Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано № 2

СОКОЛИШИН ЮЛІЯ ВАСИЛІВНА

РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ ТА БАГАТЕЛЕЙ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник

Тихий Северин Вікторович

Доценткафедритеорії музики

Рецензент

Блажкевич Галина Йосипівна

Професор кандидат

мистецтвознавства

Львів-2022

ЗМІСТ

Вступ……...…..3
Розділ 1. Валентин Сильвестров в амплуа сучасного авангардного митця…….6
1.1. Формування стилістичного почерку В. Сильвестрова в розрізі епохи…….. 6
1.2. З історії жанру багателі……...……..……10
1.3. До історії української фортепіанної сонати…….……..14
Розділ 2. Стилістичне вдосконалення композиторського почерку В. Сильвестрова з позиції вибраних фортепіанних творів……18
2.1. Еволюція композиторського стилю на прикладі трьох сонат для фортепіано……..……18
2.2. Багателі В. Сильвестрова, як відображення його професійного та стилістичного розвитку…….…26
Висновки……...….36
Список використаних джерел……..…….....…38
Додатки……..….44

ВСТУП

На сьогоднішній день науково-музикознавча інформація, яка має вагу в історії української композиторської спадщини і стосується творчої спадщини В. Сильвестрова, більшою мірою, напевно, зосереджена в його бесідах, інтерв'ю та коментарях до виконання своїх творів. Так уже складається історично, що всеохоплюючий медійний простір дозволяє нам оперативніше та достовірніше отримувати чергову порцію якісного матеріалу, який потім ввійде в історію, і, можливо, пояснить нашим нащадкам, чому так відбувалося.

Зважаючи на різножанрову творчість В. Сильвестрова, кількість україномовних досліджень на сьогодні поступово зростає. З наукових праць досить потужним є нарис С. Павлишин. Тут авторка коротко розглядає його твори, написані до 1989 року. Більше інформації про фортепіанне мистецтво композитора, з точки зору орієнтиру даного магістерського дослідження, можна почерпнути зі статей Н. Рябухи, що зупиняється на питаннях звукового образу автора. [41, С. 129-133]; львівської музикологині – Швець Н., де розгляданосильвестрівську фортепіанну стилістику. [56, С. 132-145]. До прикладу, ще одна авторка, більш детально зупиняється на тонально-гармонічних структурах фортепіанного мистецтва композитора – Д. Жалейко. [10, С.224-233]

Про фортепіанні сонати та багателі В. Сильвестрова на сьогодні - немає комплексного дослідження, а тим паче, їх аналізу в контексті еволюції фортепіанного мистецтва автора. Саме тому, сформувалась **актуальність дослідження**, що визначається необхідністю дослідити

комплексно, яким чином позиціонуються сонати та багателі для фортепіано В. Сильвестрова у його композиторській роботі та яким чином вони формують розвиток його фортепіанного, та і загалом – композиторського письма.

Головна мета даного дослідження: виявити та дослідити, яким чином відбувався розвиток композиторського стилю В. Сильвестрова за допомогою вивчення та аналізу його фортепіанних творів – сонат та багателей.

Згідно з поставленою метою, виникає **ряд завдань**, які необхідно вирішити для опрацювання даної проблеми, а саме:

1. ***Дослідити*** фортепіанну спадщину В. Сильвестрова.
2. ***Виявити*** характерні композиційні, стилістичні, образні, структурні та тематичні методи, до яких звертався композитор, та які отримували видозміни в контексті розвитку його фортепіанного письма.
3. ***Провести*** підсумковий аналіз традиційних та новаторських прийомів і технік, композиційних засобів, використаних В. Сильвестровим при написанні фортепіанних творів, зокрема, сонат та багателей, та сформулювати висновки, з яких буде чітко прослідковуватись еволюційні етапи пройдених видозмін.

Об’єкт дослідження: композиторська спадщина В. Сильвестрова.

Предмет дослідження: Фортепіанні сонати та багателі В. Сильвестрова.

Джерельна база дослідження виходить з історичних, мистецтвознавчих, біографічних досліджень хронологічного характеру; з аналізу інтерв’ю, даних В. Сильвестровим, його концертних виступів, аудіо-записів та методичних рекомендацій, розміщених у нотних виданнях, автографах та відео-зверненнях композитора в інтернеті.

Серед **методів дослідження**, якими необхідно було скористатися для проведення композиційного та виконавського аналізу фортепіанної спадщини В. Сильвестрова, а саме його сонат та багателей – було обрано наступні: історіографічний: у дотриманні хронології дослідження українського фортепіанного мистецтва; аналітичний: при опрацюванні мистецтвознавчої літератури та музикознавчому й виконавському аналізі фортепіанних творів композитора; компаративний: при порівнянні традиційних та сучасних авангардних постромантичних, неоромантичних фортепіанних способів, прийомів і стилістик, використаних В. Сильвестровим для написання своїх фортепіанних творів.

Результати наукового дослідження та практичне застосування: можуть бути використані в дослідженні історії розвитку українського фортепіанного мистецтва, сучасних та авангардних технік, на уроках з інтерпретації сучасної фортепіанної музики та в курсі з історії вивчення фортепіанних жанрів.

Наукова новизна роботи полягає у спробі зробити комплексне дослідження, суть якого полягає в об’єднанні в одній роботі цілісної аналітики фортепіанної творчості В. Сильвестрова, а саме сонат та багателей для фортепіано. Сформулювати розгорнуті висновки, прослідкувавши, як же розвивався композиторський стиль В. Сильвестрова в контекст його вищезгаданої творчості.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у курсі «Історія виконавства на фортепіано», а також, при аналізі та розборі фортепіанних сонат та багателей В. Сильвестрова в курсі таких теоретичних дисциплін, як «Аналіз музичних творів», «Методика викладання музично-теоретичних дисциплін», «Методика фортепіанної майстерності», тощо.

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатків та списку

використаних джерел. Список використаних джерел складає 61 одиниць. літератури.

Розділ 1. Валентин Сильвестров в амплуа сучасного авангардного митця.

1.1. Формування стилістичного почерку В. Сильвестрова в розрізі епохи.

Український композитор Валентин Сильвестров (р. н. 1937) – сьогодні всесвітньовідомий автор, виконавець та музично-культурний діяч. Його композиторська спадщина найбільшою мірою пов'язана з неоромантичною музичною стилістикою останньої третини XX століття. Почерку митця характерна простота викладу музичної думки, тихе звучання та декотра споглядальність, що викликає асоціації з минулою романтичною добою. Музика В. Сильвестрова постає досить оригінальним явищем в контексті сучасного авангардного мистецтва. Митця повсякчас оточує творчість колег, чиї опуси змагаються між собою більшою чи меншою мірою новацій, нетиповості, та, навіть позамузичного, у той час, як В. Сильвестров прагне звертатися до звичайних людських тем.

У просторі кластерів, шумових та неприродніх ефектів творить сьогодні «просту» та доступну музику київський композитор, чим і приваблює величезну професійну та загальну слухацьку аудиторію. Неодноразово дослідники висловлюються з приводу В. Сильвестрова, доводячи, що митець володіє тонким відчуттям відбору музичного матеріалу і ніколи не намагався творити так, як це роблять інші в його оточенні. [35, с. 79]

Беззаперечним постає факт впливу на формування стилістики та музичної мови В. Сильвестрова його вчителя – Б. Лятошинського. У

багатьох творах митця можна прослідкувати риси композиторської стилістики, яка поєднує його з педагогом, особливо – у ранніх «допоставангардних» композиціях. В численних інтерв'ю та бесідах, митець пригадує, щоб був знайомий з творчістю Б. Лятошинського ще до вступу в консерваторію, і вона його чимось приваблювала. [47, с. 19] Також, композитор з вдячністю згадує, що після прослуховування написаного твору майбутнім вчителем, а також, Л. Ревуцьким – його без іспитів переводять з Будівельного інституту до консерваторії. [48, с. 72]

Б. Лятошинський одразу плекав величезні надії на свого учня, а його педагогічна робота вирізнялась вимогливістю, навчанням почуття відповідальності перед слухачем. Також, композитор завжди змушував своїх підопічних самостійно думати та осмислювати пророблену роботу, а зі слів самого В. Сильвестрова, Б. Лятошинський ніколи не нав'язував своєї думки та не утискав оригінальні творчі пошуки. [47, с. 19]

Деякі твори В. Сильвестрова повсякчас викликають асоціації з музикою романтиків, зокрема, Ф. Шопеном та Р. Шуманом – як, ось, багателі для фортепіано або «Кітч-музика». Ймовірно тому, що професіоналізм композитора полягає в майстерності втілення мелодичної інтонаційності, гнучкості мелодизму, а також – умінні вибудовувати тривалі в часі лінії розвитку та прагнути до розсередження форми. [35, с. 80] Цілком ймовірно, що поява у спадщині поставангардного періоду таких алюзій пов'язана з враженнями митця, які він отримував під час виконавської діяльності. Композитор-піаніст в одній постаті володіє м'яким туше та дуже обережно ставиться до звуку, ніби, прагне захистити інструмент фортепіано від ударності. Цікаво, що саме ці якості автор часто прописує у своїх ремарках до творів.

У ранніх творах стилістика В. Сильвестрова дуже нагадувала композиторський почерк Б. Лятошинського, що є цілком закономірним, адже щоденно митець перебував під впливом маестро. Перш за все, мова йде про скрупульозний вибір структурних, інтонаційних та композиційних

прийомів і методів, за допомогою яких буде творитися музика. Доволі часто В. Сильвестров звертається до одної і тієї ж ідеї у творах різних періодів, таким чином, створює певні арки. До прикладу, спільні риси можна розгледіти у Фортепіанному квінтеті та у Першій фортепіанній сонаті; психологічна заглибленість цього ж квінтету потім знайде своє відображення у Четвертій симфонії, а також, творах зрілого періоду. Цікаво, що стилістичні особливості, які переходять від твору до твору, мають тенденцію перетікання саме від камерно-інструментальних, переважно, фортепіанних жанрів – до симфонічних.

Домінуюча тема творчості В. Сильвестрова, що і споріднює його з Б. Лятошинським – це розкриття духовного світу людини, філософське сприйняття оточуючого світу, де різнохарактерні події та ситуації складаються в одне ціле – життя. Аналіз творів В. Сильвестрова, почасти, дозволяє свідчити, що митець сповідує композиторський підхід до музики Б. Лятошинського, а саме його переосмислення імпресіоністичної та романтичної стилістики. [35, с. 80-83] Митець активно апелює і до старовинних жанрів, як сюїта. До прикладу, його фортепіанний цикл «Тріада» містить 13 композицій, де риси сюїтності поєднуються з сонатним циклом. Також, типовими в цьому аспекті є його жанрові варіації – «П’ять п’єс для фортепіано».

