

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**МОЦАРЕНКО Катерина Вадимівна**

УДК 78.083.6+786+78.03

**ДИСЕРТАЦІЯ  
ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ БАГАТЕЛІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ  
КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ:  
ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ  
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*  
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

*К. В. Моцаренко*

**Науковий керівник –  
ОВСЯННІКОВА-ТРЕЛЬ ОЛЕКСАНДРА АНДРІЇВНА  
кандидат мистецтвознавства, доцент**

ОДЕСА – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Моцаренко К. В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Фортепіанна багатель посідає значне місце в жанровому розмаїтті сучасної української академічної музики. Багатель як форма музичного висловлювання композитора якнайкраще відповідає реаліям сьогодення, адже швидкоплинність сучасного життя, надзвичайно концентрований та розмаїтий потік інформації, що лавиною спадає на свідомість людини, змушує митця обирати концентрований, підчас дуже стислий формат викладу і при цьому максимально зберегти глибину ідеї музичного твору. Саме тому багатель все частіше привертає до себе увагу українських композиторів на межі XX–XXI століть, які обирають її у якості актуального для сучасності жанру фортепіанної музики, що відповідає світоглядним та художньо-естетичним настановам музичної творчості сьогодення. І цей факт дозволяє говорити про найважливішу роль сучасної української композиторської школи у загальній історичній еволюції багателі – адже завдяки творчій енергії видатних її представників самотутній жанр європейської музичної традиції переживає справжній ренесанс.

Дисертація присвячена визначенню особливостей розвитку фортепіанної багателі у творчості сучасних українських композиторів.

У дисертації виявляються жанрово-стильові риси фортепіанних багатель вітчизняних композиторів у розмаїтті індивідуально-композиторських інтерпретацій багательного жанру. Проаналізовані зразки фортепіанних багатель демонструють різноманітність композиторських трактувань багательного жанру і надають підстави для їх типологізації

відповідно до індивідуального стилю кожного з композиторів і художньої концепції того чи іншого музичного твору. Охарактеризовано феномен багательного стилю В. Сильвестрова як оригінальну авторську концепцію багательного жанру. Фортепіанні багателі В. Сильвестрова визначені у якості унікального зразка переосмислення структурно-композиційних та музично-семантичних нормативів багателі як жанрового типу інструментальної мініатюри.

**Мета дослідження** – виявити особливості розвитку жанру багателі у фортепіанній творчості українських композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століть в аспекті індивідуально-стильової специфіки.

В результаті здійснення комплексного аналізу фортепіанних багатель сучасних українських композиторів виявлено індивідуально-стильову специфіку авторських версій багательного жанру, визначені основні тенденції розвитку багательного жанру в українській композиторській практиці. На основі аналізів багатель вітчизняних композиторів можна прийти до висновків, що, незважаючи на розмаїття індивідуально-композиторських інтерпретацій жанру фортепіанної багателі та наявність вельми оригінальних зразків у даному жанрі, жоден із названих авторів не наближується за тим обсягом та глибиною осягнення багательності, що представлений у творчості В. Сильвестрова. Більшість композиторів звертаються до жанру багателі скоріш епізодично, не вибудовуючи з неї авторської концепції музичної творчості. Для В. Сильвестрова багательність є вираженням певного образу мислення та основою індивідуального композиторського стилю.

Проаналізовані зразки багательних циклів українських композиторів утворюють такі жанрово-стильові типи фортепіанної багателі: романтична мініатюра (В. Кирейко), багатель-пейзаж (Б. Стронько), багатель-стилізація (П. Захаров, І. Степанова-Боровська), концертна багатель (Л. Шукайло), багатель-перформанс (О. Шмурак).

Жанр багателі набуває особливого значення для В. Сильвестрова, викликаючи до життя феномен багательного стилю як унікальної авторської концепції музичної творчості українського композитора і набуваючи універсального значення в масштабах його творчого мислення взагалі. Це сприяє можливості осмислення фортепіанної багателі В. Сильвестрова з позицій її метажанрових властивостей, серед яких найважливішим виявляється принцип метафоричності, що є типологічним показником багательного стилю В. Сильвестрова. Серед інших метафор, що складають образно-смысловий простір «Циклу циклів» багатель спеціальної дослідницької уваги заслуговує метафора дружби, дружності, що ініціює певний тип структурно-композиційної організації музичного матеріалу макроциклу В. Сильвестрова (цикл-симпосіон).

