

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ СКРИПКОВОЇ
МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ СКРИПКИ ВАЛЕНТИНА
СИЛЬВЕСТРОВА

Дипломна робота магістра

Мусаєвої Людмили

Науковий керівник:

Викладач

Щелканова С.О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Мусаєва Л.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ФУНДАЦІЇ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ СКРИПКИ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА	6
1.1 Історіографічний огляд музикознавчих джерел щодо творчості В. Сильвестрова.....	6
1.2 Періодизація творчості та огляд творів для скрипки В. Сильвестрова ...	14
РОЗДІЛ 2. Від 1970 до 2000-х: МІЖ АВАНГАРДОМ ТА ПОСТАВАНГАРДОМ. У ПОШУКАХ НОВОЇ ВИРАЗНОСТІ	22
2.1. 70-ті: «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано: елементи музичного театру	22
2.2. 80-90-ті: Постлюдійність у камерній музиці. Постлюдія №2 для скрипки, Пост скриптус для скрипки та фортепіано.....	29
2.3. 2000-ні: Жанр присвяти (на прикладі твору «25.10.1893 in memoriam P.I.Tsch» (2004).....	37
ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	44

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творці сучасної камерної музики доволі чутко відносяться до феномену тембру і тембрової драматургії як основного чинника концепції твору. Особливо, коли йдеться про такий знаковий для постромантичного мистецтва тембр, як тембр скрипки. Представлене магістерське дослідження звертається до малодосліджених творів для скрипки найвидатнішого київського композитора, нашого сучасника, Валентина Васильовича Сильвестрова (1937). В його творах вибір тембру, використання певної якості звучання має в кожному випадку велике змістовне значення. Користуючись традиційними для другої половини ХХ століття засобами, він досягає великої переконливості і глибини втілення своїх задумів. Про оригінально трактоване, своєрідне і самостійне використання ним сучасної композиційної техніки свідчить її індивідуальне своєрідне трактування, сповнене ліричної складової. Актуальність обраної теми магістерського дослідження обумовлена зверненням до зразків сучасної музики, які на сьогоднішній день не знайшли достатнього висвітлення як у вітчизняному, так і в світовому музикознавстві.

Мета дослідження – визначити особливості драматургії сучасної скрипкової музики на прикладі творів для скрипки Валентина Сильвестрова

Для досягнення вказаної мети необхідно вдатися до вирішення наступних **наукових завдань**:

- зробити аналіз музикознавчої літератури, присвяченої творчості Валентина Сильвестрова, виявити загальні тенденції у вивченні його творів
- проаналізувати наявну у музикознавчій літературі періодизацію творчості митця
- прослідкувати жанровий і хронологічний спектр творів для скрипки Валентина Сильвестрова

- виявити композиційно-драматургічні особливості творів для скрипки періоду 1970–х років на прикладі тричастинного циклу «Драма»
- виявити композиційно-драматургічні особливості творів для скрипки періоду 1980-1990–х на прикладі твору «Постлюдія №2» для скрипки та сонати для скрипки і фортепіано «Пост скриптум»
- виявити композиційно- драматургічні особливості творів для скрипки періоду 2000-х років на прикладі творів жанру присвяти.

Об’єктом дослідження є камерна музика В. Сильвестрова; **предметом** – особливості драматургії творів для скрипки зрілого і пізнього періодів творчості митця

Матеріалом дослідження є партитури та аудіо записи творів «Драма» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1970-1971), «Постлюдія №2» для скрипки, «Пост скриптум» (1990) - соната для скрипки та фортепіано, «25.10.1893 in memoriam P.I.Tsch» (2004) для скрипки та фортепіано

Методи дослідження.

- структурно-функціональний – розкриває єдність змісту й форми музичного твору, виявляє структуру твору й сутність узлагодження його частин в системі функціонування;
- Жанровий – виявляє специфіку типового та індивідуального у творі як на рівні засобів виразності (мови), так і на рівні драматургії твору;
- стильовий – виявляє своєрідність композиторського бачення та його інтонаційної мови як у широкому історичному контексті, так і в персоналізованому контексті.
- семіотичний – дозволяє досліджувати музичний текст як знакову систему та можливості її трактування;
- **Теоретична база.** Проблематика дипломної роботи, націлена на творчість сучасного композитора, зумовила залучення наступних теоретичних праць:

- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (І. Коханик [49-52], Н. Савицька [78,79], Л. Шаповалова [94-96], С. Шип [99]);
- *музичної семантики* (О. Самойленко [81]);
- *драматургії музичного твору* (І. Коханик [49], А. Поліщук [70], О. Самойленко [81]);
- *проблемам композиторського стилю В. Сильвестрова* (праці О. Берегової [1], О. Білик [2], Д. Жалейко [17], О. Зінькевич [20-29], А. Ільїної [30-33], О. Козаренка [44, 45], Л. Кияновської [39, 40], О. Михайлової [59,60], М. Нестьєвої [63, 64], О. Тарасової [87], Т. Фрумкіс [92]), фундаментальні дослідження творчості митця С. Павлишин [68] та О. Зінькевич [21].
- *тексти композитора, що вийшли у збірки* А. Луїної [55-57], С. Пілютікова [68], К. Сігова та А. Вайсбанд [101].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що у вперше було проаналізовано особливості композиційної драматургії творів для скрипки зрілого та пізнього періодів творчості Валентина Сильвестрова з точки зору еволюції стилю композитора.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в можливості їх залучення при розробці навчальних курсів вищих навчальних закладів: «Аналіз музичних творів», «Історія української музичної культури», «Сучасна музика», «Основи наукових досліджень», а також виконавської практики.

Структура роботи. Дипломна робота магістра складається зі Вступу, двох Розділів, п'яти Підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (104 покажчики, з них 3– іноземними мовами). Загальний обсяг дослідження становить 50 сторінок, із них – основного тексту – 42 сторінки.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ФУНДАЦІЇ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ СКРИПКИ ВАЛЕНТНА СИЛЬВЕСТРОВА

1.1. Історіографічний огляд музикознавчих джерел щодо творчості В. Сильвестрова

Творчість такої помітної у вітчизняній музиці постаті, як Валентин Сильвестров (1937), сьогодні стала темою досліджень багатьох музикознавців як в Україні, так і за її межами. Проте така ситуація спостерігалася не завжди. Новаторська музика Валентина Сильвестрова, учня класу композиції Бориса Лятошинського, свого часу була настільки не схожою на панувавший у ті часи соцреалізм, що не мала шансів на потрапляння на сторінки наукової періодики та у друкарні музичних видавництв. Композитор пройшов дуже складний шлях до визнання.

Видатний український композитор сучасності народився у Києві 30 вересня 1937 року. 1956-1958 навчався у Київському інженерно-будівельному інституті. Музикою почав займатися з 15 років (брав уроки гри на фортепіано у С. Рибінської). Під час навчання в інституті відвідував музичну школу. У 1958 році переводиться до Київської консерваторії (нині – Національна академія музики імені П. Чайковського) у клас композиції Б. Лятошинського. У 1964 В. Сильвестров закінчив курс навчання у Київській консерваторії. У ті ж роки за участю композитора формується коло однодумців-поцінувачів сучасної музики, яка була поза межами досяжності для музикантів того часу. Ці сміливі молоді люди пізніше увійшли в історію музики як група «київського авангарду». Крім Валентина Сильвестрова туди входили Л. Грабовський, В. Губа, Л. Бондаренко, В. Годзяцький, І. Блажков, О. Любимов. Також ця група спілкувалася з такими видатними митцями як С. Параджанов, В. Ламах, Г. Гавриленко, Я. Друскін. Звісно ж, такі волелюбні й вільні духом митці потерпіли від тодішньої тоталітарної влади, забобони якої досягали й мистецької території.

Творчість сучасних західних композиторів називалася антинародною, антиреалістичною, буржуазною. Так, диригент І. Блажков став «невиїзним»

за кордон за листування з іноземними колегами й видатними композиторами, такими як І. Стравінський, К. Штокхаузен та багатьма іншими.

Проте, метою цього спілкування було лише позбавлення інформаційного вакууму, в якому перебували митці, пересилання партитур творів сучасних композиторів, підручники з нових технік композиції. Композитори самотужки переклали підручник з додекафонії, за яким опановували цю техніку. «Вакуум у музичній інформації, відсутність нот, звукозаписів і літератури з сучасної музики я вирішив подолати, надсилаючи листи закордонним композиторам і музикознавцям із проханням надіслати партитури і книги. Серед моїх адресатів були Барбер, Варез, Штокхаузен, Ноно, Генце, Блахер і багато інших, був Ігор Стравінський, який відповів на мій лист і між нами виникло листування. Згодом він надіслав мені багато своїх партитур» - згадує диригент Ігор Блажков. [101 с.271] Блажкова згодом було звільнено з посади диригента Державного симфонічного оркестру, В. Сильвестрову почали перешкоджувати у прийомі до Спілки композиторів.

Такий складний початок кар'єри вимагав чималої відваги, оскільки призводив до крайньої матеріальної нестабільності, практично відсутністю офіціальних виконань творів, неможливості виїзду за кордон. Проте минуло близько пів століття і сьогодні Маестро – знаний в усьому світі композитор.

У 2004 році найбільший центр із вивчення сучасної музики – Фонд Пауля Захера у Базелі придбав рукописи й архів Валентина Сильвестрова, музичне видавництво Shott – авторські права на видання його музичних творів. Найважливіші прем'єри його творів здебільшого відбулися за кордоном – Берлін, Мюнхен, Дотрмунд, Бонн, Базель, Равенна. Його музику записують такі авторитетні студії як BSM (Німеччина), Deutsche Grammophon GmbH (Німеччина) та інші. На сьогодні Валентин Сильвестров – лауреат престижних міжнародних і національних премій і конкурсів, зокрема Конкурсу Gaudeamus (Нідерланди), Міжнародної премії імені Сергія і Наталії Кусевицьких (Сполучені штати Америки), Національної премії України імені Тараса Шевченка, отримав звання народного артиста України,

ступені Почесного доктору у двох університетах – Національному університету Києво-Могилянська академія та Острозька академія», нагороджений орденом Ярослава Мудрого. У 2008 році режисер Доріан Суспін (Dorian Suspin) зняв кінострічку, присвячену життю та творчості Валентина Сильвестрова у (Minor Film, coproduction with ZDF and arte), а у 2020 Сергій Буковський зняв трилогію «В. Сильвестров», яка складається з трьох кіноновел – Перша частина – «Вірус виразності», друга – Куточок пам'яті, третя – Аллілуйя.

Серед вітчизняних дослідників, хто вперше звернув увагу на молодого київського композитора, виокремлюються дві значні дослідниці . Це Стефанія Павлишин і Олена Зінкевич. Зупинимось більш детально на тому, яким аспектам творчості композитора було приділено увагу.

Стефанія Павлишин є автором наукового нарису присвяченому творчості Валентина Сильвестрова, який вийшов у 1989 році в серії «Портети українських композиторів». У монографії, присвяченій творчості видатного українського композитора, авторка торкається різноманітних питань, пов'язаних як з творчим шляхом, так і з наданням стислої характеристики творів композитора, які було написано до 1989 року. Аналізуються його найвидатніші твори того часу – симфонії, камерно-інструментальні твори, інструментальні ансамблі, фортепіанна творчість, вокальна творчість.