Творчість В. Сильвестрова характеризується його тяжінням до жанру фортепіанної мініатюри, де він переосмислює романтичну стилістику та композиційні прийоми творення музичного матеріалу. Вперше таке бачення знайшло свій прояв у Сонаті для фортепіано №1, а потім – і у «Кітч-музиці». Риси імпресіонізму, типові композиторській стилістиці В. Сильвестрова, автор представляє за допомогою фонічного звучання інструменту, особливостей тембру та достеменної роботи з фактурою та її складовими. Композитор формує з музичної тканини яскраве мереживо, темброво трактує фортепіанні регістри, огортає мелодію колористичними нашаруваннями яскравих співзвучь – і усе це в межах авангардних та

романтичних стилістик. До прикладу, у циклах «Тріала» та «П'ять п'єс» музична тканина постає настільки розрідженою та розсередженою, що формує почуття невагомості, піднесення на духовному рівні. [17, с. 72]

Музична стилістика В. Сильвестрова постає унікальним феноменальним явищем сьогоднішньої української культури. За допомогою аналізу, особливо його фортепіанної творчості, можна заглибитись всередину свідомості митця та виявити унікальні моменти:

- автор дуже вдало переводить музичний матеріал від психологічного самозаглиблення до медитативних станів, про що свідчить поява паузованості, сповільнення темпу;
- творчість В. Сильвестрова апелює до використання імпресіоністичних рис та сонористики, вміє створити об'ємний звук як у нотному тексті, так і при безпосередньому виконавстві;
- композитор активно використовує як кантиленні образи, емоції та стани, розспівування – так і більш зосереджені стани, яких притримується протягом усієї тривалості композиції;
- В. Сильвестров повсякчас застосовує драматичну експресію та елегічні образи в одному творі;
- композитор по-своєму транслює романтизм, використовуючи інтонаційні, гармонічні та мелодичні складові, по-новому їх втілюючи у свою авторську творчість.

Серед вагомих ознак музичної мови В. Сильвестрова необхідно назвати і звернення та переосмислення музики західноєвропейських митців та їхньої традиції, що також було притаманним вчителеві, Б. Лятошинському. З цього ракурсу, В. Сильвестров - як сповідувач та продовжувач розвитку основного змісту пізньоромантичної та неоромантичної традицій. Цікаво, що стильові риси символізму, імпресіонізму та окремі слов'янські музичні традиції, що отримали своє

вираження в творчості Б. Лятошинського – зайняли свою нішу і у камерно-інструментальній та фортепіанній творчості В. Сильвестрова.

1.2. З історії жанру багателі.

Фактично, у кожному виді мистецтва можна віднайти малі форми вираження основного змісту. Цілком закономірною є їхня еволюція на протязі певного часу. Почасти, окрема періодизація розвитку отримує висвітлення в наукових роботах музикознавців. Такі праці, до прикладу, демонструють окремі аспекти зразків жанрів малих музичних форм або містять аналітичні дослідження у творчості конкретних композиторів. [32, С. 154-169]

Інструментальна мініатюра не втрачає своєї актуальності у творчості різних композиторів, ось, уже, більше, як два століття. Поруч з тим, початок XXI доби демонструє особливий інтерес до цього жанру, як елементу концертних заходів та педагогіки. Цікаво, що вперше терміном «мініатюра» в науковому аспекті зацікавився К. Зенкін ще у 1996 році. [13] Іноді, предметом інтересів дослідників стають конкретні жанри, створені у малих музичних формах, як, етюди, ноктюрни чи прелюдії, у них вони вбачають приклад мініатюри для фортепіано[38] Уже через рік після своєї докторської дисертації, дослідник К. Зенкін пише монографію, що постає в якості першого масштабного дослідження, присвяченого фортепіанній мініатюрі. [12] Музикознавця, в першу чергу, зацікавила генеза жанру, яку він прослідковує у творчості композиторів, переважно, Західної Європи, російських авторів, охоплюючи період від XIX та початок XX століття. Автор досліджує романтичну мініатюру в контексті індивідуальної композиторської стилістики та особливостей культурно-мистецьких традицій національних композиторських шкіл.

Про поетику мініатюри пише і Є. Назайкінський[33, С. 371–391], і у своєму дослідженні він робить акцент на жанрі не як елементі більш

масштабних композицій, а як на самостійному та багатогранному. Серед праць українських музикознавців музична мініатюра теж постає в якості феномену та основної теми дисертаційних досліджень, як ось, робота Н. Рябухи.[43, с. 21]У дисертаціїнауковиці жанр експоновано системним явищем, авторка зосереджується на мініатюрності, як певному художньо-образному мисленні. Вагомий внесок у музикознавство дана робота зробила завдяки наявним спробам класифікації головних аспектів у дослідженнях жанрів мініатюри. Вона включає в себе різноманітні жанри, як прелюдія, етюд, ноктюрн, елегія, музичний момент і, звісно, багатель. Цей, доволі рідкісний у композиторській спадщині жанр, був доволі популярним ще у XVIII столітті. Посьогодні він набуває зацікавлення митців і XXI століття, до прикладу, В. Сильвестрова.

Етимологія слова апелює до французької мови, де термін «багатель» тлумачиться, як щось дрібне, несуттєве та витончене. Якщо говорити про широке розуміння термінології, то «багатель» означатимекамерну та легку музичну творчість, яка не є складною у виконавському аспекті.[20, 270 с., стб. 270] Варто зазначити, що даний термін в музичній практиці використовується і для позначення музичної форми невеличких розмірів, тієї ж мініатюри. Також, багателями часто називають цикли, куди входять компактні програмні п’єски. Цікаво, що В. Сильвестров, свого часу, акцентує в багательному жанрі, як у творі компактної форми, який обов’язково повинен «щось» в собі нести. Митець апелює до французького тлумачення терміну і слова «дрібниця», вбачаючи, що в ньому можна миттєво створити «щось».[61, с. 171] Поруч з тим, наукова література жанр багателі трактує неоднозначно, також, не наділяє його конкретними типовими жанровими рисами.

Вперше до цього жанру звертається французький клавесиніст та композитор Ф. Куперен, де вміщує зразки багателей у другому збірнику, датованому 1716-1717 роками. Цікаво, що одну з частин сюїтного циклу, а саме рондо, композитор називає «Lesbagatelles». [24, с. 67-68] Поруч з тим,

більшість дослідників, все-таки вважають, що Л. Бетховен вперше використав у своїй творчості жанр багателі. Цікаво, що попри відсутність чітких характерних рис, науковці трактують багатель, як жанр. До прикладу, дослідник Копчевський Н. дає визначення бетховенським творам означення мініатюри та поєднує їх у цикли та опуси. [19, с.122]

Варто зазначити, що бетховенські твори сприймались в якості унікального явища, так як музична мова отримала нове інтонаційне забарвлення, нетипове композитору. Один з відомих дослідників свідчить, що вона набуває характеристик пізньоромантичної та, навіть, постромантичної музичної мініатюри, і сповнилась переважаючими конструктивними рисами. [13, с. 16] На сьогодні, до прикладу, існує кілька іноземних досліджень багателей Б. Бартока. Одне з таких позиціонує на прикладі розгляданого жанру саме фольклорну першооснову авторської стилістики. Для аналізу автор бере твори ор. 6. [58, 48 р.]

Фортепіанний цикл «Багателей» ор. 5. ще одного композитора, Черепніна О. розглядає у своєму дослідженні Н. Рубан. Ця робота вартісна та цікава тим, що музикознавиця, фактично, вперше звертається до виконавських та репертуарних можливостей композицій циклу. [39, С. 160–164]

Окрім вищезгаданих композиторів, свого часу, до написання жанру багателі звертались Б. Сметана, Ф. Шуберт, Дж. Россіні, А. Дворжак, Ф. Ліст, Е. Сен-Санс, Л. Шукайло, В. Сильвестров, Л. Бобильов, тощо. Огляд творчості різних авторів дозволяє стверджувати, що багатель в якості музичного жанру, переважно створювалась для струнних інструментів та фортепіано. Також, необхідно зазначити, що уже у XX столітті її інструментарій починає охоплювати дерев’яну-духову групу, рідше – мідну, та, навіть, народну, куди необхідно віднести соло для гітари. Цікаво, що естетичні основи наступного, XXI століття, представляють декотре послаблення у використанні в багательному жанрі

різноманітного інструментарію. В цей період основна увага приділяється фортепіанному викладу.

Жанр багателі дуже активно експонований сучасною композиторською практикою, ймовірно тому, що він підлягає великій кількості потенційних трансформацій. Незважаючи на традиційне оригінальне тлумачення в якості дрібнички чи іграшки, поступово багатель отримує універсальних рис, актуальності, комунікативності і навіть медійності, про що свідчать сучасні твори. Попри це, у спадщині сучасних митців жанр не завжди постає домінуючим та презентує змістовне бачення автора, а лише частково відображає стилістичні уподобання при використанні сучасних музично-виразових засобів. [32, С. 154-169]

Оригінальне трактування при зверненні до жанру багателі можна віднайти в творчій спадщині М. Капустіна. Цей своєрідний піаніст та композитор зумів поєднати у своїй творчості стилістику джазу та класичної музики. Він є автором «Десяти багателей» ор. 59, де використовує тільки форму цього мініатюрного жанру, але не вкладає у нього певний теоретичний чи світоглядний зміст. Проте, його цикл вартий уваги з точки зору імпровізаційної манери викладу, використаним автором джазовим гармонічним мисленням при строгій форму усього твору. Даний комплекс представляє собою насичені джазовими прийомами контрастні п’єси, що чергуються між собою. За фактурою вони є доволі віртуозними, ймовірно, через багатий виконавський досвід автора в комплексі з його академічною освітою.

Ознайомлення з багатьма зразками творів дозволяє вирізнити серед суттєвих ознак сучасного багательного жанру наступні:

- першочерговість деталей;
- технічна досконалість;
- експозиція виконавської майстерності;
- насичення образними афоризмами;
- прагнення до циклічності;

- синтез миттєвого, тимчасовості образу та концентрації на змісті;
- масштабність в малих формах.

З плином часу, жанр у творчості сучасних композиторів отримує безліч новацій, і постає творчою лабораторією – для пошуків, синтезів, комплексів та неймовірних поєднань. Іноді, у такому жанрі малої форми митець отримує змогу відобразити цілий світ. Серед усіх сучасних авторів у композиторській спадщині В. Сильвестрова саме жанр багателі отримує ідейність, як таку, та постає базою для формування «Циклу циклів», де митець оригінально втілює усі свої авангардні вподобання. В творчому баченні композитора жанр набуває абсолютно нових, нетипових йому рис, насичених універсалізмом вислову, потенціалом взаємодії з навколишнім світом, про що автор сам неодноразово зазначає. Детальніше його типові багателі будуть розглянуті у Другому розділі магістерського дослідження. [32, С. 154-169]

1.3. До історії української фортепіанної сонати.

Жанр фортепіанної сонати пройшов чималий шлях розвитку, як і жанр фортепіанної багателі, проте, почав він свою історію дещо раніше, ще з творчості віденських класиків. Будучи елементом сонатно-симфонічного циклу, соната набула своїх остаточних класичних рис, серед яких необхідно відзначити типові та незмінні: тричастинна форма; наявність стандартних елементів, як експозиція, розробка та реприза; наскрізний розвиток, наявність динамічної репризи; специфіка та порядок викладу основних партій (головна, сполучна, побічна, заключна); переважання тоніко-домінантових співвідношень між головною та

побічною партіями; наявність та форма коди; форма кожної частини; характерність основних тем та їхні взаємовідносини.