У авторській версії В. Сильвестрова багатель як жанр повністю актуалізувалася у своєму оновленому, трансформованому значенні, демонструючи вершину тенденції до поступового філософського, інтелектуального, концептуального збагачення «дрібнички» у ХХ–ХХІ столітті. Генетичні ознаки багательного стилю знаходимо на рівні: композиційної структури як окремих багатель В. Сильвестрова, так і його «Циклу циклів» у цілому, що актуалізує ідею музичної миті, розгортання миттєвостей утворює велику форму фрактальної будови); музичної мови (використання вторинного матеріалу – класико-романтичної музичної лексики; панування метамелодії, яку автор називає «посмішкою музики», підкреслюючи персональність музичного матеріалу; секвентування – мелодія рухається «на крилах секвенції», та репетитивність у широкому сенсі); змістовного наповнення (поєднання простої форми та складного змісту; бунт тиші проти вселенського галасу).

Багатель у творчості В. Сильвестрова виходить за межі жанрово-стильової сфери фортепіанної музики та переростає у індивідуально-композиторській метод та особистісний світогляд. У авторській концепції композитора багатель виступає музичним втіленням справжнього,



непідробного, природнього, а багательність є формою буття Краси в музиці; рятівна функція багателі (у трактуванні В. Сильвестрова) відображає ідею «захисту», «покрову», «розради» – тобто тих вкрай необхідних сучасній людині речей, відсутність яких так гостро відчувається у життєвій повсякденності. Універсальність названої функції також сприяє закріпленню за багателями метажанрових властивостей.

У дисертації конкретизується музично-виконавська проблематика дослідження багательного стилю В. Сильвестрова. Визначені провідні проблеми, що стосуються парадоксальної ситуації ігнорування сучасними піаністами авторської концепції «Циклу циклів» багатель. Серед таких: «опір матеріалу» (нібито «легка» музика багатель, що насправді записана складно, надзвичайно деталізовано, ставить перед виконавцем низку нетривіальних викликів, серед яких подолання інерційності, шаблонності підходу до звичних, «знайомих» інтонацій, необхідність повного занурення у контекст для створення особливої атмосфери невимушеності, «складної простоти», точне виконання численних авторських ремарок тощо); нехтування ідеєю великого циклу, «перешкоди», що виходять з інерції слухацько-виконавської установки на подієвість у музиці (при тому, що багателі подібні одна до одної лише на перший погляд, але при першому наближенні вони розкривають своє нескінченне різноманіття, множинність смислів); відсутністю повного нотного тексту макроциклу у широкому доступі.

Пропонується авторський виконавський підхід до музичного тексту фортепіанних багатель В. Сильвестрова, що спирається на концепцію «Універсальних принципів піанізму» М. Аркадьєва, зокрема на метод виконавської розмітки, елементи хроноартикуляційної концепції. Розуміння В. Сильвестровим ідеї багателі як «переходу з ніщо у що» співвідноситься з феноменом «незвучного» у концепції М. Аркадьєва, а виконавські принципи, висловлені у його «системі вищих піаністичних прийомів» виявляються співзвучними до музики багатель. З цих позицій у дисертації

висвітлені такі питання виконавського освоєння «Циклу циклів» В. Сильвестрова як окреслення можливих способів подолання виконавцями «опору матеріалу» «складного» сильвестрівського тексту та формулювання необхідних умов для здійснення авторської волі – виконання «Циклу циклів» як великої форми.

**Ключові слова:** багатель, фортепіанна багатель, жанр, стиль, багательний стиль, індивідуально-композиторський стиль, індивідуально-композиторська інтерпретація, метафора, симпосіон.

## ANNOTATION

**Motsarenko K.V. Piano bagatelle genre in contemporary Ukrainian composer's art: individual and stylistic aspect.** – *Manuscript.*

Thesis for the degree of Candidate of Art History in the specialty 17.00.03 – Musical Art. – The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odessa, 2021.

The piano bagatelle occupies a significant place in the genre diversity of modern Ukrainian academic music. Bagatelle as a form of musical expression of the composer best corresponds to the realities of today, because the ephemerality of modern life, extremely concentrated and diverse flow of information that falls avalanche on the human mind, forces the artist to choose a concentrated, sometimes very concise presentation format while maintaining depth. That is why the bagatelle increasingly attracts the attention of Ukrainian composers at the turn of the XX-XXI centuries, who choose it as a relevant genre of piano music, which corresponds to the worldview and artistic and aesthetic guidelines of nowday's music. And this fact allows us to speak about the important role of the modern Ukrainian school of composition in the general historical evolution of the bagatelle – because due to the creative energy of its outstanding representatives the original genre of European musical tradition is experiencing a real renaissance.

The dissertation is devoted to the definition of the peculiarities of the development of the piano bagatelle in the works of modern Ukrainian composers.

The dissertation reveals genre and style features of piano bagatelle of Ukrainian composers in a variety of individual composer interpretations of the genre of bagatelle. The analyzed samples of piano bagatelles demonstrate the diversity of composer's interpretations of the genre and provide grounds for their typology in accordance with the individual style of each composers and the artistic concept of a musical piece. The phenomenon of V. Silvestrov 's bagatelle style is characterized as an original author' s concept of this genre. V. Silvestrov's piano bagatelles are defined as a unique example of rethinking the structural-compositional and musical-semantic norms of bagatelles as a genre type of instrumental miniature.

