

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

Кафедра спеціального фортепіано

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД**

Магістерська робота

Тимошук Аліни Артурівни

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, доцент

Ніколаєвська Ю. В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



А. А. Тимошук

Харків – 2021

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. Творчість В. Сильвестрова у контексті українського мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ століття	6
1.1 Українське мистецтво від 60-х років ХХ століття до сьогодення.....	6
1.2 Творчий портрет та риси стилю В. Сильвестрова.....	10
1.3 Виконання творчості В. Сильвестрова.....	18
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. Фортепіанна авангардова творчість В. Сильвестрова: жанрово-стильові та композиційно-драматургічні аспекти	22
2.1 «Тріада»: композиційно-драматургічні особливості фортепіанного циклу.....	22
2.2 «Тріада»: порівняльний аналіз виконавських версій	26
2.3 Сонати для фортепіано В. Сильвестрова: досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	30
Висновки до Розділу 2.....	34
РОЗДІЛ 3. Пізня фортепіанна творчість. Багателі ор. 1 та ор. 2: композиція та інтерпретація	36
3.1 Жанр багатель в історичній проекції.....	36
3.2 Композиційна та семантична ідея багатель.....	38
3.3 Виконавський аспект в Багателях ор. 1.....	40
3.4 Виконавський аспект в Багателях ор. 2.....	45
Висновки до Розділу 3.....	51
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В. Сильвестров — сучасний український композитор, визнаний у світі, учень Б. Лятошинського, представник «Київського авангарду». Його творчий шлях простирається від авангардних творів 1960-х аж до мелодійних фортепіанних п'єс — серенад і багательей 2000-х і творів української літургійної музики. До творчого доробку композитора належать симфонії, музика для кіно, камерні, вокальні та хорові твори. На протязі всього життя В. Сильвестров створює твори для фортепіано, найвідоміші — 3 сонати, цикли п'єс «Тріада» та «Кітч-музика». Його стиль змінювався та все більше викристалізовувався. Творчий шлях В. Сильвестрова був непростий та тернистий, що, звичайно, відбилося у його музиці. Музика авангардного періоду написана в складних техніках: серійність, пуантилізм, тощо. Але згодом в його творчість поступово проникає ліричність, простота та тихе звучання.

На початку ХХІ століття композитор почав писати мініатюри для фортепіано – багательі , яким властивий споглядальний та ліричний характер. Спершу В. Сильвестров задумав їх як прості, невимогливі п'єси, які створювалися без зусиль, самі собою. Але цей жанр настільки поглинув композитора, що на сьогоднішній день існує 37 циклів багательей, який сам В. Сильвестров називає багательним епосом, циклом циклів. Фортепіанний стиль В. Сильвестрова є значущим та неоднозначним, що представляє інтерес у теоретичному і виконавському аспектах.

Мета дослідження — простежити еволюцію фортепіанного стилю В. Сильвестрова

Задачі дослідження:

- здійснити стислий огляд літератури, присвяченої творчості В. Сильвестрова;
- простежити основні етапи становлення фортепіанного стилю В. Сильвестрова;

– виявити композиційно-драматургічні особливості та виконавські аспекти циклу «Тріада», Трьох Сонат для фортепіано та Багателей ор.1 та ор. 2

Об'єкт дослідження — фортепіанна творчість В. Сильвестрова

Предмет дослідження — еволюція фортепіанної творчості В. Сильвестрова.

Матеріалом дослідження послуговували нотний текст циклу «Тріада», Сонат для фортепіано №1, 2, 3, Багателей ор. 1 та ор. 2 В. Сильвестрова та аудіозаписи у виконанні В. Сильвестрова, Є. Громова, П. Банністера.

Теоретична база дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

- теорії композиції та гармонії ХХ ст. (Л. Дьячкова [21], Ю. Кон [36], Ю. Холопов [92]);
- теорії музичної форми (праці Б. Асаф'єва [4], В. Бобровського [6-8], Н. Горюхіної [14], Є. Денісова [18], Л. Мазеля [45], В. Мартинова [46], В. Медушевського [47], Н. Очеретовської [65], В. Холопової [96, 97], В. Цуккерман [99]);
- жанру (праці М. Арановського [2], М. Лобанова [42], Є. Назайкінського [62], Скребкова-Филатової [86], А. Сохора [87], Ю. Фурдуй [90], Е. Царєвої [98], М. Чернявської [100]);
- стилю (дослідження І. Коханік [39, 40], М. Лобанової [42], В. Медушевського [48], М. Михайлова [51], Є. Назайкінського [61; 62], Н. Савицької [79], С. Скребкова [84]);
- музичного тематизму та драматургії музичного твору (дослідження В. Бобровського [7], А. Мілки [50], К. Ручьєвської [72]);
- присвячені творчості В. Сильвестрова (дослідження О. Городецької [13], Д. Жалейко [22; 23], О. Зинькевич [25; 26], А. Ільїної [28-31], М. Калашник [32, 33], Л. Кияновської [34], А. Мішиної [53], К. Моцаренко [55], М. Нестьєвої [64], С. Павлишин [66]; П. Рудь [71], Н. Рябухи [73], С. Савенко [78], Н. Савицької [79], С. Сульдїної [88], Т. Фрумкіс [89], Ю. Фурдуй [90], Л. Шаповалової [103], Н. Швець [106]).

Багато інформації містять інтерв'ю з В. Сильвестровим [81-83]).

Методи дослідження:

- історико-біографічний — потрібен, щоб охарактеризувати етапи творчого шляху композитора;
- жанрово-стильовий — дозволяє виявити специфіку жанру, осмислити основні етапи становлення композиторського стилю;
- семантичний — потрібен, щоб розкрити художню ідею та зміст твору;
- структурно-функціональний — спрямований на здійснення композиційно-драматургічного аналізу творів та з'ясування побудови музичної форми;
- порівняльний — необхідний для виявлення схожого та відмінного в інтерпретаціях різних виконавців одного твору;

Наукова новизна отриманих результатів полягає у досвіді системного підходу до вивчення фортепіанного стилю В. Сильвестрова.

Практична значущість отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених вивченню творчості В. Сильвестрова, у вивченні української музики ХХІ століття, на уроках по спеціальності та у виконавчій практиці.

Апробація. Наукові положення та результати роботи були викладені в доповіді автора на конференціях «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, квітень 2021), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2021).

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких має розподіл на підрозділи, висновків, списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок — 64, з них основного тексту — 53. Список використаних джерел містить 108 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ В. СИЛЬВЕСТРОВА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ— ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1 Українське мистецтво від 60-х років ХХ століття до сьогодні

ХХ століття характеризується таким явищем як «авангард». Поняття авангарду висвітлено в українській енциклопедії [52]. Авангард представляє собою умовне позначення загальних новаторських течій в мистецтві. Його поява була зумовлена прагненням суспільства до оновлення, змін, так званий протест проти системи та дійсності. Все це відбилось в мистецтві. Широкого розповсюдження авангард набув у Германії, Франції, США, Росії. Знайшов втілення в різних течіях — футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, тощо та видах мистецтва — література, живопис, скульптура, театр, кіно, музика. Як зазначає Г. Шнеєрсон [107], в цей період відбуваються історико-політичні, соціальні зміни, науково-технічна революція: освоєння космосу, відкриття в різних областях — хімія, фізика, біологія .

Авангард в Україні представлений різноманітно. А. Біла [10] розглядає, що в літературі налічується декілька хвиль авангарду: напочатку століття — М. Семенко (футуризм), В. Поліщук, який очолював літературно-мистецьку групу «Авангард»; поети повоєнних років – Е. Андієвська, Ю. Тарнавський, письменники- шістдесятники – М. Вінграновський, І. Драч; поети 1980-1990-х років – Ю. Андрухович, В. Неборак (угруповання «Бу-ба-бу»), Н. Гончар, Р. Садовський, І. Лучук (літературне угруповання «ЛуГоСад»), В. Недоступ, Ю. Позаяк, С. Либонь, (поетичний гурт «Пропала грамота»); І. Андрусак, І. Ципердюк, О. Ульяненко, Т. Майдановий, Є. Пашковський (літературне угруповання «Нова дегенерація»).

В енциклопедії [52] зазначено, що український авангард в скульптурі та живопису представлений такими постатями: О. Архипенко (експериментував

з фактурами, їх поєднанням, кольором, відкрив можливості порожнього простору), К. Малевич (напрямок супрематизму), М. Бойчук (неовізантизм), О. Екстер (конструктивізм), М. Андрієнко-Нечитайло, Є. Скоропадська, В. Єрмилов, О. Лятуринська, М. Черешньовський. В 60-і роки (доба «відлиги») український театр оживає після утисків влади. Так, було повернено добре ім'я театральним діячам, які були репресовані у 30-х роках (Лесь Курбас – засновник театру «Березіль», реформатор, народний артист України, був звинувачений в ворожнечих поглядах на мистецтво та розстріляний). В цей час налічувалося близько 60 театрів. Ставилися вистави О. Довженка, О. Левади, М. Зарудного, В. Минко. В роки незалежності стають всесвітньо відомими театральні режисери Р. Віктюк та А. Жолдак. На сьогоднішній день кожен рік в Україні проходять різноманітні театральні фестивалі (у Києві, Луцьку, Львові, Тернополі, Ужгороді та Херсоні).

Л. Госейко [15] зазначає, що український кінематограф в період 1960—1970-х років зумовлений течією «українське поетичне кіно». З'являються стрічки талановитих режисерів: С. Параджанова («Тіні забутих предків»), Ю. Ілленка («Вечір на Івана Купала»), К. Муратової, які отримують премії на кінофестивалях у Аргентині, Москві. Але водночас багато стрічок було заборонено владою, не пропущено ідеологічною цензурою до показу в СРСР (наприклад, сюрреалістичний фільм «Криниця для спраглих» Ілленка «побачила світ» лише через 22 роки). 1970–1980-ті роки є непростим періодом (тотальна русифікація, цензура). В цей час все ж таки з'являються фільми Л. Бикова, Р. Балаяна, які стали відомими у всьому СРСР, документальні фільми та анімаційне кіно. У 1980-ті роки («перебудова») створюються фільми, які порушують проблеми соціального характеру (режисери О. Фіалка, М. Беліков, К. Муратова, Ю. Ілленко). 1990-ті роки та початок ХХІ століття — період кризи українського кіно, на телебаченні з'являються телесеріали, які набувають популярність. З 2010-х років розвиваються короткометражні фільми, які здобувають нагороди на різних міжнародних фестивалях.

В українській музиці можна прослідкувати дві хвилі авангарду: першу хвилю представляють композитори міжвоєнних років — Б. Лятошинський, С. Туркевич-Лукіянович, К. Шипович, другу — композитори-шістдесятники, які входили до групи «Київський авангард».

Б. Самохвалов [80] вбачає Бориса Лятошинського дуже значною постаттю в українській музиці, його називають «батьком» українського авангарду завдяки його творчості та учням, які продовжили його шлях. В творчому доробку Б. Лятошинського представлені всі музичні жанри : 2 опери — «Золотий обруч», «Щорс», в яких композитор використовує український народний мелос; хори; 5 симфоній; «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром; камерно-інструментальні твори; музика до кінофільмів; твори для фортепіано — 2 сонати, прелюдії, романси, п'єси, обробки українських народних пісень. Його новаторська музика була, на жаль, розкритикована владою, бо не відповідала соцреалізму, тому значна частина творів композитора не дійшла до слухачів. Але Б. Лятошинському, будучи викладачем в Київській консерваторії, вдалося виховати цілу плеяду відомих учнів, які в подальшому стали композиторами: В. Сильвестров, В. Годзяцький, С. Крутиков, Л. Грабовський, Л. Дичко, І. Карабиць, Є. Станкович, І. Шамо.

За поясненням О. Зинькевич [27] «Київський авангард» — група композиторів, яка була сформована в 1965 році. До цієї групи входили: диригент Ігор Блажков, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Володимир Губа, Володимир Загорцев, Віталій Годзяцький, Петро Соловкін, пізніше приєдналися — Євген Станкович, Олег Кива, Іван Карабиць, Святослав Крутиков. Більшість з них була молодими студентами, які збиралися разом, прагнучи знайти нові прийоми, підходи до засобів ритму, мелодії, форми, тощо, підпільно вивчали творчість авангардових композиторів (Нововіденської школи — А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, також І. Стравінського, Б. Бартока, Д. Кейджа,) слухаючи записи та дивлячись партитури. Звичайно, що це не могло не викликати обурення з боку влади,

наслідком цього стало виключення членів групи із Спілки композиторів у 1970 році. Через 3 роки їх поновили, завдяки листу до А. Хачатуряна, Д. Шостаковича та К. Караєва, який був написаний ними в пошуках протекції.

Ігор Блажков — диригент, виконував твори композиторів-авангардистів, за що був звільнений з Ленінградського оркестру у 1968 році. Після цього працював у камерному оркестрі в Києві. О. Зинькевич [26] вказує, що саме І. Блажков сприяв знайомству композиторів — шістдесятників із «ною музикою». Він мав друга з Америки, який переписував та надсилав диригенту платівки. Також І. Блажкову вдалося налагодити листування із закордонними композиторами і навіть дістати підручник, в якому була висвітлена додекафонна техніка. Цією інформацією він ділився з іншими, на її основі він навіть давав домашні завдання композиторам. Під керуванням І. Блажкова було виконано вперше понад чотирьохста творів, в тому числі твори В. Сильвестрова.

Звичайно, кожен з композиторів-шістдесятників мав свій неповторний творчий шлях. Багато інформації про українських композиторів надає А. Муха [58]. В. Губа пише симфонічні, камерні, вокальні, хорові, органні твори, велика частина його творчості — музика до кінофільмів та мультфільмів. Музика В. Загорцева виконується в різних країнах, для його камерно-інструментальних і симфонічних творів властива конфліктна драматургія. С. Крутиков став не лише композитором, а й живописцем. Він організував ансамблі старовинної музики, деякі інструменти зробив власноруч, написав музику більш ніж до 50 кінострічок, у Києві були представлені його роботи на художній виставці. Л. Грабовський у 89-му році переїхав закордон за запрошенням Української Музичної Спілки, виступав з лекціями про українську музику в різних університетах. Для його творчості характерні великі, масштабні твори для оркестру, незвичні поєднання інструментів. Л. Годзяцький, написавши в 60-ті роки симфонію, працює здебільшого в камерно-інструментальних жанрах.