Звісно, з плином часу усі ці типові риси видозмінювались, щезали, замінювались новими або синтезували між собою. Композитори надавали своїм творам ліризмі та епічності, що характерно уже романтичній добі; інші композитори, як, до прикладу, Ф. Ліст, представив у своїй творчості її одночастинний варіант, а О. Скрябін – сформулював поемний жанр, надавши йому, навіть, нової назви: соната-поема. Якщо охарактеризувати загальні тенденції видозмін та згрупувати окремі елементи по групах, то можна сказати, що вони проходили в двох основних напрямках – це зміни в розмірах та масштабах композиції, і, зазвичай, ця градація відбувається у бік зменшення, стиснення, компактності. Композитори досягали змін у формі класичної сонати, перетворюючи її на романтичну, за допомогою тематичного матеріалу.

З іншого боку, соната змінювалась за своїм змістовним наповненням, тобто, представники романтичної доби вкладали в сонатний жанр та в сонатну форму абсолютно інший зміст, таким, чином, цілком закономірно, що вона змінювалась за масштабами та ідейним наповненням.

Стосовно розвитку української сонати для фортепіано, то вона теж отримала свій оригінальний розвиток у творчості різних композиторів, поруч з тим, жанр набув неймовірної краси музичного оформлення – українського колориту. Звісно, на перших стадіях своєї появи, сонатні фортепіанні твори мали більш підготовчий та «вступний» характер, якщо так можна висловитись про жанрову еволюцію. До 1924 року усі сонати для фортепіано, які композитори намагалися створити на національному музичному грунті – були, скорше, пробами пера, аніж професійними академічними зразками.

Саме вище озвучена дата стала відправною точкою, коли українську фортепіанну соната дослідники та музикознавці вважають народженням

першого зразка професійного жанру. Цим зразком став перший твір в даному жанрі Б. Лятошинського. Окрім вагомого значення для української композиторської національної спадщини, з ракурсу даного магістерського дослідження поява цього твору теж відіграла неабияке значення. Зважаючи на факт близького спілкування вчителя та його учня, В. Сильвестрова, саме Перша соната Б. Лятошинського справила неабияке враження на митця.

Якщо повернутись до клавірних творів, що ще у XVIII століття український композитор Д. Бортнянський писав класичного зразка сонати, що відділяє національний твір Б. Лятошинського на, майже, півтора століття. Проте, Д. Бортнянський не намагався у своєму творі розкрити саме український колорит, використовуючи типові народні теми, чи інтонації, він писав за класичним зразком і сповідував традиційні норми і вимоги жанру. Проте, уже у своїх кількох творах композитор вносить видозміни у форму творів. одна з його сонат – це циклічний приклад сонатності, у той час, як два інші – це одночастинні твори. Звідси, можна зробити висновки, що, навіть дотримуючись усіх канонів написання жанру сонатно-симфонічного циклу – уже в Д. Бортнянського виникло бажання написати відмінний від стандартів твір. [26, С. 27]

З плином часу, композитори не полишали спроб у написанні фортепіанних сонат, і наступний твір, який варто виділити - це був фортепіанний зразок М. Лисенка. У цьому творі митець намагається поєднати риси сонатності та національний мелос. Використовуючи певні елементи, йому вдається створити оригінальний український твір класичного європейського зразка. Серед найтиповіших необхідно назвати наступні: терцієві паралелізми, типові нашій, українській пісенності;, типові ритмічні та інтонаційні інтонації; мажоро-мінорні зміни, які теж можна знайти у будь-якій пісні; народна діатоніка – як альтернатива мажоро-мінору; аналогічні ладо-гармонічні тонкощі українського мелосу, тощо. Цікаво, що свого твору М. Лисенко ще додав елементи з бетховенської драматургії, проте, твір його не став дуже популярним. Одна

з причин, яка, ймовірно, посприяла деякому забуттю – це надто пряме використання фольклорних джерел.

Інтерес до фортепіанної сонати починає набирати обертів уже на початках XX століття – у творчості Я. Степового, В. Барвінського, Л. Ревуцького. До прикладу, у творах останнього драматургічні та композиційні принципи постають наближеними до поемності, яку автор наближає в якості ознаки національної стилістики. [14, С. 36]

В наступну історичну добу жанр фортепіанної сонати постає у колі інтересів таких митців, як В. Годзяцький, В. Шумейко, О. Ківа та В. Сильвестров. Свого часу, одна з небагатьох дослідниць вітчизняного жанру сонати, Л. Ланцута, навіть, виокремлює характерну цим творам жанрову різнотипність, виділяючи сонату монологічного типу, сонату діаологічного та полілогового типу. [25, 24 с.]

Розділ 2. Стилістичне вдосконалення композиторського почерку В. Сильвестрова з позиції вибраних фортепіанних творів.

2.1. Еволюція композиторського стилю на прикладі трьох сонат для фортепіано.

Історія музики XX століття, сповнена звичних радикальних підходів у формуванні образів та композицій, не позбавлена у творчості митців і традиційних класичних жанрів, куди відноситься фортепіанна соната. Впродовж тривалого часу цей жанр отримує безліч трансформацій та видозмін у творчості різних авторів, у тому числі, й українських. Попри такі еволюційні зміни, жанр сонати зберігає свої найхарактерніші риси, що мають відношення, як до структурних канонів, так і до внутрішнього наповнення.

В. Сильвестров вперше звертається до цього жанру у 1970-их роках, коли його творчість була спрямована у полістилістичне русло. Цьому процесу характерні апеляції до мистецтва XVIII – XIX ст., звідки композитор почерпнув технічні, композиційні, інтонаційні та інші прийоми, сформувавши, таким чином, власний композиторський почерк. Загалом, сонатна творчість митця отримала своє висловлення не лише у фортепіанних творах, адже у 1983 митець пише сонату для віолончелі у супроводі фортепіано, а у 1990 – скрипковий твір, називаючи його «Постскриптум». Важко сказати, чи відчував тоді композитор, що це буде заключний його твір в даному жанрі, а чи він навмисне дав йому таку програмну назву – але ці два інструментальні твори і стали його фінальними в жанрі сонати.

Остання третина XX століття в музичному аспекті характеризується творчими процесами, яким була типова формотворча індивідуалізація.

Відповідно, традиційна форма отримує значних видозмін, що базуються на авангардній технічній базі. Іншою формою роботи з класичним жанром слід назвати дотримання основного каркасу схеми при оновленні її інтонаційного змісту. Окремі дослідники вбачають, навіть, певні рівні, при яких індивідуалізується музичний твір та отримує безліч параметрів. Ось, як В. Холопова виділяє:

- ***мікрорівень***, що стосується видозмін в сфері інтонацій, ритму, фактурних та лінеарних видозмін, регістрів та динамічних відтінків;
- ***макрорівень*** – це видозміни, що проходять в драматургічному та архітектонічному плані.
- ***середній*** стосується виключно тематизму та мелодики класичних творів. [53, с. 453]

Відповідно, кожен індивідуальний митець обирає власний сучасний шлях трансформації класичного жанру, наповнюючи його особистісною стилістикою. Зважаючи на те, що В. Сильвестров пише свої три сонати в період 70- их років минулого століття, свідчить про його вподобання цих часів. Даний період фортепіанної творчості, цілком закономірно, характеризується прихильністю до жанру сонати, а також – спрямуванням творчого почерку митця в бік класичних, тобто, академічних взірців при побутуванні авангардних тенденцій. Відповідно, даний проміжок часу в українському мистецтві не характеризується популярністю жанру фортепіанної сонати, і у вітчизняній музиці він з’являється в якості поодинокого жанру. Прикладом таких звернень стали твори В. Годзяцького, М. Скорика та Є. Станковича. У цей же період були і такі митці, які представили цілі сонатні цикли, ось, як В. Бібік.

В період написання трьох фортепіанних сонат В. Сильвестровим, а це 1972, 75 та 1979 роки, митець творив й інші свої опуси. Серед них – вокальні цикли з програмними назвами: «Прості пісні», «Тихі пісні»; тут же – Четверта симфонія та твір для віолончелі у супроводі оркестру

камерного складу під назвою «Медитація», а також композиція для струнного оркестру – «Серенада». ***Усі ці твори отримують спільну стилістику, яка, як і сонати для фортепіано, характеризується відходом від авангардної техніки, а саме, її ліризацією, а також – поступовою відмовою від типово загостреної експресії.***

Перша фортепіанна соната має, ніби, дві дати народження, а саме: 1967 року вона вперше побачила світ у чотиричастинній формі, проте, уже 1872 року автор переробляє твір у двочастинну композицію. Тут повноцінно панує стилістика раннього романтизму, що буде більш детально розглянуто при аналізі окремих партій та тем. ***Якщо говорити про період, який розділяє редакції одного твору в 5 років і нове переосмислення сонати автором, то це уже свідчить про певний ріст та розвиток його професіоналізму.*** Якщо, до прикладу, він спершу хотів розповісти щось у чотиричастинній побудові, то далі – значно скорочує її, надаючи більш глибинного, проте, компактного змісту.

Перша частина твору містить поєднання поліфонічних прийомів з типовими структурними елементами сонатної форми. Цей комплекс автор використовує для тематичного розвитку. ***Якщо поглянути глибше і зануритись в причини заміни авангардної авторської техніки на поліфонічну – то в цьому аспекті теж проглядається стильова еволюція уже в першій сонаті.***

Головна партія, gis-moll, написана у формі триголосної фуги, яка містить власну експозицію та вільний розділ. Тематичне зерно формується з початкової секундової інтонації, на pp, а далі набуває поступово більш широкого діапазону, де чітко прослідковуються 12 неповторюваних звуків. Алюзії з додекафонною манерою письма тут очевидні. Інтонаційний план головної партії містить характерний мотив, ***сформований ходом на велику септіму догори та обігруванням тризвуку. Тут необхідно звернути особливу увагу на цей інтонаційний комплекс, адже, в подальшому, він стане символічним для стилістика В. Сильвестрова.*** Тематичний

матеріал головної партії розвивається у вільній частині її експонування і містить традиційну стрету та кілька імітаційних секвенцій. Поліфонічне протискладення містить підголоски, що в інтонаційному плані є абсолютно полярними до самої теми і вони отримують гамоподібний виклад.

Приклад №1.

В якості побічної партії В. Сильвестров використав вальс, що є не дуже типовим для комплексу з поліфонічною головною партією. Також, нетрадиційним є використання тональності f-moll, яка співвідноситься з головною не у першому ступені спорідненості. Якщо інтонації головної партії отримали, відносно, обмежений діапазон, то побічна, ніби розливається по всій клавіатурі.

Приклад №2.