**The purpose** of the research is to reveal the characteristics of the development of the bagatelle genre in the piano works of Ukrainian composers at the end of the XX - first decades of the XXI centuries in the aspect of individual style specifics.

As a result of a comprehensive analysis of the piano bagatelles of contemporary Ukrainian composers, the individual and stylistic specifics of the author's versions of the genre were revealed, the main trends in the development of the genre of bagatelle in Ukrainian composition practice were identified. Based on the analyzes of bagatelle by domestic composers, it can be concluded that, despite the variety of individual-composer interpretations of the piano bagatelle genre and the presence of very original samples in this genre, none of the named authors comes close to the content and depth of comprehension of bagatelle presented in the work V. Silvestrov. Most composers turn to the bagatelle genre rather episodically, than building out of it the author's concept of musical creativity. For V. Silvestrov, bagatelle is an expression of a certain way of thinking and the basis of an individual composer's style.

The analyzed samples of bagatelle cycles of Ukrainian composers form the following genre-style types of piano bagatelle: romantic miniature (V. Kireiko), bagatelle-landscape (B. Stronko), bagatelle-stylization (P. Zakharov, I. Stepanova-Borovskaya), concert bagatelle (L. Shukailo), bagatelle performance (A. Shmurak).

The bagatelle genre acquires special significance for V. Silvestrov, giving rise to the phenomenon of bagatelle style as a unique author's concept of the Ukrainian composer's musical creativity and acquiring universal significance in the caliber of his creative thinking in general. This contributes to the possibility of understanding V. Silvestrov's piano bagatelle from the standpoint of its meta-genre properties, among which the most important is the principle of metaphor, which is a typological indicator of V. Silvestrov's bagatelle style. Among other metaphors that make up the figurative and semantic space of the "Cycle of Cycles", the metaphor of friendship and friendliness deserves special research attention, which initiates a certain type of structural and compositional organization of the musical material of V. Silvestrov's macrocycle (cycle-symposion).

In the author's version of V. Silvestrov, bagatelle as a genre was fully actualized in its renewed, transformed sense, demonstrating the top of the trend towards gradual philosophical, intellectual, conceptual enrichment of "little things" in the XX-XXI century. We find the genetic signs of the bagatelle style at the following level: compositional structure of both V. Silvestrov's individual bagatellers and his "Cycle of Cycles" as a whole, which actualizes the idea of a musical moment, the deployment of moments forms a large form of fractal structure; musical language (the use of secondary material – classical-romantic musical vocabulary; the dominance of metamelody, which the author calls the "smile of music", emphasizing the personality of the musical material); sequencing – the melody moves "on the wings of the sequence" and repetition in a broad sense; meaningful content (a combination of a simple form and a complex content, a rebellion of silence against the universal noise).

Bagatelle in V. Silvestrov's work goes beyond the genre-style sphere of piano music and develops into an individual composer's method and personal worldview. In the author's concept of the composer, bagatelle acts as a musical embodiment of the present, genuine, natural, and bagatelle is a form of being of Beauty in music; the saving function of bagatelle (as interpreted by V. Silvestrov) reflects the idea of "protection", "cover", "consolation" - that is, those things that

are extremely necessary for a modern person, the absence of which is so acutely felt in everyday life. The versatility of the named function also contributes to the consolidation of meta-genre properties to the bagatelle.

The dissertation concretizes the musical and performing problems of researching the bagatelle style of V. Silvestrov. The leading problems related to the paradoxical situation of ignorance by modern pianists of the author's concept of the "Cycle of Cycles" bagatelle are identified. Among them: "material resistance" (supposedly "light" music of bagatelle, which is actually difficult notated, very detailed, poses a number of non-trivial challenges to the performer, including overcoming inertia, stereotyped approach to "familiar" intonations, the need for complete immersion in the context for creating a special atmosphere of ease, "complex simplicity", accurate execution of numerous author's remarks, etc.); neglect of the idea of a large cycle, "obstacles" emerging from the inertia of the listener's and performer's attitude towards eventfulness in music (despite the fact that bagatelles are similar to each other only at first glance, but at the first approximation they reveal their infinite variety, multiplicity of meanings); the absence of the full musical text of the macrocycle in the public domain.

