

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ТА ФОРМОТВОРЧІ АСПЕКТИ
БАЯННИХ СОНАТ АНАТОЛІЯ КУСЯКОВА**

В статті висвітлено та узагальнено загальні принципи технічних прийомів композиторського стилю та формотворчі особливості баянних сонат російського композитора Анатолія Кусякова. Також розглянуто основні інтерпретаційні особливості творів композитора провідними виконавцями сучасності.

Ключові слова: композиторський стиль, інтерпретація, формотворення, соната для баяна, А. Кусяков.

Постановка проблеми. З розвитком оригінального репертуару для баяна в середині ХХ – на початку ХХІ ст. все більше уваги приділяється інтерпретації. Останнім часом особливу увагу виконавців і науковців привертає жанр баянної сонати. На сьогодні створена велика кількість творів у цьому жанрі, однак вони мало вивчені в аналітичному відношенні, не кажучи про інтерпретаційні особливості. Баянна соната знаходиться в репертуарі чи не у кожного професійного баяніста (акордеоніста) – від студента до концертуючого виконавця. Вона є перехідною ланкою у зростанні академічного баянного репертуару. Адже нові знахідки у формотворенні композитори часто виокремлюють з жанру сонати. Аналізуючи розвиток баянного мистецтва останні два десятиліття, ми помітили що композитори частіше почали звертатися до жанру баянної сонати. Соната є загальнообов'язковою на будь-якому міжнародному конкурсі, і посідає чи не найголовніше місце в програмі. Але як провести ту основну межу і визначити основні закони між тріадою: композитор – виконавець – слухач. Саме інтерпретатор є тією основною ланкою, засобом комунікації, що доносить інформацію задуману композитором до слухача. Але виконавець повинен бути наділений широкою аплітудою професійних якостей, мати певну стилістичну спрямованість та об'єктивність у відтворенні того чи іншого матеріалу, хоча це не повинно призвести до втрати індивідуального стилю.

Великий внесок в розвиток сонатного жанру для баяна вніс відомий російський композитор Анатолій Кусяков (1945–2007). Він автор більше 80 творів в найрізноманітніших жанрах: симфонія, ораторія, опера, кантати, концерти, симфонічні поеми, хорові твори, музика до театральних вистав, музика для народних інструментів. Але найбільшої популярності композитору принесли твори для баяна і балалайки. Твори композитора часто звучать на найрізноманітніших конкурсах та входять в програми найвидатніших баяністів сучасності, зокрема таких баяністів як Юрій Шишкін, Вячеслав Семенов, Міка Вярюнен, яким присвячено окремі сонати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увага дослідженню творчості А. Кусякова приділялося в працях Е. В. Показанника [8], Л. В. Варавіної [1], А. С. Данилова [2]. Однак, доробок А. Кусякова у жанрі баянної сонати не ставав предметом наукового осмислення.

Мета нашого дослідження – виявити специфіку композиторських прийомів та виконавських засобів у баянних сонатах А. Кусякова та розглянути основні тенденції інтерпретації їх провідними баяністами сучасності. Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити нотні тексти, аудіо та відеозаписи сонат А. Кусякова; на їхній основі здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз цих творів. Джерелом для аналізу слугували нотні тексти сонат [6; 7; 12], а також відеозаписи їх виконання [10; 11; 13].

Виклад основного матеріалу. У виконавському мистецтві завжди відбувається змикання двох стилів: стилю композитора, що написав твір, та стилю виконавця, який його відтворює. У педагогічній практиці, говорячи «стиль інтерпретації», часто мають на увазі збереження й відтворення особливостей композиторського письма. Але насправді інтерпретація завжди залежить також від індивідуального музично-виконавського стилю баяніста [5, 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 «голий» 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.

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 цих засобів виявляє сутність в першу чергу авторського трактування музичного твору [2, с. 195].