Експозицію можна умовно назвати контрастною за кількома характеристиками – тональною, образною, фактурною, жанровою, інтонаційно-об'ємною. В розробці автор «працює» з головною партією, H-dur, яка отримує вальсових рис і набуває ритмічного збільшення – типово поліфонічний прийом. Реприза сонати містить експозицію фуги, а тематизм побічної партії переноситься до нижнього регістру - тут використаний поліфонічний прийом вертикальної перестановки голосів і в одноіменній тональності, h-moll. ***Цікаво, що таке терцієве співставлення тональностей між основними темами сонати буде характерне композитору і у пізніших творах, саме тому, його слід вважати стилістичною рисою, а значить – елементом еволюції стилю.***

Для другої частини твору митець обирає форму подвійних варіацій, але тут прослідковуються і рондальні риси, і тричастинні. Загалом, композицію можна зобразити наступним чином:

A B A_1 B_1 A_2 A_3 A (лише 4 такти) B_2 A_4 (Coda)

І перша, і друга тема частини наділені пасторальністю. Перша – ніби змальовує простір, повітря, про що свідчить виконавство октавних унісонів на фоні витриманого басу.

Приклад №3.

Другій темі притаманні мелодичні розспівування, у той час, як у супроводі проводиться низхідний терцієвих рух.

Приклад №4.

Варіаційна робота у другій частині сонати проводиться за допомогою ритмічного збільшення теми та вертикально-рухомого контрапункту, а також – постійного тріольного акомпанементу другої теми.

Перша соната у фортепіанній творчості В. Сильвестрова постає оригінальним твором, де композитор органічно поєднує різноманітні технічні засоби роботи з тональною музикою: гомофонно-гармонічні та поліфонічні. Сонатну форму автор трактує завдяки використанню ліричного, споглядального розвитку. Він, також, дотримується окремих сонатних принципів, а саме: наскрізного розвитку, мотивної та тематичної роботи з музичним матеріалом, данимізації та тематичного проростання. ***Дана соната містить типові характеристики музичної мови композитора – це різноманітні градації, особливо – тихого звучання, тяжіння до одночастинного циклу, про що свідчить attacca, особливі ліричні звукові комплекси та надання всім регістрам інструменту – рівноправного значення.***

Друга фортепіанна соната написана в одночастинній формі, а за характеристиками її можна визначити, як концентричну. Основна тема постає ніби стисненою в часовому проміжку та дуже концентрованою в тематичному.

Приклад №5.

Необхідно відзначити, що дана соната дуже відрізняється від попередньої і має більш характерні риси додекафонії, сонористики,

алеаторики, у, на перший погляд, хаосі музичних звуків, можна прослідкувати наближення тематичного та інтонаційного змісту до хоралу. У цьому творі В. Сильвестров активно використовує кластери, безліч випадкових знаків, велику кількість темпових та штрихових позначень, поруч з тим – відсутність конкретного розміру. Автор у цьому творі, ніби, цілковито довіряє виконавцеві, адже, його типові «rubato», невизначені в часі фермати, рітенуто та «відносні» паузи дозволяють інтерпретатору дозволити внести у цей твір декотрого суб'єктивізму.

Друга половина сонати набуває репризних рис, які можна зобразити наступним чином:

$$\mathbf{a\ b\ c\ d\ a_1\ b_1\ c_1\ b_2}$$

Розробка та реприза твору містять елементи хоралу та решти звукових комплексів, які складно назвати конкретною основною чи додатковою темою. Роль Другої фортепіанної сонати в еволюції стилю композитора виявляється у використанні її ідей у П'ятій симфонії, теж одночастинній, де також присутні кластери та подібні інтонаційні звукові комплекси. [47, с. 65]

Третя фортепіанна соната чітко змальовує композиторську стилістику. У цьому творі класичного жанру митець підпорядковує сонатній структурі усю драматургію інтонаційного розвитку. Незважаючи на використання улюбленого автором прийому attacca, кожна з трьох частин сонати виконує свою функцію. В даній композиції В. Сильвестров по-особливому поєднує сонатні принципи з поліфонічним мисленням, а в якості спільного елементу фігурує його індивідуальне творче мислення.

У побудові структури Третьої сонати автор звертається до барокового традиційного зразка, надаючи першій та другій частині тричастинної сонати назв «Прелюдія» та «Фуга». Цікаво, що третій, заключний розділ, композитор цілком закономірно називає «Постлюдією». ***Повертаючись до еволюції композиторського письма, і, зокрема,***

фортепіанної стилістики, необхідно сказати, що В. Сильвестров вперше звертається до такої жанровості, що в подальшому відобразиться на його «постлюдійній» творчості.

Появу у В. Сильвестрова постлюдії можна порівняти з наявністю коди у творах пізньої романтичної доби інших композиторів. Якщо у романтиків така кода функціонувала в якості продовження ідеї твору та прагненні максимально довго у часі відтягнути насолоду музичним втіленням, то В. Сильвестров акумулює в постлюдійному елементі певні висновки, переосмислення, та додаток до основного вислову. Саме тому, «Постлюдія» в якості третьої, заключної частини, у Третій сонаті набуває основного значення.

Перша частина Третьої сонати, названа автором «Preludio». Цей розділ, як і інші два, побудований за серійним, а, отже, додекафонним принципом, де митець експонує 12 неповторюваних звуків. Їх розвиток проходить завдяки традиційному поліфонічному елементу – ритмічному збільшенню, і його автор розташовує всередині. Основні два тематичні плани «Прелюдії» - це є терції та секунди, на яких і будується основний тематизм частини.

Приклад №6.

Друга частина сонати, «Fuga», побудована на двох дванадцятизвукових темах, що отримують свій розвиток за принципами поліфонічних жанрів, а саме: після парних проведень композитор використовує парні відповіді. Для цієї частини сонати характерним є хід на септіму, потім нону, а далі – знову переважання секундових та терцієвих інтонацій.

Приклад №7.

Третя, заключна частина сонати, яка, за структурою, в принципі, відповідає класичному сонатно-симфонічному циклу, проте за його складом – тяжіє до поліфонії, отримала навантаження смислового центру. Тут чітко прослуховується хорал, проте, він, ніби розчинається в

атональних звуках. Цей заключний розділ містить інтонації та мотиви попередніх двох частин, звідки можна свідчити про наявність драматургії.

Приклад №8.

Варто зазначити, що у цій частині формується ще одна, характерна еволюції фортепіанного стилю В. Сильвестрова, риса: поєднання хоральної акордовості з атональністю та алеаторикою.

Серед новацій, застосованих композитором у Третій фортепіанній сонаті, слід назвати тонку фактурну деталізацію. Кожне тематично-інтонаційне утворення у нього є підпорядкованим до можливого проспівування, а саме: акордова вертикаль отримує горизонтальне втілення, мелодична фігурація – мелодизацію, а сонорний комплекс представлений у вигляді інтонаційних нашарувань. Незважаючи на чітку тричастинність даної сонати, у ній відчувається певна одночастинна тенденція – через наявний наскрізний розвиток та певну гармонічну незамкненість. Також, через виконання частин attacca, і наявність тематичних елементів у різних частинах, що, ніби запозичують його одна в одної. У сонаті можна прослідкувати і наявний лейтмотив, він наскрізь пронизує усі частини композиції- це є терцева або, у декотрих випадках, децимова вертикаль.

Звернення В. Сильвестрова, сучасного авангардного митця, до сонатного циклу – є явищем нетиповим, навіть, якщо зважати, що композитор апелював до сонатного жанру ще у 1970-их роках. Митець дуже професійно зумів зберегти композицію, драматургію та інші суттєві ознаки класичного жанру і навіть представив домінуючим сонатні принципи. Серед них варто ще раз підсумувати вагоме значення динамізованої репризи, наскрізного розвитку, довершеності тематизму, а саме – перенесення його на новий, якісний рівень, а також, інтонаційне проростання тематизму від першої – до останньої частини твору. До професійних якостей митця варто віднести його досконале вміння поєднати сонористику, алеаторику, додекафонію та інші види сучасних

технік з поліфонічними прийомами, тональністю, атональністю та, апріорі, класичним сонатним циклом.

Завдяки аналізу трьох фортепіанних сонат В. Сильвестрова – можна прослідкувати еволюцію його фортепіанного, та і взагалі – композиторського стилю. Перш за все, необхідно відзначити ліричне мислення, присутнє на усіх рівнях творення: у тематичному, фактурному і найголовніше – драматургічному. Стилістична специфіка полягає і у використанні терцієвості у мелодичних та гармонічних зворотах, вона наповнює гармонічну вертикаль, тональні співвідношення. Незважаючи на присутню чотириголосну хоральну акордовість – її опора все-одно відбувається на трьохзвучних елементах.

В. Сильвестров дуже тонко та по-особливому експонує сучасні композиторські техніки через традиційний ліризм. Навіть, серійність отримує вільне трактування, а ліризація присутня в основних темах композицій. Експресію композитор теж дуже вдало згладжує завдяки особливому тонкому ліризму: він застосовує пом’якшення гострого ритму завдяки затриманням та залігуванням дисонансів. Те ж саме стосується атональної музики, яку В. Сильвестров дуже вдало поєднує в співіснуванні з тональністю. Ймовірно, саме такий професійний розвиток став одним зі щаблів фортепіанної та й загальної еволюції стилю композитора.

2.2. Багателі В. Сильвестрова, як відображення його професійного та стилістичного розвитку.

У творчості В. Сильвестрова, та й взагалі, в українській фортепіанній музиці, вагомого значення набуває його багательний «Цикл циклів». Це комплекс, у який автор вміщує 21 цикл, до якого входить близько трьохсот мініатюр. Митець сформулював своє індивідуальне бачення цього жанру і представляє в ньому комплекс загальнокультурних рівнів та універсальної

форми. З його слів, багательний цикл створений для культурного лікування та перемоги. [60] Поруч з тим, автор вкладає у свої багателіфілософсько-теоретичний світогляд, що презентує музику, як космічний феномен, про що регулярно говорить на численних інтерв'ю, бесідах та лекціях. Це позиція митця, його фортепіанно-багательне бачення, яке заслуговує на розгляд та увагу у магістерському дослідженні. [47, с. 23] В. Сильвестров настільки захоплюється цією «багательною» тематикою, що формує для себе, а значить, і демонструє в сучасному музикознавстві, такі поняття, як «багательність», «багательне мислення», тощо. Він, навіть, вважає, що ці тлумачення постають в універсальній картині музичного Всесвіту і називає активний період творчості, в який захопився цими мініатюрами, як «багательний». [60]

Цілком закономірно та логічно можна трактувати цей мініатюрний жанр у творчості митця з точки зору поєднання «космічного» та «людського», якщо звернутись до першооснови мініатюри – дрібнички, як такої, та того змісту, який вона може нести в собі. Дослідники творчості композитора вбачають у його розгляданих мініатюрах потенціал та бажання охопити максимум і втримати в долоні, фактично, увесь Всесвіт – в цьому і полягає основна концепція його багателі. [32, С. 154-169] З точки зору розвитку фортепіанного стилю, то тут необхідно сказати, що на його піку і, уже в зрілому віці, автор повертається до першооснов: простоти викладу, уваги до деталей. Ним керує величезне бажання максимально спростити музику та зробити її демократичною, доступною для людського сприйняття. Таким чином, митець намагається «достукатись» багателями до емоцій кожного слухача.

