ (стилістичні особливості композиторського письма; втілення в одній особі композитора і виконавця; національна приналежність композитора; тяжіння до драматургічної наповненості). Ця сукупність явищ об'єднана в єдине ціле і має здатність багаторазового повтору. Такі узагальнені якості, що багаторазово повторюються в певному проміжку часу, і складають основу індивідуального стилю виконавця.

Виявлено, що виконавський стиль – це категорія історична, а з тенденцією до використання новаторських прийомів та імпровізаційної манери виконавства історичні стилі більше проявляються через особистісний індивідуалізований характер. В баянному мистецтві це виявляється на основі переходу від інтонаційно-наспівної манери виконавства до акцентно-ударної, імпровізаційної. Вагомий вплив на стильові особливості виконавства відіграють національні та регіональні баянні школи.

Розкрито особливості інтерпретації баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст., провідними виконавцями сучасності (М. Різоль, Ф. Ліпс, О. Шаров, О. Дмитрієв, В. Зубицький, Ю. Шишкін, П. Фенюк, М. Вяюрюнен, А. Нижник, А. Гайнуллін, Й. Пуріц, П. Маріч).

Кожен музичний твір має мобільні структурні елементи, які є першоджерелом для виконавського осмислення та інтерпретації композиторського задуму. Це – мелодія в її інтонаційно-ритмічній і ладовій єдності, гармонія та структура твору.

Виконавець має велику відповідальність перед композитором за правильне прочитання та відтворення нотного тексту. Інтерпретація будь-якого твору повинна відповідати стилю композитора, разом з тим вона може бути різноплановою, що проявляється в темпі, елементах фразування, динаміці, штрихах, агогіці, тембрі, артикуляції. Комплексне застосування та реалізація усіх цих засобів у потрібній пропорції при виконанні конкретного музичного твору, створює динаміку розгортання образно-художнього змісту.

Ключові слова: соната, сонатна форма, баянна соната, стильова еволюція, жанр, жанрова модифікація, жанрова класифікація, формотворення, композиторська творчість, східнослов'янське інструментальне мистецтво, баянне мистецтво, виконавці, класифікація, виконавський стиль, інтерпретація.

ANNOTATION

Radko Yu. I. Style evolution of bayan sonata genre in Eastern Slavic instrumental art of the second half of the XX – early XXI centuries. – Qualification research work as copyrighted manuscript.

Thesis for the degree of the Candidate of Art. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy. – Lviv, 2019.

This thesis research is a study of bayan sonata genre in East Slavic instrumental art of the second half of the XX – early XXI centuries.

This thesis research is a study of bayan sonata genre in East Slavic instrumental art of the second half of the XX – early XXI centuries.

The research describes the main stages of sonata genre origin and evolution. It also reveals individual composer's approaches to sonata formation, interaction of different genres and their influence on the concept of sonata. General principles of thematic structure, functions, peculiarities of development and their influence on sonata formation have been analyzed as well. Sonata formation is revealed from the perspective of dialectical principle of musical material interaction and personalization of thematic opposition. Based on the research of leading musical experts – an integral presentation of bayan sonata formation and development of the second half of the XX – early XXI centuries, was created. We also made an overview of research works dedicated to genre-stylistic, texture, rhythm-formular, timbral and folklore features of bayan sonata.

During a long period of its development sonata genre has absorbed a considerable number of processes and phenomena of different eras. In the XX – XXI century sonata genre still inhere the technical-style concepts of composers' thinking. In bayan sonata, composers primarily rely on instrument expressive capabilities, conventional classic fundamental techniques, as well as on introduction of new figuratively-compositional approaches and phonation methods. These factors enrich bayan sonata in invariance of drama genre and artistic image.

The genre concept of bayan sonata, which the author treats as a genre that formed in the second half of the twentieth century, is due to the individualized features of the author's concept, national tradition, musical language and bayan constructive capabilities development, due to which the latest technical phonation techniques have been invented, and the richness of the tone and instrumental dynamics creates a range from «conventional», «da camera (chamber)» sonata to an «orchestra» one.

Selected methodological algorithm for bayan sonata analysis is demonstrated in the following: the identification of common and distinctive features and form properties; establishment of genre connections at formation stages; defining the ratio of common features to individual and their decomposition into separate categories.

Musical theme in the bayan sonata was revealed to play a significant role both in formation and in artistic reproduction of the composition content. Bayan sonata can be characterized by clear theme contrast, free structure dismemberment and richness of invariant constructions.

The multi genre character of bayan sonata was also considered. Genre synthesis became a widespread phenomenon of composer's concept in bayan sonata. Particular attention is paid to the synthesis of poem and ballads genres in bayan sonata. The architectonics and historical backgrounds of poem and ballad development, as well as their reflection in instrumental music, have been considered. The overall impact of poem and ballads genres on sonata form was also revealed.

Here we also analyzed the examples of term «sonata» adaption by composers for emphasizing the monumentality of the composition. The combination of different genres in bayan sonata expands the dramatic frameworks and enriches it with deep artistic content.

It was found that the driving force of the dynamic development of bayan sonata is the conflict and the depth of contradictions of figurative spheres that are in dialectical interaction. In particular, such comparison of figurative spheres at the

level of symbols, is presented in the works of S. Hubaidulina and V. Runchak, in the bayan sonatas which violate the problems of life and inner experience of man.

With the improvement of the bayan's design, the timbre plays an important role in the bayan sonata, which led to the using of the term «timbreform» (according to D. Shulgin). The bayan's temporal possibilities allow the composers to experiment actively with the colourful enrichment of musical tissue, in particular, at the formative and structural levels. A striking example of the timbre fundamental principle is «sonata» for the bayan by E. Podgaitis. The composer uses the colourful technique of *bisbigliando* for the timbral development of the composition.

It was noted the artistic palette of the bayan art of the XX – early XXI centuries through the prism of academization of the bayan and the development of the composer's technique at the expense of emergence of the innovative methods of sound production. Understanding of the individual style is manifested in a certain set of common features of different phenomena (stylistic features of the composer's writing, the embodiment of the composer and the performer in one person, the national affiliation of the composer, the attraction to the dramatic fullness). This set of phenomena is united into one and has the ability to multiply repetition. Such generalized qualities, which repeat over and over again in a certain period of time, constitute the general basis of an individual performer's style.

It was found out that the performing style is a historical category, and with the tendency to using of the innovative techniques and the improvisational manner of performing, historical styles are more evident through a personalized individualized character. In the bayan art, it is manifested on the basis of the transition from the intonation-singing manner of performing to accent-shock, improvisational. The significant influence on the stylistic peculiarities of performing is played by national and regional bayan schools.

It was revealed the features of the interpretation of the bayan sonata of the second half of the second half of the XX – early XXI centuries, the leading performers of the present (M. Rizol, F. Lips, O. Sharov, O. Dmytriev,

V. Zubytskyi, Yu. Shyshkin, P. Feniuk, M. Viaiuriunen, A. Nyzhnyk, A. Gainulin, J. Purits, P. Marich).

Each musical composition has mobile structural elements, which are the primary source for performing comprehension and interpretation of the composer's plan. It is a melody in its intonational-rhythmic and orderly unity, harmony and structure of the work.

The performer has a great responsibility before the composer for the correct reading and reproduction of the musical text. Interpretation of any work must correspond to the composer's style, however, it can be diverse, which reveals itself at the pace, elements of the phraseology, dynamics, strokes, agogic, timbre, articulation. Comprehensive application and implementation of all these tools in the right proportion when performing a specific musical composition, creates a dynamic of the deployment of figurative and artistic content.

Key words: sonata, sonata formation, bayan sonata, stylistic evolution, genre, genre modification, genre classification, formation, composer's creativity, eastern slavonic instrumental art, bayan art, performers, classification, performing style, interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Радко Ю. И. Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владислава Золотарёва. *Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст.* / Кемерово. гос. ун-т культуры и искусств; ред. кол.: Е. Л. Кудрина (гл. ред.), А. В. Шунков, Л. Ю. Егле, сост. и науч. ред. И. Г. Умнова. Кемерово: КемГУКИ, 2015. Вып. 2. С. 77–82.
2. Радко Ю. І. Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 30–31. ч. II. С. 64–68.
3. Радко Ю. І. Інтерпретаційні та формотворчі аспекти баянних сонат Анатолія Кусякова. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 225–230.
4. Радко Ю. І. Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Вип. 22 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол: Ю. П. Богущкий, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2016. С. 244–249.
5. Радко Ю. І. Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Вип. 24 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богущкий, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2017. С. 227–232.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

6. Радко Ю. І. Соната для баяна у творчості українських композиторів: до постановки проблеми. *Народно інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть*: зб. матеріалів та тез VIII-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 05.12.2014, м. Дрогобич) / [Ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 75–77.

7. Радко Ю. І. Своєрідні формотворчі та інтерпретаційні особливості баянної сонати Єфрема Подгайца. *Зборнік дакладаў і тэзісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў»* / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2016. С. 404–407.

8. Радко Ю. І. Темброва драматургія у відображенні художньої образності баянної сонати. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть*: зб. матеріалів та тез XII-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2018, м. Дрогобич) / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2018. С. 109–112.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1 ЖАНР БАЯННОЇ СОНАТИ: ІСТОРИОГРАФІЧНІ, ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ.....	22
1.1 Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати.....	22
1.1.1 Загальна характеристика жанру баянної сонати.....	39
1.2. Методологічні засади дослідження жанру баянної сонати.....	42
РОЗДІЛ 2 РЕАЛІЗАЦІЯ СИНТЕТИЧНИХ ТА ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ КОМПОЗИЦІЙНОЇ СТРУКТУРИ В БАЯННІЙ СОНАТІ.....	54
2.1. Функції музичного тематизму у баянній сонаті.....	54
2.2. Діалектика образних сфер в сонаті для баяна.....	67
2.3. Жанрові модифікації баянної сонати.....	82
2.4. Темброва драматургія у відображенні художньої образності.....	94
РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЯННОЇ СОНАТИ.....	111
3.1. Характеристика індивідуальних виконавських стилів на основі баянної сонати.....	111
3.2. Художні аспекти інтерпретації сонати для баяна.....	140
ВИСНОВКИ.....	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	173
ДОДАТКИ.....	196

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. З появою в ХХ ст. багатотембрового баяна та значної кількості оригінального репертуару спостерігається тенденція відходу від народно-жанрових традицій до академізації баянного мистецтва. Музично-технічні засоби інструмента дозволяють істотно збагатити авторський задум, втілити образно-ідейний спектр, розширити звукофонічну сферу творів. Манера артикуляції, туше, способи виконання різноманітних штрихів і виконавських прийомів, поєднаних з темпераментом музиканта і своєрідністю його особистості, також сприяють появі безлічі варіантів трактування (порівняно з нотним текстом) музичного твору. Тому виникає необхідність дослідження жанру баянної сонати та її інтерпретаційних особливостей.

У жанровому різноманітті музики для баяна важливе місце посідають твори великих форм. З появою в 1937 р. перших концертів (Концерт для баяна з оркестром народних інструментів Феодосія Рубцова та із симфонічним оркестром Тихона Сотнікова), а в камерному жанрі – баянної Сонати h-moll Миколи Чайкіна в 1944-му році, баянне мистецтво стало на шлях академізації.

У другій половині ХХ ст. жанр баянної сонати набуває надзвичайно динамічного розвитку не тільки в Україні, але й за її межами. Сонати для баяна українських та європейських композиторів цієї доби, займають вагоме місце в репертуарі провідних виконавців та учасників найпрестижніших міжнародних конкурсів. Це свідчить про актуальність постійного поповнення концертного та педагогічного репертуару, що сприяє активному розвитку всіх жанрів і, зокрема, сонати. Окремі сонати присвячені конкретним виконавцям та орієнтовані на їхні індивідуальні естетичні запити та технічні можливості. Композитори почали звертатися до цього жанру, використовуючи інноваційні композиційні прийоми побудови форми. Вона насичена різноманіттям жанрових та композиційних рішень, тому виникає необхідність для детального її вивчення і на жанрово-стилістичному рівні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
 Дисертацію виконано на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Робота є частиною науково-дослідної теми «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» (державний реєстраційний № 0113U006389). Тему дисертації затверджено 9 грудня 2014 р. (протокол № 11) і уточнено 27 грудня 2018 р. (протокол № 12) на засіданні Вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – встановити особливості еволюції жанру баянної сонати в східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь призму композиторської та виконавської стилістики.

Відповідно до поставленої мети у дослідженні передбачено вирішення таких завдань:

- проаналізувати історіографічну і теоретичну базу дослідження;
- систематизувати джерельну базу дослідження шляхом упорядкування нотних текстів та аудіозаписів баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- визначити періодизацію та особливості формування та розвитку жанру баянної сонати;
- класифікувати жанрові зразки сонат для баяна в східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- уточнити концепт жанру баянної сонати;
- здійснити комплексний аналіз баянної сонати у композиторській творчості за критеріями форми, образного і тематичного змісту, музичної мови, технічних особливостей;

– систематизувати індивідуальні виконавські стилі на основі баянної сонати та охарактеризувати особливості її інтерпретації.

Об'єктом дослідження є східнослов'янське інструментальне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Предметом дослідження є стильова еволюція жанру баянної сонати.

Хронологічні рамки дисертаційної роботи охоплюють другу половину ХХ – початку ХХІ століть, нижня межа яких зумовлена появою першої сонати для баяна на теренах України (1944 р.), а верхня – сучасним динамічним розвитком жанру.

Територіальні межі дисертації (Україна, Росія) зумовлені становленням і розвитком жанру баянної сонати саме у східнослов'янському ареалі, а вихід за територіальні межі (Франція, Польща, Сербія, Фінляндія) – поодинокими прикладами композиторів та виконавців, які пропагують цей жанр.

Теоретична база дослідження ґрунтується на працях в галузі філософії, естетики, психології, мистецтвознавства, музикознавства, теорії композиторського стилю, історії музичного виконавства.

Теоретичну базу дисертаційної роботи становлять праці з:

– філософії та естетики (Т. Адорно [1], Є. Басіна [15], В. Крутоуса [15], Н. Чечель [224; 225]);

– культурології (О. Афоніної [12], Г. Карась [67], Л. Кияновської [76], Н. Корнієнко [84], О. Чеботаренко [217]);

– психології (Г. Вільсона [31], В. Петрушина [145], Ю. Цагареллі [209], Г. Ципіна [213], К. Г. Юнга [238]);

– мистецтвознавства та музикознавства, в яких досліджено:

- питання музичної форми, стилю, жанру, музичного тематизму, композиторської техніки (М. Арановського [5; 6], Б. Асаф'єва [7–10], В. Бобровського [18–20], М. Бонфельда [22; 23], В. Валькової [28], Е. Денисова [50], В. Задерацького [56; 57], Ц. Когоутека [81], О. Козаренка [82], Т. Кюрегян [93], М. Лобанової [100], О. Лосєва [101], Л. Мазеля [102–

107], В. Медушевського [114; 115], М. Михайлова [122; 123], А. Мухи [128], Є. Назайкінського [129–131], Г. Орлова [140], Н. Очертовської [142], Т. Попової [149], М. Ройтерштейна [161; 162], К. Руч'євської [164; 165], С. Скрєбкова [174], Ю. Созанського [178], А. Сохора [180–182], П. Стоянова [189], Б. Сюти [191; 192], М. Тица [195], Ю. Тюліна [197; 198], В. Холопової [201–205], В. Цуккермана [211; 212], Ю. Чекана [218], С. Шипа [231], Я. Якубяка [239]);

- виникнення та розвиток жанру сонати (А. Богатирьової [21], О. Вар'янюк [29], Н. Горюхіної [40], Г. Григор'євої [41], Л. Ланцути [94], Т. Омельченко [137], Д. Онищенко [139], Пан Тінтін [143], Т. Слюсар [176; 177], Хуан Цзечуань [208], С. Шипа [231] та ін.), а також баянної сонати (В. Кузнєцова [89], О. Мірошніченко [120]);

- персоніфіковані аспекти творчості композиторів (О. Гатаулліна [34], Є. Голубєвої [35], В. Голяки [36], В. Золотарьова [60], В. Карташова [69], А. Малкуш [109], У. Миронової [119], О. Москвіної [126], Г. Рубахіної [163], Н. Савицької [168]);

- осмислення індивідуального стилю музиканта-виконавця крізь призму взаємопов'язаності та взаємозумовленості композиторської та музично-виконавської творчості (М. Імханіцького [64], О. Катрич [70–73], Д. Рабіновича [152]);

- теорію та історію музичного виконавства та інтерпретації (З. Єременко [55], М. Зільберквіта [59], Н. Кашкадамової [75], Н. Корихалової [85; 86], В. Москаленка [124; 125], К. Тимофєєвої [194], О. Шувльпякова [234–237] та ін.);

- виконавські, історичні та теоретичні аспекти акордеонно-баянного мистецтва (І. Безуглої [17], В. Бичкова [26; 27], М. Булди [24], А. Гончарова [38], М. Давидова [45–49], В. Дорохіна [52], І. Єргієва [53; 54], Є. Іванова [65; 66], С. Карася [68], В. Князева [78; 79], Д. Кужелева [88], Ф. Ліпса [95–98], В. Марченка [111–113], А. Мірека [118], М. Оберюхтіна [134], Я. Олексіва [136], С. Платонової [147], М. Різоля [160], В. Семенова [169–172],

А. Сташевського [183–188], В. Чабана [214–216], М. Черепанина [219], А. Черноіваненко [221–223], В. Шарова [229]), а також особливості національних та регіональних баянних шкіл (В. Бичкова [26; 27], І. Куртого [92]).

Джерельну базу дослідження склали нотні та бібліографічні видання, хроніки, аудіо та відеозаписи, що фіксують різноманітну стильову палітру концертного виконання. *Матеріалом дослідження* є кращі зразки сонат для баяна другої половини ХХ – початку ХХІ ст. українських (М. Чайкіна, В. Зубицького, Ю. Шамо, В. Рунчака, А. Нижника, Я. Олексіва та ін.), російських (Вл. Золотарьова, А. Кусякова, О. Нагаєва, В. Семенова, Є. Подгайца та ін.) та європейських (Ф. Анжеліса, М. Зелінські) композиторів, які є найбільш репертуарними у програмах конкурсів і фестивалів баянного мистецтва.

Джерелом для дослідження є широкий музично-інформаційний масив записів музичних творів, сучасної дискографії [Дод. В], відеофільмів, які репрезентують творчість визначних музикантів-виконавців сучасності (у тому числі майстер-класи Ю. Шишкіна, В. Зубицького, М. Давидова, Є. Черказової, Ф. Ліпса) [Дод. Д], інтерв'ю та бесіди з артистами, публічні виступи митців, а також інформація, що міститься у буклетах музичних конкурсів, критичних статтях, присвячених визначним музикантам-виконавцям постмодерної доби.

Значну кількість нотних текстів баянних сонат виявлено у десяти томах «Антології літератури для баяна» [Дод. Б2]. Окремі сонати для баяна репрезентовано у музичних виданнях навчальної книги «Богдан» [Дод. Б2], а також у найрізноманітніших джерелах: Соната № 7 А. Кусякова, видана Фінським акордеонним інститутом; Соната № 3 В. Семенова «Спогад про майбутнє» – Ростовською державною консерваторією ім. С. В. Рахманінова; Соната для акордеону М. Зелінські – музичним видавництвом «PWM Edition» в Кракові (Польща) [Дод. Б2]. Також частина нотних текстів сонат виявлена в глобальній мережі Інтернет.

Аудіозаписи баянних сонат є на CD-дисках Ф. Ліпса, В. Зубицького, Ю. Шишкіна, В. Семенова, А. Гайнулліна, О. Дмитрієва та інших провідних виконавців баянного мистецтва [Дод. В].

Відеозаписи баянних сонат знаходяться в глобальній мережі Інтернет, а саме: на відеохостингу «YouTube» [Дод. Д]. Джерельною базою дослідження також слугували власні відеоархіви концертних виступів провідних сучасних баяністів [Дод. Д].

Методи дослідження. У дисертації використано комплекс методів універсально-наукового характеру, взаємодоповнюваність яких забезпечила об'єктивність і наукову достовірність результатів дослідження: *джерелознавчо-пошуковий* – з метою опрацювання української за зарубіжної наукової, музикознавчої та методичної літератури; *метод наукової реконструкції* – для відтворення музичного процесу на базі фахових видань; *метод об'єктивності й історизму* – для виявлення історичних передумов та основних етапів становлення і розвитку жанру баянної сонати у другій половині ХХ – початку ХХІ століть; для вивчення окремих елементів сонатної форми застосовано *метод аналізу і синтезу*; *метод конкретизації* дає змогу обґрунтувати структурні елементи баянних сонат у всьому різноманітті їх властивостей, зв'язків і відносин; *діалектичний метод* дозволяє встановити і теоретично обґрунтувати особливості композиційних прийомів та засобів у баянній сонаті, врахувати фактори, що вплинули на її сутність і форми прояву; *компаративний метод* – при співставленні та порівнянні музичних процесів в Україні та за кордоном, окремих творів; *методи персонології (біографічний* – при розгляді життя і діяльності композиторів та виконавців, *метод культурно-психологічної реконструкції* – для характеристики типів виконавців). З метою верифікації результатів дослідження було використано *емпіричні методи* наукових пошуків, зокрема *спостереження, спілкування, обговорення, порівняння*.

Системний підхід застосовано при аналізі особливостей поєднання сонатного жанру з іншими. *Герменевтичний підхід* у вивченні інтерпретації

баянної сонати спрямований на розуміння змісту музичного тексту, що виконується. *Інформаційний підхід* у дослідженні особливостей баянної сонати дає можливість розглядати її розвиток в контексті змін способів (технологій) передачі інформації.

Методологічну базу дисертації складають наукові праці з проблем:

- музичної форми, стилю та жанру;
- виконавської майстерності та інтерпретації;
- історії музики, та музичної критики.

Наукова новизна одержаних результатів визначається її метою, комплексом поставлених для виконання дослідницьких завдань, предметом дослідження. У дисертації

вперше:

– досліджено та здійснено аналіз баянних сонат В. Семенова (№ 2, № 3), А. Кусякова (5-та, 6-та, та 7-ма сонати), Я. Олексіва (Соната-балада), Є. Подгайца (Соната для баяна), Ф. Анжеліса («Impasse»), М. Зелінські (Соната для акордеона) та ін.;

– здійснено історичну реконструкцію еволюції стильових та жанрових особливостей сонатної форми для баяна другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– представлено порівняльну характеристику виконавської інтерпретації сонат для баяна провідними баяністами другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (М. Вяюрюнен А. Гайнуллін, О. Дмитрієв, В. Зубицький, Ф. Ліпс, П. Маріч, А. Нижник, Й. Пуріц, М. Різоль, П. Фенюк, О. Шаров, Ю. Шишкін);

– *уточнено:*

- зміст концепту «баянна соната»;

Наукове значення і практична цінність одержаних результатів.

– Наукове значення дисертації полягає у поглибленні та розширенні культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні сучасного баянного мистецтва. Матеріали дослідження сприяють збагаченню сучасного

українського мистецтвознавства новими підходами в оцінці розвитку баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Матеріали дослідження можуть стати підґрунтям для подальших наукових досліджень стилю та жанру великих форм у баянному мистецтві.

Практична цінність результатів дослідження. Матеріали та результати дослідження можуть знайти застосування в лекційних курсах із методики, історії та теорії виконавства на баяні-акордеоні, а також в концертній виконавській практиці баяністів. Детальний аналіз окремих сонат допоможе виконавцям цілісно усвідомити їх форму, визначити індивідуальні особливості композиторського стилю, глибше зрозуміти образно-драматичний зміст твору.

Апробація результатів дисертації. Матеріали дисертації обговорено на засіданні кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника».

Основні положення та висновки дисертації пройшли апробацію й знайшли відображення в доповідях на науково-практичних конференціях, зокрема:

- VIII Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» (м. Дрогобич, 5 грудня 2014 р.);
- II Міжнародна науково-методична конференція «Музична культура в теоретичному і прикладному вимірах» (Росія, м. Кемерово, 10 квітня 2015 р.);
- VI Міжнародна наукова конференція «Традиції і сучасний стан культури і мистецтва» (Білорусь, м. Мінськ, 19 листопада 2015 р.);
- XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (м. Рівне, 10–11 листопада 2016 р.);

– XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (м. Рівне, 16–17 листопада 2017 р.).

Результати дослідження представлені в рамках майстер-класу на курсах підвищення кваліфікації викладачів музичних шкіл Чортківського району Тернопільської області 28 лютого 2017 року.

Публікації. За темою дисертації опубліковано 8 одноосібних праць, з них 4 наукові статті у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Мистецтвознавство», одна – у закордонному виданні та 3 – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура і обсяг дисертації зумовлені проблематикою, метою та комплексом завдань наукового дослідження. Дисертаційна робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій автора за темою дисертації, вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (243 позиції), додатків, до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації. Загальний обсяг дисертації – 273 с. Основний текст складає 161 с. Додатки охоплюють 78 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР БАЯННОЇ СОНАТИ: ІСТОРІОГРАФІЧНІ, ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати

Огляд наукових робіт з питань музичних жанрів свідчить, що еволюції жанру сонати в них відведено значну увагу.

Праця російського музикознавця Лева Мазеля «Будова музичних творів» [107] є однією із найгрунтовніших. Для аналізу змісту музики автор уточнює естетичні і методологічні основи аналізу музичних творів, проводить паралелі між стилями та жанрами, встановлюючи взаємозв'язок змісту і форми. Стараючись зробити визначення більш точними і повними, вчений надає багато уваги роз'ясненню явищ, що розглядаються. Л. Мазель здійснює аналіз різновидів сонатної форми та її використання у різних жанрах на прикладі творчості провідних композиторів епох, які працюють в цьому жанрі. Вчений дає таке визначення: «Сонатною формою називається така репризна форма, в першій частині (експозиції) якої є послідовність двох різнотональних тем (перша тема представлена в головній тональності, друга – в побічній), а в репризі ці теми повторюються в іншому співвідношенні, найчастіше тонально наближаються, причому найбільш типове проведення двох тем в головній тональності. Середній розділ сонатної форми в багатьох випадках є розробкою, яка є тонально нестійкою [107, с. 362]. Автор стверджує, що сонатну форму як форму першої частини сонати не потрібно плутати з формою циклічної сонати чи сонатно-симфонічним циклом (симфонії, концерту) [107, с. 363].

Євгеній Назайкінський у праці «Стиль і жанр в музиці» сонату і симфонію відносить до концертних жанрів. В них існує певний герой – постать, яка «оповідає». Але найчастіше ця постать в свідомості слухача замінюється виконавцем чи композитором [131, с. 98]. Такої ж думки

дотримується А. Сохор у праці «Естетична природа жанру в музиці» [182, с. 37].

У монографії «Звуковий світ музики» Є. Назайкінський досліджує естетичне сприйняття музики, властивості музичних звуків у порівнянні з особливостями звуків мови, природи і побуту [129], а в книзі «Логіка музичної композиції» – загальні закони тимчасового розгортання музичної композиції на матеріалі класичної інструментальної музики [130]. Основні фази музичної композиції розглядаються вченим в їх образно-сміслових, конструктивних і психологічних функціях, які склалися в процесі еволюції музики.

Грунтовне дослідження цього жанру здійснено провідним українським музикознавцем Надією Горюхіною. У праці «Еволюція сонатної форми» авторка розглядає розвиток цієї форми від її зародження до втілення у творчості композиторів імпресіоністів та експресіоністів і стверджує, що «сонатна форма з усіх класичних форм інструментальної музики – найбільш діюча, яскрава і драматургічно цілісна. Вона гнучко вбирає в себе риси стилю, змінює свої композиційні грані, чутливо відповідає перипетіям індивідуального змісту твору. <...> Сонатна форма ввібрала в себе принципи, що витікають із основних законів руху: контраст, розвиток і репризність. Сонатна форма легко може бути освоєна як архітектонічне ціле. Однак еволюція форми спрямована на оволодіння законами руху, процесу розгортання матеріалу» [40, с. 5].

Авторка наголошує, що сонатна форма бере свій початок з поліфонічної музики і не належить якійсь окремій країні. Елементи цієї форми знаходимо в інструментальній музиці кінця XVI – початку XVIII століття у творчості європейських композиторів епохи бароко – А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Генделя, Д. Букстехуде та особливо – Й. С. Баха та Д. Скарлатті. Перший використовує принцип сонатності у всіх своїх інструментальних і вокальних творах. Порівняно з Д. Скарлатті, Й. С. Бах не використовує експозицію тональних контрастів. Двочастинні форми з

елементами старовинної сонатної форми зустрічаються в його алемандах, курантах, жигах, партитах та сюїтах, а також в інвенціях, аріях, хоралах, окремих прелюдіях і фугах.

Отож, старовинна сонатна форма, яка ґрунтується на тональній відмінності основної партії і побічно-заключної групи і експозиції і транспозиції побічно-заключної групи в основну тональність в репризі, сформувалася в епоху бароко. Їй не притаманні драматургічні контрасти, конфліктні протиставлення образів.

Остаточний етап становлення драматургії класичної сонатної форми відбувся у творчості віденських класиків Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена (в симфоніях, концертах, сонатах, ансамблях, увертюрах). У кожного з них сонатна форма мала свої індивідуальні особливості.

Принцип сонатності в музиці віденських класиків розкривається найповніше: «Єдність тематизму і структури, повне суміщення їх елементів в процесі становлення музичної форми, їх рівновага у функціональній взаємодії і складає головну ознаку класичного стилю» [40, с. 106].

Розвиток сонатної форми відбувається в епоху романтизму у творчості Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста і Р. Вагнера. Шубертівська сонатна форма має риси оповідальності, драматургія загострюється, стимулюється моментами вторгнення. Ф. Шопен і Ф. Ліст змінюють композицію сонатної форми, поєднуючи її з ознаками інших форм, використовуючи модуляцію форми. Ф. Шопен порушує замкнутість сонатної композиції, а Ф. Ліст її зберігає, інколи підкреслюючи її симетрію. Р. Вагнер використовує сонатну форму в оперних увертюрах та в окремих інструментальних номерах опер, весь матеріал яких насичений системою лейтмотивів [40, с. 134].

Отож, композитори епохи романтизму певним чином відходять від моделей класичної сонати, підпорядковуючись принципам музичної драматургії та програмності. Проте основи побудови форми зберігають свої властивості.

Інший шлях розвитку досягає сонатна форма у творчості імпресіоністів К. Дебюссі і М. Равеля. Нові стилістичні якості форми К. Дебюссі – «нестійкість, текучість, відсутність рівноваги, уникнення логічного узагальнення. В композиції відображено процес формування, але не замкнута форма, процес зародження думки, але не закінчена думка, рух думки і образів, але не експозиція думки і образів як данностей» [40, с. 175–176].

У М. Равеля, який належить до композиторів неокласичної орієнтації, порівняно з К. Дебюссі форма більш класична, тематизм завершений, має закінчену думку, форма симетричніша.

В музиці ХХ ст. прослідковується тенденція розвитку романтичного напрямку в дещо перебільшеній музичній драматургії. Такі тенденції яскраво проявляються у творчості експресіоніста Густава Малера. Подальша еволюція сонатної форми у творчості М. Мясковського, Д. Шостаковича і С. Прокоф'єва відображає розкриття ідеї суб'єктивного і об'єктивного в мистецтві.

Підсумовуючи, Н. Горюхіна підкреслює, що «еволюція сонатної форми в своїх основних етапах виявляє залежність логічної форми від світогляду художника, від його ідеалу прекрасного і одночасно вказує на суттєву залежність від стилю. На кожному етапі розвитку сонатної форми її логічний зміст вбирає в себе ті нові процеси, які характеризують епоху» [40, с. 296].

Аналіз композиційної структури сонатної форми у дослідженні «Форма в музиці ХVІІ – ХХ ст.» здійснює Тетяна Кюрегана, зосереджуючи свою увагу на аналізі усіх елементів сонатної форми в часово-просторовій проекції [93, с. 112–115]. Авторка наводить порівняльну характеристику сонат класично-романтичного періоду у творчості провідних композиторів епохи. Це дає змогу більш точно зрозуміти взаємодію сонатної форми і жанру, встановити структурні особливості музичного тематизму, а також визначити фактурні, метро-ритмічні та тонально-гармонічні властивості музичної тканини. В сонатно-симфонічному циклі епохи романтизму фінальна сонатна форма своїм тематизмом нагадує швидке фінальне рондо, а сонатна форма в

повільній частині знаходить таку спорідненість через тематизм з «рондовим» *Andante* або *Adagio*. Ці риси проявляються через прості метричні побудови, врівноважену пісенну форму тем, не велику інтенсивність мотивної роботи в експозиції, або при тематичній самостійності партій експозиції.

В менуеті і скерцо сонатно-симфонічного циклу сонатна форма інколи з'являється в якості першої частини складної тричастинної і дуже рідко – як форма всієї частини циклу [93, с. 113].

Т. Кюреган зауважує сонатну форму і в інших камерно-інструментальних і симфонічних творах та жанрах: фантазії (В. А. Моцарт, c-moll KV 394), рапсодії (Й. Брамс, g-moll op. 79 № 2), поємі (О. Скрейбін, «Поєма екстазу»), баладі, де форма носить вільний характер, особливо в побудові тонального плану (Ф. Шопен, Балада № 1 g-moll). Але така свобода побудови допускається не завжди і сонатна форма може бути досить строгою (О. Скрейбін, Фантазія op. 28) [93, с. 114].

Автор встановлює різновиди сонатної форми: сонатина (соната без розробки) та сонатна форма з подвійною експозицією [93, с.115, 116].

Сонатна форма з подвійною експозицією – це різновид сонатної форми, що утвердився в концерті для соліста з оркестром, де замість традиційної повтореної експозиції є дві експозиції, які представляють основних виконавців: перша – оркестр, друга – соліста (у супроводі оркестру) [93, с. 116].

В змішаних формах, таких як рондо-соната, будується експозиційна і (або) репризна частина, а від сонати – розвиваюча частина типу розробка. При цьому в певних випадках рондо-соната як змішана форма тяжіє до рондо або сонати [93, с. 188, 119].

Т. Кюреган аналізує темпо-жанрові та тональні співвідношення частин творів сонатно-симфонічного циклу, наголошуючи, що «сонатна форма використовується майже завжди в сонатно-симфонічному циклі», «буває і формою окремих творів різних жанрів – фантазії, балади, поєми та ін.» та концерті для соліста з оркестром, увертюри, сонатини [93, с. 81, 82].

Музика ХХ століття в умовах сонористики і алеаторики є індивідуалізованою (тематизм, гармонія, фактура, форма). Причиною переродження музичної форми стало глибоке оновлення і навіть повна заміна музичного матеріалу. Б. Асаф'єв у праці «Музика ХХ століття» стверджує, що сучасна музична еволюція «поєднує оволодіння близьким минулим з прагненням з ним покінчити, тяжіння до ідеалів далекого минулого з пошуками незвіданого і небувалого, прагнення строгого оформлення з нахилами до вільної імпровізації, любов до матеріалу з абстрактною архітектонікою і, насамкінець, боротьбу вертикального (гармонічного) конструктивного принципу з горизонталлю – з тенденціями до перетрансформованої поліфонії. В цьому хаосі є, проте, загальні характерні риси, які допомагають розібратися в сліпому, майже стихійному просуванні» [8, с. 166].

Розглядаючи проблему музичних форм другої половини ХХ століття Валентина Холопова у праці «Форми музичних творів» наголошує на специфіці формотворення новаторської композиторської творчості, яка проявилася в поліметровості, багаторівневості та повній індивідуалізації музичної композиції [205, с. 453]. Авторка дає визначення поняття «форма», проводить паралелі між музичними інтонаціями і музикознавчими поняттями, визначає категорії форми в музиці в диференціальному логічно-смысловому плані: музична форма як феномен, музична форма як історично складена композиція, музична форма як індивідуалізована композиція твору. В. Холопова розглядає музичну форму в історичному аспекті – від середньовіччя до сучасності.

У підрозділі «Принципи формотворення і типологія музичних форм» дослідниця зазначає, що особливістю формотворення в музиці першої половини ХХ ст. є те, що основні типи форм, на які орієнтувалися композитори, залишилися колишніми (класичні, барокові, романтичні), але модернізувались організуючі їх елементи музичної мови – тематизм, гармонія, ритміка, мелодика, фактура. Змінилося також співвідношення цих

елементів в організації музичної форми [205, с. 403]. Далі дослідниця стверджує: «Форми зберігають свої попередні типи, однак завдяки модернізації і новому розташуванню формотворчих основ вони **якісно оновлюються**, утримуючи стабільно лиш свою **архітектоніку** (виокремлення автора – *Ю. Р.*) [205, с. 404]. Визначаючи особливості взаємозв'язку музичної форми з жанром В. Холопова зазначає, що музична форма є самостійною категорією [202, с. 236].

Віктор Бобровський у праці «Функціональні основи музичної форми» виокремлює три основи зрілої сонатної форми, яка склалася в епоху віденського класицизму [20, с. 164–166]. Перша (історична) – принцип тональних співвідношень: початковий розділ форми проходить двічі в одній головній тональності, а наступний розділ, також викладений двічі, звучить перший раз в підпорядкованій (домінантовій) тональності, а другий раз – в головній. Друга основа – наявність мінімум двох рівноправних тематичних побудов, що проводяться в головній і побічній партіях. Принцип рівноправності входить в діалектичне протиріччя з принциповою відмінністю функцій першої і другої теми. Звідси постійний взаємовплив цих двох «моментів форми», за якого виникають специфічні ознаки їх функціональних співвідношень. Третя основа – безперервність наскрізного тематичного розвитку, насичена розробковістю, яка концентрується в середньому розділі форми, але проникає і в експозицію, особливо в сполучну партію і зону перелому побічної. Крім того, і головна партія містить в собі великі можливості розвитку або внутрітематичного (наприклад, у Бетховена), або тематичного (наприклад, у Чайковського) [20, с. 166].

У іншій праці «Про перемінні функції музичної форми» [18] В. Бобровський визначає процеси формотворення, які типові для розвитку гомофонно-гармонічного стилю інструментальної музики в умовах класичного тонально-гармонічного і ясного тематичного мислення. Автор часто опирається на праці Л. Мазеля і Б. Асаф'єва.

Структурні особливості музичних форм розглянуті у працях Н. Очертовської [142], Т. Попової [149], М. Ройтерштейна [161; 162], К. Руч'євської [164], Ю. Тюліна [197; 198], В. Фрайонова [200], В. Холопової [201; 203], Я. Якубяка [239].

У праці «Музична форма як процес» Борис Асаф'єв порушує питання інтонаційної специфіки музичного мистецтва, серед яких одне з головних місць займає питання про особливості інтонаційного становлення музичної форми. Сам автор визначає основну мету своєї праці так: «... головним прагненням моїм було сформулювати в загальних рисах передумови діалектики музичного становлення, як вони впливають з динамічного вчення про музичну форму, – вчення, що заперечує самодостатню еволюцію «німих» форм-схем і розглядає форму як інтонаційний процес оформлення, а значить – як засіб і вид соціального вияву музики» [7, с. 179]. Б. Асаф'єв не вдається до формалізму суто конструктивного аналізу творів, а класифікує музичні форми за принципом їх розвитку. Відрив форми від інтонації, за його словами, доводить «до абсурду дуалізм форми і змісту» [7, с. 8].

В ХХ столітті сонатна форма зберігає свою дієвість і продовжує розвиток в стилях, які ґрунтуються на тональному мисленні. В музиці нововіденських композиторів сонатна форма розглядається в тісній залежності від технічно-стильового фактора.

Теодор Адорно, піддаючи діалектичній критиці дві композиторські школи «нової музики» – нововіденську (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн) і неокласичну (І. Стравінський), зупиняється на методах розвитку музичної форми. Філософ підкреслює, що «всесвітнім стилем після Другої світової війни став еkleктизм зломленого» [1, с. 47] і надає великої уваги тематизму. «Перехід музичної організації до автономної суб'єктивності звершується в силу технічного принципу проведення або розробки тем. Спочатку, у вісімнадцятому столітті, цей принцип був незначною частиною сонати. А от у Бетховена розробка теми, суб'єктивний роздум над темою, що визначав її долю, перетворився в центр всієї форми. Розробка теми виправдовує форму

<...> спонтанно і вторинно породжує форму. <...> Розробка тем згадує про варіації. <...> Тепер, у зв'язку з розробкою тем, варіація починає слугувати встановленню універсальних, конкретних і несхематичних зв'язків. Вона динамізується» [1, с. 112–113]. Т. Адорно привертає увагу до цілісності форми сонати: «Суб'єктивні моменти виразу виринаються за межі часового континууму. Тепер їх неможливо підкорити. Щоб протистояти часу, варіативна розробка тем розповсюджується на всю сонату. Проблематична цілісність останньої реконструюється із універсальної розробки тем» [1, с. 114]. При цьому він підкреслює «сильнодіючі засоби», які використовують композитори середини ХХ ст. при створенні творів великої форми, такі, як грубі протиставлення регістрів, динаміки, тембру [1, с. 146]. Як філософ музики і соціолог культури Т. Адорно стверджує, що «справа в тому, що твір мистецтва реагує напругою на страхіття історії» [1, с. 220], а «інтегральна техніка композиції <...> являє собою спробу встояти перед реальністю і абсорбувати той панічний страх, якому відповідала інтегральна держава. Нелюдський характер мистецтва повинен піднятися над нелюдськістю світу заради людяності» [1, с. 221].

Філософсько-естетичні проблеми виконавського мистецтва розглядає у своїх працях Євгеній Гуренко, звертаючи увагу на виконавське мистецтво в умовах процесуального буття [43; 44].

Сучасний сонатний принцип увібрав в себе основні риси стильової еволюції віденського класицизму і романтизму, а також епічний, драматичний симфонізм і інші явища. Т. Григор'єва підкреслює, що в ХХ ст. сонатна форма зберігає багато ознак з минулих епох, які переросли в сонатну структуру більш вільного типу, «процесуальність вийшла на перший план, в той час як тональний і образно-тематичний контрасти помітно нівелювалися, якщо не зникли зовсім. В сфері сонатності все більшого значення набуває варіаційний принцип, особливо на основі серійної техніки» [41, с. 10–11].

Сергій Шип у праці «Музична форма від звуку до стилю» розглядає сонатну форму за діалектичним принципом взаємодії музичного матеріалу,

як фундаментальну властивість будь-якого процесу в природі, суспільстві, свідомості. Тематичне протиставлення немовби персоніфіковане і організоване подібно до літературного сюжету, тобто увага спрямована на сюжетно-драматургічний аспект аналізу, де «теми трактуються як «дійові особи», а розділи форми – як «сцени», «дії» [231, с. 292]. Автор розглядає історико-стильові різновиди сонатної форми, більшу увагу звертаючи на тематичний розвиток та структурні її елементи. Музичний тематизм як фактор музичного мислення розглядають у своїх працях В. Бобровський [19], В. Валькова [28], М. Тіц [195].

Типи форм у музичному мистецтві ХХ ст. визначає Г. Задніпровська у посібнику «Аналіз музичних творів». Вона стверджує, що в музиці ХХ ст. функціонує три основних типи форм: форми, що орієнтовані на типові моделі класично-романтичної музики; форми, орієнтовані на некласичні моделі; новаторські індивідуальні форми [58, с. 250]. Новаторські форми найчастіше з'являються в другій половині ХХ ст. Для них характерна повна індивідуалізація музичної композиції (форми – серіальна, алеаторна, статична ненаправлена, остинатна нового типу, репетитивна) [58, с. 251–252]. Типологію музичних форм другої половини ХХ ст. також визначає у своїх працях В. Холопова [203].

Віктор Цуккерман у посібнику «Аналіз музичних творів» зосереджує увагу на цілісності творів, на поєднанні змісту і форми [211]. Саме форма слугує призмою для аналізу музичного твору. Тому посібник присвячений комплексному аналізу творів, де поряд із закономірностями форм велика увага надається значенню того чи іншого твору, обстановці, в якій він створювався, виразовим можливостям і їх смислового значенню. В більш масштабних творах проводиться детальніший аналіз. Це, зокрема, стосується складних тричастинних форм. Л. Мазель розглядає теоретичні питання аналізу структурних компонентів музичних творів у працях: «Питання аналізу музики» [103], «Про мелодію» [104], «Про природу і засоби музики: теоретичний нарис» [105], статтях з теорії аналізу музики [106] та ін.

Взаємодію музичних форм досліджує Пенчо Стоянов [189], зосереджуючи увагу на аспекті, який пов'язаний з можливим наближенням сонатної форми до інших, вільних форм. В процесі взаємодії форми можуть рухатися «назустріч одна одній». На практиці це означає, що відбувається еволюція. Щось схоже про рондо-сонату розглядає у своїй праці Л. Мазель. П. Стоянов також досліджує синтетичні явища побудови сонатної форми, коли під впливом різних процесів вона може перейти на новий структурний рівень. Сонатна форма здатна підкорювати в якості органічно включених елементів інші принципи, необхідні для досягнення більшої насиченості і динамічної наповненості. Дослідник підкреслює, що «в загальних рисах можливі ускладнення сонатної форми умовно зводяться до двох напрямів:

сонатна форма → одночастинні форми

сонатна форма → багаточастинні форми.

Перший напрям допускає два варіанти:

1) проникнення принципів одночастинних форм, які ведуть до збагачення сонатної форми; 2) наближення до одночастинних форм за рахунок спрощення фактури [189, с. 183].

Особливостям музичної форми присвячує дослідження Всеволод Задерацький [56, 57]. Автор аналізує проблеми сонатної форми і принципи рондальних композицій в новому аспекті. Крім історичних різновидів сонатної форми, розглядається еволюція і концертне відображення сонатності, проблеми поліфонічної трактовки сонатної форми, створення крупних моноформ нециклічної побудови на основі сонатності, історичний шлях рондальних композицій вивчений до новітніх перетворень цього композиційного рішення.

Чинники, які визначили еволюцію та трансформаційні явища в музиці останньої третини ХХ ст., досліджуються Богданом Сютою [191; 192]. В центрі уваги вченого – проблема організації художньої цілісності в музиці. Врахувавши поширені наукові концепції попередників, зорієнтованих на традиційні наукові парадигми, Б. Сюта ставить за мету «... окреслення і

розгляд принципів художньої цілісності, що почали домінувати в українській та польській музиці останніх трьох десятиліть в умовах утвердження постмодерних реалій та усталення відповідних творчих парадигм» [191, с. 9]. Універсальними чинниками організації художньої цілісності в сучасній музиці автор вважає системність, співрозмірність і симетрію, культурно-стильову полілогічність у музичних текстах та кіч, домінуючими принципами – текстові взаємодії, фрагментаризм як спосіб кодування музичної інформації, константні моделі та позамузичні чинники.

Стильові особливості музичного мистецтва розглянуті у працях: Л. Кияновської [76], В. Медушевського [115], Л. Раабена [151], С. Скребкова [174], Т. Слюсар [176], В. Чабана [215], Н. Чечель [224; 225], А. Шенберга [230], С. Шипа [231].

Проблеми теорії та методики виконавства досліджено у роботах: А. Алексєєва [3; 4], Л. Гакеля [33], М. Давидова [46], В. Дорохіна [52], М. Зільберквіта [59], Н. Корихалової [85; 86], Г. Курковського [91], А. Малинковської [108], Я. Мільштейна [117], І. Назарова [132], М. Оберюхтіна [134], Л. Оборіна [135], О. Осокіна [141], О. Панькова [144], Г. Прокоф'єва [150], М. Сабініної [167], В. Семенова [170; 172], А. Семешка [173], Ю. Цагарелі [209], В. Чінаєва [226], О. Шульпякова [234–237], Ю. Ястребова [240], І. Яшкевича [241] та ін.

Специфіці сонати присвячено ряд дисертаційних робіт українських дослідників із суміжних сфер.

Так, типи фактурно-жанрової організації тематизму в українських сонатах для скрипки та фортепіано 70-90-х рр. ХХ ст. досліджує Тетяна Омельченко. Вона підкреслює одну з провідних тенденцій фактуротворення в сучасних камерно-інструментальних творах – тенденція до фактурно-жанрових трансформацій тематизму як засобу розкриття образного змісту творів (фактурне «переосмислення» тематизму засобами регістровки, інструментовки, артикуляції, динаміки), формування фактурно-жанрового

контрасту тематизму при поєднанні жанрово різнопланових пластів [137, с. 16].