1.2 Творчий портрет та риси стилю В. Сильвестрова

Творчості В. Сильвестрова присвячено : монографія С. Павлишин [66], М. Нестьєвої [64], статті М. Нестьєвої, О. Зинькевич [26; 27], А. Ільїної [28-31], Т. Фрумкис [89], С. Савенко [78], О. Мішиної [53]; лекції-бесіди з композитором за матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим «Дочекайся музики» [80], бесіди з Анною Луніною «Композитор – маленькая планета» [44]; збірник бесід, статей та листів композитора «Музыка — это пение мира о самом себе», упорядник М. Нестьєва [82], «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым», упорядники Алла Вайсбанд та Костянтин Сигов [83]. Також про В. Сильвестрова знято декілька документальних фільмів: «Рождение музыки. Валентин Сильвестров» — режисер В. Кукушкін (1991), «Валентин Сильвестров. Тихие песни» — режисер А. Сирих (1992), «Внебрачные дети Веберна» — режисер Л. Огієнко-Олів'є (Франція, 1994) та «Диалоги. Композитор Валентин Сильвестров» — режисер Д. Супін (Естонія, 2008); У 2019 році режисер Сергій Буковський зняв повнометражний фільм «В. Сильвестров», який присвячений композитору та показує історію його таланту. Прем'єра відбулася у 2020 році. Фільм має три частини: Вірус виразності, Зона пам'яті та Alleluia. Кожна частина висвітлює творче життя композитора, його думки, спогади, процес створення та виконання музики.

Валентин Сильвестров (1937 р.н.) — яскрава та неординарна постать. Він є справжнім революціонером свого часу. Народився у місті Києві у сім'ї інженера та вчительки німецької мови. Почав займатися музикою лише в підліткому віці в 15 років, в цей час були перші спроби створення музики. Брав приватні уроки гри на фортепіано у С. Рибінської, згодом протягом двох років навчався у Вечірній музичній школі. В. Сильвестров [81] згадує, як на вступних іспитах до музичної школи, комісія одразу помітила, що він грає «якось не так». Його спитали, чи пише він музику, але, будучи юним хлопцем, він не зізнався, про що потім жалкував. В той же час, закінчивши

загальноосвітню школу із золотою медаллю, В. Сильвестров вирішив піти по стопах батька навчатися до інженерно-будівельного інституту. Але, через 3 роки, зрозумівши, що не може жити без музики, В. Сильвестров покинув навчання в університеті і в 1958 році у віці 21 року вступив до Київської консерваторії у клас Бориса Лятошинського — педагога та композитора. Про нього Сильвестров каже: «Він нам давав велику свободу, майже ні у що не втручався. Просто був свідком» [81, с. 19]. Звичайно, мова йде про свободу творчості та самовираження. Але водночас Б. Лятошинський привчав своїх учнів до відповідальності перед слухачами.

В. Сильвестров разом зі своїми товаришами утворили творчу групу «Київський авангард». Члени групи вивчали заборонені для радянських композиторів сучасні композиторські техніки західноєвропейської музики: додекафонию, сонористику, алеаторику. Це все відбилося на формуванні світогляду композитора. Випускний екзамен Сильвестрову довелося відкласти на рік через те, що його симфонія, яка була дипломною роботою, не була пропущена через використання в ній новітніх технік: атональність, додекфонию, орієнтації на традиції І. Стравінського та А. Шенберга. Цей факт характеризує загальне становище того часу — жорсткий тиск соцреалізму. О. Зинькевич [26] пише, що конфліктна ситуація В. Сильвестрова із музичним колом була перманентною. Дійсно, композитора спочатку не приймали до Спілки композиторів, а коли це здійснилось, його незабаром виключили. Більш того, відомим композитор став закордоном: у 1967 році в США міжнародна премія ім. Кусевицького, у 1970 році премія у міжнародному конкурсі композиторів в Нідерландах. Більшість творів Сильвестрова «побачили світ» закордоном. В Україні ж композитора майже не друкували, загалом твори 60-х років Сильвестрова були опубліковані лише у 80-ті роки.

В. Холопова [94] вказує, що творчості В. Сильвестрова властива стильова двоякість. Сам композитор поділяє свою творчість на 2 етапи: «Сильний стиль» — твори авангардного періоду 1960-1970-х років, в яких

застосовуються авангардні композиторські техніки з опорою на дисонанс, хроматику та «Слабкий стиль» — сентиментальний, «мета-музика» (твори, написані з 70-х років і до сьогодення, їх характеризує опора на медитативну лірику, діатоніку, перевага безконфліктних та безконтрастних творів, насиченість алюзій на музику епохи романтизму). С. Павлишин [66] поділяє авангардний стиль Сильвестрова на декілька періодів.

М. Нестьєва [82] зазначає, що формування індивідуального стилю В. Сильвестрова відбувалося під впливом вивчення та переосмислення стилів композиторів: І. Баха, В. Моцарта, П. Чайковського, Ф. Шопена, С. Рахманінова, Г. Малера, Р. Вагнера, Б. Лятошинського, І. Стравінського, С. Прокоф'єва. Особливий вплив на композитора мала творчість Ф. Шуберта.

Еволюцію стилю композитора ми можемо яскраво прослідкувати завдяки його фортепіанній творчості, яка включає три сонати, фортепіанні цикли («Музика в старовинному стилі», «Кітч-музика», «Віддалена музика», «Наївна музика», «Усна музика») та мініатюри, які В. Сильвестров об'єднав у цикли (багателі, серенади, мазурки, вальси, п'єси).

В 1960-62 роках композитор звертається до неокласицизму, з'являються: перша соната для фортепіано, фортепіанний квінтет, 2 романси на слова О. Блока. Лірична течія прослідковується в Першій симфонії композитора. В цей же час Сильвестров пише твори, де ліричність поєднується із застосуванням серійної техніки: П'ять п'єс і Тріада для фортепіано, Тріо для флейти, труби і челести, Квартет піколло для струнного квартету.

С. Павлишин зазначає, що вже ранні мініатюри композитора демонструють вплив традицій, особливо С. Прокоф'єва [66]. Свій шлях авангардного періоду В. Сильвестров почав зі створення сонатіни для фортепіано (1960), написана ще у період навчання — тричастинний докласичний цикл, наслідування Д. Скарлатті, відчувається вплив С. Прокоф'єва. Але через 11 років композитор зробив іншу версію твору, яка стала остаточною. Соната складалася вже із двох частин, тобто було виключено дієві, активні частини, в яких прослідковувався вплив

С. Прокоф'єва. Перша частина (тональність соль дієз мінор) представляє собою сонатне алегро, головна партія якої — триголосна fuga (композитор використовує елементи підголоскової поліфонії), а побічна партія — вальс. Для цієї частини притаманним є імпровізаційний характер та плинність висловлення. Друга частина (у мі мажорі) є подвійними варіаціями з рисами рондо. Як зазначає П. Рудь, в цій сонаті проявляються риси стилю, властиві Сильвестрову «...особливий тип ліричних звукоутворень, градації тихої звучності, “рівноправність” всіх регістрів фортепіано, тяжіння до одночастинності (Attacca)» [71, с. 174]. Класична соната, написана через 3 роки (1963) є також тричастинним циклом, де у другій частині композитор використовує ліву педаль, що призводить до відчуття примарності звучання. Фактура легка, прозора. Композитор звертається до стилізації (в данному випадку стилю В. Моцарта). В циклі «П'ять п'єс» В. Сильвестров, як вказує С. Павлишин [66], вперше використовує серійну техніку, він інтерпретує цикл як суцільно-мелодичний. У першій п'єсі «Прелюдії» композитор застосовує додекафонну техніку, але надає їй ліричності. Друга п'єса «Токкати́на» продовжує ліричну лінію. У третій п'єсі «Мелодія» Сильвестров застосовує техніку пуантилізму, але на першому місці для композитора посідає мелодія. «Хорал» — наступна п'єса, для неї характерно співставлення акордів у гучному та тихому звучанні. В останній п'єсі циклу («Перервана соната») дійсно є відчуття перерваності, уривочності. У значному циклі «Тріада» (1962), який складається з трьох частин («Знаки» — включає 7 п'єс, «Серенада» та «Музика сріблястих тонів» — 3 п'єси в кожній частині), В. Сильвестров використовує мінімалізм, серійну, сонорну техніку, але вся фактура в нього мелодизована. С. Павлишин зазначає, що композитор називає цей цикл: «квінтесенцією мелодійності у своїй творчості» [66, с. 49]. Продовжує ліричну лінію В. Сильвестров і в фортепіанній п'єсі «Елегії» (1967), більш того, він трактує жанр по-філософськи, втілюючи елегійну експресію такими засобами: довгі мелодичні фразувальні ліги, тонка педалізація, триольні ритмоформули, виразні спалахи і зупинки.

У творах 1964-1968 років відчувається зрілість композитора, глибина бачення, філософські настрої. В. Сильвестров звертається переважно до симфонічного жанру і використовує сучасні, «авангардистські» техніки: серійність, алеаторика, пуантилізм, сонористика. Твори цього періоду: «Спектри» для камерного оркестру, «Містерія» для альтової флейти та ударних, «Монодія» для фортепіано з оркестром, «Проекції на клавесин, вібрафон і дзвони», Третя симфонія «Есхатофонія» для великого симфонічного оркестру.

На початку 1970-х років В. Сильвестров пише «Драму» для скрипки, віолончелі та фортепіано, де застосовує не тільки новітні техніки, але й інструментальний театр та хеппенінг. В цей час з'являються також Медитація для віолончелі і камерного оркестру та Кантата для сопрано і камерного оркестру на слова Ф. Тютчева й О. Блока. С. Павлишин підкреслює, що в цих творах прослідковується синтез концепцій, світогляду композитора на основі попередніх етапів творчості [66]. Через декілька років В. Сильвестров пише Серенаду для струнних, Другу фортепіанну сонату, струнний Квартет, Четверту Симфонію для струнних та мідних духових, цикл «Тихі пісні», 2 кантати: на слова Т. Шевченка та «Лісова музика» на вірші поета Г. Айгі. В цих творах, за спостереженнями О. Зинькевич [26], все більше виявляється ліричне начало, яке властиве Сильвестрову. С. Павлишин [66] і О. Зинькевич [26] звертають увагу, що саме робота зі словом, поезією вплинули на помякшення композиторського почерку, зміну характеру та формування мелодійного стилю В. Сильвестрова.

Друга фортепіанна соната з'явилась у 1975 році. Вона представляє одночастинну композицію, по формі — сонатна, з динамізованою репризою та новою темою (хорал) у розробці. Композитор застосовує атональну техніку — серійність, використання кластерного фону, сонорику, алеаторику, тональність у хоралі. Ця соната є втіленням роздумів Сильвестрова, його відношенням до життя та духовних цінностей. В цьому творі композитор продовжує лірику Ф. Шуберта. Через чотири роки В. Сильвестров написав

Третю фортепіанну сонату (1979). Стиль композитора вже чітко вимальовується. Соната складається з трьох частин, які мають назви — прелюдія, fuga та постлюдія. Водночас відчуваються риси одночастинності, завдяки прийому *attacca*, наскрізному розвитку, спільному тематизму частин. В. Сильвестров також використовує різні сонористичні прийоми, що надають ліричності звучанню [66].

Разом із другою та третьою фортепіанними сонатами В. Сильвестров паралельно створював цикли для фортепіано. «Дитяча музика» складається із двох циклів, в кожному з яких сім п'єс. До циклу № 1 належать: «Колискова» — розмірена, розпівна послідовність звуків; «Сучасний танець» — ритмізована, мелодія із синкопами, використання паралельних гармоній; «Вдячність» — використання діатоніки, характер роздуму; «Подив» — поєднання стрибків та зависання; «Старовинна мелодія» — уособлює лірику, спокій, мелодійність; «Фантастична сонатина» (Дракон та Птах) — образна, програмна п'єса, композитор використовує співвідношення різних регістрів, тембрів, образів; «Ранкова пісенька» є останньою п'єсою в циклі, для неї характерні синкопований ритм, діатоніка. В. Сильвестров зазначає, що цей цикл є поетичним спогляданням дитинства, і його повинні виконувати зрілі піаністи, всі п'єси поспіль [66]. Другий цикл «Дитячої музики» (№ 2) складається також із семи номерів: «Дзвіночки», «Озеро», «Ранковий птах», «Марш», «Ноктюрн», «Скерцо», «Казка». До цього циклу увійшли програмні, образні твори, які В. Сильвестров створював у консерваторській період.

У 1970-ті роки В. Сильвестров пише два значущі фортепіанні твори: «Музика у старовинному стилі» та «Кітч-музика». «Музика у старовинному стилі» (1973) — цикл має чотири розділи («Ранкова музика», «Вечірня музика», «Споглядання», «Присвячення»). Кожний з розділів складається з декількох частин, які переходять одна в одну. Весь цикл наділений чуйним ліризмом, представляє собою переосмислення прийомів минулих епох (бароко, рококо, класицизм, ранній романтизм). Цей цикл є близьким до вокального циклу композитора «Тихі пісні».

Композитор протягом 10 років (1974 —84 роки) працював над вокальними циклами: «Тихі пісні» для баритону і фортепіано, які набули популярності, чотири пісні на вірші О. Мандельштама, «Прості пісні», «Ступені», кантатою «Ода соловейкові» на вірші англійського поета-романтика Дж. Кітса. Також цей період зумовлений появою фортепіанних творів композитора: Дитяча музика №1 та №2, «Музика у старовинному стилі», «Кітч-музика». Олександра Мішина підкреслює, що з 1974 року стиль В. Сильвестрова остаточно змінюється. Його музика представляє собою тишу, статику, медитацію та спокій [53].

«Кітч-музика» (1977) є вираженням нового «слабкого» стилю композитора. П'ятичастинна композиція має риси одноплановості. Сильвестров підкреслює, що хоча в загальному уявленні кіч — «слабке, відкинуте і невдале», він використовує це поняття в елегійному змісті, а не іронічному [66]. У «Кітч-музиці» композитор використовує алюзії на музику романтизму (Ф. Шопена, Р. Шумана). Сильвестров вимагає тихого, ніжного та інтимного звучання.

На початку 1980-х років Сильвестров створює серію «Постлюдії» для різного складу виконавців: для скрипки соло; для фортепіано з оркестром; для віолончелі та фортепіано; для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано (на тему DSCN). Незважаючи на різний склад виконавців, «Постлюдії» об'єднує спільний емоційний настрій споглядання. Кожна з них є даниною минулим епохам. Водночас з «Постлюдіями» з'являється П'ята симфонія, яка утверджує стиль композитора. В ній відсутня боротьба, зміна темпів, сонатна форма, звична для симфонії. Ця музика інакша, повільна, споглядальна, гіпнотизуюча в своїй плинності.