Доволі багато уваги дослідниця приділяє еволюції стилю у творчості митця. Вважає, що в той час, як на початку композиторської кар'єри Сильвестрова поруч з такими митцями як Грабовський, Годзяцький та інші, вважали авангардистом, оскільки на перший план висівалася їх музична мова, яку визначали такі сучасні техніки композиції як додекафонія, серіальність, пуантелизм, сонористика та інші види сучасної композиції. Проте техніка не була самоціллю, а була засобом втілення нових ідей, нового змісту, органічно поєднуючись з індивідуальним способом висловлювання. «Буквально в останні роки виступив ще один, не менш важливий момент: у композиторів, які в часи своєї юності і творчого становлення прагнули до

граничних меж технічного новаторства, виявилось не менш сильне тяжіння до емоційного фактору, навіть у розумінні традиційного романтизму», - вважає С. Павлишин [68, с.5]. Хоча дослідниця не заперечує, що творчість Сильвестрова привертала увагу саме новаторством музичного мислення. Також дослідниця надає увагу впливу композиторської школи Б. Лятошинського: «Цей визначний майстер, вихователь принаймні двох поколінь українських композиторів, дав своїм учням не тільки міцні основи техніки письма з найновішими здобутками, а й прищеплював громадянське, глибоко етичне ставлення до творчості, відповідальність перед слухачем. Відтоді для Сильвестрова найважливішими стали ідейна наснага, філософська осмисленість, духовна змістовність кожного твору». [68, с.6] Також С. Павлишин звертає увагу на широке коло інтересів В. Сильвестрова, які включають загальнолюдські проблеми життя, питання літератури, філософії мистецтва, поезії, живопису. Композитор з великим пієтетом ставився до класичного надбання, відкриваючи в ній нові цінності. Велику роль у цьому зіграли поети С.Вакуленко, Г.Айгі, художники Г.Гавриленко, В. Ламах, В. Ігнатов та співдружба з товаришами по консерваторії – Л. Грабовським, В. Губою, В. Годзяцьким, І. Блажковим. Зазначемо також, що надана авторкою нарис панорама творчості композитора включає 25-річний етап життєтворчості. Також важливим аспектом є той факт, що С. Павлишин багато творів композитора аналізувала по рукописам (тому що станом на 1989 рік було надруковано вкрай мала кількість творів В. Сильвестрова), й саме тому нарис набуває більшої цінності, бо ситуація з партитурами творів В. Сильвестрова для українських виконавців і науковців й досі залишається доволі складною.

Олена Зінькевич, представниця київської музикознавчої школи, також досліджувала творчість В. Сильвестрова у багатьох аспектах. Найбільш фундаментальною працею дослідниці є монографія «Динаміка оновлення українська симфонія на сучасному етапі в світлі діалектики традиції та новаторства (1970 е – нач. 80 х років). [21]. В цій монографії дослідниця

підіймає питання розвитку української музики й її само ідентифікації. Вона розвивалася від зразків пісенного симфонізму до сучасних авангардних технік письма, від жанрового симфонізму до драматичного, ліричного та епічного типів симфонізму. «... найбільш прийнятною типологічної класифікації уявляється поділ на драматичну, епічну та ліричну симфонію, бо тут ураховані й змістовні, й структурні ознаки жанру» [21, с. 12]. Серед багатьох інших композиторів, дослідниця аналізує творчість Валентина Сильвестрова, порівнюючи його з традиціями школи Б. Лятошинського. Крім цієї праці, О. Зінькевич присвятила різним аспектам творчості Сильвестрова цілу низку публікацій. Так, у статті «Український авангард: загальна картина» [29] творчість митця 1960-1970х років було розглянуто як ілюстрація загальних принципів покоління композиторів-шісдесятників. Вплив тенденцій, що панували у мистецтві національної традиції, що «найповніше виявляється у творах Сильвестрова» [29, с. 330]) вкупі з технікою нововіденців та композиторів другої волни авангарду розширили можливості музичного мистецтва в українській класичній музиці 1960-1970х років, хоча митці цього періоду зазнали значне нерозуміння з боку прихильників академічної традиції. Крім того, дослідниця зауважує, що В. Сильвестров майстерно поєднував як авангардові принципи створення музики, так і більш звичні для слухацького вуха засоби музичної виразності: «у творах Валентина Сильвестрова «мовні» новації також урівноважені традиційною, вивіреною століттями архітектонікою» [29, с. 327]. Стаття О. Зінькевич «Спів світу про самого себе» [25] – науковий роздум про самотність композиторського «почерку» та складнощі творчого шляху В. Сильвестрова, його становлення, починаючи з неприйняття офіційними структурами його музики 1960-х, з виключення з консерваторії, виключення зі Спілки композиторів до світового визнання, про особливості вибору жанрів та труднощі виконання творів, написаних сучасною композиторською мовою й наповненою великою кількістю авторських коментарів задля уточнення артикуляції творів. Дослідницею аналізуються і фортепіанні опуси

Сильвестрова («П'ять п'єс для фортепіано», Соната № 2 для фортепіано) й численні зразки камерної музики («Тріо» для флейти, труби і челести, «Проекції на клавесин, вібрафон і дзвони», Перший квартет), а також симфонічна музика («Монодія», Симфонія № 2, «Медитація», Четверта симфонія) – такий перелік проаналізованих дослідницею творів композитора.

О. Михайлова у статті «Про структурно-семантичний інваріант творів В. Сильвестрова» [61]. розглядає творчість Валентина Сильвестрова з точки зору узагальнюючої концепції, яка б уловила мета-стиль композитора, і віднаходить відповідну структуру – структуру хвилі, яка діє у всіх творах митця, навіть в авангардних творах. «В творчості В. Сильвестрова індивідуальні рішення виникають саме на основі хвильового принципу. Хвиля набуває основи структурної парадигми, інваріанта, що увібрав у себе важливі стилістичні ознаки творчості митця» [61, с. 164].

Потужний шар досліджень творчості В. Сильвестрова пов'язаний з працями Анни Ільїної. У статті «До проблеми художньої цілісності в творчості В. Сильвестрова» [32] дослідниця розглядає багаторівневі структури, які виявляють сутність полі стилістичного підходу: «...протиставить традиційному підходу к проблеме целостности, понимаемой как системность, альтернативную концепцию, предложенную постструктуралистами и развитую в рамках эстетики постмодерна, которая базируется на понятии «ризома» (...), а также связанных с ними категорией «след», «смерть автора». Обращение Сильвестрова к языку «музыки прошлого» как к совокупности наиболее прочитываемых знаков музыкальной традиции, а также «вплетение» этих знаков в современный языковой контекст создает ощущение целостности как вневременности и стилиевой неделимости, единства музыкального пространства».[32, с. 177].

Дослідниця О.М. Берегова у статті «Медитативні концепції В. Сильвестрова і О. Щетинського» [1] аналізує звернення композиторів до принципово нового типу драматургії, який базується на статиці – медитативна драматургія. «Час ніби зупиняється, повертає назад, зникає

властива йому подієвість. Виникає відчуття психологічного заглиблення в час. Звідси – часті фермати, незначні темпові прискорення та уповільнення, постійна зміна метру Постійне звернення В. Сильвестрова до однієї теми – єдності людини і Всесвіту – сприяє відкриттю композитором нових, відмінних від традиційного уявлення властивостей простору і часу. Так, простір стає в його творах багатовимірним, стереофонічним, розрізаним різноманітними шумовими і звуковими площинами. Відчуття звучання космічного простору створюється вібрацією звукових хвиль і рокотом ритмічної пульсації, наближенням-віддаленням, згущенням-розрідженням та іншими змінами фізичних станів звукової матерії.». [1, с.112]

Дослідниця О. Білик у статті «Просторово-часові аспекти формотворення у камерно-інструментальній музиці Валентина Сильвестрова [2] аналізує фахову літературу з питань віднайдення засобів передачі простору і часу у сучасній музиці. Авторка звертається до таких творів митця, як «Музика у старовинному стилі», Третя соната для фортепіано, Струнний квартет (в якому дослідниця знаходить риси мінімалізму у дусі Мортон Фелдмена), «Кіч-музика»: «Отже, можна так окреслити основні віхи творчого становлення В. Сильвестрова: через складність повернення до «нової простоти», повернення до традицій, від симфонічного жанру до вокального, інструментального, камерного, від пуантилістичної, серійної техніки до тональної мелодики, від сонористики до традиційних темброво-фактурних прийомів». [2, с. 153]. Авторка вбачає втілення просторових і часових факторів у камерних творах Сильвестрова в особливостях її фактурної будови, ролі динаміки, глибині звучання різних регістрів, фактурних шарів: «Співвідношення споріднених і контрастних художніх образів створює враження мінливості просторово-часового фактора у процесі розгортання музичної думки. З одного боку, це образи активні, динамічні, а з другого – споглядальні, статичні [2, с. 154].

Тема просторовості у музиці Сильвестрова була також предметом роздумів Н. Герасимової-Персидської. В монографії «Музика. Час. простір»

авторка присвячує декілька нарисів особливостям формотворення та музичній мові композитора. Так, у нарисі «О дискретной лінеарності в сучасній музиці» [4, с. 305-312] дослідниця доводить, що фактори просторовості є надважливими для сприйняття й осягнення авторської концепції будь-якого твору Валентина Сильвестрова, наголошуючи на явищі індивідуалізації регістрів, регістру й тембру як найголовніших для драматургії елементів музичної мови композитора.

Доцільним вбачається звернутися також до аналітичного інтерпретування композиторської мови В. Сильвестрова як стилістичної системи, яке зроблено у монографії О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [46]. А ця система органічно включає в себе «знаки» минулих епох, надбання інтонаційного словника доби романтизму: «Сильвестров вважає, що завдання митця сьогодні в тому, щоб наново відкривати вже готову семантику» [46, с. 248]. Таким чином, уважність до інтонацій «океану культури», без усвідомлення якого неможливе сучасне композиторське мислення, народжує унікальний тип висловлювання, який має здатність «прислуховуватися», радіти згадуванню впізнаваних інтонацій. В свою чергу, це призводить до перекодування сенсів, що у музикознавстві, між іншим, проявилось також в осягненні проблеми кітчу. Ця тема є парафією дослідниці Д. Жалейко. Характерні риси музичної мови В. Сильвестрова, що наближають її до кітчу, дослідниця вважає тикими: «Авторская стратегия проявляет себя в стремлении к созданию новой музыкальной реальности, в которой слушатель словно заново обнаруживает и открывает Красоту и гармонию, бесконечную глубину смыслов в «привычных», интонационных оборотах и мелодических линиях. Прозрачность фактуры, «предсказуемость» построения и «угадываемость» слушателем мелодических оборотов сильвестровских сочинений способствуют выявлению реципиентом глубокой семантической наполненности элементов музыкального языка, создающей некую новую эстетическую модель, существование которой возможно только при условии

напряженого «диалога» слухательського восприяття с уходящим временем и вмещающим в себя многоголосное стилевое «эхо» метапространством.» [17 с. 8].

Дослідниця Ю. Грибиненко у статті «Духовно-культурологічні передмови полістилістики» [8], також звертає увагу на аспект звернення на кантилену як головну рису стилю таких митців як Б. Тищенко та В. Сильвестрова. «Серед основних жанрово-семантичних прототипів, які залучає В. Сильвестров: пісенна кантилена; кантилена класична (моцартовського типу); акордово-хоральні побудови; активні переміщення усередині фактури, які нагадують жанри імпровізаційної природи, узагальнено-танцювальне, скерцозно-танцювальне начала; фантастичні скерцо» [8, с. 398]

Таким чином, творчий спадок Валентина Сильвестрова значною мірою досліджений у вітчизняному музикознавстві, висвітлені різні аспекти композиторського стилю, проте твори, які були обрані матеріалом магістерської роботи, майже не втрапили у дослідницьке поле.