Хуан Цзечуань у дослідженні «Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу» виокремлює типологічні тенденції в еволюції фортепіанної сонати – «тяжіння до семантики «великої» циклічної ораторіально-симфонічної форми, що затверджує *пріоритети теперішнього* в художньому уявленні часу культури; послідовна камернізація, стиснення до меж одночастинної поемної композиції у відповідності до поглиблення уявлень про авторську лірику як вираз унікальних особистісних смислів, спрямованих до ідеального майбутнього часу особистісного здійснення» [208, с. 16].

Науково-теоретична та практична значущість порівняльного аналізу виконавської драматургії в структурі наукового моделювання виконавського процесу висвітлена у дослідженні Кіри Тимофєєвої. Порівняльний аналіз сприяє виявленню жанрово-стильових та ментально-національних особливостей виконавця. Дослідниця визначила взаємодію композиторських та виконавських текстів. Для виконавця інтонаційна драматургія музичного твору є базовою основою пошуків інтерпретації, при цьому, на її об'єктивній основі виникає множина виконавських концепцій [194, с. 13].

Леся Ланцута у дисертації «Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції» схематично узагальнює українську фортепіанну сонату 70-90-х рр. ХХ ст. на рівні циклічної організації, що полягає в побудові нової парадигми, а також на рівні функціонування принципів сонатності (прагнення зберегти зв'язок з нормативною сонатністю; установка на відмову від елементів сонатного синтаксису при дотриманні «режисерських» функцій сонатності) [94, с. 15].

Герменевтично-виконавський дискурс фортепіанних сонат Сергія Прокоф'єва в інтерпретаційному просторі другої половини ХХ ст. досліджує Дмитро Онищенко. На думку автора, саме дискурс виконавських інтерпретацій музичного твору враховує механізми мотивації у створенні

інтерпретаційної моделі і пояснює засадничу сутність герменевтики. Особлива увага звернена на позиції герменевтичного кола, як поєднання різних тлумачень (інтерпретацій) артефакту, що ніби оточують його первинну сутність – композиторський задум [139, с. 5].

Анна Богатирьова пише про американську фортепіанну сонату кінця XIX – першої половини XX століть, аналізуючи закономірності історичного розвитку [21].

Досліджуючи жанр сонати для флейти і фортепіано, Пан Тінтін звертається до композиторської поетики XX століття [143].

Історія, теорія та виконавство європейської сонати для труби – у полі зору Олега Вар'янка [29]. Жанр досліджується ним системно з увиразненням еволюційно-стильових та виконавсько-інтерпретаційних аспектів.

Особливості інтерпретації музичних творів розглянуті у працях: М. Гольберга [37], М. Давидова [48], З. Єременка [55], Є. Іванова [66], С. Карася [68], Н. Корихалової [86], Ю. Кочнєва [87], В. Марченка [112; 113], В. Москаленка [124], К. Тимофєєвої [194], М. Шамахяна [227] та ін. Проблеми розкриття тембрових ресурсів в сучасній баянній музиці досліджує С. Платонова [147].

Отже, жанр сонати пройшов тривалий шлях еволюції в музичному мистецтві, увібравши певні особливості історичних епох та збагатившись індивідуальними особливостями композиторського стилю. Науковці досліджують структурні особливості сонатного жанру, функціональні основи музичної форми, стильову еволюцію, діалектичну взаємодію музичного матеріалу, взаємодію музичних форм, а також драматургічні принципи розвитку, що надає індивідуалізованості в диференціації сонат (тематизм, гармонія, фактура, форма).

Дослідження жанру баянної сонати здійснювалося в окремих наукових статтях та дисертаціях сучасних науковців.

Значна кількість баянних сонат кінця XX – початку XXI ст. написана у вільних формах, нівелюється значення форми і залишається лише ідея

сонатності, яка будується на принципах діалектики (протиставленні двох начал).

Найґрунтовніше досліджено жанр баянної сонати доктором мистецтвознавства Андрієм Сташевським [183–188]. У кандидатській дисертації автор розглядає основні тенденції появи жанру баянної сонати, а також здійснює аналіз творів для баяна В. Рунчака, зокрема двох його сонат [183]. У Сонаті № 1 «Passione» відповідно до частин сонатно-симфонічного циклу А. Сташевський створює схему, що віддзеркалює співвідношення кожної з частин сонати, визначає ритмо-формульні структурні поєднання, інтонаційні ідеї твору, тембральні та технічні прийоми, характерні для творчості В. Рунчака. У другій сонаті «Музика про життя» реалізовані інші підходи щодо трактування жанрового прототипу сонати, смислового наповнення власне сонатної форми. Пізніше А. Сташевський досліджує жанр баянної сонати у поєднанні з іншими жанрами. У статті «Синтез жанрових форм як тенденція жанроутворення в сучасній музиці українських композиторів» він здійснює систематизацію творів на основі жанрових форм на прикладі творчості українських композиторів [186].

Детальний аналіз Сонати № 2 «Слов'янська» та Сонати № 3 «Fatum» Володимира Зубицького здійснено в дисертації Анатолія Гончарова [38]. Автор досліджує форму в ракурсі неофольклористичних тенденцій творчості В. Зубицького, зосереджуючись на основних фольклорних витоках у творі (гармонічний, ритмічний та фактурний рівні), визначає жанрові особливості та кульмінаційні опорні точки на основі динамічної побудови твору.

Фактурні особливості окремих баянних сонат у дисертації «Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна» розглядає Алла Черноіваненко [222], звертаючи увагу на сонати Вл. Золотарьова, Г. Банщикова, В. Бонакова, С. Губайдуліної, М. Чайкіна. Авторка визначає баянні фактурно-драматургічні якості музичної побудови як засіб вираження у мистецтві. Тобто той чи інший художній образ композитори створюють за допомогою певної фактурної структури, що насичує музичну тканину

образно-асоціативними якостями. Фактурні особливості музичних творів також розглядають у своїх працях: Т. Омельченко [137], М. Скрєбкова-Філатова [175], В. Холопова [204], А.Черноіваненко [221].

Баяніст Фрідріх Ліпс аналізує дві сонати В. Золотарьова (Соната № 2, Соната № 3) [98], звертаючи увагу на фактурні, тембральні, гармонічно-ладові особливості твору. Також він здійснює характеристику виконання рикошету, який був винайдений Вл. Золотарьовим в Сонаті № 2. В Сонаті № 3 Ф. Ліпс аналізує функції музичного тематизму, виділяючи основні елементи теми із громіздких пластів. Тобто науковець здійснює інтерпретаційно-виконавську характеристику творів. Цінним джерелом при вивченні творчості В. Золотарьова є книга «Судьба и Муза: воспоминания, архивные документы», упорядкована Павлом Серотюком [60]. Особливості виконання творів В. Золотарьова розглядає у своїх працях В. Балик [12; 13].

Слід згадати про посібник «Концерти і сонати для баяна» Володимира Кузнєцова, створений для студентів середніх та вищих навчальних закладів. В ньому здійснено аналіз музичної форми найбільш популярних і часто виконуваних концертів і сонат для баяна 90-х років ХХ ст., де представлені схеми музичної форми з коментарями. В другій частині пропонується розгорнутий виконавський аналіз програмних творів, розглянуто особливості їх тематизму і драматургії [89].

Вивченню окремих особливостей жанру баянної сонати приділяли увагу і інші науковці. Зокрема аналіз Сонати № 1 та Сонати № 2 М. Чайкіна здійснюють у своїх дослідженнях В. Князєв [78], Д. Кужелєв [88] та В. Кузнєцов [89].

Жанрово-стилістичні особливості сонат Вл. Золотарьова стали предметом дослідження Анни Малкуш, яка виокремлює функції музичного тематизму в жанрово-стилістичній моделі твору, а також конструктивні особливості форми, жанровий синтез, образно-інтонаційні сфери, драматургічні принципи побудови творів [109].

Володимир Бичков у статті «Музика для баяна уральських композиторів», аналізуючи Сонату № 1 В. Веккера, розглядає основні тенденції в розвитку жанру сонати для баяна (середина 60-х – кінець 70-х років ХХ ст.), відзначає особливості форм-схем сонати (одно-, дво-, три-і чотиричастинні цикли), аналізує ладогармонічну мову Сонати № 1 В. Веккера, виявляє її образно-асоціативні зв'язки з російською музикою [27].

Сонату для баяна А. Нижника аналізує О. Мірошніченко, зупиняючись на композиційно-драматургічній побудові твору та враховуючи етапність написання твору у творчості самого автора [120]. Р. Юсипей у рецензії на Сонату А. Нижника стверджує, що в музичній тканині твору яскраво прослідковується ритміка і гармонія Астора П'яццолі, ламентация Гії Канчелі, містична епілогічність Альфреда Шнітке, джазова імпровізація. Підкреслено, що А. Нижник вирішує проблему побудови двохчастинного циклу шляхом темпового і образно-емоційного контрасту між частинами [121].

Музично-виражальні можливості баяна та їх втілення в технічному плані розглянуті у працях: М. Давидова [46; 48], Ф. Ліпса [95; 96], В. Мотова [127], О. Онегіна [138], А. Полетаєва [148], М. Різоля [160], В. Семенова [171], В. Шарова [229].

Підсумовуючи огляд літератури, присвяченої жанру сонати, у тому числі баянної, констатуємо, що сонатний жанр пройшов тривалий шлях еволюції, історично увібравши в себе процеси і явища, які відбувалися в ту чи іншу епоху. Встановлено, що жанр баянної сонати досліджений опосередковано, тому виникає необхідність для детального її вивчення в еволюційній динаміці.

1.1.1 Загальна характеристика жанру баянної сонати

Музична мова сонат для баяна продовжує кращі традиції української та європейської музики. Різноманітність образності та своєрідність індивідуалізованої композиторської техніки створює безперечний інтерес для дослідження та відкриває нові можливості для розвитку творчої фантазії виконавця, і, як наслідок, збагачує новими якостями народно-виконавське мистецтво нашого часу.

Перша соната на теренах України з'являється в результаті творчої співпраці Миколи Різоля та Миколи Чайкіна в 1944-му році. Соната h-moll М. Чайкіна насичена широкою образною сферою та є досить складною в технічному плані. В. Князєв підкреслює, що для неї характерна значно ущільнена фактура, поліфонізація матеріалу, що вимагає від виконавця надзвичайно високого рівня майстерності [79, с. 89].

В 70-80-х роках ХХ ст. жанр «сонати» набуває свого розвитку у творчості таких українських композиторів, як: В. Зубицький, Ю. Шамо, В. Рунчак, М. Імханицький, О. Пушкаренко, В. Бібік, А. Гайденко та ін. Також жанр баянної сонати активно розвивається у творчості зарубіжних композиторів: В. Балика, Вл. Золотарьова, В. Семенова, А. Кусякова, А. Нагаєва та ін. Основними орієнтирами в цей період стають:

- використання фольклорних джерел;
- поєднання фольклору з сучасними композиторськими техніками;
- винаходи та застосування нових оригінальних баянних прийомів;
- національна ментальність музичного мислення.

Фактура творів цього періоду в порівнянні з ранніми сонатами більш насичена. Композитори іноді використовують одночасно гру на готовій та виборній системах. Таку поліпластовість, полістилістику та відображення фольклорних ідей ми спостерігаємо в сонатах В. Зубицького. Неокласичні тенденції в творчості В. Зубицького простежуються в Сонаті № 1 (1978), що позначена впливом композиторського мислення нововіденської школи. Цикл

скомпонований за принципом темпового та образно-тематичного контрасту. Аналогічно до класичної доби послідовність укладена за темповим співвідношенням «повільно-швидко». Якщо Соната №1 має всі ознаки неокласицизму, то Соната № 2 «Слов'янська» насичена рисами неофольклоризму. Ознаки сонатності знаходимо в циклічності, масштабності, симфонізованому розвитку двох начал – танцювального та пісенно-декламаційного. М. Лобанова зазначає, що в цей період в композиторській творчості з'являється змішаний стиль, який створює умови для появи індивідуальних рішень при збереженні зв'язків із традицією [100, с. 144].

Сонати для баяна початку ХХІ ст. теж мають низку своїх особливостей. Специфічність форми, фактури, тембральності та драматургії твору ставить нелегкі завдання перед сучасним виконавцем. Незважаючи на технічні складнощі, необхідно передати образно-емоційний зміст, задуманий композитором. Драматургія сонат насичена елементами симфонізації, зокрема монотематизмом та лейтмотивністю. Відчувається сильний вплив неокласицизму, введення елементів джазу та трансформація фольклору. Композитори використовують новаторські композиційні прийоми та техніки, сонористичні та шумові ефекти, елементи театралізації. Уваги заслуговує «Quasi-соната № 2 «Музика про життя... – спроба самоаналізу» В. Рунчака (2001), де вдало використано стереофонічні можливості інструмента. А. Сташевський у дисертації «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» зазначає, що «композитор трансформує та переосмислює традиційну схему сонати, надає їй більш масштабного звучання, виводить головні *формуотворюючі* принципи на рівень загальноформуючих принципів організації форми» [183, с. 182]. Б. Сюта, аналізуючи її в контексті формотворчих моделей постмодернізму, пише: «У цьому чотиричастинному творі у межах константної моделі сонатності накладаються моделі сонатного циклу і сонатної форми. Перша частина

циклу виконує функцію головної партії сонатної форми, друга – побічної. У третій частині суміщені функції скерцо та розробкової частини. Тут розпочинається також quasi-реприза сонатної форми. Четверта частина – спільний підсумовуючий розділ для обох контамінованих моделей» [191, с. 193].

Серед новітніх сонат можна назвати Сонату № 7 А. Кусякова, Соната № 3 «Спогад про майбутнє» В. Семенова, Сонату № 1 А. Нижника, Сонату для акордеону М. Зелінські, Сонату-баладу Я. Олексіва та ін.

Проаналізувавши низку сонат для баяна початку ХХІ століття, визначаємо ряд їх специфічних особливостей:

- багатство емоційно-образного змісту;
- драматизація інтонаційно-тематичних зв'язків між частинами циклу;
- відображення світовідчуття та світосприйняття композитора;
- синтез тональних та атональних сфер, використання лейттональностей;
- використання складних ритмічних конструкцій, поліритмія;
- темброва драматургія, сонористика, алеаторика стають одними з головних засобів художньо-образної сфери;
- поліпластовість та ущільненість фактури (оркестровість мислення).

В. Марченко стверджує, що творчі пошуки українських композиторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. знаходяться в річищі тенденцій постмодернізму, що характеризуються множинністю і альтернативністю думок, позицій, концепцій, тяжінням до стилізації, цитування творів минулих епох, іронічністю й пародіюванням [111, с. 122]. В. Козаренко підкреслює, що постмодерн здатний естетично виправдати такі розмаїті явища національної культури 60-х – 90-х років минулого століття як український музичний неоавангард і рудименти тоталітарного соцреалізму, «нова фольклорна хвиля» і мутаціювання в бік поміркованішої стилістики («новий

традиціоналізм») [82, с. 16]. Особливості постмодернізму також розглянуті в працях Н. Корнієнко [84], М. Катуняна та В. Єкімовського [74].

Отож, нами визначено три умовні періоди еволюції баянної сонати: 1) 1950–1960-ті рр. – зародження жанру, домінування класичної форми (М. Чайкін); 2) 1970–1980 рр. – поява творів таких стильових напрямів, як неокласицизм (А. Кусяков, Вл. Золотарьов) та неофольклоризм (В. Семенов, В. Зубицький); 3) з 1990-х років до сьогодні – твори є виразом постмодерну та мінімалізму. Для останніх, як зазначає Б. Сюта, усталюються нові методи компонування: «змішаний стиль, монтаж музично-звукових блоків, фрагментаризм і неграматикальність, загальна тенденція до інтерпретації музичної цілісності як насиченої рядами значень ієрархічної системи, елементи якої розходяться хвилями від центральної і найменшої цілісної одиниці – звуку або ж звучання» [191, с. 110].

1.2 Методологічні засади дослідження жанру баянної сонати

Звернення до жанру баянної сонати зумовлює представлення її формування в історико-хронологічному порядку та аналіз основних жанрово-стильових тенденцій її розвитку в другій половині ХХ – початку ХХІ століття.

У дисертації використано комплекс методів універсального, загальнонаукового та специфічного характеру, взаємодоповнюваність яких забезпечила об'єктивність і наукову достовірність результатів дослідження. Зокрема був застосований метод *наукової реконструкції* – для відтворення музичного процесу на базі джерельних матеріалів; *метод об'єктивності й історизму* – для виявлення історичних передумов та основних етапів становлення і розвитку жанру баянної сонати у ХХ ст.; *компаративний* метод – при зіставленні та порівнянні музичних процесів в Україні та за кордоном, порівнянні окремих творів; *метод персонології, теорії особистості, історико-біографічний* – при розгляді життя і діяльності композиторів та

виконавців. З метою верифікації результатів дослідження було використано *емпіричні методи* наукових пошуків, зокрема *спостереження, спілкування, обговорення, порівняння, інтерв'ювання*.

В організації дослідження поєднано комплекс методів, які забезпечують отримання різнобічної інформації з тематики у відображенні динаміки розвитку об'єкта протягом другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Системно-структурний підхід у вивченні баянної сонати дає можливість вивчити сукупність компонентів та їх властивостей жанру баянної сонати.

К. Меретукова трактує структурну систему як взаємозв'язок і взаємодію її елементів, завдяки яким виникають нові інтеграційні властивості системи, які відсутні у її елементів. Щоб підкреслити відмінність нових властивостей від попередніх, властивих її елементам, західні вчені називають їх **емерджентними** властивостями (виділено автором – Ю. Р.) [116, с. 53]. Тобто при дослідженні сонатної форми виокремлюються окремі її складові, наділені певними властивостями. Разом ці елементи створюють певну систему (форму), яка володіє новими властивостями, які не існували раніше.

К. Меретукова відзначає, що кожна система в реальному світі взаємодіє з навколишнім середовищем – явищами, подіями, які певним чином впливають на її процеси. Системою і структурою володіють і окремі концепції, і теорії в будь-якій науці. В якості структурних елементів теорії виступають поняття, закони, узагальнення, гіпотези, факти [116, с. 53].

У дисертації використовуються прості і складні системи. Наприклад, жанр сонати як система в широкому сенсі слова легка для розуміння музикознавцю в тому сенсі, що вона складається з невеликого числа елементів, тому взаємозв'язок між ними піддається аналізу і виведенню логічних висновків щодо побудови форми та інтерпретації твору.

К. Меретукова наголошує, що складні системи складаються з великої кількості елементів і, отже, великої кількості зв'язків між ними. Чим

більшою є ця кількість зв'язків, тим важче піддається предмет дослідження (в нашому випадку – сонатна форма) досягненню кінцевого результату – виведенню закономірностей функціонування цього об'єкта [116, с. 55]. При цьому, дослідниця наголошує: «Труднощі вивчення складних систем пов'язані і з тим, що, чим складнішою є система, тим більше у неї емерджентних властивостей, тобто, як зазначалося вище, властивостей, яких немає у її частин і які є наслідком ефекту цілісності системи» [116, с. 55]. Методологію дослідження складних системи можна застосувати в багатьох галузях науки, у тому числі в музикознавстві при аналізі особливостей поєднання сонатного жанру з іншими.

К. Меретукова визначає основні принципи *системного підходу*, які ми використали у своєму дослідженні:

- «поняття системи конкретизується через поняття «зв'язку»; серед різних типів зв'язків особливе місце займають системотворчі зв'язки» [116, с. 62]. У нашому дослідженні такими системотворчими зв'язками є тематичні утворення протягом циклічної побудови сонатного жанру;

- «стійкі зв'язки утворюють структуру системи, тобто забезпечують її впорядкованість; спрямованість цієї впорядкованості характеризує організацію системи» [116, с. 62]. Завдяки взаємозв'язку тематичних утворень та окремих елементів сонатної форми виникає злагоджена функціональна побудова із певним типом розвитку музичної тканини;

- «структура, в свою чергу, може характеризуватися як по горизонталі (зв'язки між однотипними компонентами системи), так і по вертикалі; вертикальна структура передбачає виділення різних рівнів системи і наявність ієрархії цих рівнів» [116, с. 62]. Горизонтальна вісь структури сонати дозволяє прослідкувати тематичний розвиток в динамічному плані, а вертикальна – функціональний взаємозв'язок тематичних утворень та інших компонентів сонатної форми;

- «зв'язок між різними рівнями реалізується за допомогою управління» [116, с. 62]. Завдяки взаємодії виконавця з нотним текстом відбувається спрямування динаміки музичної тканини в певне русло, але з певною похибкою через індивідуальні засоби інтерпретації.

Герменевтичний підхід у вивченні інтерпретації баянної сонати спрямований на розуміння змісту музичного тексту, що виконується.

З. Меретукова зазначає, що сучасні вчені герменевтику розглядають і як теорію, і як мистецтво тлумачення тексту. Інтерпретація є фундаментальною основою не тільки мислення, а й будь-якої комунікативної діяльності: «Інтерпретації піддаються знаки, символи, слова і пропозиції розмовної та письмової мови, твори літератури і мистецтва, жести і вчинки людей, історичні події, теорії, закони в науці, щоб зрозуміти їх. Поскільки у всіх цих знаках і знакових структурах ховається певний сенс, постільки виникає завдання інтерпретації та розкриття їхнього змісту» [116, с. 100].

В процесі аналізу баянних сонат ми застосовуємо синтаксичну інтерпретацію, психологічну (виявлення індивідуальних особливостей автора твору, проникнення в його духовний світ і т. д.), семантичну. За допомогою семантичного аналізу ми визначаємо зміст знакових систем. Завдяки герменевтичному підходу досліджується музична тканина на граматичному рівні, а також вивчення психологічних якостей твору крізь призму композиторського задуму та особливостей індивідуального стилю інтерпретатора.

Оскільки музика слугує дієвим засобом вираження думки, та ще й насиченої психологічними процесами, то вона тісно пов'язана з інтерпретацією. Розкриття змісту музичної тканини виконавцем та її розуміння слухачем виражається завдяки певним засобам інтерпретації. Розуміння музики пов'язане діалогом виконавця зі слухачем, в ході якого виконавець за допомогою музичного інструмента висловлює певні думки, а слухач, спираючись на їх значення, розкриває сенс сказаного і тим самим досягається розуміння художнього задуму.

З. Меретукова стверджує, що «для герменевтичної інтерпретації основне в тому, щоб виявити психологічні особливості автора, проникнути в духовний світ його твору, в його цілі, думки, волю і почуття, і на основі цього по можливості адекватно передати його зміст, а отже, зрозуміти його» [116, с. 100]. Далі авторка зазначає, що ніяка інтерпретація не може застосовуватись до об'єкта без будь-яких ідей, теоретичних уявлень та ціннісних орієнтирів [116, с. 100]. Тобто, в процесі виконання твору інтерпретатор повинен опиратися на якісь теоретичні орієнтири, які несуть в собі певне семантичне навантаження, закладене композитором в музичній тканині твору.

Важливу роль у розумінні, як зазначає З. Меретукова, відіграють такі психічні феномени як емпатія (у відчутті, співпереживанні); інсайт (раптове розуміння відносин і структури ситуації в цілому, за допомогою якого досягається осмислене вирішення проблем); **інтуїція** – знання, що виникає без усвідомлення шляхів, способів його отримання, цілісного охоплення проблемної ситуації; першопричина творчого акту, прихована в глибинах несвідомого (З. Фройд, А. Бергсон, Н. Лоський) [116, с. 103].

Відзначені психічні утворення необхідно враховувати для розуміння нотного тексту інтерпретатором, адже виконавець на підсвідомому рівні взаємодіє з композитором засобами художньо-образної виразності. На основі свого життєвого досвіду та багатства внутрішнього світу, інтерпретатор вносить у твір свої корективи, вибудовуючи у своїй уяві певну художньо-образну модель на рівні абстрактного мислення.

Термін «абстрактне» вживається для характеристики людського знання. Зміст абстрактного складає зв'язок, а також окремі сторони та властивості речей. Для виділення та виокремлення певних деталей при аналізі баянних сонат ми застосовуємо метод абстрагування. Ступені абстракції залежать від рівня знань в тій чи іншій галузі, в описі предметів, явищ, способів діяльності, а також в поясненні їх властивостей, ознак, механізмів їх взаємодії.

Метод конкретизації дає змогу обґрунтувати структурні елементи баянних сонат у всьому різноманітті їх властивостей, зв'язків і відносин. З. Меретукова зазначає, що «термін «конкретне» використовується для позначення багатогранного, всестороннього, деталізованого систематичного знання про об'єкт», і при цьому наголошує, що «сходження від абстрактного до конкретного являє собою загальну форму руху наукового пізнання, закон відображення дійсності в мисленні» [116, с. 207]. Такий підхід дозволяє вивчити сонатну форму без впливу інших елементів та розглянути його суто поза системою, визначивши основні властивості цієї побудови.

Грунтуючись на гносеологічних положеннях про шляхи пізнання істини, які свідчать, що діалектичний шлях пізнання йде від живого споглядання до абстрактного мислення і від нього до практики [116, с. 207], в процесі спостереження за виконанням твору ми відзначаємо чуттєво-конкретні якості інтерпретатора та створюємо певні судження та умовивиди, якими оперуємо в процесі виконавського аналізу. Виконуючи теоретичний аналіз сонатного жанру, ми розділяємо його на певну кількість структурних елементів і за допомогою понять та суджень здійснюємо характеристику жанрового та формотворчого процесу.

У дисертаційних працях часто застосовується *діалектичний метод*. Спочатку термін «діалектика» означав мистецтво вести бесіду, мистецтво аргументації, суперечка, зіткнення протилежних думок, в результаті якого виникає істина.

Крім того, діалектика трактується і як наука про загальні властивості реального світу. Найбільш загальними і властивими всім процесам в природі, суспільстві, мисленні, пізнанні є причинно-наслідкові зв'язки – зовнішні, внутрішні, суттєві, несуттєві. Причому всім цим зв'язкам властиві закони діалектики, основні з яких:

1) закон єдності і боротьби протилежностей, що розкриває внутрішні імпульси, причину розвитку і є суттю, ядром діалектики (в сонатній формі такий прояв носить протистояння двох різнонаправлених сутностей, що є

засобом для розвитку образної сфери і формотворчим чинником для побудови музичної тканини);

2) закон переходу кількісних змін у якісні і назад, що характеризує розвиток не як суто зовнішню зміну предметів, а як зміну корінну, якісну, що зачіпає їх внутрішні властивості (такий засіб використовується для розкриття формотворчих особливостей на фактурному рівні);

3) закон заперечення запереченням, згідно з яким розвиток носить поступальний характер – від простого до складного, від нижчого до вищого (протиставлення тематичних утворень та їхнє індивідуальне «домінування» протягом динамічного розгортання сонатної форми).

Закони діалектики – це закони розвитку не тільки матеріального світу, а й людського пізнання. Основні закони доповнюються і конкретизуються закономірностями, вираженими в категоріях діалектики і розкривають зв'язок сутності і явища, необхідності і випадковості, можливості і дійсності, причини і наслідки тощо. Для того щоб людина могла пізнавати явища з усіма їхніми зв'язками, відносинами, взаємопереходами, протиріччями, її свідомість, поняття повинні бути настільки ж гнучкими та рухливими.

Сутність діалектичного методу полягає в тому, що він вивчає предмет дослідження не в статиці, а в розвитку, з урахуванням тих факторів та умов, що впливають на його сутність, призначення, особливості. Цей метод набуває особливої ваги при роботі над розділом **«Синтетичні та образно-тематичні принципи композиційної структури в баянній сонаті»**. Ефективність діалектичного методу полягає в тому, що він дозволяє встановити і теоретично обґрунтувати особливості композиційних прийомів та засобів у баянній сонаті, врахувати фактори, що вплинули на її сутність і форми прояву.

Матеріалістична діалектика вбачає джерело розвитку в єднанні і боротьбі протилежностей, що досліджується в підрозділі **«Діалектична взаємодія образних сфер»**. Цей закон виражається в розв'язанні протиріч на основі взаємодії та боротьби окремих елементів сонатної форми.

Для вивчення окремих елементів сонатної форми застосовується *метод аналізу і синтезу*. З. Меретукова зазначає: «Аналіз вважається наріжним каменем пізнавального процесу. Саме в ньому найбільш чітко проявляється активність мислення у відношенні до предмета» [116, с. 215].

Метод аналізу дозволяє розділити сонатну форму на складові структурні елементи, тобто виділити ознаки сонати для вивчення їх окремо, як частин єдиного цілого. «Строго виконаний аналіз є серйозною гарантією логічності викладу матеріалу дослідження» [116, с. 215], оскільки предмет вивчення охоплюється загалом і оцінюється об'єктивно.

Дослідники підкреслюють зв'язок аналізу з гіпотетичними методами дослідження дійсності, здогадкою, фантазією.

З. Меретукова стверджує, що «*гіпотетичний аналіз* здійснюється за допомогою дедукції. <...> Версія гіпотетичного характеру виправдана, якщо припущення містить реалістичну ідею, виходить з варіантів, один з яких містить істину. Розробка версій необхідна тоді, коли самі собою факти не дають уявлення про причини явища» [116, с. 216]. В такому випадку виникає необхідність спочатку гіпотетично будувати аналіз.

У запропонованій дисертації був використаний рекомендований З. Меретуковою такий алгоритм аналізу:

- 1) розчленити досліджуваний об'єкт або явище на частини й встановити зв'язок між ними;
- 2) виявити ознаки, властивості об'єкта;
- 3) виявити схожість і відмінність цих ознак;
- 4) розташувати об'єкти за однією або декількома ознаками в послідовності зростання або спадання цих ознак;
- 5) співвіднести загальне з окремим, одиничним, особливим [116, с. 216].

Різницю між термінами «ознака» і «властивість» З. Меретукова пояснює так: «**Ознаками** називаються риси схожості або відмінності предметів: показник, прикмета, знак, за яким можна дізнатися, визначити що-

небудь. **Властивість** – якість, ознака, що становить відмінну рису кого-небудь або чого-небудь» [116, с. 217].

Використовуючи метод аналізу, доцільно буде застосувати і метод синтезу. З. Меретукова зазначає, що вся історія пізнання свідчить про те, що аналіз і синтез виступають як дієві методи пізнання лише тоді, коли вони використовуються в тісній єдності. Вони діалектично взаємопов'язані і доповнюють один одного. «Для того, щоб став можливим аналіз тієї чи іншої речі, він повинен бути зафіксований в нашій свідомості як певне єдине ціле, тобто передумовою аналізу є цілісне, систематичне її сприйняття. І, навпаки, синтез можливий тоді, коли здійснено аналіз, коли виділені ті чи інші сторони і елементи певного цілого» [116, с. 217–218].

Коли проводиться дослідження виконавської творчості провідних баяністів сучасності, методологічною основою для їх вивчення слугує діалектична взаємодія композитора і виконавця, що може існувати лиш в процесі виконання твору. Музичний твір відповідає не творчому акту композитора, а виконанню, яке завершує акт створення твору [2, с. 150]. Тому при вивченні сонатного жанру в баянному мистецтві музичне полотно розглядається як єдине ціле в тріаді – композитор – виконавець – слухач. Для детальнішого висвітлення цього питання використовувався *метод спостереження* – сприймання виконання музичного твору в концертних залах. Пізніше спостереження концертних виступів порівнювалося з аудіо та відеозаписами для об'єктивної оцінки інтерпретації та трактування баянної сонати.

У нашому дослідженні не обійшлося і без застосування *семіотичного методу*, який з'являється в мистецтві в результаті адаптації семіотичного підходу. Специфіка цього підходу полягає в тому, що він трактує музичне мистецтво як сферу комунікації, що здійснюється за допомогою спеціальних засобів, основою цих засобів є знакова система. В музичному мистецтві яскравим прикладом такої побудови є модель комунікації «композитор – виконавець – слухач», яка передбачає створення музичної форми

композитором, відтворення її виконавцем з частковою долею суб'єктивного трактування та сприйняття усього кінцевого продукту слухачем. М. Арановський зазначає, що, читаючи ноти, музикант «переводить знаки в звучання, чує їх як структури і з їхньою допомогою проникає у сенс музики; його думка проходить крізь нотний текст у той віртуальний духовний простір, який ми схильні називати музичним змістом і заради якого (як це видається багатьом із тих, хто готовий слухати музику) вона й написана» [5, с. 7].

Для сучасної науки характерне прагнення проникнути у холистичну сутність явищ і процесів, що вивчаються. Це реалізується завдяки цілісному підходу до об'єкта дослідження, розгляду його у виникненні та розвитку, тобто застосуванню історичного підходу до його вивчення. *Історичний підхід* передбачає необхідність осмислення сучасності в контексті минулого і майбутнього, що дозволяє зробити висновок про те, що баянну сонату ми трактуємо крізь призму пізнання минулого історичного процесу розвитку сонатного жанру в цілому, виокремлюючи основні еволюційні етапи. Використання історичного підходу зробило можливим розкриття історико-культурних передумов зародження жанру баянної сонати та жанру сонати як такого в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

Висновки до Розділу 1

Проаналізувавши літературу з проблем сутності, виникнення та еволюції баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст., ми з'ясували, що це питання вивчене фрагментарно і відокремлено від історії сонатного жанру загалом.

У численних працях науковців та музикознавців досліджено зародження сонатного жанру та його основні формотворчі особливості. Розглядаються особливості появи сонати та її композиційної структури. Науковці встановлюють взаємозв'язок сонати з іншими жанрами, дають визначення поняття «форма», проводять паралелі між стилями та жанрами,

встановлюючи взаємозв'язок змісту і форми, висвітлюють особливості інтонаційного становлення музичної форми та діалектичний принцип взаємодії музичного матеріалу, здійснюють аналіз музичних творів в поєднанні змісту і форми. Також науковці звертають увагу на те, що сонатна форма крізь призму синтетичних процесів може переходити на новий структурний рівень. Тобто, можливе наближення сонатної форми до інших відкритих форм.

Фрагментарне дослідження жанру баянної сонати знаходимо у працях А. Сташевського, який вивчає поєднання баянної сонати з іншими жанрами та здійснює систематизацію на основі жанрових форм. А. Гончаров розглядає жанр баянної сонати крізь призму неофольклорних тенденцій, на основі творчості В. Зубицького. Ф. Ліпс здійснює аналіз сонат Вл. Золотарьова та зазначає особливості інтерпретації. Аналіз форми сонатного жанру та її структурні особливості виконані В. Кузнецовим.

Тобто, ми визначили основні тенденції зародження сонатного жанру загалом, а також магістральні особливості композиційної техніки в жанрі баянної сонати на основі праць науковців.

Методи наукової реконструкції, об'єктивності й історизму, а також компаративний метод дозволяють розглянути жанр баянної сонати в історичній ретроспективі та зіставити формотворчі особливості протягом другої половини ХХ – початку ХХІ ст. За допомогою системно-структурного підходу розглянуто властивості та компоненти баянної сонати та їхню взаємодію між собою.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях «Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати» [154] та «Соната для баяна у творчості українських композиторів: до постановки проблеми» [158].

Література до розділу

1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 33, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 68, 74, 76, 78, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89,

91, 93, 94, 95, 96, 98, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 158, 160, 161, 162, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204. 205, 208, 209, 211, 215, 221, 222, 2224, 225, 226. 227, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 240, 241.

РОЗДІЛ 2

РЕАЛІЗАЦІЯ СИНТЕТИЧНИХ ТА ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ КОМПОЗИЦІЙНОЇ СТРУКТУРИ В БАЯННІЙ СОНАТІ

2.1 Функції музичного тематизму у баянній сонаті

В музичному творі передусім увагу привертає саме тематизм. Він має певні властивості, є особливим і неповторним. Функції тематичного матеріалу в п'єсі можуть бути різноманітними, проте все, що використовує композитор у творі, має певне семантичне навантаження, як з точки зору змісту, так і форми. Мелодичні лінії, використані в тематичному матеріалі, можуть взаємодіяти одночасно в поліфонічному викладі і поступово в гомофонно-гармонічному. Тематичний матеріал хоч і характеризує кожен музичний твір, але повністю образний зміст розкривається в процесі розвитку тематизму.

Борис Асаф'єв писав: «Поняття т е м а – глибоко діалектичне. Тема – одночасно і самостійний чіткий образ, і динамічно «вибуховий» елемент. Тема – це і поштовх, і ствердження. Тема концентрує в собі енергію руху і виявляє його характер і напрямок. Не дивлячись, однак, на свою основну властивість – рельєфність, тема володіє здатністю до різноманітних метаморфоз. Її функції – контрастні. Своїм становленням тема викликає заперечуючі її нові образи і, протидіючи їм, стверджує себе. Тема – це яскрава, самобутня творча думка, багата висновками ідея, в якій протиріччя є рушійною силою» [7, с. 121].

В історичному процесі музична тема поступово прагне розширити свої функції і набути певної форми, композиційної структури. Це впливає із формування синтетичної теми, де ядро і розвиток музичного тематизму створюють її диференційовану структуру. Така тема отримує самостійне структурне значення і починає виконувати функцію речень чи періодів.

К. Руч'євська пише, що тема є основним чинником безперервного розвитку музичної форми і елементом її структури [165, с. 8]. Однак не можна ототожнювати поняття теми з поняттям цілої форми.

Ярема Якуб'як, підкреслюючи індивідуальну властивість теми, намагався здійснити певну їх класифікацію: мелодичний, фігураційний та комплексний тематизми; а з погляду мотивної будови – мономотивні (однорідні) та полімотивні (неоднорідні) [239, с. 71–73].

Аналізуючи розвиток жанру баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст., можна прослідкувати тенденцію до безперервного тематичного розвитку, що свідчить про продовження традицій класичної сонатної форми. Але, окрім цього, композитори застосовують різноманітні новаторські прийоми та засоби. Процесуальність стала основою, а образно-тематичний контраст поступово зникає, хоча це не є певною догмою. Більшого значення в сонатній формі набуває варіаційний принцип розвитку на основі серійної техніки при тональній логіці звуковисотної організації.

Вагомий внесок в розвиток сонатного жанру для баяна належить **В'ячеславу Семенову** (1946 р. н.). У вступній статті провідного сучасного баяніста, учня композитора – Юрія Шишкіна до Сонати № 3 «Спогад про майбутнє» йдеться про те, що твори митця складні за художньо-образним змістом та насичені глибокими філософськими ідеями. Головною рисою творчості композитора є безпосередність та щирість. В. Семенов прагне не просто передати гру звуків, виразити якесь одне суб'єктивне враження, а прагне передати самі складні думки глобальних масштабів [169, с. 2].

В залежності від експозиційної структури, тема та її розвиток можуть розглядатися з точки зору теми до інваріанту [165, с. 79]. У цьому ракурсі ми проаналізуємо *Сонату № 2 «Basqueriad» В. Семенова*, яка написана композитором під враженням поїздки в Іспанію. Де живе народ басків, звідси походить і назва твору. В цій сонаті експозиційна структура теми залишається незмінною, а сама тема розвивається за рахунок оновлення контексту. Принцип розвитку проявляється у відношенні теми-інваріанту і

напластуванні нових елементів. Але в цьому випадку це не строгий інваріант, який являє собою мелодичну структуру, де зберігаються незмінними усі ритмічні співвідношення, але йде зміна регістру, тембру, динаміки. В часопросторовій проекції ми спостерігаємо то ущільнення, то розширення головної теми. Вже на початку сонати прослідковується певна лейтмотивність теми.

В *Andantino misterioso* композитор готує слухача до показу головної теми [Дод. А-1]. Але це ще тільки «обірвані» мотиви – чергування залігованих половинних і восьмих нот в низькому регістрі лівого мануалу на фоні масивних акордів в правому мануалі, що створює досить сприятливі умови для поступового розгортання мелодичного тематизму в фігураціях. Велика експресивність музичного матеріалу, значна кількість кульмінацій ніби розтягує форму, надає їй імпровізаційності. Незважаючи на те, що тут практично відсутня імпровізаційність, композитор вміло модифікує початкову тему при постійному взаємозв'язку цих лейткомплексів.

Для першої частини сонати тема головної партії грає роль основної мікротеми, це свого роду лейттема. Вона буде зустрічатися в третій частині твору на фоні мелодичних фігурацій. Інваріант мотиву теми зберігає лише необхідну інформацію: ритмічні і звуковисотні співвідношення, напрямок мелодичних інтервалів і співвідношень тривалостей [165, с. 82–83]. Завдяки таким інваріантним мотивам створюється складна внутрішня побудова. При подоланні синтаксичної самостійності цих мотивів в процесі розвитку утворюються пасажно-фонові нашарування, які приводять до повного розгорнутого викладу теми. Поступово, слухач зможе впізнавати серед усього рельєфу ці короткі мотиви. М. Арановський зазначає, що ознакою мотиву є тенденція бачити основний критерій в індивідуалізованій конфігурації звуковисотного руху [6, с. 42].

Друга частина сонати має співучу мелодію – «наспів басків». Цікавим фактом є те, що композитор використовує тут фугато. Тема розвивається в різних голосах однієї тональності, але звучить атонально, тобто

використовується вертикальний тематичний комплекс. Після початкових двох тактів викладу теми, через два такти вона проходить в другому голосі, а перша розвивається в свою сторону [Дод. А-2]. У цій частині прослідковується мотив головної теми першої частини. Тут вона достатньо завуальована, але час від часу дає про себе знати, особливо це проявляється під кінець частини (тріольні мотиви четвертної ноти з восьмою). Тема представлена також інваріантом одного мотиву від основної теми. Незмінна частина теми, звісно, не вбирає в себе усіх елементів характерних для її початкового викладу. І загалом, якщо говорити про сонатну творчість В. Семенова, то у його сонатах для других частин циклу характерна поліфонічність, поліпластовість фактури, велике нашарування підголосків на тлі мелодії. Композитори ХХ ст. досить часто вдаються до елемента поліфонізації як формотворчого принципу.

Третя частина сонати носить програмний зміст, має назву «Карнавал». Тут вже індивідуальний тематичний розвиток представлений яскравою мелодичною структурою, яка розвивається на фоні фігуративних комплексів [Дод. А-3]. У цій частині головну увагу слід приділити ритму. Адже він відіграє важливу роль: восьма з акцентом на першій долі, восьма пауза, восьма нота, продовжують нагадувати про основний мотив цілого циклу, тобто створюється певний ритмічний каркас тематизму. Хоча пізніше композитор декілька разів нагадує про головну партію, але основне навантаження припадає на лівий мануал, тобто ритмічний комплекс. Тема включається в процес розвитку основного матеріалу даної частини і виступає як підсумок розвитку і одночасно як його антитеза. При таких субмотивних зв'язках, інваріант залишається пасивним, а зв'язок тем сприймається на підсвідомому рівні, і визначається тільки аналітичним шляхом. Тематизм потребує з однієї сторони максимальної виразності, а з іншої – достатньої місткості, гнучкості з можливістю виділитися з єдиного цілого.

Завдяки таким лейтмотивним комплексам встановлюється взаємозв'язок трьох частин сонати в єдине ціле, на кшталт, поверх самого

процесу розвитку, привертаючи до себе увагу лише в окремих драматургічно важливих моментах, відтінюючи, але не витісняючи основний матеріал. Формотворче значення лейтмотивів – цитат і ремінісценцій надзвичайно велике: вони з'являються в зв'язуючих моментах форми, фіксують кульмінації, зв'язують чи навпаки роз'єднують контрастні розділи. В цьому проявляється їхня розвиваюча функція [165, с. 85].

Дві інші сонати композитора є подібними в художньо-образному плані.

Соната № 1, яка написана в 1984-му році, визначає основні філософські концепції творчості В. Семенова, в яких проявляється його індивідуальний стиль та глибина і масштабність образних перевтілень.

Перша частина написана в сонатній формі і розпочинається вступом з масивних акордових нашарувань, що є характерною ознакою сонатної творчості композитора. Вступ відіграє роль своєрідних декорацій для вистави [Дод. А-4]. Гучність динаміки і специфічне ладово-гармонічне зафарбування вже налаштовує на головний тон сонати. Композитор бере на себе роль режисера, від якого залежить розкриття філософської думки спрямованості всієї драматургічної дії і психологічних відтінків. В. Семенов зображає тут свого роду ляльковий театр, де персонажі ненавидять один одного, і головний герой помирає ще в першій частині циклу, що не є характерним для сюжету театральної вистави. Як зазначає Т. Чернова: «Музичний сюжет – це тематична організація і композиція як форма вираження образного змісту у творі» [220, с. 50].

Головна партія *a-moll* у сонаті є досить імпульсивною і нервозною. Завдяки штрихам композитор виносить її на перший план, це досягається за рахунок акцентованості в лівому мануалі, а в правому заліговані мотиви яскраво змальовують основного персонажа [Дод. А-5]. Тематичні утворення демонструють типово сучасну особливість: мікромотивність знаходиться в діалектичному взаємозв'язку з безкінечністю мелодичного розвитку [165, с. 134]. Поступово фактура ущільнюється, динаміка наростає, приводячи до сполучної партії *Vivace ironico*, яка є досить іронічною, ніби висміює

головного героя. Відчувається якась напруга, боротьба протилежностей. Внутрішній рух полімотивної фактури приводить до поетично-гармонічної побічної партії *As-dur Dolce cantabile*, після якої знову з'являється сполучна партія *Vivace ironico*. Такий виклад матеріалу створює ефект своєрідного діалогу персонажів, діалектичної взаємодії світлих і злих сил. Розробка повністю побудована на матеріалі головної партії і має дві хвили розвитку. За допомогою гострої акцентуації в басу, темповим зрушенням та динамічному наростанню, загострюється експресивність викладу матеріалу. Розрядку та умиротворення композитор вносить у дзеркальній репризі, яка характеризується тим, що головна партія в основній тональності *a-moll*, а побічна партія в тональності *H-dur*. Після репризи сполучна партія грає роль заключної, і останній такт – це своєрідна кульмінаційна вершина, в якій вирішується доля головної теми – загибель основного персонажа. Це є досить нетиповим та специфічним засобом в художньо-смісловому і тематичному розгортанні матеріалу.

Структура сонатної форми з дзеркальною репризою обумовлена баладним обрамленням форми, ліричним тематизмом. Образна конфліктність тем, ізольованість партій, явно окреслена конфліктна роль розробки як момент вторгнення – все це говорить про зв'язок з романтичною музикою, зокрема з П. Чайковським, що є характерною ознакою для багатьох російських композиторів [40, с. 155–157].

Проаналізувавши значну кількість оригінального баянного репертуару, можна припустити, що друга частина цього циклу є однією з наймелодійніших. Це свого роду роздуми композитора, суб'єктивне заглиблення в світ мрій стає ніби невід'ємним від об'єктивного в образах зовнішнього світу. Кожен звук мелодії інтенсивно тяжіє до іншого, наділений вагомим значенням, що створює енергетичний зв'язок між ними і поступовість, плавність руху [Дод. А-6]. Друга частина циклу написана у формі варіацій. Тема має просту тричастинну форму *A B A1*. Характерною ознакою першої частини є те, що вона написана в *h-moll* фрігійському.

Аналогічна побудова і у першій варіації. Особливістю другої варіації є те, що на відміну від двох попередніх, вона є двочастинною і немає повторення матеріалу *A*.

Третя частина циклу написана в стилі джаз-рок, який був досить популярним на час написання сонати і до якого зверталось багато композиторів і має форму рондо. Характерною ознакою рефрену є розмір 5/8 та чітко ритмічно-організована остинатність басу [Дод. А-7]. Бурхливий, напористий рух приводить до першого епізоду, який побудований на матеріалі головної партії з першої частини циклу, а також на матеріалі головної партії в розробці. Поступово тема-рефрен поліфонічно поєднується із початковим мотивом головної партії у нижньому голосі. Це призводить до синтезу тем. В другому епізоді з'являється інша тема. Після цього здійснюється поліфонічне проведення рефрену і початкового мотиву головної партії з першої частини. Третій епізод являється кульмінацією сонати, де композитор використовує тему вступу. Далі тема акумулюється на початковому мотиві головної партії з першої частини. Потім нагадують про себе уривки побічної партії із першої частини. Кода побудована на матеріалі рефрену, експресивність та загострення музичного матеріалу досягає апогею в плані суб'єктивно-діалектичної завершеності дії.