У період 1985-1995-х років Сильвестров пише такі твори: симфонію для баритону та оркестру, струнний квартет №2, який присвятив пам'яті своїх батьків, сонату для скрипки і фортепіано «Постскрипту», симфонію для скрипки та оркестру «Посвята», симфонічна поема для фортепіано та оркестру «Метамузика», фортепіанні цикли «Віддалена музика», «Наївна

музика», кантата «Диптих» на вірші Т. Шевченка, Шоста симфонія.

У 1989 році В. Сильвестрова нарешті визнали в Україні, йому присвоїли звання Народного артисту ССР, минуючи звання заслуженого діяча мистецтв. В цей же час композитор зміг навіть виїхати закордон до Сполучених штатів на свій авторський концерт. У 1995 році композитору дали Державну премію України ім. Т. Шевченка.

У 1992 році Сильвестров створив «Мета-вальс» для фортепіано, який назвав симфонічною поемою. У 1996 році в житті Сильвестрова сталося горе, померла його дружина Лариса Бондаренко. Це настільки приголомшило композитора, що він навіть думав більше нічого не писати. Але, врешті-решт, Сильвестров вирішив створити Реквієм, в якому відобразились всі почуття та спогади композитора. Він писав його 2 роки (1996-98 роки) і назвав «Реквієм для Лариси» на канонічні тексти з поеми «Сон» Т. Шевченка у 7 частинах для мішаного хору та оркестру. Прем'єра виконання, як зазначає Т. Поліщук, викликала резонанс в музичних колах [68]. Також пам'яті дружини було присвячено: «Епітафія Л. Б.» (для альту і фортепіано; для фортепіано і струнного оркестру), «Вісник — 1996» (для фортепіано; для струнного оркестру з сурдинами та фортепіано *una corda*), 7 пісень на вірші О. Пушкіна (2007), Сьома симфонія (2003), «Диптих» для голосу та фортепіано (2004), Сім п'єс ор. 69, Чотири п'єси для фортепіано (2004, 2006), Два хори (2006) Дві пісні (2010).

Маємо звернути увагу, що майже всі твори В. Сильвестрова мають присвяту: друзям, колегам, дружині, першим виконавцям творів.

У 1999 році В. Сильвестров створює фортепіанний цикл «Усна музика», елегію для віолончелі соло і двох там-тамів. З 2000-х років композитор почав писати фортепіанні мініатюри, які назвав багателями. Також В. Сильвестров пише Сьому симфонію, вокальні твори (пісні, елегії, серенади), хорові (псалми, піснеспіви, духовні пісні, хори), камерні («Гімн — 2011» , «Тиха музика» для струнного оркестру, «Мелодії миттєвостей — 7 циклів для скрипки і фортепіано») [81, с. 363-373]. З 2000-х років композитор створює

фортепіанні мініатюри у «багательному стилі» (серенади, постлюдії, п'єси, вальси).

Як наголошує Н. Швець [105], фортепіанний стиль В. Сильвестрова характеризується особливою звуковою культурою, витонченістю, багатством тембрів. Велике значення мають детальні вказівки самого композитора .

На протязі всього життя Сильвестров пише музику до кінофільмів, зокрема до фільмів Кіри Муратової «Чеховские мотивы» (2002) та «Настройщик» (2012).

На сьогоднішній день композитор проживає у місті Києві і продовжує створювати музику. У 2020 році в Одесі відбулася прем'єра нового циклу Сильвестрова «Пасторалі 2020» для скрипки та фортепіано, написаного по замовленню Beethoven-Haus Bonn та фестивалю Odessa Classics у виконанні Данієля Хоупа (скрипка) та Олексія Ботвінова (фортепіано).

1.3 Виконання творчості В. Сильвестрова

Музика В. Сильвестрова почала лунати закордоном ще у кінці 1960-х на різних міжнародних фестивалях. Твори композитора виконуються у всьому світі визнаними професіоналами: український диригент та друг композитора І. Блажков, литовський скрипаль та диригент Г. Кремер, італійський диригент Б. Мадерна, український диригент В. Сіренко, російські віолончелісти І. Монігетті, О. Рудін, російські піаністи О. Чернов, Г. Рождественський та О. Любимов, англійський піаніст П. Банністер, українські піаністи В. Матюхін і Є. Громов. Твори В. Сильвестрова друкуються у багатьох авторитетних видавництвах на Заході («Беляєв-Петерс») та фіксуються на дисках. Звичайно, дуже цінними є записи виконання самого автора.

Фортепіанну музику Сильвестрова виконують не так часто. Як зазначає Ніна Герасимова-Персидська: «Сильвестрова неможливо виконувати у палаці «Україна». Він потребує тісного контакту» [83, с. 8]. Дійсно, фортепіанна

музика В. Сильвестрова є камерною. Але з кожним роком все більше музикантів зі всього світу звертаються до творчості композитора.

Відомо, що В. Сильвестров є дуже прискіпливим до виконавців своїх творів, до дотримання усіх знаків та позначок нотного тексту, потрібно відчувати мову композитора, тому його музику виконувати складно. Часто композитор є присутнім на репетиціях та ретельно працює з виконавцями. В. Сильвестров вимагає надзвичайно чіткого та однозначного прочитання своєї музики. Як каже сам композитор: «Коли я “кидаюся” на виконавців, я не як поліцейський, я не стежу, а реауюю по слухую. Чую, що мертвечина якась іде, тоді дивлюся в ноти і кидаюся» [81, с. 81]. Під мертвечиною В. Сильвестров має на увазі не реагування на авторські знаки. Але при цьому піаніст має змогу проявити свою індивідуальність. Як пояснює сам В. Сильвестров: «Коли композитор щось створює, він, як я вже казав, виходить з темряви і рухається від повного нерозуміння до розуміння. Як наслідок, виникає світло — це і є текст. І от якщо він просто виконуватиме світло — виникне тавтологія...» [81, с. 48]. На думку В. Сильвестрова піаніст при вивченні тексту повинен «розтопити» світло своєю індивідуальністю та занурити знову в темряву. Також композитор зазначає, що саме завдяки цьому зворотньому ходу і встановлюється зв'язок виконавця з композитором, виконавець стає співавтором [81].

Чи можливе достойне виконання творів В. Сильвестрова на думку композитора, якщо він не втручався в гру піаніста? Композитор [81] називає це питання «болючою річчю». Найважливішим є звернення уваги піаніста абсолютно на усі знаки. Так, звичайно, можна трактувати їх по-різному, зіграти гірше чи краще, але потрібно відреагувати на них, в цьому є надзвичайна цінність.

Багато фортепіанних творів В. Сильвестрова виконав російський піаніст Олексій Любимов: Друга соната (1975), симфонічна поема «Постлюдія» (1984), симфонія для фортепіано з оркестром «Мета-музика» (1992). Йому і присвятив ці твори композитор. Також О. Любимов виконує багателі

В. Сильвестрова. Так, у 2019 році у Москві відбулася прем'єра звучання багатель у виконанні Любимова як свержцикл із 26 п'єс, виконаних одна за одною без перерви (як і задумав сам В. Сильвестров).

Український піаніст Євген Громов є відомим виконавцем фортепіанних творів Сильвестрова. Громов познайомився з ним в той час, коли Сильвестров переживав смерть своєї дружини. З того часу ці дві творчі людини співпрацюють. Починаючи з 1998 року Громов записує п'єси Сильвестрова. Але навіть його виконання не завжди задовольняло композитора. Є. Громов [54] згадує, що В. Сильвестрову часто не подобалися різні фрагменти виконання на запису (форма, темп, динаміка). Через творчі розбіжності вони перестали співпрацювати на деякий час, але згодом поновили відносини. На сьогоднішній день Громов часто дає концерти, на яких звучить музика В. Сильвестрова. Піаніст надає перевагу творам авангардного періоду композитора, зізнаючись, що багательний період В. Сильвестрова не підходить йому за темпераментом.

У 2017 року у Києві відбулася світова прем'єра виконання Концертіно для фортепіано з оркестром Сильвестрова, який композитор написав у 2015 році, партія фортепіано – Олег Безбородько. Цей твір складається із чотирьох частин, які є багательними за характером. Як відмічає сам виконавець, що крім цікавої оркестровки, в Концертіно своєрідно поєднується велика концертна форма, твір є досить великим і триває приблизно 20 хвилин, з характерною для пізнього В. Сильвестрова багательністю, тобто мініатюризацією форми.

Висновки до Розділу 1

XX століття є непростим періодом в історії: динамічний та стрімкий розвиток науки, технічний прогрес, зміна соціальних систем, між цим війни, все це відбилось на культурі та різних видах мистецтва. Суспільство прагнуло до змін та оновлення, відходження від традицій та канонів. З'являється напрям «авангардизм», який відбився у літературі, живописі, скульптурі,

театрі, кіно та музиці та відзеркалює настрої того часу. Він містив багато різних напрямків та стилевих течій, для яких властивий експериментальний характер, не рідко епатаж. Найвідоміші течії авангарду: абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм, кубізм, примітивізм, футуризм.

60-ті роки в Україні — є періодом «відлиги», коли у різних сферах відбувається піднесення культури. Для нас цей період є важливим, тому що саме в цей час розпочав свій творчий шлях відомий сучасний український композитор В. Сильвестров. Він навчався у Київській консерваторії у відомого викладача та композитора Б. Лятошинського. В цей час разом зі своїми товаришами-музикантами В. Сильвестров об'єднується у творчу групу під назвою «Київський авангард». Основною діяльністю цією групи було: вивчення партитур, записів закордонних авангардних композиторів, новітніх технік. Це було заборонено владою, тому вони це робили неофіційно. В цьому, завдяки своїм зв'язкам, їм допомагав І. Блажков. Все ж таки це не пройшло непомітним для влади і членів «Київського авангарду» було на декілька років виключено із Спілки композиторів.

Творчий шлях В. Сильвестрова можна поділити на авангардний період та сентиментальний, так званий період «слабкого стилю», який розпочався у 1970-і роки. Для першого періоду характерне застосування додекафонної техніки, дисонансів та хроматики. Для другого — звернення до мелодійності, медитативної лірики. Сильвестров працює у багатьох жанрах: симфонічному, хоровому, вокальному, пише музику до кінофільмів. Широко в його творчості представлені твори для фортепіанно. Відомим композитор став закордоном, в Україні його визнали у 1980-х роках. Найвідоміші виконавці фортепіанної творчості композитора: О. Любимов, О. Чернов, Є. Громов, О. Безбородько.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА АВАНГАРДОВА ТВОРЧІСТЬ В. СИЛЬВЕСТРОВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ АСПЕКТИ

2.1. «Тріада»: композиційно-драматургічні особливості фортепіанного циклу

Цикл «Тріада» для фортепіано (1962) був створений композитором у ранній період творчості, на момент завершення цього твору В. Сильвестрову було двадцять п'ять років. «Тріада» являє собою масштабний фортепіанний цикл, який містить три великих розділи: Знаки, Серенада та Музика сріблястих тонів. До першого розділу входить сім п'єс, до інших - по три п'єси, кожна з яких є невеликою за обсягом, не більше періоду. Три розділи мають присвяти: перший розділ присвячено другу Борису Деменко, другий— дружині Ларисі Бондаренко, третій розділ «Музика сріблястих тонів» присвячено Галині Мокреєвой, дружині Блажкова. «Тріада» поєднує в собі мінімалізм, серійну та пуантилістичну техніку, а фактурі притаманна ліричність та мелодизація. За визначенням Ю. Холопова [57] серійна техніка - техніка музичної композиції, підпорядкована серії, яка представляє собою повторюваний ряд звуків, утворюючий тканину музичного твору. Д. Жалейко [23] вказує, що «Тріада» є варіаціями на єдиний звукокомплекс, лейтгармонійна структура якого складається із сполучення терції та септими та чергуванням із септакордом з пропущеною квінтою. Специфіка пуантилізму, за визначенням Ю. Холопова [57], полягає у тому, що музична думка утворюється за допомогою уривчастих звуків, мотивів по два-чотири звука, оточених паузами. В циклі «Тріада» є риси варіацій, сюїти, та сонатної структури. Слід зазначити, що «Тріада» є результатом пошуку композитора свого власного стилю на теренах музичного авангарду. М. Калашник [33] зазначає, що у циклі «Тріада» проявляються риси імпресіонізму: зміна

регістрів, вишукана тембральність та тонка нюансировка.

Перейдемо до композиційно-драматургічного аналізу циклу В. Сильвестрова як необхідного етапу усвідомлення художнього мислення композитора, його стилевих особливостей для подальшого обговорення виконавських завдань. Всі п'єси циклу є переважно невеликі за розміром, в нотах є авторські позначки метроному для кожної п'єси, детально проставлена динаміка та агогічні відхилення, навідміну від педалі, яка проставлена не так детально, інколи лише позначкою «*con Ped*». Розділи мають програмну назву, а п'єси - нумерацію. Композитор майже кожного такту змінює музичний розмір. Цикл виконується прийомом *attacca*, тобто кожна наступна п'єса в циклі безперервно продовжує попередню.

Перший розділ має назву «Знаки» і включає 7 п'єс. Композиція першої п'єси є досить лаконічна (15 т.), три останні з яких є паузами на *ritenuto*. На початку є позначка «*allegretto*» та метроном восьма = 126. Композитор використовує регістрові співставлення у доволі тихій динаміці (*mp*, *p*, *pp*), а наприкінці акордову фактуру. В цих дисонуючих акордах музика ніби зависає, зупинившись на останньому акорді, який майже затихає на педалі, переходячи у наступну п'єсу. Друга п'єса має ліричний характер, складається всього з 12 тактів та виконується на лівій педалі (*una corda*). Метроном автора - восьма = 63, *adagio*. В цій п'єсі декілька фактурних пластів, з першого такту ми бачимо декілька різнопланових ліній: затримана верхня нота До дієз в правій руці, а в цей час звучать другим планом терції в правій та довгі ноти в лівій руці. Вже у третьому такті з До дієза виринає щось схоже на сумну мелодію у верхньому регістрі. Ліва рука виконує акорди у вигляді довгих, затриманих тривалостей. Уся п'єса витримана у тихій динаміці з різними градаціями піано (*p*, *pp*, *ppp*), що є складним для виконання. Третя п'єса (16 тактів) контрастує з попередньою. Вона за характером кілка, зібрана, завдяки штриху *staccato*, написана у пуантилістичній техніці. Позначка В. Сильвестрова - *allegro*, восьма = 152. Динаміка різноманітна та детально виписана (4, 5 такти на форте, потім поступовий динамічний спад), у

сьомому такті є позначка *dolce* та фермата на інтервалі великої септими. Четверта п'єса (8 тактів, Чверть = 66, *andante*) близька до другої, вона теж виконується на лівій педалі (*una corda*) та написана у тихій динаміці. Партії правої та лівої рук близько розташовані та знаходяться у верхньому регістрі. Ця лірична, дещо примарлива за характером п'єса змінюється *allegro*. П'єса (26 тактів) на початку має позначку *rubato*, восьма = 132. Хоча *allegro* написане у тихій динаміці, але завдяки перебіжкам тридцять других у низькому регістрі відчувається напруга. У правій руці декілька разів повторюється мотив із трьох нот (східна чиста квінта та низхідна велика терція), який спочатку представлений короткими тривалостями, а в кінці завершується довгими та витриманими. Шоста п'єса (16 тактів) виконується з лівою педаллю, *andantino*, чверть = 108. За характером напружена, має багато стрибків, руки в основному грають по черзі. Остання сьома п'єса розділу «Знаки» (*allegro*, восьма = 152) має 17 тактів, з яких п'ять останніх є паузами. Вона близька за характером до попередньої п'єси, дисонуючі акорди зависають на педалі та розчиняються у паузах, останній акорд повисає з нисхідною інтонацією.