1.2 Періодизація творчості та огляд творів для скрипки В. Сильвестрова

У музикознавстві існує декілька поглядів на проблеми періодизації творчості В. Сильвестрова. так, С. Павлишин узагальнює доробок митця наступним чином. Дослідниця розподіляє його на шість періодів творчості, хоч рамки між ними вважає досить умовними. Основними творами першого етапу (1960-1962) вважає Першу сонату для фортепіано, два романса на слова О. Блока. Проміжною між першим і другим етапом, за С. Павлишин, є Перша симфонія. До другого етапу належать фортепіанні твори – П'ять п'єс та Тріада для фортепіано, Тріо для флейти, труби і челести. Композитор послідовно застосовує в цих творах техніку додекафонії, яку трактує у ліричному дискурсі. Навіть у сучасних техніках композиції ліричність проступає як важлива стильова риса. Третій етап, за С. Павлишин, переважно скерований симфонічною музикою. «Спектри», «Монодія», Друга і Третя

симфонії, «Гімн», «Поєма» для симфонічного оркестру. «Композитор використовує в цих творах найрізноманітніші види сучасної авангардистської техніки – від серіальності й пуантилізму до сонористики і алеаторики. З ними поєднуються «містеріальні», метафізичні настрої, які виступають як певна частка, елемент великих філософських задумів, що свідчать про глибину бачення світу і людини в ньому, розуміння автором не лише величності, а й багатоплановості, складності цих процесів» [68, с. 8]. Четвертий період – 1970-1973 роки – період створення «Драми», «Медитації» для віолончелі і камерного оркестру, Кантати на слова Тютчева і Блока. Це період синтезу різних технік, їх поєднання і синтезу. П'ятий етап починається, за С. Павлишин, у 1974 році, Струнним квартетом і Другою фортепіанною сонатою. Він триває до 1978 року. Сюди належить Серенада для струнного оркестру, Четверта симфонія і вокальні твори: кантата на слова Тараса Шевченка, найвідоміший вокальний твір – «Тихі пісні» на тексти поетів-класиків, кантата «Лісова музика» на слова Г. Айгі, а також окремі пісні, що не увійшли у цикли. «У цей період помітною стає лінія посилення ліризації, емоційності і пов'язане з цим пом'якшення музичної мови. Для творчості даного етапу характерним є панування тональної музики з лише епізодичним вкраплюванням атональності. Велике значення для зміни характеру музики, композиторського почерку має також впровадження поезії, слова» [68, с. 9].

Перехідними між п'ятим і шостим періодами дослідниця вважає фортепіанну музику, яку Д. Жалейко відносить до кітчю. Це «Музика у старовинному стилі», «Дитяча музика №1», «Дитяча музика №2», «Кіч-музика», «Серенада» і вокальний цикл «Прості пісні». Шостий етап, який охоплює 1978-1984 роки, включає П'яту симфонію, Інтермеццо, Третю фортепіанну сонату, Віолончельну сонату, Постлюдії, пісні на слова О. Мандельштама, Дж. Кітса. «Композитор досяг тут єдності, рівноваги, притому не стільки щодо поєднання раніше використаних систем письма без їх протиставлення, скільки щодо гармонійності між ними, а також

втілення сучасності в глибоко внутрішньому, духовному значенні» - зазначає С. Павлишин [68, с. 9].

Вище ми розглянули один погляд на періодизацію творчості В. Сильвестрова, наданий у 1989 році, й тому не охопивший ще більше ніж чверть століття, протягом яких творив маестро. Тому звернемось до найбільш розповсюдженій періодизації, яка включає в себе класичний розподіл за Н. Савицькою [78] на ранній період творчості, зрілий період, і, нарешті, пізній період. Така класифікація, безумовно, передбачає не тільки хронологічний підхід, а й урахування стилістичних перетворень. Тоді для раннього періода творчості (межою якого буде Четверта симфонія (1974) характерними ознаками буде використання авангардних технік композиції, таких як додекафонія, алеаторика, соноризм, пуантелизм. Твори цього періоду композитор називав «космічними пасторалями», а графічний вигляд їх партитур подекуди дійсно нагадував зоряне небо з малюнками сузір'їв. У період створення П'ятої симфонії стався так званий стилістичний злам, про який свідчать як музикознавці, так і виконавці творів композитора – диригенти Ігор Блажков, Вірко Балеї, піаністи Олександр Любимов, Євген Громов. То другий, зрілий період творчості композитора пов'язаний з постлюдійністю, полістилістичними шуканнями, зверненням до так званої «нової простоти». Пізній період творчості, найбільш наближений до практики сьогодення, можна було б охарактеризувати терміном самого В. Сильвестрова як «багательність». «Ці малі форми, що я їх називаю багательним стилем, у них стратегія така: чекати, поки прийде. Але не так, що от прийшло щось, ти сказав «дякую», а насправді якась нісенітниця прийшла. Тобто текст прийшов, але виявився тривіальним. Чим слабша музика, «слабша» - в сенсі необробленіша, тим ясніше відповідь. Коли музика ускладнена, її «щойність» не так ясно проглядає. А отакі речі – беззахисні, вони одразу демонструють так чи ні. Виходить те, що я називаю багательністю в музиці, це воно і є: піднесена незначущість. Багателі, які я

роблю, це нібито дрібнички такі, для «дому». Та я вже, мабуть, заражений цією ідеологією» [83, с. 152-154].

Проте А. Ільїна вважає всі етапи творчості В Сильвестрова досить умовними. Весь творчий шлях митця, який хронологічно наближається до рекордних пів століття, безумовно можна поділити на деякі етапи, які пов'язані зі зміною технік письма, але всі вони поєднані внутрішньою цілісністю, як стилістичною, так і концептуальною: «Хронологічно творчість Сильвестрова, що охоплює майже півстоліття, можна поділити на деякі періоди, відповідні здебільшого певним віхам, пов'язаним із переважанням тієї або іншої композиторської техніки. Що ж стосується образно-семантичного пласту, то можна констатувати певну спільність концептуальної системи автора» [75, с. 487].

1.2.1 Огляд творів для скрипки та струнного оркестру В. Сильвестрова: хронологія і жанрова палітра.

В тембровій драматургії раннього періоду творчості композитора скрипка відігравала не саму визначну роль. На першому місці були флейта, група мідних та розширена група ударних інструментів. Майже десять років раннього періоду творчості (1961-1970) композитор не створював скрипкових творів. Проте у подальшій творчості темброві уподобання набувають нового інтерпретування і скрипка починає входити в коло зацікавленості композитора. Це пов'язано з поступовою зміною парадигми і новому кроку від авангардних композиторських технік до неоромантичних ідіом, до інтонаційного «пом'якшення» і повернення від «музики небесних сфер» до образності, яка відтворює людське у широкому сенсі.

Звернення композитором до написання скрипкової музики починається у 1970-ті роки. В цей період було створено наступні твори:

- «Драма» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1970-1971)
- Квартет №1 (1974)

- «Серенада» для струнного оркестру (1978), диригент О. Рудін
- Постлюлія №2 для скрипки соло (1981-1982)

Твори цього періоду ще носять сліди естетики попереднього авангардного періоду творчості, в них деінде використовуються елементи алеаторики, сонористики, тембрового і регістрового розшарування. Проте вже відчутне тяжіння до опанування нової естетики, яку у широкому сенсі можна було б охарактеризувати як пост авангардну.

Наступний етап звернення до музики для скрипки – це початок 90-х років ХХ століття, й починаючи з цього часу композитор доволі регулярно звертається у своїй творчості до цього тембру.

- Квартет №2 (1988)
- «Присвята» (1990-1991)- симфонія для скрипки й оркестру
- «Епітафія» для фортепіано і струнного оркестру, присвячена Ларисі Бондаренко, (1999), фортепіано – Валерій Матюхін, диригент Вірко Балей
- «Гімн» для струнного оркестру (2001), диригент Валерій Матюхін
- «Тиха музика» для струнного оркестру (2003) (I. Вальс миттєвостей II. Вечірня серенада» III. «Миттєвості серенади»
- «Елегія» для струнного оркестру (2002-2003).
Присвячується М. Капиці
- «Прощальна серенада» (2003) для струнного оркестру.
Присвячується І. Карабицю
- «Ікона» для струнних (2004)
- «Присвята I.S.V.» для скрипки і фортепіано quasi echo (2009)
- Мелодії миттєвостей (2004-2005) – сім циклів для скрипки і фортепіано

1. П'ять п'ес. Присвячується Г. Кремеру
2. Три п'еси. Присвячується А. Баженову
3. Три п'еси. Присвячується Хеллі Мустонен
4. Мелодії миттєвостей. Присвячується О. Рексрот
5. Дві елегії. Присвячується Е. Ідельчук
6. 25.10.1893 у пам'ять П.І.Ч.
7. «Пісні без слів». Присвячуються Б. Півненко
 - Квартет №3 (2011)
 - Концерт для скрипки з оркестром (2016)

Окремо варто зупинитися на жанрі *квартету*. В. Сильвестров створив три квартети для струнних та «Ікону» для струнного квартету.

Квартет №1 (1974). Його можна охарактеризувати як твір, що стоїть на порозі між авангардом і пост-авангардом, і через це його музична значущість і його перспективи настільки переконливі, що цей твір навіть можна зарахувати до кращих квартетів 20 століття. Перше виконання твору відбулося у Великій Британії у 2006 році, (October 2006 London (United Kingdom), Purcell Room), друге – у 2007 у Німеччині (September 2007 München (Germany), Allerheiligen Hofkirche), і третє Швейцарії у 2016 році (August 2016 Davos (Switzerland), Kirche St. Johann). Це одночастинний твір, *Andante*, в якому автор використовує як класичну звуковисотну модель запису, так і елементи алеаторики (гра за заданої графічною моделлю, повторення ритмічного паттерну у рамці, гра поза підставкою тощо).



Приклад 1. Гра за заданою графічною моделлю (В. Сильвестров. Квартет №1 (1974))

Квартет №2 (1988), *Allegretto*, також є одночастинним твором. Його прем'єра відбулася в Києві у виконанні Квартету імені М. Лисенка. Цей твір не містить експресивної лексики. Романсові ідіоми, секвенційність,

кантиленність, прозорість фактурних шарів – основні ознаки його музичної мови.

in Erinnerung an meine Mutter und meinen Vater / in remembrance of my mother and father
Streichquartett Nr. 2 / String Quartet No 2
 (2008) Valentin Silvestrov (*1937)

Приклад 2. В. Сильвестров. Квартет №2 (2008)

Третій квартет (2011) був створений В. Сильвестровим для Kronos Квартет (Ірландія). Написаний для ірландського струнного квартету Kronos, ця п'єса містить ірландські національні фонеми та кілька прозорих ідей, які передають ентузіазм композитора щодо Ірландії, історична доля якої нагадує йому рідну країну Україну. У Квартеті 7 частин, на відміну від Першого і Другого квартетів:

1. Прелюдія
2. Пастораль
3. Інтермеццо
4. Інтермеццо
5. Серенада
6. Інтермеццо
7. Постлюдія

Dem Kronos Quartett gewidmet / Dedicated to the Kronos Quartet
Streichquartett Nr. 3 / String Quartet No 3
 (2011) V. Silvestrov (*1937)

I. Präludium / Prelude

Adante (♩ = 84) rit.

Приклад 3. В. Сильвестров. Квартет №3

Таким чином, твори для скрипки В. Сильвестрова відображають стилістичні зміни, які відбулися протягом творчого шляху композитора.