Приклад 9.

Сучасна композиторська спадщина налічує кілька авторів, які зверталися до жанру багателі, про що йшлося у Першому розділі дослідження, проте, напевно, жоден з митців не перейнявся цим жанром настільки, як це зробив В. Сильвестров. Аналіз творчості інших

композиторів дозволяє стверджувати, що їхні звернення до жанру мали епізодичний характер та не вибудовували навколо нього глобальних концепцій. В свою чергу, В. Сильвестров з жанру багателі формує певну лінзу, крізь яку він споглядає оточуючий світ, відповідно, розглядана мініатюра допомагає висловити образну думку, відчуття автора, що і формує його фортепіанну стилістику. Багателі композитора абсолютно відходять від того першопочаткового жанру дрібнички, якими були перші багателі та зразки жанру в інших митців. Композитор значно розширив межі жанру, вмістивши в нього певне раціональне, ідейне зерно та втілити глобальне значення. [44, с. 372]

Приклад 10.

Митець неодноразово характеризує свій багательний стиль (тобто, жанр у творчості формується в цілу стилістику, в чому виявляється його фортепіанна еволюція). В. Сильвестров відверто говорить про свої прагнення, аби музика багателей почала відроджувати духовне в людині, людське. Саме тому він приходить до свого бачення авангардної багателі. [29] Інші дослідники стверджують, що ці його фортепіанні мініатюри – це авангард, але, ніби – навиворіт. Ось, як Фурдуй Ю., наводячи типові, на її думку, риси стилю багателей митця. [52, 269 с.] Дослідниця, вбачає їх у наступному:

- актуалізації музичних миттєвостей, а саме в переході від «ніщо» у «щось». Ймовірно, тут дослідниця трактує першопочаткову «незначущість» жанру мініатюри та досягнення її глобального змісту у творчості В. Сильвестрова;
- автор відмовляється у своїх творах від перезавантаження слухача надмірним використанням формотворчих технік;
- орієнтування в медитативному напрямку, тобто, композитор прагне викликати у слухача розслаблений психологічний стан і хоче, щоб він перебував у ньому доти, доки прослуховує композиції циклу;

- споглядання та зануреність в тишу – як елемент тієї ж медитативності;
- певна незавершеність;
- відкритість та щирість;
- повернення до крупних форм, а саме циклічність. (митець часто називає свої цикли «симфонією для солюючого фортепіано».

Цікаво, що інша дослідниця вбачає зв'язки багательних циклів з кітчевою стилістикою митця. В окремих зразках багателеймузикознавиця вбачає певні інтонаційні спільності. Вона веде мову про кітчеві звороти, що не входять у контекст багателей. Поруч з тим, Д. Жалейко представляє ці елементи доволі символічним вираженням реальності, як, своєрідного піднесення та поетизації. [11, с. 12–13]

Розвиток фортепіанного стилю В. Сильвестрова пов'язаний і з втіленням типових багательних рис в інших жанрах. До прикладу, цикл п'єсок «Пасторалі» (для скрипки у супроводі фортепіано) містять майже усі типові багателям характеристики. У цьому творі також можна відзначити звернення до бетховенської стилістики, що уже поєднує двох різних митців, активних творців жанру багателі.

Багателі у творчій спадщині В. Сильвестрова набувають домінуючого значення. Це зрозуміло не лише з обсягу його грандіозного циклу, куди входить біля 300 опусів, та з типових характеристик, які потім отримують втілення в інших фортепіанних жанрах митця, а й із загального мислення композитора, яке він і сам називає «багательним». Домінуючий стиль, величезна кількість опусів, які пронизують, фактично, увесь творчий шлях, прагнення до максимальної простоти та лаконізму у зрілому віці, при цьому, сповідуючи глобальні, навіть, космічні ідеї – усе це свідчить про так-звану червону нитку, якою жанр пронизує не лише творчість, але й життя В. Сильвестрова. Цікаво, що про цю мініатюру композитор неодноразово висловлюється, називаючи багателі, на перший

погляд, незвичними термінами, як ось: «епос з нісенітницями», «монументалізацією дурниць», «музикою розради», «музичні мінімуми», «симфонії пустяків», тощо. [52, с. 159-162]

Ще однією провідною рисою стилістики багателей композитора необхідно назвати актуалізацію музичних миттєвостей. Варто відзначити, що багатель, як поетична мить – зустрічається ще і значно раніше – у спадщині Л. Бетховена. [12, с. 29-30] Сам автор вважає, що його твори наслідують виключно шуманівські цикли для фортепіано, а саме «Крейслеріану». [52, с. 217] Необхідно зазначити, що багателі різняться від «прототипів» жанру розімкненістю структури у різних музичних аспектах, що стосуються форми, гармонії. Така специфіка і відрізняє мініатюри В. Сильвестрова від інших, адже вони наділені своєю індивідуальною унікальністю. У стилістичному відношенні твори межують між рисами модерну та постмодерну. ***Музичний текст багателей автора відображає його стилістичний та професійний розвиток завдяки своїй універсальності та багатовимірності,*** ось чому його стиль та методика отримують дуже різноманітні, й, іноді, протилежні інтерпретації у музикознавчих та виконавських джерелах. Зі слів самого автора, він стверджує про появу у наш час певної універсальної стилістики. [45, с. 79-80]

Приклад 11.

Феномен В. Сильвестрова музикознавці прогнуть осягнути з різних ракурсів, почасти, обираючи протилежні характеристичні сторони, що дозволяє максимально різносторонньо осягнути його багатошарове та багатопластове стилістичне мислення. З цього приводу у різних дослідженнях виникають суперечності між його концепціями у елементах стильових складових [15], де детально авторка розглядає музичну мову митця з точки зору постмодерністичної стилістики. Ще одна музикознавиця, Хрущева Н. долучає творчу роботу В. Сильвестрова до естетичних принципів метамодернізму. [54]

Композитор неодноразово протиставляє свою багательну стилістику до такої манери творення, як методоцентризм, акцентуючи на тому, що музика потребує ставлення, наче до живого організму. У той час, як принципи методоцентризму передбачають навмисне написання музики під певні догми та стандарти. [4] В. Сильвестров категорично заперечує своє відношення до естетики постмодернізму, називаючи ідеологією цього напрямку мистецьку байдужість, та доводячи, що вона є йому абсолютно байдужою. [46, с. 158] Неодноразово В. Сильвестрова називають останнім романтиком, з чим він теж, м'яко кажучи, не згоден. Композитор більш схильний вважати себе представником «нового символізму» та прибічником багательної стилістики. [47, с. 304]

Чергове інтерв'ю, пов'язане з відображенням його професійного та стилістичного розвитку свідчить про відношення автора до функції музики, як до подвоєння життя та його демонстрації, поруч з тим, митець свідчить про наявність музики з роллю розради. [60] Митець повсякчас наголошує на тому, щоб його авангардно-налаштовані колеги зрозуміли, що сучасна музика уже перенасичена гудінням, шипінням, напругою та скреготом, і необхідно згадати про природні явища, такі, як бутони квітів, сонце, трава, вода, тощо. [48, с. 160] Уже з цих слів можна чітко прослідкувати, як еволюціонує стилістика та професіоналізм автора, що на піку своєї еволюції доходить до того, що усе просте та доступне і є геніальним.

Неодноразово дослідники вбачають у фортепіанних творах В. Сильвестрова певну, «вітальну енергію», де серед обов'язкових умов постає піднесення, а в окремому, своєму середовищі і народжуються та живуть багателі автора. Основні жанри та інтонації, які наповнюють «багательний епос», складаються з вальсів, романсів, серенад та інших елементів, які в сучасній музиці уже почали втрачати свій попередній сенс, у той час, як ***мистецтвом багателей В. Сильвестров не лише демонструє власну еволюцію, а й відроджує ці жанри.*** Ось і

музикознавці стверджують, що незважаючи не декотру банальність та надто звичність романсових, вальсових та серенадних інтонацій – ***вони представляють собою життєвий сенс, почуття, людяність, а, отже, демонструють міжособистісні відносини, які в сучасному соціумі все частіше втрачаються.*** [36, с. 354]

Частково, багательність композитора можна порівняти з салонністю, вивченням якої займався О. Антонець. Їх спільною рисою варто назвати цілком закономірний процес повернення до феномену простоти та доступності, що свідчить про нову еволюційну хвилю постмодерну. Така потреба цілком закономірно виникає в той момент, коли музичне поле та «слухацьке» вухо перенасичується реальними гучними звучаннями, швидкістю сучасного життя і народжується прагнення повернутись до інтимності, щирості, внутрішнього спокою. [1, с. 181-182] Композитор повсякчас протиставляє свою багатель тим жанрам, які звучать для мас на площах та великих концертних залах. В. Сильвестров погоджується, що його багателі є салонним мистецтвом, проте, незгідний зі штучно сформульованою негативною характеристикою, що часто застосовується до салонного мистецтва. Він вкотре каже: «…музика має звучати, у будинках, в душах, а не на площах…» [16]

Частково, називаючи свої мініатюри розгляданого жанру, автор констатує на його «слабкості», проте, вважає, що саме така музика може зцілити людину емоційно, зсередини, даруючи нову надію. Про етичні виміри митця висловлюється і його колега, львівський композитор О. Козаренко: «…в контексті постмодерної естетики національна музична мова сучасності отримала дуже вагомий внесок – етику. Адже, саме завдяки етичному виміру формуються методи гармонії, злагоди та змирення, як рятівного «жилету». В. Сильвестров здійснює крутий поворот назад, у природні музичні умови, реабілітуючи, гуманізуючи та комунікуючи мовленнєві коди, закладені в український мелос. Завдяки

цьому – відбувається нова фаза та надія на еволюцію національної музичної мови у XXI столітті…» [22, с. 255]

Варто відзначити, що багательна стилістика В. Сильвестрова сконцентрувала навколо себе величезну кількість філософських та етичних змістів, які можна поєднати між собою, акцентуючи увагу на відкритості, щирості та відвертості, як основних функціях жанру в музичному мистецтві та фортепіанному розвитку композитора, зокрема. Свої твори автор називає «багательним епосом», і його основною характеристикою слід назвати уникання монументальності, незважаючи на масштаби циклів у макроциклах.

Принципи такої побудови циклу, коли у ньому знаходяться менші цикли – автор неодноразово використовує та звертається до такого типу побудови композицій. До прикладу, така організація творів спостерігається у камерно-вокальних програмах «Музика поезії», у його «Мелодіях миттєвостей» - для скрипки у супроводі фортепіано, тощо. Такий підхід митець називає доволі влучним терміном – «супротив монументальності», а також звертає увагу на правильність розуміння циклу лише при безперервному виконанні протягом 70 хвилин. Називаючи цикл багателей «симфонією миттєвостей», В. Сильвестров також завжди пояснює організаторам виступів, що його багателі не повинні «перетинатися» у концертних програмах з творами інших композиторів, а тим, паче, з ймовірними зразками багателей, а в ідеалі – щоб концерт був присвячений виключно виконанню його «Циклу циклів». Тільки при дотриманні правильної експозиції багательного циклу – можливо чітко й тонко зрозуміти увесь зміст творів та осягнути ідею автора. Свій «багательний» епос, зі слів митця, складають безліч «власних» текстів, вони ж скомпоновані в цикл за тотожним принципом.[52, с. 174]***Елементом еволюції фортепіанного стилю композитора полягає і в конструктивному переосмисленні жанру, при внесенні глибинного***

змісту у малу форму і трактуванні масштабного циклу з позбавленням його монументальності.