Другий розділ «Серенада» містить три п'єси (*allegro*, *andantino*, *vivace*). Розглянемо кожну з них більш детально. Перша п'єса має авторське позначення *allegro* (восьма = 158) та складається з 12 тактів. Вона має гостру та напружену мелодичну лінію, яка то різко дрібними тривалостями спрямовується вперед, як пружина, то зависає на довгих нотах. Крім штриху стакато, деякі ноти мають акценти. Друга п'єса контрастує з попередньою. *Andantino* (восьма = 100) має 20 тактів та починається з неповного такту, а саме «Соль дієзу» в правій руці. Уся п'єса лірична за характером, виконується на лівій педалі та має декілька пластів. В правій руці з'являється мелодія, яка тихо звучить у верхньому регістрі і сприяє замисленому настрою. Мелодія складається з дисонуючих інтервалів, в лівій руці витримані акорди, в які згодом влітаються низхідні шістнадцяті. В 7-9 тактах, композитор виписав тривале *ritenuto*, а з 10 такту звучить початкова мелодія, але дещо змінена

ритмічно. Останні шість тактів представляють собою акорди у низькому регістрі. Третя п'єса (*vivace*, восьма = 184) має дуже швидкий темп та значно більша за розміром, ніж всі попередні (56 тактів, з яких 4 останніх - паузи). В фактурі переважає репетитивна техніка (повторювані ноти). У перших 15 тактах функції в руках кожні 2 такти змінюються: репетиції в правій руці, в той час як в лівій стрибки восьмих, потім навпаки. Ця п'єса є технічно складною для виконання. У 46-ому такті несподівано з'являється замислена мелодія з попередньої п'єси *andante*, яка зависає на низхідній малій ноні (Мі - Ре дієз). Завершується п'єса якимось розгублено повторюваним Соль діезом в малій октаві, який гасне на фоні малої септими в лівій руці у низькому регістрі.

Останній третій розділ циклу має назву «Музика сріблястих тонів» і містить три п'єси (*allegretto*, *vivace*, *allegro vivace*). Перша п'єса має позначку автора *rubato*, як і в п'ятій п'єсі з першого розділу. *Allegretto* (восьма = 120) складається лише з 8 тактів. Починається з самотньої малої секунди в правій руці, потім з'являється цілий вихор швидких музичних звуків, тридцять другі переходять то з правої руки у ліву, то навпаки. Мелодична лінія ламана, стакато та акценти сприяють напрузі. Завершується п'єса тихим, але дисонуючим акордом. Друга п'єса *Vivace* має 29 тактів, останній такт - паузи. Хоча вона має швидкий темп (восьма = 160), п'єса не сприймається швидкою, бо в ній більше переважають витримані акорди. Позначка автора на початку - *rubato, una corda*. У 16-ому такті розгорнутий пасаж у високому регістрі, який звучить на педалі переливчасто. З 19-ого такту знову звучить початкова тема, яка поступово призупиняється витриманими акордами. Остання п'єса розділу та всього циклу є середня за розміром (34 такта). *Allegro vivace* (восьма = 152) розпочинається з неповного такту, як друга п'єса із розділу «Серенада», з ноти «До» другої октави. В цій п'єсі поєднуються прийоми з попередніх номерів: багато стрибків, ламані мотиви, які чергуються з низкою акордів. З 16-ого такту композитор використовує в лівій руці одноманітний бас із форшлагом у низькому регістрі, в той час як в правій руці дисонуючі акорди, які поступово стають все вищими по теситурі. На протязі 8 наступних тактів

ця фактура не змінюється, але є динамічне зростання від *p* до *ff*. Потім знову з'являються ламані мотиви, які переходять із одної руки в іншу. У 30-ому такті є позначка автора *ritu mosso*. Канон проходять тричі мотив із репетиціями (відлуння третьої п'єси попереднього розділу). Завершується весь цикл довгим та витриманим дисонуючим акордом з повторюваним верхнім звуком «Ре» у 32-ому такті та двічі повторюваним середнім звуком «До» у 33-ому та 34-ому тактах.

2.2 «Тріада» : порівняльний аналіз виконавських версій

Так як циклу «Тріада» притаманні риси сюїти, варіацій та сонатної структури., умовне переважання тієї чи іншої жанрової моделі може бути основою для формування виконавської концепції того чи іншого виконавця та має знайти відображення у виборі засобів виконавської виразності.

Власні інтерпретації «Тріади» для фортепіано В Сильвестрова представили чимало піаністів. Серед найяскравіших виконань слід згадати інтерпретації самого автора, Б. Деменко, Є. Громова та інші. У даному дослідженні ми зупинимося на двох найбільш важливих, на нашу думку, виконавських версіях: самого В. Сильвестрова та Є. Громова. Інтерпретація В. Сильвестрова цікава передусім як авторська, тобто така, що є максимально можливою реалізацією авторського задуму. Як демонструє виконавська практика, часто авторські виконавські інтерпретації не є еталонними з точки зору технічних можливостей виконавця (втім, випадки виключення з даного правила також розповсюджені), проте у будь-якому випадку є надзвичайно цікавими з точки зору авторського бачення концепції виконуваного твору. Є. Громов, випусник НМАУ ім. П. Чайковського, є знаним інтерпретатором фортепіанної музики українських композиторів ХХ століття, автором аудіо-антології сучасної української фортепіанної музики та виконавцем концептуальних музичних проєктів. Громов [54] багато виконує музику Сильвестрова, в одному з інтерв'ю назвав себе «виконавським альтер-его»

композитора. Виконавська версія Є. Громова базується на масштабному досвіді та глибинному розумінні контексту виконуваної ним музики.

«Тріада» для фортепіано В. Сильвестрова була виконана молодим композитором 26 грудня 1966 року у Колонній залі імені М. Лисенко у Києві. Інтерпретацію «Тріади» для фортепіано, представлену Є. Громовим, від авторської відділяють майже сорок років. Є. Громов неодноразово виконував її на концертній естраді. Для аналізу було обрано фрагмент відеозапису Є. Громова, присвяченого раннім фортепіанним творам В. Сильвестрова, що відбувся 22 жовтня 2017 року у арт-галереї «Come In» у Харкові.

Вже у першій п'єсі «Знаки» відмінність між творчими підходами музикантів звертає на себе увагу. В Allegretto у виконанні В. Сильвестрова звучання фортепіано набуває колористичних імпресіоністичних рис. Цьому сприяє активне використання педалі та напівпедалі, а також досить м'яка атака звуку. Є. Громов мислить дану п'єсу більш графічно, плакатно. Кількість педалі зведено до мінімуму, на перший план виходить ритмічна організація фактури, точно вивірені агогічні зміни та різноманітність штрихової палітри. У другій п'єсі Adagio обидва виконавці зосереджені на максимальному розкритті виразних можливостей динамічного нюансу р. Втім, Є. Громов більше уваги звертає на виявлення поліфонічних пластів фактури, які у нього акустично віддалені один від одного. У виконанні В. Сильвестрова даний розділ звучить більш цілісно, фактурні пласти об'єднані у спільному русі музичної думки. Третя п'єса Allegro, дещо пуантилістична, звучить у виконанні Є. Громова максимально деталізовано. Вражає увага виконавця до найменших динамічних позначень у нотному тексті. Сам В. Сильвестров виконує власний текст більш вільно, допускаючи деякі відходження від нюансів. Четверта п'єса Andante побудована на співставленні двох хвилеподібних мелодій у верхньому голосі та в басу. У варіанті Є. Громова їх звучання є примарним (*una corda*), безтілесним, дуже витонченим. В. Сильвестров виконує даний розділ більш експресивно,

динамічно наповнено, хоча, звісно, у рамках запропонованого динамічного відтінку pp. У п'ятій п'єсі Allegro Є. Громов дещо гіперболізує динамічні контрасти, виписані у тексті, вперше відходячи від детального виконання усіх авторських ремарок. Гострі ритми у його виконанні максимально підкреслені. Виконання даного розділу В. Сильвестровим більш рівне, у ньому переважає вслуховування у терпкі гармонічні созвуччя. Шоста п'єса Andantino звучить у обох виконавців досить емоційно напружено. Втім, Є. Громов надзвичайно скупко використовує педаль, надає звучанню різкості та деякої гротескності. Фінальна сьома п'єса Allegro продовжує за емоційним станом попередню: дисонуючі акорди розчиняються у тривалих паузах, які у варіанті В. Сильвестрова заповнені нашаруванням гармоній. У виконанні ж Є. Громова уся фактура звучить досить сухо, виконавець відмовляється від активного використання педалі навіть там, де вона допускається автором, користуючись витриманими звуками у басу для досягнення ефекту гармонічної педалі без зайвих призвуків.

Другий розділ «Серенада» розпочинається зі стрімкої п'єси Allegro, що пов'язана з попереднім розділом позначкою *attacca* (як і всі п'єси розділу «Знаки»). Є. Громов робить значний люфт між двома розділами, відокремлюючи їх один від одного. Втім, це передбачено у нотному тексті п'ятьма тактами паузи з ферматами. Натомість, В. Сильвестров не до кінця витримує зазначені паузи, значно скорочує час тривалості люфту між розділами і розпочинає «Серенаду» майже одразу після того, як дозвучав останній акорд «Знаків». У інтерпретації першої п'єси «Серенади» у В. Сильвестрова на перший план виходить стрімкість мелодичної лінії, а у Є. Громова – її ломаність та гостра акцентованість. Друга п'єса Andantino інтерпретована виконавцями у ідентичній манері, основною рисою якої є імпресіоністична м'якість. Третя п'єса *Vivace* контрастує з попереднім за характером. Репетиції на *staccato* звучать у виконанні Є. Громова досить агресивно, хоча за загальним рухом – досить стримано, вражає увага до найдрібніших штрихових та нюансових деталей. У В. Сильвестрова *staccato*

не настільки гостре.

Пуантилістична розрідженість фактури першої п'єси Allegretto розділу «Музика сріблястих тонів» яскраво представлена у виконанні Є. Громова. Мінімальне використання педалі дозволяє піаністу виявити реєстрових співставлення та забезпечити штрихову ясність. У виконанні В. Сильвестрова переважають «сріблясті тони», тобто яскравий верхній реєстр, мелодичні лінії верхніх голосів підкреслені за допомогою штрихової диференціації. Друга п'єса Vivace звучить у Є. Громова більш стримано, як за динамікою, так і за агогікою. У інтерпретації В. Сильвестрова дана п'єса є більш експресивна: цьому сприяють динамічні контрасти та вибір більш рухливого темпу. Інтерпретація ж Є. Громова є більш внутрішньо контрастною: емоційні сплески чергуються із завмираннями та прислуховуваннями. Значний фактор розвитку у серіальних творах — агогіка. Третя п'єса Allegro vivace в інтерпретації Є. Громова звучить врівноважено та вибудовано, цьому сприяє динаміка та осмисленість пауз. В. Сильвестров виконує цю п'єсу із ще більшим наростанням експресії.

Таким чином, інтерпретації «Триади» для фортепіано В. Сильвестрова, представлені автором та Є. Громовим, являють собою різні підходи до розкриття специфіки даного твору. Виконання В. Сильвестрова характеризує більша експресивність, крупніші динамічні нюанси, увага до реєстрових співставлень. З точки зору загальної виконавської драматургії циклу, в основу інтерпретації В. Сильвестрова покладено поступове наростання експресії від першої п'єси до останньої. Цьому відповідає темпова драматургія твору, адже якщо зіставити темпи усіх тринадцяти розділів, вони утворять (звісно, що з певними відхиленнями) модель виписаного accelerando (Allegretto – Adagio – Allegro – Andante – Allegro – Andantino – Allegro — Allegro – Andantino – Vivace – Allegretto – Vivace – Allegro vivace).

Для інтерпретації Є. Громова характерні імпресіоністична розрідженість фактури, ощадливе використання педалі, чітка межа між трьома розділами циклу та увага до найменших штрихових та динамічних нюансів,

що формують враження від даного виконання як від складної інтелектуальної гри.

2.3. Сонати для фортепіано В. Сильвестрова: досвід композиційно-драматургічного аналізу

В доробку В. Сильвестрова налічуються три фортепіанні сонати. Як зазначає П. Рудь: «Для В. Сильвестрова звернення до жанру фортепіанної сонати у 1970-ті роки (в період полістилістики) є етапом освоєння цілого культурно-епохального шару XVIII—XIX ст., «лабораторією» пошуків звукових, композиційних, технічних прийомів і кристалізації власного стилю» [71, с. 169–170]. Дійсно, в Сонатах прослідковується видозмінення стилю В. Сильвестрова у бік ліричності та мелодизованності.

Соната для фортепіано №1 має присвячення Станіславу Вередіну. Як вже зазначалося раніше, ця Соната мала 2 редакції. Перша версія Сонати була створена композитором ще на початку творчого шляху (1960) і складалася із 4 частин. Але через 11 років В. Сильвестров переробив композицію сонати, виключивши 2 дієві частини. Н. Швець [106] посліdkовує в цій Сонаті вплив Д. Шостаковича: епічна велич, відчуття плинності часу.

