

Міністерство культури та інформаційної політики  
Міністерство освіти та науки  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики  
Кафедра спеціального фортепіано

**ПРЕДОЛЯК Інна Ігорівна**

**БАГАТЕЛІ ОР. 2 ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА: ІСТОРИЧНИЙ,  
СТРУКТУРНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво  
Профілізація – Фортепіано

**Бакалаврська робота**

*Науковий керівник –*

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Горак Я. Р.**

**Рецензент –**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Довгань П.В.**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

**Львів - 2021**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ В. СИЛЬВЕСТРОВА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....</b>	<b>6</b>
1.1 Періодизація життєтворчості композитора.....	6
1.2 Загальна характеристика фортепіанної творчості: звукообраз інструменту, категорії звуку, паузи, тембру.....	11
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЖАНРУ БАГАТЕЛІ У ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА.....</b>	<b>15</b>
2.1 Жанр багателі у творчості європейських композиторів.....	15
2.2 Жанр багателі у творчості В.Сильвестрова.....	23
2.3 Багателі ор.2: композиція циклу.....	25
2.4 Особливості інтерпретації багатель ор.2 Пітером Бенністером, Єлизаветою Блюміною, Валентином Сильвестровим.....	30
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>34</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>36</b>

## ВСТУП

**Актуальність роботи.** Інтерес до творчості В. Сильвестрова – одного з найвизначніших композиторів сучасності постійно зростає. Філософська спрямованість, ліричність і мелодійність його творів привертає увагу світових і вітчизняних виконавців. Незважаючи на те, що опуси Сильвестрова міцно увійшли у репертуар провідних світових і вітчизняних музикантів, у музикознавчій сфері до цих пір наявні значні прогалини, які стосуються проблематики творчості мистця. Серед робіт, присвячених В. Сильвестрову, варто відзначити праці С. Павлишин, М. Нестьєва та інших. Зростає увага й до книг самого Сильвестрова, які характеризують мистецьку позицію, творчий процес та основні композиторські принципи українського майстра «мета-музики»: «Дочекатися музики»[9], «Музыка- это пение мира о самом себе..» [10].

Фортепіанна творчість Сильвестрова, яка демонструє найтонші стильові переміни композитора, репрезентована найбільшою кількістю мініатюр. Серед фортепіанних творів Сильвестрова одним з найважливіших став жанр багателі – невибагливої мініатюрної п'єси, до якої у свій час неодноразово зверталися Л.Бетховен, Б.Барток, О.Черепнін. Цей жанр відіграє визначну роль у творчій спадщині Сильвестрова: завдяки такій малій формі композитор зміг відобразити основні композиторські погляди і важливі тенденції постмодернової культури. Однак, багателі Сильвестрова на відміну від вокальних, симфонічних творів систематично не досліджені. Тому актуальність роботи очевидна.

**Об'єкт бакалаврської роботи:** фортепіанна творчість Сильвестрова.

**Предмет бакалаврської роботи:** – жанр багателі у фортепіанній творчості Валентина Сильвестрова на прикладі багателів ор. 2.

**Мета бакалаврської роботи:** полягає у комплексному структурний та виконавський аналіз циклу багателів ор.2 з урахуванням прикмет стилю композитора та розвитку жанру багателі в європейській музиці.

**Завдання бакалаврської роботи:**

- дати загальну характеристику фортепіанній творчості Сильвестрова;
- здійснити огляд основних етапів розвитку жанру багателі в контексті історії музичного мистецтва
- здійснити структурний аналіз багателів ор.2.
- узагальнити виконавські особливості багателів на основі аналізу інтерпретації циклу Пітером Бенністером, Єлизаветою Блюміною, Валентином Сильвестровим.

**Теоретичною базою** дослідження стали праці таких музикознавців:

1. Історико-культурологічний аспект дослідження творчої спадщини В. Сильвестрова – Кияновська [4], Сюта [4], Моцаренко [15], Н. Рябухи та інших.
2. Біографічний аспект розглянуто в працях С. Павлишин [4], Нестьєва [5], Сульдїна [8].
3. Музикознавчий аспект (Жалейко Д. [1], [2], Фурдуй [11], Швець [12]) висвітлює аналіз художньо-стильових особливостей творів В. Сильвестрова, жанру багателі у творчій спадщині композитора.

**Методологічна база дослідження** складається з комплексу наукових методів: *джерелознавчого* (при аналізі наукових праць про творчість В.Сильвестрова); *історико-культурологічного*, який полягає у розкритті значення фортепіанної творчості Сильвестрова як органічної частини українського музичного мистецтва); *музикознавчого* - при аналізі фортепіанної

творчості композитора; *аналітичного* – при розгляді стильових і жанрових особливостей багателей.

Ознаки **наукової новизни** перш за все полягають в ракурсі дослідження даної проблематики. У праці крізь призму музикознавчого аналізу досліджено ряд важливих складових фортепіанної мініатюри Сильвестрова.

**Практичне значення дослідження:** робота може бути використана як базова для подальших досліджень розвитку самобутніх різновидів жанру мініатюри у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів.

**Структура роботи:** робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ В. СИЛЬВЕСТРОВА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

### 1.1 Періодизація життєтворчості композитора

Композитор Валентин Сильвестров є багатоплановим та різностороннім митцем. Він перебуває у постійному пошуку нових виразових особливостей у фортепіанній музиці. Попри просту фактуру у його творах, його музика є доволі складною для розуміння та сприйняття.

Європейська музична культура ХХ століття, є дуже різноманітна та багатогранна. Особливу роль цієї епохи відіграють видатні історичні особистості, чії досягнення докорінно змінили систему новоєвропейського музичного мислення, і жанрово-стильові контексти музичного мистецтва, принципи і норми композиції. Представниками європейської музичної культури ХХ ст. є творчі постаті Б. Бартока, П. Булеза, А. Веберна, К. Дебюссі, Я. Ксенакіса, Д. Лігеті, О. Мессіана, А. Онеггера, Кш. Пендерецького, С. Прокоф'єва, А. Пярта, С. Рахманінова, Г. Свиридова, О. Скрибіна, І. Стравінського, П. Хіндеміта, А. Шенберга, А. Шнітке, Д. Шостаковича, К. Штокхаузена, В. Сильвестрова та ін. Одним з представників цієї епохи є талановитий український композитор, Валентина Сильвестрова, з творчістю якого ми будемо далі знайомитись.

Багато авторів писали про його життя (Д.Жалейко, О. Моцаренко, М.Нестьєва та С. Павлишин ), а він увесь час творив музику. Сприйняття та розуміння композитором музичних барв неодноразово захоплювало безліч слухачів. Тонкощі створення чогось нового та прекрасного зробило неабиякий поштовх до бачення музики зовсім не так як її розуміли до цього часу. Неодноразово, в його творах описувались цілі картини, які хотілось слухати ще і ще.

Протягом всього життя, Сильвестров пише безліч творів різних жанрів, серед яких є сонатини, мазурки, п'єси, постлюдії, романси, пісні, на слова відомих авторів, елегії, тріади та багателі.

Здобутки композиторів ХХ ст., охоплюють колосальний досвід європейського модернізму та постмодернізму, різножанрові музичні твори, що сповнені глибокої філософії, явища «авангарду» та «поставангарду», які викликають широкий науковий інтерес і до сьогодні.