Між усіма багателями циклу є певна спільність, незважаючи на віддаленість опусів між собою, проте, кожна з них постає індивідуальністю. Автор часто звертається до стильових елементів минулих епох, інтонаційних повторів, та варіативних видозмін, у багатьох багателях відчувається стилістика того чи іншого композитора, скажімо, романтичної доби, або класика, яка є впізнавана не через пряме чи опосередковане цитування, а, швидше, через використання манери, почерку. Стилістика В. Сильвестрова об'єднана одним спільним компонентом, який О. Козаренко вбачає у вищому ступені концентрації музичного висловлювання. Музиколог зазначає, що фортепіанна спадщина композитора отримує таке обличчя, ніби протягом 30 років вона представлена одним твором, комбінованим, переосмисленим та видозміненим на основі знакових елементів власної стилістики та музичної мови. [22, с. 194]

Отже, жанр фортепіанної багателі, так активно представлений творчістю В. Сильвестрова і так незаслужено «засмиканий» музикознавцями з приводу своєї першої появи у творчості чи то Ф. Куперена, чи то Л. Бетховена – сьогодні постає абсолютно в новому амплуа. Аналізуючи та прослуховуючи багательні цикли В. Сильвестрова, абсолютно не виникає традиційного аналітичного бажання щодо характеристики доволі простої фактури, нетипово для автора-примітивного інтонаційного викладу, наближено, швидше, до консонансних атрибутів, аніж, сучасної авангардної техніки; також – зникає потреба повірнювати жанр з аналогічними зразками мініатюр інших композиторів. Адже, багателі В. Сильвестрова – це не просто мега-цикл творів, це не одна з ніш фортепіанної творчості автора, а щось, набагато більше. Як митець висловлюється неодноразово сам – він сповідує багательне мислення, і у пізній творчості, фактично, у всьому.

У багателях композитора дуже по-особливому відображається його стилістичний та професійний розвиток. З досвідом, ми звикаємо, що професійне композиторське вдосконалення межує з тлумаченням бездоганно використовувати та синтезувати безліч сучасних архіскладних технік, надзмісту, надідеї, надестетики. У випадку багателей, а значить, і фортепіанних творів В. Сильвестрова – ситуація абсолютно протилежна: автор тяжіє до простих форм, доступного втілення, гомофонно-гармонічної фактури, консонуючих та милозвучних поєднань. Уся складність багательного циклу – зовсім в іншому: у розумінні безлічі авторських ремарок та зауважень задля досконалої передачі темпів, метроритміки, голосоведення, а головне – тонкого, надчуттєвого змісту, який несе в собі кожна окрема мініатюра, і весь цикл або опус – комплексно.

У висновку варто сказати, що розвиток стилістики та професіоналізму В. Сильвестрова у ракурсі його багателей, і, фактично, усього фортепіанного стилю, полягає в одному реченні: поверненні до початку, до простоти, спокою, природи, первинного стану, щирості почуттів та емоцій, людяності та відкритості. Ймовірно, автор часто використовує музичну незавершеність побудов, задля того, аби кожен слухач поставив собі своє індивідуальне запитання, і навряд, чи колись буде потрібною відповідь на нього.

ВИСНОВКИ

Згідно поставленої мети, окресленої в даній магістерській роботі, необхідно було розглянути фортепіанну творчість В. Сильвестрова, зокрема, його фортепіанні багателі та сонати. Якщо, скажімо, сонати, митець писав протягом одного десятиріччя, саме в період свого становлення та на початку композиторського розквіту, між 1970 та 1980-ми роками, то багательна тематика цікавила автора повсякчас, протягом усього його життя.

Варто відзначити, що фортепіанне мистецтво, якому В. Сильвестров надавав домінуючого значення у своїй спадщині, зіграло свою аналогічну роль у становленні його композиторського стилю. Відповідно, багательна творчість, що супроводжувала його протягом усього життя – стала яскравим прикладом відображення творчих пошуків і кристалізації композиторського стилю. Протягом тривалого часу, свідком чого стали 300 опусів багателей, автор йшов своїм особистісним шляхом, відсікаючи авангардні тенденції, що повсякчас його оточували. Митець зростав та видозмінювався професійно, що прослідковується у його творах: стилістика апелює до демократизму та доступності, музична мова – до класичних тенденцій та образних ідеалів.

Цікаво, що, з одного боку, сонати композитора видаються більш складними до виконання, адже уже сам жанр пророкує драматургію, побудову циклу та ідейно-тематичне зерно. У той час, як виконавство багателей, на перший погляд, не передбачає ніяких труднощів. Проте, з піаністичної точки зору, усе, фактично, навпаки: у сонатах автор «надає» більшу свободу дій, у той час, як багательне виконавство потребує надмірної уваги. Серед основних труднощів слід виділити специфічну, часто змінну метроритміку, хоча б за розміром у такті; перенасичення динамічно-штрихових вказівок та ремарок автора; надмірна синокопованість та паузованість, здавалося б – це чиста математика, проте, саме таким чином В. Сильвестров у багателях творить справжню музику.

Якщо, скажімо, до виконання сонат він не залишає, наразі, ніяких коментарів, то виконавство багателей згадується повсякчас – у різноманітних інтерв'ю та на кожному концерті, де після виступу у митця запитують про інтерпретацію.

Ймовірно, саме через величезний ідейний зміст, який композитор вкладає у кожну окрему багатель, він настільки скрупульозно відноситься до їхнього виконання та організації самого концертного виступу. Якщо говорити з приводу сонатного жанру у фортепіанній спадщині В. Сильвестрова, то він постає, як індивідуальне вираження та бачення митця. Щодо багателей, то тут необхідно висловитись в іншому аспекті: митець радикально змінює позиціонування жанру у фортепіанній, та й взагалі, в інструментальній творчості. Беручи до уваги, що першопочатково жанри такого роду трактувались, як «ескіз», замальовка», «дрібничка», то сьогодні, багателі В. Сильвестрова, постають абсолютно в новому амплуа. Це – насичені змістом непрості в технічній інтерпретації твори, а їхнє масштабне комплексне виконання у режимі «нон-стоп», згідно основної рекомендації автора – одна з основних технічно-часових вимог до сучасного піаніста.

Звісно, В. Сильвестров не може творити поза авангардними тенденціями без їхнього залучення, відповідно, його фортепіанна творчість, а значить, і загальна композиторська діяльність, увібрала в себе усі якості оточуючого мистецького середовища.

В. Сильвестров здійснив еволюцію у своїй творчості, ніби «навиворіт», тобто, він свідомо повертається до класичних, усталених норм, атрибутів, зразків, використовує гомофонно-гармонічну техніку, типові інтонаційні та гармонічні звороти – максимально намагається створити композицію, аби досягнути простоти та доступності, демократизації своєї музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонец Е. А. Эволюциясалонноймузыки в европейскойкультуре: дисс. …канд. искусствоведения. Сумы, 2006. 216 с., с. 181-182.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма какпроцесс. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1971. 373 с.

3. Бобровский В. Функциональныеосновымузыкальнойформы. Москва: Музыка, 1978. 189 с.

4. Времяфилософов и поэтовпрошло. Композитор и философ Владимир Мартынов – о книге-артефакте, последнеминтересномпоколении и культурном повороте. [URL: https://iz.ru/1126302/sergei-uvarov/vremiafilosofov-i-poetov-proshlo , дата останнього звернення 24. 11. 2021].

5. Гафаров И. Николай Капустин. Штрихи к портрету. *Молодойученый.* 2013. № 2. С. 444–447.

6. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.

7. Говар Н. О коммуникативной роли миниатюры в фортепианно-исполнительскойдеятельности. *Музыка и время*. 2015. № 1. С. 3–7.

8. Говар Н. Фортепианнаяминиатюра в творчествеотечественныхкомпозитороввторойполовины XX — начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: дис. ... кандискусствоведения. Москва: РоссийскаяакадемиямузыкиимениГнесиных, 2013. 296 с.

9. Говар Н. Фортепианнаяминиатюраотечественныхкомпозиторовпервойполовины XX в. в зеркалеэпохи. Москва: Юрайт, 2018. 225 с.

10. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианномтворчестве В. Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39. Харків: ТОВ. «С.А.М.», 2014. С.224-233.

11. Жалєйко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 19 с., с. 12–13.

12. Зенкин К. Фортепианнаяминиатюра и путимузыкальногоромантизма. Москва: Московскаяконсерватория, 1997. 509 с.

13. Зенкин К. Фортепианнаяминиатюра и путимузыкальногоромантизма: автореф. дисс. … док. искусствоведения. Москва, 1996. 54 с.

14. Зинькевич Е. С. Динамикаобновления: украинскаясимфония на современномэтапе в светедиалектикитрадиции и новаторства (70-е – начало 80-х годов). Киев, 1986. С. 36.

15. Ільїна А. В. Проблема цілісності в музиці В. Сильвестрова: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 229 с.

16. Как правильно слушатьфонограмму? (коментар В. Сильвестрова) URL: https://www.youtube.com/watch?v=4N9Dy-iGzQ0 , дата останнього звернення 28. 11. 2021

17. Калашник М. Сильвестров. «Триада» и «Музыка в старинномстиле». Сюита и партита в фортепианномтворчествеукраинскихкомпозиторов XX века. Київ: Музична Україна, 1994. С. 71-78.

18. Карелова Г. «Гениальныепьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Харків: С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 268–282.

19. Карелова Г. Функциибагатели в контексте творческогонаследияЛюдвига ван Бетховена (на примеребагателейор. 33). *Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій.* Харків, 2009. С. 51–52.

20. Келдыш Ю. Багатель. Музыкальнаяэнциклопедия: [в 6 т.]. Москва: Советскаяэнциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. Т. 1. С. 270.

21. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Москва: «Московскаяконсерватория», 2009. Т. 2. 590 с.

22. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів: 2000. 284 с., с. 194

23. Конен В. Историязарубежноймузыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Изданиепятое. Москва: Музыка, 1981. 534 с.

24. Куперен Ф. Искусствоигры на клавесине. Москва: Музыка, 1973. 151 с.

25. Ланцута Л. В. Стильові напрями розвитку сучасної української фортепіанної сонати (на матеріалі 1970 – початку 1990-х років). Українська фортепіанна соната: історія, теорія, сучасні тенденції: автореф. Канд. Мистецтвознавства. Київ, 1998. 24 с.

26. Ланцута Л. Розвиваючи жанр. Журнал: Музика, 1998. Вип. 1. С. 27-28.

27. Ланцута Л. Фортепіанна соната: еволюція стилю. Журнал: Музика, 1997. Вип. 6. С.18.