The author's executive approach to the musical text of V. Silvestrov's piano bagatelles is proposed, which is based on the concept of "Universal principles of pianism" by M. Arkadiev, in particular, on the method of performing marking, elements of the chronoarticulation concept. V. Silvestrov's understanding of the idea of bagatelle as a "transition from nothing to something" correlates with the phenomenon of "unsonic" in the concept of M. Arkadiev, and the performing principles expressed in his "system of higher pianistic techniques" turn out to be consonant with the music of bagatelle. From this point of view, the dissertation highlights such issues of executive development of the "Cycle of Cycles" by V. Silvestrov as the definition of possible ways of overcoming the "resistance of the material" by the performers of the "complex" Silvestrov's text and the formation of the necessary conditions for the implementation of the author's will - the execution of the "Cycle of Cycles" as a large form.

**Key words:** bagatelle, piano bagatelle, genre, style, bagatelle style, individual composer's style, individual composer's interpretation, metaphor, symposion.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Моцаренко К. В. Багатель як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 154–169.
2. Моцаренко К. В. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харківський національний університет мистецтв ім. І. А. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 136–154.
3. Моцаренко К. В. Циклоутворення в сучасній фортепіанній музиці за принципом симпосіону (на прикладі творів В. Сильвестрова та Г. Канчелі). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАМ, 2020. № 3. С. 30–36.
4. Моцаренко К. В. Багатель як метажанр у музичному універсумі В. Сильвестрова: пошук методологічного обґрунтування. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 32. Том 2. С.4–9.
5. Моцаренко К. В. Багательний стиль В. Сильвестрова у контексті генези жанру багателі в українській музиці. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 121–133.

*в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):*

1. Motsarenko E. The concept of a Symposion Cycle in the works of G. Kancheli and V. Silvestrov: stylistic parallels. *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 3. pp. 126–130.

**ЗМІСТ:**

|                       |    |
|-----------------------|----|
| <b>АНОТАЦІЇ</b> ..... | 2  |
| <b>ВСТУП</b> .....    | 14 |

## **РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ БАГАТЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

|   |    |
|---|----|
| 1.1. Багательний жанр як об'єкт сучасного музикознавчого дискурсу.....  | 21 |
| 1.2. Історична перспектива розвитку жанру багателі у вітчизняній<br>композиторській практиці: шлях від «дрібнички» до Всесвіту..... | 44 |
| <b>Висновки до розділу 1</b> .....  | 58 |

## **РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ІНДИВІДУАЛЬНО- КОМПОЗИТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ БАГАТЕЛЬНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ**

|  |     |
|--|-----|
| 2.1. Традиції романтичної мініатюри в багателях В. Кирейка.....                            | 59  |
| 2.2. Багательні пейзажі Б. Стронька.....   | 67  |
| 2.3. Між фольклором та авангардом: багательний цикл Л. Шукайло.....                        | 78  |
| 2.4. Багательні стилізації П. Захарова та І. Степанової-Боровської.....                    | 82  |
| 2.5. Ідея багательного салону у творчому проєкті О. Шмурака «Багателі<br>нашого часу»..... | 96  |
| <b>Висновки до розділу 2</b> .....   | 118 |

## **РОЗДІЛ 3. БАГАТЕЛЬНИЙ ВСЕСВІТ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА**

|  |     |
|--|-----|
| 3.1. Нові жанрово-стильові виміри багательності у творчості В.<br>Сильвестрова.....              | 121 |
| 3.1.1. Багатель як метажанр: пошук музикознавчого<br>обґрунтування.....                          | 132 |
| 3.1.2. Мова метафор як елемент індивідуально-стильового профілю<br>багателі В. Сильвестрова..... | 142 |



|   |            |
|---|------------|
| 3.2. «Цивілізація Дружби» В. Сильвестрова: концепт циклу-симпосіону.....  | 156        |
| 3.2.1. Втілення принципу симпосіону у творчості В. Сильвестрова та Г. Канчелі: стильові паралелі.....                         | 166        |
| 3.3. Виконавські аспекти фортепіанних багатель В. Сильвестрова (проблеми інтерпретації та сценічної долі «Циклу циклів»)..... | 188        |
| <b>Висновки до розділу 3.....</b>   | <b>210</b> |
| <br>  |            |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>  | <b>212</b> |
| <br>  |            |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>  | <b>218</b> |
| <br>  |            |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>   | <b>246</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим, що фортепіанна багатель посідає значне місце в жанровому розмаїтті сучасної української академічної музики. Багатель як форма музичного висловлювання композитора якнайкраще відповідає реаліям сьогодення, адже швидкоплинність сучасного життя, надзвичайно концентрований та розмаїтий потік інформації, що лавиною спадає на свідомість людини, змушує митця обирати концентрований, підчас дуже стислий формат викладу і при цьому максимально зберегти глибину ідеї музичного твору. Саме тому багатель все частіше привертає до себе увагу українських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть, які обирають її у якості актуального для сучасності жанру фортепіанної музики, що відповідає світоглядним та художньо-естетичним настановам музичної творчості сьогодення. І цей факт дозволяє говорити про найважливішу роль сучасної української композиторської школи у загальній історичній еволюції багателі – адже завдяки творчій енергії видатних її представників самотутній жанр європейської музичної традиції переживає справжній ренесанс.