А. Кусяковим створено сім сонат для баяна, в яких закладені філософські та психологічні проблеми. Вони насичені як і вибухово-експресивними, так і лірико-медитативними станами. За словами Е. В. Показанника, «сам композитор ділить свою творчість на три періоди: перший (1967–1984) – період пошуку-становлення, другий (1984–1994) – неоромантичний і третій медитативний...» [8, с. 22]. В даному дослідженні ми розглянемо сонати № 5, 6, 7, які належать саме до третього періоду творчості композитора. Митець вдається до сонористики, поліладовості, дванадцятитоновної хроматини, відшукуючи найрізноманітніші колористичні відтінки. Соноростика з'являється 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. Це становить досить суттєву проблему для передачі художньо-образного змісту його творів. Перед виконавцем стоїть нелегке завдання – донести драматургічний задум і основні ідеї, які композитор втілює у творі.

Музична мова композитора є досить складною та багатогранною. Митець застосовує складні фактурні малюнки (використання чотирьох і п'ятиголосної поліфонії); складні пасажі на виборній системі; ідентичність складності лівого і правого мануалів. Самобутні індивідуальні образи і засоби їх музично-інтонаційного втілення завжди обумовлюють важливі художньо-виконавські завдання. Вони пов'язані з багатьма моментами. Це – передача насиченої виразності мелосу, незвичної звукової палітри, по-новому розкриваючи темброві засоби сучасного баяна і виокремлюючи його специфічні можливості на академічній сцені [4, с. 349].

Висота стилю і філософська глибина часом доходять до болісної відвертості, – все це присутнє в творах, написаних автором у пізній період творчості. Як каже Ю. Шишкін, «Кусяков не розгойдує інстинкти, що не апелюють до побутових почуттів; він вимагає і від слухачів, і від виконавців високої частоти настройки на їх власний внутрішній світ, а не простого споглядання» [9, 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. Твір відкриває медитативний період творчості композитора. Можна припустити, що це своєрідний підсумок прожитого життя митцем, де він піднімає філософські проблеми онтології буття людини, її духовності та взаємодії зі світом.

Характерними особливостями сонати є те, що вона одночастинна. Весь музичний матеріал виникає із трьох елементів вступу і однієї дванадцятитоновної серії в різних варіантах: традиційних для класичної додекафонії інверсії, ракоходу, ракоходу інверсії, і, крім того, 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 [11]. 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.

Починається соната таємничим вступом *ppp*, де виконавиць застосовує незначну атаку першого звуку, не звертаючи увагу на динамічні позначення. Через конструктивні особливості інструменту 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. Друге і третє зерно (тт. 9–11) в лівому мануалі – лежить в основі додекафонної теми головної партії. Особливої виразності цьому епізоду надають закличні інтонації в правій руці, які виконавець вміло передає за допомогою чітко продуманої градації динамічної прогресії, підкріплюючи це все рухами корпусу при зміні кожного мотиву.

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. В наступному епізоді *B* (тт. 23–32) відбувається трансформація із благальної інтонації в закличну *quasi tromba A1* (тт. 34–74). В побічній партії інтонаційно-фактурні утворення виконують функції формотворчої рівнонаправленої сили, а інтерпретатор майстерно виділяє кожний окремих 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. Тут *A*. Нижник інтонаційно-раціонально визначає гучність кожного звуку, тонко відчуває найдрібніші музичні деталі та яскраво продумує темпоритмічні зміни на фоні імпульсивно-пульсуючих наростань.

Реприза – це сплав перетвореної (вдруге) іншої теми головної партії *B*, яка тепер носить ліричний характер закличної інтонації із уривків вступу, що нагадують «додекафонну» тему. Виконавець з особливою скрупульозністю і педантичністю інтонує кожну 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 самим основну кульмінацію цілої сонати. 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 «Вітразі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» А. Кусякова відрізняється від решти сонат тим, що вона має чіткий програмний зміст, а не апелює абстрактно-ірраціональними станами. Програмовий зміст сонати переносить слухача в Німеччину епохи середньовіччя, де описано жорстоку розправу інквізиції над вільним народом. У цій сонаті композитор створив неординарний тип медитативно-діалектичної драматургії. Соната складається з двох частин. Перша частина написана в сонатній формі з скороченою репризою. Характерною ознакою другої частини є наскрізна форма з елементами варіаційності.

Досить емоційно-інтригуючим є виконання цієї сонати Ю. Шишкіним [10]. Виконавець формує емоційно-інтелектуальний тип баяніста, який наділений феноменальною технікою та потужною енергетикою, за допомогою якої він створює максимальний контакт з слухачською аудиторією. Пристрасна збудженість, витончена палітра тембральних відтінків, трактування баяну як цілого оркестру – всі ці риси притаманні Ю. Шишкіну, а його стиль є неповторним і впізнаваним.