Важливим етапом в розвитку сонатної форми для баяна є *Соната № 3 «Спогад про майбутнє»* В. Семенова, в якій закладений глибокий образний зміст на основі поетичних текстів та зображено багатогранність світу. Композитор порівнює свій твір із симфонією для баяна, спираючись на аналогії з Л. ван Бетховеном, в якого сонати за масштабністю і задумом нагадували симфонії. Цю сонату порівнюють з Сонатою № 3 Вл. Золотарьова в еволюційному аспекті, яка заклала основні тенденції розвитку жанру для майбутніх композиторів.

Соната складається з трьох частин і продовжує основну думку Сонати № 1 В. Семенова, де закладені схожі художньо-образні та тематичні утворення. Перша частина сонати написана у формі хоралу з варіаціями.

Якщо говорити про тематичний матеріал сонати в цілому, то вона базується на темі першого хоралу, тобто елементи монотематизму присутні. І ця тема з'являється то інверсією, то ракоходом то в правому, то в лівому мануалах [Дод. А-8]. Навколо цього багато контрастних епізодів, що створює ефект незв'язності епізодів, але це тільки на перший погляд. В багатьох випадках тема достатньо завуальована і не висувається на перший план. Головна тема малює потужний образ нестримної сили та агресії. Об'єднуючим принципом варіацій є багатогранні фонові фігурації з принципом остинато, постають і мобільні «сонорні квадрати», які часто використовуються сучасними композиторами як фон. Пристосування до «стабільного» рельєфу, нейтральність, здатність «обігрування» являється майбутнім принципом остинатного розвитку. Багатогранність фактури, складність тембрових поєднань, переплетення індивідуалізованих мелодичних ліній і ритмів, які створюють яскравий фоновий ефект – все це розвиває принцип фігуративного фону.

В першій частині з'являються інтонації другої частини, що і є характерною ознакою для назви твору «Спогад про майбутнє». Також об'єднуючою ланкою першої і третьої частин є зашифрована азбукою Морзе цитата Г. Гейне: «Якщо в нас живе любов, то ми – вічні». Ця фраза буде використовуватися неодноразово у творі [Дод. А-9].

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що роль хоралу розглядається як образ якоїсь вищої сили, яка втілює в собі долю людини. В реалізації таких тем, вбачається принцип єдності форми і змісту, демонструючи основні етапи в розвитку ідеї і формотворення.

Друга частина немає чіткої формотворчої структури, це своєрідна медитація, яка складається із двох тем [Дод. А-10]. Перша – це стремління до щастя – єдина світла тема в сонаті характеризує внутрішній світ героя, його ліричні переживання. Друга – це безмежна печаль створює образ страждання, болю і переживання, що відтворюється безперервністю імітаційно-поліфонічного розвитку. Дисонансні співзвуччя по вертикалі посилюються

напруженими ходами мелодійної лінії, поліладовими взаємодіями імітаційних голосів. Цим темам притаманне певне мелодичне розгортання і їх не можна визначати як «мелодичний фрагмент». В цих мелодичних утвореннях певною мірою відчувається грань, яка визначає початок і кінець тем, тобто їх композиційну завершеність. Такі завершені теми-мелодії відіграють важливу роль в музичних творах, ніж короткі незавершені теми-зерна.

Третя частина сповнена широкого спектру образів і думок. Починається вона з того самого хоралу першої частини сонати, на який за допомогою ритмічної організації музичної тканини накладається цитата Г. Гейне. Автор в фіналі сонати продовжує основну ідею, яку виклав в каприсі «S.O.S» – символ нескінченної війни, людської трагедії та печалі. Це досягається за допомогою квазі-цитування «Ракоці-марша» Ф. Ліста [Дод. А-11]. Характерне переважання пунктирного ритму, активна ритмічна формула збагачує собою всю поліфонізовану тканину, підкреслюючи енергійний наступальний характер образу. Також у творі використовується квазі-цитування Прелюдії до-мінор з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха – символу мудрості, недосяжності. Композитор використовує це не тільки в художньо-образному змісті, але й для збагачення у фактурно-фігуративному плані.

Фінал сонати будується теж у формі хоралу з використанням цитати, про яку говорилося вище [Дод. А-12]. Це створює ефект нескінченності, невизначеності, головна тема ніби розчиняється в просторі. Такий принцип композитор використовує не даремно. Він хоче, щоб слухач завершив сонату у своїй уяві самостійно, переосмисливши весь матеріал.

Полісемантичний тематизм з мелодичною основою характерний для музики ХХ–ХХІ ст. Мелодичний тематизм не тяжіє до замкнутості в обмеженій конструкції, різноманітні смислові елементи, слідуючи один за одним, не розділяючись цезурами, створюють безперервний потік «інтонаційних подій». Тут немає цезурного розподілу тематичних

конструкцій. Момент закінчення теми об'єктивно не завжди визначений, він лиш відчувається (суб'єктивно) як початок тематичного утворення. Композитор, який створює «тему для розвитку», відбирає прийоми розвитку подібно своєму конкретному баченню форми і індивідуальному стилю, який проаналізовано на матеріалах творчості В. Семенова. Музичний тематизм у цього композитора завжди лаконічний, чітко продуманий, впізнаний та структурно диференційований, який проходить через всю тканину твору, з'єднуючи її у єдине ціле, надаючи їй раціональну форму [56, с. 58].

Крім того, що тема є основою для побудови сонатної структури, іноді трапляються випадки, де вона не відіграє ключової ролі. Все зводиться до чітко продуманих ритмічних фактурних побудов. Мова йде про прояви мінімалізму та його витоків у баянній сонаті. Яскравим прикладом цього напрямку є «Impasse» французького композитора **Франка Анжеліса** (1962 р. н.). В порівнянні з східнослов'янським інструментальним мистецтвом жанр баянної сонати розвивається менш активно в країнах Західної Європи. Однак ми не могли оминати творчості цього композитора, яка набула великої популярності в баянному мистецтві кінця XX – початку XXI ст. Його твори входять до репертуару провідних виконавців, серед яких Міка Вяюрюнен, А. Складаров, П. Марич та багато інших. У своїх творах Ф. Анжеліс намагається створити свій власний новий і оригінальний сучасний стиль, який проявляється в його сонаті та взаємозв'язаний в широкому розумінні між рядом інших його творів, формуючи індивідуальну стильову систему композитора. Твори композитора вимагають технічної віртуозності, яскравої виразності і чутливості від виконавця.

Прояви постмінімалізму спостерігаються у IV-ій частині «*Impasse*» Ф. Анжеліса, основною ознакою якої є репетитивність.

Термін «постмінімалізм» був введений на початку 1970-х років в мистецтвознавстві, який відштовхувався від свого попередника – мінімалізму, але в більш широкому значенні. В музиці цей термін застосовує музичний критик і публіцист Кайл Ганн для опису стилю, який був

розповсюдженим в 1980–1990-х роках. Його особливостями була рівномірна ритмічна пульсація у творі, переважав діатонічний звуковисотний матеріал, рівномірність динаміки, відсутність кульмінацій, уникнення явного або лінійного повторення [243].

«Impasse» написана в 2003-му році, а в 2004-му – твір був обов'язковим у програмі «Кубку Світу» з баяна у Франції. Першочергово композиція була задумана в жанрі сюїти, але зі слів композитора цей твір можна трактувати і як сонату, адже його структура є сонатною.

«Impasse» складається з чотирьох частин: I – *Allegro Ritmico*, II – *Andante Doloroso*, III – *Adagio Sostenuto*, IV – *Vivace Finale*.

Першу частину *Allegro Ritmico* можна трактувати як форму, що наближена до сонатної з довільним трактуванням тонального плану головної та побічної партії [Дод. А-13]. Експозиція є тричастинною та складається з двох фаз. Головна партія (*d-moll – g-moll*) складається з таких патернів: *a* (тт.1 – 44) *b* (похідний від *a* (тт. 45 – 60)), *a* (в іншій тональності (*g-moll*) тт.61 – 84) *c* (тт. 85 – 103, містить ритмічний елемент із *b* у правому мануалі).

Музичний матеріал головної партії є фоновим і не акцентує на собі уваги. Однак поступово композитор створює певний рельєфний матеріал в лівому мануалі, який насичений індивідуальними властивостями. Короткі мотиви утворюють своєрідну мелодичну лінію, яка створює певні труднощі для виконавця в інтерпретаційному відношенні. Поступово монотонність музичної тканини втрачає свою силу, завдяки акцентуації (зміна ритму 3+4, 2+2+3) та застосуванню міхового тремоло.

Побічна партія (друга фаза) складається з двох тем: патерни *d* (тт. 104–113) та *e* (тт. 114–143). Також тут зберігає свою первинність ритмічна структура, якою пронизана вся частина. Драматургія другої теми *e* побічної партії опирається на взаємодію фону і рельєфу. Якщо виконати даний епізод в відповідному темпі та з специфічною хвилеподібною динамікою то виникає враження бурхливого шквалу.

У розробці проходить третя фаза форми, де подані варіанти тем головної і побічної партії (патерни *a* (тт. 144–171) (в тональності *h-moll*), *d* (тт. 172–183), *b* (тт. 184–206)).

Реприза – це четверта фаза форми. Тут скорочена побічна партія (патерни *d* (тт. 207–216) *e* (трансформований (тт. 217– 240)) з пропущеною головною партією. Кода побудована на матеріалі сполучної партії.

У другій частині *Andante Doloroso* один епізод (побудова) повторюється тричі із незначними змінами в різних тональностях: *h-moll*, *c-moll*, *gis-moll* [Дод. А-14]. В середині епізод досягає свого розвитку, в основі якого лежить подрібнення ритму. Виникає три ритмічних патерни, на які накладені схожі (близькі) мелодико-гармонічні мотиви.

Важко говорити про класичне вираження форм у перших двох частинах, хіба що буквену схему і наближеність до деяких типів. Але тут проявляється винахідливість композитора, побудована на специфічній організації ритмічної структури, тембральності та частого використання тремоло міхом.

У третій частині *Adagio Sostenuto* форма є концентричною тому що після центральної частини відбувається повернення до попередніх розділів в зворотному порядку (*A* (тт. 1 – 16) *B* (тт. 17 – 28) *C* (тт. 29 – 42) *B1* (тт. 43 – 54) *A1* (тт. 55 – до кінця)) [Дод. А-15]. Концентрична форма застосовується переважно в музиці програмній, оповідній, картинно-зображальній, а в даній частині відсутній якийсь конкретний образ і все зводиться до інтуїтивних пошуків виконавця.

Четверта частина *Vivace Finale* має сонатну форму без розробки [Дод. А-16]. Як зазначалося вище, написана вона в дусі постмінімалізму. Репетитивність як ознака мінімалізму (постмінімалізму) у цьому творі проявляється на двох рівнях:

- фактурних патернів (тобто, моделей для повторення), більш глобальний рівень, означає зміну тематичного матеріалу, і, відповідно, фази форми;

- мелодико-гармонічних патернів (один такт у цій сонаті може повторюватися 2 – 4 рази).

В експозиції головна партія побудована на постійній зміні тональностей, розміру та ритмічній організації музичної тканини. Поступово фактура ущільнюється за рахунок введення композитором у верхньому регістрі мелодичної лінії. (*a (d-moll)*(тт. 1 – 10) *b (cis-moll)*(тт. 11 – 19) *a1 (h-moll)*(тт. 20 – 29) *b1 (ais-moll)*(тт. 30 – 39)). Сполучна партія *c* (тт. 40 – 47) повертається до тональності *d-moll*, в якій розпочинається головна партія. Побічна партія *d* (тт. 48 – 84) написана в тричастинній формі та тональності *d-moll*. Тут стереофонічність композиторського мислення, досягається за рахунок поліпластовості фактури на тлі тремоло міхом, що є досить важким технічним завданням для виконавця.

В репризі головна партія видозмінюється на ладовому рівні за допомогою введення тональності *fis-moll* (*a2* (тт. 85 – 92)) *b2 (ais-moll)*(тт. 93 – 101), зберігаючи свою первинну ритмічну структуру. В сполучній партії *c* (тт. 102 – 109) змінюється розмір на 13/8, а також змінюється ритмічна побудова в лівому мануалі на фоні акцентованих акордів в правому. Побічна партія є тричастинною і складається з двох тональностей (*e-moll – d-moll*). Одна фактурна побудова повторюється тут багато разів на протяжних звуках в лівому мануалі, що ще раз підкреслює постмінімалістичний стиль четвертої частини сонати.

Порівняно з мінімалізмом, постмінімалізм тяжіє до більшого смислового навантаження, але будь-яка емоційна наповненість не перевищує гранично допустимого рівня. Завдяки багаторазовому повтору мотивів, фраз, акордових послідовностей, створюється ефект відсутності дії композитора. Але це тільки здається на перший погляд, адже весь музичний матеріал має певне семантичне навантаження, чітко продумане Ф. Анжелісом.

Жанр баянної сонати в другій половині ХХ – початку ХХІ ст. досягає академічного рівня та формує підґрунтя для подальшого його розвитку. Функції музичного тематизму відіграють важливу роль як у формотворенні,

так і в художньо-образному змісті. Сонатна форма створює умови для контрастного співставлення тем, вільного розчленування структури теми, багатства інваріантних конструкцій.

2.2 Діалектика образних сфер в сонаті для баяна

У людській свідомості давно сформована ідея, що нові форми пізнання світу спочатку виникають в мистецтві, і вже потім втілюються в теоретичній та науково-філософських сферах. У музичному мистецтві якісні творчі продукти на початку свого зародження досить часто формуються в свідомості митця у вигляді деяких образів, які вже пізніше набувають певного знакового відображення для подальшого їх відтворення іншими виконавцями (інтерпретаторами). Так і відбувається в інших сферах мистецтва – зародження початкової ідеї, яка з часом розвивається, набуває певної форми, має певні свої індивідуальні властивості, але в кінцевому результаті буде наділена тими якостями, що з самого початку формував митець у своїй свідомості. Дуже часто творчий продукт в часопросторовій проекції може видозмінюватися крізь призму «практичної інтуїції», вести себе непередбачувано, набувати іншої форми, якостей, видозмінюватися.

Діалектика в музичному мистецтві чітко виявляється в площині «музичний твір – виконання». Завдяки кожній новій інтерпретації виконуваного твору, музичний текст, що служить основою, наділяється тією чи іншою образною сферою інтерпретатора.

Діалектика – наука про найбільш загальні закони розвитку природи, суспільства, мислення і заснованих на цьому методів пізнання і перетворення навколишнього світу. Предметом діалектики є розвиток, об'єктом – природа, суспільство, мислення. Мистецтво, як форма відображення, об'єднує в собі ідеальне і матеріальне, суб'єктивне і об'єктивне. Форми мистецтва являють собою форми речей, що існують в свідомості або самі по собі. Таким чином розглядається відповідність матеріального та ідеального. Одиначні речі – це

суть, загальна матерія усіх мистецтв. Певна форма мистецтва зображує індивідуальне в загальному. Так як вихідним процесом пізнання є живе споглядання, абстрактне мислення, оперування речами у відповідності з поняттями, то це складає сутність діалектичного пізнання. Саме тому мистецтво – це спосіб пізнання навколишнього світу.

В сонатному жанрі діалектична взаємодія образних сфер найчастіше досягається за допомогою конфлікту. Конфлікт є рушійною силою в розвитку тематизму, а в результаті і образної сфери твору. Динаміка розвитку музичного твору залежить від гостроти конфлікту та глибини суперечностей образних сфер. Г. Орлов зазначає, що сонатна форма утвердилася як найбільш представницька модель нового музичного мислення – символічна структура, за допомогою якої новий час виражає своє бачення життя як процесу, що рухається за допомогою конфлікту і боротьби [140, с. 372].

У «Філософському енциклопедичному словнику» так сформульовано поняття конфлікту: конфлікт (від лат. Conflictus – зіткнення) – в соціальній теорії – зіткнення інтересів, мотивів, тенденцій, суб'єктів суспільного життя [51, с. 299]. У філософській енциклопедії підкреслюється більш вузький, спеціальний сенс вживання терміну в мистецтві, де конфлікт драматичний – це форма відображення протиріч в мистецтві, що проявляється в зіткненні і боротьбі протилежних ідей, стремлінь, вчинків людей. Форма конфлікту в багатьох випадках залежить від особливостей того чи іншого виду або жанру мистецтва. В реалістичному мистецтві конфлікт відрізняється глибиною і значущістю ідейного і соціального змісту [83, с. 55].

Використовуючи три підходи у дослідженні конфлікту в музиці (*синтагматичний*, коли конфліктуючі структури вступають між собою в діалогічну взаємодію; *парадигматичний*, коли наявність діалогу заміщується протистоянням двох опозиційних парадигм – *наскрізної* і *контрнаскрізної*; *неповний*, коли місце конфліктуючих структур зайняв тільки один драматичний образ, як **реакція** ліричного героя на конфліктну ситуацію), Юрій Созанський пропонує власне визначення конфлікту в інструментальній

музиці. В першому випадку, конфлікт в музиці – це **контактне** протиставлення структур семантичних, що реалізується на основі контрасту протилежного типу; в другому – це протиставлення двох опозиційних тенденцій, у вигляді двох композиційних технологій, які формують дві антагоністичні сфери; в третьому – єдиним симптомом конфлікту в інструментальному творі є **драматичний образ** [178, с. 300–301].

Оскільки у сюжеті завжди існує конфлікт, то у ньому відбувається протистояння ворожих сил. Конфліктність сюжету обов'язково пов'язана з його завершеністю. Як певний відносно завершений момент життєвого процесу, конфлікт, що лежить в основі сюжету, має початок, розвиток і кінець. Л. Тимофєєв дає таке визначення термінів «сюжет» і «конфлікт»: «сюжет» трактується як конфлікт в його сукцесивному аспекті, а «конфлікт» – як сюжет в його симультанному аспекті [193, с. 163–164].

Наявність «боротьби» тематичних утворень забезпечує у музичному творі наявність драматично-образної структури. Без протиставлення семантичних структур і наявності драматичного образу неможлива повноцінна модель конфлікту в музиці.

«Ліричний» герой може зіткнутися і з фактором «не людським»: стихія, нещасна доля, таємнича «доля», демонічні сили тощо

Яскравим прикладом конфліктності образних сфер слугує **Соната Артема Нижника** (1980 р. н.). О. Мірошніченко вважає, що найбільш характерною її рисою є «полістилістичність, часом парадоксальне зіставлення контрастних елементів музичної мови, багаточисельних «аллюзій на стиль», що, втім, характерно для естетики постмодернізму. На думку автора, ключ до розуміння «конфліктності» драматургії Сонати слід шукати саме в невпинному зіткненні трьох типів образних сфер музичного матеріалу: між умовно «архаїчним», *quasi*-фольклорним звучанням, механістичністю токатного руху другої частини і медитативного в авторських висловлюваннях-вставках «від першої особи» (середній розділ першої частини) [120, с. 285].

Особливістю сонати А. Нижника є її двочастинна побудова: перша частина – *Improvisation*, друга – *Ostinato e Epilog*. До такої композиційної структури баянної сонати українські композитори зверталися зрідка і тільки останнім часом вона набуває більш ширшого використання. Таку побудову ми зустрічаємо у творах Я. Олексіва, В. Зубицького, В. Бібіка. Як підкреслює О. Мірошніченко, А. Нижник у своїй Сонаті для баяна «вирішує проблему побудови циклу шляхом темпового і образно-емоційного контрасту між частинами. В музичній мові Сонати відчувається близькість до стилістики українського фольклору, що простежується в опорі на характерні інтонаційні і метро-ритмічні звороти, притаманні народній музиці, глибинний зв'язок з якою є естетико-стильовою основою твору» [120, с. 281–282].

Діалектична суть релігійно-символічної програмності представлена у творчості **Софії Губайдуліної** (1931 р. н.). Основою її релігійно-філософського світогляду є погляди М. Кузанського, Г. Сковороди, а також східні філософські вчення (дзен, даосизму), єгипетські і тибетські «Книги мертвих», релігійна філософія Срібного віку. Ці всі концепції втілились в інструментальній музиці С. Губайдуліної. Головним інструментом створення «метафор» є символіка. Провідним символом у творчості композиторки є образ хреста (розп'яття). Також у творчості С. Губайдуліної порушуються проблеми буття, а саме перебування людини на Землі та потойбіччі.

Символічна наповненість музичної тканини представлена в *сонаті «Et Exspecto»* С. Губайдуліної. Типове авторське трактування жанру в сонаті виражене через зіткнення двох сутностей: божественної гармонії і деякої зловісно налаштованої першооснови, що діє як на внутрішньому душевному рівні, так і на вселенському позаособистісному. О. Москвіна зазначає, що «сакральна» думка композиторки сформована в релігійній ідеї, що дає імпульс феномену «символічної програмності» [126, , с. 26]. Н. Савицька стверджує, що в пізній період творчості композиторів у великих сакральних жанрах релігійні почуття зливаються з пантеїстичним світосприйняттям – Бог постає символом гармонії, спокути, любові [168, с. 22].

У назві «Et Exspecto» («В очікуванні [воскресіння мертвих]») композиторка малює відображену в людській свідомості перспективу від появи створеної Божественною волею душі до звернення визначального моменту буття кожного християнина – другого пришествя Ісуса Христа і Страшного Суду. Символічна наповненість сонати «Et Exspecto» існує в нерозривному зв'язку з драматургічним задумом, що визначає форму в цілому.

Композиція «Et Exspecto» – вільно трактована сонатна форма, об'єднана наскрізним розвитком. Розчленованість експонування контрастних сфер дозволяє простежити динаміку розвитку кожного образу окремо, не забуваючи і про їх драматургічну єдність. I частина – експозиція, в якій задається філософське питання твору, II, III і IV частини є розробкою; V частина – підсумок.

У. Миронова аналізує сонату так: «У кожній частині ідея циклу отримує оновлене втілення на більш високому витку драматургічної спіралі, що веде до розкриття змісту твору. Формально від сонатного принципу залишається тільки жанрова визначальна фабула: експозиційне конфліктне протиставлення, розробкове протиборство, яке втілює властиву жанру естетику дії, і підсумкова розв'язка, яка не носить репризного характеру, що пов'язано з ідеєю твору («очікування»), що відкидає своєю суттю можливість появи репризи. <...> В тематизмі V частини на різних рівнях проглядається символіка хреста: в фактурному перехрещенні ліній партій правої і лівої клавіатур, а також в мелодичній горизонталі» [119, с. 14].

З релігійною тематикою пов'язана також творчість **Володимира Рунчака** (1960 р. н.). Для його музичної мови характерна діалогічність викладу музичного матеріалу (питання – відповідь), розвиток інтонаційного матеріалу, пов'язаний з літургійними жанрами. Композитор використовує усі засоби виконавського та композиторського потенціалу для нових експериментальних пошуків у своїх творах.

Характеризуючи особливості творчого методу В. Рунчака, А. Сташевський зазначає, що композитор тяжіє до «поглиблення та розширення *образної сфери* й тематики баянних творів, виведення баянного репертуару на серйозний концептуальний рівень з точки зору драматично-конфліктної драматургії. Актуалізація комплексу ідей, образів і мотивів, що пов'язані з духовним пошуком митця, його відповідальністю перед суспільством і перед Богом. Цей комплекс ідей реалізується в музиці В. Рунчака з надзвичайним внутрішнім драматизмом і емоційною напругою....» [183, с. 207].

В *sonata* «*Passione*» В. Рунчак, як і С. Губайдуліна, використовує риторичні символи. Тут також основою в образній сфері твору постає «мотив хреста», «тема розп'яття». Таку символіку почав застосовувати у своїх творах ще Й. С. Бах («Страсті за Матфієм» та ін.). Тема лейтмотив проходить чотири рази в сонаті «*Passione*»: на початку і в кінці першої частини [Дод. А-17].

На початку і в кінці четвертої частини сонати, тема хреста звучить в збільшенні, спочатку половинними тривалостями з прохідними звуками, і в кінці твору тема проходить в оберненому вигляді цілими нотами. Починаючи і закінчуючи твір темою «хреста», композитор ніби обумовлює художній зміст сонати: символ хреста позначає страждання (*passio*), Страсті Господні, спокутування через звершену муку.

Крім символіки хреста в сонаті «*Passione*» В. Рунчака, використані різноманітні риторичні фігури: *catabasis*, *anabasis*, *circulatio*. Символ *catabasis* (грец. κατάβασις) – сходження в пекло) в сонаті зустрічається декілька разів – це низхідні звукоряди [Дод. А-18]. В сонаті символ *catabasis* носить дещо інший характер: мотиви печалі, оплакування, містицизм.

Протиставленням до символу *catabasis* є символ *anabasis* (символ сходження). Тобто для певної рівноваги образно-драматичного змісту та форми в цілому, композитор застосовує протидіючу символіку у їх діалектичній взаємодії.

Символ *circulatio* (обертання) застосовується В. Рунчаком в залежності від контексту мотиву для відображення певної образності. Це і бурхливий потік музичного матеріалу, а також для відображення в I частині сонати чаші страждань.

Комплекс цих символів створює певну систему лейтмотивів, що у своїй взаємодії надають обрамлення форми та поєднання сонатності з пасіоном. Тобто, за допомогою такого використання символів, йде вже взаємодія жанрів на стильовому та формотворчому рівнях.

В. Карташов зазначає, що в переважній більшості випадків сонатна форма побудована на конфлікті двох образних сфер, а в Другій сонаті **Володимира Зубицького** (1953 р. н.) сюжетна колізія має переважно причинно-наслідковий контекст, який може бути як очевидним, так і завуальованим (тематична зв'язка II-ої і III-ї частин). Так, і «вічний рух» майже всієї I-ої частини побудований на інтонаціях загрозливого «монологу» із Вступу II-ої частини, в свою чергу, хоч і контрастна попередньої, але визначити її як конфліктну сторону можна лише з дуже великою обережністю, оскільки вона більшою мірою містить в собі результати розвитку I-ої частини. Далі, драматургічну гостроту причинно-наслідкового зв'язку підсилює «ігрова» дія III частини, а також агресивність і нищівна стихія четвертої, після якої знову так само – як наслідок – ледь насичена життям V-та частина.

У змісті сонати втілилися пророчі «інтонації» автора, що характеризують ситуацію кінця 80-х років минулого століття. Так, вперше на фольклорному матеріалі, була виражена глибока філософсько-гуманістична ідея про духовну близькість слов'янських народів. Своєю глибиною і неоднозначністю музичного «апокаліпсису», Друга соната перегукується з біблійним Апокаліпсисом. Я. Олексів зазначає: «Фольклорна хвиля на межі XX – XXI ст. стає універсальним стильовим знаком баянної творчості сучасних українських композиторів і є зразком органічного поєднання національного з рисами неоавангарду» [136, с. 128–129].

Шестичастинну *Другу сонату «Слов'янську»* В. Карташов розцінює як «якісно новий щабель в баянному виконавському мистецтві на рівні концептуальності змісту і розвитку драматургії сучасної сонатної форми, а також в історії інструментальної музики в цілому» [69, с. 19].

Єдність форми між частинами циклу досягається в *Сонаті № 1* **Анатолія Кусякова** (1945–2007) за допомогою контрастності образних сфер. В I ч. *Largo rubato* відсутнє членування на такти, лише пунктирний розділ теми і 10 варіацій. Кожна варіація побудована на темповому або жанровому контрасті. В. Кузнєцов визначає: «Тема першого розділу являє собою дві контрастних мелодичних побудови, кожна з яких написана у вигляді серії» [89, с. 120].

В II-ій ч. *Presto* композитор застосовує назву «остинато». В. Кузнєцов зазначає, що тут присутній характер токатності (ритмізованість, синкопованість, репетиція стакатних та маркатних мотивів, різка зміна регістрів, тембрів) [Дод. А-19]. Контрастність образної драматургії проявляється в експозиції між розділами. Перший розділ насичений токатною темою, якому контрастує друга частина більш лірична, де відсутня гостра ритміка, приглушена динаміка. Найбільш ясніше суть остинатності проявляється в лівому мануалі, де звучить незмінна остинатна фігура [89, с. 122].

В. Кузнєцов зауважує, що у вступі III-ої ч. *Maestoso* в діалектичній взаємодії стикаються дві енергетичних сили: велично-піднесена (*maestoso*) і драматично-схвильована (*piu mosso*) [Дод. А-20] і що схожий контраст з'являється в крайніх хоральних частинах. В імпровізаційній середній частині відчутні жанрові переклички з першою частиною циклу (варіаціями), завдяки чому встановлюється драматургічний зв'язок. На початку середньої частини співставляються два мотиви з II-ої частини. Співставлення цих мотивів є основним і в другій фазі розвитку [89, с. 124].

IV ч. Фінал *Presto* – складна форма з розгорнутою кодою. В жанровому відношенні тематизм різко контрастує з попередніми частинами [Дод. А-21].

В образно-драматургічному відношенні три частини циклу можна трактувати як вираження суб'єктивного світу (декламаційний пафос в I-ій ч. і середині III-ої ч., драматичний порив II-ої частини, молитва і плач в крайніх частинах III-ої частини). В. Кузнецов стверджує, що «в фіналі відображений світ об'єктивний: теми-мелодії і мотиви носять жанрово-побутовий характер» і при всьому об'єктивному різноманітті тематичного матеріалу, цілісності йому надає темп *presto* і «фінал сприймається як стрімка зміна картин зовнішнього світу «космічного» століття» [89, с. 126].

В *Сонаті № 2 А. Кусякова* пом'якшується і навіть майже усувається конфліктність як основний принцип розвитку образно-драматичного плану сонатної форми. На перший план виходять експозиційний і варіаційний розвиток, більш типові для сонатини, ніж для сонати. Соната № 2 дійсно схожа до сонатини, підтвердженням чому стали слова А. Кусякова про те, що цей твір було написано під впливом Сонатини фа-дієз мажор М. Равеля. Відповідно, в цих творах багато подібних фактурних рішень, і основною їх ознакою можна вважати вертикальну і горизонтальну «прозорість».

На основі конфлікту образних сфер та монотематизму досягається цілісність сонатної форми у *Сонаті № 3 Юрія Шамо* (1947–2015). Тут композитор відходить від класичних традицій сонатного алегро. Замість сонатного алегро експонується прелюдія. А. Сташевський підкреслює: «У цій частині чергуються дві контрастні образні сфери: рухлива моторика й хорально-тутійне скандування, посилені динамічним контрастом» [183, с. 103].

Розглядаючи розвиток жанру баянної сонати, слід згадати і про конфліктність образних сфер у баянній сонаті польських композиторів, а саме *Мацея Зелінські* (1971 р. н.). Написана соната в тричастинній формі та являє собою поєднання двох стилів – постмодернізму та неокласицизму.

Перша частина сонати написана в наскрізній формі. Тематизм частини сформований за принципом монотематизму, а саме низхідного та висхідного півтонових мотивів, які з'являються в різних ритмічних та звуковисотних

рішеннях. Контрастом до тематичних елементів, сформованих за допомогою вищевказаних особливостей, слугують дві теми, для яких характерні відносна плавність мелодичної лінії (на відміну від коротких та навіть дещо обірваних півтонових мотивів) та ритмічна сталість.

Отже, в перших чотирьох тактах частини закладений основний мотив (а), на якому й базуватиметься практично увесь її розвиток [Дод. А-22]. Він з'являється чотири рази: двічі у висхідному та двічі у низхідному вигляді.

У тт. 5–9 цей же мотив поданий у варіаційному розвитку (ритмічна дімінація) – a_1 . Також і зберігаються різкі динамічні контрасти. Характерним є використання прихованого двоголосся (т. 8 – права рука), де півтонові звороти прослуховуються на відстані [Дод. А-23].

Тт. 10–14 – півтоновий мотив проводиться із висотним зміщенням, а також додаються інтонаційні ходи паралельними тризвуками, а також гамоподібні звороти (права рука) – a_2 [Дод. А-24].

Із т. 15 розпочинається другий етап розвитку (другий розділ). Повертається початковий характер тематизму, відчутний характерний ритм мотиву (половинна і вісімка) та динаміка (тт. 15–17) – a_3 [Дод. А-25].

У наступних шести тактах відбувається своєрідний синтез усіх вищезазначених елементів: півтонових ходів, ходів паралельними тризвуками та прихованого двоголосся. Спостерігаємо й різкі динамічні перепади.

У тт. 24–26 тематизм кардинально змінюється: з'являється більш-менш тривала мелодична лінія (b), яка проводиться на легато із сталою динамікою [Дод. А-26]. З 27-го такту її замінює третій тематичний елемент частини (c), під час якого темп ще більше сповільнюється, приходять ще більше заспокоєння, яке доволі різко знову переривається інтонаціями тематичного елемента a та його варіацій (тт. 28–31) [Дод. А-27].

Третій та останній розділ частини в деякій мірі дублює попередній, однак цього разу переважає тематизм b, який з'являється після

шеститактового сплеску теми із початковим характером, на основі першого розділу (а).

Поява теми *c* останні 8 тактів частини остаточно закріплює перевагу та сприяє до повного заспокоєння. Однак навіть в ній присутні півтонові елементи, які мовби перевтілюються у новому варіанті [Дод. А-28].

Друга частина написана у наскрізній формі. В основі другої частини лежить наскрізна форма, де крайні частини мають імпровізаційний характер, а середні – це розділ на основі тематизму першої частини та вальсова тема у третьому розділі.

Для першого розділу – *liberamente*, властива поступова ритмічна дімінація від чверток до шістнадцяток секстолями [Дод. А-29].

У другому розділі з'являється тематизму першої частини із її динамічними контрастами (тт. 2–20).

В третьому розділі із 21-го такту розпочинається вальсова тема. Тематизм в цілому однотипний, адже містить лиш варіаційні зміни на основну тему [Дод. А-30]. Розгортається він із постійним динамічним наростанням, яке супроводжується й інтонаційним. Після досягнення вершини – *des*³, відбувається доволі різкий спад, який завершує короткочасне повернення вальсової теми.

Завершується частина як і розпочиналась: на *liberamente* із застосуванням мотивів шістнадцятками, кожен із яких збільшується рівно на одну тривалість.

В цілому тематизм частини не є конфліктним, а тематичні блоки органічно замінюють одне одного.

Третя частина наскрізна із елементами рондальності та варіаційності. Частина являє собою рондо в його класичному варіанті, радше наскрізна форма, де крайні частини – це скерцозна й активна тема із активним стрибкоподібним рухом рівними шістнадцятками.

Перший розділ (тт.1–12) – складається із двох контрастних елементів із подібним поривчастим та дещо напруженим характером. Перший – основна

тема частини [Дод. А-31]. У другому переважає півтоновий хроматичний рух [Дод. А-32].

Другий розділ (тт. 13–29) будується на матеріалі основної теми у збільшенні та із певними варіаційними змінами. Спочатку її тема проводиться у лівій руці [Дод. А-33], згодом у правій [Дод. А-34]. Крім того, у її супроводі звучать також елементи другої хроматичної теми із першого розділу.

У третьому розділі (тт. 30–46) початкова тема піддається ще більшим варіаційним змінам. Змінюється також і її супровід: замість шістнадцяток автор вводить тепер вісімки та навіть чвертки [Дод. А-35].

Останній розділ (тт. 47–63) – це повернення основної теми у початковому форматі [Дод. А-36]. Саме тут розвиток досягає свого апофеозу – генеральної кульмінації. Завершується твір ще одним проведенням теми, яке замінює поступове нашаровування акордів на фоні органного пункту в басу із вже характерним для цього твору динамічним наростанням аж до *f* та *fff*.

Таким чином, і у фіналі Сонати тематичний матеріал будується шляхом застосування методу монотематизму. Конфліктність як така тут не є властивою, адже витoki у тематизмі в більшості випадків є спільними.

Яскравим прикладом конфліктності образних сфер є *Соната Олександра Нагаєва* (1947 р. н.) «*Пам'яті Вл. Золотарьова*». Сама ж присвята твору Вл. Золотарьову насичує образний зміст сонати трагічною долею ліричного героя-митця. Тут в діалектичній взаємодії сходяться різноманітні сторони душевних переживань ліричного героя – біль, страждання, душевні муки. Такі відчуття виникають в митця при зіткненні його тонкої натури з навколишнім світом. Недосконалість життя, недосконалість людини приводить ліричного героя у відчай. Сутність буття проявляється в тому, щоб головний герой передав усьому світу біль та страждання, які він відчуває і знайти шляхи для їх подолання.

Присутність ліричного героя в Сонаті О. Нагаєва передбачає взаємозв'язок лейттем, які присутні в темі вступу з 1-ї частини і звучить у ключових місцях (початок та кінець першої частини, початок та кульмінація третьої частини) [Дод. А-37]. Також із першої частини у третій повторюється тема головної партії.

Щодо трактування форми, то вона є класичною лише у першій частині, де чітко можна розгледіти риси «вдосконаленої» романтиками (зокрема П. Чайковським) бетховенської сонатної форми із трьома хвилями розробки і кульмінацією на «гребені» третьої хвилі.

Форма першої частини є сонатною із скороченою репризою. Як вже зазначалося вище у вступі, присутня лейттема, яка зустрічається в інших частинах циклу. Вона буде слугувати взаємозв'язком між частинами циклу, що надає цілісності сонатному жанру. Експозиція починається з пульсуючих тривожних малих секунд в лівому і правому мануалах [Дод. А-38]. Поступово їхня пульсація залишається в лівому мануалі, на фоні якого розвивається головна партія. В процесі розвитку фактура ущільнюється та видозмінюється на акордовий токатний виклад в правому мануалі. Побічна партія починається з тривожних дисонуючих утворень, які нагадують сирену. Так композитор відображає неспокійний стан душі ліричного героя, який не може знайти спокою в жорсткому реальному світі. А тривожна тема в лівому мануалі – це немов ідеалістичне відображення внутрішнього (не реального) світу головного героя. Така постійна діалектична взаємодія образних сфер реального світу та трансцендентності, закладає основні ідеї цілого циклу, що і служить рушійною силою для побудови форми твору. Реприза (*Allegro moderato. Furioso*) є скороченою. Скорочення виправдовується тим, що побічна партія розміщена в кульмінації розробки і всієї першої частини і несе велике смислове навантаження, тому і не потребує повторення в репризі. Крім того, в цьому місці побічна партія за характером наближається до теми вступу, що відображає потужну силу тривожного характеру. Головна партія в репризі проведена каноном, тобто,

динамічно підсилена. Закінчується перша частина темою вступу, а останній акорд не отримавши своєї розв'язки, витриманий на ферматі в динамічному плані, досягає крайніх меж інструмента.

Форма другої та третьої частин є більш вільною і нетрадиційною. В другій частині це пов'язано із образним змістом (роздум). Складна тричастинна форма визначена тут за допомогою наявності репризи. М. Бонфельд стверджує, що основна її відмінність від простої тричастинної форми полягає у розгорненості структурних компонентів складної тричастинної форми. Одна з її частин (частіше перша) являє собою просту дво- або тричастинну (рідше варіації або сонатну) форми [23, с. 99]. Тривожна, лірична тема другої частини, визначає зміст музики, контрастний крайнім двом частинам [Дод. А-39]. Це вільне оповідання, роздум, міркуванням на глибокі філософські теми сенсу буття та інтимної лірики головного героя, які в процесі розвитку обростають новими нашаруваннями в фактурній сфері. За допомогою ущільнення фактури та стрімкої динамізації в середині другої частини циклу, композитор досягає кульмінаційної точки, що загострює образно-драматичний план «сценічної дії» ліричного героя. Дисонуючі утворення в кінці другої частини готують слухача до розвитку драматичної дії третьої частини.

В третій частині форма є теж не традиційною – це пов'язано із використанням характерних жанрових елементів (гротескного та похоронного маршів). Форма третьої частини – складна двочастинна. Перша частина написана в куплетно-варіаційній формі. Тут відображається тема головної партії з першої частини циклу, але дещо ритмічно видозмінена. У другій частині композитор застосовує похоронний марш, але додає в кінці два такти фанфар [Дод. А-40]. Так композитор відображає присутність ліричного героя, життя якого закінчується трагічно (проведення аналогій з життям Вл. Золотарьова), а фанфари відображають, скоріше за все, творчість композитора, тобто як символ того, що основні ідеї відображення світу Вл. Золотарьова продовжують жити в його творах.

Підводячи підсумки можна стверджувати те, що будь-який музичний твір, в тому числі жанр баянної сонати, вже на першому рівні відтворення проходить процес діалектичної взаємодії з виконавцем. Але у цьому дуалізмі існують ще інші дві сторони – це композитор, що створив музичний продукт, а також слухач, який сприймає цей продукт. Щоправда, інколи композитор і виконавець – це одна людина і тоді вже основний музично-драматичний образ твору не буде проходити суб'єктивний процес трактування інтерпретатором.

Діалектика в драматургічному плані досягається у сонатному жанрі за допомогою конфлікту, який є основою розвитку образної сфери та формотворчою силою сонати. Зіткнення і боротьба протилежностей додає в розвиток драматичної дії певної енергії не тільки в образному плані, а й у фактурному, ладо-гармонічному, ритмічному та на рівні тематизму. А. Сохор зазначає, що образні можливості матеріалу і музичної мови використовуються композитором для втілення змісту музики, відображення дійсності [180, с. 83].

У творчості С. Губайдуліної діалектична взаємодія досягається за допомогою символів. Завдяки перехрещенню правого і лівого мануалу баяна у сонаті «Et Exspecto» проявляється символ хреста. Застосування символу здійснює також у своїй творчості В. Рунчак. Темповий та жанровий контраст застосовує у своїй Сонаті № 1 А. Кусяков. Тут кожна варіація побудована на темповому або жанровому контрасті. Проблеми буття та душевні переживання ліричного героя відображаються у Сонаті О. Нагаєва. Конфліктність почуттів та відображення зовнішнього світу, у якому перебуває ліричний герой, створює чудове підґрунтя для побудови музично-драматичної дії в контексті діалектичної взаємодії образних сфер.

2.3. Жанрові модифікації баянної сонати

Сьогодні поєднання різних жанрів в одній музичній тканині вже не є рідкістю. Сучасні композитори сміливо експериментують з формами, жанрами, гармонією, фактурою, вдаються до вже розроблених певних шаблонів, а також виробляють нові, специфічно свої композиторські знахідки. Можна припустити, що інколи це призводить до втрати індивідуальних особливостей жанру та форми. А також стирає межі, які існують між жанрами. Але не дивлячись на всі експерименти з жанром, він зберігає свою первинну структуру.

Перш, ніж розглянути взаємопроникнення жанрів в баянній сонаті, слід уточнити концепт жанру, а також його розвиток у баянному мистецтві.

Відзначаючи дискусійний характер питання жанрової систематизації, О. Лігус виокремлює провідні чинники комплексу категоріальних ознак жанру: 1) соціокультурний, пов'язаний із соціальним призначенням жанру; 2) комунікативний, який вказує на умови й функції його побутування; 3) іманентно-музичний, що стосується особливостей складу та способу виконання, змісту, форми й засобів виразності [99, с. 74].

Дослідниця наголошує, що в залежності від того, який чинник обирався тим чи іншим дослідником за основний критерій жанру, сформувалося три основні напрями жанрової класифікації: 1) соціомузичний (Г. Бесселер [242] та А. Сохор [181; 182]); змістовий (В. Цуккерман [212]); 3) функціональний (О. Соколов [179]).

Генріх Бесселер розподілив жанри на дві категорії, взявши за основу критерій зв'язку музики з побутом: а) «ужиткові», прикладні жанри та б) ті, що «подаються» (підносяться) слухачеві як художньо-естетичні об'єкти [242, с. 12–14]. Схожим є підхід А. Сохора, який виокремив чотири групи жанрів, беручи до уваги особливості обстановки та умов виконання музики [181]. Перша (культові й обрядові жанри) та друга (масово-побутові) групи ідентичні до «ужиткових» жанрів Г. Бесселера, а третя (концертні жанри) і

четверта (музика, що звучить у театрі) – першій жанровій категорії німецького музикознавця (жанри, що «подаються»).

В. Цуккерман поділяв жанри на первинні (пов'язані з первісними умовами побутування) та вторинні (жанри професійної творчості), при цьому визначальним параметром жанру для нього був зміст, адже, на думку вченого, «змістова сторона – найважливіша та найглибша серед усіх» [212, с. 61–62]. Пропонуючи власний погляд на жанрову класифікацію, О. Соколов відштовхувався від зв'язку музики з іншими видами мистецтва або позамузичними компонентами, а також її функцій – практичних і художніх [179, с. 23]. Дослідник запропонував розподілити жанри на чотири групи: 1) чиста музика, до якої належать не програмні музичні твори; 2) музика, що взаємодіє з іншими видами мистецтва; 3) прикладна музика, пов'язана з ужитком у побуті; 4) прикладна музика, яка пов'язана як із побутом, так і з іншими видами мистецтва.

Євгеній Назайкінський визначає жанр як багатоскладову, сукупно генетичну (можна навіть сказати генну) структуру, своєрідну матрицю, за якою створюється те чи інше художнє ціле. У цьому формулюванні чітко виявляється відмінність жанру від стилю, також пов'язаного з генезисом [131, с. 94–95]. Музикознавець твердить: «Сформована в рамках того чи іншого жанру, музична форма закріплюється за ним, стає частиною жанрового канону і може виступати як його тектонічна норма навіть при переході в іншу жанрову групу. Більше того, форми в кінці кінців усвідомлюються в професійній композиторській практиці як певні самостійні музичні системи організації, хоча в своїй назві іноді зберігають пам'ять про своє суто жанрове минуле» [131, с. 101].

Отож, жанри – це історично сформовані, відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, розділені за рядом критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення.

Твір і жанр співвідносяться між собою як тип, конкретне явище, виведене з теоретичного осмислення творчої практики. Жанр концентрує в собі основні типові характеристики твору. Тому жанр можна визначити як синкретичне поєднання усіх сторін твору, які формують його тип. В. Цуккерман зазначає, що зміна жанрових зв'язків дуже показова для напрямку, в якому йде розвиток змісту; і чим глибшим є зміст того чи іншого твору, тим багатозначнішим є характер жанрових змін [77, с. 135].

У деяких дослідницьких роботах українські та зарубіжні науковці приділяли значну увагу вивченню жанрового синтезу, але ми розглянемо твори, які ще не були предметом аналізу. Так, А. Сташевський розглядає синтез жанрових форм у сонатах українських композиторів [186]. Зокрема, у Сонаті на тему DСH (остинато, речитатив і fuga) В. Балака спостерігається використання в композиційній структурі поліфонічного циклу з фугою, що говорить про наявність поліфонічної жанрової атрибутики. Приклади жанрового синтезу за принципом об'єднання жанрових атрибутів сонати і поліфонічного циклу з фугою, можна помітити і в творчості інших українських композиторів, зокрема в баянних сонатах Юрія Шамо – Сонаті № 1 (Хорал, токато і fuga), Сонаті № 3 (Прелюдія, речитатив, fuga); в Сонаті В. Бібіка (Фуґа і постлюдія) та ін. [186, с. 223].

Сольно-інструментальна циклічна форма поєднується із симфонічними методами драматургії у Концертній симфонії для баяна А. Холмінова, Сонатах-симфоніях В. Дікусарова та В. Бонакова. Зразком жанрового синтезу з малими та розгорнутими формами є Соната-експромт «Буковинська» В. Власова, який увібрав багато ознак від своєї другої частини назви, тобто лаконічність, імпровізаційність, швидкоплинність [186, с. 223].

Поєднання сонатного жанру з рапсодією здійснює **Володимир Довгань** (1953 р. н.) у *Сонаті-рапсодії для баяна*. Очевидно сонатність проявляється тут на рівні тричастинного циклу – модель, що закріпилась у жанрі інструментальної сонати класико-романтичної доби. Перша частина сонати написана в сонатній формі, друга – близька до парного рондо, а третя

частина – це рондо-соната. Соната-рапсодія В. Довганя побудована на народних темах (використання гуцульського ладу, танцювальні ритми). Форма другої частини тяжіє до парного рондо (форма часто зустрічається у фольклорі, це пов'язано із незмінністю приспіву-рефрену в пісні або танці). Опора на фольклорні теми з елементами розповідності і є проявом жанру рапсодії у творі.

Поєднання сонатного жанру і капричіо реалізовує у своїй Сонаті-капричіо для баяна **Валерій Бешевлі** (1948 р. н.). Твір складається з трьох частин. Перша – написана в складній тричастинній формі, друга – це варіації на *basso ostinato* (чакона), третя частина – рондо-соната. У всіх трьох частинах вступ не контрастний до основного розділу, але матеріал вступу в подальшому в жодній з частин не використовується (своєрідний спосіб «відкладення» експозиції). Композитор мислить дуже чіткими структурами, але уникає при цьому завершеності побудов (початок нової побудови несподівано свідчить про завершення попередньої). Така калейдоскопічність викладу музичного матеріалу у вільній формі і є проявом жанру капричіо.