Майже за три століття свого існування багатель зазнала і продовжує зазнавати значних трансформацій з боку своїх жанрово-комунікативних функцій, композиційної структури та її змістовно-сміслового наповнення. Жанр, що виник як «дрібничка», як той, що протиставлявся «великому» змісту музичної форми та існував у композиторській творчості у якості «малих», необтяжливих з точки зору художньої змістовності, музичної технології та виконавських складнощів, а іноді і розважальних творів, – сьогодні набуває нового змісту, стає вмістилищем цілого Всесвіту. Прикладом такого нового осмислення багателі став феномен «багательного стилю» В. Сильвестрова, який сам український композитор розуміє досить широко: поняттям «багательність» він визначає життєвий принцип, а також

спосіб організації музичного Універсуму. Водночас, велика кількість авторів трактують жанр багателі, залишаючись у традиційній жанрово-стильовій парадигмі фортепіанної мініатюри (або циклу мініатюр). В окремих випадках можна говорити про досить радикальне переосмислення звичного образу музичної «дрібнички» у руслі концептуальних засад сучасного музичного мистецтва (творчий проект О. Шмурака).

Активний творчий інтерес сучасних українських композиторів до фортепіанної багателі, розмаїття її індивідуально-композиторських інтерпретацій, що утворює досить об'ємний корпус музичного матеріалу, викликає потребу музикознавчого осмислення даної жанрово-стильової сфери українського музичного мистецтва. Практичний музичний досвід в даному випадку у значній мірі випереджає теоретичний, але ж ця ситуація сприяє накопиченню фактологічного матеріалу, який є необхідним для наукового дослідження. Тому вивчення художньо-естетичних та жанрово-стильових принципів багательної творчості українських композиторів-сучасників є актуальним для вітчизняного музикознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової і відповідає темі № 10 «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції у сучасному науковому знанні» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2016–2021 рік.

**Мета дослідження** – виявити особливості розвитку жанру багателі у фортепіанній творчості українських композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століть в аспекті індивідуально-стильової специфіки.

Досягнення поставленої мети передбачає реалізацію таких дослідницьких завдань:

- систематизувати та класифікувати основні напрямки дослідження історико-теоретичної проблематики, пов'язаної з розвитком жанру

багателі у європейській композиторській творчості, що представлені у музикознавчому дискурсі сучасності, з'ясувати стан її наукової розробки;

- окреслити шляхи розвитку жанру багателі у творчості українських композиторів в історичній перспективі, що утворюють жанрово-стильову динаміку становлення фортепіанної багателі від «дрібнички» до ідеї втілення філософського світогляду митця;
- розглянути зразки фортепіанної багателі в українській музиці на межі ХХ–ХХІ століть в контексті розмаїття індивідуально-композиторських версій багательного жанру, що утворює його національно-стильовий профіль;
- визначити основні художньо-стильові принципи композиторських версій багательності, що утворюють жанрово-типологічні показники фортепіанної багателі як окремої жанрової сфери фортепіанної творчості сучасних українських композиторів;
- виокремити фортепіанні багателі В. Сильвестрова в якості унікального зразка переосмислення структурно-композиційних та музично-семантичних нормативів багателі як жанрового типу інструментальної мініатюри;
- позначити основні принципи синтетичної єдності філософсько-естетичного, метафоричного та музично-структурного вимірів багатель В. Сильвестрова в контексті музичного універсуму композитора;
- розкрити метажанрові властивості багателі у творчості В. Сильвестрова як такі, що виступають чинником метафоричної концепції індивідуального композиторського стилю українського композитора;
- виявити жанрово-стильову поетику багатель В. Сильвестрова з метою визначення характерних рис багательного стилю композитора;

- обґрунтувати концепцію «циклу-симпосіону» як моделі музикознавчого осмислення феномену «Циклу циклів» багателей В. Сильвестрова;
- визначити місце, роль та перспективи фортепіанного багательного репертуару у сучасній виконавській практиці.

**Матеріал дослідження** – фортепіанні багателі українських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть (В. Сильвестрова, В. Кирейка, Б. Стронька, Л. Шукайло, І. Степанової-Боровської, П. Захарова, О. Шмурака, а також цикли Г. Канчелі «Листи до друзів» та «Проста музика для фортепіано»).

**Об'єкт дослідження** – фортепіанна творчість сучасних українських композиторів.

**Предметом дослідження** даної роботи стали індивідуально-стильові параметри фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості.