Перша частина (Moderato, чверть = 96) має Сонатну форму: Головна партія (gis-moll) представляє собою триголосну фугу, а Побічна партія (f-moll) — вальс, який побудований на видозміненій темі фуги. Слід звернути увагу на позначку педалі: композитор закликає педалізувати вібруючи, тобто не знімати ногу з педалі, що надає особливого звучання. Також на початку сонати є позначка *con molta attenzione*, що означає дуже зосереджено. Розпочинається Соната замисленою, скорботною темою фуги, яка викладена у партії правої руки. Ця тема-наспів починається із нисхідної секунди половинними тривалостями із позначкою динаміки *pp*. На початку Тема складається з коротких мотивів, які відокремлені паузами, а далі відзначається довгою побудовою фрази та ліричністю звучання. Як зазначає

Д. Жалейко [23], Головна партія Сонати просякнута екзистенційними мотивами. П. Рудь вказує: «Найхарактерніший мотив теми — хід на висхідну септиму і тризвукові обігрування, що в подальшому стануть знаками сильвестровського стилю» [71, с. 173]. Фуга розвивається у вільному розділі, поступово розширюється діапазон і призводить до звучання Побічної партії — вальсу. Виклад Побічної партії охоплює весь діапазон інструменту. Партії двох рук віддалені одна від одної: мелодія вальсу зосереджена у високому регістрі (третя, четверта октави), акомпанемент у лівій руці — у низькому регістрі. Розробка Сонати побудована на матеріалі експозиції, їй притаманні широкі фрази, кантиленність. П. Рудь відмічає: «В розробці Г.П. переживає жанрові трансформації: звучить як вальс у ритмічному збільшенні, далі, з появою триольного і пунктирного ритму — драматизується. В репризі Г.П. повертається тільки як експозиція фуги. Тема-мелодія П.П. перенесена в нижній регістр (вертикальна перестановка голосів) і звучить у h-moll (однойменній до H-dur, паралельну основній тональності). Терцієві співвідношення також стануть рисою стилю В. Сильвестрова» [71, с. 173]. Реприза звучить у тональності gis-moll.

Друга частина Сонати (E-dur, Andantino, чверть = 104) виконується одразу після першої (прийом Attacca) і представляє собою подвійні варіації з рисами тричастинності та рондо. За характером Друга частина більш сувора, але як примічає Н. Швець [106], має відчуття інтимності, притаманне для стилю В. Сильвестрова. Розпочинається ця частина першою темою (А): на фоні затриманого Мі мажорного акорду у широкому викладі у низькому регістрі звучить мелодія четвертними тривалостями, яка представлена октавним унісоном та має тихе звучання. Друга тема (В) виконується на лівій педалі, має гомофонний виклад, тема поступово «спускається» з верхнього регістру, характерним для партії лівої руки є низхідні терції. Далі звучить перша тема, але у скороченому вигляді. Друга тема зазнає варіювання, низхідні терції у лівій руці замінюються на схвильовані тріолі. Розділ Andante насичений дрібними тривалостями на фоні акордів, представляє собою тиху

кульмінацію. Як зазначає Н. Швець: «Момент живого, емоційно відкритого переживання на фоні дещо холоднуватої епічної відстороненості залишає дуже сильне враження. За такими прийомами стоїть рідкісна драматургічна інтуїція, точний композиторський розрахунок» [106, с. 138]. Після звучання першої та другої тем настає Кода. Закінчується Соната низкою витриманих акордів, які охоплюють різні регістри.

Соната для фортепіано № 2 є одночастинною, написана В. Сильвестровим у 1975 році й присвячено першому виконавцю та другу композитора Олексію Любимову. Піаніст Євген Громов [54], який також виконував цю Сонату, вважає її близькою до Четвертої Симфонії композитора. Також піаніст згадує, що В. Сильвестров створював цю Сонату з відчуттям затяжного мороку та безвиході. Н. Швець називає цю Сонату «поворотним моментом еволюції індивідуального стилю автора» [106, с. 138]. Цей твір має Сонатну форму, в розробці якої з'являється нова тема — хорал. Реприза є динамізованою. Характерним є наскрізний розвиток. Соната має позначку *Moderato stringendo*, восьма = 96. Цікавими є вказівки композитора, які у вигляді виноски знаходяться внизу нотної сторінки. Так, композитор наголошує, що пюпітр не повинен заважати піаністу бачити струни басового регістру та грати на них, не встаючи. Також В. Сильвестров доповнює нотний текст своїми детальними поясненнями техніки виконання різних прийомів. Соната № 2 є складною як в технічному, так і у виконавському аспектах (композитор часто використовує чотирирядковий запис, фактура насичена стрибками, складними ритмічними малюнками, дрібними динамічними нюансами, агогічними відхиленнями, поєднуються різні прийоми гри). Цей твір охоплює весь діапазон фортепіано, фактура то розріджується, то знову ущільнюється. В. Сильвестров використовує вібруючу педаль, як і у Сонаті № 1. Відчувається вплив романтиків на композитора, зокрема імпресіоністів. П. Рудь так вбачає задум композитора: «Задум твору розкривається у сполучанні різних типів звукової організації – атональної (серійність, кластерний фон), алеаторичної, сонористичної, тональної (елементи

акордової вертикалі, тризвукові фігурації, тема хоралу), а ширше – різних типів звучань, на філософському рівні уособлюють вічність звукового буття (не хаос)» [71, с. 174]. Характерним для цієї Сонати є використання кластерного фону, який супроводжує своїм остинатним звучанням і розчиняється у Хоралі.

Соната для фортепіано № 3 (1979) В. Сильвестрова складається з Трьох частин, кожна з яких мають програмну назву: Прелюдія, Фуга та Постлюдія. Соната має присвяту першому виконавцю Валерію Матюхіну. Як зазначає П. Рудь: «Твір відрізняється мотивно-інтонаційною єдністю тематизму: секундовість і терцієвість як два плани в I-й частині, ходи на септиму, нону і знову терцієвість-секундовість – у II-й частині, а в III-й – звучать всі попередні мотиви, інтонації; в коді підкреслюється терцієве сполучання по вертикалі і терцієве співвідношення тональностей (D-dur, Ges-dur, B-dur)» [71, с. 176]. Наскрізний розвиток, прийом аттасса між частинами Сонати сприяють тяжінню твору до одночастинності. Соната просякнута ліризмом. Також слід зазначити, що в нотах В. Сильвестров позначає виносками уточнення щодо виконання твору, які допомагають краще зрозуміти та втілити задум композитора.

Перша частина (Moderato, чверть = 104) має авторську позначку chiaro (світло, прозоро). Превалює звучання у низькому та середньому регістрах. Характерним для Першої частини є використання триольних повторювальних фігурацій у низькому регістрі, на фоні яких лунають мотиви по 2-3 звуки половинними тривалостями. С. Павлишин [66] вказує, що ці фігурації набирають драматичного розвитку та саме з них проростає одна з тем Фуги (Другої частини).

Друга частина (Moderato, чверть = 88) представляє собою Подвійну фугу, де перша тема є ліричною, мотиви якої розділені паузами, друга тема фуги є відголоском триольних фігурацій з Першої частини, які композитор помістив в партію лівої руки у низькому регістрі. Фуга має тричастинну структуру, характерним є імпровізаційність викладу. У розділі Animato

(восьма = 120) спостерігається ущільнення фактури. Використання віброуючої педалі надає сонористичний ефект. Композитор детально проставляє всі агогічні відхилення та супроводжує їх позначками метронома.

Третя частина (Andantino, чверть = 70) має назву Постлюдія. Ця частина є невеликою за розміром, в ній з'являються мотиви та інтонації з попередніх частин Сонати. Виклад основної теми, для якої характерним є затримання звуків та утворення вертикалей, чергується із звучанням фрагменту розділу попередньої частини *Animato*.

Висновки до Розділу 2

Цикл «Тріада» для фортепіано В. Сильвестрова є яскравим зразком авангардної творчості композитора. Він написаний із використання серійної техніки, пуантилізму та мінімалізму, при цьому п'єсам притаманна ліричність, та переважає тихе звучання. Цикл має тричастинну структуру із рисами варіаційності, сонатності та сюїтності. Кожна частина має програмну назву, а п'єса — номер. Сильвестров доволі детально проставив у нотах динаміку, педаль та агогічні відхилення, кожна наступна п'єса виконується прийомом *attacca*, тобто без перерви. У фактурі циклу превалюють стрибки, акорди, репетитивна техніка, складні ритми та часто змінюваний розмір. Ми розглянули та порівняли два виконання циклу «Тріада»: виконання самого автора — В. Сильвестрова та українського піаніста Євгена Громова, який часто виконує музику В. Сильвестрова, розуміє її та має схвалення композитора. У виконанні В. Сильвестрова цикл постає цілісним, виконання є експресивним та завзятим. Інтерпретація Громова відрізняється: його гра менш експресивна, відчутна увага до деталей, педаль чітка та заощадлива, вивірені усі динамічні нюанси та штрихи.

Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова відображають творчі пошуки композитора, саме в цих творах можна прослідкувати кристалізацію стилю В. Сильвестрова, відчутти його зрілість. Композитор застосовує атональну техніку — серійність, використання кластерного фону, сонорику, алеаторику.

В Сонатах ми спостерігаємо плинність висловлення, кантиленність, оновлення сонатної форми, використання різних жанрів, взаємодія з часом та простором (агогічні та метро-ритмічні відхилення, тембровий об'єм), насиченість фактури, використання нових прийомів, тонкі динамічні нюанси. Музика Трьох Сонат для фортепіано просякнута ліризмом, є відображенням відношенням до життя та духовних цінностей композитора.

РОЗДІЛ 3

БАГАТЕЛІ ОР. 1 та ОР. 2: КОМПОЗИЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

3.1. Жанр багатель в історичній проекції

За визначенням О. Царевої [98], жанр — це комплексне поняття. Воно включає в себе різновиди музичних творів, які склалися історично, та пов'язані особливостями походження, змісту, форми, призначенням, умовами виконання. В. Цуккерман [99] розглядає на першому плані зміст як обумовлюючий фактор жанру.

В музичній енциклопедії [56] висвітлено поняття багатель. Багатель (франц. Bagatelle — дрібничка) представляє собою невелику за розміром інструментальну п'єсу, написану переважно для фортепіано, яка не має значних труднощів для виконавця. Вперше цю назву використав Ф. Куперен для рондо із його збірки п'єс для клавесину. Починаючи з ХІХ століття, композитори використовують назву «багатель» в якості визначення жанру. Л. Бетховен створив цілу низку різнохарактерних творів-мініатюр для фортепіано, яку назвав багателями, та об'єднав їх у збірки (ор. 33, 119, 126). Один з найвідоміших його творів «К Елізе» теж можна віднести до багатель.

Юлія Фурдуй розробила хронологічну таблицю зі списком композиторів, які писали багатель [91, с. 198–207]. Ф. Ліст у 1885 році (пізній період творчості) створив «Атональну багатель» для фортепіано, для якої характерна тональна хиткість. Чеські композитори Б. Сметана та А. Дворжак теж мають у своєму творчому доробку багатель. Б. Сметана у 1844 році створив збірку під заголовком «Багатель та експромти», в яку увішли різні п'єси («Любов», «Бажання»). А. Дворжак у 1878 році створив цикл ансамблевих багатель для 2 скрипок, віолончелі та фісгармонії, ор.47, який містив п'ять п'єс-мініатюр. Фінський композитор Ян Сібеліус написав десять багатель для фортепіано ор. 34 та шість багатель ор. 97. Австрійський композитор А. Діабеллі створив одну багатель (до мажор): коротку по формі та веселу за

характером. Французький композитор К. Сенс-Санс створив у 1855 році збірку із шести багатель ор. 3, де застосував різні фактурні прийоми, елементи поліфонії. Ф. Шуберт написав дванадцять багатель для скрипки та фортепіано ор.13. Д. Росіні писав багатель на італійську народну мелодію для фортепіано. Ф. Бузоні та Ц. Кюї писали багателі для скрипки і фортепіано (Ф. Бузоні чотири багателі ор. 28, 1889; Ц. Кюї шість багатель ор. 51, 1894). Багателі для фортепіано писали у цей період чеські композитори: В. Новак (ор.5), Й. Сук (багатель соль мажор ор. 14).

У ХХ столітті багато композиторів звертались до жанру багателі. Вінгерський композитор Б. Барток створив збірку ор. 6 ще на ранньому етапі творчості, в яку увійшли чотирнадцять багатель. В них композитор експериментував: використав фольклор, цитування народних мелодій, застосував безліч хроматизмів, дисонуючих інтонацій. Австрійський композитор А. Веберн у 1911 році створив шість багатель для струнного квартету ор. 9, який відрізняється своїм ліризмом, експресією, змістовністю та багатством тембрів.

Із російських композиторів писали багателі для фортепіано: А. Лядов (дві багателі ор.17, багатель ре бемоль мажор ор. 30, три багателі ор. 53); О. Черепнін (багателі ор. 5, включає 10 п'єс, для яких характерними є контрастність музичних образів, простота та ясність письма, прозорість фактури); Е.Денісов (сім багатель ор.10, 1960 рік, написані в ранній період творчості, відрізняються ритмічністю та темпераментом); Ю. Ніколаєв у 2018 році випустив збірку «Багателі. Двадцять чотири п'єси у всіх тональностях». Також багателі писали: М. Мошковський — три багателі для фортепіано, ор. 63; англійський композитор Д. Фінці — п'ять багатель для кларнета і фортепіано ор. 23; Д. Лігеті — шість багатель для духового квінтету, 1953; англійський композитор У. Уолтон — п'ять багатель для гітари соло, 1971; американський композитор Ч. Вуорінен — багатель для фортепіано, яку згодом оркестрував; австралійський композитор К. Вайн — 1994 рік, п'ять багатель для фортепіано; С. Майкапар — вісім багатель

для скрипки та фортепіано ор. 35: словацький композитор Д. Кардош — чотири багателі із програмними назвами (Невинність, Сільська картинка : ідилія, Поетична полька та Анданте Карусель).

В Україні, окрім В. Сильвестрова, багателі для фортепіано написали: київські композитори Олег Безбородько, Віталій Вишинський, Борислав Стронько — по п'ять багатель кожний; харківська композиторка Людмила Шукайло — п'ятнадцять багатель (1990), з яких у 2000 році вибірково було опубліковано вісім.

Ю. Фурдуй [91] прослідковує таку тенденцію: спочатку багателі створювалися в основному для фортепіано і струнних інструментів, у 20 столітті - для багатьох груп інструментів, в тому числі духові та народні, а у XXI столітті композитори знову почали надавати перевагу фортепіано.