Проникнення жанру балади в баянну сонату яскраво виражене у творчості В. Бонакова та Я. Олексіва.

Балада бере свій початок з середньовічної народної поезії. На початку вона була танцювально-хоровою піснею. Але з часом балада перетворилася в епічний історико-героїчний, соціально-побутовий твір з драматичним сюжетом.

Основоположником жанру балади у вокальній музиці є Ф. Шуберт. В інструментальну музику балада проникла в епоху романтизму завдяки Ф. Шопену. Він усвідомив, що цей жанр насичений глибоким драматизмом, гостротою життєвих колізій, контрастами, трагічними розв'язками, багатоплановістю, картинною зображальністю.

Балада майже завжди присвячена конкретній події драматичного характеру з трагічним завершенням. Кульмінація драматизму зазвичай припадає на кінець твору. У баладах часто використовують алегорії, як

своєрідну символіку для вираження образного змісту та звукозображальності головного героя, реальний світ тісно переплітається з фантастичним, що підсилює драматичний конфлікт. Часто в баладах простежується взаємозв'язок з поезією, а саме групування мотивів в середині музичних фраз.

В ХХ ст. романтична балада спрощується за виразовими засобами та сюжетно. В баладах цього періоду композитори ставлять головного героя в екстремальні умови гострого конфлікту, розраховуючи на його дію в стані афекту. В ній немає певного завершеного драматичного сюжету, програмності. Митці використовують різноманітні принципи розвитку варіантності, варіаційності, рондальності, тричастинності з елементами сонатності. В якості провідного принципу розвитку тематизму, вони обирають трансформацію образного змісту тем. Мелодика інструментальних балад побудована на загальних принципах фольклорних і вокальних романтичних балад.

Протягом ХХ ст. балада синтезується з іншими жанрами: соната-балада, симфонія-балада, кантата-балада та ін. В баянному мистецтві взаємопроникнення жанру сонати з баладою спостерігається у творчості В. Бонакова та Я. Олексіва. *Сонату-баладу Володимира Бонакова* можна порівняти з баладами Ф. Шопена. Кожна має своє специфічне втілення, обумовлена образним змістом та прихованим програмовим задумом. Але композитори не повертаються до старих догм романтичної доби. Вони переосмислюють все, та по-новому трактують цей жанр, надаючи йому нового сенсу. У сонаті-баладі В. Бонакова порушуються глибокі онтологічні проблеми буття, роль духовності людини в сучасному світі. Тут композитор співставляє романтичні та сучасні тенденції, а також традиції класицизму та бароко.

Соната-балада В. Бонакова вперше прозвучала в 1976-му році у Вашингтоні (США) на Міжнародному конкурсі «Кубок Світу» у виконанні Олександра Ковтуна і отримала спеціальний приз Американської асоціації як

кращий оригінальний твір. Потім неодноразово виконувалася на багатьох міжнародних конкурсах як обов'язковий твір.

Соната є одночастинною, але ділиться на два великих розділи. Перший розділ написаний у складній двочастинній формі (*AB*). Перша частина *A* – сонатна форма без розробки. Головна партія є досить віртуозною у правому мануалі, де зосереджений основний інтонаційний матеріал. Характерною ознакою ритмічної побудови головної та сполучної партії є мотивні елементи – восьма з крапкою і шістнадцята [Дод. А-41]. Після психологічної напруги головної і сполучної партії з'являється побічна партія. Вона є більш контрастною за засобами виразності. В ясну мелодичну лінію гомофонного складу додається поліфонічний матеріал, який поступово ущільнюється в ритмічному відношенні та переходить до головної партії, але вже в іншій тональності. Також вона обростає фактурно, що сприяє її подальшому динамічному розростанню. Всі фактурні нашарування головної партії приводять до нової сполучної, для якої характерні вольові октавні ходи на фоні варіаційного розвитку в лівому мануалі. Завдяки ущільненню музичної тканини зростає драматична напруга, яка досягає свого апогею на тріольних ритмічних фігураціях. Вся динамічна шкала стрімко доходить майже до крайніх точок напруги *ff* у видозміненій побічній партії. Драматична напруга зберігається аж до другого розділу *meno mosso*, який написаний у простій двочастинній формі. Тут динамічна шкала раптово обривається до мінімального *sub. p.* Настає момент умиротворення, характерною ознакою якого є лірична споглядальність, глибокі роздуми та переживання людини. Але поступово це умиротворення порушують тривожні тріольні фігурації в лівому мануалі, які прямують аж до другої частини даного розділу *piu mosso*. Мелодична лінія переходить в лівий мануал, а правий – протиставлений мотивами, що додає ефекту діалогу. Кода побудована на матеріалі головної партії. Ущільнення фактури та використання композитором в нижньому регістрі низхідних мотивів шістнадцятими приводить всю музичну тканину до крайніх можливостей інструмента *fff*.

Другий розділ *Moderato* є двочастинним, типу французької увертюри (жанр, побудований на темповому контрасті «повільно-швидко») [Дод. А-42]. Починається розділ нервозними, закличними тризвуччями *ff*. Тут композитор використовує алюзії, щодо форми «прелюдія-фуга», а саме органні прелюдії і фуги Й. С. Баха. Логічність цієї ідеї полягає в тому, що композитор ще й використовує в розділі *Moderato* схожі до бахівських епізоди *ad libitum*.

У другій частині *Molto presto* фуги як такої немає, композитор замінює її гомофонно-гармонічною фактурою, включаючи туди елементи імітаційної та контрастної поліфонії [Дод. А-43]. Відчувається явний вплив на композитора творчості Й. С. Баха. Напевно, при написанні цієї частини, В. Бонаков був інспірований його прелюдіями і фугами.

В коді *Moderato* композитор замість логічної розв'язки ставить одвічні питання про сенс буття сучасної людини.

Сонату-баладу В. Бонакова можна порівняти з баладами Ф. Шопена, кожна з яких має своє специфічне втілення, обумовлена образним змістом та прихованим програмним задумом.

Порівнюючи її із Сонатою-баладою Я. Олексіва, можна чіткіше розгледіти розділи, але все-таки форма також вільна, що є характерним для жанру інструментальної балади.

Жанр баянної **сонати-балади** ми зустрічаємо також у творчості **Ярослава Олексіва** (1984 р. н.). У стилістиці композитора, як відзначає І. Куртий, «поєднуються риси неоромантизму із впливом неофольклорних тенденцій, техніки мінімалізму та естрадних течій музичного мистецтва ХХ ст. [92, с. 50]. Форма твору є вільною, складається зі вступу, чотирьох розділів та епілогу. Автор ймовірно використовує позначення «соната» для підкреслення монументальності цього сольного інструментального жанру. Вступ має три елементи: перший є епічним і звучатиме на кульмінації, другий – ліричний, який буде розвиватися у першому та другому розділах, третій – драматичний (в епілозі) [Дод. А-44].

Перший розділ написаний у формі пасакалії. Принцип варіацій *basso ostinato*, тридольний розмір, повільний темп, піднесений характер музики – це всі ті ознаки, які характерні для пасакалії. З кожною наступною варіацією ритмічна структура подрібнюється, загострюючи всю драматургію твору та приводить музичний матеріал до другого розділу. Пасакалія також використовується у творчості В. Балака, а саме в його Сонаті № 2 (пасакалія, адажіо і фінал).

Форма другого розділу *Moderato, molto preciso* має ознаки розробковості. Художньо-образна сфера *Moderato* контрастує з сусідніми частинами. Друга частина сонати-балади володіє ознаками двочастинної архітектонічної структури, в якій перша частина – простий восьмитактовий період повторної будови, а друга частина сформована за композиційним планом *A B A1 B1*.

Форма третього розділу *Lento, parlando* – монолітний період, написаний із застосуванням засобів імітаційної поліфонії. Це повернення до первинної ліричної образної сфери.

Четвертий розділ *Presto-Sostenuto-Allegro* написаний у вільній формі, що ще раз підкреслює принцип баладності. Відчувається вплив гуцульської інструментальної музики. Форма фіналу розгортається наскрізно, змінюючи один композиційний відтінок наступним. На кульмінації (перед *Allegro*) звучить перша тема вступу. В епілозі після стрімких динамічних кульмінаційних побудов відбувається спад напруги. Драматична картина повертається до глибоких роздумів та умиротворення, надаючи всій музичній композиції логічної розв'язки.

Підсумовуючи все вище сказане, потрібно підкреслити, що риси баладності тут проявляються насамперед в розповідності. Звідси – вільна форма, яка побудована на калейдоскопічності подій, переплетенні ліричних, епічних та драматичних елементів (тобто тих трьох, які подані у вступі), які створюють образний зміст твору.

Аналізуючи витоки жанрових моделей з художньої літератури та їх поєднання з баянною сонатою, слід згадати про такий жанр, як «поема». Він бере свій початок ще з античної літератури, але в своєму довершеному виді з'явився у творчості поетів-романтиків – Й. Гете і Дж. Байрона. Прообразом поеми в музиці стали симфонічні поеми Ф. Ліста, де композитор мав на увазі деяку ідейно-образну схожість з літературною поемою. Поетичність, композитор розумів як особливу якість художнього мислення, погляду на світ в інтуїтивно-емоційному аспекті. Звичайно, спосіб виразу головних образних задумів в музичній поемі буде відрізнятися від літературної, але основні точки дотику залишаються. Це акцент на ліричність, на інтонаційний стрій твору, взаємовідношення творчої природи з образами зовнішнього світу.

Характеризуючи симфонічні поеми, Б. Асаф'єв так писав про властивості жанру: «поемність виступає як принцип нової побудови музичних форм, навіть як метод композиції» [9, с. 117]. Вчений розширює поняття поемності і визначає її не тільки як «проекцію особистості в світ», а й як взаємодію ліричного і епічного елементів [9, с. 117]. І. Шапошніков у дисертації «Поемність в романтичній музиці: фортепіанна творчість Ф. Ліста і Ф. Шопена» зазначає, що у творчості цих великих композиторів романтична поемність тісно опирається на сонатну форму. Основою для формування сонатності є експозиція. Зазвичай побічна партія відтінює характер головної. Хоча матеріал побічної партії є новим, але розвиток утримується від початкової структури, який повністю відновлюється в заключній партії. Поемність, при своїй свободі індивідуальності, продиктованої орієнтацією на психологічність, має деякі загальні драматургічні основи, що проявляються в новій, не тезисній, трактовці сонатності. Поемність можна позначити як міжжанровий драматургічний принцип, який композитори у своїй творчості висували, протиставляючи психологічність і «суцільний виразно-конструктивний розвиток» – етикетності і тезисності класичної епохи» [228, с. 34].

В баянному мистецтві поєднання сонати і поеми використовують у своїй творчості В. Ходош, Ю. Наймушин і В. Бонаков.

Соната-поема Віталія Ходоша (1945–2016) має низку специфічних особливостей, які стосуються формотворення. Основна риса жанру інструментальної поеми – одночастинність. Незважаючи на те, що автор виділяє дві частини – прелюдію і токату, перша частина повністю «виправдовує» свою назву, оскільки готує другу. Ключовим у підготовці є елемент із вступу першої частини, оскільки саме з нього виростає основна тема токати [Дод. А-45]. Також прелюдія інтегрована у другу частину, як епізод форми рондо.

Сонатна форма як така відсутня. У другій частині автор, йдучи шляхом рондо-сонати, закінчує її третім проведенням рефрену.

Перша частина (прелюдія) написана у складній тричастинній формі. Вступ складається з двох елементів. Другий елемент вступу є тематичним зерном токати, тобто другої частини твору [Дод. А-45]. Він з'являється в коді між першою та другою частинами тричастинної форми, готуючи таким чином токату.

Друга частина *Allegro precipitando* (токата) написана у формі рондо [Дод. А-46]. Постійна зміна та чергування метро-ритмічної структури твору створює ефект внутрішньої динамічної напруги. У токаті композитор використовує прелюдію в скороченому та видозміненому вигляді. Зокрема елемент, з якого виростає основна тема токати з'являється лише в кінці розділу.

Наступним прикладом синтезу жанру поеми з сонатою є **соната-поема Юрія Наймушина**. У творі переважає поліфонічний тип мислення. Можна знайти різні типи: імітаційна поліфонія в головній і сполучній партіях, контрастна в побічній партії, тощо. Навіть у епізоді (той, що на місці розробки), де фігура «восьма-тріоль шістнадцята», яка акомпанує основній темі, згодом стає основою для розвитку «внутрішньої кульмінації» цього розділу сонатної форми [Дод. А-47].

Вступ *Lento poco pesante* має специфічну ритмічну організацію. Композитор застосовує ритмічні прогресії, розраховані на пом'якшення математичного строгого підходу до елементів техніки композиції [Дод. А-48]. Це дає можливість до варіативного підходу розвитку музичного матеріалу. А перемінний розмір на початку вступу додає ефект прихованого динамічного наростання. В кінці вступу з'являються інтонації теми головної партії.

Експозиція *Allegro ben ritmico* побудована на основі динамічних контрастів із застосуванням колористичних баянних засобів та мікроструктурного інтонування мотивів [Дод. А-49]. Для головної партії характерним є постійний хвилеподібний розвиток динаміки у поєднанні зі складною штриховою системою у лівому та правому мануалах. Сполучна партія побудована на основі одного з елементів головної партії. В побічній партії знову з'являються елементи ритмічної організації, схожі до сполучної партії, але у низхідному русі та з подовженням восьмої тривалості. А бурхлива динамічна побудова у поєднанні з нервозними тридцять другими мотивами в заключній партії є, на кшталт, кульмінацією експозиції.

Замість розробки з'являється епізод з каденцією. Цей розділ передбачає появу нового тематичного матеріалу. Епізод з варіаційним типом розвитку ділиться на три розділи. Перші два побудовані на основі нового тематичного матеріалу, третій – на матеріалі головної партії.

Каденція готує генеральну кульмінацію, побудовану на матеріалі головної партії.

У динамічній репризі трансформації зазнає головна і побічна партії. Головна партія звучить більш стримано і виважено, порівняно із «легшою» токатною головною партією в експозиції.

Сполучна партія, незважаючи на зовнішню відмінність з тією, що була в експозиції, не втрачає своєї суті, будуючись на основі суцільного висхідного руху аж до появи побічної партії.

Побічна партія – це натяк автора на глобальну динамічну трансформацію (*Grave*, звучить грізно, войовничо), але композитор раптово змінює вектор, повертаючи початковий ліричний характер (*Andante*). Цікаво, що епізод *Andante* є швидше продовженням, а не повторенням побічної партії з експозиції, оскільки тут ліквідований основний ритмічний елемент (пунктир «восьма з крапкою-шістнадцята»), як і в завершенні побічної партії в експозиції. Заклучна партія близька до свого варіанту в експозиції.

У цьому творі композитор виділяється (порівняно з іншими авторами, які звертались до синтетичних жанрів) якраз тим, що розвиває історично сформовані канони сонатної форми, допускаючи значно менше новаторських засобів формотворення. А саме:

- 1) частини сонатної форми чітко диференційовані;
- 2) поява кожної супроводжує темповий контраст;
- 3) динамічна реприза;
- 4) кульмінація – в точці на початку репризи (це бетховенський прийом розвитку сонатної форми, який добре прижився у радянській музиці, завдяки П. Чайковському та Д. Шостаковичу);
- 5) з концертної форми Ю. Наймушин запозичив каденцію, яка якраз і готує кульмінацію.

Риси поемності ті ж, що й в інших подібних творах: один образ виростає із однієї короткої теми та протягом твору активно розвивається; наявність поемної діалектики; наскрізний поемний розвиток; опора на сонатний принцип організації форми.

Становлення баяна на академічній сцені спонукає композиторів сучасності до пошуку нових композиційних прийомів та експериментів щодо формотворення, жанрового синтезу. Симфонізація сонати, об'єднання її з іншими малими та розгорнутими формами, призводить до появи нових подвійних жанрів: сонати-симфонії, сонати-балади, сонати-поєми тощо. Це дає змогу розширити драматургічні рамки твору, збагатити глибоким художньо-образним змістом, що сприятиме кращому усвідомленню його

слухачем. А поєднання поеми і балади із сонатною формою збагачує її не тільки в художньо-образному плані, а й ускладнює композиційну структуру.

2.4. Темброва драматургія у відображенні художньої образності

Сьогодні баян займає рівноправне місце поруч із класичними інструментами (скрипка, флейта, віолончель, фортепіано, ударні та ін.), завдяки своїм конструктивним можливостям та активній співпраці талановитих виконавців з сучасними композиторами, які пишуть для цього інструмента.

В ХХ ст. тембр науковцями визначається у двох інших поняттях: тембр як фарба звуку і як певна висотна якість звуку. О. Лосєв у праці «Форма – Стиль – Вираз» дає таке визначення тембру: «Тембр – сфера втілення тону, здійснення звуковисотної визначеності в її якості. <...> Діалектичне місце категорії тембру <...> не число (ейдос) і не час, а *якість*, і якщо мова йде про часову якість, то – рухлива якість...» [101, с. 563]

Тембральні можливості баяна є невичерпними для постійних композиторських експериментів на формотворчому та звукозображальному рівні. Сучасна конструкція інструмента наділена широким спектром тембральних можливостей, що і підкреслює його академізацію та індивідуалізований звуковий колорит. По-перше, звук баяна має темброві зв'язки з етнічною першоосновою, по-друге, музична природа інструмента наділена органічністю, що асоціюється з церковними традиціями.

Наявність готових тембрів на баяні, безумовно є художньою цінністю для виконавця. Інструмент має спільні риси звуковидобування з духовими інструментами та скрипкою. Багато штрихів саме запозичено із скрипкової техніки.

В кінці ХХ ст. класичні традиції форми стираються, а на перший план часто виходять ритміка, музична лінеарність, фактура, «параметр експресії», динаміка та тембр. При цьому Д. Шульгін застосовує такі терміни як:

темброформа, фактуроформа, реєстрова форма, штрихова форма, темпоформа [233]. Автор будує темброформу в залежності від зміни кількісного складу інструментів в тембропроцесі.

Осмилення ролі тембрової першооснови в стилі сучасного композитора, а також в драматургічному і композиційному змісті окремих творів, пов'язане з досить широким колом проблем. Це використання композитором тих чи інших тембрів, суміжних, або дублюючих в рамках одного твору чи усієї творчості; надання переваги одній комбінації тембрів; зміст штрихової і темброво-реєстрової палітри композитора, і її місце в побудові темброформи.

Тембр використовують як важливий засіб музичної виразності. За допомогою нього можна посилити або послабити контрасти, виділити певний компонент музичної тканини.

Сонористика, алеаторика актуалізує проблематику тембру як на слуховому рівні, так і на рівні сучасної музичної мови. Ц. Когоутек зазначає, що в музиці ХХ ст. народився новий стиль, представлений музикою тембрів, який оперує звуко-тембровими пластами і лініями [81, с. 236]. Тембр відіграє важливу роль як компонент композиторського письма і є конструктивним фактором музичної тканини, тобто є одним із чинників музичної форми, які розкривають як загальний, так і індивідуальний стиль того чи іншого композитора. В мистецтві ХХ ст. композитори застосовували тембр в побудові драматургії та формотворенні. Одні з них концентрують увагу на підвищеній експресивності тембру інструмента, що підсилює систему «лейттембрів», темброву драматургію, інші – намагаються створити нові форми тембру – сонорні співзвуччя. В результаті виникає поняття «тембру» в широкому і вузькому значеннях. Перше відноситься до оригінального тембру інструмента, друге – охоплює різні форми сонористики.

Поява нових тембральних побудов у творчості композиторів пов'язана з розвитком цивілізації та науки. Це відображення космічного простору, урбаністичного стилю, найрізноманітніших шумів, станів природи і людини.

Нові творчі пошуки вплинули і на розвиток матеріально-технічної бази. З'являється велика кількість електроінструментів, серед яких також є електробаяни. Сьогодні є велика кількість електробаянів, але найвідомішими з них є «*Roland*». На таких інструментах виконуються переважно твори в стилі *variate* та ін., але є випадки, коли виконавці здійснюють експерименти і виконують академічні твори. Це приводить до появи нових фонічних комплексів і виконавці почали застосовувати нові тембральні можливості інструмента, не передбачені композитором. На нашу думку, такі експерименти певною мірою приводять до втрати художньо-образної сфери, втіленої композитором.

Завдяки проникненню сонористики в музику кіно, слухач поступово почав звикати до різноманітних фонічних експериментів. Тож звукові інновації в музичній сфері почали сприйматися не так гостро та радикально як колись.

Для виконавців новаторство графічного відображення нотного тексту досить ускладнило процес вивчення музичного твору, адже з'явилася надзвичайно велика кількість графічних позначень. Е. Денисов зазначає: «Графічне кодування музичного твору є процесом створення його просторового двовимірного еквівалента, що допускає той або інший ступінь свободи при реалізації» [50, с. 112]. Такий принцип письма надає виконавцю більшу можливість до імпровізації, адже тепер важко буде повністю передати задум композитора, тому виконавець стає співавтором твору вже в більшій мірі ніж завжди.

Арнольд Сохор відзначає чотири види тембру: інструментальний, гармонічний, регістровий, фактурний. Інструментальний – це забарвлення звуку, що залежить від акустичних властивостей інструмента, а також від прийому звуковидобування. Гармонічний тембр залежить від інтервального та гармонічного поєднання окремих звуків. Роль регістрового тембру визначається теситурою, в якій видобувається звук. Фактурний тембр

залежить від тісного чи широкого розташування звуків, пульсації, різного виду супроводу [Цит. за: 110].

Марина Манафова стверджує, що темброкolorит, як системне явище, стає важливим аспектом у музиці ХХ ст. Це пов'язано з еволюцією музичної мови. Виникають цілі напрямки, побудовані на новому відчутті звуку – матеріалом для яких є будь-яке звучання, шум. До цих напрямків можуть бути віднесені усі композиторські техніки, побудовані на «музиці тембрів»: сонорика, сонористика, електронна і «конкретна» музика. У подібних музичних творах на перший план виходять саме темброві параметри: «Ціль сонористичної композиції – створення максимально індивідуалізованих звучностей, які спонукають вслухатися у їх колорит. Такі системи опираються не лише на диференційоване сприйняття звуковисотності, але і на саме виділення цього параметру в загальному потоці звуку» [110].

Розглядаючи тембровий колорит як закономірно організовану систему темброво-визначальних засобів музичної виразності, Ірина Толкач пропонує здійснювати аналіз музично-естетичних якостей тембру «...крізь призму регістрів, прийомів гри, штрихів, артикуляції, сили звучання – всього того, що складає систему тембрового колориту» [196, с. 52].

Широкий спектр музично-виражальних засобів у своїй творчості, а саме у *Сонаті для баяна*, використовує **Єфрем Подгайц** (1949 р. н.). Зі слів композитора, Соната для баяна була написана на замовлення заслуженого артиста Росії Ф. Ліпса після прем'єри «Ліпс-концерту» в м. Клінгенталі в 2002-му році. Характерними особливостями твору є діалектична взаємодія контрастів, що виявляється на всіх рівнях: динамічному, штриховому, тембровому. Особливо багато композитор експериментує з тембрами, найбільше це проявляється в другій частині сонати.

Друга частина циклу *Andantino* написана в тричастинній складній формі. Основною ідеєю цієї частини є прийом *bisbigliando* (на баяні цей прийом застосовується завдяки перемикачам регістрів на витриманому співзвуччі) [Дод. А-50]. У тісній співпраці з Ф. Ліпсом Є. Подгайц зрозумів

як його відтворити на баяні (вперше він був застосований на арфі, а пізніше активно використовується на духових інструментах). Ця частина є лірично-емоційним центром циклу, сферою рефлексії, концептуальною ідеєю якої є тембрально-колеристичний розвиток. Д. Христов зазначає, що при регулюванні емоційно-образної сфери за допомогою рефлексії, існує тенденція «наростання» ефекту фактури [207, с. 195]. Поєднання у цій частині сонати графічного і колеристичного компонентів об'єднує дві образні сфери: емоційну і логічну.

Перша частина *A*, побудована на грі тембрів (*bisbigliando*), що має важливе семантичне навантаження в драматургічному плані твору. В другій частині відбувається ущільнення фактури, характерними ознаками якої є поліпластовість. Тут музична тканина насичена рельєфним образом. Після тривожних мотивів тридцять других нот, з'являються гостроакцентовані мелодичні октавні ходи в басу, які мають певне семантичне навантаження. Третя частина побудована на матеріалі першої, але на фоні *bisbigliando* композитор вводить в лівий мануал «пульсуючий» звук *D*, що має досить важливе значення у загостренні драматургії [Дод. А-51]. Також в третій частині Є. Подгайц включає один елемент епізоду з другої частини. Після останнього застосування прийому *bisbigliando* емоційна напруга поступово спадає, і музика переходить в афективно-медитативний стан.

Інший принцип тембрової драматургії – це тембровий контраст, що використовується як допоміжний засіб посилення і виділення контрастних зон в загальній драматургії твору. Прикладом цього є початок I-ї частини **Сонати № 2 «Слов'янська» В. Зубицького**. Цей твір займає важливе місце в репертуарі баяністів на міжнародних конкурсах. Твір написаний в кращих традиціях неофольклоризму і продовжує традиції «Карпатської сюїти» композитора.

У Сонаті № 2 В. Зубицького співставлення діаметрально-протилежних образних сфер окрім тематичної складової досягається також і за рахунок тембрового контрасту: рухливий акцентовано-скандувальний каскад з

синкопованою ритмікою («тутті») різко обривається повільною і задумливою одноголосною мелодією на фоні бурдонного супроводу («фагот») [Дод. А-52].

Зазвичай шкала використання тембрів в баянних композиціях стає еквівалентною зростанню і спаду звукової динаміки, поступової концентрації і розрядки фактури твору.

Серед інших особливостей тембрової драматургії А. Сташевський відзначає також посилення формотворчої ролі темброво-регістрової системи в баянній музиці, динамізуючу функцію тембру в побудові драматургії творів, зв'язок зміни темброво-регістрового забарвлення із зміною структурних елементів форми композиції [187].

На базі нових прийомів композиторської техніки відбувається посилення ролі тембрової драматургії. У творі «*Impasse*» **Ф. Анжеліс** застосовує тремоло міхом, де на фоні рельєфних акордових побудов звучить мелодія, що створює своєрідний стереофонічний ефект [Дод. А-53]. Тобто, тут тембр бере на себе мало не головну роль розвитку музичного матеріалу, оскільки видозмінюються основні компоненти музичної тканини. В моменти тремоло міхом у першій частині циклу, загострюється драматична сторона образних сфер. В ці моменти з'являються основні кульмінаційні точки до яких тяжіє ціла музична тканина.

У другій частині циклу композитор застосовує тремоло міхом, як своєрідну текстуру для розгортання матеріалу в правому мануалі, нервозних акордових поєднань [Дод. А-54]. Такий принцип застосовується в сучасній музиці кіно як принцип мінімалізму.

У четвертій частині циклу композитор знову вдається до тремоло міхом, але вже з динамічним контрастом акордових комплексів [Дод. А-55]. Весь цикл завершується тремолоючим динамічним наростанням від *ff*. Динамічне наростання відбувається за рахунок поступового фактурного ущільнення та акцентуації сильних та відносно сильних долей в такті.

Різноманітний тембровий контраст у творі збагачує колористичну звукову палітру і підкреслює цілісність форми за допомогою диференціації

тембрових відтінків. Проте багато деталей залежить також від інтерпретатора твору, від його індивідуальних рішень у трактуванні певних основних компонентів штрихів.

Яскравим прикладом тембрової драматургії слугує соната «*Et Exspecto*» («*В очікуванні*») С. Губайдуліної, яку можна виконати тільки на баяні. А. Черноіваненко підкреслює, що автор використовує специфічні баянні фактурні засоби, які неможливо перекласти. Більша частина тем в цьому творі виділена виключно фактурними засобами, а розвиваючі розділи являють собою власне фактурні утворення. Фактура бере на себе тематичні функції [222, с. 50]. Релігійне світобачення композиторки реалізується у цьому творі через систему символів. Вона застосовує символіку чисел і риторичних фігур, а також надає баяну та іншим інструментам сакрального значення. С. Губайдуліна трактує баян як «чудовисько, що вміє дихати», а також іноді застосовує темброву метафору («Сім слів»), яка доходить до перехрещення тембрів. За словами композиторки: «Для мене музична форма є дух, тому що в ній відбувається перевтілення музичної матерії в символ. А символ є одкровенням вищої реальності – проекція багатомірного сенсу на простір з меншою кількістю вимірів. Множинність стає єдинством. Але для того, щоб досягнути такої єдності, потрібно розіп'яти вертикаль багатомірного Божественного смислу горизонталлю часу. Ідея, загалом, трагічна» [206, с. 60].

Важливим моментом сонати «*Et Exspecto*» є символіка, що проявляється на різних рівнях музичної композиції.

Сонористичний шар абсолютизує фактурно-тембровий показник. А. Черноіваненко твердить, що «фактура завжди пов'язана з тембральністю, – адже в уявленнях про викладення музичної тканини обов'язково присутні природно-темброві властивості інструмента та специфічні засоби артикуляції» [222, с. 84]. А розвиток європейської музики, за твердженням Б. Асаф'єва, так йшов «до усвідомлення тембрової інтонаційності <...> що слух наш уже настільки оволодів комплексно-обертонним інтонуванням, що

цілком спроможний перейти до нової стадії інструменталізму «без звичних нам інструментів» – до керування чистими тембрами як максимально чутливим виражальним середовищем» [7, с. 329].

Суттєве семантичне та тембральне навантаження у сонаті «Et Exspecto» відіграє звук віддушника баяна, що підтверджує трактування інструмента композитором як «чудовиська, що вміє дихати». Тривожні динамізовані квінти чергуються зі звуком віддушником інструмента, що в семантичному плані можна трактувати як важке дихання втомленої людини [Дод. А-56]. Поступово це дихання стає глибшим завдяки збільшенню його тривалості в метричному плані. Вперше віддушник баяна використовується С. Губайдуліною у творі «*De profundis*». Там такий прийом характеризує беззвучну мову Бога-Отця, який оплакує долю Сина. Іноді композитор використовує віддушник в певній арифметичній прогресії, ряд чисел Фібоначчі.

В другій цифрі I частини С. Губайдуліна застосовує п'ятидольний рикошет з поступовим закінченням *vibr.*, що є цікавою знахідкою в темброво-колористичному відношенні [Дод. А-57].

Особливе темброве забарвлення у сонаті створює фактурне викладення унісону через октаву у двох мануалах [Дод. А-58]. Дуже часто композитори вдаються до схожого ефекту, але дублюються звуки однієї висоти в різних мануалах баяна. Такий колористичний тембральний прийом можна відтворити тільки на баяні. Особливо ефектним він стає тоді, коли у багатотембрового баяна є в наявності регістри у лівому мануалі. Це слугує широким плацдармом для нових тембральних експериментів, як композитора так і виконавця-інтерпретатора.

Наприкінці першої частини сонати «Et Exspecto» С. Губайдуліна використовує кластерне глісандо із застосуванням під час його виконання переключення підбородкових регістрів, що створює ефект тембральної октавної трансформації [Дод. А-59]. Тобто, під час спрямовуючого руху вниз по кластеру, звучання ніби застигає в межах одного регістру інструмента, але

із зміною тембрального забарвлення, що раптово спадає в нижній регістр інструмента лівого мануалу. Використання такого прийому логічно озвучує образ п'їтьми, де звук розчиняється до мінімального *p*.

Третя частина циклу характеризується нервозністю, імпульсивністю та неврівноваженістю драматичної дії. Вона побудована на різноманітних прийомах звуковидобування: кластери, кластерне глісандо, кластерне вібрато, рикошети міхом з поступовим вібрато, застосування віддушника. Початок частини насичений агресивним настроєм зловісної сили, що проявляється в нервозно пульсуючих секундових комплексах. Постійна зміна міху на фоні цих секунд, додає їм специфічного тембрового забарвлення. Після застосування кластерів, музична тканина поступово заспокоюється та переходить до мотивів божественної гармонії. На тембральному рівні це все нагадує зіткнення двох сутностей: божественної гармонії і агресивної зловісної сили. Закінчується третя частина циклу досить радикально – розбіжне тремоло кластером у двох мануалах до максимальної звучності інструмента [Дод. А-60]. Тут драматургія твору готує його загальну кульмінацію.

Кульмінацією всього циклу є четверта частина, де у витриманому одноманітному ритмі малюється картина болісного сходження через принцип руху від консонансу до дисонансу, від тризвуків до кластерів, від *pp* до *ff*. У фактурному та тембральному аспекті четверта частина є хоралом, по звуковидобуванні, відчувається бажання С. Губайдуліної наблизити звучання до органного. Монументальність органного викладу, підкреслюється точним розподілом цезур перед кожним тактом. Поступово хорал переходить до агресивних кластерів у всіх мануалах з поступовим загостренням ритму [Дод. А-61]. Музична тканина досягає свого критичного рівня і переходить до віддушників клапаном баяна, що символізує певну розв'язку драматичної дії на тембральному та формотворчому рівнях [Дод. А-62].

У тематизмі п'ятої частини прослідковується символіка хреста, що проявляється в фактурному перехрещенні ліній правої і лівої клавіатур, а також в мелодійній горизонталі [Дод. А-63].

Ірина Великовська (Шевцова) справедливо зазначає: «Було б невірним пов'язувати всю творчість композитора з релігійною тематикою, проте музична символіка, яка пронизує всю музичну тканину, викликає алузії з євангельськими і апокаліптичними сюжетами» [30, с. 33.]. Про це свідчить і сама композиторка: «Я думаю, що ідея апокаліпсису, і найголовніше – символ хреста – продовжується в кожному моєму творі. Я навіть можу сказати, що майже всі мої твори – це варіації на тему хреста» [42, с. 2] і ще: «Досвід святості є досвідом містичного осягнення божественної волі даним народом. <...> У мистецтві досвід святості у відомому сенсі проявляється через слухання божественної волі за допомогою символу – осягнення вищих реальностей в образах світу нижчого, тобто матеріального. <...> Re-ligio – відновлення ліги, legato – відновлення зв'язку земного і небесного, матеріального і духовного» [Цит. за: 206, с. 63–64]. І нарешті: «Релігія – це те, що нам дано, а мистецтво – те, що нам задано. Хоча обидва роди діяльності не ідентичні, але мета у них спільна» [Цит. за: 206, с.64].

В лівій клавіатурі баяна є дуже специфічний тембровий діапазон з явно вираженим матовим відтінком – велика і мала октави, які композитори-баяністи дуже рідко використовують на гучній динаміці. **В. Зубицький** активно використовує цей колористичний діапазон інструмента. Це композитор з яскравим оркестровим мисленням, який бачить найтонші звукові забарвлення, що в тембровому і фактурному аспектах проявляються у його *«Слов'янській сонаті»*. Віктор Карташов підкреслює, що «у Зубицького баян постає як інструмент, що має не тільки яскраві і вишукано мальовничі оркестрові можливості, але і як надзвичайно складний багатоголосий організм, здатний продемонструвати кожен голосову нитку рельєфно, оригінально і, що особливо вартісно, *природно*; його твори по-оркестровому багатолікі. Тим не менше, тембровий колорит – не самоціль:

тембру відводиться переважно *структурно-організуюча* роль, а не колористична» [69, с. 14].

У ньому композитор використовує поєднання двох сфер ритуального дійства: співомовної з танцювальною. Таке поєднання виправдовує і саму назву сонати. Композитор немов описує у творі історію слов'янства та єднання слов'янських народів.

Крім використання поліфактурної побудови та бурхливо динамічного наростання швидкої першої частини, В. Зубицький використовує різноманітні баянні прийоми, а також інноваційні – це підштовхування баяна коліном лівої ноги, не змінюючи акорду, що створює ефект нетемперованої вібрації звуку, подібного до людського голосу [Дод. А-64].

Віктор Карташов наголошує, що важливим фактором в колористичному плані «Слов'янської сонати» є застосування композитором у другій частині фольклорного жанру – Плачу. Тут за допомогою баяна досить переконливо передається людський голос – від ледве помітних зітхань до істеричного крику [69, с. 16] [Дод. А-65]. У другій частині з'являється контрастний до першої частини інтонаційно-смісловий і характерний музичний матеріал – новий образ, який умовно можна віднести до побічної партії класичного сонатного циклу. Також у другій частині сонати В. Зубицький застосовує прийом *bisbigliando*. А позначення *poco improvvis* дає можливість виконавцю стати співавтором твору та внести у нього якісь свої ремарки [Дод. А-66].

В третій частині циклу композитор використовує поєднання акомпанементу в лівому мануалі та удари правою рукою по корпусу інструмента, що слугує відображенням танцювального ритму з характерною мелодією [Дод. А-67]. В репризі тема танцю розвивається в динамічному плані, доходячи до агресивного образу. Такий образ досягається за рахунок фактурного малюнку – це фігурації шістнадцятими на фоні протяжної мелодії, розвиваючись в динамічній прогресії до тризвучних побудов *fff* в

правому мануалі. А закінчується третя частина циклу так само як починалась, але вже в динамічній регресії [Дод. А-68].

В четвертій частині В. Зубицький використовує інтонаційний матеріал попередніх частин, де утверджується зловісний наступальний образ. В цій частині сонористика виступає об'єктом розробки [69, с. 16]. Композитор за допомогою сонорних ефектів на крайніх межах IV-ої і V-ої частин досягає специфічного звукопросторового ефекту.

Початок V-ої частини є дзеркальною репрізою. З позиції драматургії її зміст семантично поєднаний з II-ою частиною, а з ритмічної і тональної сторони схожість з I-ою частиною, що слугує важливим фактором взаємозв'язку частин циклу.

VI-та частина в загальній драматургії сонати ставить не завершене питання. Посилюється відчуття наростаючої катастрофи, тривожне нервове *vibrato* в лівому мануалі, після хвилеподібної динаміки, розчиняється в просторі на мінімальному *p* [Дод. А-69]. В. Карташов припускає, що час написання сонати (1986 рік) наклало відбиток на авторську концепцію (Чорнобильська катастрофа, початок розпаду СРСР і т. д.) [69, с. 18].

Неофольклористичні тенденції композитор продовжує у своїй **Сонаті № 3 «*Fatum*»**. Ганна Карась зазначає, що цей та ряд інших творів В. Зубицький написав в еміграції, переїхавши з України в м. Пезаро (Італія) в 1995-му році [67, с. 605]. У Сонаті № 3 «*Fatum*» композитор поєднує тюрський та український фольклор. Це перша соната написана для трьох баянів (акордеонів).

Темброву імітацію волинки композитор зображає в I ч. *Andante severo* за допомогою великої секунди у другому баяні. Анатолій Гончаров підкреслює, що «на тлі цієї секунди В. Зубицький відтворює награвання народних співців ашаків (в Азербайджані – ашугів), характерним для яких є короткий («кирик хава» – коротка мелодія) вузькоамбітусний зворот в рівномірному ритмі з характерним оспівуванням устою» [Дод. А-70] [38, с. 95].

Імітація гри на струнно-щипкових інструментах відображена в партії третього баяна в I-ій частині. Такі асоціації створюються через те, що лівою рукою виконавець імітує струнний щипковий інструмент на *non legato*, а правою струнно-смичковий штрихом *legato*.

Другий розділ I-ої частини в партії другого баяна нагадує звучання трембіти в тембрально-смісловому аспекті. «Квінтова інтонація, що починається в правій руці з першої долі, ехоподібно повторюється на 2-й та 3-й долі в партії лівої руки, заповнюючи довгу ноту в правій. Цей принцип застосовується і в наступних тактах, утворюючи своєрідний антифон. В художньо-образному сприйнятті це асоціюється з закличними інтонаціями коротких реплік трембіт, звукове відлуння яких лине «межи гір»»[38, с. 100].

В. Зубицький використовує характерні фактурно-мелодичні засоби, що нагадують звучання цимбалів [Дод. А-71].

Закінчується перший розділ імпровізацією партії першого баяна, що імітує звучання сопілки [Дод. А-72].

Перша частина циклу насичена також різноманітними кластерами, кластерними глісандо та ритмізованими мотивами, що імітують глісандо трембіт, а фінальний кластер В. Зубицький в тембральному аспекті застосовує як закличні інтонації «трембіт».

Другу частину циклу можна трактувати як побутову коломийку. Композитор дещо осучаснює музичну тканину коломийки за допомогою різноманітних засобів музичної мови та суто баянних засобів. Баянний прийом *Bell. shake* (зміна міха на витриманій тривалості) створює асоціації тупоту ногами та гуртовою мовною речетацією [Дод. А-73]. Різноманітні семантичні тембральні ефекти В. Зубицький використовує і в наступних епізодах даної частини – рикошет з акцентом, низхідні великі терції (імітація троїстих музик).

У 15-ій цифрі композитор розводить тему на відстані двох октав, що в колористичному плані нагадує тюрські фольклорні награвання [38, с. 116] [Дод. А-74].

А. Гончаров відзначає, що у 19-ій цифрі в партії другого баяна композитор застосовує сонорний ефект – удари правої руки по розгорнутому міху, що нагадує шумові фольклорні інструменти [38, с. 119] [Дод. А-75]. Поштовхи правою рукою по грифу інструмента на фоні зменшеної квінти асоціюється з басовим звучанням цимбал.

Початок третьої частини у фактурному плані побудований на традиціях тюрського фольклору (на фоні бурдонного звучання в малій октаві *b*, виконується речитативна імпровізація вільного складу) [38, с.120]. Речитатив одного баяна переходить в ансамбль з іншими двома баянами у фаготовому регістрі, що нагадує чоловічий голос у тембральному аспекті. Пізніше речитатив чергується з хоровим викладом і поступово тюрський фольклор зливається з західноукраїнським (імітація сопілки за допомогою трелей імпровізованого характеру, а також відголоски трембіт).

Анатолій Гончаров узагальнює: «Закінчується соната «*Fatum*» зовсім не традиційно, де можна вести мову навіть про театральність виконання. На тлі хоралу в *h-moll* у партії другого акордеона (він зустрічається у I ч. – 9 цифра та у III ч. в 1 цифрі), автор знову вводить допоміжний шумовий ефект, а виконавець третьої партії читає текст молитви «Отче наш...» [Дод. А-76]. Автор ретельно виставляє динаміку: шумовий ефект *pp*, хорал *p*, читання молитви – *mp* з подальшим згортанням динаміки. З розв'язанням гармонії у *H-dur* – *ppp* закінчується соната «*Fatum*» [38, с. 131].

У сонаті «*Fatum*» В. Зубицький повністю реалізовує потенціал інструмента в тембральному плані, поєднуючи з різноманітними сонорними ефектами і навіть людським голосом. Це збагачує музичну тканину новими колористичними ефектами, що допомагає яскраво розкрити художньо-образний зміст твору.

Використання В. Зубицьким фольклорних елементів (інтонацій, алюзій до народних інструментів, жанрів тощо) свідчить про використання прийому «подвійного кодування», яке забезпечує виявлення культурного коду в новому контексті [11, с. 11].

Отож, у сучасній баянній сонаті в численних випадках стираються межі класичної сонатної форми, а на зміну їй приходять нові засоби формотворення. У сонаті «*Fatum*» тембр відіграє важливу формотворчу роль, адже крім тематичного взаємозв'язку існує ще й лейттембральний (трембітні інтонації протягом цілого циклу, коломийка та хорал).

Підводячи підсумок, можна з впевненістю сказати, що роль тембру в жанрі баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст. відіграє важливе місце у формотворчому процесі поряд з фактурою, ритмом та музичним тематизмом. Природна мовна інтонація та будь-який шумовий ефект перетрансформувалися в художній свідомості, перевтілившись у музичну інтонацію. У цьому ракурсі відбувається злиття двох шарів: звукового та композиційного. Межі їхнього з'єднання інколи важко прослідкувати, адже в більшості випадків вони взаємопроникають та доповнюють один одного, створюючи єдину форму логічної побудови.

Сонористичні ефекти вибудовують певну колористичну цілісність, де на основний план виступає не певний чіткий образ, а якесь відчуття чи символ. Музична і звукова палітра ніби зливаються в єдине ціле, а структурованість виходить на другий план. Асоціативне мислення музиканта відіграє в цьому процесі дуже важливу роль, адже передати певне почуття чи символіку композитора стає досить непростим завданням для виконавця. Поле сонорного звучання має певні обмеження, насамперед, нашарування звукових конструкцій, виконавець стає співавтором твору і контролює процес тембрального розвитку в часо-просторовій площині.

Така підвищена цікавість композиторів до сонористики і алеаторики призводить до того, що відбувається переосмислення функцій музичних засобів і надається перевага колористичного зображення вже не конкретного, а абстрактного. Музичні засоби сонористики спрямовані на відображення зовнішнього світу, в якому відбуваються різноманітні природні феномени, а також внутрішнього світу людини, що відображається в психо-філософській площині музичної тканини.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі розглянуто синтетичні та образно-тематичні особливості композиційної структури баянної сонати. В середині ХХ – на початку ХХІ ст. жанр сонати базується на техніко-стильових концепціях композиторського мислення. В баянній сонаті композитори в першу чергу спираються на виразові можливості інструмента, що базується на класичних основах техніки і водночас введенням несподіваних прийомів звуковидобування та образно-композиційних рішень. Це насичує баянну сонату інваріантністю жанрової драматургії та розширює художнє коло образів.

Синтетичність композиційної структури проявляється в трансформації баянної сонати на жанровому та формотворчому рівнях та її дуалістичній спрямованості до одночастинності. Музичний тематизм в баянній сонаті другої половини ХХ – початку ХХІ ст., продовжує традиції класичної сонати, але також застосовуються новаторські прийоми в композиційній техніці. Домінує серійна техніка та варіаційний принцип розвитку. Композитори часто звертаються до лейтмотивності, а також монотематизму. Інколи музичний тематизм втрачає свої особливості в жанрі баянної сонати і домінуючими стають ритмічні, фактурні, а іноді і тембральні побудови.

Встановлено, що діалектична взаємодія образних сфер досягається на основі конфлікту. Розвиток всієї музичної тканини твору залежить від гостроти конфлікту. В численних баянних сонатах конфліктні сторони проявляються у вигляді символів релігійної тематики. Конфліктність образних сфер крізь призму символічного вираження здійснена на основі баянних сонат В. Рунчака та С. Губайдуліної. Проведено паралелі повної протилежності розвитку драматичної дії на основі конфлікту у Сонаті № 3 Ю. Шамо. Присутність у творі образу ліричного героя та його внутрішні переживання, що перебувають в діалектичній взаємодії, відображені у Сонаті О. Нагаєва.

Синтетичні принципи композиційної структури баянної сонати проявляються також у її жанровій модифікації. Ускладнення композиційної структури та розширення художньо-образного змісту баянної сонати, досягається за рахунок її об'єднання з такими жанрами як: поема, балада, хорал, токато, фуга та ін. Такі висновки зроблені на основі аналізу сонат В. Ходоша, В. Бонакова, Я. Олексіва та ін.

Значну роль у розвитку композиційної техніки відіграли тембральні можливості баяна, не тільки за рахунок своїх конструктивних особливостей, а й за рахунок винайдених новітніх прийомів звуковидобування (рикошети, тремоло, кластери, вібрато, кластерні глісандо, різноманітні сонористичні та не темперовані ефекти). Іноді тембр відіграє важливішу роль у формотворенні, ніж розвиток тематизму та різноманітні фактурні та ритмічні засоби побудови композиції.

Всі вище перелічені засоби композиторської техніки збагачують жанр баянної сонати та створюють сприятливі умови для подальшого розвитку сонатного жанру в баянному мистецтві.

Основні положення розділу розкриті у наших публікаціях: «Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова)» [159], «Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади» [1].

Література до розділу

6, 7, 9, 11, 23, 30, 38, 40, 42, 50, 51, 56, 67, 69, 77, 81, 83, 89, 92, 99, 101, 110, 119, 120, 126, 131, 136, 140, 155, 159, 165, 168, 169, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 193, 196, 206, 207, 212, 220, 222, 228, 233, 239, 242, 243.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЯННОЇ СОНАТИ

3.1. Характеристика індивідуальних виконавських стилів на основі баянної сонати

Активний розвиток баянного мистецтва в Україні зумовлений наявністю низки регіональних баянних шкіл – київської, львівської, одеської, донецької. Кожна з них має певні свої відмінні особливості, однак в сукупності регіональні баянні школи формують єдиний національний стиль, який опирається на культурні традиції народу.