Висновки по Розділу 1.

Творчий шлях Валентина Сильвестрова, київського композитора, творчість якого відома не тільки на батьківщині, а й далеко за її межами, сповнений різних етапів (від підпільного радянського андеграунду до світового визнання). Таке яскраве явище вітчизняної музичної культури неминуче стало об'єктом дослідження українських музикознавців. Серед найпотужніших дослідників особливостей творчого спадку митця можемо назвати С. Павлишин, О. Зінькевич, О. Берегову, А. Ільїну, О. Козаренка, М. Нестьєву, К. Сігова, А. Луніну та багато інших дослідників. Проте камерна творчість митця і зараз залишається малодослідженою областю.

Торкаючись проблеми періодизації творчості В. Сильвестрова, також виявлено декілька підходів. Підсумовуючи, можна їх розподілити на дві умовні категорії – тих дослідників, хто вважає що музична мова композитора зазнала різких змін протягом творчого шляху (С. Павлишин, О. Зінькевич), та тих, хто вважає що вона плавно еволюціонувала, зберігаючи основні стилістичні риси (А. Ільїна, О. Михайлова). Зміни, які відбулися у музичній мові Сильвестрова протягом доволі тривалого творчого шляху, віддзеркалилися й у творах для скрипки (від авангардної експресивності до неоромантичної рефлексії).

РОЗДІЛ 2. ТВОРИ 1970-1990-х: МІЖ АВАНГАРДОМ ТА ПОСТАВАНГАРДОМ

2.1. «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано: елементи музичного театру

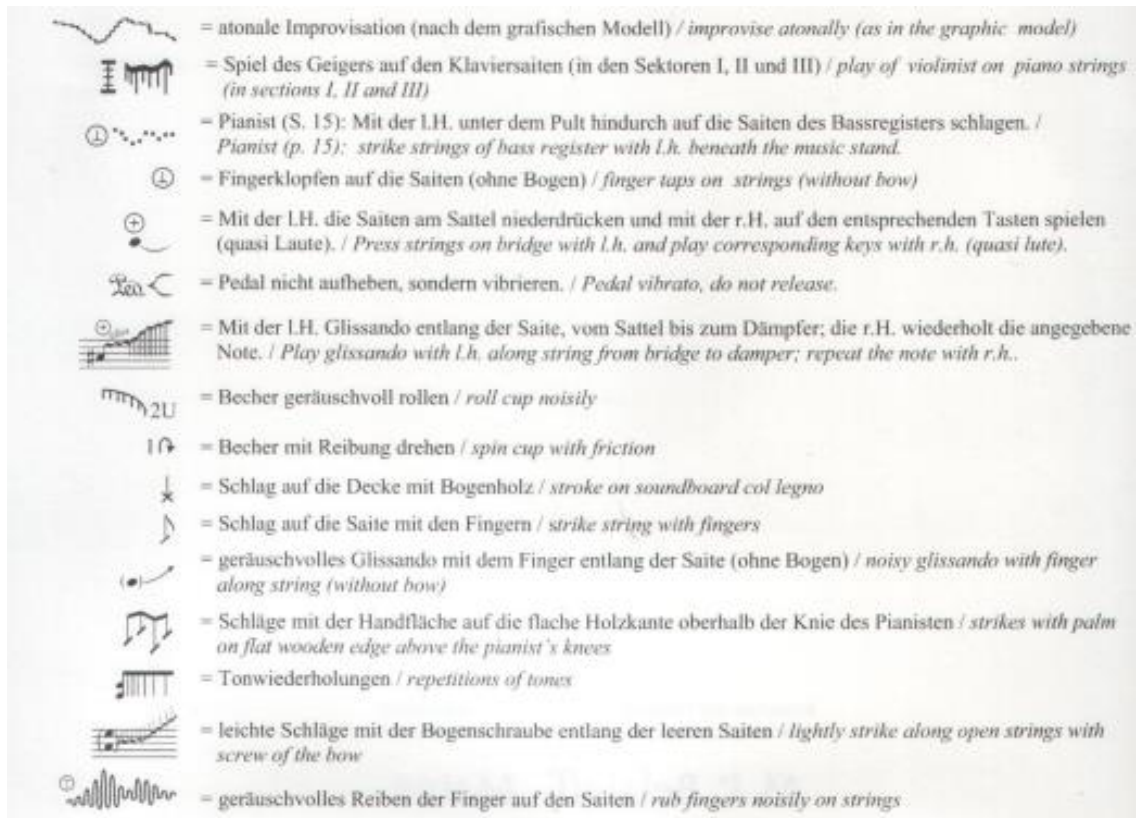
Найбільш яскравим і резонансним твором В. Сильвестрова періоду 1970-х років є «Драма» для скрипки, віолончелі і фортепіано. Це тричастинний твір, який, по суті, складається з трьох сонат. Перша частина – Соната для скрипки і фортепіано, друга частина – Соната для віолончелі з фортепіано і третя частина – Соната для скрипки, віолончелі та фортепіано.

««Драма» займає особливо важливе місце у творчості композитора. Поштовхом для виникнення цього твору стала дружба зі скрипалем Арменом Марджаняном, якому й присвячено першу частину «Драми». ... «Драма» є багатоаспектною композицією, сама назва якої порушує проблему існування культури, мистецтва в нашу епоху. Під цією філософською оболонкою виявляється соціальне спрямування, схвильованість композитора безповоротним відходом від прекрасного, у тому числі від музики. Другим підпорядкованим аспектом твору є драма в прямому, візуальному розумінні, її наочність, що здійснюється саме в хеппенінгу», - зазначає С. Павлишин. [68, с.38]

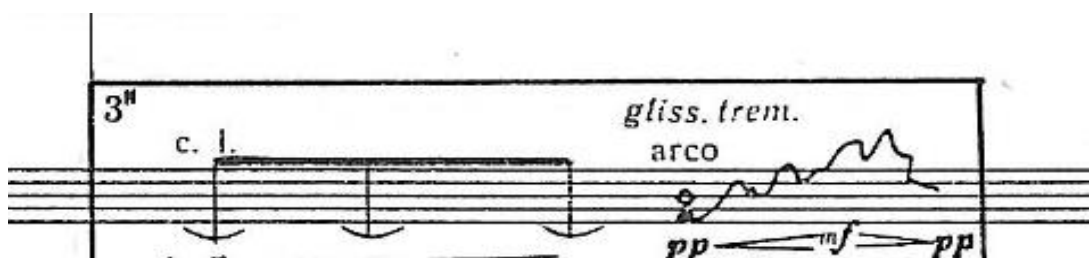
Хоча частини «Драми» написані *attacca*, Перша соната може виконуватись й окремо.

Це одночастинний твір, який втілює дуже індивідуалізовано трактовану сонатну форму. Проте головного показчика сонатного алегро – а сама, тонального розвитку, в цьому творі немає. Проте в ньому відтворені принципи різнохарактерного тематизму, який відповідає принциповій різниці головної і побічної тем. Так, тема головної партії створена засобами додекафонії та сонористики: «...у головній партії підкреслюється розірвана фактура викладу серійної теми з дуже диференційованими сонористичними прийомами» [68, с.39]. Варто звернути увагу, що композитор спеціально оговорює у партитурі твору особливі прийоми звуковидобування, які

позначені специфічними графічними моделями. Пояснення він надає у партитурі твору:



Це й гра рикошетом, флажолети сессо, удари по струнам пальцями без смичка, гра за вказаною графічною моделлю, кидання склянки на струни, гра смичком всередині фортепіано.



Приклад 4. В. Сильвестров. Драма. Гра за графічною моделлю

Є також гра хроматичних кластерів по струнах в середині фортепіано долонями, імітуючи дзвони, або атональна імпровізація за графічною моделлю у швидкому русі з випадково обраними виконавцем акцентами. Тобто при створенні головної партії композитором використовувалися не тільки додекафонія і сонористика, а й алеаторика.

Побічна партія, ц.6, *quasi andante*– діатонічна лірична мелодія на фоні сонорного звучання піщикато, яке виконується на струнах фортепіано.

Приклад 5. В. Сильвестров. Драма. ч.1. Соната для скрипки. Побічна партія

Стефанія Павлишин [68, с.39] характеризує цю тему наступним чином: вже в експозиції цієї теми хорально-діатонічне двоголосся у високому регістрі скрипки проводиться на фоні алеаторичних двоголосних послідовностей у фортепіано на кресендо і димінуендо, з варіантами паралельного і протилежного рухів рук.

Приклад 6. Гра за графічною моделлю всередині фортепіано

Розробковий розділ написана здебільшого у сонористичній техніці і має драматичний характер. «Тут є використання струн фортепіано і різкий, демонстративний відхід піаніста від них, «скрип» на скрипці, цілком графічний запис з алеаторичною лінієюзвуківисотності, хитання керамічної бочечки та її бриніння, відтворення вітру і т.д.» [68, с.39].

Кульмінацією розробки є поява у фортепіано акордової послідовності, яка має семантичні ознаки хорала. Він ніби характеризує сутність музики, якій протиставляється жест. На фоні звучання хорала відбувається певна подієвість – скрипаль підходить і відходить від фортепіано, різко, або плавно кладе скрипку на рояль, а наприкінці грає смичком по струнах всередині фортепіано.

Наприкінці скрипкової сонати автором замислено символічний жест – запалення, а потім задування сірника скрипалем. Композитор описує цю концепцію так: «... спочатку лунає скрипкова соната, коли вона закінчується, музика переходить у шуми, жести, запалюється і гасне сірник, виникає якесь спантеличення, і тут виходить віолончеліст. Шерех кроків, усі ці завади звучать як музична фраза». [83, с.61]. Тобто В. Сильвестров намагається віднайти спосіб подолання меж музичного звуку через залучення не тільки звуків немусичних, а й засобів інструментального театру. «...Запалювання сірника – це повсякденний акт, до якого ми вдаємося щодня. Але там є звуки тертя сірника об коробок, цього горіння (це ніби метафора звуку, котрий тягнеться) і подиху, що його гасить. Тут для мене був важливим ось цей перехід музики через шум у реальні жести, що мають певний символічний характер, дзенівський». [83, с.64]

Друга частина, Соната для віолончелі і фортепіано починається ліричною ідіомою. Музика ніжна і лірична, «подвішені» у просторі квартові флажолети віолончелі соло, з яких вимальовується мелодія, яка звучить не цілісно, а немов би переривається «подихами».



По суті, друга частина своєю образністю немов би є відповіддю на першу частину. «Це молитва, що посилюється до кінця сонати», зазначає В. Сильвестров [83, с.64].



С. Павлишин зазначає, що далі у віолончельній сонаті немов би поєднуються два образних плана – ліричний і драматичний. Лірична плинність у фортепіано співставляється з різкою, розпорошеною у контрастних регістрах мелодією у віолончелі, що втілює принцип сонатного дуалізму. У розвитку композиційної драматургії сонати, як і в першій частині, активізується елемент театральності і поза музичних звуків. Так, наприкінці сонати, в зоні кульмінації, на сцені з'являється скрипаль, і починається третя частина, тріо.

III
Larissa Bondarenko gewidmet / dedicated to Larissa Bondarenko

Trio für Violine, Violoncello und Klavier
Trio for Violin, Violoncello and Piano

Trio sehr leicht spielen, äußerlich ruhig, aber innerlich bebend
Play Trio very lightly, outwardly calm, but inwardly agitated

Приклад 7. В. Сильвестров. Драма. ч.3. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано

Як вказує композитор, «тут виконавці своїм виглядом показують, що будуть грати фортіссімо, але несподівано грають *subito p, pp, ppp*. Як і між попередніми частинами, друга і третя частини також виконується *attacca*.