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких задіяні філософсько-естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, компаративний, жанрово-стильовий, біографічний в їх комплексному застосуванні. Важливими для реалізації завдань дослідження виступають семіологічний, семантичний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і музично-виконавський підходи.

**Методологічна і теоретична основи роботи** визначається працями в галузях:

*жанру і стилю* (М. Арановський, Є. Назайкинський, С. Михайлов, О. Соколов, А. Сохор, О. Самойленко, О. Кужелева, Н. Ручкіна, Т. Чередниченко, Н. Хрущова, С. Шип); *музичної форми* (В. Холопова, К. Руч'євська, С. Шип), зокрема *малих форм* (Л. Мазель, В. Панкратова, А. Калашникова) та *музичної мініатюри* (Н. Говар, К. Зенкін, А. Мельник, Л. Свірідовська, Є. Назайкинський, Н. Рябуха); *семантики в музиці*,

*семіологічного аспекту музикознавчого дискурсу* (В. Медушевський, М. Аркадьєв, О. Самойленко); *досліджень, присвячених проблемам циклічності* (К. Руч'євська, М. Рудик, О. Лосєва, А. Кравченко, С. Гончаренко, М. Ілечко); *інтерпретології та музичної інтерпретації* (М. Аркадьєв, О. Катрич, Є. Ліберман, Ю. Ніколаєвська, І. Сухленко, Л. Шаповалова); *історії та теорії української музичної культури* (О. Козаренко, І. Коханик, Л. Кияновська, Н. Ревенко); *теоретичних аспектів розвитку багательного жанру у європейській композиторській творчості* (Н. Рубан, Г. Карелова, М. Чернявська, Ю. Фурдуй); *музикознавчих досліджень авторського стилю В. Сильвестрова* (М. Булошніков, Д. Жалєйко, А. Ільїна, О. Кужелева, О. Самойленко, Ю. Фурдуй, Т. Чередниченко та ін.).

Міждисциплінарний підхід зумовив звернення до джерел загальногуманітарного профілю: *філософсько-євхаристійної антропології* (О. Філоненко); *філософської біографістики та герменевтики культури* (І. Голубович, В. Менжулін, А. Валєвський); *філософії культури та світоглядних засад граничних категорій культури* (О. Кирилюк); *літературознавства* (М. Бахтін, О. Дьяконова), зокрема *досліджень з теорії жанру* (Ю. Подлубнова, Н. Лейдерман, О. Бурліна, Р. Співак); *філософії постмодернізму* (Ф. Ліотар); *філософського вчення про метанаратив* (Ч. Тейлор); *нартології* (Й. Брокмейер, Р. Харре); *філософії музики* (В. Суханцева, Ю. Шабанова); *класичного підходу до осмислення феномену Дружби, койнонічного співбуття* (Аристотель) та *симпосіону* (Платон).

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в наступному:

*Вперше:*

- розглянуто шляхи розвитку фортепіанної багателі у творчості українських композиторів від першої третини ХІХ століття до сьогодення;
- здійснено спробу жанрової типологізації фортепіанної багателі у творчості сучасних українських композиторів;

- запропоновано концепцію багателі як метажанру у творчості В. Сильвестрова;
- запропоновано жанрову концепцію «циклу-симпозіону» у якості моделі музикознавчого осмислення феномену «Циклу циклів» фортепіанних багатель В. Сильвестрова;
- апробовано метод виконавської розмітки М. Аркадьєва (по його авторській системі «Універсальних принципів піанізму») стосовно до музично-виконавської інтерпретації «Циклу циклів» В. Сильвестрова.

*Одержали подальший розвиток:*

- жанрово-стильові характеристики фортепіанної творчості українських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть;
- індивідуально-стильові позиції авторського стилю В. Сильвестрова;
- виконавські аспекти сучасної української фортепіанної музики.

**Практична цінність.** Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах теорії та історії фортепіанного виконавства, музичної семіології та інтерпретації, історії української музики, у спеціальному класі фортепіано.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 7): XVIII Міжнародна науково-теоретична конференція «Про природу сміху» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеський національний політехнічний університет, «Одеська гуманітарна традиція», Одеса, 8-9 червня 2018 р.); Міжнародна науково-методична конференція «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство» (Одеса, 28-29 листопада 2019 р., 1-2 грудня 2020 р.); V міжнародна науково-практична конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects» (Харків, 12-14 квітня 2020 р.); Міжнародний дистанційний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (19-21

червня 2020 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» у рамках XXVII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (Харків, 22-23 жовтня 2020 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15-18 січня 2021 р.).

**Публікації.** Основні ідеї дисертації викладені у 6 одноосібних публікаціях, з яких 5 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 – в іноземному фаховому збірнику з музичного мистецтва (Австрія).