Якщо говорити загалом про східнослов'янське інструментальне мистецтво, то слід зауважити, що ментальність, особливості мислення та опора на фольклорні джерела є головними елементами формування національного виконавського стилю.

Сучасне виконавство характеризується зміною стильових парадигм, які зумовлюють пошук нових систем визначення основних категорій. І. Рябов наголошує: «Виконавський стиль, як і композиторський, явище багаторівневе. Є індивідуальний виконавський стиль, виконавська школа, національний виконавський стиль, виконавський стиль певної епохи. Зважаючи на те, що у визначенні цих явищ багато спільного, що часто застосовуються одні й ті ж терміни, виконавський і композиторський стилі тісно взаємопов'язані, – є й принципова відмінність між ними: композитор працює над звуковою формою, фіксуючи її у графічному записі, виконавець працює з графічним записом і перетворює його на звукову форму» [166, с. 68].

Перш ніж здійснити характеристику індивідуальних виконавських стилів та особливостей їх формування в баянному мистецтві, розглянемо тлумачення терміну «стиль» та «стильність виконання».

Слово «стиль» запозичене з старогрецького «*stylus*». Так називали палички для письма на воскових дощечках і це поняття асоціювалось з почерком письма. Певний почерк слугував основою для поняття індивідуальності авторського слова чи творчої манери. Це слово використовувалося в музично-теоретичних трактатах епохи Відродження і на пізніших етапах для характеристики творчості композитора, художника, письменника, а також і музиканта виконавця.

Частково усвідомлене та сформоване в ХХ ст. уявлення про музичний стиль, можна уявити наступним чином. Стиль – це особлива властивість або якість музичних явищ. Ним наділений певний твір або його виконання, редакція, звукорежисерське рішення або навіть опис твору, але лише тоді, коли безпосередньо відчувається та сприймається в музиці індивідуальність композитора, виконавця, інтерпретатора.

Зважаючи на дискусійність проблематики музичного стилю, множинність музикознавчих підходів, скористаємось запропонованою О. Лігус їх систематизацією [99, с. 64 –67].

1. *Стиль є уособленням художньої єдності.*

На думку С. Скребкова: «Стиль у мистецтві, зокрема, в музиці, так само, як і в усіх інших видах мистецтва, є найвищим видом художньої єдності» [174, с. 10]. Згідно концепції М. Михайлова, «...стиль в музиці – це єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення. Процеси формування, розвитку, еволюції музичного стилю визначаються в кінцевому результаті світосприйняттям, і ширше, духовною культурою епох, різноманітних соціальних груп в середині них» [122, с. 117]. В. Сиров застосовує цей підхід до характеристики композиторського стилю, вважаючи що він – «... єдність творчих принципів митця, що визначається його духовними потребами, історичними умовами епохи та традиціями національної культури» [190, с. 56].

2. *Стиль є диференційованим явищем.*

Євгеній Назайкінський вважає, що *«стиль – це та якість, яка дозволяє в музиці чути та визначати того чи тих, хто її створює або відтворює*, тобто іншу якість, що дає можливість судити про генезис» (виділено автором – Ю. Р.) [131, с. 17]. Вчений уточнює визначення музичного стилю, наголошуючи, що *«це відмінна якість музичних продуктів, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи, народи і т. д.), яке дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, що сприймається, та об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак»* (виділено автором – Ю. Р.) [131, с. 20].

3. *Стиль є комплексом стабільних ознак.* Цю якість стилю М. Михайлов охарактеризував як *«... повторність певних змістовно-формальних ознак, що об'єднують певний ряд конкретно-історичних едностей»* [122, с. 103]. Згодом вона стала основою дефініції Н. Горюхіної: *«Стиль є системою стійких ознак художнього явища»* [39, с. 98].

4. *Стиль – ієрархічна система внутрішньо організованих елементів.* З цього приводу М. Михайлов писав: *«Будь-який стиль становить єдність органічно взаємодіючих елементів, що складають в сукупності цілісну, відносно стійку систему»* [122, с. 119]. Є. Назайкінський трактував стиль як *«об'єктивно-суб'єктивну систему властивостей, в будові якої важливими є як складові елементи вищого порядку, так і елементи власне ідеальні, індивідуальні, що належать свідомості музиканта та слухача»* [131, с. 38].

5. *Інтенаційна природа музичного стилю.* Засадничим в цьому аспекті було визначення Б. Асаф'єва, який трактував стиль як *своєрідність художніх ознак, виражена через сукупність «інтонаційних констант»* [10, с. 139]. Це положення було розвинуте М. Михайловим, на думку якого, стиль

«... є системою інтонаційних інваріантів» [122, с. 117] та В. Москаленком, котрий трактував стиль як процес «музичного інтонування» [125].

6. *Двоїста сутність стилю.* В основі цього підходу – наявність діалектичних протиріч, які містить у собі поняття стилю. На думку М. Михайлова, двоїстість стилю «закладена самою природою категорії стилю як відображення сутності музичного мислення з його полярним поєднанням інваріантного, стабільного начала (традиційного) та варіантного, змінного (новаторського), загального, типового та особливого, одиничного, індивідуального» [122, с. 113].

7. *Стиль – багаторівнева структура.* Цей пункт, як зазначає О. Лігус, «солідарно визнаний вченими різних поколінь, входить до загального аспекту історичної типології стилів. Він розкриває діалектику одиничного, особливого та загального через ієрархію індивідуальних та колективних (історичних або епохальних, національних, стилів шкіл і напрямків) стилів» [99, с. 67].

Однією з найважливіших думок М. Михайлова є теза про те, що «стиль може розглядатися як особливого роду типологічна категорія, сутність якої визначається якимось загальним критерієм, що становить основу типологізації ряду явищ. Однак, – пояснює автор, – цей загальний критерій позбавлений абсолютної однозначності і, як показує <...> історичний огляд розвитку поняття стилю, значною мірою варіювався. Різноманітні інтерпретації поняття стилю в музиці, що мали місце в різний час, можуть бути зведені, загалом, до кількох окремих критеріїв, які приймалися за основу об'єднання тих чи інших музично-творчих явищ цим поняттям» [122, с. 102].

Вчений диференціює стильові категорії на певні рівні, від більш вузьких масштабів до більш широких, а саме: «від індивідуального стильового рівня, через поняття стилю напрямку до поняття історичного або епохального стилю і, далі, національного стилю» [122, с. 183].

Є. Назайкінський та М. Михайлов однаково стверджують, що індивідуальний стиль підпорядкований певним загальним ознакам епохи та національної приналежності того чи іншого композитора. Напевне, немає таких випадків, щоб індивідуальний стиль композитора повністю сформувався поза соціальними явищами та національними традиціями музичного мистецтва. Але, лиш окремі композитори серед багатьох майстрів музичного мистецтва, зуміли сформувати свій неповторний індивідуальний стиль, впізнаваний слухачем.

В. Чабан зазначає: «В оригінальній музиці для баяна, створеній композиторами, стилістично самостійною може бути творчість кожного з відомих слов'янських і західноєвропейських авторів» [214, с. 394].

Визначаючи стиль виконавця, слід поєднувати загальні форми впливу на його особистість (національні, колективно-творчі, вплив певної школи та педагога) та індивідуальні (інтелектуальні особливості та певні психічні процеси). Тому виникає діалектична взаємодія загальних та індивідуальних особливостей, які як і розмежовують ознаки стилю, так і доповнюють один одного, створюючи певну модель стилю виконання.

При аналізі творчої діяльності особистості виконавця необхідно враховувати його індивідуально-психологічні властивості: здібності, темперамент і характер, емоції, волю [31; 145]. А Геннадій Ципін вважає, що «... артистом по праву може називатися тільки той, хто здатний переплавити все сприйняте ним зовні – в житті, в інших видах мистецтва – у власному виконанні. Хто здатний трансформувати в стихію музики свої багаточисельні враження, відчуття, душевні рухи, емоційні реакції» [213, с. 201]. Всі ці складові надають особливого чару у грі виконавця, який називають підтекстом.

Ольга Катрич, визначаючи стильову музично-виконавську інтерпретацію як «явище музично-виконавської творчості, інтерпретаційні механізми якого зорієнтовані насамперед на осмислення тих чи інших аспектів музичного стилю», вибудовує три її різновиди: «*стилізовану*

інтерпретацію, стильну інтерпретацію, виконавську інтерпретацію композиторського стилю» [70, с. 8]. При цьому дослідниця зазначає, що саме «композиторський стиль є об'єктом інтерпретації в кожному з трьох видів музично-виконавської інтерпретації» [72, с. 41].

Анатолій Гончаров відзначає, що в усі часи музичне виконавство мало творчий характер: «Колись виконавцю потрібно було розшифрувати цифрований бас, мелізми, зімпровізувати каденцію, обрати відповідний темп. Романтична епоха з її емоційно-чутливим началом ставить свої стилістичні вимоги – перш за все агогічні, артикуляційні, динамічні та драматургічні. Ще збільшується елемент творчості виконавця в новітніх композиційних системах сонористики, алеаторики, пуантілізму чи, наприклад, медитації, де музикант-виконавець через синтез фонічно-психологічних імпульсів повинен створити особливий психологічний стан і стимулювати ті ж відчуття у слухача» [38, с. 164].

Звукова форма, яка відтворена інтерпретатором, ніколи не може бути однаковою в часовому просторі, така варіантність виконання залежить від особистісного стану суб'єкта в момент відтворення.

Однією із ознак стилю виконавця є його безпосередня залежність від стилю композиторів, твори яких він виконує. І. Рябов твердить: «Виконання творів авторів, які жили в різних, дуже віддалених епохах, становить особливість сучасного виконавського мистецтва. Це потребує від концертантів утілювати різноманітні стилі виконання, віддалені у часовому континуумі. Так, репертуар деяких виконавців може охоплювати музику чотирьох століть, скажімо, від XVII до XXI століття. Виконавець, по суті, є полістилістом, він поєднує у своїй творчості стилі різних композиторів, створюючи у концертах цілісні музичні композиції. Ці особливості суттєво ускладнюють аналіз виконавського стилю, але не унеможлиблюють його» [166, с. 69].

Досить вагомою складовою побудови індивідуального стилю виконавця є його життєвий досвід та вплив зовнішніх чинників в яких він

перебуває. Тобто, стиль виконавця формується також на основі вподобань творчості певних композиторів та інших вагомих виконавців. Інтерпретатор на підсвідомому рівні навіть іноді може копіювати деякі риси стилю гри провідних виконавців, але вже у своїй індивідуальній манері. Завдяки зовнішньому впливу середовища на особистість інтерпретатора, формується певна психологічна база, тип темпераменту, що залишається незмінним в загальному, але протягом життя може в деякому плані видозмінюватися.

У теорії виконавства отримали поширення об'єктивна (класична) та суб'єктивна (романтична) стильова диференціація. «При цьому такі характеристики, як “романтичний” стиль чи “класичний” стиль виконання пов'язуються перш за все з емоційним забарвленням інтерпретації – вільної, із загостреними контрастами чи строгої, гармонічно врівноваженої» [72, с. 14].

У дослідженні «Виконавець і стиль» Давид Рабинович виокремлює чотири типи виконавця: віртуозний, емоційний, який поділяється на два підтипи – емоційно-піднесений і швидше схильний до ліризму, медитації, раціоналістичний й інтелектуальний [152, с. 38, 45]. Слід зазначити, що поняття «виконавський стиль» та «виконавський тип» відносні. Тип як і стиль не є якимись незмінними поняттями, що мають певні рамки, вони передбачають варіантні кількісні градації в межах певного середовища. І впродовж творчого шляху виконавця індивідуальний тип і стиль впливають один на одного, не рідко видозмінюються, переходять в певний симбіоз під впливом зовнішніх чинників. Відмінність одного виконавця від іншого базується на життєвому досвіді, інтелектуальності, що в кінцевому результаті, насичує свідомість виконавця певними художніми образами та асоціаціями, які є основним знаряддям для естетичної наповненості музичної тканини в процесі відтворення. Також до зовнішніх чинників впливу на виконавський стиль відносимо національну приналежність виконавця, регіональну школу виконавства. У багатьох дослідженнях виділяють різноманітні баянні школи не тільки в регіональному та національному

просторі, а й школі окремого педагога, який виховує плеяду баяністів-виконавців і передає загальні риси манери виконання.

Музикознавиця О. Катрич зауважує: «Розгляд окремої виконавської індивідуальності чи виконавства історичного періоду через призму виконавського «типу» скеровує дослідження ракурсом найбільш доцільним в сенсі виявлення характерних стильових домінант окремих явищ, що дає певні підстави для їх класифікації» [72, с. 52]. Класифікацію виконавського стилю вчена здійснює на основі принципів естетико-психологічної організації мислення виконавця. Для визначення цих принципів вона вводить поняття «музично-виконавський архетип», розуміючи його, як «найбільш узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує такі основоположні моменти, які стосуються способів викладу музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми» [72, с. 63].

У своїх міркуваннях О. Катрич керується розумінням архетипу як «колективного несвідомого», запропонованого в аналітичній психології Карлом Густавом Юнгом [238], що передбачає можливість осмислення цього явища як формоутворюючого елемента сприйняття і обумовлює саму здатність сприйняття.

Відповідно, О. Катрич виокремлює два таких архетипи – аполонічний і діонісійський. Для аполонічного музично-виконавського архетипу характерний «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми», для діонісійського – «подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [72, с. 63].

До класифікації виконавських стилів не можна підходити категорично, слід провести аналогію з типами темпераменту в психології, де поділ проводиться досить часто суб'єктивно і в певних умовах один тип домінує над іншим. Момент несподіванки та випадковості дуже часто присутній у кожного окремого виконавця. Але, все таки, після довготривалого

спостереження і аналізу ігрових дій того чи іншого інтерпретатора можна зробити певні висновки та виявити основні ознаки стилю виконання.

Ідеалістична модель інтерпретації є не що інше, як збіг задумів композитора і виконавця. До кінця XIX століття взаємозв'язок виконавця з композитором був дуже тісним і передбачуваним, але з розвитком композиторської техніки та розширенням світогляду бачення світу, цей зв'язок почав втрачати свої чіткі межі.

В романтичну епоху дуалістична ідея єдності помалу втрачає своє першочергове значення, хоча основна суть та програмний матеріал залишаються без змін, підходи щодо його втілення набувають варіативний підхід. Інтерпретатор і композитор в таких умовах нерівноправні, адже «непередбачуваність» повертається (в нотному тексті) регламентованою даністю, і «імпровізаційність», що «застигла» у детально виписаному музичному тексті, диктує необхідність точного виконання того, що на початку було стихією фантазії авторського натхнення. Г. Коган писав: «Нотний запис (включаючи і пояснювальні словесні ремарки композитора) не дає ні повного, ні точного уявлення про те, як має звучати музичний твір: багато чого він не фіксує зовсім, все інше фіксує в спрощеній, грубо приблизній формі» [80, с. 32].

В подальшому вивченні виконавської майстерності виводиться ряд тверджень того, що натхнення виконавця ілюзійне і в ньому не менше раціоналізму ніж в імпровізаційному нотному тексті.

Д. Кужелев стверджує, що «формування художньо-стильових тенденцій відбувалось під впливом загальних явищ сучасного виконавства: «об'єктивно-суб'єктивне» розмежування стильових векторів та їх дифузії, репертуарна спеціалізація, посилення раціонально-інтелектуальних ознак та поглиблення творчих засад виконавства. <...> саме мобілізація творчого елемента інтерпретацій сприяла дистанціюванню сучасних баяністів від художньо аморфного квазіоб'єктивізму своїх попередників 50–60 рр. та залученню до сучасного академічного виконавства» [88, с. 143].

З плином часу вже в ХХ–ХХІ століттях роль виконавської імпровізаційності зростає. В середині минулого століття в музиці авангарду виникає революція композиторської техніки. З появою алеаторики нотний текст втрачає свою структуровану раціоналістичну енергію і стає основою для інтуїтивної імпровізації. Дуже часто в нотному тексті виникають позначки «*ad libitum*», «*rubato*», різноманітні агогічні відхилення, а також певні вербальні позначки для виконавської імпровізації. Роль виконавця розглядається крізь призму композитор – виконавець – слухач. Часто інтерпретатор стає співавтором твору, вносить свої корективи, ідеї, насичує музичну тканину іншим художньо-образним змістом.

З появою нових форм побудови музичного матеріалу, що ґрунтуються на сонорній логіці абстрактних звукових структур, звільнюється виконавська свідомість від музично-сміслових понятійних кліше. В умовах додекафонно-серійної техніки і алеаторики виконавське мислення, яке спрямоване на такі поняття, як «відтворення художнього образу», «виконавська драматургія», «осмислення форми і змісту», виявляє свою неспроможність. М. Бонфельд зазначає, що типологія форм все більше і більше замінювалась загальною типологією засобів музичної виразності, але форма сама по собі також розглядалась в якості одного із засобів, навіть дуже важливого [22, с. 24].

В додекафонно-серійних творах, як і в алеаторній композиції, вже нема «почуттів», «настроїв», «переживань», якими оперувалися музиканти минулих епох. Тепер це музика певного стану, в якому виконавець керується абстрактними поняттями та категоріями звуку і тиші, часу, руху і статичності, немотивованих контрастів. Але в таких ірраціональних творах перед виконавцем постає інколи більш складна інтелектуальна робота, ніж в чітких програмних творах, адже передати відносний стан є не дуже легким завданням, раціональність сприймається як інверсія раціоналізму.

Д. Кужелев зазначає: «Досвід опанування сучасної баянної музики свідчить про те, що переконливе втілення образності модерних творів забезпечує переважно підвищення баянно-інструментальної експресії,

внаслідок інтенсифікації засобів ритмізування, напруженої сонористики та інших чинників динамізації виконавського кореспондування. Підвищене емоційне забарвлення нової інструментальної мови сучасних творів сприяє інтонаційно-психологічному контакту зі слухачем, стимулюючи процеси розпізнавання та адекватні почуттєві реакції» [88, с. 156].

На основі стильової диференціації Д. Рабіновича, здійснюємо *типологію баянних виконавців* таким чином: віртуозний, емоційний, який «поділяється на два підтипи – емоційно-піднесений і швидше схильний до ліризму, медитації», раціоналістичний й інтелектуальний.

Не зважаючи на те, що кожного виконавця баянного мистецтва можна назвати полістилістом, все таки можливо здійснити типологію стильової палітри на основі певних індивідуальних ознак.

Отож, здійснимо характеристику виконавських стилів на основі баянної сонати. Виконавський стиль баянного мистецтва 50–60-х років ХХ ст. суттєво відрізняються від стилю 70–90-х років, а особливо від стилю виконання початку ХХІ століття.

Для баяністів 1950–1960-х років (М. Різоль, С. Чапкій, В. Бесфамільнов) характерна *віртуозно-наспівна манери гри*, а з 1970-х р. аж до сьогодення – *ударно-акцентний характер* виконавства (П. Фенюк, В. Зубицький, К. Жуков, Ю. Шишкін, А. Гайнуллін та ін.). Це в першу чергу зумовлено тим, що в баянному мистецтві винайшли нові технічні прийоми звуковидобування, а також сонористичні ефекти. Також вдосконалювалася композиторська техніка, де ці всі прийоми активно застосовувалися. Багато новітніх суто баянних прийомів було винайдено композиторами-баяністами в сонатному жанрі (тріольний рикошет в Сонаті № 2 В. Золотарьова).

Першою сонатою, яка була написана для баяна є Соната № 1 **Миколи Чайкіна** (1915–2000), яка присвячена **Миколі Різолью** (1919–2007). Вона відіграла важливу роль в розвитку баянного виконавства на подальших етапах, адже тут композитор використовує інноваційні методи технічних та інтерпретаційних засобів. Для цієї сонати характерна поліфонізація

музичного матеріалу, багатопластовість фактури. М. Чайкін застосовує багато октав в правому мануалі, використовує п'ятипальцеву аплікатуру, контрастно-образне варіювання, використовує різноманітні підголоски. Виклад матеріалу в лівому мануалі композитор дещо ускладнює в порівнянні з творами 30-х років, крім звичного акомпанементу застосовуються проведення контрапункту. Відсутність багатотембрового інструмента замінювалася фактурними засобами та оркестралізацією музичної тканини.

Соната № 1 М. Чайкіна виконувалася на престижних баянних міжнародних конкурсах і фестивалях в Москві, Відні, Клінгенталі. Вперше вона була виконана М. Різольом, якому власне і присвячена М. Чайкіним. Для М. Різольа характерне вільне володіння інструментом та знання його специфіки. Виконавець дуже точно відчував особливості народної мелодики та вмів продемонструвати це на інструменті. М. Різоль дуже уважно і детально підходив до інтерпретації своїх творів: звертав увагу на всі авторські ремарки та знаходив об'єктивні методи для їх втілення; велику увагу надавав підбору раціональної аплікатури, застосовуючи як чотирипальцеву так і п'ятипальцеву; особливе місце у роботі над твором займає викладення міха в залежності від технічних завдань та художньо-образного змісту твору.

Під час роботи над Сонатою № 1 М. Чайкін тісно співпрацював з М. Різольом. Музичний матеріал твору був доволі незручним для виконання на той час і вимагав серйозної фахової підготовки баяніста. Під час його відтворення передбачалось застосування п'ятипальної аплікатури, що на час написання сонати не було нормою в повсякденній практиці. Для М. Різольа характерне виразне розспівування кожної інтонації, фрази чи мотиву.

Слід наголосити, що педагогом М. Різольа був Марк Геліс, який є засновником кафедри народних інструментів в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського [16, с. 40]. Так почала формуватися київська баянна школа, для якої однією з основних ознак манери виконання було

розспівування та інтонування кантиленної мелодії. Це пов'язано з генетичним тяжінням до української народної пісні. Є. Іванов з цього приводу пише: «Доказом популярності київської школи акордеонно-баянного мистецтва є те, що багато студентів із зарубіжних країн світу приїжджають сюди на навчання» [65, с. 218]. З суб'єктивної точки зору М. Різоля можна віднести до класичного стилю виконавства в баянному мистецтві. Раціональний підхід до вирішення технічних завдань, а також лексикон виразових засобів точно підпорядкований композиторському задуму. Виразність артикуляції, помірна, а не раптова контрастність динаміки, точне підпорядкування темпо-ритмічним особливостям – все це дозволяє продемонструвати чітко організовану музичну форму. Якщо і виникають моменти імпровізаційності під час виконання, то це не вносить певних коректив під час показу цілісності форми, а особливо не є негативним фактором для висвітлення художньо-образного змісту. Тобто, всі «випадковості», що виникають під час виконання носять суто суб'єктивний характер і не мають об'єктивного впливу на основну ідею, яка втілена композитором у творі.

Пізніше Соната № 1 М. Чайкіна була виконана лауреатом міжнародних конкурсів баяністів **Олександром Дмитрієвим** (1951 р. н.). Його педагогом був засновник Петербурзької баянної школи Петро Говорушко (1923–1997) – автор багатьох методичних посібників, статей, обробок, редактор педагогічних збірників. Як київська, так і петербурзька баянна школа рухалися в бік академізації баянного мистецтва, що сприяло появі багатьох оригінальних творів для баяна. Тобто, виконавці та педагоги перебували в постійному пошуку створення репертуару для баяна, який би розкрив весь потенціал цього інструмента.

Цього виконавця можна віднести до *емоційного типу*. Емоції інколи домінують над технічною стороною виконання. Тобто основною рушійною силою під час інтерпретації твору є *почуття*. Сама віртуозність інтерпретатора стає емоціональною. Нерідко буває, що виконавці віртуозного

типу не надають великої уваги емоційності виконання і їхня гра стає монотонною і механічною. Коли дві сторони виконання (емоційна і віртуозна) взаємодоповнюють одна одну, виникає певна стильова домінанта.

Суть емоційної віртуозності О. Дмитрієва проявляється під час виконання II та IV частин Сонати № 1 М. Чайкіна. Застосування широкого спектру виконавських прийомів у цій частині, вносить свої корективи в трактування художньої образності та розуміння цілісності форми. Складна поліритмічна структура варіацій створює сприятливі умови для імпровізаційності виконавства. Особливо це відчутно в другій варіації, де ритмічний малюнок досить складний для виконання [Дод. А-77]. Засобом цілісності форми, при такому співвідношенні метро-ритмічної структури, служить музичний тематизм. Шоста варіація побудована на основі головної теми II-ої частини, тобто цикл обрамлюється темою. Але в порівнянні з основною темою на початку частини, ущільнюється фактура за рахунок акордової побудови в лівому мануалі.

До *віртуозно-емоційного стилю виконання*, але вже з *елементами театралізації* можна і віднести російського баяніста, лауреата міжнародних конкурсів, композитора **Айдара Гайнулліна** (1981 р. н.). Це баяніст світового масштабу, який є лауреатом 18-ти міжнародних баянних конкурсів. Також А. Гайнуллін є композитором, який працює в сфері кіно. Його музика звучить в найвідоміших залах світу. Музикант дуже активно гастролює в Німеччині і започаткував багато різноманітних проєктів.

Розглянемо специфіку виконавського стилю А. Гайнулліна на прикладі Сонати № 2 (*Sonata quasi una...*) **Олександра Журбіна** (1945 р. н.). Характерними особливостями твору є те, що тут відсутня сонатна форма як така. Композитор поєднує два начала: абстрактне і жанрове (танці) (як і в сонатній ф. ГП і ПП), тому й ставить підзаголовок «*Sonata quasi una...*». Форму у творі можна трактувати як рондо. Тема-рефрен має в своїй основі єдину ритмічну формулу (восьма – дві шістнадцятих – дві восьмих). Важливим етапом єдності форми є елемент *D* (тематична арка: всі три

елементи перед епізодом «вальс-танго», другий і третій елемент перед останнім проведенням рефрену; перший елемент перед кодою; третій елемент в кінці) [Дод. А-78].

Образна сфера в сонаті виражена в матеріалі *D*, який слугує «переключенням об'єктиву камери» з одного епізоду на інший.

Сонату сміливо можна зараховувати до естетики постмодерну, оскільки тут є характерна риса цього напрямку: співіснування в одному творі *E-musik* і *U-musik* («серйозна» і «розважальна» музика). Музика постмодерну є масовою, стає явищем субкультури.

Від самого початку твору аж до регтайму, А. Гайнуллін виразно демонструє сконцентрованість рухів та штрихо-динамічні зв'язки мотивів. У цьому відрізку сонати найважливішою складовою музичної тканини є чіткість ритму та штрихової складової виконання. А. Гайнуллін дуже точно відображає метро-ритмічну структуру, а виразність пальцевої атаки в правому і лівому мануалах та мікро поштовхи міхом створюють ефект виразності та декламаційності. У регтаймі виконавець раптово перевтілюється зовсім в інший образ, характерний для *U-musik* (розважальної музики). Весь виконавський апарат баяніста набуває театралізованого характеру взаємодії з слухачем. А. Гайнуллін захоплює слухача комбінуванням елементів театралізації з віртуозною складовою виконання. Театралізація виконання проявляється в тому, що виконавець практикує візуальний контакт з слухачем – невимушена посмішка з використанням цілого корпусу виконавського апарату (легкі похитування плечей у відповідному ритмі), передають весь настрій регтайму. Така інтонаційно-артистична складова надає композиції музично-театрального забарвлення. Тобто, А. Гайнуллін вносить в образний зміст сонати засоби театралізації, що є вагомим засобом драматичної дії. При активному застосуванні візуальної сторони виконання, виконавець не забуває і про метро-ритмічну структуру регтайму. Виконавський апарат підпорядкований цій структурі з його синкопованою ритмікою та підкресленим штрихом. Не зважаючи на дещо

різке міхове акцентування та мікроструктурне інтонування акордового складу, акцентуація у регтаймі залишається на допустимо граничному рівні.

Після регтайму знову проводиться тема-рефрен за тією ж ритмічною формулою, що і на початку твору. Штрихи та міховедення А. Гайнулліна дещо загострюються в динамічній прогресії порівняно з початком. Весь музичний матеріал рухається до хвилеподібної теми токатного характеру, яка різко переходить до тремоло міхом. Рухи виконавця зосереджені та лаконічні, рівність та частота тремоло вражає своєю легкістю та простотою, але відчуття напруги не покидає слухача аж до епізоду з кластерами. Цей епізод плавно переростає у *vibr.*, де відчувається внутрішня напруга [Дод. А-79]. Тут А. Гайнуллін ніби веде діалог з інструментом, що проявляється в його рухах цілого виконавського апарату та міміці. Тема вальсу водночас ніжна і тривожна, у ній сконцентований афективний стан. Виконавець підкреслює метро-ритмічну структуру вальсу буквально усім тілом.

Не встигнувши логічно завершитися, вальс різко переходить до епізоду танго. Композитор не зазначив у музичному тексті ніяких ремарок *sf* чи *cresc.*, але А. Гайнуллін вносить свої корективи. Виконавець буквально «вривається» в цей епізод на гранично допустимому рівні можливостей інструмента з дещо деформованим звучанням перших звуків. Це підкреслює експресивність та загострену ритмізацію танцювального жанру «танго». Потім знову повертаються тривожні медитативні стани, які приводять весь музичний матеріал до теми-рефрену. Але несподівано з'являється нова безтурботна наспівна тема [Дод. А-80]. Виконавець вміло демонструє інтонаційну наспівність інструмента, що є архетипічно-виправданою якістю баяна. В кодї музична тканина в динамічній прогресії рухається до кластерів, де пізніше знову з'являється то тема-рефрен, то мотиви регтайму. Така калейдоскопічність подій в образній сфері створює ефект присутності певного персонажа у творі, якому сниться сон, що набуває сумбурного характеру в кінці твору. Таке суб'єктивне твердження підкріплюється тим, що в самому кінці твору А. Гайнуллін за допомогою театралізації та

можливостей інструмента відображає пробудження персонажа (дихання віддушником баяна, використання перемикачів, як шумового ефекту).

Отож, виконавська складова співавторства з композитором є досить важливою у формотворчому процесі. Композитор ставить досить складне завдання перед виконавцем, адже на основі жанрової різноманітності слід показати цілісність форми. Протистояння абстрактності, яка виражена темою та танцювальністю, підкреслюють постмодерністичний стиль та співіснування у сонаті двох рис цього напрямку: *E-musik* і *U-musik*.

До акторського виконавського типу академічного спрямування належить заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського **Павло Фенюк** (1964 р. н.).

Для виконавця характерне врівноважене поєднання суб'єктивного та об'єктивного начал, високого артистизму, майстерного володіння всіма специфічними виконавсько-технічними засобами та високого смислового інтонування музичного змісту, виконуваних музичних творів найрізноманітніших стилів, жанрів та форм.

В. Князев так характеризує індивідуальний стиль П. Фенюка: «Емоційна наповненість та логічна змістовність кожного мелодичного нюансу, наскрізна кантиленність навіть стакатних епізодів, живе дихання музичної тканини, виважено-доцільна експресивність виконавського інтонування, яскраво демонструє техніку гри «від інтонації», що особливо помітно при виконанні ним творів романтичної спрямованості («Танець вітру» Л. Пахляями, «Циганські наспіви» П. Сарасате)» [78, , с. 125].

Незважаючи вже на майстерну віртуозність, індивідуальною рисою виконавської майстерності П. Фенюка є специфічність володіння штриховою палітрою баяна на мікроструктурному рівні та своєрідна театральність художньої образності твору [Дод. Д-11].

Мікроструктурне інтонування музичних творів висвітлює М. Давидов, трактуючи його, як «осмисленість виконавського нюансування, відповідність

логіки виконавських намірів та дій підпорядковані мікроструктурній логіці мелодичних ліній» [47, с. 55].

Тобто, всі виконавські рухи підпорядковуються певній музичній структурі. Це виводить баянне виконавство на зовсім інший рівень. Таку манеру виконання часто порівнюють зі скрипковою. Адже багато штрихових прийомів скрипалів застосовуються на баяні. Такі новації в баянному мистецтві виводять інструмент на зовсім інший академічний рівень. Різноманіття штрихової палітри у виконавстві притаманне київській баянній школі. М. Давидов здійснив ряд перекладень скрипкових творів Н. Паганіні, А. Вівальді та ін., а також теоретично обґрунтував особливості виконавства таких творів. Тому, представники цієї школи відрізняються концертно-віртуозним стилем виконання та тонким відчуттям мелодичних побудов на мікроструктурному рівні.

До *віртуозного типу виконавця* належить російський баяніст, лауреат міжнародних конкурсів **Олег Шаров** (1968 р. н.). Стиль його виконання залежить, насамперед, від репертуару. Клавірні твори О. Шаров інтерпретує дещо в статичному динамічному плані, де будь-які агогічні відхилення невиразні. Лексика засобів музичної виразності несе в собі дух раціоналізму, ясності і гармонічної пропорційності. Для його гри характерні: раціональний контроль над туше, виразність артикуляції, помірна контрастність динаміки. О. Шаров таким чином передає особливості стилю епохи бароко. Емоційність виконання з елементами імпровізаційності проявляється у творах модерністичного напрямку.

Показовим моментом є виконання О. Шаровим Сонати **Геннадія Банищикова** (1943 р. н.). Д. Кужелев стверджує, що виконавець під час виконання сонати послідовно реалізовує принцип напруженого протиборства формотворчих засобів у втіленні зростаючого конфлікту контрастних образів. О. Шаров дотримується класичної схеми наскрізної динамізації протиставлених динамічних елементів. У здійсненні цього він свідомо абстрагується від деяких динамічних нюансів, які могли б відволікти від

цілеспрямованого висхідного розвитку. О. Шаров уникає зовнішньої бравади у своїй інтерпретації Сонати. Баяніст відмовляється від віртуозного тлумачення фіналу, максимально виявляючи можливості його драматизації, у вигляді напруженого і неспішного нагнітання емоційної енергії та активізації ударно-акцентного характеру звуковидобування [88, с. 122–123].

Відомим баяністом є **Фрідріх Ліпс** (1948 р. н.), який вніс величезний вклад в розвиток баянного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Це представник московської баянної школи, характерними особливостями якої є домінування акцентно-ударної манери виконання на противагу київській баянній школі, де переважала віртуозно-наспівна манера виконання. Хоча в останні десятиліття чіткі межі особливостей баянних шкіл дещо розмиті.

Завдяки співпраці Ф. Ліпса з такими композиторами, як: Вл. Золотарьов, Є. Подгайц, С. Губайдуліна, Є. Денисов, С. Беринський і ряд інших, з'явилася значна кількість оригінальних творів для баяна академічного напрямку. В результаті такої співпраці також було знайдено інноваційні прийоми виконавської техніки, які стали складовою композиторської техніки. Ф. Ліпс також і педагог та автор ряду методичних праць, присвячених баянному мистецтву.

Як виконавця Ф. Ліпса можна порівняти з видатним піаністом Е. Гілельсом. Так само як і Е. Гілельс, Ф. Ліпс протягом свого творчого шляху знаходився в постійному розвитку виконавської майстерності та вмінні проникнути в саму суть художнього задуму. Це підкреслює його девіз: «Потрібно постійно знаходитися в стані поновлення» [97, с. 56].

В різний період творчості Ф. Ліпса спостерігається поповнення репертуару, що сприяло появі нових технічних прийомів у виконанні та розширенню художніх можливостей інструмента. Також на еволюцію стилю виконавця вплинула модернізація баяна – поява баяна з готово-виборною клавіатурою. А з появою багатотембрового баяна з'явилися нові можливості колористичних ефектів інструмента та такі різноманітні сонорні ефекти як:

кластери, вібрато, кластерне глісандо, рикошети. А. Гатаулін зазначає, що важливою властивістю виконавського стилю Ф. Ліпса є органічне поєднання продуманості і спонтанності [34, с. 8]. Зокрема, під час його виконання спостерігається висока раціональність, глибока думка інтелектуальної сфери. Ф. Ліпс завжди мислить масштабно, ретельно продумує кожен технічний деталь, а головне, доносить до слухача весь образно-художній зміст закладений композитором [Дод. Д-4].

Ф. Ліпс вважає що конструктивні можливості баяна сьогодні досягли такого рівня, який дозволяє вирішувати надскладні художньо-образні і технічні завдання, а також виконувати музичний матеріал будь-якого стилю. Такі можливості інструмента залучають багато композиторів творити для баяна нову оригінальну музику, розширюючи стильову палітру баянного мистецтва ХХІ ст.

Вагомим твором в сонатному жанрі, який присвячений Ф. Ліпсу є Концертна симфонія для баяна *Олександра Холмінова* (1925–2015). Композитор надає перевагу монументальним творам. Він писав в таких жанрах як: опера, кантата, симфонія, симфонічна поема.

Концертній симфонії для баяна притаманні риси епічного симфонізму, характерного для російської музики середини ХІХ століття (зокрема повільний розгорнутий вступ). Це закладено у композиціях О. Бородіна. Проте, композитор робить специфічний вибір форми, уникаючи при цьому сонатної. Твір можна чітко поділити на два великі розділи, між якими є генеральна пауза.

Виходячи з логіки розвитку музичного матеріалу у вступі, Ф. Ліпс метро-ритмічну структуру композиції трактує по-своєму. Паузи у мотивах вступу нівелюються виконавцем [Дод. А-81]. Ця інтерпретація, подекуди, є засобом монолітності форми. Ф. Ліпс знаходить логіку внутрішніх зв'язків у творі, а також їх співвідношення між собою. Відчуття міри і перспективи розвитку музичного матеріалу у часово-просторовій проекції на внутрішньому рівні присутнє у стилі виконання Ф. Ліпса. Продуманість

темпової градації впродовж вступу в певній мірі створює враження імпровізаційності, але агогічні відхилення чітко продумані в драматургічному плані твору. Тобто, вибір темпу у творі опирається на повну реалізацію виконавських завдань, а головне висвітленню художньо-образного змісту.

Ф. Ліпс ставить до метро-ритмічної структури художньо, творчо проявляючи свою волю та вміння керувати засобами звуковидобування на баяні. За Б. Асаф'євим, ритм не потрібно сприймати як «ліхтарі на шосе з їх монотонним розміщенням» [7, с. 298]. Ритм підпорядкований емоційній наповненості та індивідуальному стилю виконавця.

Перший розділ написаний у формі парного рондо. Це очевидно пов'язане із пісенною структурою, де повторюється приспів (інтеграція пісні в симфонічні полотна – типова риса російського епічного симфонізму). Тут Ф. Ліпс в динамічному і метро-ритмічному плані вносить в інтерпретаційну атмосферу своє суб'єктивне бачення принципу побудови форми, що надає їй більш чіткого обрамлення. Кінець першого розділу виконавець трохи розтягує в темповому співвідношенні. Ф. Ліпс у епізоді «*Moderato. Poco sostenuto*» здійснює заповільнення буквально з самого початку, в порівнянні з позначками композитора в нотному тексті [Дод. А-82]. А генеральна пауза носить досить миттєвий характер. До такого рішення Ф. Ліпс приходять, щоб підкреслити цілісність форми та взаємозв'язок між розділами.

Матеріал першого розділу вступу, який використовується не раз в ключових точках форми, служить для її цілісності, як і для цілісності задуму монументального твору.

Після генеральної паузи, яка вводиться композитором після першого розділу твору, розпочинається другий розділ, який має складну двочастинну форму. У першій частині в кожному окремому епізоді переважає принцип варіаційності (О. Холмінов розвиває його з невеликого мотиву). Починається перша частина другого розділу з тривожно пульсуючих, не акцентованих акордових побудов. Хвилеподібний динамічний розвиток в другому такті

втрачає чітко регламентовану метричну структуру і створює сприятливі умови для імпровізаційності. Ф. Ліпс додає паузи після кожного мотиву, структурна логіка яких підпорядкована динамічному плану. Таким чином створюється ефект діалогічності художньої вимови. В епізоді «*Pochissimo con moto*» виконавець вносить свої корективи в лівому мануалі, загострюючи метро-ритмічну структуру [Дод. А-83]. Впродовж цілого епізоду Ф. Ліпс заповільнює або пришвидшує акордові пласти, але внутрішня пульсація залишається чітко регламентованою.

Друга частина складної двочастинної форми нагадує варіаційну форму, її можна окреслити як вільну варіаційну, або «квазіваріаційну». Заздалегідь продумане імпровізаційне мислення Ф. Ліпса створює ефект народження певного образу в реальному часі. Емоційність та стихійність музичного мислення виконавця підпорядкована певній раціональності і контрольована. Якщо якась стихійність у виконанні присутня, то це прояв чітко продуманого драматичного плану твору виконавцем.

Для коди, яка побудована на матеріалі першого розділу вступу, характерна маршовість. Ф. Ліпс досить чітко дотримується метро-ритмічної структури, підкреслюючи характерну маршовість. Слід зауважити особливу увагу виконавця до культури звуку. Не зважаючи на динамічні градації *sf* до *fff*, виконавець завжди слідкує, щоб не було ніяких несподіванок детонації звучання, а все залишалось в естетичних рамках.

Творчим феноменом, у якому поєднується виконавець і композитор, є **Володимир Зубицький**, який належить до київської баянної школи, сформованої на традиціях віртуозно-наспівної тенденції виконавства. Але крізь призму активного розвитку композиційної техніки та пошуку нових суто баянних технічних засобів, стиль гри В. Зубицького з часом видозмінився на ударно-акцентний. Індивідуальний стиль митця розвивається одразу у двох напрямках – композиторському і виконавському, які перебувають в тісному взаємозв'язку впродовж його творчості. У своїх

творах В. Зубицький використовує всі новітні технічні баянні знахідки, тому відтворити їх можна тільки на баяні.

В. Зубицький є першим українським баяністом, який переміг на конкурсі «Кубок світу» в 1975 р. м. Гельсінкі. Його як виконавця можна віднести до *віртуозно-емоційного типу*. Експресивність виконання проявляється в підкресленій загостреній ритмізації, а в пізній період творчості – навіть надмірній акцентності метро-ритмічної структури. Візуальна виразність технічних прийомів втілена у чіткій артистичній подачі, а широке застосування сучасних баянних прийомів (тремоло, рикошети, кластери, кластерне глісандо, вібрато) з поєднанням різноманітних шумових та візуальних ефектів (стукіт долонею по корпусі інструмента, тупіт ногами, використання людського голосу, клацання язиком) створює ефект театру однієї особи.

Зважаючи на те, що В. Зубицький пише музику і для симфонічного оркестру, то і мислить він оркестрово. Це дає змогу митцю знаходити нові колористичні ефекти та трактувати баян як оркестр із своїми неповторними барвами. Аналогію можна провести з Н. Паганіні та Ф. Лістом, які трактували свої інструменти по-оркестровому.

Г. Голяка відзначає: «Включення ігрового компоненту до процесу виконання, що у баянному музикуванні доповнюється особливістю «концертної посадки» (обличчям до слухача-глядача), сприяє утворенню своєрідної звуко-зорово-емоційної єдності між музикантом та публікою, посилює вплив музики на реципієнта. У цьому разі можна говорити про особливу виконавську енергетику В. Зубицького, яка цілком захоплює залу. Під енергетикою мається на увазі спрямований на публіку потік почуттів та емоцій, який виходить від музиканта в процесі виконання і ґрунтується на бездоганному володінні інструментом, блискучо-віртуозній техніці, декламаційності висловлення, масштабності, рельєфності виконання» [36, с. 403].

Диригентські якості мислення у виконавському баянному мистецтві допомагають В. Зубицькому мислити монументально, і на фоні імпровізаційності охопити форму твору в цілому та надати їй чіткого обрамлення.

В. Зубицький, розмірковуючи про музичне виконавство, підкреслює, що він «категорично проти артистичного егоїзму і категорично “за” персонально-особистісне начало у виконавському мистецтві». Найбільшою і почесною перемогою вважає «перемогу над власним самолюбством. Але до такої перемоги, – зауважує баяніст, – музиканти приходять зазвичай у досить зрілому віці. Тут важливий досвід, у процесі здобування якого, людина безперервно задумується над питанням “Я у виконавському мистецтві”» [61, с. 35].

На початку творчого шляху в Сонаті № 1 (1976) В. Зубицького, відчувається вплив творчості Владислава Золотарьова. Але не зважаючи на це, починає формуватись впізнаваний індивідуальний композиторський стиль: специфічне темброво-колористичне звучання баяна, впізнавана лейтгармонія, специфічний тематизм та інші формотворчі компоненти, які збагачують музичну тканину внутрішньою динамікою, надають їй певний енергетичний потенціал і роблять логічною музичну побудову.

Складається Соната № 1 з двох частин. Форма першої частини (*Largo, poco misterioso*) базується на поєднанні поліфонічного і гомофонно-гармонічного стилів. Під час виконання В. Зубицький майстерно виділяє кожну мелодичну лінію поліфонічного полотна. Стихійна інтуїція виконавця проявляється не як індивідуальна емоція, а певний творчий імпульс. В загальних рисах і в імітаційних проведеннях теми проявляється жанр фуґи [Дод. А-84]. В акордах репризи і коди переважає хоральний виклад фактури [Дод. А-85]. Монолітна цілісність композиторського задуму підкреслюється плавністю та монументальністю рухів виконавця.

Друга частина сонати складається з доволі відокремлених розділів. Вона наближена до чотиричастинного циклу. Перша частина це – *Allegro*,

molto energico, друга – повільна – *Andante molto sostenuto e pesante molto*. Крім цього, тематизм першого розділу продовжує розвиватися в третьому розділі, всю другу частину сонати можна трактувати як складну тричастинну форму. У другій частині індивідуальна композиторська і виконавська стилістика проявляється більш повно. Характерні ознаки гармонічних зворотів та своєрідна метро-ритмічна структура закладає підґрунтя для побудови власного композиторського та виконавського почерку [Дод. А-86]. Спонтанність емоцій з проявом імпровізаційності, імпульсивно-схвильована, а інколи емоційно-напружена манера виконання В. Зубицького, відображає індивідуальний виконавський стиль митця.

Юрій Чекан, характеризуючи «Слов'янську сонату» В. Зубицького (1986), підкреслює, що «це музика шляхетних почуттів, високого інтелектуального потенціалу, вона вимагає від виконавця тонкого інтонаційного чуття, прекрасного відчуття форми, повної технічної свободи. Грандіозна шестичастинна композиція вражає посиленою експресією, відкритістю емоцій, патетичністю художньої мови. Інтонаційний процес у Сонаті розгортається у взаємодії двох контрастних образних сфер: нервово-пульсуючої і заглиблено-скорботної» [218, с. 244]. Музикознавець у своїх розмислах резонує із думками Т. Адорно, висловлюючись, що у «Слов'янській сонаті Зубицького втілена характерна для інтонаційного образу світу багатьох композиторів ХХ сторіччя колізія механістичного, жорстко організованого – та живого, непередбачуваного. Звуковий світ твору – світ сучасної людини, концептуально мислячої, тонко реагуючої, яка пропускає крізь своє серце трагедію нашого складного часу. Звідси – і гранична емоційна концентрованість, переважання суперлативних форм, «романтичні гіперболи» [218, с. 244–245].

Для порівняння звернемось до скандинавської баянної школи. До середини ХХ ст. хроматичний акордеон був розповсюджений в побутовому музикуванні країн Скандинавії. З 1950-х років розвиток акордеонного мистецтва пов'язаний з ім'ям данського виконавця, педагога, професора

Королівської Академії музики у Копенгагені Могенса Еллегарда [26, с. 38]. У дружній співпраці з багатьма композиторами для М. Еллегарда було написано багато оригінальних творів, які сприяли утвердженню баяна-акордеона на академічній сцені. З 1955-го року М. Еллегард концертує в фінських містах, де виконує значну кількість музичної класики та сучасних творів [63, с. 167]. Багато вихованців М. Еллегарда стали викладачами скандинавських музичних академій, консерваторій Австрії, Німеччини, а також в Королівській академії у м. Лондон. Як і в інших країнах, тут ми спостерігаємо тенденцію до прагнення виконавців збагатити оригінальний репертуар шляхом тісної співпраці з композиторами, а інколи і поєднання композитора і виконавця в одній особі. Подальший розвиток скандинавської баянної школи пов'язаний з появою готово-виборного акордеона, що сприяло появі дещо ускладнених оригінальних творів і в технічному і в тембральному плані.