3.2 Композиційна та семантична ідея багатель

В. Сильвестров наділяє свої багателі особливим змістом, вони перестають бути просто п'єсами, вони пронизані філософським спогляданням та духовністю. Композитор почав їх створювати у 2004 році. В. Сильвестров [44] називає їх «музичними миттєвостями», які просто приходять. Він вважає, що не треба спеціально щось вигадувати, бо навіть своєю майстерністю можна нашкодити.

В. Сильвестров написав тридцять сім циклів багатель, звучанням понад тридцять годин. Цикли містять фортепіанні мініатюри: постлюдії, серенади, вальси, п'єси. Ці мініатюри об'єднуються від двох до семи у циклі. Композитор вибудовував композицію циклів, об'єднуючи їх по слуху, а не по рокам написання. В. Сильвестров не проти, щоб виконавці багатель компоували їх за власним бажанням. Він пропонує виконувати багателі прийомом *attassa*, що сприяє їх єдності. Композитор вважає свій багательний період продовженням атонального. Хоча багателі і мають опору на тональність, в цьому постійно присутня якась хиткість, в повторах мотивів

В. Сильвестров [81] вбачає риму, геометрію.

У 2020 році В. Сильвестров написав авторські коментарі до Багателей, де висловив своє побажання виконувати багателі великими сверхциклами по 70-75 хвилин чи 50 хвилин. Таким чином це сприятиме відчуттю метафоричності. Також виконавець може komponувати багателі на свій смак, вказуючи рік та своє ім'я, таким чином зробити власну редакцію, але обов'язкова умова - час виконання, зазначений вище.

В багателях В. Сильвестров використовує алюзії на інтонації музики класицизму та романтизму. Композитор порівнює багателі з квіткою, медом, який збирає бджілка, пролітаючи над різними квітучими полями. Під полем В. Сильвестров має на увазі різні століття і зв'язані з ними постатті композиторів. Особливо В. Сильвестров шанує І. Баха, композиторів класиків та романтиків. Про ХХ століття композитор [83] висловлюється, що це не є цвітіння, а лише гіркий присмак.

Композитор не випадково звернувся саме до мініатюри, малих форм. В. Сильвестров вважає саме цю форму підходящою та необхідною. Він зазначає: «Малі форми діють сильніше, потужніше, ніж велетенські, багатослівні композиції. Навколо малих форм сконцентрований неймовірний смисловий простір, якого немає навколо макроформ» [44, с. 562].

Багателям притаманна незавершенність, відкрита форма. Завдяки цьому, кожна багатель переходить одна в одну, утворюючи більш велику єдину форму. Велике значення мають паузи, які часто зустрічаються. В. Сильвестров [81] вважає, що пауза є таким самим звуком, це не просто тиша, в різному контексті вона має свій характер і може навіть вступати в діалог з іншими звуками. На першому плані в багателях висувається мелодія.

Основною ідеєю багателей композитор вбачає у благоговінні миті. Тобто музика народжується, проростає в момент виконання. В. Сильвестров [81] намагається в багателях змусити виконавця та слухача перестати сприймати повсякденність як данність, подолати свою упередженість та так званий дуалізм бачення «високе-низьке».

К. Моцаренко зазначає: «Багательний стиль Валентина Сильвестрова виходить за межі суто музичної дійсності та порушує питання світотворення, втілює ідеї творіння через музику, повернення до чистих ідей, початку буття» [55, с. 8]; трактує багателі як метажанр – глибоку музику, яка звертається до ідей буття, світотворення.

Можна провести паралель між багателями В. Сильвестрова та дзен-буддизмом. Для цієї філософії кінцева ціль прослідковується в досягненні просвітлення, очищення розуму. Для композитора момент просвітлення є актуальним у багателях. Софія Сульдїна вбачає в цьому взаємозв'язок між Східною та Західною культурами [87]. Незважаючи на просте на перший погляд звучання багатель, вони семантично глибокі, наділені певною філософією. За характером багателі ліричні, споглядальні, мелодійні та спокійні.

Лев Штуден [108] вбачає у сенсі постлюдійної музики В. Сильвестрова проголошення Кінця Трагедії Людини, але кінець є не трагічним а представляю собою довге та світле згасання. Дослідник таким чином пояснює, що В. Сильвестров звертається у своїх камерних творах до альянсів на класичну та романтичну музику, бо наприкінці життя вже не виникає нічого нового, лише переосмислення та згадування минулого.

3.3. Виконавський аспект в багателях ор. 1

Багателі ор. 1 Сильвестрова налічують три фортепіанні мініатюри. Цей цикл композитор створив у 2005 році. Всі три багателі виконуються прийомом *attacca*, тобто безперервно та із застосуванням лівої педалі (*una corda*) на протязі всього виконання. Знаки альтерації при ключі композитор не використовує, всі знаки проставлені безпосередньо біля нот. Цікаве є використання правої педалі. Вона застосовується композитором без зміни в межах від одного до трьох тактів, що додає особливого тембру та обертонів. Також педаль з'єднує багателі між собою, вона тримається

напротязі трьох тактів наприкінці кожної мініатюри.

Багателі є невеликі за розміром та мають відкриту форму. В. Сильвестров ретельно та деталізовано проставив усі позначки у нотному тексті, в нього навіть агогічні відхилення супроводжуються метрономом (*ritenuto*, *accelerando*). Більш того, всі ноти, на які розповсюджується агогіка, відмічені пунктирними лініями. Усім багателям притаманна тиха динаміка, градації від *ppp* до *mp* у межах одного такту. Композитор використовує гомофонно-гармонічну фактуру з яскраво вираженою мелодією. Труднощі виконання цих мініатюр полягають у тому, щоб досканало передати всі позначки композитора; володіти звуком, чуйно передавати усі нюанси у тихому звучанні; не доторкаючись глибоко до клавіш, грати ніби «із клавіатури»; передати емоційну складову, зануритися у певний стан; та в безліччі вказівок автора не втратити власну індивідуальність.

Багатель № 1 — *Allegretto*. В. Сильвестров супроводжує її ремаркою «*Con moto (rubato), dolce, leggero e trasparente*». Композитор налаштовує на ніжний, ліричний характер. На початку твору він встановлює метроном: чверть = 112. Слід зазначити, що протягом багателі темп змінюється (від чверть = 80 до чверть дорівнює = 120). Багателі притаманний нестійкий метр, який майже у кожному такті змінюється. Загалом В. Сильвестров використовує в цій багателі такі розміри: дводольний на початку твору (дві чверті), розмір одної чверті, чотири чверті, тридольний (три чверті, три восьмих) та змішаний (п'ять чвертей).

Розпочинається багатель зі слабкої долі в триольному викладі у правій руці, згодом її підхоплює ліва. Звернемо увагу, що на початку твору ця інтонація викладена як триольні чверть із восьмою, а в інших трьох повторях як триольні пауза і дві восьмі. Тобто навіть на такі нюанси виконавцю треба звернути свою увагу. В перших трьох тактах ми чуємо пластичне та мелодійне оспівування обороту До мажорного тризвуку, перехід через третю ступінь у ля мінор. У лівій руці гармонічний супровід, який викладено по

секвенціям. Фактура прозора, шістнадцяті в правій нагадують легкий вітерець. У наступних двох тактах звучить питальна інтонація, завдяки висхідним та низхідним інтонаціям й агогіці, в данному випадку *ritenuto*. Відбуваються відхилення у Ре мажор та Ля бемоль мажор і зіставлення одного й того ж музичного матеріалу в цих тональностях. Далі йде початковий мотив, зерно, який приводить через Сі мажор у Мі мажор та зіставлення цього матеріалу у Соль діез мажорі. У наступних дев'яти тактах виникають численні відхилення у різні тональності із зіставленням однакового такту шістнадцятих у правій руці, тобто вони кожного разу призводять до чогось нового. Причому у лівій руці гармонія поступово змінюється у низхідному напрямку. Коли музичний матеріал досягає Мі бемоль мажору, В. Сильвестров використовує дві вольти, які відрізняються лише регістром у лівій руці. Після повтору ми знову чуємо початкові п'ять тактів, після яких музика завершується у До мажорі послідовністю нот із уповільненням темпу, звук ніби розтанув. Але за допомогою правої педалі ця гармонія ще має відлуння протягом трьох тактів, після чого починається наступна багатель.

Багатель № 2 — *Moderato*. Ремарка композитора: «*Con moto (poco rubato), dolce, lontano, leggero e trasparente*». В цій мініатюрі В. Сильвестров виставляє метроном — чверть із крапкою = 96, але в агогічних місцях точний метроном не проставляє. Ця багатель написана в тридольному розмірі (дванадцять восьмих, зрідка шість восьмих).

Композитор в ремарці до багателі використовує позначення «*lontano*», що означає «здалеку». Дійсно, розпочинається багатель із невеликого вступу: розкладене Мі мінорне арпеджіо в лівій руці спочатку у контроктаві, потім у великій октаві. Далі на фоні арпеджіо в правій руці з'являється мелодія, яка починається із висхідної кварта, і поділена мотивно по два та три звуки. Мелодія поступово знаходить свої обриси і інтонаційно об'єднується у більш довші побудови. Перший так званий період займає вісім тактів. Він містить відхилення у Соль мажор, Ре мажор, які знову нас призводять до Мі мінорних

арпеджію. Ці два такти мають функцію програшу між куплетами пісні. Після цього ці вісім тактів знову повторюються майже в незмінному вигляді, але в правій руці мелодія прикрашається восьмими, а партія лівої руки частково видозмінюється. Починаючи із 20-ого такту, з'являється новий матеріал. Чотири такти представляють собою низхідну секвенцію із низхідними інтервалами та відчуттям похитування. Наступні шість тактів розвивають попередній матеріал, насичуючи його підголосками, ліва рука звучить на октаву нижче. Далі звучить знову арпеджію-програш в лівій руці, але завдяки Соль діезу в мелодії, тепер лунає мажор. Після восьмитактового повтору початкового періоду вимальовується нова тема, яка займає п'ять тактів і є тонально хиткою (опора на До діез мажор). Ця тема є роздумом, спогадами, вона здається недосказанною. Наприкінці після повторення початкового періоду та тричі Мі мінорного арпеджію (причому на однаковому музичому тексті В. Сильвестров позначає різну градацію динаміки: перше арпеджію — від *p* до *ppp*; друге — *pp* на *diminuendo*; третє — від *ppp* до *pp* і на *diminuendo*) звучить фрагмент теми, але вже не в До діез мажорі, а в Мі мажорі. Знову три такти поспіль педаль не змінюється.

Багатель № 3 – Moderato. Ремарка В. Сильвестрова: «dolce, leggero e trasparente». Метроном: восьма = 104. В цій багателі композитор знову дуже ретельно проставляє агогічні зміни, використовуючи метроном. Протягом всього твору метроном буває: восьма = 60; 66; 80; 88; 104; 112; 120. Тобто в цій багателі найчастіші зміни темпу. Та незважаючи на це, не вся агогіка супроводжується метрономом. Розмір загалом тридольний (три восьмих), іноді змінюється на чотири восьмих та п'ять восьмих.

Розпочинається ця багатель як і перша зі слабкої долі. Відчувається опора на Соль мінор. Із-за такту з'являється висхідна інтонація із трьох звуків в правій руці, потім із п'яти звуків низхідна. Із такого чергування двотактами складається перший дев'ятитактний період. Він насичений відхиленнями у Ре мінор, Ля бемоль мажор, Фа мажор. Наступні десять тактів нагадують початок, але вже з опорою на Соль мажор. З'являється світла надія. Музичний

матеріал розвивається, насичується і призводить до нового епізоду, який В. Сильвестров позначив «allegretto». Він характеризується оспівуванням тризвуків родинних тональностей, представлених шістьнадцятими. Матеріал побудований на секвенціях, мелодія поступово «спускається» із другої октави до початку першої. Після цього відбувається повтор усього попереднього матеріалу: двох початкових періодів, нового епізоду, потім знову початкової теми з опорою на Соль мінор. Закінчується багатель вже традиційно для В. Сильвестрова послідовністю звуків на педалі, яка уповільнюється по тризвуку головної тональності. В данному випадку, це Соль мажор.

Розглянемо виконання багатель ор. 1 В. Сильвестрова та П. Банністера. Слід зазначити, що Пітер Баністер (1966, Лондон) — сучасний англійський піаніст, органіст та композитор, нині проживає у Парижі. Записав п'ять опусів Багатель для фортепіано В. Сильвестрова.

Багатель № 1 у виконанні В. Сильвестрова є прозорою і пластичною у своєму звучанні. Його виклад мелодії, будовання фраз є природнім, усі агогічні відхилення не поділяють форму, а навпаки сприяють її єдності. Туше, яке використовує В. Сильвестров, є легким та прозорим. При цьому партію лівої руки він озвучує темброво, тобто басы ніби огортають своїми тембрами та обертонами світлу та наївну мелодію. У виконанні Пітера Банністера багатель постає більш меланхолійною. Шістьнадцяті він виконує більш проспівано із меншим ускоренням у темпі. Всі агогічні відхилення не залишилися не поміченими. Мелодичний малюнок є виразним, але водночас простим. Настрій меланхолійного споглядання.

Багатель № 2 у виконанні В. Сильвестрова є неспішним монологом. Звучання приглушене, але темброво насичене. Задумана мелодія у правій руці проінтонована та деталізована, але при цьому відчуття єдність. В. Сильвестров чуйно використовує динаміку та агогіку. Загалом у його виконанні переважає настрій ностальгії. П. Банністер виконує цю багатель схвильовано. Мелодії в правій руці присутня деяка поривчастість, завдяки більш коротким восьмим та їх інтонційному прагненню до чвертей. Звучання

не таке приглушене, як у В. Сильвестрова, мелодія відчутно відділяється темброво від супроводу у лівій руці.

Багатель № 3 у виконанні В. Сильвестрова представляє світлий, ліричний та споглядальний настрій. Ніби приємні моменти із життя виринають із пам'яті, звичайно, не позбавлені світлого смутку. В цій багателі особливо відчутна тонка нюансировка. На початку фрази висхідна інтонація, ніби розкривається квітка, у наступному такті мелодія у низхідному русі. Все це супроводжується чуйною динамікою, яку ми відчуваємо у виконанні автора. Новий епізод має риси танцювальності, завдяки агогіці у шістнадцятих, які звучать майже як пунктир. У виконанні П. Банністера партія лівої руки проінтонована та розвивається у мікродинаміці. Динамічні вершини є піднесеними та озвученими. При цьому новий епізод *allegretto* не так сильно відрізняється темпово від початкової теми. Шістнадцяті пластичні у своїх агогічних відхиленнях.