Третя частина занурює слухача у світ шерехів, звуків на межі музичних і поза музичних, за визначенням композитора – це щонайтихіша музика. Третя частина, Тріо, здебільшого алеаторична та має графічний запис.

Violino 39

→ Geiger geht hinter die Bühne / violinist goes behind stage set

(P-pi) ↓

ppp

Einen der Becher mit Klebeband an einen vorbereiteten Faden heften, der unsichtbar bis hinter die Bühne reicht; dabei mit einem anderen Becher begleiten. Ans Ende des Fadens ist ein kleines Gummiband gebunden, das an dem Rahmen des Klaviersektors zu befestigen ist, der der Zugrichtung des Fadens gegenüber liegt, damit der Becher nicht ganz bis an den Rand des anderen Sektorrahmens gezogen werden kann. / Using adhesive tape, attach one of the cups to a prepared thread leading invisibly behind the stage; accompany with another cup. Tied to the end of the thread is a small rubber band which is to be attached to the frame of the piano section opposite the pulling direction of the thread, so that the cup can not be pulled completely to the frame on the other side.

Приклад 8. В. Сильвестров. Драма. ч.3. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано

Наприкінці твору звучить своєрідна кода, вирішена композитором теж засобами музичного театру. Скрипаль йде за сцену, залишається віолончеліст і піаніст. Піаніст граючи, розкладає всередині рояля на струнах різноманітні предмети – склянки, металеві предмети. До склянки під'єднується нитка, яка веде за лаштунки. Потім він заклинює педаль і на відкритих струнах виникає обертоновий «подих», спровокований розташованими всередині рояля предметами. І коли з сцени йдуть піаніст і віолончеліст, скрипаль потрохи починає рухати нитку. Тобто простір сцени залишається порожнім, а відлуння музики ще надовго «повисає» у повітрі.

Цей жест, з одного боку – типове для В. Сильвестрова завершення твору, створені до 1970-х років симфонії в нього мають подібне «нематеріальне» завершення, з оглядом на те, що воно створене не допоміжними засобами, а власне акустичними властивостями симфонічного оркестру. З іншого боку – велику роль відіграє в цій кодї саме інструментальний театр, і це додає особливий «післясмак» твору. Окрім того, ідея поступового покидання сцени під час виконання твору створює ситуацію своєрідного діалогу з хрестоматійним Й. Гайдном. Тут і поступове покидання сцени під час виконання музики, й задування, щоправда, сірника, а не свічки. Проте загалом ідея дуже споріднена. Тобто відчувається характерний вже і для більш «пізнього» Сильвестрова реверанс у бік «пам'яті культури», актуалізація нашарувань минулого, їх відлуння.

Таким чином, у «Драмї» відбулася своєрідна зустріч різнонаправлених тенденцій в творчості В. Сильвестрова, а саме співіснування авангардних рис, що виявилось перед усім у техніці письма, та поставангардних рис, які ми можемо унаочнити через елементи перформенсу, або хепенінгу, а також зверненням до міфологем минулого. Саме останнє і стане яскравою рисою, а також буде своєрідним ключем для аналітичного інтерпретування подальшої творчості митця. Митець трактує тембр скрипки в цьому творі глибоко своєрідно й новаторськи. Дуже широко використовуються не лише сучасні техніки письма (алеаторика, сонористика, пуантилізм та додекафонія), а й нові прийоми гри на скрипці, що дозволяє по-новому відчувати її темброву своєрідність, уникнути «впізнавності». Саме переслідуючи ту ж мету, а не виходячи з бажання епатажу, композитор вводить музичний театр у твір, цей елемент надає можливість створити нові простори виразності.

2.2 Постлюдійність у камерній музиці В. Сильвестрова. Постлюдія №2 для скрипки, «Пост скрипtum» для скрипки та фортепіано.

Постлюдія у музиці ХХ століття не є відкриттям В. Сильвестрова, проте, безумовно, цей жанр став його «візитною картою» та ознакою стилю творів митця 1980-х-2000-х років. В європейській традиції жанр постлюдії викристалізувався у середині ХХ століття як момент діалогу з жанром прелюдії. Постлюдія актуалізує ситуацію дискурсу звернення до минулого, але не в прямому відвертому значенні історизму, а через феномен рефлексювання, відгомину, відлуння. Тему рефлексії у музиці, за Л. Шаповаловою [95, с.21], слід розуміти у наступних сферах. По-перше, це образна сфера роздумів людини про сенс буття, внутрішнє відчуття та розуміння базових категорій життя, смерті, кохання тощо. По-друге, це тема автора як суб'єкта рефлексії. Це стосується таких жанрових різновидів як монолог та інші теми самопромови. По-третє – специфічний тип інтонаційності, що віддзеркалюють знаки роздуму – тематичні комплекси, специфічні прийоми музичного розвитку, які втілюють світ філософської рефлексії музичною мовою.

Дехто з композиторів ХХ століття звертався до жанру постлюдії в контексті необарокового та неокласицистичного мислення, тобто як частину барокового циклу. Так, це насамперед мова про цикл *Ludus Tonalis* Пуаля Гіндеміта, Кончерто грассо А. Шнітке, Кватрет №3 Бориса Лятошинського). Проте постлюдіє поступово стає самодостатнім жанром, відтворивши шлях жанру прелюдії у ХІХ столітті. Так цей жанр мислять композитори В. Лютославський, Е. Денісов та інші композитори другої половини ХХ століття.

У В. Сильвестрова постлюдія виступає не тільки як самоцінний жанр, а й відтворює філософське підґрунтя творчості митця, який пізнає світ культури через феномен рефлексивної свідомості: «У нас так трапилося, що

фугою було життя, вся історія, все це подвоєння музичної драми, трагедії життя. Це музика, яка, за В. Сильвестровим, створюється в зоні коди: «...І якщо романтики весь час створювали прелюдії, то тепер виникла потреба в постлюдіях. Тобто відбувся зворотній рух. Фуга – це життя, постлюдія – це музика. Отка відповідь. Постлюдія – це відповідь на текст, музичний чи історичний. Це – відлуння... Слід щось додати, додати до того, що є. Або сказати, натякаючи на щось. От у цьому і полягає сенс постлюдії». [83, с.145]

Постлюдійність у музиці актуалізує також змістовну основу спомину, реагування на вже минувшу подію, пережиту мить, реакцію на пережите. За С. Павлішин, для композитора постлюдія – це новий погляд на життя, суспільство, коли музика стає відгуком на сучасність у внутрішньому просторі культури. Крім того, вона виражає ситуацію відсторонення, розриву з минулим через його переживання.

Постлюдія №2 є частиною тричастинного циклу Три постлюдії (1981-1982). Це цикл мініатюр, кожна з яких є своєрідним символічним відгуком на переживання автором різних історичних епох. Перша постлюдія для сопрано, скрипки, віолончелі і фортепіано – це своєрідна рефлексія на творчість Дмитра Шостаковича (Постлюдія DSCH), акт прощання з певною епохою. Цікаво, що партії сопрано в цьому творі доручене тільки одне слово – «Амінь» , але це і є смисловою кульмінацією твору, яке несе у собі семантику прощання.

Друга постлюдія (для скрипки соло) присвячена скрипальці Тетяні Гринденко, яка народилася в м. Харків, а також є фундаторкою Академії старовинної музики та ансамблю камерної музики Opus Post. Дослідниця О. Мішина ¹ вважає , що В. Сильвестров у цьому творі надає рефлексію на барочну музику з її імпровізаційністю. С. Павлішин вважає що в даній Постлюдії відбувається взаємодія двох драматургічних планів –

¹ А. Мишина. Жанр постлюдії в творчості В. Сильвестрова (на прикладі камерно-інструментальних призведень 1980-х років) Ел. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-postlyudii-v-tvorchestve-v-silvestrova-na-primere-kamerno-instrumentalnyh-proizvedeniy-1980-h-godov>. (дата звернення 15.01.2022)

«медитація, глибокий роздум розширюються до екстатичного віртуозного викладу. Після окремих двох планів настає їх з'єднання, поліфонія двох образних сфер» [68, с. 45].

Розглянемо детальніше композиційно-драматургічні принципи, використані в цьому творі.



Приклад 9. В. Сильвестров. Постлюдія №2 для скрипки соло

Перший розділ твору, *andante, poco rubato, dolce*, починається трьома нисхідними інтонаціями, проте дуже важливим елементом цього «вступу» є пауза. Вона немов би набуває ознак матеріальності, вступаючи у своєрідний діалог зі звуком. Прозвучала фраза – і пауза стає відповіддю, і так далі. «Паузами просякнута вся музика, зокрема нова музика, авангардна, післявебернівська. Вона пронизана паузами, тому що пауза – це теж звук. До паузи треба ставитися гн не просто як до припинення звуку, а й у самій паузі шукати можливість.» [83, с.83]

Також цікаво, як композитор вирішує проблему метрики. Традиція запису без розподілу на такти з одного боку – актуалізація традиції запису старовинної музики, а з іншого – реверанс у бік тих авангардових технік письма, які композитор активно впроваджував у творах 1960-х – початку 1970-х років.

Повільний темп, підголосковість, збереження певного типу структури – мелодійний відтинок – зупинка – пауза, - ці знаки вказують на

медитативний тип драматургії твору. Окрім того, акцентування на горизонталі (що також є посиленням до барокового типу мислення) і повільне розгортання музичного матеріалу ще торкаються проблеми просторовості у музиці.

За О. Білик, у В. Сильвестрова «...функція просторового фактору здійснюється у заміні вертикалі на горизонталь, а часового – у збиранні музичного матеріалу в акорд, у концентрації звукового матеріалу в часі» [2, с. 156]. Завершує перший розділ тематична арка до вступу – діалог звуку й паузи, і, нарешті, фермата над паузою. При цьому розділи виконуються *attacca*.

Другий розділ твору, *allegretto, rubato, meno vibrato*, ц. 36, створено в імпровізаційній манері старовинної музики.

Приклад 10. В. Сильвестров. Постлюдія №2 для скрипки соло, другий розділ

Другий розділ одноманітним типом фактури (тріолі шістнадцятих), імпровізаційністю надає посилення на прелюдійний тип музики, виходить свого роду аллюзія до прелюдії у постлюдії.

Після цього (з ц.47) розпочинається чередування та співставлення *Andante* та *Allegretto*, їх діалог:



Ця своєрідна гра, «ludus», також є подвійним кодуванням смислів: з одного боку вона є ознакою барокового типу мислення, а з іншого – вишукана гра етимонів – людус-прелюдія-постлюдія.

Знаковим є також завершення твору – тема другого розділу, Allegretto , набуває ознак теми першого розділу Andante , проводячи ниточку до перетворень, подібних до сонатності, коли побічна тема у репрізі видозмінюється, підпорядковуючись головній.

«Пост скрипtum», соната для скрипки і фортепіано є наступним етапом постлюдійності в камерній музиці В. Сильвестрова. «Цей тричастинний сонатний цикл народжується наче із періодів мовчання, які тривають кілька секунд. Вказати на конкретну модель неможливо. У нашій свідомості витають класичні ідіоми, які набули анонімного статусу подібно до фольклору, а часто повторювані композиторські указання на нюанси виконання в партитурі – «leggiero», «dolcissimo» та «con moto», мають втілити характер ідеї - фіхе – посилити уявний характер цієї «справжньої» музики. По мірі розвитку твору стає все важче сприймати контури традиційних візерунків мелодії. Якщо в другій частині все ще переважають характерні для Сильвестрова кантиленні мотиви, то фінал вже на межі нечутності»¹ – пише Тетяна Фрумкіс в анотації до німецького видання цього твору.