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел та додатків. Обсяг основного тексту дисертації – 207 сторінок. Список використаних джерел містить 280 позицій.



## РОЗДІЛ 1.

### ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ БАГАТЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

#### 1.1. Багательний жанр як об'єкт сучасного музикознавчого дискурсу

Серед розмаїття жанрів, що входять до групи музичних мініатюр, фортепіанна багатель посідає особливе місце – впродовж близько трьох століть існування вона зазнала чи не найбільших трансформацій з погляду смислового наповнення та функції жанру і у наш час привертає чимраз більшу увагу дослідників та композиторів, наразі можемо говорити про ренесанс багательні наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть.

Багатель як форма висловлювання композитора якнайкраще відповідає реаліям сьогодення, адже швидкоплинність сучасного життя, надзвичайно концентрований та розмаїтий потік інформації, що лавиною спадає на свідомість людини, змушує митця обирати концентрований, іноді дуже стислий формат викладу і при цьому максимально зберегти глибину ідеї, яку він транслює засобами музичної мови. Тому багатель – музичний жанр, що виник як «дрібничка», дещо необтяжливе, мале та розважальне – сьогодні набуває нового змісту, стає вмістилищем цілого Всесвіту. Можемо пишатися, що саме українська академічна музика у особі геніального композитора сучасності Валентина Сильвестрова подарувала світові особливий багательний стиль, багательність як життєвий принцип та спосіб організації музичного Універсуму. Водночас, у вітчизняній традиції є багато авторів, які трактують жанр багательні інакше, залишаючись у традиційній парадигмі фортепіанної мініатюри (або циклу мініатюр). Їхні твори у жанрі фортепіанної багательні ми детальніше розглянемо далі.

Огляд джерельної бази за темою роботи дозволяє стверджувати, що на даний момент відсутнє цілісне музикознавче уявлення про жанр фортепіанної багательні в українській композиторській творчості. Поки що це залишається величезним полем для наукових пошуків. Також продуктивною видається лінія виконавського аналізу багательей – як з позицій історичного

розвитку побутування жанру, так і у більш вузькому розумінні виконавської інтерпретації, визначенні індивідуально-авторських підходів виконавців до фортепіанних багателей українських композиторів. Поки що такого ґрунтового дослідження здійснено не було, тож маємо на меті зробити перші кроки в даному напрямку.

У досить великому корпусі музикознавчих досліджень, присвячених жанру багателі, можна виявити наступні групи наукових праць, що акцентуються на таких аспектах вивчення багателі:

- *історичному* (простежують розвиток жанру багателі у хронологічній перспективі та висвітлюють його індивідуалізацію серед інших малих форм);
- *жанровому* (визначають специфіку жанрового стилю багателі та її жанрову еволюцію);
- *індивідуально-стильовому* (тобто такому, що визначає стильові особливості багателі у творчості конкретних композиторів);
- *музично-стильовому* (як, наприклад ритмологічна типологія жанру, особливості гармонійної структури циклів багателей);
- *виконавському* (містять дослідження специфіки виконавської інтерпретації фортепіанної багателі, текстологічного аспекту виконавської практики).

Кожен з цих аспектів представлено такими форматами джерел: а) дисертації; б) монографії (тематично спрямовані та такі, що освітлюють обрану нами тему лише фрагментарно); в) наукові статті; г) довідково-енциклопедичні видання; д) інтерв'ю (відео та транскрибовані аудіоінтерв'ю з композиторами).

Головними аспектами дослідження даної теми вважаємо історичний та жанровий, проте почнемо з огляду малої форми як найбільш загального рівня аналізу.

Аналізуючи джерела, які так чи інакше стосуються жанру багателі, ми бачимо, що великий пласт наукових праць розглядає даний жанр серед

творів малої форми, фортепіанних мініатюр. Найбільш значущими у даному контексті є теоретичні дослідження, присвячені **малій формі**. Це праці таких авторів як Н. Говар, К. Зенкін, Л. Мазель, В. Цуккерман, Є. Назайкинський, В. Панкратова, Н. Рябуха [44; 45; 46; 73; 74; 125; 143; 155; 173; 174; 175; 176; 178]. Важливими є також публікації, що стосуються проблематики малої форми в інших видах мистецтва – вони дозволяють виявити паралелі у засобах виразності, процесі створення та у трактуванні жанру мініатюри в літературі, живописі, пластичному мистецтві та музиці. Ми звертаємося до наукових праць українського художника та теоретика мистецтва Г. Палатнікова [154], що присвячені формам скульптурної пластики, а також до культурологічно-літературознавчих розвідок феномену «великого у малому» дослідниці японської поезії О. Дьяконової [35; 62; 63].