Виконання В. Сильвестрова та П. Банністера відрізняються, але у кожній інтерпретації відчутний особливий стан, характер ліричного споглядання, насолодження кожною інтонацією та миттю.

3.4. Виконавський аспект в багателях ор. 2

Багателі ор. 2 вміщують 4 багателі, які мають програмні назви. Якщо в ор. 1 композитор використовує у якості назви темпові позначення – *allegretto*, *moderato*, то у ор. 2 з'являються назви, пов'язані з жанрами — колискова, пастораль, багатель. Четверту п'єсу, як завершальну, В. Сильвестров назвав Постлюдією.

Багатель № 1 – Колискова. *Moderato*, восьма = 104. Незважаючи на багату кількість агогічних відхилень, композитор не змінює метр протягом п'єси. В. Сильвестров супроводжує її ремаркою *con moto* (*poco rubato*), *dolce*, *leggero e trasparente*, *lontano*.

На початку п'єси розмір тридольний (три восьмих), в перших шести

тактах звучать дві фрази, побудовані на мотиві погойдування (повторювання низхідної терції), розпочинаються із ноти Сі. Ці фрази співставляються одна одній: перша звучить у першій октаві в Соль діз мінорі, а друга — у малій октаві у Соль мажорі. Ритмічний малюнок мелодії зберігається протягом усієї п'єси (4 шістнадцяті та пунктир /чверть). У 7—14 тт. звучить основна тема, написана у формі повторювального квадратного періоду в розмірі чотири восьмих. У правій руці мелодія викладена у поступовому русі без стрибків, ліва рука виконує гармонійну функцію, підхоплює мелодію на першу на третю долі. Партія лівої руки викладена шістнадцятими по три звука в основному висхідними октавами із заповненою квінтою. Цікавим є співставлення в рамках одного такту далеких тональностей, наприклад Мі мажор та До діз мажор (такт восьмий). Також у 10-ому та 14-ому тактах знову з'являється то у середньому голосі в правій руці, то в партії лівої руки мотив погойдування, який був на початку. З 15-ого такту музичний матеріал набуває розвитку. Цьому сприяє мелодичний малюнок та динаміка. Якщо в першому періоді динаміка була у рамках *p* та *pp*, то у другому з'являється *tr*. Другий період розпочинається в першій октаві з ноти Фа діз. Мелодія нагадує поспівку, яка поступово підіймається вище аж до Фа дізу другої октави (18-ий, 19-ий такти), а далі знову йде вниз і «заспокоюється» в 25-ому такті на Ре бемолі першої октави. Композитор співставляє в рамках одного такту споріднені тональності: Сі мажор та Ре діз мінор, Соль бемоль мажор та Сі бемоль мажор. 26–30 тт. звучить фрагмент, схожий на перший період. Розпочинається з Мі бемолю другої октави та спускається до Ля бемолю першої октави. З 31-ого такту звучить знову другий період, але записаний у нотному тексті з енгармонійною заміною, а після цього повторюється фрагмент, який вже лунав у 26–30 тактах. Завершується багатель як і розпочиналась, але вже не двома а трьома фразами, які нагадують погойдування: перша звучить у Ля бемоль мажорі, друга — у більш низькому регістрі в Фа мажорі, закінчується багатель у Соль діз мінорі в теситурі, в якій розпочинався перший період. Це надає обрамлення багателі.

Багатель № 2 — Пастораль. *Vivace*, восьма = 176. Ремарка композитора – *con moto* (*poco rubato*), *impulsivo*, *leggero*). Ця багатель найшвидша у циклі, написана у тридольному метрі (три восьмих). Розпочинається 10-тактовим вступом на одній педалі та на утриманій ноті Ля бемоль контроктави в лівій руці. В правій руці в цей час арпеджіо зменшеного септакорду, які з першої октави поступово «спускаються» до малої. Позначка композитора — виконання на лівій педалі. Динамічний план вступу побудований від гучного звучання поступово до тихого. Цікавим є також те, що В. Сильвестров використовує на початку п'єси динаміку форте, а це є рідкістю. З 11-ого такту звучить основна тема — 18-тактовий період, який складається з двох речень та повторюється двічі. Характерним є початок із шести висхідних шістнадцятих та низхідний секвенційний розвиток матеріалу. В мелодії присутні морденти на першій долі, також слід зазначити, що перші ноти в такті є утриманими та утворюють свою поступову лінію. Партія лівої руки викладена восьмими тривалостями і представлена висхідними квінтами та секстами. У 21-23 тактах в лівій руці витримана октава соль в низькому регістрі. З 47-ого такту розпочинається новий епізод, який триває 22 такти. Він має вальсовий характер, якому сприяє восьма с крапкою на першу долю в мелодії (восьма с крапкою та три шістнадцятих у такті). Епізод представляє собою період, який складається з двох речень повторної структури (8т. + 14т.). Мелодія має позначку *dolce*, *leggero*. В 60-66 тактах три короткі фрази, які вибудовані на спад, мають в мелодії питальні інтонації (висхідна збільшена кварта). Завдяки тому, що ноти утримуються, відчутно в цих фразах три септакорди — Соль мажорний, Мі мажорний та До дієз мажорний. З 69-ого такту повторюється основна тема, а у 88-ому такті — тема вступу, яка розпочинається вже не з *f*, а з *mf*. Закінчується багатель арпеджіо зменшеного септакорду у другій октаві, який звучить тричі, з кожним разом затихаючи та сповільнюючись. За третім разом арпеджіо утримується педаллю аж на 9 тактів.

Багатель № 3 – має програмну назву Багатель. *Moderato*, чверть = 88.

Ремарка композитора – *con moto* (*poco rubato*), *dolce*, *leggero*, *chiaro e trasparente*. Розпочинається п'єса вже традиційним вступом, який складає 5 тактів та представляє собою 4 розкладених акорди: Фа мажор, Ре мінор, Сі бемоль мажор та Соль мажор. Причому В. Сильвестров перші два акорди пропонує грати на одній педалі. Також на початку п'єси є позначка лівої педалі. Ця багатель написана у дводольному розмірі (дві чверті), а вступ — у розмірах чотири чверті та п'ять чвертей.

У 6-ому такті з'являється основна тема, одразу змінюється темпове позначення — *meno mosso*, чверть = 72. Слід зазначити, що вся багатель написана у високому регістрі (у першій, другій та третій октавах). Основній темі притаманні довгі фрази, мелодична лінія розвивається то вгору, то йде на спад. Розвитку та емоційному забарвленню теми сприяє динаміка: багато динамічних вилок на мотивах, з 12-ого такту позначка композитора *poco a poco crescendo*. Партії двох рук доповнюють одна одну. В верхньому голосі матеріал викладено шістнадцятими, а в нижньому — восьмими тривалостями. На перших нотах кожної долі є позначка *tenuto*, завдяки чому утворюється ще одна мелодична лінія, яка заповнюється більш дрібними тривалостями. В партії лівої руки зустрічаються багато позначок *diminuendo* при висхідних інтонаціях, що є складним у виконанні, та рух по хроматизмам. Загалом відчувається опора на Фа мажор, але є багато відхилень як у споріднені тональності: Ля мінор (12-ий такт), До мажор (13-ий такт), так і у далекі — Ля мажор (19-ий такт), Мі мажор (21-ий, 22-ий такти) та Сі мажор (23-ій -26-ий такти). У 18-ому, 19-ому тактах є позначки фермати на найвищій ноті в такті в групі шістнадцятих в правій руці та на першій долі у лівій. З 27-ого такту основна тема повторюється знову в незмінному вигляді. Закінчується багатель арпеджіо, які вже звучали у вступі. Таким чином п'єса обрамляється та логічно завершується.

Багатель № 4 – Постлюдія. *Moderato*, восьма = 96, *con moto*, *leggero*. П'єса має тридольний метр (розмір три восьмих). Розпочинається багатель із затакту вступом у високому регістрі. Композитор використовує принцип ехо:

перша та третя фрази мають позначку *f*, друга та четверта — *pp*. Перші три такти побудовані на гармонії До мажор, а 4-5 такти мають за основу Ля бемоль мажорний септакорд. З 6-ого такту розпочинається основна тема. Змінюється метроном та темп (*vivace*, восьма = 160); позначка характеру музики – *dolce*, *leggero*, *lontano*. Тема представляє собою період, який складається з трьох речень та будується короткими фразами, мотивами. Партія лівої руки по фактурі схожа з акомпанементом в багателі № 1: виклад по три висхідні звуки (по інтервальному співвідношенню — квінта + кварта, квінта + секста; ритмічний малюнок — дві шістнадцяті та восьма) із вилками *diminuendo* та позначкою *leggero*. Педаль потрібно змінювати один раз в такті на першу долю (запізніла педаль). Майже в кожному такті є позначки *ritenuto*, *accelerando* та вилки мікродинаміки. У 31-34 тактах звучить фрагмент, який будується на темі вступу. Змінюється метроном (восьма = 96). Дві фрази співставляються одна одній: перша фраза представляє собою оспівування у середньому регістрі Ре мінорного септакорду у триольному викладі з динамікою *mp-p-pp*, друга фраза — Фа мінорного квінтсектакорду з динамікою *mf-mp-p*. У 36-ому такті з'являється фрагмент вступу (перша фраза та її *echo*). З 39-ого такту повторюється основна тема в скороченому вигляді, складається з двох речень. 55-58 такти — повторюється фрагмент, який звучав у 31-34 тактах. Наприкінці багателі повторюється тема вступу повністю у незмінному вигляді. Завершується п'єса розкладеним довгим Мі мажорним арпеджіо (метроном восьма = 80).

Перейдімо до порівняльного аналізу виконавських версій Багателей op.2 у виконанні В. Сильвестрова та Пітера Баністера.

Багатель № 1. Вже на початку п'єси відчутна різниця між виконаннями. Вступ у виконанні П. Баністера звучить відкритим звуком та дещо однопланово, це надає формальності. В той час, як у виконанні самого автора відчутна зміна регістрів, друга фраза звучить таємничо та віддалено, звук затемнений. Багатель у виконанні В. Сильвестрова лунає, ніби за склом:

примарне звучання передає настрій смутку, спогадів. У тихій динаміці проінтонована мелодія поєднується з гармонією лівої руки, окутується педаллю, а всі підголоски прослухані та динамічно розрізнені. У виконанні П. Баністера відчувається відстороненість. Партії обох рук доповнюють одна одну, але фактура не розмежовується на пласти, підголоски не прослуховуються. Хоча піаніст дотримується багатьох вказівок автора, його туше не передає ремарку композитора «*lontano*» (здалеку).

Багатель №2. П. Баністер виконує вступ драматично та схвильовано, утримана нота в лівій руці звучить майже не чутно, вся увага прикута до правої руки та нашаруванню гармоній. Основна тема продовжує ідею вступу за характером, добре побудована та озвучена. Другий епізод має більш світле та прозоре звучання. Останні такти багателі звучать напружено та з натиском. У виконанні В. Сильвестрова вступ звучить урівноважено та дещо обережно, з першого такту не має гучного звучання, хоча є така позначка. За характером багатель набуває меланхолійного настрою. Темп більш спокійний, ніж у П. Баністера. Глибокі басы окутують проінтоновану мелодію, другий епізод звучить вальсово та лірично, добре прослуховується мелодична лінія із перших долей у такті. Туше м'яке та глибоке. Закінчується багатель поступово затихаючим звучанням. Це той випадок, коли два виконання абсолютно відрізняються за характером та задумкою.

Багатель №3. У виконанні В. Сильвестрова п'єса має замріяний та світлий характер, приглушене, ніжне звучання. В. Сильвестров створює завдяки педалі фон із обертонів, в якому музичні фрази звучать просто та водночас таємничо. Мелодія чуйно проінтонована та деталізована, фрази добре побудовані, високий регістр надає звучанню кришталевої. У виконанні П. Баністера багатель постає більш реальною та земною. Звучання чисте, кристалізоване та наповнене, а темп більш спокійний, ніж у В. Сильвестрова. П. Баністер виконує пунктири зібрано та озвучено, це також стосується морденту на початку теми. В мелодії іноді з'являються невеликі зависання на першу долю, яких немає у нотному тексті. Партія лівої

руки має свою лінію, яку П. Банністер прослуховує, грає повнозвучно та витримано.

Багатель № 4. П. Банністер починає цю п'єсу із натиском: швидкі тріолі та гучна динаміка, звучить дещо сумбурно. Незважаючи на це, дві фрази та їх ехо чутно. Основна тема звучить романтично, а програші виконуються глибоко та озвучено. Закінчується багатель світлим мажорним арпеджіо, але не у тихій динаміці, як позначено у нотах. У виконанні В. Сильвестрова багатель звучить спокійно, мрійливо та просвітлено. Фразам притаманна пластичність та невимушеність. В. Сильвестров демонструє багатство тембрових фарб та обертонів. Тріолі у вступі прослухані, та звучать більш спокійно, ніж у виконанні П. Банністера. Вся п'єса виконується пастельним звуком, тембрально зафарбовано та проінтоновано. Закінчується багатель тихим звучанням, яке ніби розчиняється у паузах.

Для виконання Пітера Банністера характерне відкрите, дещо однопланове звучання. Піаніст добре відчуває музику, намагається передати споглядальний характер та притримується вказівок автора. Виконання В. Сильвестрова відрізняється глибиною інтонування, розшаруванням пластів, володінням мікродинамікою, багатством тембрів та обертонів, пластичним звуком та м'яким туше.

Висновки до Розділу 3

Назву «багатель» вперше використав Ф. Куперен для підзаголовку своєї клавірної п'єси. Починаючи із XIX століття композитори зі всього світу звертаються до жанру багателі. Багатель представляє собою невеличку п'єсу-мініатюру, яка не складає технічних труднощів та написана переважно для фортепіано. Але деякі композитори створювали багателі для різного інструментального складу виконавців. Наприклад, А. Дворжак у 1878 році створив цикл ансамблевих багателів для 2 скрипок, віолончелі та фісгармонії; А. Веберн у 1911 році створив шість багателей для струнного квартету. Найширше у XIX столітті жанр багателі в якості фортепіанних п'єс

представлений у творчості Л. Бетховена, який створив декілька збірок ор. 33, 119, 126.

У ХХ столітті інтерес до цього жанру ще збільшується. Багателі для фортепіано створили: Я. Сібеліус, М. Мошковський, К. Вайн, А. Черепнін, Р. Зіганов. Деякі композитори створюють багателі для інших інструментів: Дж. Фінці — для кларнета і фортепіано, Д. Лігеті — для духового квінтету, У. Уолтон — для гітари соло. В Україні багателі для фортепіано писали: О. Безбородько, В. Вишинський, Б. Стронько, Л. Шукайло. В. Сильвестров почав писати багателі напочатку ХХІ століття, він називає їх «музичними миттєвостями». Багателі Сильвестрова мають ліричний та споглядальний характер.