Цикл складається з трьох частин:

I частина. Largo – Allegro

II частина. Andantino

III частина. Allegro vivace, con moto

¹ Т. Фрумкіс // <https://en.schott-music.com/shop/post-scriptum-no226078.html>

За словами Т. Фрумкіс, «...композитор якось заявив, що назва твору означає, що це пост скрипtum до Моцарта і всієї класичної традиції». [92, с.4] Текст уже написаний. Ми просто додаємо свої анотації, думки, запитання, здивування ним, та сум. Класичні фонери починають розповсюджуватися в інших часах і просторах. Вже не існує такого поняття, як здатність передбачати, що щось має щось означати, і місце цього передбачення займає таємнича символіка.

Розглянемо детальніше особливості композиційної драматургії твору.

Перша частина, B-dur, Largo – Allegro апелює фонічними ідіомами класицистичної доби, проте вони, нібито відображення у воді, яке може сколихнути випадкове дуновіння вітру і ця ілюзія гармонійного зображення пропадає. Цей ефект композитор досягає, втілюючи один з найулюбленіших прийомів – композиція створюється з двох тематичних комплексів, написаних у різних темпах. Після їх експонування відбувається своєрідний діалог – втручання однієї теми в зону звучання іншої. Так, перший тематичний комплекс, Largo, - сонячний спокійний образ діатонічної мелодії у дусі «нової простоти» В. Сильвестрова, світлий бік «моцартіани».



Приклад 12. В. Сильвестров. Пост скрипtum. Соната для скрипки і фортепіано. Перша частина. Тематичний комплекс Largo.

Другий тематичний комплекс, Allegro, задіює активний рух, гамоподібні пасажі шістнадцятими, альбертієві басы.



Приклад 13. В. Сильвестров. Пост скрипtum. Соната для скрипки і фортепіано. Перша частина. Тематичний комплекс Allegro

Протягом розвитку музичного матеріалу першої частини циклу відбувається своєрідний діалог вказаних тематичних комплексів. Завершується перша частина світоносною кодою, яка передає майже фізично відтворює сяйво, яке розпорошується у просторі. Високий регістр, натуральні флажолети, унісонне тремоловання і фортепіано, і скрипки, що «народжується» з пауз і потім зникає в них створюють цей дивовижний ефект.

Друга частина циклу, *Andantino*, *As-dur*, є носієм алюзії до романтичної ідіоми.



Приклад 14. В. Сильвестров. Пост скриптур. Соната для скрипки і фортепіано. Друга частина. Основна тема.

Неперевершеної краси кантилена дуже переконливо занурює слухача в світ романтичних образів, які пов'язані з образною сферою широкого спектру кохання – від пасторальних нот до трансцендентного переживання. Якщо підібрати вербальний еквівалент до другої частини – то це мало б бути слово «благодать».

І доволі різким контрастом є початок третьої частини, *Allegro vivace*, *con moto*. Таке образне співставлення саме впроваджує ефект, про який йшлося вище – дуновіння вітру, що в одну мить спотворює, здавалося б, ідеальне відображення пасторальної картини на воді. Саме так ми відчуваємо уявність, «несправжність» тієї ідилічної картини.



В третій частині техніка репетицій справляє враження відлуння у замкненому просторі, ефект порожньої заброшеної кімнати, в якій лише «вітають» спогади.

Відомий англійський музикознавець Д. Феннінг написав з приводу Сонати «Пост скриптум»: «Ця Скрипкова соната – одне з виражень Сильвестрова творити музику ніби після смерті музики, що і складає її магічний ефект незбагненої за інтенсивністю краси»¹

Завершується твір традиційною для В. Сильвестрова

Таким чином, у Постлюдії №2 для скрипки соло та у Сонаті для скрипки та фортепіано «Пост скриптум» відтворюються такі важливі риси, характерні для музичної мови В. Сильвестрова поставангардного періоду, як рефлексивність, направленість не на зовні, а в середину, що актуалізує саморефлексію, образ автора, що пізнає. Пізніше ідея постлюдійності віднайшла своє продовження у концепції метамузики, в якому «мета» звучить як семантичний обертон «над», тобто над музикою, яка має фізичний, акустичний вимір.

.... Це медитативна, або рефлексивна, драматургія твору. І це прислухання до відлуння минулого. Саме цей аспект розглянемо у наступному підрозділі.

¹ Fanning, D. 2006 ECM New Series1959. Gramophone. Awards issue 2006

2.3 Жанр присвяти (на прикладі твору «25.10.1893 in memoriam P.I.Tsch»)

Звернення В. Сильвестрова до присвяти може складати окрему наукову розвідку, бо присвята пронизує всю творчість майстра. Але, починаючи з 1990-х років вона переростає звичайну присвяту якогось жанру певній особистості й викристалізовується в окремий самостійний жанр. Вперше таке перетворення відбулося у творі «Widmund» – одночастинній симфонії для скрипки з оркестром. Цікаво, що не дивлячись на наявну каденцію і твір для сольного інструменту з оркестром, композитор не визначає його як концерт для скрипки, а наполягає на саме такому визначенню – Присвята. Це відбувається тому, що у творі немає головної ознаки концерту – діалогу соліста і оркестру, немає важливого для концерту принципу змагання. «Мені завжди здавалося важливим, щоб скрипка у концерті не просто щось грала, а щоб у неї виникали оці присвяти. Мелодії, що вона їх ніби покладає, присвячує оркестру. Це ніби така подяка, висловлена через скрипкову мелодію. Навіть у побуті є такі надписи – «дорогому другові», або «на пам'ять». [с. 196-197].

Присвята створює унікальний континуум діалогу культур, і саме в тому нюансі післясмаку, про який йшлося раніше. Діалог культур тут відбувається як спосіб самопізнання через уточнення власних кордонів, отримання власних відповідей, прояснення, у широкому сенсі, нових граней розуміння.

Окрім того діалог створює ситуацію не просто обміну інформацією, а й створенню нової якості, нового рівня рефлексії і самопізнання. Якщо цей діалог складається, він збагачує, бо виникає зовсім інше відчуття музики. Можна навіть казати про діалог різних систем і різних картин світу, які перетинаються в просторі присвяти. «Коли сучасна музика повертається до такої мови, часто кажуть, що це сум за втраченою красою. Та як це – втраченою? Подивіться щоранку – це добрий ранок! Сонце сходить. Яка ж це утрачена краса? Вона розлита безкінечно» [83, с. 273]- так характеризує В. Сильвестров тезу щодо ностальгічних настроїв при зверненні до

інтонаційної мови минулого, аби актуалізувати її «ідеальний» образ. Тобто цей діалог скеровується не сумом, не ностальгією, а тим, що відповідає актуальності людської душі. Так музика минулого стає актуальною, тому що «основні семантичні смисли цієї мови – це як раз озвучування душі людської» [83, с.284].

Інший жанр, який теж може бути дотичним до присвяти у творчості В. Сильвестрова – це елегія і, відповідно, елегійність як тип висловлювання. В ній також є акт звернення до минулого, але також на рівні відчуттів, полу тонів. «Звісно, мені почасти близька саме елегійна сфера. Можливо, сьогодні. Але те саме було, по суті, і в розвинених культурах», - пише В Сильвестров [83, с.278]. В доробку композитора є зразки як інструментальної, так і вокальної елегії: «Елегія» для струнного оркестру (2000-2002), с присвятою М. Капиці, цикл «Три елегії» (2006) на вірші В. Ходасевича у пам'ять поета Г. Айгі, «Елегія» для альту соло (2010), «Елегія на слова В. Хлебнікова (2010), «Елегія» для фортепіано (2005) та багато інших зразків.

Подивимося, наскільки потужним у спадщині композитора проявилася саме присвята як самоцінний твір. Оговоримо, що не будемо розглядати присвяту якогось твору іншого жанру, тому що майже всі твори автор писав з присвятою. А будемо брати до уваги лише ті, в яких присвята є на обкладинці, тобто виступає у якості жанру. По-перше, це вже згадувана симфонія «Widmund» (1990-1991), три частинний цикл «Різдвяні присвяти» (2004) – перша частина якої є присвята до дня народження W.A.M., друга – до дня народження F.P.Sch., а третя – до дня народження F.F.Ch. Далі - двочастинний цикл «Присвята» для голосу і фортепіано (2005), п'ятисастинний цикл «Присвята Фр. Шуберту» (2005) – елегія, вальс, серенада, вальс, постлюдія; «Присвята Г. Перселу» (2007, цикл з чотирьох п'єс attacca), «Присвята I.S.B.» для скрипки і фортепіано quasi echo (2009), «Присвята Р. Шуману» (2010), «Присвята І.Штраусу» (2013), «Присвята Чюрльонісу» (2013).

Зразок, який ми обрали для ілюстрації жанру посвяти, належить до макроциклу посвят «Мелодії миттєвостей», створених у 2004-2005 роках, який складається, в свою чергу, з сіми циклів для скрипки і фортепіано з присвятами Г. Кремеру, А. Баженову, Хеллі Мустонен, О. Рексрот, Е. Ідельчук, Б. Півненко та П.І.Ч. «Моменти», насправді є симптомом переходу В. Сильвестрова у новому тисячолітті до переважно малих жанрів, серед яких чередує вальсів, колискових, туди ж можна віднести постлюдії, пасторалі, елегії, серенади. Саме про них йдеться, коли композитор говорить – «багательність», «багательний стиль». Окрім інших однак, композитор підкреслює важливість мелодії для цих творів, яка є «прислуханням» до відгуків музики минулого. Таким чином виникає «слабкий» текст, який орієнтований на очікування, тим не менш здібний у новому контексті творити нові смисли.

Цикл «25.10.1893 ... П.І.Ч.» складається з трьох частин – Прелюдія («Народження мелодії»), «Коліскова» та «Серенада».

Перша частина Прелюдія («Народження мелодії»), Andantino, створена у перемінному метрі (3\4, 4\4, 5\4) і, фактично, втілює «сліди» авангардного періоду творчості, використовуючи пуантилістичну техніку, при чому мелодія створюється передачею від звуку в партії фортепіано до партії скрипки, і навпаки.

25.10.1893 ... in memoriam P. I. Tsch.
für Violine und Klavier / for violin and piano
(2004)

I. Präludium / Prelude
(Geburt der Melodie / Birth of the Melody)

Valentin Silvestrov
(* 1937)

Andantino (♩ = 76), dolce, leggero, lontano, ascoltare
con sord. dolce, lontano
p > *ppp* > *p* > *ppp* > *p* > *pp* >

Violino

Andantino (♩ = 76); dolce, leggero, lontano, ascoltare
dolce, leggero, lontano
p > *ppp* > *p* > *ppp* > *p* >

Pianoforte

una corda sempre *scad.*
*) [*scad.* > ($\frac{1}{4}$) < (1)]

Приклад 16. 25.10.1893. Частина 1. Прелюдія

Прозора фактура насичена паузами, які немов би вступають у діалог зі звуком, показуючи шлях, як ці звуки і паузи, немов би несміливо

торкаючись, проходять шлях до поєднання у мелодію. Частини виконуються *attacca*.

Друга частина, «Колискова», *Moderato – Allegretto*, 3/4 є прикладом тендітної безхитрісної кантилени.