Представником скандинавської баянної школи є фінський виконавець **Міка Вяюрюнен** (1981 р. н.). Його можна віднести до інтелектуального стилю, що проявляється у емоційній врівноваженості та строгості виконавських рухів. Тріада виражальних засобів метро ритм – динаміка – артикуляція часто підпорядкована музично-ігровій логіці, та насичена меланхолійною споглядальністю в інтонаційно-наспівних епізодах. Слухо-моторне відчуття М. Вяюрюнена опирається на смислові засади музичної тканини, а будь-яка імпровізаційність несе в собі чітко продуманий художній задум.

М. Вяюрюнен у творах модерністичного та сонористичного напрямку знаходить фонічну глибину на рівні якості психологічного процесу. Слід зазначити, що слухо-моторне відчуття виконавця підпорядковане темброво-кolorистичній процесуальності.

Звісно, не потрібно забувати і про імпровізаційну сторону у сфері співвідношення агогіки. Як вже зазначалося, твори, які будуються на основі сонористики та символіки, базуються на основі співавторства композитора з

виконавцем. Адже композитор не може повністю контролювати виконавський процес, а тільки дає певні вказівки та основні напрямки щодо трактування художнього задуму. Тому, навіть якщо і весь виконавський процес підпорядковується формотворчій логіці композитора, музичне полотно існує в часо-просторі і будь-який фонічний процес не може контролюватися композитором в режимі реального часу.

Інтерпретація М. Вярюненом Сонати № 7 А. Кусякова буде розглянута в наступному підрозділі дослідження. У цьому творі поєднуються виконавські та композиторські аспекти музичного мислення, адже цей твір присвячений М. Вярюнену. Уява виконавця синтезує усі засоби графічного відображення музичного полотна твору та диференціює у творчий процес індивідуальні риси виконавського стилю. Щодо імпровізаційності М. Вярюненена, то вона не є спонтанною, як може інколи здаватися на перший погляд, а завжди чітко продумана та підпорядкована авторському задуму. Тому стиль виконавця можна порівняти певним чином із стилем Ф. Ліпса.

Можна припустити, що завдяки розвитку композиторської техніки та постійним експериментам над звуко-колористичною палітрою, імпровізаційність мислення виконавця є невідворотною. Тому типологія виконавців набуває розгалуження та суб'єктивізму в намаганнях створити певну класифікацію.

Якщо на ранніх етапах формування виконавської майстерності баяністів можна було провести чітку межу між кожною індивідуальністю виконавця, то тепер майже усі межі втрачають своє чітке обрамлення. Ми можемо тільки з долею суб'єктивізму розподіляти стильові процеси виконавства та надавати їм певні властивості і, відповідно, якості художнього процесу.

До дещо іншого спектру виконавців належить представник сербської баянної школи, переможець Кубка світу гри на баяні та багатьох інших міжнародних конкурсів – **Петар Маріч** (1990 р. н.). Як і в інших країнах

баян-акордеон в Сербії довгий час перебував на рівні побутового музикування, але з 1940-х років тут розвивається професійна освіта. Оскільки першими педагогами були піаністи, то ця обставина сприяла академізації баяна-акордеона, що підтверджує використання в репертуарі значної кількості класичних творів Й. Генделя, Й. Баха, В. Моцарта.

На Кубку світу гри на баяні в Хорватії П. Маріч на високому рівні виконав «Impasse» Ф. Анжеліса. Темброво-динамічний зміст твору вимагає від виконавця великих технічних та фізичних зусиль. П. Маріч осмислено і скоординовано, з підвищеною експресією виконавського процесу справляється із поставленим завданням. Його можна віднести до експресивно-віртуозного стилю виконавця, навіть певним чином, до експансивного стилю. Вибухова емоційна складова поєднана з чітко регламентованою та майстерною технічною стороною виконання і створює сприятливі умови для виразу стильових особливостей творів. Іноді П. Маріч захоплюється технічною складовою свого виконання, але весь виконавський апарат повністю контролюється. Виконавець дивує своєю технікою та витривалістю виконавського тону, адже надзвичайно «густе» тремоло міхом в «Impasse», яке точно розмірене в метро-ритмічному плані вражає слухача. Це дійсно підкреслює мінімалістичний стиль сонати та її стереофонічність в звуковому просторі.

Колористичність звучання сонати досягається у творі не тільки за рахунок тембровості самого інструмента, а й за рахунок фактурних засобів та частоти метро-ритмічних одиниць.

В III-ій частині «Impasse» в кантиленній мелодії П. Маріч проявляє своє вміння вокалізації інструментального тексту. Вміння виконавця контролювати динамізацію процесу та правильно артикулювати мотивні сполучення в пласті фактури, визначає високе володіння мануальною технікою. Вокалізація мислення також проявляється на фоновому рівні поміжмотивних звучностей. Опуклість фраз та мотивів складають основу рельєфу драматургічної дії.

Підсумовуючи еволюцію виконавського стилю в баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття можна зробити ряд узагальнень. Починаючи з 50-х років минулого століття баян займає вагоме місце на академічній сцені. Відбувається активна модернізація технічних і тембральних можливостей інструмента. Виконавці починають тісно співпрацювати з відомими композиторами, в результаті чого з'являється низка оригінальних творів. В постійних пошуках колористичних засобів та розширенні художньо-образних рамок удосконалюється композиторська техніка.

В результаті такої бурхливої активізації виконавської та композиторської співпраці з'являються нові прийоми звуковидобування, які неможливо відобразити на інших інструментах окрім баяна.

Порівнюючи індивідуальний композиторський та виконавський стиль 1950-60-х та 1970-90-х років, можна зробити висновок, що він втрачає свої архетипічні межі інтонаційної забарвленості та переходить на акцентно-ударний стиль. Через ряд суб'єктивних ознак, порівняно з фортепіанними стилями, не можливо зробити чіткої розмежованості та класифікації виконавського стилю баяністів. Новаторські прийоми та суб'єктивні особливості кожного окремого виконавця, який не зважає на певні традиції створює широке розгалуження стилізації та типологізації виконавства. Спонтанна, а іноді навіть, експансивна манера виконання не може входити в чіткі межі стандартів виконавства.

Розмивання меж виконавського стилю також може бути пов'язане з іншими чинниками композиторської техніки. Експерименти із звуком, серійна техніка, алеаторика та сонористика створюють умови для постійної імпровізації та відображення в мистецтві загалом свого власного «я», із всією долею суб'єктивізму. Композитор і виконавець стають співавторами твору. Але таке розгалуження стильової палітри створює сприятливі умови для творчих експериментів та знаходження новітніх прийомів звуковидобування, що сприяє подальшому розвитку баянного мистецтва.

Якщо трактувати індивідуальний виконавський стиль, відштовхуючись від репертуарної першооснови, можна встановити поєднання кількох стилів. Поєднання віртуозного типу з раціоналістичним простежується у творчості О. Шарова. Емоційно-віртуозний тип проявляється у О. Дмитрієва.

Віртуозно-емоційний тип виконавця, переплетений з елементами театралізації притаманний А. Гайнулліну. Емоційно-піднесений тип представлений у виконавській творчості В. Зубицького, що підкріплений і в композиторській манері його письма.

До інтелектуального стилю, належить М. Вярюнен та Ф. Ліпс. Також до інтелектуального типу з елементами раціоналізму належить М. Різоль. Зовсім протилежний цим типам стиль виконання належить виконавцю П. Марічу. Його можна віднести до експресивно-віртуозного типу, навіть в деякій мірі, до експансивного стилю.

Але не зважаючи на таку диференціацію виконавців баянного мистецтва, вони є полістилістами, завдяки поєднанню у своїх концертних програмах широкого спектру творів композиторів багатьох епох.

3.2. Художні аспекти інтерпретації сонати для баяна

Баянна соната сьогодні досягла досить високого рівня. Вона насичена різноманіттю стильових та композиційних рішень і тому виникає необхідність для детального її вивчення не тільки в аналітичному відношенні, а й в інтерпретаційному. Вміння розгадати, відтворити композиторський задум та донести художній образ до слухача вимагає від виконавця високої майстерності та обізнаності. Хоч інтерпретатор у кожному творі демонструє свій індивідуальний стиль виконання, він не повинен забувати, що є основною ланкою між композитором та слухачем. Музична тканина, створена композитором, живе саме в той момент, коли виконавець виносить її на сцену. При цьому кожного разу це буде щось нове, не схоже на те що було раніше, тобто інтерпретатор стає співавтором твору.

М. Давидов стверджує: «Кожен музичний твір має сторони, що є першоджерелом для виконавського осмислення та інтерпретації композиторського задуму. Це мелодія в її інтонаційно-ритмічній і ладовій єдності, гармонія та структура твору» [47, с. 10]. На виконавцеві лежить велика відповідальність правильно прочитати та відтворити нотний текст з усіма нюансами та тонкощами. Інтерпретація будь-якого твору може бути різноплановою. Тобто, вона проявляється в темпі, елементах фразування, динаміці, штрихах. Інтерпретатор серед усієї музичної тканини виділяє основний та другорядний матеріал, вибудовує кульмінаційний план твору, надаючи йому логічної довершеності. Л. Баренбойм стверджує, що справді дієве виконавство ніби вбирає в себе два моменти: час, який відображений в музичному творі і час, в якому живе інтерпретатор [14, с. 206]. Видатний піаніст Г. Нейгауз наполягав, що будь-який твір під час виконання підпорядковується «...діалектичній тріаді: теза – музика, антитеза – інструмент, синтез – виконання» [133, с. 15].

Важливим засобом інтерпретації є слухо-моторне відчуття виконавця. Досить поширеною є думка про те, що спочатку потрібно вирішити технічні завдання, а вже потім працювати над художньо-образним змістом твору. Частково в цьому є доля істини, але, як показує практика, така робота над музичним твором не завжди приводить до позитивного результату. Адже слух не може існувати поза музично-ігровою дією. Коли виконавець при роботі над твором спрямовує всю свою увагу на вирішення технічних завдань, то нівелюється весь художній задум композитора, і це перетворюється на сухе програвання нотного тексту. Тому правильним вирішенням слугуватиме взаємозв'язок усіх виконавських засобів – тембру, штрихів, метроритму, агогіки, артикуляції. Антон Муха вбачав важливе завдання композитора в тому, щоб «...домогтися ефекту природного саморозвитку форми, досягнути внутрішнього динамічного пульсу, жвавості і дієвості музичної оповідності» [128, с. 188–189].

М. Давидов відзначає: «Комплексне застосування та реалізація усіх цих засобів у потрібній пропорції при виконанні конкретного музичного твору створює динаміку розгортання образно-художнього змісту. Саме до динаміки в широкому її значенні (йдеться про співвідношення та безперервну змінюваність напруги звучання) зводиться дія як композиторських засобів музичної виразності, так і виконавських виражальних засобів [47, с. 93].

Вагомим фактором в інтерпретації баянних сонат відіграє жестикуляція та міміка виконавця, адже вона передає почуття, настрої та інколи образний зміст твору. Глен Вільсон зазначає, що інтерпретація жестів складна через те, що іноді вони відтворюються свідомо, а іноді – мимоволі. Крім того, їх значення варіюється залежно від контексту [31, с. 124].

Широкий спектр музично-виражальних засобів у своїй творчості використовує сучасний російський композитор **Єфрем Подгайц** (1949 р. н.). Він вражає своєю винахідливістю в тембрально-акустичних, структурних та ритмічно-інтонаційних знахідках для баяна. Митець працює в найрізноманітніших жанрах. Є. Подгайц створює декілька концертів для баяна з симфонічним оркестром, які зразу ж ввійшли в репертуар провідних баяністів сучасності.

Композитор пише в найрізноманітніших жанрах, шукаючи специфічні колористичні відтінки та засоби для їх втілення. Митець працює в основному в трьох напрямках – інструментальному, оперному та хоровому. Він автор 13-ти опер, 3-х мюзиклів, пише для симфонічного та народного оркестрів, інструментальних ансамблів. Але найбільше приділяє уваги хоровій творчості. Це свого роду його творча лабораторія, що відображає багатогранність його творчої натури.

У своїй творчості він продовжує традиції класиків, а також відчувається вплив композиторів ХХ ст. – Д. Шостаковича, О. Мессіана, І. Стравінського, Г. Малера, Б. Бартока. При цьому, як підкреслює О. Голубєва, «музиці Є. Подгайца притаманна яскрава індивідуальність –

якість, що тепер зустрічається далеко не завжди» [35, с. 8]. Завдяки індивідуальному стилю композитора його музика є дуже впізнаваною.

У плідній співпраці з Ф. Ліпсом соната була написана в 2004-му році, а світова прем'єра відбулася в грудні 2006-го року в Москві.

У сонаті проявляються характерні риси творчості Є. Подгайца. Це, насамперед, відкритість, простота, доступність інтонаційного матеріалу. Так, інколи це може бути атональність, використання акордів нетерцієвої структури (наприклад, кластерів у другій частині сонати), проте кожен такий елемент несе певну семантику, і в поєднанні із більш традиційними мелодико-гармонічними зворотами ці речі звучать дуже переконливо для слухача.

Є. Подгайцу ближчою є чітко регламентована форма, він не гребує користуватися такими класичними зразками, як сонатна форма, рондо-соната, тричастинна, тобто використовує замкнуті типи форми. Те ж із формотворенням – близький до романтичної традиції.

Ще одна важлива риса композитора – це багатство метроритмічної складової у сонаті та концертах для баяна. Це і змінний розмір, складні розміри, зміщення акцентів всередині такту, тощо. Відповідно, прості інтонації, наближені до романтичного стилю, набувають нових рис, музика стає впізнаваною, як музика Є. Подгайца. В цьому проявляється схожість композитора з І. Стравінським, який також часто експериментував з поєднанням простих інтонацій із складними ритмічними комплексами.

Надзвичайно яскравим є виконання цієї сонати переможцем Трофею світу та Міжнародного конкурсу в Клінгенталі Й. Пуріцом (учень Ф. Ліпса).

Цьому виконавцю притаманна пластичність рухів, яка дуже рідко виходить за межі естетичної доцільності. Візуальне сприйняття виконавця підпорядковане ігровій логіці та художній структурі музичного твору. Й. Пуріц візуально привертає увагу слухачів до кожного нюансу та чітко вимальовує музичні контури твору. Усі виконавські рухи є чіткими та впевненими і відображають контраст динаміки виконавського процесу. Такі

особливості індивідуального стилю виконавця привертають увагу слухача і водночас візуальна сторона виконання не відволікає від музичного процесу [Дод. Д-9].

Перша частина сонати *Allegro vivo* написана в сонатній формі. Експозиція починається з таємничого *piano* в лівому мануалі, своєрідного терцового комплексу, який поступово розвивається і в правій руці [Дод. А-87]. Не зважаючи на початкову динамічну градацію, відчувається певна напруга, що яскраво проявляється у манері гри Й. Пуріца – сконцентрованість думки, зібраність, рух до певної цілі [Дод. Д-9]. Логічність такої продуманості пояснюється тим, що до четвертої цифри іде показ головної партії, яка буде основною складовою взаємозв'язку між усіма частинами сонати. Сполучна партія в четвертій і п'ятій цифрах побудована на тембральному мікроструктурному рівні в поєднанні з яскраво продуманою штриховою системою. Тут виконавець вміло відображає виразне нюансування, яке пронизано єдиним відчуттям, а контури мелодичних малюнків чіткі і прозорі [Дод. Д-9]. В побічній партії композитор використовує поєднання контрастних ритмічних побудов. І. Пуріц чітко продумує динамічний план, завдяки якому підсилює художній задум. В сьомій цифрі відбувається співставлення тем головної і побічної партії. В драматургічному відношенні це свого роду діалектична взаємозалежність, насичена гострим драматизмом [Дод. А-88].

Розробка включає в себе дві хвили розвитку. Перша хвиля побудована на матеріалі головної партії. Вона починається з пульсуючих тривожних акордів, які досягають граничної напруги в квінтольних рикошетах [Дод. А-89]. Це все виразно відображається в ігрових рухах виконавця – категорична та лаконічна вимова, «наелектризованість», рельєфність динамічного малюнку. У другій хвилі розвитку за допомогою динамічних контрастів композитор загострює весь драматизм твору, застосовуючи «гру» регістрів під час виконання *glissando*. В доповненні до епізоду виконавець яскраво відображає наростаючу зловісну силу на фоні пальцевого тремоло, яке після

gadenza rubato підводить до репризи [Дод. А-90]. У репризі головна партія зберігає свої звуковисотні та ритмічні співвідношення. Аналогічна ситуація спостерігається із сполучною і побічною партією. Тільки в самому кінці композитор вдається до метро-ритмічного ущільнення музичної тканини. Тут емоційна напруга та стихійний розмах виконавця досягає свого апогею, а останній акорд *g-moll* створює ефект недосказаності, що в драматургічному плані є сприятливим підґрунтям для подальшого розгортання тематичного матеріалу [Дод. А-91].

У другій частині *Andantino*, що побудована на основі прийому *bisbigliando*, перед виконавцем стоїть серйозне завдання взаємодії з інструментом, адже використання перемикачів регістрів на фоні витриманих фактурних пластів вимагає від нього злагодженості ігрових рухів та максимальної зосередженості на образній драматургії творів [Дод. Д-9].

В першій частині А І. Пуріц на гранично-чуттєвому рівні відтворює цілісну атмосферу, що побудована на грі тембрів (*bisbigliando*) [Дод. А-50]. Ігрові рухи виконавця максимально виважені та стримані і зосереджують всю увагу слухача на розгортанні концептуальної ідеї. В другій частині виконавець яскраво виділяє серед усіх пластів фактури основний та другорядний матеріал, лаконічно проводячи кожен мелодичну лінію на фоні терцових ходів [Дод. Д-9].

Третя частина циклу *Allegro ben ritmico* написана у рондо-сонатній формі. І. Пуріц після медитативно-тривожної другої частини циклу миттєво перелаштовується на зловісно-нестримну третю частину, що проявляється у емоційній наповненості та масштабності виконання. Тема-рефрен починається з бурхливих квінтольних рикошетів, які чергуються з тріольними міховими тремоло [Дод. А-92]. Завдяки такому використанню баянних засобів композитором, ця частина стає основною кульмінаційною зоною цілого циклу. Спостерігається взаємозв'язок другої теми-рефрену рондо-сонати з основною темою першої частини циклу.

Перший епізод *B* включає в себе ряд специфічних метро-ритмічних співвідношень, які є досить проблематичними для виконання [Дод. А-93]. Але І. Пуріц долає всі складнощі, завдяки чітко продуманій аплікатурі та точності ігрових рухів [Дод. Д-9].

Тема-рефрен *A1* фактурно і ритмічно схожа на першу, але видозмінена в гармонічному відношенні. Розробка побудована на матеріалі теми-рефрену *A* і першого *B* епізоду. Починається вона з *glissando* на фоні акордових нашарувань, які переходять в метроритмічні комплекси, схожі до першого епізоду *B* [Дод. А-94]. У третьому епізоді *C* під час виконання *glissando* інтерпретатор створює момент розрядки, але переходячи до наступного проведення теми-рефрену *A1* знову повертається агресивно наростаюча сила. Кінець третього епізоду *C* пронизаний емоційною напругою, де вбачається явна схожість з розробкою першої частини циклу [Дод. А-95].

Рефрен втілює основну образну сферу у фіналі, сутність якого не в мелодичних зворотах, а суто в баянних прийомах: рикошет і тремоло міхом [Дод. А-96]. На динамічному рівні від одного *f* аж до граничних динамічних можливостей інструмента *fff*. Завершальним соль-мажорним септакордом з секстою та ще й із застосуванням *glissando* композитор створює ефект недосказаності, подібно першій частині циклу. А І. Пуріц в кінці акорду *glissando* робить замах рукою, «розсіюючи» його в просторі [Дод. Д-9].

Є. Подгайц постає перед нами не тільки як композитор, а й як художник, який своїми постійними пошуками збагачує баянне мистецтво та мислить категоріями постмодерну. Тембральні знахідки композитора, збагачуючи музичну тканину та надають їй своєрідного колориту. У своїй творчості композитор часто схиляється до класично-романтичної традиції.

З особливим трепетом композитор ставиться до літератури, що активно проявляється в його творчості. Це, як підкреслює Г. Рубахіна, відбивається у фабульності його мислення, в представленні тем як персонажів літературних творів – «героїв» музичних «історій» [163, с. 18].

Таким чином, творчість Є. Подгайца вражає своєю відкритістю та доступністю. Простота та художньо-емоційна наповненість творів не залишає нікого байдужим.

Н. Кашкадамова стверджує, що у виконавському мистецтві «...завжди відбувається змикання двох стилів: стилю композитора, що написав твір, та стилю піаніста, який його виконує. У педагогічній практиці, говорячи «стиль інтерпретації», часто мають на увазі збереження й відтворення особливостей композиторського письма. Але насправді інтерпретація завжди залежить також (буває, що й більшою мірою) від індивідуального музично-виконавського стилю піаніста [75, с. 5]. До цього індивідуального стилю, на нашу думку, можна віднести: індивідуалізований вибір темпу в рамках зазначених композитором; мікроструктурне інтонування та артикуляція; агогічні відхилення, динамічна градація; певні темброві знахідки. Тому й зростає інтерес до індивідуалізації виконавського процесу. Адже не достатньо просто відтворити нотний текст у відповідному темпі і без жодної помилки, а потрібно вміти правильно подати і донести до слухача матеріал, закладений у творі. Це вимагає від виконавця клопіткої праці над твором. Перш за все, він повинен створити у своїй уяві певну модель, художньо-образний зміст, який закладений у творі і вже тоді за допомогою засобів музичної виразності та навіть певних акторських театралізованих якостей «винести» твір на сцену. Філософи підкреслюють, що виконавець виступає не тільки носієм творчого образу, а його творцем і контролером, і «... регулятором всього творчого процесу» [15, с. 204].

За твердженням М. Давидова «першоджерелом виконавської інтерпретації, її похідним смисловим матеріалом є композиторські засоби музичної виразності – лад, гармонія, метроритм, фактура, мелодика, контрапункт, гомофонія, тембр, інструментовка, авторські ремарки, та інші, якими визначається ідейно-образний зміст музичного твору, художній задум автора. Аналіз виражального співвідношення (за Б. Асаф'євим – напруги та

співнапруги) цих засобів виявляє сутність в першу чергу авторського трактування музичного твору [45, с. 88].

Значний внесок в розвиток сонатного жанру для баяна вніс відомий російський композитор **Анатолій Кусяков** (1945–2007). Він автор більше 80-ти творів в найрізноманітніших жанрах: симфонія, ораторія, опера, кантати, концерти, симфонічні поеми, хорові твори, музика до театральних вистав, музика для народних інструментів. Однак найбільшу популярність композитору принесли твори для баяна. Вони часто звучать на найрізноманітніших конкурсах та входять в програми найвидатніших баяністів сучасності, зокрема таких баяністів як Юрій Шишкін, Вячеслав Семенов, Міка Вяюрюнен, яким присвячено окремі сонати.

А. Кусяковим створено сім сонат для баяна, в яких закладені глибокі філософські думки. Вони насичені як і вибухово-експресивними, так і лірико-медитативними рисами. В нашому дослідженні розглянемо інтерпретацію сонат № 5, 6, 7, які належать саме до третього періоду творчості композитора. Митець вдається до сонористики, поліладовості, дванадцятитонової хроматики, використовуючи найрізноманітніші колористичні відтінки. Соноростика постає на основі симбіозу декількох горизонтальних ліній та серійної техніки.

Характерними рисами його творчості є втілення ідей любові, ненависті, прагненням до ідеалу, які пронизані романтичними, медитативними та лірико-споглядальними станами. Перед виконавцем стоїть нелегке завдання – донести драматургічний задум і основні ідеї, які композитор втілює у творі.

М. Імханіцький стверджує, що музична мова композитора є досить складною та багатогранною. Митець застосовує різноманітні фактурні малюнки (використання чотирьох і п'ятиголосної поліфонії); не прості пасажі на виборній системі; ідентичність складності лівого і правого мануалів. «Самобутні індивідуальні образи і засоби їх музично-інтонаційного втілення завжди обумовлюють вагомий художньо-виконавський завдання. Вони пов'язані з багатьма моментами. Це – передача насиченої виразності мелосу,

незвичної звукової палітри, яка по-новому розкриває темброві засоби сучасного баяна» [62, с. 349].

Стиль і філософська глибина часом доходять до болісної відвертості, – все це присутнє у творах, написаних автором в пізній період творчості. Ю. Шишкін зазначає: «Кусяков не розгойдує інстинкти, не апелює до побутових почуттів; він вимагає і від слухачів, і від виконавців високої частоти настройки на їх власний внутрішній світ, а не простого споглядання» [232, с. 56].

Соната № 5 «Монолог про вічність» написана композитором в 1995 р., коли А. Кусякову виповнилось 50 років і присвячена провідному російському баяністу сучасності *Юрію Шишкіну* (1963 р. н.). Твір відкриває медитативний період творчості композитора. Митець порушує філософські проблеми онтології буття людини, її духовності та взаємодії зі світом.

Характерною особливістю сонати є одночастинність. Весь музичний матеріал побудований на трьох елементах вступу і одній дванадцятитоновій серії в різних варіантах: традиційних для класичної додекафонії інверсії, ракоходу, ракоходу інверсії, і, зокрема, аугментації (теми в збільшенні), початки серій від різних звуків в акордовій фактурі.

Розглядаючи Сонату № 5 «Монолог про вічність» в інтерпретаційному ракурсі, винятковим є виконання твору лауреатом міжнародних конкурсів Артемом Нижником. Виконавцю притаманна експресивно-логічна та емоційно-раціональна манера гри, насичена рельєфністю та розміреністю звучання в часово-просторовій проекції. А. Нижник з високою майстерністю та емоційною напругою допомагає слухачеві співпережити основну концептуальну ідею, задуману композитором.

Розпочинається соната таємничим вступом *ppp*, де виконавець застосовує незначну атаку першого звуку, не звертаючи увагу на динамічні відтінки вказані автором. Через конструктивні особливості інструмента, це є винятковою необхідністю для видобування звуку на мінімальному *piano*. У вступі сонати три тематичних зерна. Перше – це лірична тема, що служить

своєрідним рефреном, «містком» між темами експозиції [Дод. А-98]. Друге і третє зерно (тт. 9–11) в лівому мануалі – лежить в основі додекафонної теми головної партії [Дод. А-99]. Особливої виразності цьому епізоду надають закличні інтонації в правому мануалі, які виконавець вміло передає за допомогою чітко продуманої градації динамічної прогресії, підкріплюючи це все рухами корпусу тіла при зміні кожного мотиву [Дод. Д-5].

Характерною ознакою експозиції є благальна інтонація головної партії *A* (тт. 13–23). Тут зображено своєрідні монологічні роздуми, зародження певної думки, яка надалі переросте в складніші тематично-фактурні утворення. На фоні варіативного розвитку в лівому мануалі композитор використовує протяжні звуки в низькому регістрі, що надає своєрідного тембрового забарвлення, створюючи образ «зловісної» сили. Перехід від монологічної медитації до діалектичної патетики *A*. Нижник підкреслює замахом правої руки [Дод. Д-5]. В наступному епізоді *B* (тт. 23–32) відбувається трансформація із благальної інтонації в закличну *quasi tromba AI* (тт. 34–74). В побічній партії інтонаційно-фактурні утворення виконують функції формотворчої рівнонаправленої сили, а інтерпретатор майстерно виділяє кожний окремий елемент в музичній тканині, завдяки багатству цезур та штрихів, надаючи мелодичній лінії індивідуалізованого забарвлення.

Розробка побудована на матеріалі першої теми головної партії (інверсія додекафонної теми) із включенням третього тематичного зерна із теми вступу [Дод. А-100]. *A*. Нижник інтонаційно-раціонально визначає гучність кожного звуку, відчуває найдрібніші музичні деталі та яскраво продумує темпоритмічні зміни на фоні імпульсивно-пульсуючих наростань [Дод. Д-5].

Реприза – це перетворена (вдруге) інша тема головної партії *B*, яка тепер набуває ліричного характеру закличної інтонації із уривків вступу, що нагадують «додекафонну» тему [Дод. А-101]. Виконавець з особливою скрупульозністю і педантичністю інтонує кожен мелодичну лінію, детально продумує співвідношення фактурних фаз. Розвиток музичної тканини

досягає свого апогею в драматургічному плані в епізоді кластерних співзвуч на фоні імпровізаційних секвенцій. Емоційний фон інтерпретатора досягає гранично експресивного рівня, підкреслюючи цим основну кульмінацію сонати [Дод. Д-6]. Після цього вся музична тканина та й сам виконавець переходить в афективно медитативний стан. Це свого роду повернення до основних концептуальних принципів, на яких побудована соната.

Шоста соната «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» А. Кусякова відрізняється від решти сонат програмним змістом і не апелює до абстрактно-іраціональних станів. Програмний зміст сонати переносить слухача в Німеччину епохи середньовіччя із описом жорстокої розправи інквізиції над вільним народом. У цій сонаті композитор створив неординарний тип медитативно-діалектичної драматургії. Соната складається з двох частин: перша написана в сонатній формі із скороченою репризою, характерною ознакою другої є наскрізна форма з елементами варіаційності.

Емоційно-інтригуючим є виконання цієї сонати Ю. Шишкіним. Виконавець формує емоційно-інтелектуальний тип баяніста, який наділений феноменальною технікою та потужною енергетикою, за допомогою якої він створює максимальний контакт зі слухацькою аудиторією. Пристрасна збудженість, витончена палітра тембральних відтінків, трактування баяна як цілого оркестру – всі ці риси притаманні Ю. Шишкіну, а його стиль є неповторним і впізнаваним.

Розпочинається соната акцентованими тризвуччями, насиченими емоційною напористістю та зловісністю звучання, відчувається тривожний масштабний рух від *fff* аж до максимальних можливостей інструмента: композитор використовує такий динамічний фон для передачі трагізму втіленого в сонаті [Дод. А-102]. Виконавець миттєво поринає в образний світ твору, чітко продумавши до найдрібніших деталей режисерську постановку [Дод. Д-15]. Далі композитор вдається до раціонального фактурного вирішення, використавши на фоні теми тридцять другі секстолі (контрапункт). Застосовуючи виразову гостроту ритміки, Ю. Шишкін виділяє

тому, у якій відчувається внутрішня тривога та нестримна емоційність [Дод. Д-15]. Після кластерного глісандо відбувається миттєвий обрив динамічного звучання до головної партії, «нервозного» та нестійкого *ppp* [Дод. А-103]. Виконавець детально вслухається в кожну фразу, надаючи їй логічності та інтелектуальної довершеності. Поступово музична фактура ущільнюється і головна партія динамічно зростає. Сполучна партія включає два елементи, які формують поліфонічну фактуру з вільним розвитком (перший елемент – 23 т., другий – 26 т.). Суттєвою ознакою сполучної партії є поступеневий рух в лівій руці, який потім з'явиться в розробці. Ю. Шишкін яскраво демонструє хвилеподібні драматичні інтонації, а коли музична тканина переходить в лівий мануал, інтерпретатор диригує правою рукою, скеровуючи увагу слухача на важливість цього епізоду, який переходить в побічну партію [Дод. Д-15]. В побічній партії, яка включає два елементи (перший елемент в 37 т., другий в 40 т.), психологічна правдивість виконавця досягає рівня чуттєвої раціональності.

Після медитативно-інтелектуальної побічної партії відчувається внутрішньо-емоційне хвилювання інтерпретатора, яке тяжіє до розробки з двома хвилями розвитку. В першій хвилі (50–71 тт.) співставляється перший елемент сполучної партії і другий з побічної партії [Дод. А-104]. У цьому епізоді акорди *sff* у Ю. Шишкіна набувають нервозно-зловісного колористичного забарвлення [Дод. Д-15]. Із другого елемента побічної партії виростає нова тема (57 т.), яка більше розвивається в репризі. На початку другої хвилі виникає контраст двох елементів сполучної партії, а в кінці (86 т.) – головна партія [Дод. А-105]. Оскільки вона неповна, то немає подальшого розвитку, як в експозиції, тому сприймається як частина розробки, а не початок репризи.

У репризі побічна партія трансформована. Присутній тільки другий елемент, щоправда він легко впізнається за характерною фігурою в супроводі *c-d-es-g* (93т. і до кінця) [Дод. А-106]. Його можна розділити на дві секції: 1) В 93–98 тт., де подається другий елемент побічної партії, виконавець за

допомогою динамічного наростання та яскравого пасажу акцентує увагу на кульмінації, після якої відбувається повільний спад напруги у звучанні; 2) В 98 т. і до кінця першої частини набуває розвитку тема, що виникла із другого елемента побічної партії [Дод. Д-15]. Закінчення першої частини побудоване на хвилеподібних в динамічному відношенні, «аркоподібних», специфічно ритмізованих мотивних комплексах [Дод. А-107]. Виконавець створює ряд динамічних наростань та контрастів, використавши індивідуалізовану артикуляційно-ритмічну формулу [Дод. Д-15].

Форма другої частини сонати – наскрізна з елементами варіаційності. Об'єднуючим фактором тут слугує незмінний темп і ритмічне остинато (за винятком коди), а також побудова тематизму на висхідному і низхідному секундовому русі [Дод. А-108]. Варіаційність проявляється у «парності» тем: майже кожна нова тема повторюється двічі (або й тричі) поспіль із варіаційними змінами. Вражає витончена імпровізаційність, а також чітка однаковість штрихової системи в лівому і правому мануалах інтерпретатора [Дод. Д-15]. Емоційна напруга музичної тканини та виконавця не спадає до кінця сонати. А останні звуки «*a-as-f*» на максимально допустимій динаміці *fff*, створюють ефект «безвиході» та незавершеності, що підтверджує ідейно-драматургічні принципи, закладені композитором у сонаті [Дод. А-109].

Сьома соната «Misterium» А. Кусякова написана в 2005-му році. Драматургія та фактурно-інтонаційні принципи закладені у творі, підтверджують його назву. Незважаючи на некласичне трактування жанру сонати (шість частин та відсутність сонатної форми як такої), об'єднуючим фактором тут слугує трансформація початкової теми, в якій ймовірно і закладена назва твору. Цю сонату можна співставити із п'ятою сонатою, в якій композитор більше уваги надав саме технічній стороні композиції, оскільки в її основі дванадцятитоновна серія.

Оскільки Сьома соната «Misterium» присвячена провідному фінському баяністу М. Вяюрюнену (Mika Väyrynen), ми розглянемо основні інтерпретаційні моменти у його виконанні. Митець виділяється

неповторними рисами своєї художньої індивідуальності і належить до інтелектуального типу баяніста. Магнетизм особи музиканта, витончена імпровізаційність, емоційна врівноваженість, яскрава музикальність – це риси, які притаманні М. Вяюрюнену.

Відкривається соната таємничими містичними інтонаціями закличного характеру, які проникають в глибокі процеси свідомості [Дод. А-110]. Значної уваги виконавець надає тут динамічним змінам, що помітно впливає на артикуляційну різноплановість першої частини. Не дивлячись на складну тематичну структуру твору, інтерпретатору чітко зрозуміла логіка музичної тканини [Дод. Д-19]. Теми в процесі розвитку повторюються та видозмінюються, переростаючи в своєрідний інтонаційно-тематичний комплекс, що і є головним засобом цілісності цілої сонати. Після епізоду *rubato* виконавець миттєво реагує на темпоритмічні зміни. Адже як і в шостій сонаті, композитор використовує тут ритмізовані мотиви з прискоренням, які також будуть використані в третій частині сонати [Дод. А-111].

Форма другої частини, як і першої, є складною двочастинною. Тематичний розвиток двох частин відносно схожий, присутня видозмінена тема з першої частини. Розпочинається друга частина ніжною темою *dolce espressivo*, яка потім раптово переходить в контрастну тему *sub. f* [Дод. А-112]. Інтерпретатор детально вслухається в кожен фразу, надаючи їй логічного обрамлення, а останні акорди цієї частини умиротворюють сюжетну лінію [Дод. Д-19].

Третя частина – це каденція *rubato*, побудована на основних темах сонати. Її умовно можна поділити на три фази. У першій фазі (від початку до *piu allegro e molto agitato*) розвивається матеріал двох тем з першої частини сонати [Дод. А-113]. Особливістю другої фази (до *poco meno mosso, rubato*) є поява нової теми у лівому мануалі. В останній, третій фазі відбувається розвиток новоутвореної теми, а в лівому мануалі на фоні тремоло міхом з'являються фрагменти теми з першої частини [Дод. А-114]. В каденції М. Вяюрюнен демонструє феноменальну техніку та логічність усіх фактурно-

ритмічних змін [Дод. Д-19]. Каденція набуває рис драматичного монологу, що переходить в зловісно-наступальний характер в третій фазі [Дод. А-115].

У четвертій частині композитор знову використовує складну двочастинну форму. На початку цієї частини присутній мотив, подібний до теми з першої частини сонати [Дод. А-116]. На фоні педального акорду монодійні побудови переходять в діалектичну взаємодію з іншою темою, підводячи драматургічну дію до *ad libit. quasi cadenza*. В цьому епізоді з'являється нова тема, на якій і побудована вся каденція [Дод. А-117]. Виконавець професійно відображає складні динамічні процеси та образи і на основі однієї теми за допомогою своєрідних мікроструктурних інтонувальних досягає контрастно-конфліктної драматургії [Дод. Д-20]. А останній акорд *attaca* всю музичну тканину прямолінійно переводить до наступної частини.

П'ята частина написана А. Кусяковим у варіаційній формі. У цій частині відбуваються складні фактурні процеси тематичних утворень. На початку трансформується тема з першої частини сонати. Далі на фоні тремулювання тема з третьої частини сонати розвивається в збільшенні [Дод. А-118]. Впродовж ряду тематичних перетворень відбувається поліфонічне співставлення теми і її інверсії, збільшення на фоні контрапунктуючого голосу. М. Вярюнен завбачливо розраховує динамічний розвиток, що підводить слухачів до основної кульмінації цілої сонати [Дод. Д-20]. Останній звук «а» *attaca* плавно переходить в звук «ас» шостої частини сонати [Дод. А-119].

Фінал *Lento rubato* – тричастинна форма, побудована на темах з першої частини сонати. Вільна метрична організація звуків чітко слідує за інтонацією. Найбільш активна перша тема збагачується контрапунктом. Виконавець філігранно виконує кожну ноту, вибудовуючи динамічний план на мікроструктурному рівні. В подальшому музична тканина розширюється фактурно, збільшується число мелодичних ліній. М. Вярюнен професійно виділяє кожну лінію, створюючи рафінованість та логічність поліпластової фактури, де переважають медитативно-філософські стани [Дод. Д-20]. В

процесі гри напруга зростає до *fff*, де проявляється основна тема сонати, побудована на ракоході [Дод. А-120]. Після емоційної збудливості настає момент умиротворення на звуці «*es*», але в закінченні твору, подібно до шостої сонати, композитор використовує прийом незавершеності в драматургічному плані [Дод. А-121].

Отож, можна з впевненістю сказати, що А. Кусяков зробив вагомий внесок в розвиток баянного мистецтва. В тісній співпраці з провідними баяністами сучасності композитор створив ряд сонат для баяна, які відображають нові можливості інструмента та специфіку музичної мови А. Кусякова. Художньо-образний зміст творів композитора відображає найрізноманітніші стани на рівні інтелектуально-емоційної рефлексії, аж до чітких певних образів, драматургія яких насичена конфліктними станами, що проявляється в складних формотворчих та технічних принципах композиторського письма. Не зважаючи на різноманітність композиторських рішень у побудові сонат (п'ята соната – одночастинна, шоста – двочастинна, сьома – шість частин), кожна частина має свою лінію наскрізного розвитку. Об'єднання частин в єдине ціле здійснюється композитором завдяки прийомам *attaca* та взаємозв'язку тематичного матеріалу.

Сонатна творчість для баяна А. Кусякова має високий академічний рівень та вимагає від інтерпретатора надзвичайно високого рівня технічної, образно-емоційної, інтелектуальної та психологічної підготовки.

Цінним внеском в розвиток баянного мистецтва є творчість російського композитора **Владислава Золотарьова** (1942–1975). Твори композитора займають вагоме місце в репертуарі провідних баяністів на міжнародних конкурсах, а також студентів мистецьких навчальних закладів. Його композиції вирізняються високим ступенем художньої цінності та наближаються за рівнем професіоналізму до кращих зразків світової сучасної музики провідних інструментальних жанрів. А. Малкуш відзначає, що Вл. Золотарьов постає перед нами як «яскрава творча особистість, самобутній композитор і новатор в галузі вітчизняної баянної музики. Він

значно розширив коло образно-інтонаційних сфер і жанрову палітру творів для багатотембрового баяна, ввів багато нових прийомів гри, заклав певне семантичне навантаження для кожного регістру. Завдяки цим художнім досягненням Золотарьова, баян піднявся на рівень академічних інструментів...» [109, с. 28]. Таким чином, теоретичне обґрунтування оригінальної баянної творчості Вл. Золотарьова та загальних рис її виконавської інтерпретації набуває особливої вагомості та актуальності.

Вл. Золотарьова можна вважати одним із основоположників сучасного оригінального репертуару для баяна-акордеона. Митець працював в різних мистецьких напрямках і жанрах (концерт, сюїта, партита, мініатюра; сольне, ансамблеве, камерне виконавство). У своїй творчості він чітко орієнтується та пропагує академічний напрямок у баянному мистецтві.

Повною мірою Вл. Золотарьов намагався використати фактурні, темброві, сонористичні можливості на той час нещодавно запровадженого у виконавський обіг багатотембрового готово-виборного баяна. Фактура його творів є зручною для виконання. Найчастіше мелодія звучить у супроводі акомпанементу без підголосків (гомофонно-гармонічна фактура). Досить часто музична тканина насичена суто баянними прийомами звуковидобування та специфічними тембровими ефектами. Вл. Золотарьов застосовує різноманітні сонористичні ефекти, які є важливими чинниками у розвитку драматургії твору, а також певної театралізації художнього образу. Здебільшого виконання баянних опусів композитора потребує доволі значних фізичних зусиль та високої віртуозної майстерності.

Ф. Ліпс зазначає, що «...вся робота музиканта над твором спрямована на те, щоб він прозвучав в концертному виконанні. На це ж зорієнтовано все, з чим пов'язаний музикант: педагогіка, методика і т. і.» [96, с. 136].

Баянні твори Вл. Золотарьова користуються великою популярністю. Його музика звучить на міжнародних конкурсах та фестивалях, професійній та аматорській сцені. Одним із найбільш активних популяризаторів його музики є заслужений артист Росії, професор музичної академії ім. Гнесіних –

Фрідріх Ліпс. У його виконанні прозвучала більша частина баянних творів Вл. Золотарьова. Центральним твором у творчості Вл. Золотарьова є Соната № 3. Вона насичена трагічністю та тонким психологічним драматизмом, а також в ній відображається одвічне протистояння добра і зла, боротьба людини за ідеали любові. Цей твір є масштабним монументальним циклом, в основі якого – загальний образний зміст.

Заслуговує уваги виконання цього твору переможцем Трофею світу і Міжнародного конкурсу в Клінгенталі І. Пуріцом, учнем Ф. Ліпса.

Соната розпочинається величним вступом – *Maestoso*, який представлений масивними акордами із специфічним сонористичним забарвленням [Дод. А-122]. Це образ невідворотності, владності зовнішнього світу. Ф. Ліпс відзначає, що головна партія «цілеспрямована, імпульсивна, побудована на 12 тонах першої серії» [98, с. 60] (у творі є дві серії, кожна з яких складається з 12 тонів) [Дод. А-123]. Він радить при виконанні цього розділу «... винести тему на передній план, граючи її більш акцентовано, всі інші звуки грати більш гостро, забираючи їх на другий план (вони немов би грають роль мізан-сцени)» [98, с. 60].

Друга тема головної партії – *Allegro ben ritmico con anima* – це образ зла, протилежно невідворотності і статичності першої теми [Дод. А-124]. Завдяки активному акцентуванню ритмічного руху, виконавець підкреслює образ агресивності світу у ставленні до людини. Це все підсилюється маршовим ритмом і фанфарними інтонаціями. Розвиток «образу зла» в розробці підсилюється. І. Пуріц проводить послідовність баянних акцентів-поштовхів та міхових ефектів, підводячи слухачів до подальшого розвитку музичного матеріалу, який характеризується контрастами динаміки та голосними акордовими співзвуччями. При виконанні найскладніших епізодів не відчувається певної напруги в виконавському тонусі І. Пуріца, що дає змогу концентрувати увагу артиста на художніх завданнях [Дод. Д-8].

Особливістю образної сфери «зла» є не тільки її значне масштабне переважання в музиці сонати, але й використання для її створення інших

стильових елементів, до них можна віднести риторичну фігуру «catabasis» і середньовічну секвенцію «Dies irae».

Для підсилення образної сфери виконавець підкреслює фігуру «catabasis» та середньовічну секвенцію «Dies irae» не тільки ритмом, а й виділенням за допомогою акцентів. Також яскравості звучання їй додає гармонійна фігурація шістнадцятих, які дублюють мелодичний рельєф. І. Пуріц на чуттєвому рівні проникає в інтонаційно-образний зміст твору, що проявляється у майстерному зосередженні уваги на окремих епізодах в контексті цілого твору. Фігуру «catabasis» та середньовічну секвенцію «Dies irae» виконавець на візуальному та мікроструктурному рівнях відтворює інтонаційні особливості музичної тканини, що свідчить про тонке відчуття драматургії твору.

Секвенція «Dies irae» – символ наближення смерті, вводиться після побічної партії в експозиції фіналу [Дод. А-125]. І. Пуріц за допомогою підвищеної акцентуації шістнадцятих в басу, виділяє першу і третю долі такту, що робить розвиток теми рухливим. Акцентні ритмічні фігурації септакордів з пульсацією шістнадцятих в заданому ритмі посилюють міць і невідворотну силу підступаючої смерті. І. Пуріц не вдається до ударного характеру звуковибодування, а наближається до делікатного відтворення пульсуючих епізодів музичної тканини, що в драматургічному плані ще більше відображає символ «Dies irae» [Дод. Д-8].

Багатий внутрішній світ героя та його ліричні переживання характеризує друга образна сфера. Тема побічної партії першої частини (*Poco meno mosso molto cantabile*) створює образ страждання, болю і переживання, що відтворюється безперервністю імітаційно-поліфонічного розвитку [Дод. А-126]. Фоновий протяжний звук створює ефект нездоланної напруженості, що підсилюється ходами мелодійної лінії звуками неповної серії, поліладовими взаємодіями імітаційних голосів.

Друга частина сонати пронизана сонористичними ефектами завдяки звучанню фагота в нижньому регістрі та постійному тремолованню міху, яке

вимагає від виконавця неабияких фізичних зусиль [Дод. А-127]. У цій частині тембровість баяна виступає як важливий характеризуючий чинник. Також концертант велику увагу зосереджує на динамічному плані даної частини, адже автором представлений цілий спектр нюансів від *pppp* до *ffff*. Імпульсивна манера виконання в естетично допустимих межах збагачує гру І. Пуріца природністю та невимушеністю, що дає змогу слухачу співпереживати музичний твір та емоційно відгукуватись на нього. Слід зазначити зосередженість інтерпретатора на виконанні, де його артистизм сконцентрований на виразному відтворенні композиторського задуму. Виконавець завершує цю частину, вслухаючись в ледь-ледь чутний секстакорд ре-бемоль мажор [Дод. Д-8].

До другої образної сфери можна також віднести образ *Largo* в третій частині Сонати, який передає напружений розвиток музичної думки за допомогою зростання звукового обсягу [Дод. А-128]. Використання *vibrato*, зміна регістрів, використання підкреслено дисонуючих акордів, аж до кластерів створюють напружену картину переживань. Цей розділ виконує роль вступу до фуги.

Тема фуги в басовому регістрі виділяється рельєфністю інтонацій [Дод. А-129]. І. Пуріц використовує міцну хвилю динамічного наростання, послідовно проводячи тему в чотирьох голосах фуги. Кожне нове проведення теми починається з розміреного руху половинних тривалостей, а закінчується активними ходами тріолей восьмих і четвертей. Так поступово створюються чотири хвилі розвитку, що завершуються потужним динамічним піднесенням єдиної поліфонічної тканини фуги. Виконавець вміло продумує кульмінаційний план твору та відштовхується від внутрішнього відчуття інтонаційного розвитку, що спостерігається в його невимушеності технічно-ігрової дії [Дод. Д-8].