Починається соната акцентованими тривуччями, насиченими емоційною напористістю та зловісністю звучання, відчувається тривожний масштабний рух від *fff* аж до крайніх можливостей інструменту: композитор використовує такий динамічний фон для передачі трагізму втіленого в сонаті. Виконавець миттєво перевтілюється в образний світ твору, чітко продумавши до найдрібніших деталей режисерську постановку. Далі композитор вдається до раціонального фактурного вирішення, використавши на фоні теми тридцять другі секстолі (контрапункт). Застосовуючи виразову гостроту ритміки, Ю. Шишкін виділяє тему, у якій відчувається внутрішня тривога та нестримна емоційність. Після кластерного глісандо відбувається миттєвий обрив до головної партії, нервозного та нестійкого *ppp*. Тут виконавець детально вслухається в кожну фразу, надаючи їй логічності та інтелектуальної довершеності. Поступово 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 вся музична тканина переходить в лівий мануал, інтерпретатор диригує правою рукою, скеровуючи увагу слухача на важливість цього епізоду, який переходить в побічну партію. 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 наростання 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. У цьому епізоді акорди *sff* у Ю. Шишкіна набувають нервозно-зловісного колористичного забарвлення. Із другого елемента побічної партії виростає нова тема (57 т.), яка більше розвинута в репризі. На початку другої хвилі виникає контраст двох елементів сполучної партії, а в кінці (86 т.) з'являється головна партія. Оскільки вона неповна, то не має 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 по характерній фігурі в супроводі *c-d-es-g* (93т. і до кінця). Можна розділити на дві секції: 1) В 93–98 тт., де подається другий елемент побічної партії, виконавець за допомогою динамічного зростання та яскравого пасажу акцентує увагу на кульмінації, після якої відбувається повільний спад напруги; 2) В 98 т. і до кінця першої частини набуває розвитку тема, що виникла із другого елемента побічної партії. Закінчення першої частини побудоване на хвилеподібних в динамічному відношенні, «аркоподібних», специфічно ритмізованих тридцять других нотах. Виконавець створює ряд динамічних наростань та контрастів, використавши індивідуалізовану артикуляційно-ритмічну формулу.

Форма другої частини сонати – наскрізна з елементами варіаційності. Об'єднуючим фактором тут служить незмінний темп і ритмічне остинато (за винятком коди), а також побудова тематизму на висхідному і низхідному секундному русі. Варіаційність проявляється у «парності» тем: майже кожна нова тема повторюється двічі (або й тричі) підряд із варіаційними змінами. Вражає витончена імпровізаційність, а також чітка однаковість штрихової системи в лівому і правому мануалах інтерпретатора. Емоційна напруга музичної тканини та виконавця не спадає до самого 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.

Сьома соната «*Misterium*» А. Кусякова написана в 2005 р. і завершує сонатну творчість композитора для баяна. 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 служить трансформація початкової теми, в якій ймовірно і закладена назва твору. Цю сонату можна співставити із п'ятою сонатою, але там більше уваги композитор приділив саме технічній стороні композиції, оскільки в її основі дванадцятитонові серія.

Оскільки *Сьома соната «Misterium»* присвячена провідному фінському баяністу Мікі Вяюрюнену (Mika Väyrynen), ми розглянемо основні інтерпретаційні моменти у його виконанні [13]. Він виділяється неповторними рисами своєї художньої індивідуальності. Виконавець належить до інтелектуального типу баяніста. Магнетизм особи музиканта, витончена імпровізаційність, емоційна врівноваженість, яскрава музикальність – це ті риси, які притаманні М. Вяюрюнену.

Відкривається соната таємничими містичними інтонаціями закличного характеру, які проникають в глибокі процеси свідомості. Значну увагу виконавець приділяє тут динамічним змінам, що помітно впливає на артикуляційну різноплановість першої частини. Не дивлячись на складну тематичну структуру твору, інтерпретатору чітко зрозуміла логіка музичної тканини. 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 тридцять другі ноти з прискоренням, які також будуть використані в третій частині сонати.