Цікаво вирішений перехід між першою і другою частинами. Вони не просто виконуються *attacca*, а ніби то проростають одна в іншу. Так, останній звук – сі-бемоль Прелюдії затримується і на його фоні на піаніссімо починає народжуватись паттерн партії фортепіано – дві восьмих-чверть-пауза, який повторюється протягом всієї другої частини. Ля-мінорна основа мелодії по-бахівські закінчується ля-мажорним тризвуком з ритмічним і метричним виділенням третього щабелю до-дієз, який поступово тане і переходить у паузу, над якій стоїть знак фермати.

Третя частина, Серенада, *Allegro*, 3/8, також має той елемент «проростання», про який йшлося вище, проте це не так очевидно, тому що «проростає» пауза, якою закінчилася «Колискова»:

Тема «Серенади» спочатку звучить в партії скрипки, а після (ц.25) повторюється в партії фортепіано, створюючи діалог. Далі (ц.45) тема знову повторюється в партії скрипки. Закінчується третя частина своєрідною кодою, яка створює тематичну арку з першою частиною (з ц. 86), що позначається в нотному тексті і зміною темпу. Повертається пуантилістична техніка «народження мелодії», створюючи відчуття ілюзорності кантилени другої і третьої частин, спомин про які тане, немов спомин про прекрасне сновидіння.

Висновки до Розділу 2.

Розглянуті зразки скрипкової музики В. Сильвестрова 1970-х – 2000х років засвідчили, що тип композиційної драматургії цих творів еволюціонував відповідно до поступової стилістичної зміни авторської мови композитора. Твори 1970-х років характеризуються одночасним впровадженням як авангардних рис, які активно використовувалися композитором у творах 1960-х років, так і поставангардних рис, які ми можемо унаочнити через елементи перформенсу, або хепенінгу, а також поступовим зародженням «слабкого» стилю.

Яскравою рисою 1980-х-1990-х років стала постлюдійність як на жанровому, так і на концептуальному рівні у сенсі створення музики у «зоні коди» (за словами В. Сильвестрова). Розглянуті дві постлюдії – «Постлюдія» для скрипки (1981-1982) та соната для скрипки «Пост скриптум» (1991) показали також еволюцію музичної мови навіть у межах одного жанру протягом десятиліття творчості.

У новому тисячолітті композитор остаточно виходить у зону «багательності», слабкої музики, музики, яка створюється як відлуння минулого. Тому вкрай показовим стає жанр присвяти, яка здатна створити ситуацію діалогу культур, відкриваючи нові можливості для кращого розуміння і рефлексії.

ВИСНОВКИ.

У магістерському дослідженні, присвяченому особливостям драматургії сучасних скрипкових творів на прикладі доробку Валентина Сильвестрова було послідовно втілено наступні кроки:

- а) висвітлення історіографії щодо творчості композитора
- б) загальний огляд творів для скрипки композитора
- в) розглянуті особливості творів 70-х років на прикладі «Драми» для скрипки, віолончелі та фортепіано
- г) проаналізовано вплив так званої постлюдійності на камерну музику 80-90- років на прикладі Постлюдії №2 та Постскриптуму для скрипки і фортепіано
- д) висвітлено теоретичні проблеми жанру присвяти як тенденцій творів «слабкого стилю» періоду 2000-х років на прикладі твору 25.10.1983. in memoriam P.I.Tsch».

Задіяна стратегія дослідження дозволила дійти наступних висновків.

У першому розділі «Методологічні фундації вивчення творів для скрипки Валентна Сильвестрова» було затронуто два основні напрямки – це історіографічний огляд музикознавчих джерел та виявлення загальних дослідницьких тенденцій щодо творчості композитора. Слід відзначити як корифеїв дослідження творчості композитора, таких як Стефанія Павлишин, Олена Зінкевич, Ольга Міхайлова, Анна Ільїна, Олександр Козаренко, так і внесок харківської школи в особі Дарини Миколаївни Жалейко, чиї праці, присвячені слабкому стилю та кітчу у фортепіанній музиці митця, стали в нагоді при роботі з постлюдійністю як феноменом композиторського стилю Сильвестрова. Проте скрипкові твори Сильвестрова на сьогодні потребують пильної дослідницької уваги.

Досліджено, що еволюція стилю композитора та питання періодизації його творчості також є відкритим питанням і викликають наукову дискусію, оскільки як ніхто інший, Сильвестров протягом більше ніж півстоліття постійно рухається, змінюючи техніки композиції (від авангардних

симфонічних опусів 1960-х через елементи пост авангарду та полістилістики 70-х до слабкого стилю у пізній творчості).

Саме спробі виявлення особливостей композиційної драматургії творів для скрипки зрілого та пізнього періодів творчості Валентина Сильвестрова з точки зору еволюції стилю композитора й було присвячено магістерське дослідження.

Визначено, що найбільш яскравим і резонансним твором В. Сильвестрова періоду 1970-х років є «Драма» для скрипки, віолончелі і фортепіано. Цей тричастинний твір, який, по суті, складається з трьох сонат. Перша частина – Соната для скрипки і фортепіано, друга частина – Соната для віолончелі з фортепіано і третя частина – Соната для скрипки, віолончелі та фортепіано.

Варто звернути увагу, що композитор спеціально оговорює у партитурі твору особливі прийоми звуковидобування, які позначені специфічними графічними моделями. Це й гра рикошетом, флажолети сессо, удари по струнам пальцями без смичка, гра за вказаною графічною моделлю, кидання склянки на струни, гра смичком всередині фортепіано. Наприкінці твору звучить своєрідна кода, вирішена композитором тяж засобами музичного театру. Музиканти поступово покидають сцену, залишивши всередині рояля на струнах різноманітні предмети – склянки, металеві предмети. До склянки під'єднується нитка, яка веде за лаштунки. Потім він заклинює педаль і на відкритих струнах виникає обертоновий «подих», спровокований розташованими всередині рояля предметами.

Тобто простір сцени залишається порожнім, а відлуння музики ще надовго «повисає» у повітрі. Цей жест, з одного боку – типове для В. Сильвестрова завершення твору, створені до 1970-х років симфонії в нього мають подібне «нематеріальне» завершення, з оглядом на те, що воно створене не допоміжними засобами, а власне акустичними властивостями симфонічного оркестру. З іншого боку – велику роль відіграє в цій коді саме інструментальний театр, і це додає особливий «післямак» твору. Окрім того,

ідея поступового покидання сцени під час виконання твору створює ситуацію своєрідного діалогу з хрестоматійним Й. Гайдном. Тут і поступове покидання сцени під час виконання музики, й задування, щоправда, сірника, а не свічки. Проте загалом ідея дуже споріднена. Тобто відчувається характерний вже і для більш «пізнього» Сильвестрова реверанс у бік «пам'яті культури», актуалізація нашарувань минулого, їх відлуння.

Таким чином, виявлено, що у «Драмі» відбулася своєрідна зустріч різнонаправлених тенденцій в творчості В. Сильвестрова, а саме співіснування *авангардних* рис, що виявилось перед усім у техніці письма, митець трактує тембр скрипки в цьому творі глибоко своєрідно й новаторськи. Дуже широко використовуються не лише сучасні техніки письма (алеаторика, сонористика, пуантилізм та додекафонія), а й нові прийоми гри на скрипці, що дозволяє по-новому відчувати її темброву своєрідність, уникнути «впізнавності»; та *поставангардних* рис, які ми можемо унаочнити через елементи перформенсу, або хепенінгу, а також зверненням до міфологем минулого.

У творах Сильвестрова початку 80-х–90-х років важливим стає феномен постлюдії. Постлюдія у музиці ХХ століття не є відкриттям В. Сильвестрова, проте, безумовно, цей жанр став його «візитною картою» та ознакою стилю творів митця 1980-х–2000-х років. В європейській традиції жанр постлюдії викристалізувався у середині ХХ століття як момент діалогу з жанром прелюдії. Постлюдія актуалізує ситуацію дискурсу звернення до минулого, але не в прямому відвертому значенні історизму, а через феномен рефлексювання, відгомину, відлуння.

Проаналізовано, що у Постлюдії №2 для скрипки соло та у Сонаті для скрипки та фортепіано «Пост скрипту» відтворюються такі важливі риси, характерні для музичної мови В. Сильвестрова поставангардного періоду, як рефлексивність, направленість не на зовні, а в середину, що актуалізує саморефлексію, образ автора, що пізнає. Пізніше ідея постлюдійності віднайшла своє продовження у концепції метамузики, в якому «мета»

звучить як семантичний обертон «над», тобто над музикою, яка має фізичний, акустичний вимір.

Проаналізовано роль жанру присвяти у творчості митця. Звернення В. Сильвестрова до присвяти може складати окрему наукову розвідку, бо присвята пронизує всю творчість майстра. Але, починаючи з 1990-х років вона переростає звичайну присвяту якогось жанру певній особистості й викристалізовується в окремий самостійний жанр. Присвята створює унікальний континуум діалогу культур, і саме в тому нюансі післясмаку, про який йшлося раніше. Діалог культур тут відбувається як спосіб самопізнання через уточнення власних кордонів, отримання власних відповідей, прояснення, у широкому сенсі, нових граней розуміння. Якщо цей діалог складається, він збагачує, бо виникає зовсім інше відчуття музики. Можна навіть казати про діалог різних систем і різних картин світу, які перетинаються в просторі присвяти. Проте цей діалог скеровується не сумом, не ностальгією, а тим, що відповідає актуальності людської душі. Так музика минулого стає актуальною, тому що основні семантичні смисли цієї мови – це є озвучування душі людської. «Моменти», насправді є симптомом переходу В. Сильвестрова у новому тисячолітті до переважно малих жанрів, серед яких череда вальсів, коліскових, туди ж можна віднести постлюдії, пасторалі, елегії, серенади. Саме про них йдеться, коли композитор говорить – «багательність», «багательний стиль». Окрім інших однак, композитор підкреслює важливість мелодії для цих творів, яка є «прислуханням» до відгуків музики минулого. Таким чином виникає «слабкий» текст, який орієнтований на очікування, тим не менш здібний у новому контексті творити нові смисли.

Розглянуті зразки скрипкової музики В. Сильвестрова 1970-х – 2000х років засвідчили, що тип композиційної драматургії цих творів еволюціонував відповідно до поступової стилістичної зміни авторської мови композитора. Твори 1970-х років характеризуються одночасним впровадженням як авангардних рис, які активно використовувалися

композитором у творах 1960-х років, так і поставангардних рис, які ми можемо унаочнити через елементи перформенсу, або хепенінгу, а також поступовим зародженням «слабкого» стилю.

Розглянуто дві постлюдії – «Постлюдія» для скрипки (1981-1982) та соната для скрипки «Пост скриптум» (1991), які показали також еволюцію музичної мови навіть у межах одного жанру протягом десятиліття творчості.

У новому тисячолітті композитор остаточно виходить у зону «багательності», слабкої музики, музики, яка створюється як відлуння минулого. Тому вкрай показовим стає жанр присвяти, яка здатна створити ситуацію діалогу культур, відкриваючи нові можливості для кращого розуміння і рефлексії.