Четверта частина – *Allegro viva secun anima* – динамічний фінал циклу [Дод. А-130]. У цій частині знову відображена боротьба сил добра і зла, прагнення людини до щастя. Цезура між III-ою і IV-ою частинами

скорочується виконавцем до мінімуму, що посилює експресивний характер головної партії фіналу, надавши їй додаткової експресії.

Велику увагу І. Пуріц надає показу контрасту головної і побічної партії IV частини. Адже вони написані в одній тональності – до мінор. Тому драматичну напругу музики виконавець створює за допомогою динамічного зростання на фоні остинатних фігур шістнадцятих нот. Вся музика рухається до кульмінаційної теми «Dies irae» [Дод. А-125]. Потрібно відзначити вміння І. Пуріца виразно відобразити динамічну прогресію композиції, темпо-динамічний план композиції, а також виразне відображення образних сфер твору.

І. Пуріц вміло визначає важливість основної і другорядних кульмінацій та розраховує в побічній партії запас динаміки для кульмінаційного *crescendo* всієї сонати. Елементи головної партії з'являються в розробці. А в репризі з'являється побічна партія. Далі майже повністю повторюється розділ головної партії з експозиції. В останньому розділі сонати композитор застосовує колаж з музики А. Шенберга «Просвітлена ніч» (секстет написаний за поемою Ріхарда Демеля «Жінка і світ» і продовжує лінію пізнього романтизму) [Дод. А-131]. Типовий сюжет романтичної епохи: місячна ніч, почуття між чоловіком і жінкою, картини природи. І. Пуріц лаконічно відтворює драматургічний план останнього розділу, емоційна наповненість виконавця підпорядкована технічним завданням та смисловій наповненості музики.

Закінчується соната світлим акордом в ре мажорі і навіть після затихання виконавець вслухається в тишу [Дод. Д-8].

У творах для баяна Вл. Золотарьова закладені одні з основних орієнтирів для подальшого розвитку баянного мистецтва на академічному рівні, що проявляється у винаході та застосування нових суто баянних технічних прийомів, а також збагаченні музичної тканини глибоким художньо-образним змістом.

Таким чином, важливими художньо-мистецькими аспектами інтерпретації музичних творів є нотний текст, темп, ритм, метр, динаміка, жанр твору, процес пізнання, спрямований на відображення об'єктивного змісту музики як під час підготовки до концерту, так і під час виступу. Проникаючи в глибину музичного мислення композитора, інтерпретатор виявляє особливості музичної мови автора, розвиток драматургії твору і особливості стилю епохи, жанру, національний характер музики. К. Булиго підкреслює, що при створенні музичного образу потрібно вивчити композиторське «обличчя» твору і рівнятися на оцінку створеної інтерпретації, яку вона отримає в передбачуваних слухачів [25, с. 71]. Суть інтерпретації являє собою класичну єдність об'єкта, яким є музичний твір, і суб'єкта – виконавця.

Висновки до Розділу 3

Баянне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст. крізь призму академізації та розвитку композиторської техніки збагатилося своєю стильовою виконавською палітрою. Хоча класифікація стилю баяністів проводиться з суб'єктивної точки зору та чіткі межі розподілу дещо розмиті, висвітлюються основні особливості стильової диференціації.

Розуміння певного стилю проявляється в сукупності ознак окремих явищ. Ця сукупність явищ об'єднана в єдине ціле і має здатність багаторазового повтору. Такі узагальнені якості, що багаторазово повторюються в певному проміжку часу і складають загальну основу індивідуального стилю виконавця. Хоча через різноманітні фактори суб'єктивного впливу, індивідуальний стиль має здатність видозмінюватися.

Стильові особливості виконавців в баянному мистецтві тісно пов'язані з розвитком оригінального репертуару для баяна. З появою Сонати № 1 М. Чайкіна, з'являється низка нових фактурних композиційних засобів (поліфонізація музичного матеріалу, багатопластовість фактури), які ставлять перед виконавцем складні завдання в технічному плані. Вплив неофольклоризму та неокласицизму на баянну сонату позначився на

стилевих тенденціях виконавства (перехід до акцентно-ударної манери виконання творів).

Індивідуальні стильові особливості провідних баяністів сучасності встановлені на основі таких критеріїв як: музично-виконавські засоби, формально-структурні, соціологічні, естетичні, художньо-образні, емоційні.

Виявлено, що виконавський стиль – це категорія історична, а з тенденцією новаторських прийомів та імпровізаційної манери виконавства стильові історичні рамки втрачають свою значущість та носять особистісний індивідуалізований характер. В баянному мистецтві це проявляється на основі переходу від інтонаційної манери виконавства до акцентно-ударної, імпровізаційної.

На основі розвитку композиторської техніки встановлено шлях еволюції виконавського баянного стилю у творчості таких виконавців, як: М. Різоля, О. Дмитрієва, Ф. Ліпса, А. Гайнулліна, П. Фенюка, В. Зубицького, О. Шарова, М. Ваюрюнена, П. Маріча.

Характеризуючи особливості індивідуального стилю, необхідно визначити особливості інтерпретації на основі жанру баянної сонати. Саме на основі інтерпретації твору тим чи іншим виконавцем, можемо встановити індивідуальні стильові розбіжності.

Визначено основні засоби інтерпретації композиторської думки провідними виконавцями сучасності. Встановлено, що для успішного відображення художньо-образного змісту та динаміки розгортання музичного твору, зокрема, баянної сонати, слід залучити низку виконавських засобів: тембр, штрихи, метроритм, агогіка, артикуляція, слухо-моторне відчуття.

Перед виконавцем постає ряд завдань для передачі основної ідеї твору, задуманої композитором. Сонати Є. Подгайца, А. Кусякова, Вл. Золотарьова насичені широким спектром художньої образності, а також символами філософського значення. Такий зміст музичної тканини зумовлює велику кількість суто баянних технічних прийомів звуковидобування. Це і створює

проблеми для передачі виконавцем змісту твору і вимагає від нього високого професіоналізму.

В баянному мистецтві сьогодні відбувається змикання двох стилів: стилю композитора та виконавця. Вони перебувають в діалектичній взаємодії, доповнюють один одного. Такий симбіоз виконавця і композитора є рушійною силою розвитку як і композиторської техніки, так і виконавського мистецтва. Інколи такий симбіоз буває одноосібний, тобто композитор одночасно є і виконавцем. Таке поєднання досить розповсюджене сьогодні і тому постійно розширюються засоби виконавської техніки.

Основні положення розділу розкриті у наших публікаціях: «Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владислава Золотарева» [156], «Інтерпретаційні та формотворчі аспекти баянних сонат Анатолія Кусякова» [153], «Своєрідні формотворчі та інтерпретаційні особливості баянної сонати Єфрема Подгайца» [157].

Література до розділу

7, 10, 14, 15, 16, 22, 25, 26, 31, 34, 35, 36, 39, 45, 47, 61, 62, 63, 65, 70, 72, 75, 78Ю 80, 88, 96, 97, 98, 109, 122, 125, 128, 131, 133, 145, 152, 156, 163, 166, 174, 190, 213, 214, 218, 232, 238.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети, завдань, основних положень і результатів дослідження стильової еволюції жанру баянної сонати в східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть сформульовано такі висновки.

Жанр баянної сонати перебуває в щільному діалозі з іншими жанрами. Експерименти з баянною сонатою передбачають включення в її сферу інших жанрів, у результаті чого виникає варіантність трактування жанру на формотворчому рівні. Інколи сонатна форма будується на поліжанровій основі. Для композиторів, які творять у жанрі баянної сонати, характерна тенденція – перебудова жанрового складу. Багатовимірність жанрового рішення, народженого в процесі мислення та асоціативних ідей, наближають жанр баянної сонати до стильових особливостей індивідуалізованості музичного мислення композитора. Основні властивості сонатного жанру залишаються незмінними, але іноді вони набувають суто символічного значення. Музична мова композитора і сонатний жанр стають взаємопов'язаними. Жанр сонати несе в собі певний «генетичний код», за яким і визначаються його основні особливості, а індивідуальна музична мова композитора ніби поновлює його та доповнює, надаючи індивідуальні особливості композиторського стилю.

1. **Встановлено**, що музикознавцями всебічно досліджено жанр сонати з моменту зародження, визначено його формотворчі, фактурні та структурні особливості. Однак жанр баянної сонати не знайшов глибокого мистецтвознавчого осмислення. У численних наукових дослідженнях йому відводиться епізодичне місце. Виконавські та композиторсько-стилістичні особливості баянних сонат розглянуті у дослідженнях: В. Бичкова, А. Гончарова, В. Князева, В. Кузнєцова, Д. Кужелева, Ф. Ліпса, О. Мірошніченка, А. Сташевського, Ю. Чекана, А. Черноіваненко та ін. Аналіз жанру баянної сонати дозволив визначити загальні поняття, що

відображають композиційні властивості, структурні та формотворчі особливості цього жанру на основі композиторської творчості.

Для цього був підібраний певний *методологічний алгоритм* для аналізу баянної сонати, що проявляється у наступному: виявленні спільних і відмінних ознак і властивостей об'єкта; розподіл об'єкта на логічні частини й установлення між ними зв'язків на формотворчому рівні; визначення співвідношення спільних ознак з індивідуальними та розчленування їх на певні категорії.

2. Систематизувавши джерельну базу дослідження, *упорядковано* нотографію близько ста баянних сонат другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також значну кількість аудіо- та відеозаписів провідних виконавців-баяністів. На основі джерельної бази дослідження здійснено детальний аналіз формотворчих та структурних особливостей жанру; визначено особливості композиторської техніки та музичної мови композиторів, які пишуть у цьому жанрі. Аудіо- та відеозаписи провідних виконавців, а також власні спостереження на концертах дали змогу прослідкувати основні особливості стилю виконавства. На основі упорядкованих нотних текстів, аудіо- та відеозаписів *складено* алфавітний перелік сонат для баяна у творчості українських та зарубіжних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Взявши за основу класифікацію сонат із бібліографічного збірника А. Семешка «Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ – ХХІ століть» [Дод. Б1], суттєво доповнено їх перелік новітніми сонатами, у т. ч. і неопублікованими. На основі здійсненої систематизації баянної сонати були відібрані ті твори для аналізу, які мали вагомий вплив на розвиток сонатного жанру в баянному мистецтві.

3. Теоретична та джерельна база дослідження дозволила *відтворити* еволюційний шлях жанру баянної сонати. Еволюція жанру баянної сонати розглянута крізь призму загальних особливостей музичної форми епохи та індивідуальних особливостей композиторського стилю.

Визначено три умовні періоди еволюції баянної сонати:

1) 1950–1960-ті рр. – зародження жанру, домінування класичної форми (М. Чайкін);

2) 1970–1980 рр. – поява творів таких стильових напрямів, як неокласицизм (А. Кусяков, Вл. Золотарьов) та неофольклоризм (В. Семенов, В. Зубицький);

3) з 1990-х років до сьогодні – баянна соната презентує такі течії та напрями, як мінімалізм та постмодернізм (В. Рунчак, С. Губайдуліна та ін.).

Баянна соната на кожному етапі розвитку вбирає в себе певні історичні процеси та національні особливості. У творах відображені основні стильові тенденції епох – пізній романтизм, неокласицизм, експресіонізм, модернізм, неоромантизм, постмодернізм, мінімалізм.

Відповідно встановлено, що на початку зародження жанру баянної сонати композитори тяжіють до класичних традицій сонатного жанру, що відображено у сонатах М. Чайкіна.

У кінці ХХ ст. індивідуальні композиторські рішення домінують над класичними і вже досить складно віднести ту чи іншу сонату до певного стилю. У музичній мові багатьох баянних сонат використана сучасна композиторська техніка (С. Губайдуліна, А. Кусяков, В. Семенов, В. Зубицький). Еволюція сонатного жанру рухається в бік відкритих форм, де присутнє вільне трактування сонатності, аж до узагальнено-філософського, у якому є протиставлення двох тем, комплексів, настроїв, тощо. Але якщо у композиторів академічного напрямку новаторство в сфері музичної лексики та форми зберігає основні ознаки жанру, то в сонатах композиторів авангардних напрямів воно призводить до їх зміни або повного нівелювання.

4. **Виявлено** у творчості українських та зарубіжних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття *взаємопроникнення жанрів* в баянній сонаті. Жанр вносить семантичне навантаження в образний зміст твору, а жанровий синтез став сьогодні розповсюдженим явищем композиторського вирішення в баянній сонаті.

Встановлено, що сонатний жанр поєднують із симфонічними методами драматургії, а також з жанрами поеми, балади, новели, поліфонії, капричіо, рапсодії. Зокрема, у Сонаті на тему DSCН (остинато, речитатив і fuga) В. Балика спостерігається використання в композиційній структурі поліфонічного циклу з фугою. Приклади жанрового синтезу за принципом об'єднання жанрових атрибутів сонати і поліфонічного циклу з фугою можна помітити і в творчості інших українських композиторів, зокрема в баянних сонатах Ю. Шамо та В. Бібіка.

Сольно-інструментальна циклічна форма поєднується із симфонічними методами драматургії у Концертній симфонії для баяна А. Холмінова, Сонатах-симфоніях В. Дікусарова та В. Бонакова. Зразком жанрового синтезу з малими та розгорнутими формами є Соната-експромт «Буковинська» В. Власова, яка увібрала багато ознак від своєї другої частини назви, а саме: лаконічність, імпровізаційність, швидкоплинність.

Опора на фольклорні теми з елементами розповідності відображена у Сонаті-рапсодії для баяна В. Довганя, що і підтверджує особливості будови форми цього твору.

Поєднання сонатного жанру і капричіо реалізовує у своїй Сонаті-капричіо для баяна В. Бешевлі. Композитор мислить чіткими структурами, але уникає при цьому завершеності побудов (початок нової побудови несподівано свідчить про завершення попередньої). Така калейдоскопічність викладу музичного матеріалу у вільній формі і є проявом жанру капричіо.

Проникнення жанру балади в баянну сонату яскраво виражене у творчості В. Бонакова та Я. Олексіва. Риси баладності проявляються насамперед у розповідності. Звідси – вільна форма, яка побудована на калейдоскопічності подій, переплетенні ліричних, епічних та драматичних елементів.

Поєднання сонати і поеми використовують у своїй творчості В. Ходош, Ю. Наймушин і В. Бонаков. Характерними особливостями такого поєднання жанрів є те, що один образ постає із однієї короткої теми та протягом твору

активно розвивається, а також наявність поемної діалектики, наскрізний поемний розвиток, опора на сонатний принцип організації форми.

Поєднання жанрів в баянній сонаті розширює драматургічні рамки та збагачує її глибоким художньо-образним змістом.

5. *Уточнено* концепт жанру баянної сонати. **Ми трактуємо баянну сонату як жанр, який сформувався в другій половині ХХ століття та обумовлений індивідуалізованими особливостями авторської концепції, національної традиції, музичної мови та розвитку конструктивних можливостей баяна, на фоні яких винайшли новітні технічні прийоми звуковидобування, а багатство тембру і динаміки інструмента створює діапазон від «звичайних», «камерних» сонат до «симфонізованих».** Форма сонати еволюціонує від традиційної тричастинної побудови до одночастинної, вільних форм. Інколи нівелюється значення форми і залишається лише сама ідея сонатності, що опирається на образну сферу драматичної дії. Навіть якщо композитори не дотримуються стандартів форми, називаючи свій твір «сонатою», вони вже вносять його в контекст цього жанру: це або твір, де є протиставлення двох начал, або задіяні принципи діалектики (адже сонатна форма і є музичним втіленням діалектики), або ж композитор використовує жанр сонати для підкреслення масштабності твору. З появою нових виразових можливостей змінюється якість форми, з новим трактуванням, витісняються традиційні засоби стабілізації музичної структури: регулярність метричної пульсації, стабільність ритму, чітка функціональна диференціація музичної тканини, натомість сонористика і алеаторика створюють умови співавторства композитора і виконавця.

6. *Здійснений* комплексний аналіз баянних сонат, у тому числі раніше не досліджених, а саме: 5-ої, 6-ої, 7-ої сонат А. Кусякова, Сонати № 2 та Сонати № 3 В. Семенова, Сонати-балади Я. Олексіва, Сонати Є. Подгайца, «Impasse» Ф. Анжеліса, Сонати М. Зелінські, зумовив такі узагальнення:

а) встановлено основні функції музичного тематизму у баянній сонаті. Тема є рушійною силою побудови музичної форми та інколи й елементом її структури, що свідчить про традиційність тематичного розвитку класичної сонатної форми. На пізніших етапах розвитку баянної сонати домінують серійна техніка та варіаційний принцип розвитку. Композитори часто вдаються до лейтмотивності музичного тематизму, а також монотематизму. Однак у процесі еволюції композиторської техніки, з появою сонористики та серійної техніки, музичний тематизм може втрачати своє функційне значення, а домінуючу сторону формотворення займатиме тембр, певні ритмічні побудови та ін. Основною функцією музичного тематизму в баянній сонаті є його зв'язуюча роль.

Крім того, що баянні сонати будуються за принципом монотематизму та інваріанту, композитори застосовують різноманітні новаторські прийоми. В. Семенов у Сонаті № 3 застосовує зашифровану азбукою Морзе цитату Г. Гейне, а також квазіцитирування інших творів. Використання такого прийому у творі реалізовує принцип єдності змісту і форми, засвідчує прийом подвійного кодування.

Показовим є застосування символів у поєднанні із серійною технікою та сонористикою. У творчості С. Губайдуліної діалектична взаємодія досягається за допомогою символів. Завдяки перехрещенню правого і лівого мануалу баяна у сонаті «Et Exspecto» проявляється символ хреста. Застосування символів здійснює також у своїй творчості В. Рунчак.

Уточнено, що рушійною силою динамічного розвитку баянної сонати є конфліктність та глибина суперечностей образних сфер, які перебувають у діалектичній взаємодії. Однак існують й інші засоби динамічного розвитку. Яскравим прикладом є Соната № 2 А. Кусякова, в якій майже усувається конфліктність як основний принцип розвитку образно-драматичного плану сонатної форми. Рушійною силою твору є експозиційний і варіаційний розвиток.

б) доказовим став і той факт, що важливу, а інколи й головну роль, відіграє тембр. На формотворчому рівні науковці застосовують поняття «темброформи». Тембральні можливості баяна дають змогу активно експериментувати композиторам з колористичним збагаченням музичної тканини, а іноді навіть на формотворчому та структурному рівнях. У баянній сонаті вперше застосовується колористичний прийом *bisbigliando*. Є. Подгайц застосовує його у другій частині сонати для баяна. На фоні усього пласту фактури прийом *bisbigliando* має важливе семантичне навантаження в драматургічному плані твору.

Принцип діаметрально-образних сфер на основі тембрового контрасту застосовується у Сонаті № 2 «Слов'янська» В. Зубицького як допоміжний засіб посилення і виділення контрастних зон загальної драматургії твору.

7. Систематизовано індивідуальні виконавські стилі на основі баянної сонати (віртуозний, емоційний, який «поділяється на два підтипи – емоційно-піднесений і швидше схильний до ліризму, медитації», раціоналістичний та інтелектуальний) та охарактеризовано особливості її інтерпретації.

Поєднання віртуозного типу з раціоналістичним простежується у творчості О. Шарова. Емоційно-віртуозний тип виявляється у О. Дмитрієва. Віртуозно-емоційний тип виконавця, переплетений з елементами театралізації, притаманний А. Гайнулліну. Емоційно-піднесений тип представлений у виконавській творчості В. Зубицького, що підкріплений і в композиторській манері його письма. До дещо іншого – інтелектуального стилю – належать М. Вяюрюнен та Ф. Ліпс. Також до інтелектуального типу з елементами раціоналізму належить М. Різоль. Зовсім протилежний цим типам виконання є сербський баяніст П. Маріч, якого можна віднести до експресивно-віртуозного типу, навіть деякою мірою, до експансивного стилю. Але, незважаючи на таку диференціацію виконавців баянного мистецтва, вони є полістилістами завдяки поєднанню у своїх концертних програмах широкого спектру творів композиторів багатьох епох. Вагомий

вплив на формування виконавського стилю відіграють національні і регіональні баянні школи, в яких відображені національні особливості та певні історичні процеси.

Перебудова жанрової класичної основи створює умови для варіантного трактування твору. Еволюція композиторської техніки та поява у творах серійної техніки і сонористики дає вільне поле для імпровізаційного мислення виконавця. Баянна соната другої половини ХХ – початку ХХІ ст. порівняно з класичною сонатою не сковує волю виконавця нотним текстом, і виконавець стає співавтором твору.

Виявлено, що в баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. відбувається змикання двох стилів: стилю композитора та виконавця. Це є рушійною силою для подальшої еволюції баянного мистецтва.

На основі всіх перерахованих висновків **створено** цілісне уявлення про формування та розвиток жанру баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки / перевод Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения. *Баян и баянисты: сб. ст.* / сост. и общ. ред. Ю. Акимова. Вып. 3. Москва: Сов. композитор, 1977. С. 147–172.
3. Алексеев А. Д. Музыкант-исполнитель и его время. К новым рубежам науки о музыкально-исполнительском искусстве. *Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства.* Москва: Сов. композитор, 1985. С. 10–30.
4. Алексеев А. Д. О проблеме стильного исполнения. *О музыкальном исполнительстве.* Москва: Музгиз, 1954. С. 159–170.
5. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 344 с.
6. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. Москва: Музыка, 1991. 320 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Ленинград: Музыка, 1982. 200 с.
9. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 216 с.
10. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. Изд. 2-е, доп. [Ред. Т. Ливанова]. Москва: Советский композитор, 1978. 199 с.
11. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2018. 38 с.
12. Балык Вл. Об исполнении произведений Вл. Золотарева для баяна. Часть I. Астрахань, 1990. 78 с.

13. Балык Вл. Об исполнении произведений Вл. Золотарева для баяна. Часть II. Астрахань, 1990. 84 с.
14. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград: Музыка, 1974. 336 с.
15. Басин Е. Я., Крутоус В. П. Философская эстетика и психология искусства: учеб. пособие. Москва: Гардарики, 2007. 287 с.
16. Басурманов А. П. Справочник баяниста. 2-е изд., испр. и доп. / под общ. ред. Н. Я. Чайкина. Москва: Сов. композитор, 1987. 424 с.
17. Безугла І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2004. 20 с.
18. Бобровский В. П. О переменности музыкальной формы. Москва: Музыка, 1970. 227 с.
19. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1. Москва: Музыка, 1989. 267 с.
20. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1973. 332 с.
21. Богатирьова Анна Миколаївна. Американська фортепіанна соната кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: закономірності історичного розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.
22. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. Москва: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. Ч. 1. 256 с.
23. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. Москва: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. Ч. 2. 208 с.
24. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мист-ва:

17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 30 с.

25. Булыго К. Проблемные ситуации в обучении баяниста. *Баян и баянисты*. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 69–86.

26. Бычков В. В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы: в 2 кн. Челябинск: Версия, 1997. Кн. 2. 290 с.

27. Бычков В. В. Музыка для баяна уральских композиторов (Соната № 1 В. Веккера). *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*, 2016. № 1 (45). С. 161–172.

28. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1992. 161 с.

29. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2009. 214 арк. : ноти.

30. Великовская (Шевцова) И. В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2013. 222 с.

31. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / пер. с англ. Москва: «Когито-Центр», 2001. 384 с.

32. Вірановський Г. Музично-теоретичні системи (Предмет і принцип побудови). Київ: Музична Україна, 1978. 85 с.

33. Гаккель Л. Е. О новой исполнительской личности. *Советская музыка*. 1984, № 4. С. 63–68.

34. Гатауллин А. А. Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Музыкальное искусство. Москва, 2013. 24 с.

35. Голубева Е. Б. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 279 с.

36. Голяка Г. Володимир Зубицький: горизонти творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 86: Історія в особистостях*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 392–406.
37. Гольберг М. Діалог. Розуміння. Інтерпретація. *Діалог культур: Україна в світовому контексті. Мистецтво й освіта*. Вип. 3. Львів: Каменяр, 1998. С. 358–369.
38. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 193 с.
39. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. *Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев: Музична Україна, 1985. С. 81–99.
40. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы Изд. 2-е, доп. Київ: Музична Україна, 1973. 309 с.
41. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, «Муз. образование». Москва: ВЛАДОС, 2004. 176 с.
42. Губайдулина С. А. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории: материал подготовила А. Бондаренко. *Трибуна молодого журналиста*. 2011. № 1. С. 2.
43. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск: Наука, 1985. 88 с.
44. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
45. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Музичне виконавство*. Вип. 2. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 88–98.
46. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна, 1983. 72 с.

47. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста і акордеоніста: підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. Київ: Муз Україна, 2004. 290 с.
48. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста. Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
49. Давыдов Н. А. Об украинской школе баянного исполнительства (краткая информация для журнала Ульриха Шмюллинга). *Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні*. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. С. 123–129.
50. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Сов. композитор, 1986. 206 с.
51. Дондюк А. Конфлікт. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Атрис, 2002. С. 299.
52. Дорохін В. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.
53. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 454 с.
54. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
55. Єременко З. З історії виконавської інтерпретації. *Музика*. Київ: Музична Україна, 1983. № 1. С. 20–21.
56. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 1: учебник для спец. факультетов высших муз. учеб. заведений. Москва: Музыка, 1995. 544 с.
57. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 2: учебник для спец. факультетов высших муз. учеб. заведений. Москва: Музыка, 2008. 528 с.

58. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений: учеб. пособие для студ. муз.-пед. училищ и колледжей. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
59. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство. Москва: Знание, 1982. 56 с.
60. Золотарев Вл. Судьба и Муза: воспоминания, архивные документы / сост. П. Серотюк. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 352 с.
61. Зубицкий В., Семешко А. Диалог о времени и мастерстве. Киев: Ассо-orus Publishers, 2003. 40 с.
62. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
63. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и акордеона: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. Москва: РАМ им. Гнесинных, 2004. 376 с.
64. Имханицкий М. И. Полвека с баяном. Москва: Советская музыка. 1990. № 2. С. 59–61.
65. Иванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: дис. ... канд. мист.: 17.00.02 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 277 с.
66. Иванов Є. О. Деякі тенденції розвитку репертуару баяністів України у 70–90–х роках ХХ століття. *Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів*. Суми, 1997. С. 46–54.
67. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
68. Карась С. О. Інтерпретація творів бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львівська держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2006. 18 с.

69. Карташов В. Д. К феномену стиля современного композитора-баяниста: на примере сочинений Владимира Зубицкого: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
70. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
71. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 37: стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 177–180.
72. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ –Дрогобич: Відродження, 2000. 98 с.
73. Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*. Київ: *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2000. Вип. 5. С. 59–65.
74. Катунян М., Екимовский В. Поставангард глазами композиторов. *Музыкальная академия*. 1998. № 3–4. С. 119–125.
75. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
76. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
77. Книга о музыке: популярные очерки / сост. Головинский Г., Ройтерштейн М. Москва: Сов. композитор, 1988. 220 с.
78. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 188 с.
79. Князев В. Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. 215 с.

80. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве. *Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3.* Москва: Сов. композитор, 1985. С. 29–54.
81. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 367 с.
82. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 35 с.
83. Конфликт. *Философская энциклопедия*, т. 3. Москва: Гос. науч. изд-во «Советская энциклопедия», 1960. С. 55.
84. Корнієнко Н. Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму. *Українська художня культура*. Київ: Либідь, 1996. С. 353–365.
85. Корыхалова Н. П. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 8. Москва: Музыка, 1973. С. 102–137.
86. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
87. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 56–63.
88. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2002. 182 с.
89. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна: анализ музыкальной формы. Київ: Муз. Україна, 1990. Ч. 1. 150 с.
90. Кулова Е. Черты современности в исполнительском творчестве. *Музыкальное исполнительство и современность*. Вып.1. Москва: Музыка, 1988. С. 271–301.
91. Курковский Г. В. Вопросы фортепианного исполнительства. Київ: Музична Україна, 1983. 138 с.

92. Куртий І. До питання стильових особливостей композиторського доробку А. Онуфрієнка, В. Балака, Я. Олексіва в еволюційному просторі Львівської баянної школи. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: матеріали II-ї Всеукр. наук.-практ. конф. «Творчість композиторів України для народних інструментів»*, присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова (ДДПУ ім. Івана Франка, 2.12.2011, м. Дрогобич) / ред.-упоряд. А. Душний. Дрогобич: Ред.-видав. відділ Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2011. Вип. 2. С. 47–52.

93. Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII – XX століть. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.

94. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 18 с.

95. Липс Ф. Р. Век XX – баянистам XXI століття. Вип. 9. Москва: Музыка, 2006. 80 с.

96. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. Москва: Музыка, 1985. 158 с.

97. Липс Ф. Р. Кажется, это было вчера... Москва, 2008. 376 с.

98. Липс Ф. Р. Творчество Владислава Золотарева. *Баян и баянисты: сб. ст. Вып. 6*. Москва: Советский композитор, 1984. С. 27–68.

99. Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст.. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Вид-во Ліра-К, 2017. 224 с.

100. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.

101. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. Москва: Мысль, 1995. 944 с.

102. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 752 с.

103. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва: Сов. композитор, 1978. 350 с.
104. Мазель Л. А. О мелодии. Москва: Музгиз, 1952. 299 с.
105. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. Москва: Музыка, 1991. 80 с.
106. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. Москва: Сов. композитор, 1982. 327 с.
107. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. доп. и перераб. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
108. Малинковская А. Проблемы исполнительского интонирования советской фортепианной музыки последних десятилетий. *Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства*. Москва: Сов. композитор, 1985. С. 116–151.
109. Малкуш А. С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва (на примере сочинений для баяна): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Новосибирская гос. академия им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2013. 32 с.
110. Манафова М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе. *Научно-культурологический журнал*. Ростов-на-Дону: Relga, 2010. Вып. 14 (212). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735> (дата звернення: 08. 04. 2010).
111. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2017. 211 с.
112. Марченко В. Про перекладення фортепіанної педалі та її інтерпретацію на готово-виборному, багатотембровому баяні. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: 2000. Вип. 8. С. 125–133.

113. Марченко В. Транскрипція як різновид інтерпретації: методичні рекомендації з методики та теорії виконавського мистецтва на народних інструментах (готово-виборний багатотембровий баян). Київ: 1999. 88 с.

114. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.

115. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.

116. Меретукова З. К. Методология научного исследования и образования: учеб. пособие для студентов занимающихся НИР и аспирантов. Майкоп: АГУ, 2003. 244 с.

117. Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитания исполнителя. *Мастерство музыканта-исполнителя*. Москва, 1972. С. 5–20.

118. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. Москва: Музыка, 1967. 195 с.

119. Миронова У. А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 24 с.

120. Мирошниченко О. М. Соната для баяна А. Нижника: к проблеме трактовки жанра. *Музичне мистецтво*. Донецьк: ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, 2013. Вип 13. С. 279–287.

121. Мирошниченко С. Композиторський професіоналізм як категорія музикознавства. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1981. Вип. 16. С. 17–31.

122. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.

123. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Статьи и фрагменты / сост. А. Вульфсон. Ленинград: Музыка, 1990. 288 с.

124. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ, 1994. 157 с.
125. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип.1. С. 87–93.
126. Москвина О. А. Инструментальное творчество С. Губайдуллиной в аспекте религиозно-символической програмности: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская гос. конс. им. М. И. Глинки, 2017. 226 с.
127. Мотов В. Н. О некоторых приемах звукоизвлечения на баяне. *Вопросы профессионального воспитания баяниста*. Вып. 48. Москва: Сов. композитор. 1980. С. 113–130.
128. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Київ: Муз. Україна, 1979. 271 с.
129. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
130. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
131. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
132. Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Ленинград: Музыка, 1969. 134 с.
133. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Гос. муз. изд-во. 1961. 300 с.
134. Оберюхтин М. Д. Проблемы исполнительства на баяне. Москва: Музыка, 1989. 95 с.
135. Оборин Л. Н. Композитор-исполнитель. *Вопросы фортепианного исполнительства*: сб. ст. Вып. 8; [сост. Г. Я. Эдельман; отв. ред. А. А. Николаев; общая ред. Г. Я. Эдельмана и В. А. Натансона]. Москва: Музыка, 1973. С. 138–142.

136. Олексів Я. В. Жанрові модифікації сюїти і партити в музичному просторі ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*: зб. наук. пр. Дрогобич: Посвіт, 2012. Вип. 3. С. 121–131.

137. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-90-х рр. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.

138. Онегин А. Е. Школа игры на баяне. Москва: Госмузиздат, 1962. 224 с.

139. Онищенко Д. Ю. Герменевтично-виконавський дискурс фортепіанних сонат Сергія Прокоф'єва в інтерпретаційному просторі другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 17 с.

140. Орлов Г. Древо музики. Москва: Сов. композитор, 1992. 253 с.

141. Осокин А. Пособие для исполителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой. Москва: Сов. композитор, 1976. 52 с.

142. Очертовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Ленинград: Музыка, 1985. 112 с.

143. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.

144. Паньков О. С. К вопросу о звукоизвлечении на баяне. *Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах*. Свердловск: 1986. С. 30–66.

145. Петрушин В. Н. Музыкальная психология. Москва: Владос, 1997. 384 с.

146. Питання стилю і форми в музиці: зб. ст. / ред.-упор. Я. Якуб'як. Львів: Каменярь, 2001. 248 с.

147. Платонова С. М. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов): автореф. дисс. ... канд. искусств: 17.00.02 / Гос. ордена др. народ. консерв. Литов. ССР. Вильнюс, 1988. 23 с.
148. Полетаев А. Пятипальцевая аппликатура на баяне. Москва: Сов. композитор, 1962. 27 с.
149. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва: Главполиграфпром, 1954. 381 с.
150. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта исполнителя. Москва: Издательство академии пед. наук РСФСР, 1956. 480 с.
151. Раабен Л. Н. Система, стиль, метод. *Критика и музыкознание*. Ленинград: Музыка, 1975. С. 76–93.
152. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Москва: Изд. дом «Классика-XXI», 2008. 208 с.
153. Радко Ю. І. Інтерпретаційні та формотворчі аспекти баянних сонат Анатолія Кусякова. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 225–230.
154. Радко Ю. І. Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр. – Вип. 24 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2017. С. 227–232.
155. Радко Ю. І. Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр. Вип. 22 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2016. С. 244–249.
156. Радко Ю. Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владислава Золотарева. *Музыкальная культура в*

теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. / Кемерово. гос. ун-т культуры и искусств; ред. кол.: Е. Л. Кудрина (гл. ред.), А. В. Шунков, Л. Ю. Егле, сост. и науч. ред. И. Г. Умнова. Кемерово: КемГУКИ, 2015. Вып. 2. 367 с.

157. Радко Ю. І. Своєрідні формотворчі та інтерпретаційні особливості баянної сонати Єфрема Подгайца. *Збірник докладаў і тезісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 19–20 лістапада 2015 года)* / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 404–407.

158. Радко Ю. І. Соната для баяна у творчості українських композиторів: до постановки проблеми. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть*: зб. матеріалів та тез VIII-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 05.12.2014, м. Дрогобич) / [Ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 75–77.

159. Радко Ю. І. Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. ч. II. С. 64–68.

160. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. Москва: Сов. композитор, 1977. 279 с.

161. Ройтерштейн М. И. Музыкальные формы. Москва: Советский композитор, 1961. 35 с.

162. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 112 с.

163. Рубахина Г. А. Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра : автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Ростов на Дону: РГК им. Рахманинова, 2007. 25 с.

164. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учеб. по анализу. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
165. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. 159 с.
166. Рябов І. С. Диференціація виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 3. С. 68–76.
167. Сабина М. Д. Современные проблемы советского музыкального исполнительского искусства. Москва: Сов. композитор, 1985. С. 116–151.
168. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.
169. Семенов В. А. Соната № 3 «Воспоминание о будущем» для готово-выборного баяна. Ростов на Дону: Ростов. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2014. 46 с.
170. Семенов В. Е. Об аппликатуре на пятирядном баяне. *Вопросы профессионального воспитания баянистов*. Вып. 48. Москва: Сов. композитор, 1980. С. 131–142.
171. Семенов В. Е. Современная школа игры на баяне. Москва: Музыка, 2003. 216 с.
172. Семенов В. Е. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне. *Баян и баянисты*. Москва: Сов. композитор, 1978. Вып. 4. С. 54–78.
173. Семешко А. А. Баян в педвузі: навч. посіб. Кривий Ріг: 1993. 150 с.
174. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 446 с.
175. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. Москва: Музыка, 1985. 290 с.
176. Слюсар Т. Камерно-інструментальні сонати у творчості львівських композиторів 90-х років (на прикладі творів Ю. Ланюка та О. Козаренка).

Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Musica Galiciana. 2001. Вип. 5. Т. VI. С. 241–247.

177. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.

178. Созанський Ю. С. Музична семіотика / Ред.-упор. Л. Й. Назар-Шевчук. Львів: «Сполом», 2008. 522 с.

179. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Нижний Новгород: изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.

180. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. 2-е изд., стереотипное. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. 128 с.

181. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст.* / [сост. Л. Г. Раппопорт]. Москва: Музыка, 1971. С. 292–309.

182. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 101 с.

183. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 219 с.

184. Сташевський А. Я. Володимир Рунчак «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

185. Сташевський А. Я. Деякі жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-80-х років ХХ століття. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. XIV. Мелітополь, 2003. С. 62–70.

186. Сташевский А. Я. Синтез жанровых форм как тенденция жанрообразования в современной баянной музыке украинских композиторов.

Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 2 (92). Курск, 2014. С. 222–224.

187. Сташевський А. Я. Тембровые, интонационно-ладовые и гармонические аспекты современной музыки для баяна (на примере творчества украинских композиторов). *Наука. Искусство. Культура*. Вып. 2. Белгород: БГИИК: 2013. С. 43–53.

188. Сташевський А. Я. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів. *Українське музикознавство: наук-метод зб.* Київ, 2002. Вип. 31. С. 147–159.

189. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм: пер. с болг. Москва: Музыка, 1985. 270 с.

190. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля. *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: сб. статей*. Ростов н/Д. 1994. С. 53–70.

191. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.

192. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 30 с.

193. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1966. 245 с.

194. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретації (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

195. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев: Музична Україна, 1972. 285 с.

196. Толкач И. Тембровая палитра и колорит в инструментальной музыке. Минск: Энциклопедикс, 2013. 180 с.

197. Тюлин Ю. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1974. 358 с.
198. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. 2-е изд. Москва: Музыка, 1969. 175 с.
199. Философская энциклопедия. Т. 3. Москва: гос. науч. изд-во «Советская энциклопедия», 1960. 588 с.
200. Фраёнов В. П. Музыкальная форма: Курс лекций / ред.-сост. О. В. Фраёнов. Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 198 с.
201. Холопова В. Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX в. *Современное искусство музыкальной композиции*. Вып. 79. Москва: ГМПИ им. Гнессиных, 1985. С. 17–31.
202. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 319 с.
203. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX в. (60–80-е годы). *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Вып. 132. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 46–69.
204. Холопова В. Н. Фактура: очерк. Москва: Музыка, 1979. 87 с.
205. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
206. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдуллина. Москва: Композитор, 1996. 350 с.
207. Христов Д. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. Москва: Музыка, 1980. 256 с.
208. Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу (на матеріалі фортепіанної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.

209. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : автореф. дис. ... д-ра псих. наук: 19.00.03 / Ленингр. ун-т. Ленинград, 1990. 31 с.
210. Цеханский В. М. Влияние целостного звукового образа на восприятие основных характеристик музыкальной композиции: автореф. дисс. ... канд. псих. наук: 19.00.01. Москва, 1979. 17 с.
211. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Москва: Музыка, 1984. 214 с.
212. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
213. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.
214. Чабан В. А. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы: монография. Минск: Белорусская гос. академия музыки, 2008. 536 с.
215. Чабан В. А. Становление интонационного стиля искусства гармоники – баяна: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс, 1985. 22 с.
216. Чабан В. А. Стилистика советской баянной музыки 60-80 гг.: метод. разработки. Минск, 1990. 23 с.
217. Чеботаренко О. В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Харківський ін-т культури. Харків, 1998. 17 с.
218. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 408 с.
219. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2008. 256 с.
220. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.

221. Черноіваненко А. Д. Тематичні функції фактури в баянних творах С. Губайдуліної, Е. Денисова, К. Цепколенко. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової*. Вип. 4., Кн. 1. Одеса, 2003. 160 с.

222. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 144 с.

223. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості. *Музичне виконавство*. Кн. 6. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. Вип. 14. Київ: 2000. С. 199–207.

224. Чечель Н. П. Повертаючи стиль: Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст.: монографія. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ: ПАРАПАН, 2004. 240 с.

225. Чечель Н. Стильоцентризм як культурологічний метод. *Наукові записки. Т. 49, Теорія та історія культури*. Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 10–15.

226. Чинаев В. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций). *Музыкальное исполнительство и педагогика: сб. ст.* Москва: Музыка, 1991. С. 213–239.

227. Шамахян М. Е. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 1988. 23 с.

228. Шапошников И. Поэдность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. конс. им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2016. 209 с.

229. Шаров В. П. Музыкально-выразительные возможности баяна. Кишинев: 1991. 180 с.
230. Шёнберг А. Стиль и мысль. *Статьи и материалы*. Москва: Композитор, 2006. 528 с.
231. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.
232. Шишкин Ю. В. Путь длиною в жизнь. *Анатолий Кусяков : времена жизни*. Ростов на Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. С. 52–63.
233. Шульгин Д. И. К проблеме формообразующего значения тембра в сочинениях Александра Вустина. *Ad musicus. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: статьи и воспоминания*. Москва: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2008. С. 60–73.
234. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ: психофизическое единство исполнительской деятельности. Проблемы методологии: автореф. дис. ... д-ра искусств: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 1986. 39 с.
235. Шульпяков О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 12. Москва: Музыка, 1973. С. 187–222.
236. Шульпяков О. Ф. Роль деятельности в развитии творческой индивидуальности исполнителя. *Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя: межвуз. сб. тр.* Новосибирск: 1984. Вып. 2. С. 34–50.
237. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Ленинград: Музыка, 1973. 104 с.
238. Юнг К. Г. Психологические типы / [пер. з нем. С. Лорие]; под общ. ред. В. Зеленского. Москва: Университетская книга, 1996. 701 с.
239. Якубяк Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник. ч. I. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. 208 с.

240. Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликатуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1976. 21 с.

241. Яшкевич И. А. Звукоизвлечение на баяне и аккордеоне. *Материалы Всероссийской конференции незрячих музыкантов*. Москва: Сов. композитор, 1972. С. 20–25.

242. Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin: Akademie-Verlag, 1959. 80 s.

243. Kyle Gann. Minimal Music, Maximal Impact. 2001, November 1. URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact/6/> (дата звернення: 23.03. 2019).

ДОДАТКИ

Додаток А
Нотні приклади баянних сонат

1. В. Семенов. Соната № 2 «Basqueriad» I. ч.

Andantino misterioso

sf *mp* *poco a poco piu mosso*

- 2.

f

3. В. Семенов. Соната № 2 «Basqueriad» III. ч.

gracioso
mf

4. В. Семенов. Соната № 1. Вступ.

Largo $\text{♩} = 60$

f

B

5. В. Семенов. Соната № 1 I ч.

Andantino ($\text{♩} = 120$)

p quasi recitativo

sempre staccato

6. В. Семенов. Соната № 1 II ч.

p

7. В. Семенов. Соната № 1 III ч.

8. В. Семенов. Соната № 3 I ч.

9. В. Семенов. Соната № 3 I ч.

10. В. Семенов. Соната № 3 II ч.

Andantino (♩ = 48)

mp *meditativo, sempre poco rubato*

B.B. con sord.

11. В. Семенов. Соната № 3 III ч.

V *secco*

12. В. Семенов. Соната № 3 III ч.

B *H* *A* *C*

(Bayan only)

2

13. Ф. Анжеліс. «Impasse» I ч.

Allegro Ritmico
♩ = 168 environ

f *Très Souple*

14. Ф. Анжеліс. «Impasse» II ч.

15. Ф. Анжеліс. «Impasse» III ч.

16. Ф. Анжеліс. «Impasse» IV ч.

17. В. Рунчак. Соната «Pssione».

48 fff accentuato e portamento

51 rit. Tempo primo

B fff

possibile ff

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for measures 48-51. The first system (measures 48-50) features a treble clef with a complex, rhythmic melody and a bass clef with a steady accompaniment. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present. The second system (measures 51-52) shows a continuation of the melody with a rit. (ritardando) marking and a Tempo primo instruction. Dynamics include fff , ff , and possibile . A box labeled 'B' is placed below the bass line in measure 50.

18. В. Рунчак. Соната «Passione».

211 fff molto possibile fff sempre

ff b quasi ped., improvvisato ritmico in Largo

218

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for measures 211-218. The first system (measures 211-217) features a treble clef with a complex, rhythmic melody and a bass clef with a steady accompaniment. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present. The second system (measures 218-219) shows a continuation of the melody with a rit. (ritardando) marking and a Tempo primo instruction. Dynamics include fff , ff , and possibile . A box labeled 'ff b' is placed below the bass line in measure 217.

19. А. Кусяков. Соната № 1 II ч.

8 Presto ($\text{♩} = 184$)

Feroce

B p sf

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for measures 8-11. The first system (measures 8-10) features a treble clef with a complex, rhythmic melody and a bass clef with a steady accompaniment. A tempo marking of Presto ($\text{♩} = 184$) is present. The second system (measures 11-12) shows a continuation of the melody with a Feroce marking. Dynamics include p and sf . A box labeled 'B' is placed below the bass line in measure 11.

20. А. Кусяков. Соната № 1 III ч.

Maestoso Piu mosso

p *mf* *sf*

f *poco a poco cresc.*

Б

8

21. А. Кусяков. Соната № 1 IV ч.

Presto

f *sf* *sf* *cresc.*

Б

Г

ff

22. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

loco Allegro moderato, molto espressivo ♩ = ca 90

pp < ff p < mp < ff sfp < ff p

S.B. M.M.

23. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

f

3 3 3 3

24. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

f *ff* *mp* *f* *p* < *f* *p* < *ff*

M.M.

25. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

loco

p < *ff* *f*

S.B. M.M.

26. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

$\text{♩} = 78$
p legato

27. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

$\text{♩} = \text{ca } 60$ *pp < p < mp < mf < f < ff < fff f*
Andante elegiaco *loco Allegro moderato* $\text{♩} = 108 - 120$
 S.B.

28. М. Зелінські. Соната для акордеона І ч.

$\text{♩} = 54$
mp legato possibile *p* *dim. al niente*
Andante elegiaco

29. М. Зелінські. Соната для акордеона II ч.

liberamente *loco* $\text{♩} = 60$

pp legato *poco a poco*

M.M.

crescendo

30. М. Зелінські. Соната для акордеона II ч.

Valse, poco rubato $\text{♩} = 90$

p legato *mf* *f* *p*

31. М. Зелінські. Соната для акордеона III ч.

♩ = 90
Rondo scherzando

f

M.M.

32. М. Зелінські. Соната для акордеона III ч.

33. М. Зелінські. Соната для акордеона III ч.

♩ = 120

mp

34. М. Зелінські. Соната для акордеона III ч.

35. М. Зелінські. Соната для акордеона III ч.

36. М. Зелінські. Соната для акордеона III ч.

37. О. Нагаев. Соната «Пам'яті В. Золотарьова» I ч.

А. НАГАЕВ
Исполнительская
редакция В. Мунтяна

Grave

I

Pr.p

Б Б Б Б Б

38. О. Нагаев. Соната «Пам'яті В. Золотарьова» I ч.

Allegro sostenuto. Collera

mf

Б

11325

39. О. Нагаев. Соната «Пам'яті В. Золотарьова» II ч.

Andante mesto

pp

vibrato *)

Б

40. О. Нагаев. Соната «Пам'яті В. Золотарьова» III ч.

Andante

rit.

ppp

Pr.p

Б

41. В. Бонаков. Соната-балада I ч.

Musical score for exercise 41, first system. The score is in 2/4 time and G major. It features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a circled '1' and contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef part contains a bass line with chords and rests. The dynamic marking *mf* is present. A circled 'R' is located below the first measure of the bass line.

42. В. Бонаков. Соната-балада I ч.