Яскравим представником цього періоду є Валентин Васильович Сильвестров. Він один із найсвоєрідніших сучасних українських всесвітньовідомих композиторів. Народився 30 вересня 1937 року у Києві в сім'ї інженера та вчительки німецької мови. Займатися музикою почав у 15 років, хоча захоплювався нею ще з дитинства. Коли хлопчик був зовсім маленьким, то він подумав, що зможе писати шедеври, щойно йому куплять музичний інструмент, адже мав колосальне бажання навчитись не просто грати, а творити. Та коли батьки привезли піаніно, він дочекався, щоб усі розійшлися, сів, відкрив кришку і зрозумів, що гарно грати йому не вдається, на той час йому виповнилось п'ятнадцять. Вчитись гри на фортепіано в такому віці було вже пізно, та попри все, батьки намагались допомогти хлопцеві, тому, оплачували уроки гри на приватно. Через рік закінчивши школу, композитор не хотів пов'язувати своє життя з музикою, тому у 1956 – вступив до Київського інженерно-будівельного інституту, але там йому не дуже сподобалося. Згодом Сильвестров дізнався, що у місті працює вечірня консерваторія і вирішив спробувати. В 1958 році Сильвестрова перевели із третього курсу будівельного на третій курс Київської консерваторії, до геніального композитора Бориса Лятошинського. Під час навчання, у 60-тих роках, Сильвестров був членом творчої групи «Київський авангард», до якої входили: Л.Грабовський, В.Губа, О.Кива, В.Годзяцький, Є.Станкович, І.Карабиць. З 1960-х років музика композитора звучить на міжнародних фестивалях, а його твори виконують О.Крися, Г.Кремер, О.Любимов, І.Монігетті, О.Рудін, І.Блажков. Роботи

Сильвестрова виходять друком у багатьох престижних видавництва Заходу, в тому числі «М.П.Беляєв- Петерс».

Протягом цього етапу творчості композитора, формується так званий **ранній період** (60-ті роки) – **авангардний**. Формуванню цього періоду допомогло навчання Сильвестрова у класі Лятошинського, який був його наставником, однодумцем, завжди підтримував та розумів композитора. Для нього було характерним експериментальний підхід до творчості, абсолютно індивідуальний тип мислення, використання додекафонії, алеаторики, сонористики, атональності, політональності. В цей були написані найяскравіші твори Сильвестрова- «Містерія для альтової флейти і ударних», «Космічні пасторалі», «Спектри» для симфонічного оркестру, Симфонія №3 «Есхатофонія».

Згодом, у 1970-ті композитор поступово почав відмовлятися від традиційних технік авангарду, опираючись на постмодернізм, що і стало певним проривним кроком в його творчості. Зміна поглядів та інше бачення на певні речі, спонукало його до написання більш глибокої та духовної музики, що і стало новою сходинкою в його творчості. Цей час називають **періодом постмодернізму, етапом духовної зрілості і розквіту таланту (70-90-ті роки)**. Сильвестров стверджував, що «у відмові від авангарду більше новаторства, ніж у служінні йому» [3, с. 74] . В його творах почали переважати медитативні, споглядальні настрої, звернення до пісенних мотивів, простий мелодичний стиль. В цей час написано багато творів, наприклад – «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру, різноманітні пісенні цикли, серед яких «Тихі пісні», «Прості пісні», «Лісова музика», писав фортепіанні цикли, що мали назву «Дитяча музика», «Кіч-музика», симфонії №4 і №5., симфонічна поема «Постлюдія», «Містеріозо» для кларнета соло. Сам автор називає свій стиль «мета-музикою», «метафоричною музикою». Щільне місце займає притаманне постмодернізмові звертання до стилів минулих епох, що додало певних характерних рис творчості Сильвестрова серед яких постлюдійність,



індивідуальна особливість фактури, стає наявність звукової педалі, фону, в рамках якого виникають окремі знаки алюзій. Також, важливим елементом постмодерну, наявним у творчості автора, є невизначеність. Вона виявляється як у відсутності чітких композиційних схем, певній спонтанності мислення, так і на рівні ритмоструктур, інтонаційних побудов і взагалі звучання, що нерідко межує з тишею.

Останнім етапом музичного розвитку є **сучасний** період. В цей час написано багато яскравих та різноманітних творів, наприклад: Реквієм для Лариси”, що був присвячений дружині Ларисі Бондаренко, симфонія для скрипки і оркестру «Присвята», «Диптих» для хору *a cappella* на вірші Т.Шевченка, Симфонії №6 і №7. Переглянувши список творів композитора, можна помітити, що більша кількість написаних для голосу та фортепіано, до середини 2000-х років були зосереджені на російських текстах – О. Блока, О. Мандельштама, М. Лермонтова, О.Пушкіна та інших, натомість з середини 2000-х переважають тексти українські – це і «Піснеспіви» на слова Т. Шевченка, і цикл «Майдан», написаний безпосередньо в часи протистоянь в центрі Києва. У цьому контексті цікаво було би навести цитату самого В. Сильвестрова: «Я ще за радянських часів у Львові помітив, що коли ти перебуваєш в українській мові, в цій стихії, то раптом думки забарвлюються якось інакше. Коли переходиш із російської на українську, з’являється відчуття новизни відтінків, мова ніби з якимось цікавим вибриком, а коли, навпаки, з української на російську, то остання спочатку здається якоюсь прісною, полакейському вихолощеною» [19].

На перший погляд, творчість Сильвестрова, може здатись експериментальною, однак це – зовнішня форма, адже якщо уважно подивитись на творчий шлях композитора, то можна побачити, що його художня натура дуже творча і, разом з тим, чуйна до неймовірно різних явищ. Адже розвиваючись, київський автор входив у русло багатьох художніх процесів, та при цьому він ніколи не хотів бути на вершині моди. Маючи тонкий внутрішній

слух, чуття відбору, він не переймав чужого своїй індивідуальності, а завжди знаходив близьке, повчальне для себе й на диво природно освоював це. Причому, «освоєння» було досить щільним, насиченим. Свобода музичної думки, є однією із сильних сторін Сильвестрова, тому що, шлях цього композитора вартий уваги як будь-якого талановитого, мислячого художника. Отже, щоб взяти для себе щось нове, відкрити те, чого раніше не вдавалось, автор звертався не до одного композитора, переймав для себе багато речей, які докорінно змінювали його мислення, погляди. Серед таких особистостей був Чайковський із своєю здатністю мелодіювати всі елементи музичного цілого, створювати залежність інтонаційного шару від емоційних порухів душі, будувати протяжні лінії безперервного розвитку, також Рахманінов (зокрема романси, Третій фортепіанний концерт), у музиці якого ще студентом Сильвестрова вражала чистота душевного світу, широта дихання. Багато чого він навчився у Шуберта, сприйнявши всеосяжну пісенність тканини, вміння повідомляти невимушеність звуковому потоку при змінах тональностей, типів ритміки, фактури, хоча з самого початку він вивчав Баха й Шопена. Тому у великого німецького майстра молодий музикант сприйняв духовну змістовність, поліфонічну майстерність; у Шопена – мелодійну відточеність, розкутість форми. Також у автора виник інтерес до нової музики, який розпочався з освоєння Прокоф'єва (особливо приваблювали його ліричні «ранкові» мелодії), Дмитра Шостаковича, вчителя Бориса Лятошинського. У зв'язку з цим, в епічній мужності образного ладу Сильвестрова можна впізнати вплив Б. Лятошинського; в драматичному пафосі, масштабності формотворчості, світлій, об'єктивного плану ліриці – традиції Д. Шостаковича.

Наступний етап розвитку композитора полягав у знайомстві з нововіденською школою і паралельно захоплення Моцартом. У нього Сильвестров вчився ритмічної енергії, відчуття ритму як способу існування музики, ігровому началу. Нововіденці дали молодому автору розуміння важливості інтонаційного відбору, самоцінності кожного звуку, спрямованості мелодійної лінії, але процес освоєння у композитора, як завжди,

супроводжувався індивідуальним поглядом на художнє явище. Згодом, виникає інтерес до Стравінського з його стильовою багатоманітністю, приголомшливим умінням робити своїм будь-який матеріал. Найбільше Сильвестрову подобався неокласицизм Стравінського, здатність майстра залишатися собою. Йдучи «сходами традиції», автор звернувся до Дебюссі, найбільше захопившись його оперою «Пелеас і Мелізанда». Одночасно з музикою Дебюссі Сильвестров знайомився також із творами таких авторів, як Штокгаузен, у якого його привабили значущість ідей, масштабність мислення, Булез (особливо зацікавив Сильвестрова «Молоток без майстра»), Лігеті. Однак, дотримуючись свого правила критичного відбору, композитор взяв лише потрібне собі, перш за все, значення мікродинаміки, агогіки, витонченої штрихової техніки, що були важливим для творчого зростання Сильвестрова, не малий слід в своїй творчості залишив вплив Вагнера і, зокрема, Малера.