28. Лосева О. Теорияциклических форм в наследии Е. В. Назайкинского. Журнал Обществатеориимузыки. 2016. Вып. 2 (14). С. 8–13.

29. Луніна А. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори…». [URL: http://kievkamerata.org/ukr/press-169 , дата останнього звернення: 02.08.2020].

30. Мазель Л. Строениемузыкальныхпроизведений: учеб. пособие. 2-е изд. Москва: Музыка, 1979. 536 с.

31. Мазель Л., Цуккерман В. Анализмузыкальныхпроизведений: Элементымузыки и методика анализамалых форм. Москва: Музыка, 1967. 749 с.

32. Моцаренко К. В. Багатель, як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Випуск 27, книга 2. С. 154-169.

33. Назайкинский Е. Поэтикамузыкальнойминиатюры. История в музыке. Москва: НИЦ, 2009. С. 371–391

34. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.

35. Нестьева М. Творчество композитора Валентина Сильвестрова / М. Нестьева. Композиторысоюзныхреспублик. Вып. 4. Москва: Композитор, 1983. С. 79–134., с. 80.

36. Овсяннікова-Трель О. А. Популярний жанр як чинник компенсаторної функції «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві (на прикладі творчості В. Сильвестрова). *Modernculturestudiesandarthistory: anexperienceofUkraineand EU:*Collectivemonograph. Riga: Izdevniecība «BaltijaPublishing», 2020. С. 339-359., с. 354.

37. Палатников Г. Семиотическиеаспектыформированияязыкамалой и большойскульптурной пластики. *Докса*: Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10: Стратегії інтерпретації тексту та межі їх застосування. Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2016. С. 318–325.

38. Панкратова В. Малыеинструментальныеформы (прелюдия, ноктюрн, этюд). Москва: Музгиз, 1962. 70 с.

39. Рубан Н. Стилистическиеистокифортепианногоцикла «Багатели» А. Черепнина. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросытеории и практики.* Тамбов: Грамота, 2014. № 3, ч. 2. С. 160–164.

40. Ручьевская Е. Классическаямузыкальная форма: учебник по анализу. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 298 с.

41. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ.* Харків, 2012. № 3. С. 129-133.

42. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 201 с.

43. Рябуха Н. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 1. С. 73–82.

44. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. … докт. мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с., с. 372].

45. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова. Музыкаизбывшего СССР. Вып.1. Москва: Композитор, 1994. С. 72-90.

46. Сильвестров В. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. Київ: Дух і Літера, 2012 с.

47. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. Київ: Дух і Літера, 2011. 368 с.

48. Сильвестров В. Музыка – этопение мира о самом себе… : сокровенныеразговоры и взглядысостороны: беседы, статьи, письма. Київ, 2004. 238 с.

49. Фраёнов В. Циклическиеформы. Музыкальныйэнциклопедическийсловарь. Москва: Советскаяэнциклопедия, 1990. С. 615.

50. Фурдуй Ю. Багатель в творчестве В. Сильвестрова. *Искусствознание: теория, история, практика.*Челябинск, 2015. № 3. С. 64–69.

51. Фурдуй Ю. Историко-теоретическиепредпосылкиисследованияжанрабагатели в музыке. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ: Ліра, 2015. Вип. 10. С. 124–133.

52. Фурдуй Ю. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 269 с.

53. Холопова В. Формымузыкальныхпроизведений. Санкт-Петербург, 2001. 496 с.

54. Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокругнеё. «РИПОЛ Классик», 2020. 161 с.

55. Чернявська М. Багателі Бетховена. Становлення жанру. *Культура України*. Харків, 2000. Мистецтвознавство. Вип. 7. С. 175–185.

56. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 132-145.

57. Antokoletz, E. TheMusicalLanguageofBartók's 14 BagatellesforPiano. Tempo, NewSeries. 1981. No. 137, Jun. P. 8–16. Retrievedfromhttp://www.jstor.org/stable/945644

58. Eremiášová M. FourteenBagatellesforpianoop. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII, and XI. ThesesofDissertationDoctorofPhilosophy. DepartmentofCompositionEastmanSchoolofMusic. UniversityofRochester. NewYork, 2011. 48 p.

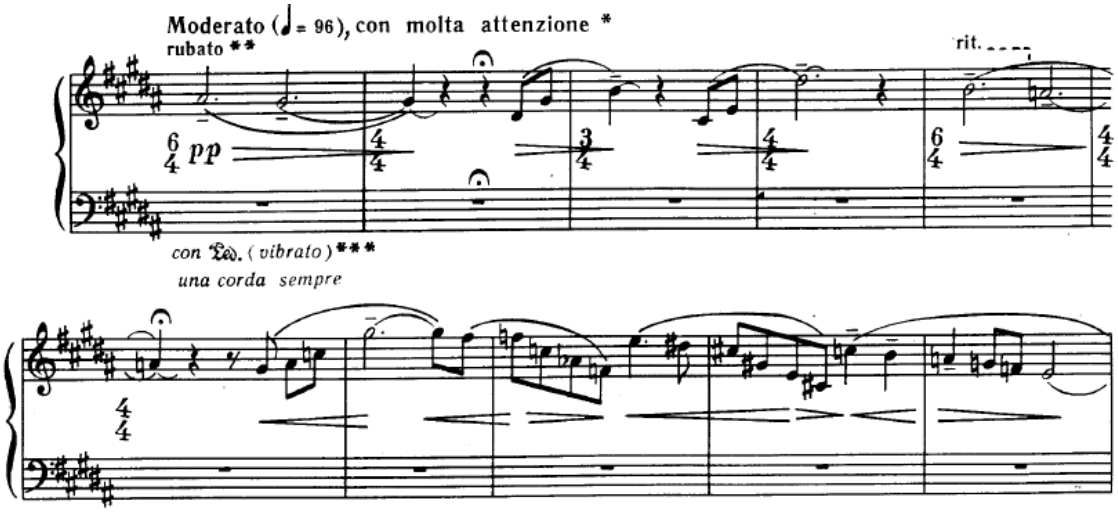
59. Sallis F. Latransformationd'unheritage: Bagatelleop. 6 no 2 deBelaBartoketInvencio (1948) pourpianodeGyorgyLigeti. RevuedeMusicologie. 1997. T. 83e, No. 2e. P. 281–293. Retrievedfrom http://www.jstor.org/stable/946920

60. Silvestrov V. (Talkshow). FleetingMelodies. BogdanaPivnenko, 2013. Retrievedfromhttps://www.youtube.com/watch?v=ir-j8F3wsIE , дата останнього звернення: 22.03.02022]

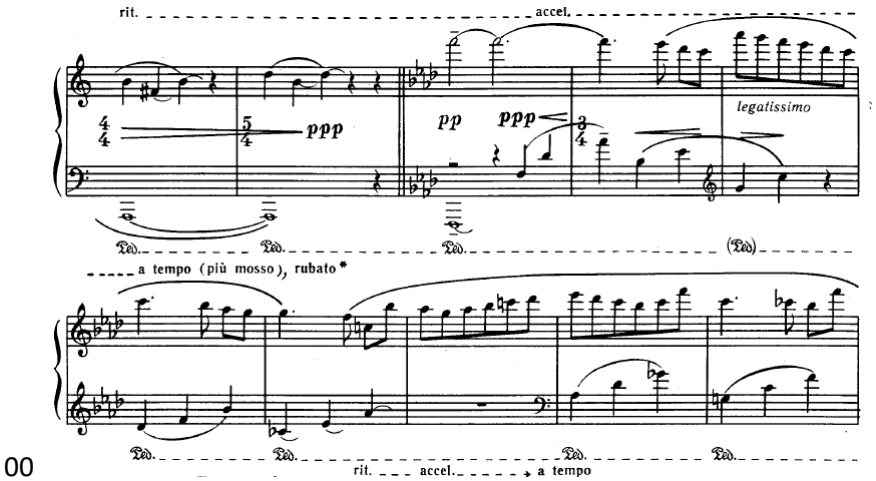
61. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев: Дух і Літера, 2012. 408 с.

ДОДАТКИ

Приклад №1.

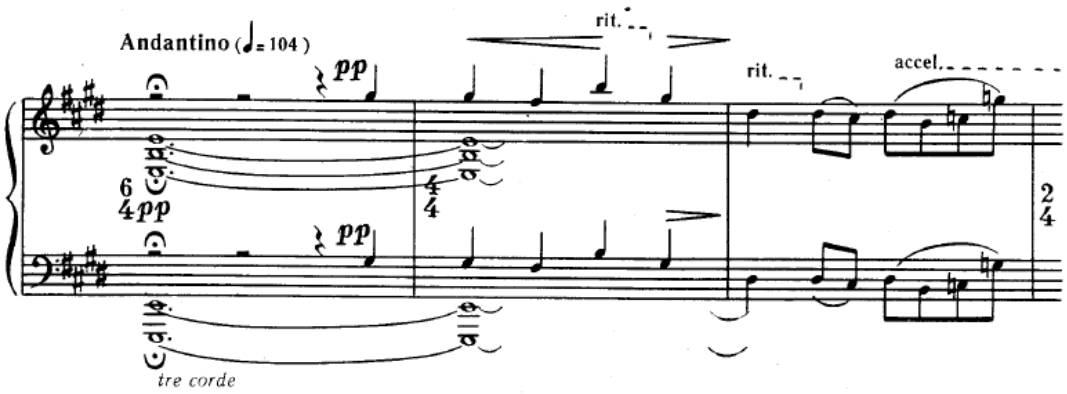


Приклад №2.

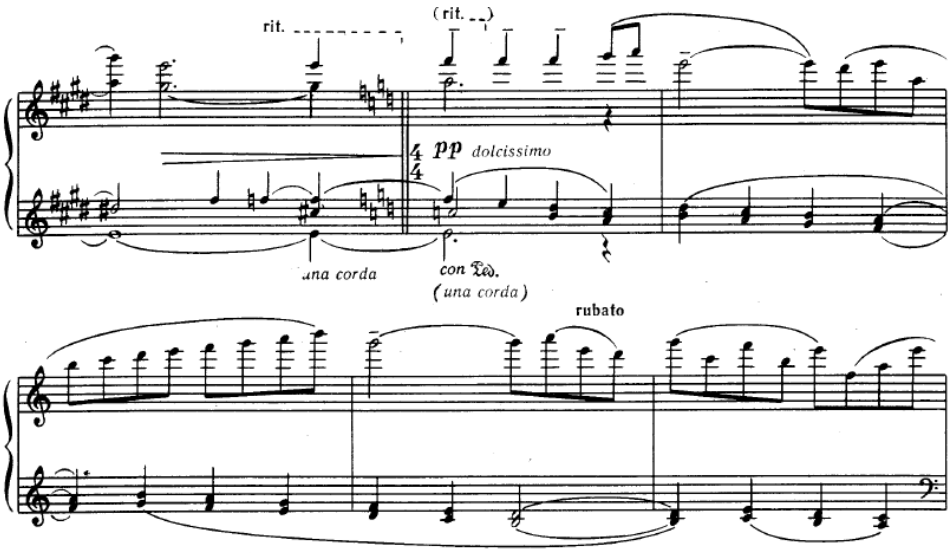


00

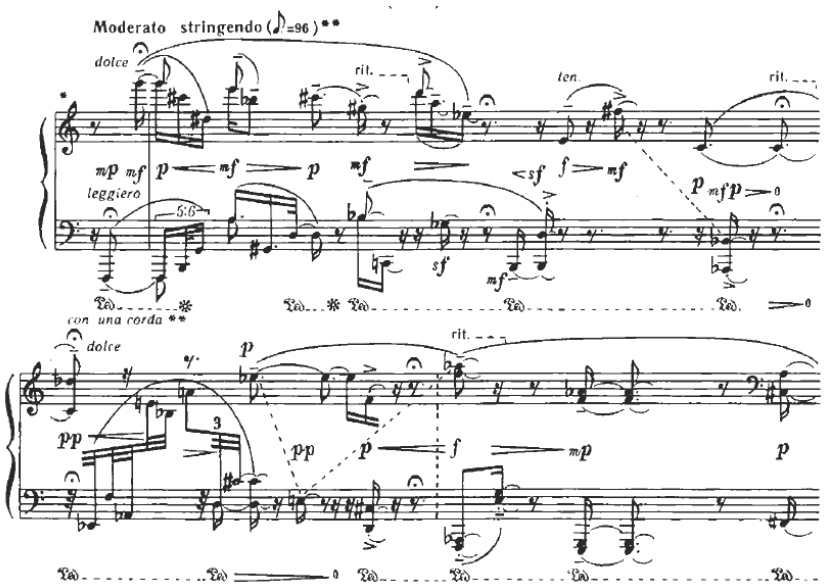
Приклад №3.