Проте в усіх цих творах композитор константно дотримується неконфліктного типу драматургії, який сягає рефлексивного типу композиторського мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Медитативні концепції В. Сильвестрова і О. Щетинського // Постмодернізм у камерній творчості українських композиторів ХХ сторіччя. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 108–116.
2. Білик О. Просторово-часові аспекти формотворення у камерно-інструментальній музиці В. Сильвестрова // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Львів, 1993. т. 26 : Праці музикознавчої комісії. – С. 152-161
3. Врубель Л. Виміри герменевтики ХХ століття //Література. Теорія. Методологія. Зб. ст. упорядник Д. Уліцька. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 81-114.
4. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 305–312.
5. Гомперц В. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі. К. : ArtHuss. 2017. 528 с.
6. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1969. 304 с.
7. Городецька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років ХХ століття // Українське музикознавство. НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2005. Вип. 34. С.230-245.
8. Грибиненко Ю. Семантика сонатности в творчестве композиторов второй половины ХХ века (на примере произведений А. Шнитке, Б. Тищенко, Г. Уствольской, В. Сильвестрова) // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Матеріали міжнародного музикологічного семінару, присвяченого К.Ф. Данькевичу. Одеса, 2003. С. 60-62.

9. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української рад музики 70-80-х років) // Українське музикознавство. К. : Музична Україна, 1996. Вип. 24. С. 118-126.
10. Гужва О. Симфонія на зламі епох: між усталеним та новим, або разом з Асаф'євим // Аспекти історичного музикознавства II. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. Вип. 22. Харків. 2008. С. 50-59.
11. Гумбрехт Г. У. Розладнаний час / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : Ist Publishing, 2019. 104 с.
12. Гумбрехт Х. У. «Башня из слоновой кости»: о будущем гуманитарного образования // Койнонія. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна Вип. 55. Харків : 2016. С. 13-26.
13. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации в современной музыке. // Laudamus. М. : Композитор, 1992. С. 99-107.
14. Дувирак Д. А. О сонорных аспектах музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. К. : Муз. Україна, 1986. С. 100-114.
15. Дьячкова Е. Образ «Вестника» в творчестве В. Сильвестрова и Д. Хармса // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К. 2004. Вип. 33. С. 248-254.
16. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Зб. наук. статей. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків. 2014. Вип. 39. С. 224-233.
17. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.

- 18.Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2-х т. Т.1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с.
- 19.Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/polis/zizek_intro.htm (дата звернення: 12.12.2017).
- 20.Зинькевич Е. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. К.: Задруга. 2007. С.41-49
- 21.Зинькевич Е. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970 е – нач. 80 х годов). Київ : Муз. Україна, 1986. 184 с.
- 22.Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. К.: Задруга. – 2007. С.50-71.
- 23.Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. MUNDUS MUSICAE. К. : Задруга, 2007. С. 7- 17.
- 24.Зинькевич Е. Мастерство молчания (о В. Сильвестрове) // Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи.. К. 2005. С. 88-90.
- 25.Зинькевич Е. Пение мира о самом себе // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. К.: Задруга. 2007. С.377-379.
- 26.Зинькевич О. «Дражнити гусей» по-прокофьевськи (симфонічні дебюти Валентина Сильвестрова та Євгена Станковича) // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2012. №4 (17). С.35-42.
- 27.Зинькевич О. Невідомі шістдесяті // Сучасність. 1999. №4. С.104-115
- 28.Зинькевич О. Поринання в ліричну стихію // Музика. 1986. № 2 – С. 7-10.

- 29.Зінкевич О. Український авангард: загальна картина // Зінкевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексти и контексты. К.: Задруга. 2007. С.327-331
- 30.Ильина А. В. Внестилевой и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 :Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. С. 236–242.
- 31.Ильина А. Дискурс и жанр в творческой парадигме В. Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ. К. 2008. Вип. 81. С.217-228.
- 32.Ильина А. К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ. К. 2005. Вип. 48. С.175-185.
- 33.Ильина А. Постмодернистические тенденции в музыке Валентина Сильвестрова // Українське музикознавство. Нац. Муз. Акад. України ім. П.І. Чайковського. К. : 2004. Вип. 33. С. 487-498.
- 34.Ільїна А. Постлюдійність у творчості Валентина Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2010. Вип. 85. С. 281-299.
- 35.Ільїна А. Специфіка ізоморфізму культурної традиції в парадигмі постмодернізму та її втілення в музичній мові В. Сильвестрова (на прикладі Сонати №1 для фортепіано) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2008. Вип. 71. С. 36-55.
- 36.Калашник М. В. Сильвестров “Триада” и “Музыка в старинном стиле” // Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. – Харьков, 1994. – С. 71–78.
- 37.Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. Сост. П. Гуревич. М. : Прогресс, С. 3-30.
- 38.Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. К. : Муз. Україна. 1988. С. 85-95.

- 39.Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 294
- 40.Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової.: Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип 11. С. 202-213.
- 41.Клочко Д. 65 українських шедеврів. Визнані і наявні. Київ : ArtHuss, 2019. 256 с.
- 42.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [пер. с чеш.]. М. : Музыка, 1976. 367 с.
- 43.Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. Українське музикознавство: зб. статей. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
- 44.Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові Валентина Сильвестрова // Syntagmation. Наукові збірки ЛДМА ім. Лисенка, 2000. Вип. 2. С. 80-87.
- 45.Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ : «ТЗОВ Компанія «Манускрипт», 2001. 36 с.
- 46.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285 с.
- 47.Колосович А. Новаторське і традиційне у драматургії Першої симфонії В. Сильвестрова (до проблеми раннього стилю композитора) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2012. Вип. 103. С. 172-178.
- 48.Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Мкзична Україна. 2014. 608 с.
- 49.Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX-XXI веков // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. 2010. Вип. 33 с.102-115

- 50.Коханик І. О понятті «музыкальная драматургія» в сучасній музиці // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Вип. 103 «Музична драматургія: теорія і практика» Київ. 2012 с.25-31
- 51.Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С.70-81
- 52.Коханик І. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ-ХХІ століть // Київське музикознавство: зб.ст. НМАУ. Київ. 2004. Вип. 13. С.30-38.
- 53.Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Одеса. 2003. 28 с.
- 54.Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського // Наукові збірки Львів. Нац. Муз. Акад. ім. М.В. Лисенка. Львів. 2010. Вип. 24. С. 96-105.
- 55.Лунина А. «Сильвестровский» феномен: мгновлення поезії и музики / Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : Дух і літера, 2013. С. 527-656.
- 56.Лунина А. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...» // Музика. 2009. №5. С.20-23.
- 57.Лунина А. Нова «сучасна симфонія», або Зустріч з Валентином Сильвестровим у форматі «Symphonion» // Музика. 2013. №2. С.60-63.
- 58.Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Мельник Лідія Олександрівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2004. 19 с.
- 59.Михайлова О. “Мелодія”: слово і образ в естетиці Валентина Сильвестрова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип.7. – Рівне: РДГУ, 2002. С.93-102

60. Михайлова О. «Монодія» Валентина Сильвестрова в прекції діагоналі // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2003. Вип. 25. С. 67-83.
61. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній В. Сильвестрова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ. 1998. Вип. 28. С. 164–173.
62. Невінчана Т. До 75-річчя Валентина Сильвестрова та 70-річчя Євгена Станковича. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/17_NBUV/docs/03_Nevinchana.pdf (дата звернення: 11.01.2016)
63. Нестьєва М. Тема почти вечная // Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка. Аспекти історичного музикознавства. Зб. наук. статей. Харків. 2012. С.53-67.
64. Нестьєва М. Від Дніпра я нікуди не поїду...: До 70-річчя В. Сильвестрова // Музика. 2007. №5. С. 7-11.
65. Омельченко Т. Соната для скрипки і фортепіано В. Сильвестрова – зразок служіння красі в сучасному мистецтві // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. Держ. Муз. Уч-ще ім. Р.М. Глієра. К. 2006. Вип. 20. С. 141-148.
66. Опанасюк О. Про інтернаціональний стиль в музичному мистецтві (на матеріалі другої фортепіанної сонати В. Сильвестрова) // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. Держ. Муз. Уч-ще ім. Р.М. Глієра. К. 2007. Вип. 25. С.66-76.
67. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Киев, 1980. 141 с.
68. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 88 с.
69. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
70. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 105:

- На скрижaliaх музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 154–165.
71. Попович М. Бути людиною. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 336 с.
72. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII – XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції. Київ : КМAM ім. Р. М. Глієра. 2020. 352 с.
73. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. К. : Автограф, 2005. 352 с.
74. Романюк І. «Картина світу» в системі категорії аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. Харків, 2009. 21 с.
75. Романюк І. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті / І. Романюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. X : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. — С. 209–213.
76. Рябуха Н. Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа / Н. Рябуха // Культура України : зб. наук. пр. X. : ХДАК, 2016. — Вип. 54. Сер. : Мистецтвознавство. С. 202–213.
77. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с.
78. Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації // Київське музикознавство. К. 2006. вип. 20 С. 188-197
79. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів. Скорпіон. 2008. 320 с.
80. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

- 81.Самойленко А. Время или пространство музыки: полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности // Київське музикознавство.–Вип. 21.–К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2007. С. 11-27
- 82.Сильвестров В. Выйти из замкнутого пространства // Юность. 1967. № 9. С. 100-101.
- 83.Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.
- 84.Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... : сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / авт.-сост. А. Нестьева. Киев, 2004. 104 с.
- 85.Стадницкая Л. К вопросу о медитативности как музыкальном явлении второй половины XX века // Київське музикознавство : зб.ст. К. : Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2000. Вип. 5. С. 182-186
- 86.Стадницкая Л. Феномен статической драматургии в музыке XX века // Київське музикознавство : зб.ст. К. : Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2007. Вип. 22 с. 113-123
- 87.Тарасова О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці XX ст. (на прикладі «Тихих песен» В.Сильвестрова) // Культура України: Зб.наук.праць. – Вип. 11. Мистецтвознавство. Філософія. ХДАК. – ред. М. Дьяченко. – Х. : ХДАК, 2003. С.95-103.
- 88.Трегуб Г. Валентин Сильвестров: «Сенс авангарду – це ризик» // Український тиждень №5 (532) від 1 лютого 2018
- 89.Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. : дисертація ... кандидата мистецтвознавства. К., 2003. 213 с.
- 90.Тучинская Т. Пространство и время в музыке Валентина Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 25. Час. Простір. Музика. Зб. ст. К. : 2003. С. 162-166

91. Тучинська Т. Стабільні теми у творчості В. Сильвестрова 70-80-х рр. // Київське музикознавство: зб.ст. Вип 2. Проблеми музичної інтерпретації. К. : 1999. С. 110-123
92. Фрумкіс Т. Романтик авангарду // Музика. 2008. №5. С.2-5.
93. Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. Вип.12. С. 221-228.
94. Шаповалова Л. В. Знаки и символы рефлексии в музыке Валентина Сильвестрова // Вестник международного славянского университета: Серия искусствоведение. Харьков, 2000. Т. 3. № 6. С. 74–77.
95. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 296 с.
96. Шаповалова Л.В. Рефлексия и язык музыки. Проблемы сучасного мистецтва і культури. Харків : 1999. С. 193 – 202.
97. Швець Н. Про фортепіанний стиль В.Сильвестрова. Деякі спостереження / Н. Швець // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 132-145
98. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
99. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). : Изд.-во Одесской гос. консерватории имени Неждановой, 2001. 296 с.
100. Щетинський О. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Київ : Акта, 2017. 780 с.
101. Συλλογιον. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
102. Boym S. Nostalgia and Its Discontents / URL: www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf (дата звернення: 17.02.2017)
103. Griffiths P. Modern Music and After. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
104. Schmelz P. Valentin Silvestrov and The Echoes of Music History // The Journal of Musicology. University of California Press, Vol. 31 N 2.

p.231-271. URL: <http://jm.ucpress.edu/content/31/2/231> (дата звернення:
16.02.2017)