Отже, еволюція творчості В.Сильвестрова є колосальною та багатогранною. Він вважав, що саме через складність полягає шлях до простоти, зумів показати поєднання симфонічного жанру та вокального, його мелодика коливалась від атональної до тональної. Тому найхарактернішими ознаками творчого стилю Сильвестрова є наскрізна мелодизація, витонченість музичної мови, філософське підґрунтя, глибина розуміння та написання.

### **1.2 Загальна характеристика фортепіанної творчості: звукообраз інструменту, категорії звуку, паузи, тембру**

Фортепіанна творчість композитора є значною, вона нараховує: 5 п'єс, 3 сонати, 3 багателі ор.4, 3 багателі ор.6, 4 постлюдії, 2 мазурки, 2 елегії, 2 багателі ор.16, тріада, сонатина, класична соната, елегія, «Дитяча музика», «Музика в старовинному стилі», «Кіч-музика», «Віддалена музика», «Наївна музика», «Усна музика», «Метамузика» для фортепіано з оркестром Вся ця

музика є різнобарвною, але одночасно заворожуючою, в його твори можна закохатись з першого звуку, з першої нотки, з першої секунди.

Сам перелік творів композитора показує, що він завжди прагнув до максимального вдосконалення своєї композиторської техніки. Сильвестров звертався до творчості різних композиторів для того, щоб перейняти від них те, чого бракувало йому у власних творах, чим постійно поповнював багатство музичної виразності. Тому кожен твір цього композитора є унікальним, та відрізняється своїми неповторними особливостями.

60-70-ті роки ХХ століття - період зрілості Сильвестрова, сформування його власного самостійного стилю. Світогляд автора можна означити як ліричний, в якому присутні безліч відтінків – від споглядального до драматичної експресії, при тому, драматизм у його мистецтві – внутрішній, драматизм підводної течії. Ліричний світогляд В. Сильвестрова не є суб'єктивним, а навпаки, несе філософський зміст, намагання побачити світ в цілісності, незважаючи на протиріччя і суперечності, побачити індивідуальність людської долі й загальних життєвих процесів. Це лірика, що «говорить про значне, високе, прекрасне. Це своєрідна експозиція ідеалів і життєвих цінностей» [20].

Творчість Валентина Сильвестрова в сучасному інструментальному виконавстві знаменує нову стадію розвитку, яка полягає у новому трактуванні і розумінні звукообразу музичних інструментів, в тому числі і фортепіано.

У творчості Сильвестрова звукообраз фортепіано оновлюється в міру зміни композиторського мислення і підлягає образно-смісловій і темброво-стилістичним змінам. Він відкриває для виконавця-інтерпретатора ключ до розуміння сучасної картини світу.

За дослідженням Н. Рябухи [13], особливості звукообразної палітри інструментальних творів В.Сильвестрова, що відкриває авторську специфіку трактування звукообразу фортепіано, криється у:

1. новій ролі фортепіано як «надінструменту», що ґрунтується на таких принципах як поліфункціональність, політембровість, діалогізм.
2. новій концепції звуку та нові властивості фортепіанного звуку – метафізичність та метафоричність, звукосимволізм, семантизація музичного тону та інтонаційно-лексичних одиниць музичного тексту.
3. новій трактовці тембру – нове темброве звучання фортепіано, що фокусує слух на просторово-акустичних властивостях звуку (медитативність, споглядальність, «тиха музика», сонористична трактовка інструменту, «темброві ілюзії», темброво-акустичні перегуки);
4. новій зображальні можливості – семантика образів природи, космосу, колокольність, звукопис, звукоімітація;
5. нових виконавських прийомів та принципах – туше, темброво-артикуляційний принцип, перенесення принципів речового інтонування.

Фортепіанній музиці Сильвестрова притаманне тяжіння до медитативності, споглядальності, інтравертне вслухання у музику тиші, фрагментарність вислову, мікротехніка композиторського письма з увагою до всіх строгого дотримання усіх деталей авторського тексту зосередження на роздумах, витончених емоційних станах. Звідси виникає його інтровертивна спрямованість музичних звукообразів.

Звук стає у В.Сильвестрова рушійним елементом статичної фактури, він смислоутворюючий елемент музичної композиції. «Мою музику можна порівняти з польовими квітками. В них є краса і немає гніву. Мене часто дорікають у відсутності новизни музичної мови. Музиці треба давати свободу.

Нехай вона сама скаже, чого їх схочеться» [22]. Звукообраз музики В.Сильвестрова – це народження музики з невагомого простору Всесвіту. «Я не створюю музику. Моя музика – це відгук, це ехо того, що вже існує» (В.Сильвестров) [23]. Звук – це смислова субстанція, смисловий концентрат, а отже і метафізичний феномен. Тому музичний тон, його темброві властивості і сила звучання переосмислюються, і він стає тендітним, крихким, надлегким, ледве вловимим, «сюрреальним». Нова естетика «тихого звучання» виявилася у творчості В.Сильвестрова в багатьох творах останніх років, зокрема цикли фортепіанних п'єс, багателі, «Мелодії миттєвостей», окремі вальси, пасторалі, елегії, серенади, постлюдії. Смислова організація звукової структури у цих творах В.Сильвестрова побудована так, що кожний звук (тон-тембр) має свою темброво-акустичну ауру і тому повинен осмислюватися виконавцем по-різному. Це звуки-атоми, які народжуються і проростають з тиші, матеріалізуються у часопросторі і продовжує своє буття в момент переживання.

Великого значення у звукообразі набувають паузи: «Треба вгадувати закони розвитку музики, а не нав'язувати їй свої. Сучасна музика все більше пронизується паузами, тому що пауза – це теж звук. Від нової музики в історії культури залишиться пауза» [24]. Цікавою є трактовка композитором тембру фортепіано, що відповідає образу звучання іншим інструментам (скрипці, віолончелі, валторні, флейті, ударним інструментам), які вступають у діалог між собою.

Семантизація звуко-тембру у творах В.Сильвестрова пов'язана з переосмисленням музичного тону як смислового феномену, здатного вибудовувати цілий спектр звукообразних і метафоричних характеристик, що мають внемузичні асоціації.. Виконавцеві слід ретельно ставитися до всієї звукової, інтонаційно-лексичної та стильової структури музичного твору щоб донести до слухача певний звукообраз. Таким, чином звукообраз набуває значення смислоутворюючого фактору музичної інтерпретації.

Отже, В. Сильвестров у контексті української музичної культури можна зробити висновок, що цей композитор є настільки багатогранною та різноплановою особистістю, що важко визначити один певний провідний жанр чи напрямок, в якому він писав свої твори. Постійне вдосконалення композиторської техніки, постійне звернення до студіювання творчості різних композиторів різних епох та стильових напрямків і перейняття їх досвіду стало причиною багатства музичної виразовості, зокрема і у фортепіанній творчості.

На передній план в його творчості виходить емоційна складова, передача почуттів та духовних переживань, тому кожен твір є різноплановим, та відрізняється новою фактурою та інакшим тембром. Він є універсальним композитором, не прив'язаним до одного стильового напрямку чи жанру.

## **РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЖАНРУ БАГАТЕЛІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА**

### **2.1 Жанр багатель у творчості європейських композиторів**

Багатель - (франц. *bagatelle*, букв. - дрібничка) невелика інструментальна п'єса переважно для фортепіано, відносно неважка для виконання. Вперше назва «багатель» з'явилася у Ф.Куперена («*Les bagatelles*»). Починаючи з Бетховена композитори застосовують назву «багатель» як позначення жанру.

Варто почати розглядати багатель у фортепіанній музиці ще з часів Л. Бетховена. В той час, цей твір виступає одиничним і виявляє при цьому самостійність, або, частіше, стає частиною циклу. Наприклад, багатель у Ф. Куперена є п'єсою в сюїті. Л. Бетховен, А. Дворжак, К. Сен-Санс, Б. Барток, А. Черепнін, Е. Денисов, С. Сіротін, К. Сорокіна створюють цикли багатель, Й.

Сук, А. Діабеллі, А. Лядов, Ф. Пуленк пишуть одиничні багателі (що не мають програми).

Музична мініатюра є складним явищем. Основними важливими елементами цього жанру є: дотримання принципу «велике в малому», символічність та метафоричність емоційно-образної сфери; водночас – тяжінні до контексту (тенденція до циклізації); компактність і лаконізм форми. Найважливішою характерною рисою багателі є конструктивна винахідливість, тобто, багатель – як жанр для відточення майстерності композитора в окремих ланках.

Уперше в музиці багатель зустрічається у французького клавесиніста Франсуа Куперена в його другій збірці клавесинних п'єс (1716-1717). Одна з частин клавесинної сюїти – рондо – було озаглавлено *Les bagatelles*. Цю п'єсу композитор називає однією з «*Pieces croisees*» («П'єси з перехрещенням (рук)»). Куперен вважав, що п'єси, які мали таку назву, повинні виконуватися на двох клавіатурах, одна з яких, шляхом зміни реєстрів, повинна звучати приглушено. Ті, хто має клавесин з однією клавіатурою або «спинет, гратимуть верхню партію так, як вона позначена, а басову на октаву нижче; якщо басову партію не можна знизити на октаву, доведеться підвищити на октаву верхню партію. Такого роду п'єси до того ж можуть бути придатні для двох флейт або гобоїв, а також для двох скрипок або двох віол і для усіх інших інструментів, налагоджених в унісон; виконавці цих п'єс на інших інструментах, повинні внести відповідні зміни. Варто відмітити, що при створенні усіх цих п'єс Ф. Куперен завжди мав на увазі певний сюжет, який підказував різні обставини. Багато французьких дослідників неодноразово відзначали, що форма рондо (у якій написана багатель Ф. Куперена) була особливо зручна для створення музичних портретів. Тобто виконання багателі Ф. Куперена вимагала наявність декількох інструментів, а не тільки клавесина. (Можливо також, що припускалося використання різних складів.) Так відбувалось і пізніше, наприклад у А. Дворжака (багатель для двох скрипок, і фісгармонії), А. Веберна



(багатель для струнного квартету), С. Майкапара (багатель для скрипки і фортепіано) та ін.

У XVIII столітті назва «багатель» могла бути і не пов'язана з твором малої форми. Так, 1778 року В. А. Моцарт називає свою балет-пантоміму «Дрібничка» («Lespetits riens», балетмейстер Ж. Ж. Новер, Париж, театр «Королівська академія музики»). Своєю чергою багато дослідників родоначальником жанру багателі вважають Л. Бетховена і трактують її як жанр, хоча і не визначають суть властивих їй жанрових рис. Так, наприклад, Н. Копчевський позначає їх як мініатюри, об'єднані у цикли [25] оп.33 (1803), оп.119 (1823) и оп.126 (1827); Г. Фон Бюлов, редактор другого (оп.119) і третього (оп.126) циклів, називає бетховенські багателі п'єсами [26], відзначає їхню приналежність до «дрібних форм», а також повідомляє аналізом риси романтичної термінології. Якщо Н. Копчевський і Г. Бюлов не співвідносять бетховенські багателі з романтичною мініатюрою, то В. Конен бачить в них безпосередніх попередників цього жанру [27]. Л. Кириліна, своєю чергою, акцентує свою увагу на тому, що «в творчості віденських класиків фортепіанні мініатюри не грали тієї ролі ліричного щоденника або «сторіночок з альбому», що фіксували швидкоплинні тонкощі душевних рухів і зовнішніх вражень, яку вони придбали в епоху романтизму. Або п'єси класиків не були такими вже мініатюрними (окремі рондо і фантазії), або носили відверто розважальний характер» [28]. Також відзначимо думку К. Зенкіна, що шляхи формування фортепіанної мініатюри рухаються від малих форм, які в доромантичній музиці виконували прикладну функцію, до іншого протилежного шляху, який відмічений «полегшенням» музичних форм, що склалися в рамках класичного сонатного циклу [29]. Саме цей шлях, на думку дослідника, представлений багателями Л. Бетховена, а також К. Вебера і багатьох чеських композиторів.

Опуси багателів в Бетовена належать до різних етапів його творчої еволюції: оп. 33 – це зрілий етап (після 2-ої симфонії, сонат квазі уна фантазія оп. 27, 16, 17 і 18 сонат фортепіанних і т.д. Оп.119 і 126 – це пізній період

творчості композитора, вже після 9 симфонії, час пізніх квартетів. Через те і стилістика багатель відрізняється. Але у всіх трьох опусах педалювати на винахідливість у побудові.

Багатель в творчості Л. Бетховена модернізується, немов відбиває етапи дорослішання і духовного розвитку самого композитора. Розглянувши цикл багатель ор. 33 демонструє юнацький, можливо, дитячий погляд на світ. Легке і невимушене звучання кожної п'єси підкреслює безтурботність раннього періоду життя людини, коли все, що її оточує, з'являється як нове, позитивне, а сама вона є чистою і щирою, безстрашною і миролюбною.

Другий цикл ор. 119 показує період старіння. Людина знаходиться в пошуку, стає нетерплячою, навіть запальною і дратівливою. На її шляху зустрічаються перешкоди, що народжують драматичні ситуації і раптові зміни настрою. Стану повного спокою, глибокої тиші, тихих радощів вдається набути героєві в третьому циклі ор. 126. Це немов би повернення в первинний стан людини, до гармонії з собою і світом, адже це щастя бути усвідомленим, осмисленим і вистражданим. Забарвлене у світлі тони глибоке осмислення людського буття з'являється перед нами в Шостій п'єсі циклу – останній багатель композитора.

У трьох циклах багатель Бетховена присутні три образні сфери – галантно-пасторальна, скерцозна і лірична, які змінюються упродовж усіх трьох опусів: скерцозний образ перетворюється на драматичний, пасторально-галантний – на велично-граціозний, ліричний – на образ піднесеної лірики. У драматургічному і композиційному плані в усіх циклах зберігається сюїтний принцип. Для кожного образу існує своя композиційна основа, фактура, тридольність, яка може бути пов'язана або не пов'язана з вальсовістю, тематизм. Упродовж трьох циклів ми бачимо рух від юнацьких світлих образів (ор.33), через різноманітну гаму настроїв (ор.119) – до мудрості, лаконічності (ор.126).

Багателі Л. Бетховена сприймалися як унікальне явище, оскільки в них традиційний інтонаційний матеріал поставлений «в нові, незвичні умови». Бетховенські багателі близькі до «пізньоромантичної і постромантичної мініатюри, що вже втратила цілісність моменту.

Після Л. Бетховена в ХІХ столітті, до жанру багателі звертаються:

- С. Монюшко (багатель для фортепіано g-moll, а також багатель для скрипки і фортепіано – 1843).
- Б. Сметана (Багателі і експромти – 1844);
- Ф. Шуберт (Дрезден) – (збірка із 12 багатель для скрипки і фортепіано, оп.13 – 1856-1862);
- Д. Россіні (багатель для фортепіано і багатель на народну італійську мелодію зі збірника «Гріхи моєї старості», написанні в період з 1855-1868);
- З. Фібіх (чотири багателі оп. 7 – 1872);
- А. Дворжак (п'ять багатель для двох скрипок, віолончелі і фісгармонії, оп. 47 – 1878);
- Ф. Ліст («Багатель без тональності» – 1885);
- К. Сен-Санс (6 багатель для ф-но, оп.3 –1885-1886);
- А. Лядов (дві багателі оп.17 – 1887, багатель оп. 30 – 1889);
- Ф. Бузоні (чотири багателі для фортепіано і скрипки, оп. 28 – 1889);
- Ц. Кюї (6 багатель для скрипки і фортепіано, оп. 51 – 1893-1894);
- А. Фут (п'ять багатель, оп.34 – 1893);
- Й. Сук (багатель для фортепіано, оп.14 – 1898);

- В. Новак (багателі для фортепіано, ор. 5 – 1899).

Усі перераховані багателі написані або для фортепіано, або для скрипки і фортепіано. Зі списку багатеley XIX століття твори А. Дворжака написані для більшого складу струнних інструментів: двох скрипок, віолончелі і фісгармонії. Також відзначимо, що художня форма (як система усіх виразних засобів) прагне придбати завершений вигляд. Саме ця якість, на думку К. Зенкіна, і проявляється в циклах п'єс [30]. Але багателі здебільшого написані як цикли, що складаються з 4 – 12 багатеley, іноді програмних п'єс, що реалізують завершений, повноцінний образ.

У XX столітті до жанру багателі звертаються:

- М. Мошковський (3 багателі, ор. 63 – 1900);
- В. Калафаті (3 багателі для фортепіано – 1907);
- Й. Хаас (Багатель, ор. 23 – 1909);
- Я. Сібеліус (10 багатеley для фортепіано, ор. 34 – 1914-1916);
- С. Майкапар (8 багатеley для скрипки і фортепіано, ор. 35 – написані в період з 1930-1938);
- Ф. Пуленк (Багатель для скрипки і фортепіано зі світської кантати для баритона і камерного оркестру – 1932);
- Дж. Фінці (5 багатеley для кларнета і фортепіано – 1941);
- К. Вайн (5 багатеley для фортепіано – 1944);
- А. Черепнін (10 багатеley для фортепіано – 1947);
- Д. Кардош (4 багателі – 1948);
- Д. Лігеті (6 багатеley для квінтету духових – 1953);

- Е. Денісов (7 багателей для фортепіано, ор. 10 – 1960);
- Х. Еллер (12 багателей для фортепіано – 1963);
- В. Рім (3 багателі для фортепіано – 1965–1966);
- П. Рівіліс (багателі для фортепіано – 1966);
- Г. Корчмар (Багателі – 1967);
- У. Уолтон (5 багателей для гітари соло – 1971);
- Л. Бобильов (Багателі для фортепіано – 1972);
- Ю. Семашко (2 багателі для народних інструментів – написаних у період з 1970-1999);
- Р. Зіганов (12 багателей для фортепіано – 1976);
- П. Дайсон (3 багателі для фортепіано – 1981);
- Д. Куртаг (6 багателей для флейти, контрабасу і фортепіано, ор. 14 – 1981)
- О. Фельзер (5 багателей – 1986);
- Т. Смірнова (3 багателі для флейти і фортепіано – 1986);
- Л. Шукайло (15 багателей для фортепіано – 1990);
- А. Смірнова (багателі для квартету дерев'яно-духових – 1991);
- К. Фабіо (12 багателей – 1996);
- Т. Шкербіна (Багателі для трьох флейт в трьох частинах – 1997);
- И. Дубкова (багателі для скрипки і фортепіано – 1998).

Звичайно, це не повний список багателей ХХ століття, але можна відзначити, що кількість композиторів, що зверталися до цього жанру, збільшилася. Раніше багателі писали виключно для фортепіано і групи струнних інструментів. Тепер же підключаються не лише дерев'яно-духові, але і мідно-духові і народні інструменти. У порівнянні з ХІХ століттям майже всі багателі визначені від 3 до 15 п'єс. Значно розширюється і географічний простір «життя» багателі.

ХХІ століття:

- В. Сильвестров (Багатель для фортепіано, написана 1958, перероблена 2001 року);
- Ф. Караєв (3 багателі для фортепіано – 2003);
- Б. Стронько (5 багателей – 2004);
- Б. Іоффе (багателі для фортепіано – 2005);
- В. Сильвестров (Багателі для фортепіано – 2005-2006, 2008, 7 миттєвих вальсів – 2011, ор. 180, 2011 ор. 181 багатель «Прощальний вальс»);
- Ю. Рябова (багателі – 2009);
- Л. Бобильов («Незакінчені багателі для камерного оркестру і старенького піаніно» – 2009);
- П. Бір (21 багатель для фортепіано – 2009);
- К. Яган (16 багателей для фортепіано – 2009) та ін.

Виходячи з неповного списку багателей ХХІ століття, можна зробити певні висновки: багателі написані тільки як цикли, програмність в них практично відсутня. Інструментальний склад значно скорочується, майже всі вони

фортепіанні, але необхідно відзначити і максимальний склад – камерний оркестр і «стареньке піаніно».

Таким чином, багатель як музичний жанр написана в основному для фортепіано і струнної групи інструментів, але з часом, вже в ХХ столітті, задіяна тут група інструментів розширюється до дерев'яно-духових, мідно-духових і навіть народних інструментів, зокрема і гітари-соло. ХХІ століття відбиває в цьому плані послаблення: інтерес в основному спрямовується на фортепіанний виклад. Для жанру багателі також характерна циклічність, яка з часом відходить від програмності, сюжетності і отримує більш філософський сенс.

## **2.2 Жанр багателі у творчості Валентина Сильвестрова**

П'єси В. Сильвестрова для фортепіано, що виникали без задуму та спонтанно з 2005 по 2017 рр., називаються «Багателі». Але поступово з них склався цілий «багательний епос». Кілька років тому Валентин Васильович поєднав найкращі багателі у 21 цикл, назвавши його «циклом циклів». В. Сильвестров створює макроцикл багатель, що складається з двадцяти семи мікроциклів.

Маєстро назвав їх «симфоніями для фортепіано». Це — «симфонія миттєвостей», «мелодії мовчання», куди входять не лише звуки, а й паузи — як музика. Перше знайомство із сільвестрівськими багателями, показує, що вони не потребують допомоги для того, щоб їх почути, оскільки вони будуються на простих узвичаєних інтонаціях, і тому є для нашого вуха самозрозумілими. Та якщо прислухатись і замислитись, то можна зрозуміти, що тут усе не просто.

Як музичний жанр, багателі, є «музичними миттєвостями» або «музичними моментами». На противагу простому випадку, музична мить є «стрибком від ніщо до що»; саме завдяки наявності такого стрибка в музики

«з'являється можливість оселитися у свідомості». Коли мить «починає проростати, вона стає поштовхом до буття, осяяння, спалах якоїсь ясності або прозорості». Щоб зберегти мить і дати їй можливість, розширившись, перетворитися на багатель, композитор має головне не зашкодити. Якщо приходить якійсь імпульс, важливо зберегти його і не нашкодити. Тому що нашкодити можна не лише невмінням, а й майстерністю. Майстерно прикрасив – і, по суті, нашкодив. Багателі не мають нічого спільного із ностальгією за втраченою красою («Сонце здіймається. Птахи співають. Яка ж утрачена краса? Краса розлита скрізь! Кожний новий ранок – добрий ранок!»), їх не можна трактувати в сенсі переходу композитора від авангарду до неоромантизму: радше вони є «продовженням авангардизму зі зворотного боку місяця». Хоча мелодії багатель спираються на тональну сферу, ця тональна сфера, по суті, є «тональною атональністю» [31], адже багателі будуються в зоні того, що зароджується, а не в зоні остаточного і сталого, роль атональності тут виконує «хиткість», вона є «символом атональності». У традиційній атональності – звуки не пов'язані один з одним заздалегідь заданими зв'язками, певною мірою це невпевненість самого звуку, тому у композитора у фактурі з'являються три крапки, то означає перерваність мови, або ж якщо мелодія твориться на ваших очах, то з'являється художня невпевненість. Виникає необхідність відтворити усі ці якості багатель робити їх правильними для виконання, це є цілком невід'ємною умовою їхнього справжнього втілення. Але все-таки останнє слово залишається за правильним слуханням.

В. Сильвестров характеризує багатель як твір малої форми, в якому є «щось». Спираючись на наведений вище переклад з французької мови, композитор, своєю чергою, слово «дрібниця» розглядає як порожнечу, як би «маленьке ніщо», яке виявляється таким, що творить. Саме у цьому, на думку композитора і полягає пафос його багатель, «що якщо в «ніщо», в дрібниці, не проглядається «що», причому проглядається якби миттєво, то це є акт творіння» [31]. Але під багателями в музиці може розумітися п'єса малої, тобто мініатюра, певна кількість яких здатна утворити цикл мініатюр, який включає



низку програмних п'єс. К. Зенкін помічає, що проблема жанру стосовно фортепіанної мініатюри з'являється в двох основних аспектах: доля жанру в романтичному і постромантичному мистецтві і – жанровий склад, а в якихось випадках і жанрова система мініатюри [2].

На основі вище вказаного, можна сказати, що багателі є дуже неординарними та цікавими мініатюрами, що прагнуть до себе прискіпливої уваги, тому для глибшого розуміння фортепіанної творчості Сильвестрова, слід виконати детальний аналіз його багателей із 2 опусу.

### 2.3 Багателі ор.2: композиція циклу

«**Wiegenlied / Lullaby**» (Колискова). Назва цієї мініатюри повністю відповідає її характеру. Починається твір з легких коливань, що відображають шістнадцяті, які об'єднані лігами для більшої в'язкості. Це є вступ, що складається з 6 тактів, він характеризує заколисування дитини. Вже з перших тактів цього багателю проявляється типове для В. Сильвестрова замилювання до фонічного звучання гармонії, і звучання тієї гармонії в тембрі конкретного інструменту.

Форму композитор вибудовує так, що, взявши за основу поспівку (яка, до речі, хоч і не є цитатою з народної пісні, але фольклорне начало в ній відчувається), шляхом варіантних повторів постійно оновлює її гармонічно. Це сприяє тому, що механіка «заколисуючого руху» не сприймається монотонно, а набуває щораз новіших і яскравіших барв. Цей момент демонструє композиторську майстерність і є тою конструктивною ідеєю, тим «щось» за В. Сильвестровим, яке неодмінно має характеризувати жанр багателі.

В цілому форма мініатюри зраджує подвійній тричастинній формі. Перший період складається з 8 тактів, повторної будови, однотональний (соль-дієз мінор). Середина (такти 15 -25) є розвитковою, секвенційної будови,

починається в Сі мажорі і приводить нас в домінанту тональності Ля-бемоль мажор. При цьому у формі всієї багателі очевидне прагнення композитора долати межі форми гармонічно, даючи не раз незвичне гармонічне розв'язання чи послідовність. Перша реприза з просвітленим звучанням as-dur скорочена до меж речення (такти 26 -29). Після повторного відтворення середнього розділу (такти 30 40) повторюється реприза, однак у скороченому варіанті і початкова поспівка знову розчиняється у загальному коливальному русі і кохуванні у фонічному звучанні As-dur. Так як виник тематизм з нічого, з фонізму акорду, так і по завершенні вернувся до нього.

**«Pastorale» (Пастораль).** Друга мініатюра з цього опусу відображує своєрідну картину, наповнену різними барвами. Структурно твір має ознаки простої тричастинної форми. У короткому вступі наявні імітування пастушкових награвів, заснованих на гармонії зменшеного септакорду. Перша частина втілена у формі двічі повтореного неквадратного періоду з двох речень (9+9), який модулює з соль мінору в Сі мажор. Основна тема, яка починається у тональності соль мінор, яскраво відображає замилювання буколічним пейзажем. Особливо на її пасторальність вказує поживлена мелодична лінія у тридольному розмірі, яка засновується на стрибкових інтонаціях-награвках. Зазначимо, що композитор у цій мініатюрі використовує прийом зіставлення двох побудов у однойменних тональностях. Інтонаційно мелодична тканина другого речення зіткана на тематичному матеріалі вступу. На відміну від початкового речення, проведеного у межах однієї тональності, ця побудова містить відхилення у тональність далекого рівня спорідненості: (Соль мажор - сі мажор)

Середня частина, заснована на початковому мотиві твору, продовжує тематично-образну сферу попереднього матеріалу. Написана у формі несиметричного періоду повторної будови з розширеним другим реченням (8+14т.). Середина розвиткова у тональності Мі мажор, що підкреслює пасторальну ідею твору. Мелодична лінія побудована на висхідних інтонаціях,

які в подальшому отримали секвенційний розвиток. В кінці, у розширенні другого речення середини, з'являються тематичні елементи першого розділу, але вони наче «зависають» на початкових інтонаціях, створюючи терпкі послідовності септакордів.

Динамічна реприза твору скорочена позбавлена динамічних хвиль, які були присутні на початку. На структурному, фактурному, тональному рівнях ідентична до першого проведення періоду, який наче обривається. Завершується мініатюра постлюдією, яка інтонаційно засновується на матеріалі вступу і завершується нестійким зменшеним септакордом без розв'язання. Прикметно для стилю і фортепіанної музики композитора є і та деталь, що в кінці мініатюри прописано 8 тактів паузи, на яких ще повинна бриніти гармонія останнього акорду.

Цей багатель серед циклу вирізняється своєю конструктивною ідеєю: протиставленням неквадратних крайніх розділів формі квадратності середин. Крім того, на противагу квазіфольклорним початкам «Колискової», «Пастораль» демонструє більшу спорідненість жанру і тематизму з класичною європейською музичною традицією.

«**Bagatelle**» (Дрібничка) стала своєрідним музичним афористичним висловлюванням Сильвестрова про швидкоплинність буття. Підтвердженням цієї філософської ідеї твору стали рефлексії композитора про жанр багатель в цілому. Головна думка мініатюри, яка полягає у цінуванні миттєвостей розкривається ще у невеликому вступі, заснованому на низці тризвуків мажороміноної системи. Зауважимо, що філософську квітесенцію, п'єса підкреслюють динамічні та агогічні засоби.

Твір написаний у простій тричастинній формі з кодою на матеріалі середнього розділу форми. Початкова побудова – несиметричного періоду неповторної будови (9+6) незвично модулює з Фа мажору в Сі мажор. Власне, початкова тональність займає мінімальне місце в періоді, натомість значна

частина періоду насичена низкою відхилень. Також зазначимо, що основні розділи композиції ведуть повноцінний діалог між собою завдяки використанню такого формотворчого прийому як “питання”- “відповідь”. Основна тональність твору - фа мажор. Стрімкий рух шістнадцятих у високому регістрі, наявний у мелодії першого речення вказує на явище ефемерності існування.

Середній розділ форми (такти 21 -26) розвитковий і на противагу бемольним тональностям, експонованим в початковому періоді продовжує розвиток у сфері співставлення дієзних тональностей. Після репризи початкового періоду (такти 27 -41) звучить кода, яка будується на матеріалі середини і знову замикає форму на співставленні вступних акордів. Ця тенденція – прагнення до цілковитої симетрії форми – теж притаманна риса будови даного циклу багателів (подібне було в «Колисковій»).

«**Postludium**» (**Постлюдія**) стала ідейним та музично-тематичним підсумком циклу «Багателей» В.Сильвестрова. У невеликому вступі композитор використовує прийоми звукозображальності. Зокрема, тріольні інтонації, які проводяться у високому регістрі імітують щебет пташок. Як і в інших п'єсах, вступ з точки зору тонального плану позначений хиткістю. Зіставлення акордів мажорно-мінорної системи вказують на застосування колористичних прийомів.

Твір написано у формі повтореного несиметричного періоду неповторної будови (16+8т.). Форма десь нагадує вокальні куплетні форми, де форма куплету період. Врешті, характерна для циклу розмитість граней форми завдяки несподіваним гармонічним рішенням сприяє підкресленню цього У першому реченні хвилеподібна мелодична лінія, яка проводиться у високому регістрі відтворює світлий і ніжний характер мініатюри. Особливістю гармонічної мови цього розділу форми стало домінування акордів медіантового співвідношення та септакордів. Динаміка коливається між піано та мецопіано, з крещендо та

дімінуендо в кожному такті, підкреслюючи, хвилеподібність розвитку матеріалу. В інтонаційному, фактурному, динамічному планах друге речення подібне до попереднього матеріалу. Основна відмінність між ними полягає у видозмінненні закінчення фрази наприкінці другої побудови. На інтонаційній основі вступу формується восьмитактова зв'язка. Повторення періоду проводиться без тональних та фактурних змін. Однак, на структурному рівні побудова заза скорочень (8+8). Завершується мініатюра незмінною вступною темою. Наприкінці додається заключний такт в мі-мажорі, утворюючи кінцеву тональність всього циклу.

Загалом, цей цикл можна порівняти з порами року, адже всі мініатюри є різними і показують одну цілісну картину, але якщо слухати кожен окремо, то можна скласти різні асоціації і картини.

Труднощі при вивченні та виконанні цього твору полягають у вираховуванні всіх пауз, вмінні їх слухати і розуміти, та найбільшу увагу треба звертати на динаміку, адже дуже важко витримати від початку до кінця той тонус та динамічний тон, ту таємничість, і контраст, хоча на перший погляд може здатись, що дуже легко розбирати і грати багателі, але якщо почати працювати дуже уважно та детально, то тоді можна зрозуміти всю суть прекрасного та неземного.

Адже в кожній з цих мініатюр, прослідковується риси багатьох стилів різних композиторів: класиків, романтиків, імпресіоністів. Це можна побачити по фактурі, динамічних віддтінках, самій будові. Отже, все те, що він шукав в інших, можна спостерігати в теперішніх його творах, а в деяких, є поєднання всього, про що він дізнавався і чому вчився.

## **2.4 Особливості інтерпретації багателей ор.2 Пітером Бенністером, Єлизаветою Блюміною, Валентином Сильвестровим**

Послухавши декілька виконань багателей, слід зазначити, що все залежить не тільки від сприймання, а і розуміння того чи іншого твору. Адже лише автор зуміє передати всі тонкощі та деталі своєї роботи, показати те, як твір має звучати, передати ту енергетику та музичний сенс. Звичайно, що ніхто крім самого автора, не зможе з точністю відобразити в своєму виконанні всі тонкощі, але можна по-своєму спробувати показати те, як ти сам розумієш, відчуваєш, те, як сприймаєш.

Нажаль, записів цих мініатюр небагато, в більшості вони є авторськими, але деякі вдалось послухати. Прикладом є виконання багателей Єлизавети Блюміної. Вона є лауреатом престижної музичної нагороди в Німеччині Echo Klassik. Народилася в Ленінграді. У дитинстві мріяла бути балериною - навчалася в Академії російського балету ім.А.Я.Вагановой. Закінчила Середню спеціальну музичну школу (клас Т.Б.Румшевіч), потім Санкт-Петербурзьку державну консерваторію ім.Н.А.Римського-Корсакова (класи Н.Труль, С.Вакман і Т.Фідлер). Згодом, піаністка отримала пропозицію про навчання і стипендію в Гамбурзькій вищій школі музики і театру, де і закінчила аспірантуру. Пізніше стала асистенткою Е.Корольова. Також проходила навчання в Бернській консерваторії (клас Б.Каніно і А.Шіффа) і уроки Лупу в Лондоні. У 2011 році дебютувала на фестивалі Гідона Кремера в Локенхаусі. Виступала в найбільших залах світу, серед яких Берлінська філармонія, Карнегі-хол в Нью-Йорку, зали Бетховена в Бонні і консерваторії Мілана. Серед її партнерів по сцені - Ю.Темірканов, Г.Альбрехт, А.Борейко, Т.Зандерлінг, К.Блахер, І.Мозер, В. Співаков, М.Пруденская і Фоглер-квартет. Єлизавета викладає в Дубліні (Ірландія), Берліні, в Кронбергській академії (на запрошення Гідона Кремера), а також є художнім керівником Гамбурзького музичного фестивалю камерної музики. Її ім'я добре відоме знавцям російської музики

другої половини ХХ століття: саме зусиллями Блюміної відбулося повернення з небуття творчості М.Вайнберга.

Послухавши один із записів багатель Сильвестрова у виконанні Єлизавети Блюміної, варто відзначити, що вона досить емоційно передала характер цих мініатюр, кожна з них відрізнялась звучанням та характером, але попри це відчувалась цілісність циклу. Кожна нота мала своє забарвлення, відчувалась глибина мислення, розуміння жанру, знайомство композитора, ознайомлення з твором до його виконання. Простежується чітка мелодична лінія у кожній з мініатюр, яка є ненав'язливою, спокійною, присутня відтяжність, витриманість всіх пауз, чітке фразування, відсутність поспіху та метушні. Ритмічно твори повністю дотримуються запису композитора, по темпах її виконання майже співпадає з авторським. Динамічно, багателі звучать без перебільшень та без зайвих засобів виразності. Стосовно використання педалі: виконавиця в цілому дотримувалась авторських позначень. Проте, іноді її було трохи забагато, а було і навпаки, трохи не вистачало. Звернена увага на кожен елемент в штрихах, фразуванні, динаміці, самій будові твору, на темпи, ритми, , всі побажання автора.

Цікаву музичну інтерпретацію багатель Сильвестрова презентував Пітер Бенністер. Народився у Лондоні в 1966 році, розпочав своє навчання у музичні студії у Девіда де Уоррена (фортепіано) та Джона Шеперда (орган). Отримавши диплом виконавця на фортепіано в Королівському музичному коледжі в 1985 році, він читав музику в Кінгз-коледжі в Кембриджі, де здобув перший ступінь бакалавра і ступінь магістра філології з музичного мистецтва. Закінчив навчання в Парижі між 1989 і 1993 роками у Женев'єви Ібанес, Мішеля Бероффа (фортепіано) та Наджі Хакіма (композиція), де в даний час живе як вільний музикант. Він також отримував призи та стипендії від Кембриджського університету, графині фондів Мюнстер / Левергульме та французького уряду. У 2007 році три його роботи отримали нагороди на Міжнародному конкурсі композиторів у Сан-Себастьяні (Іспанія). Як сольного піаніста та органіста його

запрошували виступати з концертами (Гендель, Бетховен, Шопен, Рахманінов) та сольні концерти у Великобританії, Австрії (Wiener Stephansdom), Хорватії, Данії, Франції (Паризька Богоматері, Буржський та Шартрський собори), Німеччина (Баден-Баден, Байройт, Бохумер Оргельтаж, Ганновер, Штутгарт), Голландія, Італія (Ареццо, Кьюзі, Падуя, Равенна, Удіне), Польща, Швейцарія, Чехія та США. Імпровізація та сучасна музика (Губайдуліна, Куртаг, Макміллан, Пярт, Том Джонсон) займають щільне місце у його програмах. Як піаніст, він працював протягом останніх сезонів з Міжнародним фестивалем лірики д'Екс-ан-Прованс, Національною оперою Парижа, театром Шатле і хором де Шамбре з акцентами, такими як сер Саймон Реттл, Джеймс Конлон, Геннадій Рождественський, Володимир Юровський, Сільвен Камбрелінг, Іржі Білоглабек, Юкка-Пекка Сарасте та різні міжнародні оперні солісти.

Слухаючи його запис одразу варто відзначити темп, швидший ніж в самого автора. Інтерпретація повністю протилежна виконанню Єлизавети Блюміної. Помітна недослуховуваність пауз, фразування обірване, динаміка не відповідає тому, що написано, фактура є незмінною. Однак, кожна мініатюра є самостійною, не відчувається цілісність циклу, технічно твір чітко виконаний, але не вистачає прозорості, легкості, загальної картини. У творі відсутня ліва педаль, яка має формувати певну таємничість, загадковість, врівноваженість, емоційна відсутність. Якщо розглядати виконання лише з технічної сторони, то воно є чітким та сформованим. Проте, відчувається помітна сухість сприйняття.

Третє виконання є авторським, і варто зазначити, що Сильвестров не був концертуючим піаністом, проте це не завадило композитору передати особливість написаного. Для кращого розуміння ідейного змісту циклу, в першу чергу слід познайомитись саме з авторським виконанням. Адже кожна нота, в нього дихає, всі штрихи, ліги, несуть певний сенс і допомагають передати всю суть багателей. Помітною особливістю цієї інтерпретації стало використання лівої педалі, на яку дуже часто не звертають уваги ще при розборі твору. В першу чергу, композитор зосереджує свою увагу на дотик до



інструменту, оскільки вважає його одним з головних елементів. Він не має вдаряти клавіші, а ледве торкатись, гладити їх, тоді і буде відсутня та різкість. Варто зазначити, що перше, що має зробити піаніст при розборі його творів- це віднайти той дотик, та відчутти ту глибину звучання, яка динамічно буде тихою, але гучною в сенсі розуміння.

На підставі зробленого компаративного аналізу, можемо дійти до висновку, що слухач не має бути зосереджений лише на одному виконанні. Оскільки порівняння декількох інтерпретацій дає змогу кожному перейняти щось для себе. Жоден виконавець не зіграє так, як зіграв сам автор, адже в тексті присутні не лише ноти, а ціла історія яка характеризує життя та всі пережиті моменти.

## ВИСНОВКИ

Вивчаючи та досліджуючи творчість Валентина Сильвестрова, варто зазначити, що він є унікальною людиною та професіоналом своєї справи. Здобутки охоплюють колосальний досвід європейського модернізму та постмодернізму, різножанрові музичні твори, що сповнені глибокої філософії, явища «авангарду» та «поставангарду». Він має тонкий внутрішній слух, чуття відбору, та не переймає чужого своїй індивідуальності, а завжди знаходить близьке, повчальне для себе.

Адже саме через складність полягає шлях до простоти. Сильвестров любить знайомитись з композиторами різних епох, намагаючись зрозуміти їхні погляди, розуміння написаного, захоплюється різними стилями та прагне поєднання та вдосконалення у своїх творах. Якщо характеризувати риси його ліричного світогляду, то можна зробити висновок, що він не є суб'єктивним, а навпаки, втілює більш філософський зміст.

У творчості композитора звукообраз фортепіано оновлюється і підлягає образно-смісловій і темброво-стилістичним змінам. Особливої актуальності набуває дослідження специфіки звукообразу фортепіано в творчому доробку композитора, що відкриває для виконавця-інтерпретатора ключ до розуміння сучасної картини. Звукообраз фортепіано в творчості В. Сильвестрова набуває нових якісних змін, що характерні для авангардного і поставангардного музичного мистецтва, до яких відноситься, у першу чергу, музичний звук, тембр, ритм, шумо-звук, пауза, які є семантичними одиницями, смислотворчими елементами, і які несуть в собі певну «звуко-семантичну» програму пізнання художнього смислу.

В його творчості є безліч творів, що характеризують і показують його особистість. Одним із прикладів є багателі, що повністю розкривають сутність

та бачення автора. Як музичний жанр, багателі, є «музичними миттєвостями» або «музичними моментами». Багателі сприймалися як унікальне явище, оскільки в них традиційний інтонаційний матеріал поставлений «в нові, незвичні умови». Можна сказати, що багателі є дуже неординарними та цікавими мініатюрами, що привертають до себе прискіпливу увагу.

Унікальність багатеley Сильвестрова полягає в тому, що їх називають «симфоніями для фортепіано». Це — «симфонія миттєвостей», «мелодії мовчання», куди входять не лише звуки, а й паузи — як музика. Необхідно відмітити і той факт, що під багателями в музиці може розумітися музична форма, або п'єса малого розміру, тобто мініатюра, тому багателями може називатися цикл мініатюр, який включає низку програмних п'єс. Це і відрізняло сильвестрівські багателі від всіх інших. Основною їх рисою є гармонія, свобода, прозорість та одночасно чіткість і ясність. У виконанні різних піаністів багателі Сильвестрова звучать по-різному, їх виконання є особливістю кожного виконання. Адже, попри просту, на перший погляд, фактуру в них захований глибокий сенс, вони прагнуть прискіпливої уваги та чіткого розбору, для того щоб досягти прозорості, легкості, таємничості. Але перед тим як розбирати і вчити їх, варто ближче познайомитись з творчістю композитора, для того щоб зрозуміти напрямок його думок та бачення всього, про що він пише.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. Алла Вайсбанд, Константин Сигов. Книга. Киев: Дух і Літера, 2012. 408 с.
2. Жалейко Д. Творчество Б. Лятошинского и Валентина Сильвестрова. Паралелли и метаморфозы. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство, вип.33 №1*, 2015, с. 112-120.
1. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова // *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки, теорії та практики освіти: зб.наук.статей*. Харків, «С.А.М.», вип.39,2014, с.224-233
2. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дисс. на соискание учен. степени док. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1996. 54 с.
3. Карелова Г. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2012. № 5. С. 122–125.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had\\_2012\\_5\\_31.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2012_5_31.pdf)
4. Келдыш Ю. В. Багатель // *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1973. т. 1. С. 270 .
5. Кириллина Л. *Бетховен. Жизнь и творчество*: в 2 т. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2. 590 с.
6. Кияновська Л. *Українська музична культура: навчальний посібник*. Київ, ДМЦНЗКМ, 2002, с.160
7. Конен В. *История зарубежной музыки*. Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. Москва: Музыка, 1981. 534 с.
8. Корній Л.,Сюта Б. *Історія української музичної культури*. До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2011, с.652-655

9. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик; сост., ред. перевода Д. М. Серова. Москва: Музыка, 1973. 151 с.
10. Моцаренко О. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, вип. 55, 2019, с.136-154
11. Нестьева М. Творчество композитора Валентина Сильвестрова. *М.Нестьева. Композиторы соединенных республик: сб.статей*. Москва, «Композитор», вып. 4, 1983, с.79-134
12. Павлишин С. *Валентин Сильвестров*. Київ: Музична Україна, 1989, 87 с.
13. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2012-03-32-ryabukha.pdf>
14. Сильвестров В. *Дочекатися музики*. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей з С.Пілютиковим. Київ, Дух і літера, 2010, 368с.
15. Сильвестров. *Музыка -это пение мира о самом себе*. Беседы, статьи, письма / Сост. Нестьев М. 2004, 145с.
16. Сульдїна. Стаття: Багателі Валентина Сильвестрова і дзен-буддизм
17. Фурдуй Ю. Багателі в творчестві В.Сильвестрова. *Искусствознание: теория, история, практика*. Науково-практичний журнал, с.63-69
18. Швець Н. Про фортепіанний стиль Сильвестрова. Деякі спостереження // *Українське музикознавство*. Київ, вип..26, 1991, с.132-145
19. [https://www.researchgate.net/publication/326268439\\_Gradations.pdf](https://www.researchgate.net/publication/326268439_Gradations.pdf)
20. <https://duh-i-litera.com/silvestrov-valentin>
21. [https://issuu.com/duh-i-litera/docs/simposion\\_ukr\\_extract](https://issuu.com/duh-i-litera/docs/simposion_ukr_extract)
22. <http://kievkamerata.org/it/press-169>
23. [http://martyrs.pstbi.ru/bin/db.exe/no\\_dbpath](http://martyrs.pstbi.ru/bin/db.exe/no_dbpath)
24. [http://odma.edu.ua/upload/files/furduy\\_oref](http://odma.edu.ua/upload/files/furduy_oref)
25. <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789>
26. <http://www.musicfancy.net/ru/music-history/219>
27. <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8788>

28.<https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru>

29.<https://duh-i-litera.com/bookstore/podarunki/bagateli>