Форма другої частини як і першої є складною двочастинною. Тематичний розвиток двох частин відносно схожий, присутня видозмінена тема з першої частини. Починається друга частина ніжною темою *dolce espressivo*, яка потім раптово переходить в контрастну тему *sub. f.* Інтерпретатор детально вслухається в кожну фразу, надаючи їй логічне обрамлення, а останні акорди цієї частини умиряють сюжетну лінію.

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. Особливістю другої фази (до *poco meno mosso, rubato*) є те, що тут з'являється нова тема у лівому мануалі. В останній, третій фазі відбувається розвиток новоутвореної теми та в лівій руці на фоні тремоло міхом з'являються

фрагменти теми з першої частини. В каденції М. Вярюнен демонструє феноменальну техніку та миттєве реагування на всі фактурно-ритмічні зміни. Каденція набуває рис драматичного монологу, що переходить в зловісно-наступальний характер в третій фазі.

У четвертій частині композитор знову використовує складну двочастинну форму. На початку даної частини присутній мотив, подібний на тему з першої частини сонати. На фоні педального акорду, монодійні побудови переходять в діалектичну взаємодію з іншою темою, підводячи драматургічну дію до *ad libit. quasi cadenza*. Тут з'являється нова тема, на якій і побудована вся каденція. Виконавець майстерно передає всі складні динамічні процеси та образи і на основі однієї теми за допомогою своєрідних мікроструктурних інтонувальних досягає контрастно-конфліктної драматургії. А останній акорд *attaca* всю музичну тканину прямолинійно переводить до наступної частини.

П'ята частина написана А. Кусяковим у варіаційній формі. У цій частині відбуваються складні фактурні процеси тематичних утворень. На початку спостерігається трансформація теми з першої частини сонати. Далі на фоні тремулуювання тема з третьої частини сонати розвивається в збільшенні. Потім іде ряд тематичних перетворень: поліфонічне співставлення теми і її інверсії, збільшення на фоні контрапунктуючого голосу. М. Вярюнен завбачливо розраховує динамічний план, що підводить слухачів до основної кульмінації цілої сонати. Останній звук «а» *attaca* плавно переходить в звук «ас» шостої частини сонати.

Протяжний фінал *Lento rubato* являє собою тричастинну форму, яка побудована на темах з першої частини сонати. Свобідна метрична організація чітко слідує за інтонацією. Найбільш активна перша тема обростає контрапунктом. Виконавець філігранно вслухається в кожну ноту, вибудовуючи динамічний план на мікроструктурному рівні. Пізніше музична тканина розширюється, збільшується число мелодичних ліній. М. Вярюнен професійно виділяє кожну лінію, створюючи рафінованість та логічність поліпластової фактури, де переважають медитативно-філософські стани. Потім напруга зростає до *fff*, де знову дає про себе знати основна тема сонати, яка будується тут на ракоході. Після цієї емоційної збудливості настає момент умиротворення на звуці «es», але в самому кінці твору, подібно до шостої сонати, композитор знову використовує прийом незавершеності в драматургічному плані.

Висновки. Підводячи підсумки, можна з впевненістю сказати, що А. Кусяков зробив величезний внесок в розвиток баянного мистецтва. В тісній співпраці з провідними баяністами сучасності композитор створив цілий ряд сонат для баяна, які відображають нові можливості інструменту та специфіку музичної мови композитора. 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 дивлячись 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.

Перед виконавцем стоїть надскладне завдання – передати ідеї закладені композитором, щоб слухач міг зрозуміти та перейнятися твором.

Отже, сонатна творчість для баяна А. Кусякова стоїть на високому академічному рівні та вимагає від інтерпретатора надзвичайного рівня підготовки не тільки в технічному плані, а й в образно-емоційному, інтелектуальному та психологічному.

1. Варавина Л.В. «Лики уходящего времени»: образы и смыслы / Л. В. Варавина // Анатолий Кусяков : времена жизни. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 296–348.
2. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. А. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 2. – К, 1999. – С. 88–98.
3. Данилов А. С. Мы еще не выросли до высоты его музыки... / А. С. Данилов // А. Кусяков : времена жизни. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 42–50.
4. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя : підручник / Н. Б. Кашкадамова. – Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – 344 с.
6. Кусяков А. Соната № 5 «Монолог о вечности» : для готово-выборного баяна / А. Кусяков. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – 20 с.