Також в цьому розділі ми зробили композиційний та порівняльний аналіз Багатель ор. 1 та ор. 2 у виконанні самого автора – В. Сильвестрова та сучасного англійського піаніста Пітера Банністера.

ВИСНОВКИ

Для творчості В. Сильвестрова характерний постійний пошук, його стиль зазнає трансформувань на протязі всього життя. Юнацькі експерименти композитора, тяжкі життєві ситуації, реакції на навколишні події, рефлексія — все це відбилося у його творчості.

Відомо, що В. Сильвестров є дуже прискіпливим до виконавців своїх творів, до дотримання усіх знаків та позначок нотного тексту, потрібно відчувати мову композитора, тому його музику виконувати складно. Часто композитор є присутнім на репетиціях та ретельно працює з виконавцями. В. Сильвестров вимагає надзвичайно чіткого та однозначного прочитання своєї музики. Багато фортепіанних творів В. Сильвестрова виконав російський піаніст Олексій Любимов: Друга соната (1975), симфонічна поема «Постлюдія» (1984), симфонія для фортепіано з оркестром «Мета-музика» (1992). Також О. Любимов виконує багателі В. Сильвестрова. Український піаніст Євген Громов є відомим виконавцем фортепіанних творів Сильвестрова. Піаніст надає перевагу творам авангардного періоду композитора, зізнаючись, що багательний період Сильвестрова не підходить йому за темпераментом.

У дослідженні представлено порівняльний аналіз інтерпретацій циклу «Тріада» у виконанні самого автора та Є. Громова. Зауважимо, що ці інтерпретації являють собою різні підходи до розкриття специфіки даного твору. Виконання В. Сильвестрова характеризує більша експресивність, крупніші динамічні нюанси, увага до регістрових співставлень. З точки зору загальної виконавської драматургії циклу, в основу інтерпретації В. Сильвестрова покладено поступове наростання експресії від першої п'єси до останньої. Відмітимо, що для інтерпретації Є. Громова характерні імпресіоністична розрідженість фактури, ощадливе використання педалі, чітка межа між трьома розділами циклу та увага до найменших штрихових та динамічних нюансів, що формують враження від даного виконання як від складної інтелектуальної гри. Також у дослідженні ми зробили порівняльний

аналіз виконання Багателей ор.1 та ор. 2 В. Сильвестровим та П. Банністером. Для виконання Пітера Банністера характерне відкрите, дещо однопланове звучання. Піаніст добре відчуває музику, намагається передати споглядальний характер та притримується вказівок автора. Виконання В. Сильвестрова відрізняється глибиною інтонування, розшаруванням пластів, володінням мікродинамікою, багатством тембрів та обертонів, пластичним звуком та м'яким туше.

Еволюцію стилю композитора ми можемо яскраво прослідкувати завдяки його фортепіанній творчості, яка містить три сонати, фортепіанні цикли («Музика в старовинному стилі», «Кітч-музика», «Віддалена музика», «Наївна музика», «Усна музика», «Тріада») та мініатюри, які В. Сильвестров об'єднав у цикли (багателі, серенади, мазурки, вальси, п'єси).

Запропонований аналіз фортепіанної творчості В. Сильвестрова дозволяє зробити декілька висновків:

1. Ми можемо виокремити більш крупно два основні періоди творчості композитора, які ґрунтовно відрізняються один від одного — авангардний період (1960-1970 роки) та багательний (з 2000-х років і до сьогодення). Ця зміна, перехід до багательності обумовлений впливом життєвих подій та переосмисленням своєї творчості композитором.

2. В ці два періоди В. Сильвестров звертається до зовсім різних жанрів. Якщо в авангардному періоді переважають більш концептуальні твори (Сонати, «Тріада»), то багательний період характеризується зверненням композитора до мініатюр, які В. Сильвестров складає у невеликі цикли (зошити) по 3-4 п'єси. Разом ці цикли за задумом композитора складаються у великий свержцикл (цикл у циклі).

3. Виходячи із двох кардинально різних періодів, еволюція творчості В. Сильвестрова відбивається на стилістичних компонентах: в творах авангардного періоду композитор застосовує мінімалізм, серійну, сонорну техніку, алеаторику, тощо, хоча слід звернути увагу, що фактура в його творах є мелодизованою; у творах багательного періоду прослідковується опора на

медитативну лірику, діатоніку, перевага безконфліктних та безконтрастних творів, насиченість алюзій на музику епохи романтизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XIX века). Москва : Музыка, 1988. 415 с.
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Бажан О. Шістдесятництво / *Енциклопедія історії України: у 10 т.* Київ : Наукова думка, 2013. Т. 10. С. 641.
6. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва, 1970. 227 с.
7. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Москва : Музыка, 1989.
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
9. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб. : Композитор, 2006. 648 с.
10. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
11. Вахранев Ю. Исполнение музыки (Поэтика). Харьков : 1994. 335 с.
12. Говар Н. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века : монография. Москва : Юрайт, 2018. 347 с.
13. Городецька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років XX століття // *Українське музикознавство* : Зб. Ст. Київ, 2005. Вип. 34. С. 230—245.
14. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы // *Проблемы*

- музыкальной науки*. Москва, 1975. Вып. 3. С. 3—16.
15. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896—1995. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
 16. Гринёва М. Э. Денисов и советский музыкальный авангард 60-х—70-х годов XX века // *Музыкальное искусство XX века*. 2011. №1(8). С. 140—144.
 17. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 286 с.
 18. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : Сб. Ст. Москва, 1971. С. 95—133.
 19. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків XX сторіччя // *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса, 2000. Вип.1. С. 186—189.
 20. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: Навчальний посібник. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
 21. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 144 с.
 22. Жалейко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 18 с.
 23. Жалейко Д. Творчество Б. Лятошинского и В. Сильвестрова: параллели и метаморфозы // *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка* : зб. наук. пр. Тернопіль, 2015. Вип. 33. С. 112—122.
 24. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Знание, 1997. 509 с.
 25. Зінькевич О. Музичне свідoctво буття : Валентину Сильвестрову —70 // *Українська культура*. 2007. № 9. С. 6—7.
 26. Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. 609 с.
 27. Зінькевич О. Український авангард // *Музика*. 1994. №2. С. 4—6;

28. Ильина А. Внестилевое и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова // *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского* : Музычный стиль : теория, история, современность : Сб. Ст. Киев, 2004. Вып. 38. С. 236—241.
29. Ильина А. К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова // *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского* : Сб. Ст. Киев, 2005. Вып 48. С. 175—185.
30. Ильина А. Постмодернистические тенденции в музыке В. Сильвестрова // *Українське музикознавство* : Сб. Ст. Киев, 2004. Вып. 33. С. 487—497.
31. Ільїна А. Постлюдійність у творчості В. Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції // *Научный вестник НМАУ им. П.И.Чайковского* : Сб. Ст. Київ, 2005. Вып. 85. С. 281—298.
32. Калашник М. Проблемы циклообразования в фортепианном творчестве В. Сильверстова. Киев, 1992.
33. Калашник М. Сильвестров. «Триада» и «Музыка в старинном стиле» // *Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века*. Киев: Музычна Україна, 1994. С. 71—78.
34. Кияновська Л. В. Сильвестров // *Українська музична культура*. Львів, 2009. С. 235—239.
35. Клинт В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского // *Борис Николаевич Лятошинский* : Сб. Ст. Киев, 1987. 182 с.
36. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Ленинград : Сов. композитор, 1982. 150 с.
37. Кондратюк Т. Музычний авангард // *Хрещатик*. 9 червня 2004 р. №81 (2484).
38. Копиця М. Ми з 60-х // *Музыка*. 1989. №2. С. 6—9.
39. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну // *Научный*

- вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Сб. Ст. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31—37.
40. Коханик І. Динаміка смислообрання в музикальному стилі // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Сб. Ст. Київ, 2006. Вип. 60 С. 25—32.
41. Кузнецова М. Медитативність як властивість музикального мислення (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореферат дис... канд. мистецтвознавства. Москва, 2007. 26 с.
42. Лобанова М. Музикальний стиль і жанр. Історія і сучасність. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
43. Лосев А. Музика як предмет логіки. Москва : Искусство, 1978. 368 с.
44. Лунина А. Композитор – маленька планета. Київ : Дух і літера, 2013. 736 с.
45. Мазель Л. Аналіз музикальних творів. Елементи музики і методика аналізу малих форм. Москва : Музыка, 1967. 527 с.
46. Мартынов В. Время и пространство как факторы музикального формообрання // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград. : Наука, 1974. С. 238—248.
47. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
48. Медушевский В. Музикальний стиль як семиотический об'єкт // *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 15—32.
49. Мешкова А. О судьбе «опуса» в музикальном авангарде второй половины XX века // *Музыковедение*, 2008. №1. С. 15—21.
50. Милка А. Функциональность музикальной структуры // *Советская музыка*. 1972. №6. С. 81—86.
51. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
52. Мистецтво України : енциклопедія : у 5 т. / гл. ред. А. В. Кудрицький. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1. 399 с.
53. Мішина А. Жанр постлюдії в творчестві А Сильвестрова (на прикладі камерно-інструментальних творів 1980-х років) // *Южно-*

Российский музыкальный альманах: Сб. Ст. Ростов-на-Дону, 2006. Вып. 1. С. 146—154.

54. Морозова Л. Островной человек. К 80-летию Валентина Сильвестрова. URL : <https://karabas.live/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova/> (дата звернення: 4.06.21)

55. Моцаренко К. Багатель як метажанр у музичному універсумі В.Сильвестрова: пошук методологічного обґрунтування // *Актуальні питання гуманітарних наук*: Зб. Наук. Ст. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 32. С. 4–9.

56. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / *гл. ред. Ю. В. Келдыш*. Москва : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. 1070 с.

57. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / *гл. ред. Ю. В. Келдыш*. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 с.

58. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

59. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

60. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва, 1972. 384 с.

61. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке : избранные исследования. Москва : НИЦ Московская консерватория, 2009. С. 371–391.

62. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

63. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.

64. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова. Композиторы союзных республик : Сб. Статей / *общ. ред. М. Нестьевой*. Москва : Композитор, 1983. Вып. 1. С. 79–121.

65. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1975. 112 с.
66. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 88 с.
67. Павлишин С. Музыка XX століття : нав. посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
68. Поліщук Т. Реквієм для Лариси URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/rekviyem-dlya-larysy> (дата звернення: 4. 06. 21)
69. Рассадин С. Шестидесятники. Книги о молодом современнике // *Юность*. 1960. №12. С. 60—63.
70. Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. Москва : Наука, 1991. 176 с.
71. Рудь П. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : Зб. Наук. Ст. ХНУМ ім. І.П.Котляревського. Харків, 2017. С. 166—178.
72. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград, 1977. 150 с.
73. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова // *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 3. С. 129—133.
74. Савенко С. Авангард и советская музыка // *Музыка в постсоветском пространстве*. Н. Новгород, 2001. С. 39—53.
75. Савенко С. Авангард как традиция музыки XX века // *Искусство XX века: диалог эпох и поколений*. Н. Новгород, 1999. С. 71—76.
76. Савенко С. Портрет художника в зрелости // *Советская музыка*. 1981. №9.
77. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард // *Русская музыка и XX век*. Москва, 1997. С. 407—432.
78. Савенко С. Рукотворный космос В. Сильвестрова // *Музыка из бывшего СССР* : Сб. Ст. Москва, 1994. Вып. 1. С. 72—90.
79. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю:

- Методологічний ескіз проблеми // *Українське музикознавство* : Зб. Ст. Київ, 2005. Вип. 34. С. 127—136.
80. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1981. 53 с.
81. Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди за матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. Київ : ДухіЛітера, 2011. 375 с.
82. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / *сост. М. Нестьева*. Киев, 2004. 263 с.
83. Сильвестров В. ΣυμποΣιον. Встречи с Валентином Сильвестровым *сост. А. Вайсбанд, К. Сигов*. Киев : Дух і Літера, 2012. 408 с.
84. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
85. Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке // *Проблемы музыкального жанра*. Москва : МГПИ, 1981. С.38—53.
86. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
87. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
88. Сульдїна С. Багателї В. Сильвестрова і дзен-буддизм // *Київське музикознавство* : Зб. Ст. Київ, 2012. Вип. 41. С. 156—16.
89. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы : к портрету В. Сильвестрова // *Музыкальная академия*. 2008. № 5. С. 23—35.
90. Фурдуй Ю. Багатель в творчестве В. Сильвестрова // *Искусствознание* : теория, история, практика. 2015. № 3. С. 64—69.
91. Фурдуй Ю. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателї : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 271 с.
92. Холопов Ю. Гармонический анализ. Москва : Музыка, 2001. 193 с.
93. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.

- Москва : Музыка, 1971. 304 с.
94. Холопова В. Фактура: Очерк. Москва, 1979. 87 с.
95. Холопова В. Феномен музыки. Москва : Директ-медиа, 2014. 384 с.
96. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград : Наука, 1974. С. 229–238.
97. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
98. Царева Е. Жанр музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 383–388.
99. Цуккерман В. Анализ музыкальных форм. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
100. Чернявська М. Багателі Бетховена. Становлення жанру // *Культура України* : Зб. Наук. Пр. Харків, 2000. Вип. 7. С. 175—185.
101. Шабанова Ю. Философия и музыка : место встречи — человек. Монография. Днепр : ЛИРА, 2017. 172 с.
102. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. Харків : ТОВ «С. А. М.» , 2014. С. 4—11.
103. Шаповалова Л. Знаки и символы рефлексии в музыке Валентина Сильвестрова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. Наук. Пр. Харків, 2001, Вип. 6. С. 83–91.
104. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыке. Харьков : Скорпион, 2007. 296 с.
105. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки // *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського* : Зб. Наук. Ст. [упоряд. В. Москаленко]. Киев, 2006. Вип. 60. С. 17—24.

106. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження // *Українське музикознавство* : Зб. Ст. Київ, 1991. Вип. 26. С. 132–145.
107. Шнеерсон Г. Авангард шестидесятих років // *Советская музыка*. 1970. № 9. С. 104–111.
108. Штуден Л. Размышляя о феномене Сильвестрова // *Вестник музыкальной науки*. 2015. № 1 (7). С. 98–107.