Musical score for exercise 42, first system. The score is in 3/4 time and G major. It features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a circled '2' and contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef part contains a bass line with chords and rests. The dynamic marking *ff* is present. A circled 'B' is located below the first measure of the bass line. The dynamic marking *sub. p* is present in the third measure of the treble line.

43. В. Бонаков. Соната-балада II ч.

Musical score for exercise 43, first system. The score is in 2/4 time and G major. It features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a circled '3' and contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef part contains a bass line with chords and rests. The dynamic marking *f* is present. The tempo marking *Molto presto* is present above the first measure.

44. Я. Олексів. Соната-балада I ч.

Musical score for the first movement of Sonata-Balade by Y. Oleksiv. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a piano introduction with chords F#m+C#m and C#m, followed by a section with dynamics *f*, *fp*, *ff*, and *sp*, and a final section with dynamics *rit.* and *p*.


45. В. Ходош. Соната-поема I ч.

Musical score for the first movement of Sonata-Poema by V. Khodosh. The score is in 3/8 time, key of D major. It features a piano introduction with dynamics *pp* and a section with dynamics *p*.

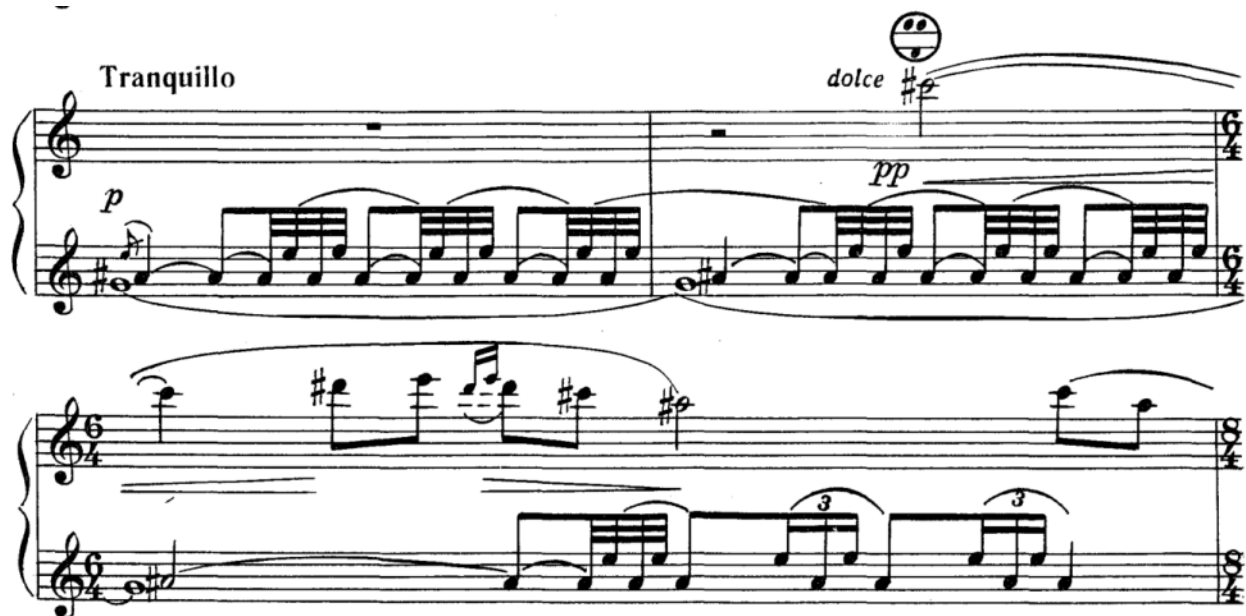
46. В. Ходош. Соната-поема II ч.

Musical score for the second movement of Sonata-Poema by V. Khodosh. The score is in 3/8 time, key of D major. It features a piano introduction with dynamics *sf* and a section with dynamics *p*.

47. Ю. Наймушин. Соната-поема I ч.

Tranquillo *dolce* 

p *pp*



48. Ю. Наймушин. Соната-поема I ч.

Lento poco pesante Ю. НАЙМУШИН

Готово-выборный баян *p*



49. Ю. Наймушин. Соната-поема I ч.

p



50. Є. Подгайц. Соната для баяна II ч.

Andantino ♩ = 72

p

3

51. Є. Подгайц. Соната для баяна II ч.

6 Moderato ♩ = 60

p

Б

sim.

52. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» I ч.

ff sub. marc. *sff-fff* *p sub.*
ff sub. marc. *fff* *p sub. tenuto*

53. Ф. Анжеліс. «Impasse» I ч.

54. Ф. Анжеліс. «Impasse» II ч.

55. Ф. Анжеліс. «Impasse» IV ч.

8^{va} *Bellows shake*

ff

B.B.

S.B.

pizzicato

56. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») I ч.

♩ ≈ 116

pp

p

p.

57. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») I ч.

mp

espressivo

vibr. non vibr.

58. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») I ч.

24

sf p *mp*
vibr. non vibr.

59. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») I ч.

5

gliss.

60. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») III ч.

vibr.

fff *ff*

sim.

61. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») IV ч.

Musical score for piano, measures 1-10 of the fourth movement of «Et Exspecto» by S. Gubaidulina. The score is written for a grand piano with two staves. The music features a series of chords in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand. The right hand chords are marked with accents (Δ) and some have a fermata-like shape above them. The left hand accompaniment consists of a steady sequence of chords. The piece concludes with a final chord in the right hand marked with a fermata and a double bar line.

62. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») IV ч.

Musical score for piano, measures 11-14 of the fourth movement of «Et Exspecto» by S. Gubaidulina. The score is written for a grand piano with two staves. The tempo is marked $\text{♩} = 116$. The first measure is marked with a box containing the number 30 and a dynamic marking of ff . The music features a series of chords in the right hand, some marked with accents (Γ) and others with a fermata-like shape above them. The left hand accompaniment consists of a steady sequence of chords. The piece concludes with a final chord in the right hand marked with a fermata and a double bar line.

63. С. Губайдуліної. «Et Exspecto» («В очікуванні») V ч.

64. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» I ч.

65. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» II ч.

66. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» II ч.

Quasi tempo precedente Poco agitato, senza metrum

Cl. ♩ loco ♩ loco

p vibrato *mf* *p* *tenuto molto, poco improvvis*

ВБ

67. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» III ч.

Allegro giocoso

mp *p* *p ritmato*

staccato

5 2 ③

68. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» III ч.

*
più p

**
poco a poco dim.
senza ril.
ppp

69. В. Зубицький. Соната № 2 «Слов'янська» VI ч.

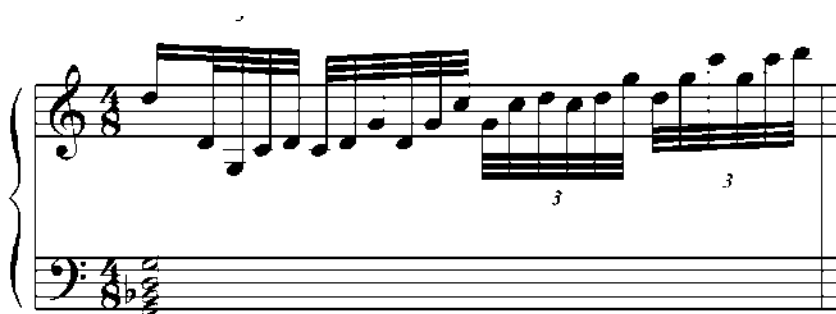
ca 10-15 sec.
molto rit.
pppp
sf
molto nervoso
fff
marcatissimo
molto dim. poco a poco, morendo lungo, possibile

56

70. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» I ч.

Andante severo

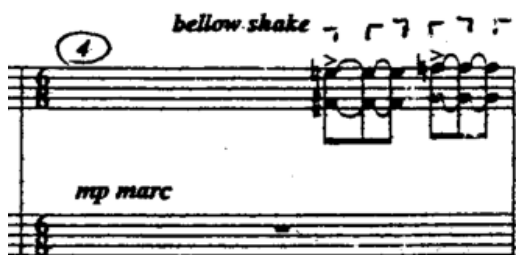
71. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» I ч.



72. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» I ч.



73. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» II ч.



74. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» II ч.

17

15 *f*

15 *mf marc* *Rec* *R* *R*

15 *mf marc* *Ric* *R* *R* *Ric* *R* *Ric*

75. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» II ч.

19 *Ric sempre* *p*

19 *perc in opened bell* *mp*

19 *perc in keyboard* *p sub* *with foot* *perc in op. bell*

76. В. Зубицький. Соната № 3 «Fatum» III ч.

Largo
f
aria
pp
imitaz. vento

Largo
loco
tenuto molto
p mesto \rightarrow *ppp*
p religioso
pp

Largo
f
recitando
molto religioso
mp
 *) 'Otce nash, izhe jes`i na niebes`i.

77. М. Чайкін. Соната № 1 II ч.

glissando
 7

13585

78. О. Журбін. Соната № 2 (*Sonata quasi una...*).

* Кластер

12598

79. О. Журбін. Соната № 2 (*Sonata quasi una...*).

Tempo di Valse. Andantino

pp dolce espr.

80. О. Журбін. Соната № 2 (*Sonata quasi una...*).

Loco

B

81. О. Холмінов. Концертна симфонія для баяна.

mf

p

cresc. poco a poco

82. О. Холмінов. Концертна симфонія для баяна.

allarg.

ff

В

Detailed description: This musical score is for a concert symphony for bayan by O. Holminov. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. The tempo marking 'allarg.' is placed above the first measure of the upper staff. A dynamic marking '*ff*' is placed above the upper staff in the middle section. A boxed letter 'В' is located below the first measure of the lower staff.

83. О. Холмінов. Концертна симфонія для баяна.

Pochissimo con moto

mp

Detailed description: This musical score is for a concert symphony for bayan by O. Holminov. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with long, sweeping intervals. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. The tempo marking 'Pochissimo con moto' is placed above the first measure of the upper staff. A dynamic marking '*mp*' is placed below the first measure of the upper staff.

84. В. Зубицький. Соната № 1 I ч.

ten.

poco a poco cresc.

Detailed description: This musical score is for a sonata by V. Zubitsky. It consists of two systems, each with two staves. The upper staff of each system is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The first system has a tempo marking '*ten.*' above the first measure of the upper staff. The second system has a dynamic marking '*poco a poco cresc.*' below the first measure of the lower staff. The music features flowing, melodic lines with some chromaticism.

85. В. Зубицкий. Соната № 1 I ч.

8-

p

sf fff

attacca

86. В. Зубицкий. Соната № 1 II ч.

8-

p

ff marcatissimo

87. Є. Подгайц. Соната для баяна I ч.

Соната для баяна

3
Ефрем Подгайц
соч. 191

Allegro vivo $\text{♩} = 152$

I

p

1 *legato*

mp

88. Є. Подгайц. Соната для баяна I ч.

7

mf

mp

f

mp

89. Є. Подгайц. Соната для баяна I ч.

8

12

5 Ricochet

ff

90. Є. Подгайц. Соната для баяна I ч.

p

Rubato (quasi cadenza)

mp

mf

91. Є. Подгайц. Соната для баяна I ч.

mf

f

ff

92. Є. Подгайц. Соната для баяна III ч.

Allegro ben ritmico ♩ = 102

III

Г

М

93. Є. Подгайц. Соната для баяна III ч.

3

mf

М

94. Є. Подгайц. Соната для баяна III ч.

6

mf

7

mp *mf*

95. Є. Подгайц. Соната для баяна III ч.

p

mp

96. Є. Подгайц. Соната для баяна III ч.

11

p *mp*

mf *p*

97. Є. Подгайц. Соната для баяна III ч.

Музична партитура для баяна, III частина. П'єра Євгена Подгайця. Складові елементи: дві системи нот, включаючи динамічний знак *fff* та позначку *B*.

98. А. Кусяков Соната № 5 «Монолог про вічність».

Музична партитура для баяна, Соната № 5 «Монолог про вічність» А. Кусякова. Темп: *Lento* (♩ = 52), *a tempo tranquillo*. Динаміка: *ppp ad libitum*, *p*, *mf*, *p*. Позначка: *B. B.*. Інструкції: *poco a poco cresc. e rall.*

99. А. Кусяков. Соната № 5 «Монолог про вічність».

9

ff feroce *f ff* *f*

S. B.

8^{va}

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The right hand plays a series of chords in the upper register, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff feroce*, *f ff*, and *f*. An 8va symbol is present above measure 10, and a box labeled 'S. B.' is located below the left hand staff.

11

ff *mf* *mf* *f* *ff*

poco 8^{va}

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. The right hand has a melodic line with dynamic markings *ff*, *mf*, *mf*, *f*, and *ff*. The left hand provides a bass line. A *poco* marking and an 8va symbol are above measure 12. A dashed line indicates a continuation of the right hand line.

100. А. Кусяков. Соната № 5 «Монолог про вічність».

95 m. d.

99 3 5

102 *f rabbioso marcatisimo*

8^{va}

Detailed description: This system contains measures 95 through 102. Measure 95 is marked 'm. d.'. Measures 99 and 100 feature triplet and quintuplet markings. Measure 102 is marked with a dynamic of *f rabbioso marcatisimo* and an 8va symbol. The score shows complex rhythmic patterns in both hands.

101. А. Кусяков. Соната № 5 «Монолог про вічність».

Musical score for Sonata No. 5 «Монолог про вічність» by A. Kusyakov. The score is in two systems. The first system (measures 136-139) features a treble clef staff with a *mf* dynamic and a bass clef staff with a *mp* dynamic. The second system (measures 140-143) includes a *p* dynamic and a *piano* marking. The tempo is *lento funebre*. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

102. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч.

Musical score for Sonata No. 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч. by A. Kusyakov. The score is in two systems. The first system (measures 1-4) features a bass clef staff with a *fff* dynamic and a *Risoluto* marking. The second system (measures 5-9) includes an *ad libitum* marking and a *1* marking. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

103. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч.

2/4 8^{va} 4/4 poco a poco allarg. 8^{va}

sfff *ppp* *freddo tenebroso*

B. B. S. B.

104. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч.

3/4 *misterioso*

sff *sub. mf* *sf* *f*

S. B. B. B.

105. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч.

4/4 *ampio, con tutta forza* *più mosso, molto agitato*

poco a poco cresc.

fp

3

tr tr tr tr tr

106. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч.

5/4 *Lento subito* *ad libitum* *poco a poco dim.*

fff molto acuto

mp *dim.* *p* *rit.*

3

3 3 3

a tempo *rit.*

107. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» I ч.

The image displays two systems of musical notation for the first movement of Sonata No. 6 by A. Kusyakov. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The first system features a piano (*p*) dynamic marking and a *simile* marking. The second system includes a fermata over the first measure of the treble staff and a *simile* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

108. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» II ч.

Allegro $\text{♩} = 112$
8^{va}

pp

mp

8^{va}

109. А. Кусяков. Соната № 6 «Вітражі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» II ч.

Musical score for Sonata No. 6, Part II, measures 10-12. The score is written for piano in two staves. Measure 10 is marked with a '10' above the treble staff. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *fff* is present in measure 11. A box labeled 'S.B.' is located at the bottom right of the score.

110. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» I ч.

Musical score for Sonata No. 7, Part I, measures 1-4. The score is written for piano in two staves. The music is characterized by frequent triplets and a complex rhythmic structure. The dynamic marking *p* is present in measure 1. A box labeled 'B.B.' is located at the bottom left of the first system, and another 'B.B.' is at the bottom left of the second system. A box labeled 'S.B.' is located at the bottom right of the first system, and two 'S.B.' boxes are at the bottom right of the second system.

111. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» I ч.

PIÙ ALLEGRO E AGITATO

(AD LIB.)

mf *p* *f*

(AD LIB.)

mf *mp* *>f* *mf* CRESC.

112. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» II ч.

D.B.

p

p

3 3 9 4 4

SUB. *f* *p*

ACUITO

113. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» III ч.

RUBATO **3**

8^{VA} **LEGGIERO, GRAZIOSO**

p *sf* *f* **POCO A POCO CRESC.**

Detailed description: This musical score is for exercise 113, a triplet of eighth notes. It is marked 'RUBATO' and 'LEGGIERO, GRAZIOSO'. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a circled '8^{VA}' marking. The music features a series of eighth notes with slurs and accents. The second staff continues the triplet, with dynamics ranging from *sf* to *f*, and includes a 'POCO A POCO CRESC.' instruction. Fingerings of 5 and 7 are indicated for specific notes.

114. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» III ч.

TEN. $\text{♩} = 76$ 8^{VA}

4

B.B. S.B.

Detailed description: This musical score is for exercise 114, a 4/4 piece. It features a piano accompaniment and a tenor line. The tempo is marked as quarter note = 76. The piano part consists of dense chords and rhythmic patterns in both hands, with 'B.B.' (Basso Continuo) markings. The tenor line is marked 'TEN.' and includes a circled '8^{VA}' marking. The score includes various dynamics, accents, and a circled '4' indicating the time signature.

115. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» III ч.

First system of musical notation for the third movement. The left hand (bass clef) plays a series of chords and a melodic line. The right hand (treble clef) has a few notes. Dynamics include *mp* and a hairpin crescendo.

Second system of musical notation. The left hand has a long, sustained chord with dynamics *p* and *pp*. The right hand has a few notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *RIT.*. The word *ATTACCA* is written at the end of the system.

116. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» IV ч.

First system of musical notation for the fourth movement. The left hand (bass clef) has a long, sustained chord with dynamics *p* and *ESPRESSIVO*. The right hand (treble clef) has a few notes.

Second system of musical notation. The left hand (bass clef) has a melodic line with triplets and dynamics *p*. The right hand (treble clef) has a melodic line with triplets and dynamics *p*.

117. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» IV ч.

AD. LIBIT. QUASI CADENZA

RIT.

sf *ff* *mp*

B.B.

S.B.

ff *sf* *mf*

B.B. S.B. S.B.

ff *sf* RALL.

118. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» V ч.

The image displays a page of musical notation for the fifth movement of Sonata No. 7 'Misterium' by Alexander Kusyakov. The score is written for piano and consists of three systems of staves.

System 1: The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a fermata over a group of notes, marked with a '9' and a fermata symbol. The lower staff starts with a bass clef and a piano (*p*) dynamic. It contains several measures with notes marked 'S.B.' (Sostenuto) and 'B.B.' (Basso Continuo). The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a fermata over a note marked 'S.B.'.

System 2: The upper staff continues the melodic line, marked with a '12' and a fermata symbol. It includes several measures with notes marked 'B.B.' and 'S.B.'. The lower staff features a series of chords marked with 'V' (Vibrato) and a fortissimo (*sf*) dynamic. A fermata is placed over a note in the lower staff, marked with an '8^{va}' (Octave) symbol.

System 3: The upper staff continues with notes marked '12' and '6', and a fermata symbol. The lower staff features a long, sustained chord marked with an '8^{va}' symbol and a 'POCO DIM.' (Poco Diminuendo) instruction. The system ends with a fermata over a note marked '8^{va}'.

119. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» V-VI ч.

POCO 8^{va} [B.B.] 15 [S.B.] RIT. ATTACCA

LENTO RUBATO $\text{♩} = 66$

8^{va} pp M.D. SEMPRE LEGATO 6 b.p. b.p.

120. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» VI ч.

8^{va} MOLTO DRAMATICO [B.B.] [S.B.] 3 3 3 3 2

121. А. Кусяков. Соната № 7 «Misterium» VI ч.

p
AD. LIBIT.

AIRBUTTON WITH IRREGULAR VIBRATO

ff ADIRATO

8th

S.B.

122. Вл. Золотарьев. Соната № 3 I ч.

Готово-выборный баян

Maestoso ad lib.

sf

secco

sf

sf

cresc.

fff

123. Вл. Золотарьев. Соната № 3 I ч.

1
2
3
4
5
6

Allegro ben ritmico con anima
ГЛ. ПАРТИЯ

7
8
9
10
11
12

124. Вл. Золотарьев. Соната № 3 I ч.

Allegro ben ritmico con anima ($\text{♩} = 136$)

f

B

mf *f*

sf

125. Вл. Золотарьов. Соната № 3 – тема «Dies irae».

The image shows a musical score for the 'Dies irae' theme from Sonata No. 3 by V. Zolotar'ov. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef. The treble clef part features a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes, with a 'sempre' marking above it. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the same patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

126. Вл. Золотарьов. Соната № 3 I ч.

Росо meno mosso (molto cantabile, $\text{♩} = \text{♩}$)

The image shows the beginning of the first movement of Sonata No. 3 by V. Zolotar'ov. The tempo is 'Росо meno mosso (molto cantabile, $\text{♩} = \text{♩}$)'. The score is in 6/8 time and has a key signature of one sharp (F#). It features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third measure. The bass clef part has a harmonic accompaniment. Dynamics include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

127. Вл. Золотарьов. Соната № 3 II ч.

The image shows two systems of musical notation for the second movement of Sonata No. 3 by V. Zolotar'ov. Each system consists of a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The first system features a dense, rhythmic pattern in the bass clef, while the treble clef has a few notes. The second system continues the bass clef pattern, with the treble clef playing a more active role.

128. Вл. Золотарьов. Соната № 3 III ч.

The image shows two systems of musical notation for the third movement of Sonata No. 3 by V. Zolotar'ov. The first system is marked "m. d." and "Largo (♩=60)" with a half note equal to 60 beats. It features a bass clef with a *pp* dynamic. The second system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble clef part is marked "p vibrato" and the bass clef part is marked "mf".

129. Вл. Золотарьев. Соната № 3 III ч.

Two systems of musical notation for the third movement. The first system shows a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic development in both hands with various articulations and dynamics.

130. Вл. Золотарьев. Соната № 3 IV ч.

Allegro vivace con anima ($\text{♩} = 144$)

Two systems of musical notation for the fourth movement. The first system is in 3/4 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piece, marked with a piano (*p*) dynamic, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

131. Вл. Золотарьев. Соната № 3 IV ч.

A. Schönberg. Verklärte Nacht op. 4 *) (♩ = 72)

*) А Шёнберг. Просветлённая ночь

132. Вл. Золотарьев. Соната № 3 IV ч.

Додаток Б1
Список сонат для баяна
українських та зарубіжних композиторів та нотографія

№	Автор	Сонати та їх видання
1.	Балик В.	Соната № 1 (Остинато, речитатив и фуга на тему DSCH). – М.: Авторское издание
	Балік В.	Соната № 2 (Пассакалия, адажио и финал). – М.: Авторское издание
2.	Банщиков Г.	Соната № 1. – Л.: Музыка
		Соната № 2. – Л.: Музыка
	Банщіков Г.	Соната № 3. – С. – Пб. : Композитор
		Соната № 4. – С. – Пб. : Композитор
3.	Беляев В.	Соната № 1. – М. : Музыка
	Беляев В.	Соната № 2. – М. : Музыка
		Сонатина. – М. : Музыка
4.	Бешевли В. Бешевлі В.	Соната-каприччио. – Красноярск : КГАМиТ
5.	Бирик В. Бірік В.	Соната. – К.: Муз. Україна
6.	Бонаков В.	Соната-поэма. – М.: Музыка
	Бонаков В.	Соната-балада. – М. : Музыка
		Соната-монолог. – М. : Музыка
		Симфония № 1 – Inter
		Симфония № 2 «На поле Куликовом». – М. : Сов. Композитор
		Соната-токатта. – М. : Сов. Композитор
		Соната № 4 «Реквием». – М. : Авторское издание
		Соната № 5 «Портрет Паганини». – М. : Авторское издание

		Соната № 5 «Портрет Паганини». – М. : Авторское издание
		Симфония № 5 «Звон колоколов». – М. : Авторское издание
7.	Бызов А. Бизов А.	Сонатина. – Тернопіль : Богдан
8.	Вдовин Г. Вдовін Г.	Соната. – Н. Новгород: НГК
9.	Вильчик Л. Вільчик Л.	Соната. – Вінниця : Нова книга
		Сонатина. – Вінниця : Нова книга
10	Волков К.	Соната № 1. – М.: Музыка
		Соната № 2 «Опять на поле Куликовом». – М.: Музыка
		Соната № 3. – М.: Музыка
		Соната № 4. – М.: Музыка
11	Гайденко А.	Соната № 1. – К. : Аско-орус
		Соната № 2 «Предковічні відлуння». – Тернопіль : Богдан
12	Голубь М. Голуб М.	Соната № 1. – М.: Сов. Композитор
		Соната № 2. – М. : Сов. Композитор
		Соната № 3. – М. : Сов. Композитор
13	Гомельская Ю. Гомельська Ю.	Соната. – Одесса: ОГАМ
14	Горлов Н. Горлов Н.	Соната. – М. : Сов. Композитор

15	Губайдулина С. Губайдуліна С.	Соната «Et Exspecto». – М.: Музыка
16	Дербенко Е. Дербенко Є.	Соната № 1. – Курган : Мир Нот
		Соната № 2. – Курган : Мир Нот
		Соната № 3. – Курган : Мир Нот
		Соната № 4. – Курган : Мир Нот
		Соната-фантазия. – Курган : Мир Нот
		Соната в классическом стиле. – Тернопіль : Богдан
		Юмористическая сонатина. – Тернопіль : Богдан
17	Дикусаров В. Дікусаров В.	Соната-симфония «Гори, гори, моя звезда» – Вінниця: Нова книга
18	Довгань В.	Соната-рапсодия «Верховинская». – М. : Музыка
19	Дудник А.	Соната № 1. – М. : Сов. Композитор
		Соната № 2. – М. : Сов. Композитор
20	Журбин А. Журбін А.	Соната № 1. – М. : Музыка
		Соната № 2 «Ностальгия». – М. : Музыка
		Соната № 3 «Прогулка по Нескучному саду». – М. : Музыка
21	Золотарев В. Золотарьов В.	Соната № 2. – М.: Музыка
		Соната № 3. – М.: Музыка
22	Зубицкий В. Зубицький В.	Соната № 1. – М. : Музыка
		Соната № 2 «Славянская». – К. : Муз. Україна
23	Имханицкий М. Імханіцький М.	Соната. – М. : РАМ им. Гнесиных
24	Ищенко Ю.	Соната. – К. : НМАУ

	Ищенко Ю.	
25	Канаев Н. Канаев Н.	Соната. – М. : Сов. Композитор
26	Комраков Г.	Сонатина. – Н. Новгород: НГК
27	Коняев С. Коняев С.	Соната № 1. – М. : Авторское издание
		Соната № 2. – М. : Авторское издание
28	Коробейников М. Коробейніков М.	Соната № 1. – Магнитогорск: APS
		Соната № 2. – Магнитогорск: APS
29	Кусяков А.	Соната № 1. – М. : Сов. Композитор
		Соната № 2. – М. : Сов. Композитор
		Соната № 4. – М. : Музыка
		Соната № 5. «Монолог о вечности». – Ростов : WM
		Соната № 6. «Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстере». – Ростов : РГК
		Соната № 7 «Misterium». – Ростов : РГК
30	Латушко Н.	Соната, – Минск : БГК
31	Лондонов П.	Соната № 1. – М. : Сов. Композитор
		Соната № 2. – М. : Музыка
		Сонатина. – М. : Музыка
32	Ляшенко Г.	Соната. – К.: НМАУ
33	Нагаев А. Нагаев А.	Соната памяти Владислава Золотарева. – М. : Музыка
34	Наймушин Ю.	Соната. – М. : Сов. Композитор
		Соната-поэма. – М. : Музыка

35	Нижник А.	Соната. – Тернопіль : Богдан
36	Олексів Я.	Соната-балада. – Тернопіль : Богдан
37	Онегин А. Онегін А.	Соната. – М. : Сов. Композитор
38	Подвала В.	Соната. – К. : Авторське видання
39	Подгайц Е.	Соната. – М. : Музыка
40	Попов Н.	Соната. – М. : Авт. Изд.
41	Прибылов А. Прибилов А.	Соната № 1. – Курган : Мир Нот
		Соната № 2. – Курган : Мир Нот
		Соната № 3. – Курган : Мир Нот
		Соната № 4. – Курган : Мир Нот
42	Пригожин Л.	Соната № 1. – Л. : Музыка
		Соната № 2. – Л. : Музыка
43	Пушкаренко А.	Соната № 1. – С.-Пб. : Авт. Изд.
		Соната № 2. – С.-Пб. : Авт. Изд.
44	Репников А. Репніков А.	Соната. – М. : Музыка
45	Римша В.	Соната № 1. – С.-Пб. : Композитор
		Соната № 2 «Алиллуйя». – С.-Пб.: Композитор
46	Романов Ю.	Сонатина. – Воронеж : ВГИИ
47	Рунчак В.	Соната № 1 «Passione». – К.: Авторское издание
		Соната № 2 «Музыка про життя», – спроба самоаналізу, quasi sonata. – К. : Авторское издание. Аккордион – Accordion. – Луцьк : ВОД
48	Самодаева Л. Самодаєва Л.	Квази-соната. – Одесса : ОГАМ
49	Семенов В.	Соната № 1. – К. : Муз. Україна

	Семьонов В.	Соната № 2. «Баскариада». – Ростов : WM
		Соната № 3. «Воспоминание о будущем». – М. : Рам
50	Скорко Ю.	Соната. – Одесса : ОГАМ
51	Соколов В.	Соната. – С.-Пб.: Композитор
52	Соловьев Ю.	Соната-новелла. – М. : Сов. Композитор
	Соловйов Ю.	Сонатина. – М. : Сов. Композитор
53	Сичук Ю.	Соната
54	Сумской А.	Соната
	Сумський А.	
55	Сирота Н.	Соната
56	Тамуленис Й.	Соната. – Inter
	Тумаленіс Й.	
57	Тимошенко А.	Соната. – М. : Музыка
58	Томчин А.	Соната. – С.-Пб. : Композитор
59	Троценко В.	Соната. – К. : Авторское издание
60	Усатенко С.	Соната. – Одесса : ОГАМ
61	Ходош В.	Соната-поэма. – Ростов : РГК
62	Холминов А.	Концертная симфония. – М. : Музыка
	Холмінов А.	
63	Чайкин Н.	Соната № 1. – М. : Сов. Композитор
	Чайкін Н.	Соната № 2. – М. : Сов. Композитор
		Сонатина. – М. : Сов. Композитор
64	Чистохина О.	Соната «Византийская». – М. : РАМ им. Гнесиных
	Чистохіна О.	
65	Шамо Ю.	Соната. – М. : Музыка
66	Шишаков Ю.	Соната. – М. : Сов. Композитор
		Сонатина. – М. : Сов. Композитор
67	Шоренков М.	Соната. – К. : НМАУ

68	Шульман Н.	Соната. – К. : Авторське видання
69	Шевяков В.	Соната «Возвращение в прошлое» Сонатина-ricordanza
70	Щетинский А. Щетинський А.	Соната. – Харьков. : ХГИИ
71	Ярунский С. Ярунський С.	Соната «Святылище». – К. : НМАУ
72	Яшкевич И. Яшкевич І.	Соната в старинном стиле. – М.: Сов. Композитор Сонатина в старинном стиле. – К. : Муз. Україна Сонатина № 2. – Тернопіль : Богдан Сонатина № 3. – Тернопіль : Богдан Сонатина № 4. – Тернопіль : Богдан Сонатина № 5. – Тернопіль : Богдан
73	Aho Kalevi	Sonata. – FMI
74	Badings Henk	Sonata. – Don
75	Bellucchi Giacomo	Sonata B. – Ber
76	Bernau Wilhelm	Sonatina in G. – Mere
77	Bibalo Antonio	Sonata «Quisi una fantasia». – Hans
78	Bloch Waldemar	Sonatinen. – ABC Sonata a-moll. – ABC
79	Busseul Patrick	Sonata №1 «Les signes du soir». – EOM
80	Degen Helmut	Sonate in G. – Hoh
81	Diamond David	Sonatina. – Peer
82	Dolin Samuel	Sonata. – Wat

83	Dondeyne Desire	Grande Sonate. – EOM
84	Dowlasz Bogdan	Sonatina-capriccioso. – ABC Sonatina minima. – ABC
85	Dvoracek Jiri	Sonata. – CHF
86	Fugazza Felice	Sonatina. – Ber
87	Galla–Rini Anthony	Sonata in D minor. – Def
88	Gornik B.	Sonatina scherzina. – ASTRA
89	Grudzinski Cz.	Sonata №1. – PWM
90	Guersching Albrecht	Sonata. – Peer
91	Guidotti T.	Sonata di bravura. – Def
92	Habicht Gunter	Sonatine. – DVFM
93	Hathk Juraj	Sonate «Pulzacii II». – Supr
94	Herrmann Hugo	Friihlings-Sonatin. – Hoh
95	Hoch Peter	Sonate. – Hoh
96	Holmboe Vang	Sonate. – Haus
97	Holvast Johu	Sonate № 1. – Don Sonate № 2. – Don
98	Horholm I.	Sonata. – Hans
99	Jacob Wolfgang	Sonatine. – Prei
100	Knockaert Albert	Sonatine. – Bill
101	Knorr L.	Sonate in C. – Hoh
	Krzanowscy	Sonata Breve. – ASTRA

	G.A.	
102	Krzanowski Andrzej	Sonata №1. – PWM Sonatina №1. – PWM
103	Kuehl William	Sonata. – Def
104	Kylloenen Tino-Juhani	Sonatina. – Hellas
105	Lampe G.	Sonate №1. – Hoh Sonate № 2. – Hoh
106	Loceris Vidas	Sonata № 1. – Inter Sonata № 2. – Inter
107	Lochwood Norman	Sonata-Fantasy. – Pag
108	Luch Hans	Sonata. – VEB
109	Lundquist Torbjoern	Sonatina 260iccolo. – Hoh
110	Musalek Konrad	Sonatine. – MAK
111	Naklicki K.	Sonatine № 1-4. – ASTRA
112	Niziuzski M.	Sonata. – ASTRA
113	Olczak Krzysztof	Sonatina №1. – PWM Sonatina № 2. – PWM
114	Precz Bogdan	Sonata №1. – Inter Sonata №2. – Inter
115	Puchalski B.	Sonata breve. – ASTRA
116	Raichl Miroslav	Sonatine. – Supr
117	Reinbothe Helmut	Sonatine. – Trio Sonate № 1. – VEB
118	Schaper Heinz	Sonatine № 1. – Hol

		Sonatinė № 2. – Hol
119	Schwaen Kurt	Sonata-arrabiata. – VEB
120	Strategier Herman	2 Sonatinen. – Harm
121	Straten von Nicolaas	Sonatine № 1. – Wat Sonata. – Hoh
122	Streche Gerhard	Sonatine. – Hoh
123	Treibmann Karl	Sonatine. – Hof
124	Truhlar Jan	Sonata. – Supr
125	Ugarte Erolo	Sonatina porfena. – EAC
126	Walker Wilfried	Sonata № 1. – Char Sonata № 2. – Char
127	Wessman Hani	Sonata. – FMI
128	Wijdebeld Wolfgang	Sonatine. – Don
129	Wroblewski Waldemar	Sonata-Ballada. – Inter
130	Wuensch Gerhard	Sonata de camera. – Boos
131	Zielinski M.	Sonata. – ASTRA

Додаток Б2

Нотографія:

1. Кусяков А. Соната № 5 «Монолог о вечности»: для готово-выборного баяна. Ростов на Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. 20 с.
2. Кусяков А. Соната № 6 «Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстре»: для готово-выборного баяна. Ростов на Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. 30 с.
3. Липс Ф., Сурков А. Антология литературы для баяна. Вып. 1-10. Москва: Музыка, 1984-1997.
4. Олексів Я. Концертні твори для баяна. Випуск 1. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. 40 с.
5. Zielinski M. Sonata for accordion. Krakow: PWM EDITION, 1997. 14 с.

Додаток В
Дискографія:

1. Володимир Зубицький (Україна)

Vladimir Zubitsky on Accordion - Vol.2, 1992

- 1) Sonata No. 2
 - 2) Bulgarian Notebook
 - 3) Carpatien Suite
 - 4) Two Sonates
 - 5) 12 Variations on Russian theme
 - 6) Finale from Violin Concerto
 - 7) Zubitsky
 - 8) Zubitsky
 - 9) Zubitsky
 - 10) Scarlatti
 - 11) Beethoven
 - 12) Tchaikovsky
- Запис: авторське видання

2. Міка Вяюрюнен (Фінляндія)

Misterium

From On an Overgrown Path

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| 1. Our Evenings | Leos Janacek (1854–1928) |
| 2. A Blown-away Leaf | Leos Janacek (1854–1928) |
| 3. Placido, Op 68 | Jouni Kaipanen |
| 4. By the Fire, Op. 14 No. 8 | Ilmari Hannikainen (1892–1955) |
| 5. An Old Tale, Op. 14 No.9 | Ilmari Hannikainen (1892–1955) |

Sonata No.1 Ultra

- | | |
|--|--------------------------|
| 6. Allegro Moderato, allegro con fuoco | Paavo Korpijaakko (1977) |
| 7. Lento ma non troppo | Paavo Korpijaakko (1977) |
| 8. Presto | Paavo Korpijaakko (1977) |

From 24 Preludes Op.11

- | | |
|-----------------------|--------------------------------|
| 9. No. 2 - Allegretto | Alexander Scriabin (1872–1915) |
| 10. No. 9 - Andantino | Alexander Scriabin (1872–1915) |
| 11. No. 13 - Lento | Alexander Scriabin (1872–1915) |
| 12. No. 14 - Presto | Alexander Scriabin (1872–1915) |

Sonata No. 7 Misterium

Anatoly Kuzyakov (1945–2007)

- | | |
|------------------------|------------------------------|
| 13. Lento | |
| 14. Lento | Anatoly Kuzyakov (1945–2007) |
| 15. Leggiero, Grazioso | Anatoly Kuzyakov (1945–2007) |
| 16. Lento Rubato | Anatoly Kuzyakov (1945–2007) |
| 17. Presto | Anatoly Kuzyakov (1945–2007) |
| 18. Lento Rubato | Anatoly Kuzyakov (1945–2007) |

Faces

- | | |
|--|--|
| 1) Concerto Op.8 No.4 in f minor "Winter"
Allegro non molto | Antonio Vivaldi (1678–1741) |
| Largo | Antonio Vivaldi (1678–1741) |
| Allegro | Antonio Vivaldi (1678–1741) |
| 2) Choral No.3 in a minor | César Franck (1822–1890) |
| 3) Pictures at an exhibition
Promenade | Modest Mussorgsky (1839–1881) |
| The Gnome | Modest Mussorgsky (1839–1881) |
| The Old Castle | Modest Mussorgsky (1839–1881) |
| The Market Place At Limoges | Modest Mussorgsky (1839–1881) |
| Tuileries | Modest Mussorgsky (1839–1881) |
| 4) De Profundis | Sofia Gubaidulina (1931–) |
| 5) Toccata No.1 | Ole Schmidt (1928–) |
| 6) La Cachila | Eduardo Arolas (1892–1924) |
| 7) Por Dentro De Mi | Luid Di Mateo (1955–) |
| 8) A Face From The Shadows,
"Homage To Astor Piazzolla" | Jari Hietanen (1961–) & Mika Väyrynen
(1967–) |

3. Фрідріх Ліпс (Росія)

CD001: «Et Exspecto»

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1) J.S. Bach
F. Busoni (1866–1924) | Chaconne |
| 2) J.S. Bach (1685–
1750) | Prelude and Fugue in A
minor, BWV 543 |
| | Toccata and Fugue in D
minor, BWV 565 |
| | Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu |

Palech casket - Matrjochka-puppets -
Final

6) Partita – Allegro - Grave -
Andantino – Presto

W. Solotarjow (1942–1975)

7) Sonata Nr. 2 – Allegro ingenuo -
Adagio tranquillo–Molto vivacissimo
con spirito

W. Solotarjow

CD012: Cinema

1) CINEMA

S. Berinski
(1946-1998)

2) Feiertag für zwei (1993) für
Bajan und Percussion

D. Scarlatti (1685-1757)

3) Jasmin (1998)
Tango für Bajan und Klavier,
gewidmet F. und S. Lips

T. Sergejewa (*1951)

4) Tango Apasionado

A. Piazzolla
(1921–1992)

5) Tango

I. Strawinski
(1882–1971)

6) Sonate Nr 2 «Nostalgie oder
Sonata quasi una...»
(gewidmet F. Lips, 1982)

A. Schurbin (*1945)

7) Sonate Nr 3 «Spaziergang
durch den njeskutschnij sad»
(gewidmet F. Lips, 1984)

A. Schurbin

CD021: ecLipse

1) Sonata No. 1 for bayan in 3
movements (1977)
Allegretto

G. Bantshikov (1943)

- | | |
|--|----------------------------|
| 2) Sonata No. 1 for bayan in 3 movements (1977)
Andante | G. Bantshikov (1943) |
| 3) Sonata No. 1 for bayan in 3 movements (1977)
Vivo | G. Bantshikov (1943) |
| 4) Autumn melody (2005) | Alexander Cholminov (1925) |
| 5) Evening love ditties (2003) | Roman Ledenyov (1930) |
| 6) Sonata for bayan in 3 movements (2004)
Allegro vivo | E. Podgaits (1949) |
| 7) Sonata for bayan in 3 movements (2004)
Andantino | E. Podgaits (1949) |
| 8) Sonata for bayan in 3 movements (2004)
Allegro ben ritmico | E. Podgaits (1949) |
| 9) Eclipse for bayan and electronics (2008) | Michail Bronner (1952) |

4. Юрій Шишкін (Росія)

«Картинки с выставки»

- 1) М. Мусоргский: «Картинки с выставки»
- 2) А. Кусяков: Соната № 6 «Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстере»
Запись: февраль 2008, студия Засель, Гамбург

«Shishkin plays Semionov» («Шишкин играет Семёнова»)

- 1) В.Семёнов: Донская рапсодия № 2
- 2) В.Семёнов: «Калина красная»
- 3) В.Семёнов: «Старая эстонская легенда»

- 4) В. Семёнов: 2 Пьесы на белорусские темы
 - 5) В. Семёнов: Украинская думка
 - 6) В. Семёнов: «Белолица-круглолица»
 - 7) В. Семёнов: Детская сюита № 2
 - 8) В. Семёнов: Соната № 1
- Запись: февраль 2009, студия Засель, Гамбург

Додаток Д

Відеозаписи

1. Войтенко С. – Соната № 2 «Баскариада» В. Семёнова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=59Yt6xz6Fxs> (Дата звернення: 10. 11. 2017).
2. Гайнуллин А. – Соната №2 «Ностальгия» А. Журбина. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=llTEKuuе69о> (Дата звернення: 17.09.2017).
3. Дмитриев А. – Соната № 3 Вл. Золотарёва. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dvM-0uIBcZw> (Дата звернення: 10. 05. 2018).
4. Липс Ф. – «Et exspecto» С. Губайдуллиной. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H-охm04113I> (Дата звернення: 03. 02. 2018).
5. Нижник А. – Соната № 5 «Монолог про вічність» А. Кусякова (частина 1). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eagr2FLJaYw> (Дата звернення: 14.12.2017).
6. Нижник А. – Соната № 5 «Монолог про вічність» А. Кусякова (частина 2). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MUDjswX9-GQ> (Дата звернення: 14.12.2017).
7. Олексів Я. – «Соната-балада». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9wNJvDe8tCM> (Дата звернення: 23.11.2017).
8. Пуриц И. – Соната № 3 Вл. Золотарёва. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UjFQxVdgnM0> (Дата звернення: 12.09.2015).
9. Пуриц И. – Соната для баяна Е. Подгайца. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1aTLxu62wAc> (Дата звернення: 23.09.2015).
10. Султанов Д. – Соната для баяна А. Нагаева. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7riU29N5mHo> (Дата звернення: 05.06.2017).
11. Фенюк П. – «Циганські наспіви» П. Сарасате. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UQ4LVLkEGOU> (Дата звернення: 07. 08. 2017).

12. Хрустевич О. – Соната № 6 А. Кусякова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mWJReJ8uuDs> (Дата звернення: 15.10.2017).

13. Шаров О. – Соната № 2 Вл. Золотарьова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NGo6yUMg0-Y> (Дата звернення: 03. 04. 2018).

14. Шишкин Ю. – Соната № 1 В. Семёнова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oM5LLWuba5Y> (Дата звернення: 25.02.2017).

15. Шишкин Ю. – Соната № 6 «Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстере» А. Кусякова. URL: <http://www.goldaccordion.com/videos/653-yurij-shishkin-koncert-v-kieve.html> (Дата звернення: 15.10.2016).

16. Шишкин Ю. – Соната № 3 «Воспоминание о будущем» В. Семёнова. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_A6O6kRksmc (Дата звернення: 27.07.2018).

17. Maric Petar – «Impasse» F. Angelis. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jX2edEDRCBA> (Дата звернення: 03. 02. 2017).

18. Valente José – «Et Exspecto» S. Gubaidulina's URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2EuvwQ6OPcw&t=410s> (Дата звернення: 10.07.2018).

19. Väyrynen Mika – Sonata_7 (part 1) А. Кусяков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LnOx4eFPyTo> (Дата звернення: 10.09.2017).

20. Väyrynen Mika – Sonata_7 (part 2) А. Кусяков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0tnv0BKjulI> (Дата звернення: 10.09.2017).

Додаток Ж
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації Статті у фахових виданнях України з мистецтвознавства, включених до міжнародних наукометричних баз:

1. Радко Ю. І. Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 30–31. ч. II. С. 64–68

2. Радко Ю. І. Інтерпретаційні та формотворчі аспекти баянних сонат Анатолія Кусякова. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 225–230.

3. Радко Ю. І. Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Вип. 22 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол. Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2016. С. 244–249.

4. Радко Ю. І. Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Вип. 24 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2017. С. 227–232.

Стаття у науковому іноземному виданні:

5. Радко Ю. И. Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владислава Золотарева. *Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. / Кемерово. гос. ун-т культуры и искусств; ред. кол.: Е. Л. Кудрина (гл. ред.), А. В. Шунков, Л. Ю. Егле, сост. и науч. ред. И. Г. Умнова. Кемерово: КемГУКИ, 2015. Вып. 2. С. 77–82.*

*Наукові праці, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації:*

6. Радко Ю. І. Своєрідні формотворчі та інтерпретаційні особливості баянної сонати Єфрема Подгайца. *Збірник докладаў і тезісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў»* / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2016. С. 404–407.

7. Радко Ю. І. Соната для баяна у творчості українських композиторів: до постановки проблеми. *Народно інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть*: збірник матеріалів та тез VIII-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 05.12.2014, м. Дрогобич) / [Редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 75–77.

8. Радко Ю. І. Темброва драматургія у відображенні художньої образності баянної сонати. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть*: зб. матеріалів та тез XII-ї міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 07.12.2018, м. Дрогобич) / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2018. С. 109–112.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Взято участь у наукових конференціях.

Зроблено доповіді на:

1. VI Міжнародній науковій конференції «Традиції і сучасний стан культури і мистецтва» (м. Мінськ, Білорусь, 19 листопада 2015 р.) на тему «Своєрідні формотворчі та інтерпретаційні особливості баянної сонати Єфрема Подгайца» (участь – очна, стаття опублікована).

2. Внутривузівська наукова конференція (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 25 березня 2016 р., м. Івано-Франківськ) на тему «Постмінімалістичні тенденції у баянній сонаті Франка Анжеліса». (участь – очна, тези опубліковано).

Заочна участь на:

1. VIII-а Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть» (м. Дрогобич, 5 грудня 2014 р.) на тему «Соната для баяна у творчості українських композиторів: до постановки проблеми» (участь – заочна, тези опубліковано).

2. II Міжнародна науково-методична конференція «Музична культура в теоретичному і прикладному вимірах» (м. Кемерово, Росія, 10 квітня 2015 р.) на тему «Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владислава Золотарева» (участь – заочна, опублікована стаття).

3. XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» (м. Рівне, Україна, 10–11 листопада 2016 р.), на тему «Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади» (участь – заочна, опублікована стаття).

4. XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (м. Рівне, Україна, 16-17 листопада 2017 р.) на тему «Історіографія виникнення та розвитку жанру баянної сонати» » (участь – заочна, опублікована стаття).

5. XII Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (м. Дрогобич, 7 грудня 2018 р.) на тему «Темброва драматургія у відображенні художньої образності баянної сонати» (участь – заочна, тези опубліковано).

Проведено майстер-клас:

1. Проведено 28 лютого 2017 року майстер-клас на курсах підвищення кваліфікації викладачів музичних шкіл району на рівні Чортківського гуманітарно-педагогічного коледжу О. Барвінського на тему: «Сучасні технічні прийоми виконання оригінальних творів у контексті їх практичного відтворення».