7. Кусяков А. Соната № 6 «Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстре» : для готово-выборного баяна / А. Кусяков. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – 30 с.
8. Показанник Е.В. Традиции и новации в сочинениях А. И. Кусякова для баяна / Е. В. Показанник // Информационный бюллетень «Народник». – М. : Музыка, 2001, № 3. – С. 22–28.
9. Шишкин Ю. В. Путь длиною в жизнь / Ю. Шишкин // Анатолий Кусяков : времена жизни. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 52–63.
10. Юрий Шишкин. Концерт в Киеве [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.goldaccordion.com/videos/653-yurij-shishkin-koncert-v-kieve.html>.
11. Kusyakov A. Sonata No 5 «Monologue about Eternity» Episode One. Performed on bayan by Artem Nyzhnyuk [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=eaqp2FLJaYw>.
12. Kusjakov A. Sonata № 7 «Misterium» / A. Kusjakov. – Finish Accordion Institute, 2007. – 26 с.
13. Kusyakov A. Sonata 7 by Mika Väyrynen [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=LnOx4eFPyTo>.

В статье освещены и обобщены общие принципы технических приемов композиторского стиля и формообразующие особенности баянных сонат русского композитора Анатолия Кусякова. Также рассмотрены основные интерпретационные особенности произведений композитора ведущими исполнителями современности.

Ключевые слова: композиторский стиль, интерпретация, формообразование, соната для баяна, А. Кусяков.

The article highlights the general principles of composing style techniques and formative features of sonatas for accordion of Russian composer Anatolii Kussyakov. Also, the basic interpretive features of composer's works performance by leading artists of our time have been considered.

Keywords: composing style, interpretation, formation, sonata for accordion, A. Kussyakov.

УДК 792.73; 78.071.2 (477)

Уляна Конвалюк

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА ДВОРСЬКОГО

Стаття присвячена огляду творчого шляху народного артиста України Павла Дворського. Акцент зроблено на аналізі композиторської пісенної спадщини та вокального виконавства митця, визначенні ролі цієї творчої особистості у розвитку українського естрадного мистецтва.

Ключові слова: співак, композитор, вокальне виконавство, естрада, пісні, Павло Дворський.

Багатобарвну естрадну палітру України сьогодні неможливо представити без творчої постаті народного артиста України, співака і композитора Павла Дворського. Відомості про митця знаходимо у розвідках М. Бакая [1], В. Добржанського [5], художньо-документальній повісті О. Довгань [6], енциклопедичних та довідкових виданнях, зокрема І. Лепші [7], ресурсах Інтернет.

Метою нашої розвідки є панорамний огляд творчого шляху композитора і співака Павла Дворського (1953 р. н.). Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити, проаналізувати та узагальнити джерельний матеріал, який присвячений творчому доробку митця; виокремити роль П. Дворського у розвитку сучасної української естради.

Все життя П. Дворського пов'язане з рідним краєм: «Буковина – моя колиска, перші кроки у творчості, зрілість. Для мене материнська світлиця, батьківський поріг – не просто слова чи навіть образи, а те цілюще джерело, звідки черпаю силу і насагу» [9].

Творчий шлях співака розпочався у 1976 році, коли після закінчення Чернівецького музичного училища він, за рекомендацією тодішнього звукорежисера місцевого телебачення Левка Дутківського, став солістом легендарного вокально-інструментального ансамблю «Смерічка» Чернівецькій філармонії. Це був час своєрідного пісенного піднесення, коли на Буковині потужно вибухнули на весь світ Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, «Смерічка», пісні Володимира Івасюка, Левка Дутківського, а невдовзі – творчість Ігоря Білозіра, Миколи Мозгового і власне Павла Дворського. Велику роль у творчому становленні артиста відіграли зустріч і знайомство з Володимиром Івасюком. Павло мріяв стати оперним співаком, але задусевні мелодії славетного композитора заповнили його душу.

Роздумуючи над феноменом цих творчих особистостей, розгадку знаходимо у глибокій закоріненості їхньої потуги у народний мелос. П. Дворський в одному із інтерв'ю говорив: