

УДК 78.071.1:785.7.01:[780.614.331:780.614.334:780.616.432](092)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-8112-8131>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.107-114>

НОВІТНІ ПІДХОДИ ДО ТРАКТУВАННЯ ФОРТЕПІАНО В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ДРАМА» ДЛЯ СКРИПКИ, ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО)

Головань

Євгенія Андріївна

аспірантка, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми
golovanevgeniya@outlook.com

Головань

Евгения Андреевна

аспірант, Сумской государственной педагогический университет имени А. С. Макаренко, г. Сумы
golovanevgeniya@outlook.com

Ievgeniia Golovan

Postgraduate student,
Sumy State A. S. Makarenko
Pedagogical University, Sumy
golovanevgeniya@outlook.com

Анотація. Розглянуто комплекс проблем, пов'язаних із новітнім трактуванням фортепіано в другій половині ХХ століття, застосуванням неспецифічних прийомів гри на інструменті та особливостей його використання в камерному ансамблі. Охарактеризовано основний напрям опрацювання композиторських прийомів і технік, їхнього втілення в ансамблевій творчості українських митців. Проаналізовано «Драму» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова як унікальний зразок синтезу традиційних та авангардних тенденцій у музиці ХХ століття, що поєднує музикування з елементами інструментального театру. Окреслено основні параметри, відзначено стильове й тембральне розмаїття твору. Розглянуто композиторські прийоми й техніки, застосовані в тріо, водночас сонористику, алеаторику, пуантилізм, хепенінг. Встановлено роль звукового колориту підготовленого фортепіано, інших звукових, шумових і сценічних ефектів у створенні звукообразу композиції. Виявлено значущість закладених у творі новітніх принципів звукоутворення та актуальність і вплив авторських новацій на камерну музику сучасності. Запропонований аналіз має сприяти повнішому розумінню авангардних тенденцій та їхнього прояву в камерній музиці другої половини ХХ століття і ширшому введенню творів В. Сильвестрова до камерно-ансамблевого репертуару сучасних виконавців.

Ключові слова: авангардні тенденції другої половини ХХ століття, камерний ансамбль, підготовлене фортепіано, творчість В. Сильвестрова, виконавські прийоми, інструментальний театр.

Постанова проблеми. Упродовж історії розвитку музичне мистецтво зазнало великої кількості трансформацій, видозмінюючись під впливом соціальних, економічних і політичних чинників та загальнокультурних і філософських рухів. Цей шлях завжди був позначений певними кардинальними зсувами, які різко змінювали вектор розвитку мистецтва, визначали межу між новим та старим, прогресивним і традиційним.

Так, з кінця ХVІІ — упродовж ХVІІІ ст. поштовхом до одного з таких глобальних зрушень стала, без сумніву, виникнення й розвиток струнних клавішних інструментів, які в процесі своєї трансформації еволюціонували в сучасне фортепіано. Складно уявити, яким шляхом відбувався б розвиток музики, якби не були винайдені ці дивовижні творіння людського розуму. Композитори отримали не просто

зручний інструмент з широким діапазоном і унікальним звучанням, а й фактично «знаряддя» для втілення їхніх задумів, на яке перетворився клавір, спрямовуючи творчі пошуки в певному напрямку.

За недовгий час такий міцний симбіоз музичного мислення з інструментом його втілення, за рідкісними винятками, перетворив композиторів-універсалів, які грали на всіх (або майже всіх) сучасних музичних інструментах на композиторів-клавіристів, а трохи згодом — на композиторів-піаністів, для яких фортепіано було основою для створення сольної, ансамблевої і навіть оркестрової музики, незалежно від присутності самого інструменту в складі оркестру або ансамблю.

Колосальний інтерес до фортепіано позначився на його безупинному поширенні в музичному побутуванні, а також прагненні удосконалення, що викликало численні зміни в конструкції інструменту задля реалізації потреб композиторів і певного звучання музичних творів. З камерного, доволі обмеженого за багатьма параметрами інструменту фортепіано розвинулося в органічно універсальну конструкцію, що не мала меж у звуковій виразності й драматичній насиченості. По суті, інструмент став не просто самодостатнім і всеосяжним елементом музичного простору, а подекуди «відкривачем» і транслятором світовідчуття композитора. Фортепіано стало тим інструментом, що будь-яку музичну ідею пропускає крізь призму свого неживого «Я», усе більше підпорядковуючи її власним технічним і звуковим можливостям. Водночас твір і виконання на цьому інструменті можна уявити як змагання внутрішніх світів композитора або піаніста й «транслятора» цих світів, що вимагає вищої напруги волі та інтелекту.

Уже до початку ХХ століття ця безперервна боротьба призводить до вичерпання можливих способів виразності на фортепіано, попередній прогрес технічних і звукових прийомів гри поставив майбутнє фортепіанного виконавства на роздоріжжі. Деякі композитори вважали, що кантиленні здатності інструменту, його можливий драматизм чи поетичність у передачі музичних образів є лише прикриттям його фізичної та конструктивної сутності. Отже, декларувалась необхідність виявлення ударної природи молоточкової механіки, її хльосткої і ритмічної енергії. Інші уявляли звучання фортепіано як самостійну фарбу, доповнену вмільм використанням педалей і туше, з можливістю створювати власну палітру слухових відчуттів, не спираючись на мелодійні структури.

По суті, усі зазначені віяння були спробою висвітлити інші, нехай і не такі явні грані фортепіанної

виразності. Але композитори радикальнішого напрямку вирішили повністю підпорядкувати інструмент своїй волі, насамперед, не граючи за його правилами. Так було покладено початок модернізації звуковидобування на самому інструменті та використання нестандартних і неспецифічних методів гри на фортепіано, що позначилося на видозміні в технології виконання музики, перенесенні фокусу уваги з винятково клавіш рояля на його конструкцію в цілому, включаючи деку, струни та інші елементи. Таким новатором, насамперед, був Дж. Кейдж — один з провідних композиторів післявоєнного авангарду.

Звичайно, Дж. Кейдж був не єдиним, хто у своїй творчості реалізував експериментальні й новаторські стремління в мистецтві першої половини — середини ХХ століття, але, безумовно, він став одним з найвідоміших. Естетично близький до руху другого авангарду, лінії «Булес-Штокхаузен-Фернехоу» (Холопов, 2004, с. 81), Кейдж хронологічно став піонером у галузі музичних відкриттів. З його ім'ям пов'язане й застосування т. зв. підготовленого фортепіано, коли за допомогою різних предметів, вставлених між струн або покладених (кинутих) на струни, змінюється звучання інструмента. Але не варто забувати й про попередників Дж. Кейджа — Г. Коуелла й Е. Саті. У другій половині ХХ століття завдяки їхнім спільним зусиллям відбулося створення іміджу фортепіано, як інструмента, який ще не вичерпав свої конструкційні можливості, що може зовсім не передбачували його творці.

Усе вище сказане здебільшого стосується фортепіано як сольного інструмента, практично не дотичне до іншої важливої сфери його використання, а саме: камерно-інструментального музикування. Така тенденція була основоположною протягом усієї історії розвитку фортепіанного мистецтва. Часто технічні та звукозображальні нововведення «доходили» до ансамблевої творчості (за участі фортепіано) із затримкою навіть у кілька десятків років, відводячи інструменту роль підгрунтя ансамблю, гармонічного, формотворчого й «доповнюючого» учасника дії. Призначення роялю виконання драматургічної канви ансамблю, концентрація на ньому основного музичного навантаження потребували застосування всіх доступних і можливих композиторських прийомів.

У цьому сенсі певним «відкриттям» став написаний В. Сильвестровим у 1970–1971 роках цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано, який і сьогодні є зразком новітніх експериментів у галузі як ансамблевого, так, безумовно, і специфічно фортепіанного мислення. Використані митцем радикальні композиторські ідеї, крім їхньої незвичайності й неформальності в тодішніх

культурно-просвітницьких умовах, були ще й надзвичайно актуальними, оскільки являли собою переосмислення самого жанру тріо та функцій у ньому різних інструментів, їхньої взаємодії, а також упровадження новітніх технік виконання в камерно-інструментальному ансамблі. На той час це було дуже прогресивним, і не тільки в нашій країні, а й у всьому музичному світі. «Драма» є унікальним зразком використання підготовленого або препарованого фортепіано в ансамблі, вона пропонує слухачам більш інтенсивний звуковий досвід, відмінний від почутого раніше, посилюючи і концентруючи в цьому прояв світовідчуття композитора, його світоглядні та філософські ідеї.

Виступаючи як конгломерат творчого задуму В. Сильвестрова, цикл «Драма» є вираженням універсальності й радикалізму композитора 1970-х років. Це одна з перших спроб у ансамблевій музиці синтезу попереднього досвіду й погляд у майбутнє ще молодої людини. Думається, не випадково центральне місце в ансамблі, як базовий елемент цього твору, займає саме фортепіано, що несе на собі все навантаження наскрізного розвитку й стає творчим простором для новітніх звукових експериментів автора.

Недостатнє вивчення пов'язаності технічних елементів виконання з інтенсифікацією образного і звукового світу «Драми», обумовлення цими елементами творчої необхідності в розглянутому творі є надзвичайним підґрунтям для досліджень, також як складової процесу осмислення музичних тенденцій ХХ — початку ХХІ століть. Спроба розкриття цих тенденцій крізь призму вивчення фортепіанного мистецтва не тільки в сольному, а й у ансамблевому вираженні визначає актуальність цієї статті.

Аналіз останніх статей і публікацій. Незважаючи на тривалий творчий шлях композитора, його вже немолодий вік і широку популярність як в Україні, так і за її межами, камерно-ансамблева творчість В. Сильвестрова не отримала широкого музикознавчого розгляду. Більшість наукових праць, на жаль, лише зрідка стосуються конкретних композиторських технік, що застосовує митець, цікавих знахідок у різних стилях і напрямках, збагачення виконавських прийомів гри на різних музичних інструментах та переосмислення жанрових стереотипів, що втілюються в його творах. Однією з перших фундаментальних робіт, присвячених біографії та творчості композитора в цілому, стала монографія С. Павлишин (Павлишин, 1989), з якої можна почерпнути деякі відомості й про «Драму». Але найцікавішою, на погляд авторки статті, є збірка лекцій-бесід В. Сильвестрова

«Дочекатися музики», як першоджерела відомостей про творчі імпульси та устремління композитора (Сильвестров, 2010).

До низки таких робіт належать і збірник з висловлюваннями, статтями, листами В. Сильвестрова під редакцією М. Нестьєвої (Сильвестров, 2004), у якому зроблена спроба позначити творче кредо композитора, представлене в його особистих матеріалах. Таку ж спрямованість має видання «Зустрічі з Валентином Сильвестровим», складене А. Вайсбанд і К. Сіговим (Вайсбанд, & Сігов, 2012). Додатковим джерелом інформації служить інтерв'ю композитора, опубліковане в інтернет-виданні *Classicalmusicnews* (Мунипов, 2017). Крім того, деякі стильові та естетичні особливості камерної творчості Сильвестрова, що фокусуються на певних важливих аспектах спадщини композитора, розглядаються в роботах Г. Асталош (Асталош, 2018), О. Берегової (Берегова, 1999), А. Ільїної (Ільїна, 2005), А. Калініної (Калинина, 2019), Н. Рябухи (Рябуха, 2012), Ю. Чемерис (Чемерис, 2017). Важливими для розуміння стильових та ідейних витоків музики авангарду є стаття Ю. Холопова про феномен Дж. Кейджа (Холопов, 2004) та праця Ц. Когоутека «Техніка композиції в музиці ХХ століття» (Когоутек, 1976).

Методологічною базою статті є методи історичного, структурного, стильового та виконавського аналізу.

Мета статті — розкрити новітні підходи у використанні нетрадиційних прийомів фортепіанної гри та переосмислення експериментів з підготовленим фортепіано в контексті ансамблевої музики на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова.

Виклад основного матеріалу. Пропонований до вивчення цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова має певні характерні риси, що різко виділяють цей твір з низки багатьох інших тріо, складених як у розглянутий період, так і пізніше. Насамперед, це характер музики, що на перший, поверховий погляд, можливо, уявляється винятково експериментальною. Застосований у тріо елемент винахідливості, конструювання поза всяким сумнівом присутній у багатьох творах вітчизняних композиторів періоду «другого авангарду», що часто балансують на межі чуттєвого й винятково інтелектуального відчуття музики. Але більш уважне дослідження «Драми» переконує в тому, що найпершим критерієм якості музики для композитора є слухове сприйняття. Це підтверджує і його особисте висловлювання: «Навіть в авангарді мені був важливий слуховий досвід, а не розумовий» (Мунипов, 2017).

На думку авторки статті, саме в цьому полягає го-

ловна сила впливу композиторських пошуків В. Сильвестрова і саме з цієї позиції потрібно сприймати незвичайне звучання фортепіано в тріо та використання в ньому різних пристосувань, які привносять у твір елемент шумової музики. Митець наполягає, насамперед, на такій оцінці творчості, де сам композитор є ніби слухачем, стороннім спостерігачем. «Іншого виходу немає! Тут потрібен зворотний зв'язок, потрібно щоб музика тобі відповідала», — стверджує В. Сильвестров (Сильвестров, 2010, с. 27).

Спілкування з публікою творця «Драми» не містить ніякого протистояння, ніякої наносної епатажності. Навпаки, тріо просякнуте ліризмом, таким характерним для В. Сильвестрова. Адже на перший план у всій творчості композитора виступає «духовне, пов'язане з внутрішнім життям людської особистості» (Павлишин, 1989, с. 10), емоційність і проникливість висловлювання переважає над усіма технічними нововведеннями. У цьому виявляється головна відмінність технічних експериментів у «Драмі» від численних спроб використання підготовленого фортепіано в ХХ столітті, де нетрадиційні способи звуковидобування були основним цементуючим елементом музичних ідей, а новизна висловлювання перетворювалася на головного натхненника (персонажа) твору.

До слухового, тембрового сприйняття музики В. Сильвестров додає драматичну, театральну складову, про що свідчить назва твору. Але не тільки це народжує відчуття задуманої автором сценографії, вона явно проступає в малюнку нотного запису, у тих лініях, що направляють емоційний стан виконавця та передаються слухачеві.

Контекст «Драми» має як явний, так і прихований смисл. Композитор прямо про це говорить, визначаючи перший, прямий сенс як первинний драматизм, пов'язаний із тогочасною ситуацією. «70-й рік: були втрати серед наших друзів, помер Лятошинський, загалом важкий був час» (Сильвестров, 2010, с. 60), — резюмує В. Сильвестров. Крім того, у творі з'являється драма самої музики, адже «музика зазнає якісь зустрічі, діалоги, конфронтації» (Сильвестров, 2010, с. 60), виявляючи й укрупнюючи по суті основну рису ансамблевої гри, що складається у своєрідному діалозі різних інструментів між собою і їхніх мелодійних ліній.

Ще одною важливою рисою тріо є тотальний синтез. У творі вживаються різні музичні системи, емоційні, смислові й технічні «антиподи» тощо. Водночас у цьому відображається універсалізм митця та його неймовірна технічна майстерність, коли «жодна з систем не домі-

нує, вони взаємодіють оригінально, ніби ототожнюючись з «культурно-особистісними верствами» самого художника» (Сильвестров, 2004, с. 26). У той самий час відкриття нових звукових горизонтів, сміливий погляд у майбутнє також не чужі В. Сильвестрову. Важливе розуміння «Драми» як музики, що виходить за межі звичних відчуттів, яка прагне розширити межі наявних прийомів для посилення сприйняття художньої ідеї композитора.

За будовою «Драма» являє собою тричастинне тріо, кожна з частин якого, своєю чергою, є сонатою. Цікаве представлення першої частини як скрипкової сонати й другої як віолончельної, що більш об'ємно представляє діалог двох інструментів і лише у фіналі об'єднує всіх учасників ансамблю. Фортепіано тут належить зв'язувальна роль: піаніст знаходиться на сцені весь час і драматургічно є й основним учасником подєколи, і місцем, і антуражем дії.

Соната для скрипки і фортепіано — найдраматичніша частина з рисами сонатного *allegro*. У музиці цієї частини втілена висока трагедійність, композитор визначає її як «саму фундаментальну річ» (Сильвестров, 2010, с. 61). У цій першій сонаті «Драми» музичні системи й техніки композиції мають свою яскраво виражену роль, своє чітко визначене місце.

З початку твору (темп *allegretto*) фактура фортепіанної партії пронизана різкими стрибками, використанням сонористичних прийомів, також за допомогою педалі, виписаної дуже скрупульозно. Крім того, різка зміна динаміки в межах коротких тривалостей створює цікавий звуковий ефект нашарування звучності, з'єднання звукових пластів нижнього й середнього регістрів, з поступовим розширенням до верхніх нот. Таке поєднання прийому алеаторики й сонористики з вибудовуванням, у деякому роді, серійної вертикальної системи є прикладом синтезу композиторських технік у творчості В. Сильвестрова, спрямованим на відтворення нових звукових ефектів.

У розвитку головної партії з'являється нетиповий для фортепіанної фактури запис музичного матеріалу, виписаного вже не нотами, а лінійно. За влучним зауваженням С. Павлишин, це «атональна імпровізація за графічною моделлю у швидкому асиметричному русі з неочікуваними акцентами» (Павлишин, 1989, с. 39), до того ж з великою динамічною амплітудою. Перехід від розрядженої фактури до насиченої імпровізації і нарешті після невеликого відступу до кульмінації дозволяє відчувати ступінчасте накопичення звуку та емоційної напруги. Одного моменту, коли можливості з посилення динаміки у фортепіано та в скрипці здаються вже вичерпани-

ми і коли використані всі засоби традиційної фактури, відбувається перехід у площину неспецифічних засобів виразності. Для створення певного обсягу звукової маси скрипаль також бере участь у створенні ефекту,

«миттєво порушує цю звичну позицію і під впливом напруги, що народилася в музиці, пластично (а не просто так, не байдуже) кидається до рояля і починає грати кінчиком смичка, як випадом папіри. У цей час рояль теж грає і виникає така сумарна структура» (Сильвестров, 2010, с. 61).

До звичайного молоточкового звуковидобування додається певний ударно-шумовий пласт, не заважаючи першому, а скоріше доповнюючи. Такий звуковий ефект був би не можливий у сольному фортепіанному творі.

Після цього все стихає, експресія розряджається, і все повертається до спокою, лірики, виникає тональна мелодія побічної партії. Вона виписана досить вільно, без метричного ділення в партії фортепіано, на зразок вільного висловлювання або імпровізації. Хоральна мелодія в скрипки проводиться на тлі «алеаторичних двоголосних послідовностей у фортепіано на *crescendo* і *diminuendo* з варіантами паралельного й протилежного рухів рук» (Павлишин, 1989, с. 39), до того ж записаних нетиповим чином, а як би графічними лініями. Ці послідовності закінчуються несподівано, піаніст встає і починає грати на струнах рояля, ударяючи по басових струнах лівою рукою під попінтром і затискаючи струну на підставці одночасно з натисканням відповідної клавіші, створюючи такий собі перкусійний колорит, що в чомусь нагадує звук народних інструментів Сходу. Однак музика має не медитативний, а скоріше напружений, насичений характер.

Розробка виписана графічно, фактично показуючи тільки напрям руху і загальний малюнок фактури, але з точно зафіксованими педаллю і динамікою. Використовується техніка підготовленого фортепіано, коли звукові ефекти створюються за допомогою різних предметів, а саме трьох невеликих керамічних склянок у вигляді бочечок і чотирьох маленьких алюмінієвих іграшкових тарілочок. Кидаючи на струни рояля тарілочки й склянки, піаніст створює принципово нову звукову фарбу, що знаходиться десь посередині між шумом і звуком. Композитор розглядає цей ефект як «щось на зразок декорацій у театральній дії, створюваних по ходу вистави» (Сильвестров, 2010, с. 61). Крім елементів інструментального театру, дзвін тарілочок, що коливаються на струнах, є технічним прийомом хе-

пенінгу, здійсненого Дж. Кейджем у 1950-х роках.

Хепенінг, як спосіб узаємодії зі слухачем, у камерній і сольній музиці зустрічається доволі рідко, здебільшого тому, що його здійснення на фортепіано є складним і незручним. Уся конструкція інструмента розрахована на контроль виконання, будь-які імпровізаційні рішення обумовлюють заздалегідь заготовлену або миттєво здійснену дію. Можливість повторення будь-якої традиційної структури на фортепіано є головною відмінною властивістю виконання і нотного запису, і саме хепенінг є способом подолання цієї особливості. Звукова унікальність кожного виконання твору Сильвестрова незалежна від піаніста і фактично не відтворювана повторно, вона є однією з найбільш характерних рис «Драми», особливої мови цієї композиції в спілкуванні зі слухачами.

Соната закінчується певними шумовими ефектами, введенням театральних елементів у сукупності з «активним включенням у виразну систему п'єси візуального ряду» (Сильвестров, 2004, с. 26). Запалювання сірника, помаху смичком, які робить скрипаль, вихід на сцену віолончеліста з точною фіксацією дій на сцені відбуваються під згасаючий акомпанемент ударів по нижній деці рояля, що віддунюють у коливаннях і шарудіннях струн інструменту. Усе це сповнене певної символіки, ідеї, жести. Від виконавця композитор вимагає, «щоб музика ніде не носила “фізіологічного” характеру, щоб досягала екстатичний стан прозріння, прояснення, осяяння, нарешті, прориву» (Павлишин, 1989, с. 40).

Наступна після скрипкової віолончельна соната починається *attacca*. Вона відрізняється м'якістю звучання, утворює контраст до першої частини, досягаючи характеру ліричного висловлювання. Фортепіанна партія на початку служить фоном для мелодійного розгортання у віолончелі, по суті, виконуючи акомпануючу роль. Тільки через деякий час у фортепіано проводиться перше соло, відмінне за характером і силою висловлювання. Консонансні акорди нагадують бароковий хорал, духовну музику, вони спокійні, умиротворені, зосереджені. Композитор так трактує музику цієї частини: «По суті, це молитва, що підсилюється до кінця сонати» (Сильвестров, 2010, с. 62). Насправді, монолог віолончелі, який відтіняється хоральними послідовностями у фортепіано, викликає асоціації з молитвою або церковною службою, концентруючись на чомусь дуже інтимному й піднесеному.

Далі тематичні пласти віолончелі та фортепіано все більше зближуються, переходячи в діалог. Наростає експресія, музичний малюнок стає більш різким, інструменти «втілюють принцип сонатного дуалізму у відвер-

неному вигляді» (Павлишин, 1989, с. 40), виникає відчуття напруженої розмови, наполегливих переконань.

До кінця частини тематичні лінії стають усе більш напруженими, патетичними. Динамічна форма повторює першу частину й спрямована в заключний розділ. Немов прориваючись крізь стримане, традиційне виконання, вона змушує шукати нові тембральні фарби для подолання існуючої напруги. Ритмічний і нотний малюнок знову виписується графічно, вказуючи тільки загальний напрямок і динамічні відтінки, пропонуючи піаністу імпровізувати в межах відведеного діапазону. Музика створює враження впорядкованого хаосу, ледве стримуваної і ось-ось готової вирватися назовні енергії. Крім радикальних способів звуковидобування, що відзначались у скрипковій сонаті, застосовується і кидання керамічної чашки (невелика керамічна чашка у вигляді бочки з добре відполірованою рівною поверхнею) на струни рояля, в апофеозі звучання фортепіанних кластерів (*quasi campane*) у заданому діапазоні.

У кульмінаційному моменті з'являється скрипаль і знову допомагає піаністу створити унікальне об'ємне й експресивне звучання, граючи по струнах рояля кінчиком смичка, долаючи обмеження традиційного виконання. Закінчується віолончельна соната динамічними сплесками остинатного руху у фортепіано й загасанням звучання на *ppp*. Перехід до фіналу «Драми» також здійснюється *attacca*, але вже на іншому рівні драматичної наповненості, тому «вирішення, розв'язка тут більш вишукані, витончені» (Павлишин, 1989, с. 40). Тут воєдино зливаються елементи хеппенінгу, сонористики, пуантилізму й усе виразніше проглядає мелодія у фортепіано.

Третя частина циклу, безумовно, є відповіддю на драму перших двох сонат. «Це найтихіша музика» (Сильвестров, 2010, с. 62), як визначив її автор. Тут сильніше проявляються сценічні, театральні грані твору, музичний театр підсилює враження, збагачує дію, хоча й не є основним і централізуючим елементом частини. Головним об'єктом стає фортепіано, особливо його лірична, співуча сутність. Мелодійні лінії, що нагадують тематизм побічної партії першої частини більш розвинені, динаміка відтворюється в діапазоні між *pp* і *pppp*.

Насамкінець скрипаль і віолончеліст «грають пальцями по ладах, тобто ударами, які ледве чутно вгадуються» (Сильвестров, 2010, с. 62), що також є подоланням динамічного обмеження гри, тільки в бік максимального зменшення, загасання звучності. Кожен рух і дія виконавців точно регламентовані композитором:

«Скрипаль іде за сцену, залишаються віолончеліст і піаніст. Піаніст, граючи, встає і прикріплює до склянки, яка кидалася в першій частині, нитку, що непомітно веде за лаштунки. Педаль він за цього закринює, ця склянка грає по струнах, так що виходить така прамузика» (Сильвестров, 2010, с. 62).

Виходить своєрідний прийом гри на роялі без виконавця, що створює ілюзію механічного піаніно, керованого невидимим персонажем. Створюється ефект продовження музики, коли всі виконавці вже покинули сцену. Фінал п'єси стає символом нерозв'язності питання, дія закінчується, не отримуючи свого драматургічного завершення.

Висновки. Цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано є одним з найцікавіших зразків вітчизняної камерної музики 1970-х років і рідкісним випадком використання підготовленого фортепіано в ансамблі. Проте, деякі неспецифічні прийоми гри на роялі, застосовані в цьому творі, не могли би бути виконані в фортепіанному сольному виконанні через неможливість піаністом відтворювати одночасно кілька традиційних і нетрадиційних пластів звуковидобування на інструменті без допомоги інших учасників ансамблю. Такі прийоми в цьому творі через свою унікальність стали новітніми відкриттями тембрового багатства фортепіано, передбачивши розвиток фортепіанного і сценічного мистецтва в музиці ХХІ століття.

«Драма» В. Сильвестрова справила великий вплив на творчість самого композитора, а також на вітчизняну ансамблеву музику багатозначністю елементів музичної мови й сценічної дії, що звичайно уявляються неоспоруваними, новизною технічних прийомів і глибокою щирістю, виразністю втілення ідей автора.

Література:

- Асталощ, Г. (2018). Скрипкова соната «Post scriptum» Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми фортепіанної виразовості. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 1(38), 146–151.
- Берегова, О. (1999). *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя*. Київ: НПУ.

- Вайсбанд, А., & Сигов, К. (сост.) (2012). *Встречи с Валентином Сильвестровым*. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Ильина, А. (2005). К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (48), 175–185.
- Калініна, А. (2019). Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (126), 29–39. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970>
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка.
- Мунипов, А. (2017). *Валентин Сильвестров: «Сейчас я не могу сказать, что – я композитор»*. Відновлено з <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/>
- Павлишин, С. (1989). *Валентин Сильвестров*. Київ: Музична Україна.
- Рябуха, Н. (2012). Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*, (3), 129–133.
- Сильвестров, В. (2004). *Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма*. М. Нестьева (сост.). Киев.
- Сильвестров, В. (2010). Дождатся музики. *Лекции – беседы*. Пилютиков С. (ред.). Киев: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Холопов, Ю. (2004). Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века. *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Матер. науч. конф.* Москва, 79–90.
- Чемерис, Ю. (2017). Виконавська стратегія струнного квартету №1 Валентина Сильвестрова у версії квартету імені М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*, (43), 121–129. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2017.43.0.131925>
- Silvestrov, V. (2007). *Drama for violin, violoncello and piano*. Mainz: M. P. Belaieff.

References:

- Astalosh, H. (2018). Skrypikova sonata «Post scriptum» Valentyna Silvestrova v aspekti problemy fortepiannoi vyrazovosti [The violin sonata "Post scriptum" by Valentyn Silvestrov in an aspect of the problem of piano expressiveness]. *Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, 1(38), 146–151. (in Ukrainian)
- Berehova, O. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80-90-kh rokiv XX storichcha [Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-90s of the XX century]*. Kyiv: NPU. (in Ukrainian)
- Chemerys, Yu. (2017). Vykonavska stratehiia strunnoho kvartetu № 1 Valentyna Silvestrova u versii kvartetu imeni M. V. Lysenka. [The Perform Strategy of the Valentyn Silvestrov's String Quartette No. 1 by the String Quartette named after Mykola Lysenko]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (43), 121–129. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2017.43.0.131925>
- Kholopov, Yu. (2004). Vklad Kejdzha v muzykalnoe myshlenie XX veka [Cage's contribution to the 20th century musical thinking]. *John Cage. K 90-letiju so dnja rozhdenija. Mater. nauch. konf.* Moscow, 79–90. (in Russian)
- Ильина, А. (2005). К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова [On the problem of artistic integrity in the work of V. Silvestrov]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (48), 175–185. (in Russian)
- Kalinina, A. (2019). Avtorskyi styl Valentyna Silvestrova u «Dvokh romansakh» na virshi Oleksandra Bloka [Characteristic features of Valentyn Silvestrov's own style in "Two romances" on Oleksandr Blok's poems]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (126), 29–39. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970>
- Kogoutek, C. (1976). *Tehnika kompozicii v muzyke XX veka [Compositional technique in the 20th century music]*. Moscow: Muzyka. (in Russian)
- Munipov, A. (2017). *Valentin Silvestrov: «Sejchas ja ne mogu skazat, chto – ja kompozitor» [Valentin Silvestrov: "Now I cannot say that - I am a composer"]*. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (in Russian)
- Pavlyshyn, S. (1989). *Valentyn Silvestrov [Valentyn Silvestrov]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian)
- Riabukha, N. (2012). Zvukoobraz fortepiانو u kamerno-instrumentalnii tvorchosti V. Silvestrova. [Sound-image of piano in the chamber-instrumental works of V. Silvestrov]. *Visnyk KhDADM*, (3), 129–133. (in Ukrainian)

- Silvestrov, V. (2004). *Muzyka – jeto penie mira o samom sebe... Sokrovenny razgovory i vzgljady so storony: besedy, stati, pisma* [Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from the outside: conversations, articles, letters]. M. Nesteva (Ed). Kyiv. (in Russian)
- Silvestrov, V. (2007). *Drama for violin, violoncello and piano*. Mainz: M. P. Belaieff.
- Silvestrov, V. (2010). *Dozhdatsja muzyki. Lekcii – besedy* [Wait for the music. Lectures – conversations]. Kyiv: DUH I LITERA. (in Russian)
- Vaysband, A., & Sigov, K. (Eds.) (2012). *Vstrechi s Valentinom Silvestrovym* [Meetings with Valentin Silvestrov]. Kyiv: DUH I LITERA. (in Russian)

Головань Євгенія Андріївна

Новейшие подходы к трактовке фортепиано в камерно-ансамблевом творчестве В. Сильвестрова (на примере цикла «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано)

Аннотация. Рассмотрен комплекс проблем, связанных с новейшей трактовкой фортепиано во второй половине XX века, применением неспецифических приёмов игры на инструменте и особенностей его использования в камерном ансамбле. Охарактеризовано основное направление развития авторских приёмов и техник, их воплощение в ансамблевом творчестве украинских композиторов. Проанализирована «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова как уникальный образец синтеза традиционных и авангардных тенденций в музыке XX века, сочетающий музицирование с элементами инструментального театра. Очерчены основные характеристики, отмечено стилевое и тембральное разнообразие произведения. Обозначены композиторские приёмы и техники, применяемые в трио, в т. ч. сонористика, алеаторика, пуантилизм, хэппенинг. Установлена роль звукового колорита подготовленного фортепиано, других звуковых, шумовых и сценических эффектов в создании звукообраза композиции. Выявлена значимость заложенных в произведении новейших принципов звукообразования, актуальность и влияние авторских новаций на камерную музыку современности. Предложенный анализ должен способствовать более полному пониманию авангардных тенденций, их проявлению в камерной музыке второй половины XX века и более широкому введению произведений В. Сильвестрова в камерно-ансамблевый репертуар современных исполнителей.

Ключевые слова: авангардные тенденции второй половины XX века, камерный ансамбль, подготовленное фортепиано, творчество В. Сильвестрова, исполнительские приёмы, инструментальный театр.

Ievgeniia Golovan

The latest approaches to piano interpretation in chamber and ensemble creativity of V. Silvestrov (the case of the "Drama" cycle for violin, cello and piano)

Abstract. The article overviews a set of issues related to the latest interpretation of the piano in the second half of the XXth century, the use of non-specific techniques of playing the instrument and the peculiarities of its use in the chamber ensemble. It describes the main elaboration direction of compositional methods and techniques, their objectification in the ensemble work of Ukrainian artists. V. Silvestrov's "Drama" for violin, cello and piano is analyzed as a unique example of synthesis of traditional and avant-garde tendencies in the music of the XXth century, which combines music making with elements of instrumental theater. The article outlines main parameters, notes the stylistic and timbre diversity of the work. The compositional methods and techniques used in the trio are considered, including sonorism, aleatory, pointillism, happening. The role of the prepared piano at sound color is established, and other sound, noise and stage effects in creation of a sound image of a composition. The significance of the latest sound formation principles laid down in the work, the urgency and influence of the author's innovations on modern chamber music are revealed. The proposed analysis should contribute to a fuller understanding of avant-garde trends and their manifestation in chamber music of the second half of the XXth century and a wider introduction of V. Silvestrov's works to the chamber and ensemble repertoire of modern performers.

Keywords: avant-garde tendencies of the second half of the XXth century, chamber ensemble, prepared piano, V. Silvestrov's works, performance techniques, instrumental theater.