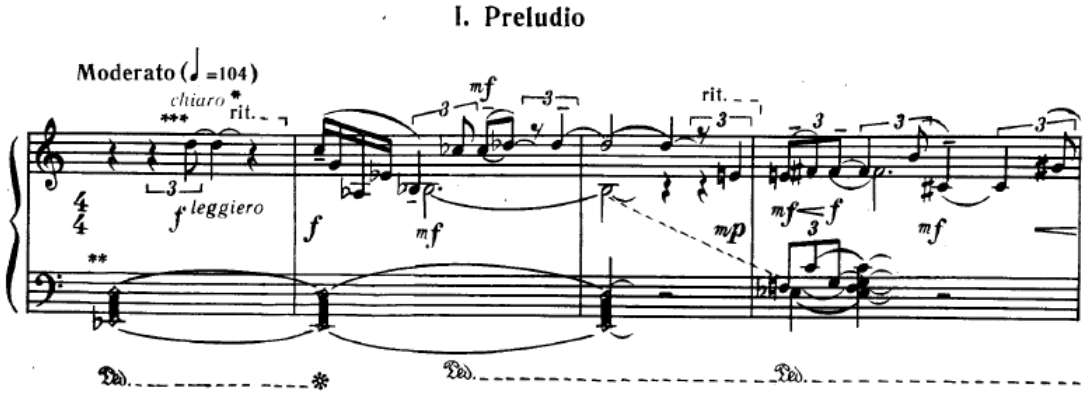
Приклад №4.



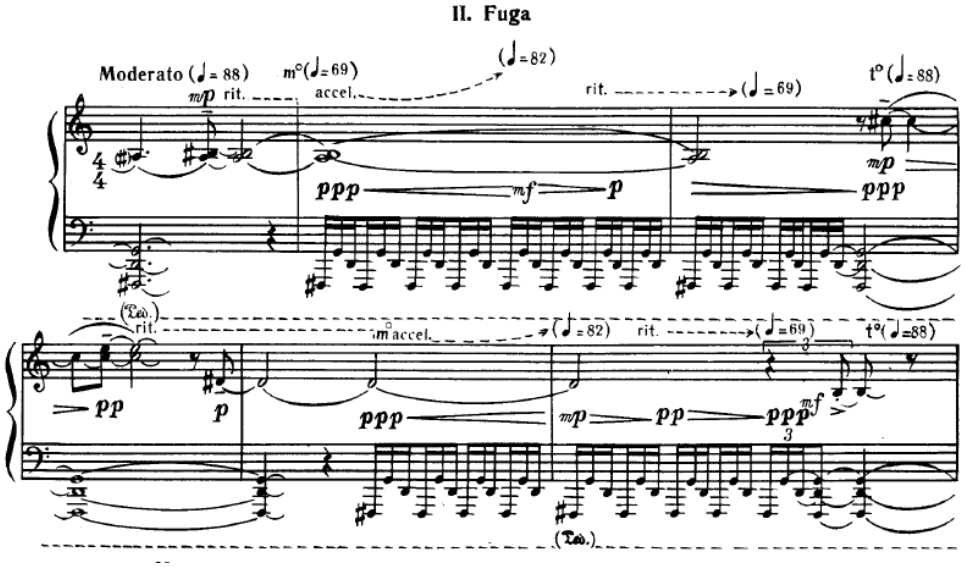
Приклад №5.



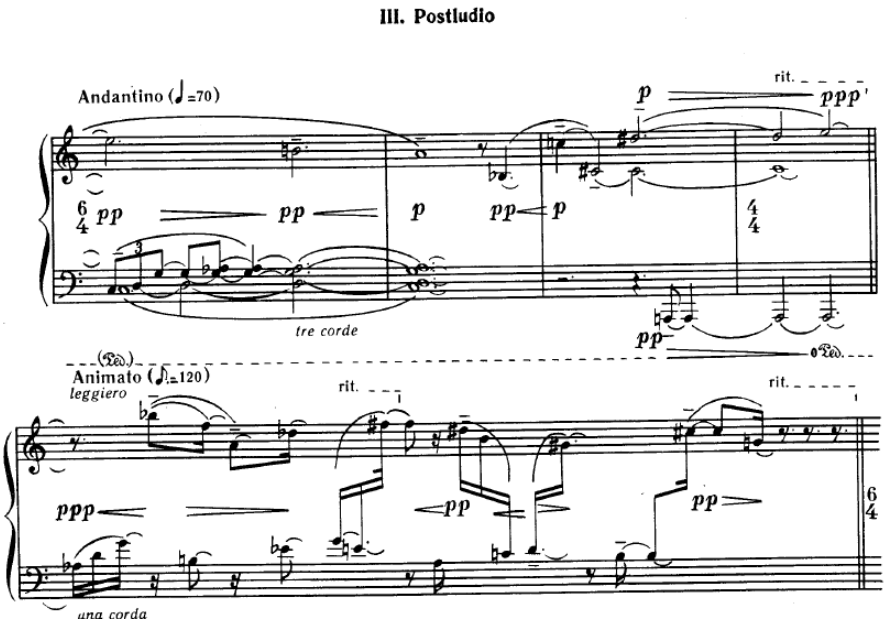
Приклад №6.



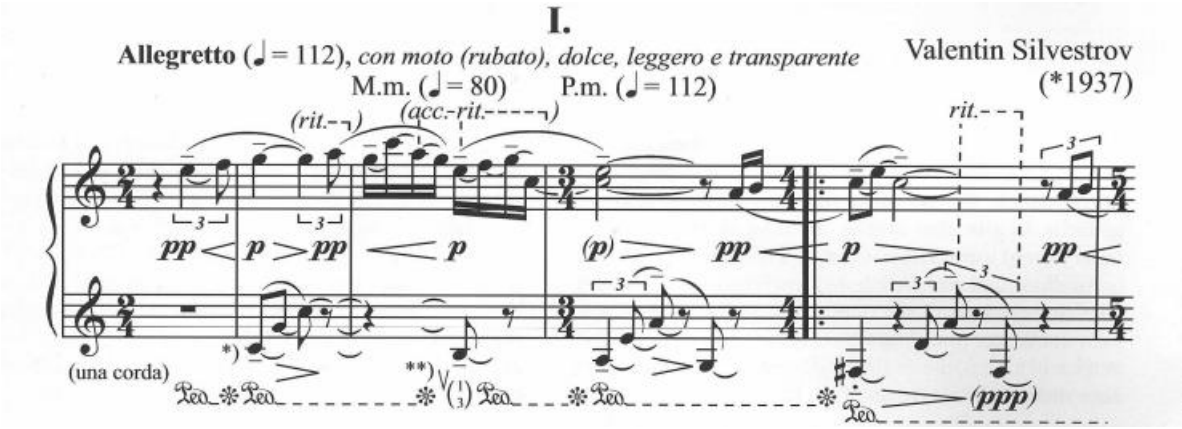
Приклад №7.



Приклад №8.



Приклад №9.



Приклад №10.

4 Stücke / 4 Pieces

op.2 (2006)

I.

Wiegenlied / Lullaby

Valentin Silvestrov

Moderato (♪ = 104), *con moto (poco rubato), dolce, leggero e transparente, lontano*

(dolce, leggero, lontano)

(una corda)

(Pedal nicht wechseln / *do not change pedal*)

(dolce, leggero)

(leggero)

Приклад №11.

André Volkonsky gewidmet / Dedicated to André Volkonsky

3 Walzer mit Postludium / 3 Waltzes with Postludium

op. 3 (2005-2006)

I.

Valentin Silvestrov

Allegretto (♪ = 108), *con moto (poco rubato), dolce, leggero, chiaro e transparente*

(dolce, leggero)

(una corda)

(leggero)

РЕЦЕНЗІЯ

на магістерську роботу Юлії Соколишин для здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на тему: «Розвиток фортепіанного стилю Валентина Сильвестрова на прикладі фортепіанних сонат та багателей» (наук. кер. - доц. Тихий С.В.)

Звернення магістрантки Ю. Соколишин до однієї з найвизначніших постатей української музики – Валентина Сильвестрова - заслуговує уваги і підтримки, оскільки творчий доробок композитора є визначним явищем сучасного авангардного мистецтва.

Робота логічна, написана доброю літературною мовою. Про відповідальне відношення до поставленої проблематики свідчить поєднання широкого кола музикознавчих джерел з історії розвитку досліджуваних жанрів та конкретних аналізів процесу формування індивідуальної стилістики на прикладах фортепіанних творів В.Сильвестрова – трьох сонат і багателей.

У світлі поставлених завдань Ю.Соколишин формує свою роботу двома розділами. Перший розділ «Валентин Сильвестров в амплуа сучасного авангардного митця», поруч з висвітленням формування стилістичних засад композитора, спрямований на історичні ексурси розвитку жанрів. Другий розділ сконцентрований на віддзеркаленні композиторського стилю у представлених трьох сонатах та багателях. Відзначаються конструктивні переосмислення традиційних жанрів. Позитивом роботи є поєднання теоретичних аналізів і узагальнень з піаністичним виконавським поглядом на образно-емоційну сферу, засади формотворення, особливості фактурного викладу, специфіку поліфонії і гармонічної мови тощо.

Робота Ю. Соколишин “Розвиток фортепіанного стилю Валентина Сильвестрова на прикладі фортепіанних сонат та багателей” на здобуття освітньо-кваліфікаційного ступеня “Магістр” заслуговує позитивної оцінки.

Професор , кандидат мистецтвознавства Блажкевич Г.Й.

02. 06. 2022 р.