Перше, найбільш широке коло джерел, яке слід розглянути при дослідженні фортепіанної багателі, стосується рецепції музичної форми як такої, яка представлена класичними працями Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Холопової, К. Руч'євської та ін. [16; 124; 228; 170]. Спробуємо виявити, наскільки в них тематизується мала музична форма як окремий сегмент змісту. Лише в фундаментальній праці В. Холопової в розділі «Музичні форми бароко» зустрічаємо невеликий підрозділ «Малі (прості) форми» [228, с. 199-204]. У роботі Л. Мазеля та В. Цуккермана «Аналіз музичних творів: елементи музики та методика аналізу малих форм» [125] як окремий феномен мала форма не розглядається, вона слугує лише зручним ілюстративним матеріалом для аналізу формотворчих та структурних елементів. Окремі музикознавці звертались до конкретних жанрів у структурі малих музичних форм – прелюдія, ноктюрн, етюд (у праці В. Панкратової [155]) як до зразків фортепіанної мініатюри. Одним з перших серйозних досліджень з історії фортепіанної мініатюри стала монографія та докторська дисертація К. Зенкіна «Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму» [73; 74]. Автор розглядає становлення та розвиток жанру на прикладі творів західноєвропейських та російських композиторів XIX –

початку ХХ ст. В центрі уваги опиняється романтична мініатюра у модусі індивідуальних композиторських стилів та в контексті специфіки національних шкіл і культурних традицій. К. Зенкін лише у вступі до своєї роботи звертається до поетики фортепіанної мініатюри. Ця тема стає центральною у роботі Є. В. Назайкинського «Поетика музичної мініатюри» [143], де даний тип малої музичної форми постає не тільки як фон, доповнення, ескіз для більш значних творів, а як самостійний, надзвичайно важливий і багатогранний культурний феномен. Якщо у К. Зенкіна домінує історико-генетичний підхід, то Є. Назайкинський виходить на рівень теоретичної концептуалізації. Він звертається до визначення мініатюри як такої, виділяє принципи та засоби мініатюризації у різних видах мистецтва. Саме в його есе ми знаходимо шляхи вирішення вкрай важливої дослідницької проблеми розрізнення концептів «мала музична форма» та «мініатюра». Підкреслюється, що усталений критерій масштабу не є визначним. «В терміні малі форми акцентується одна із сторін – форма, в той час як слово мініатюра означає твір в цілому, причому основою створення ефекту мініатюрності є художня операція стиснення, яка здійснюється у мисленні, а також концентрація великих об'ємів чи енергій у малій сфері» [143]. Таким чином, не тільки масштабним та кількісним, а також поетичним, естетичним та художнім критерієм мініатюри є дотримання принципу «велике в малому», який стає для відомого теоретика генеральним.

Фортепіанна мініатюра стає темою ґрунтовних досліджень Н. Говар [44; 45; 46]. Хронологічно вони охоплюють період ХХ – початок ХХІ століття. Даний жанр постає як найбільш затребуваний в сучасній музичній творчості, що відображає різнополярні стильові течії епохи: неокласичні, неоромантичні, неофольклорні, авангардистські, мінімалістські, джазові тощо. Одночасно мініатюра втілює такі філософські та загальнокультурні тенденції, як «нова еkleктика», «нова простота», «нова релігійність», «нова естетика числа». У своїх роботах Н. Говар висвітлює комунікативні можливості мініатюри у просторі естетики постмодерну, здійснює аналіз ролі

фортепіанної мініатюри у процесі комунікативної взаємодії всередині тріади «композитор – виконавець – слухач», окреслює роль маленького, скромного, зовсім не «парадного» жанру, здатного акумулювати в собі музичний зміст та бути своєрідним містком, «ниткою Аріадни» між академічною музикою та слухачем ХХІ століття, адже «сама здатність до вираження потаємного (*рос. сокровенного*) є тою вічно актуальною темою, яка продовжує своє життя в мистецтві незалежно від декларованих соціальних вподобань»[45, с. 4].

Українські музикознавці також звертаються до аналізу музичної мініатюри. Мініатюра як феномен музичної культури стала темою дисертаційної роботи та публікацій харківської дослідниці Н. Рябухи [173; 174; 175; 176; 178]. Звернемо увагу на її статтю, присвячену внутріжанровій типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі [178]. Авторка детально описує різні теоретичні моделі жанрового поділу, наводить власне визначення фортепіанної мініатюри, вказуючи на присутність у ньому поліфункціональної спрямованості музичної екзистенції. Також у даній роботі пропонується внутріжанрова класифікація мініатюри в контексті української музичної культури на всіх етапах (генеза, кристалізація, жанровий інваріант, актуалізація). Н. Рябуха поділяє українські фортепіанні мініатюри на три великі групи, кожен з яких ретельно деталізує – фольклорні (пісенні і пісенно-танцювальні, танцювальні), програмні (жанрова та образно-асоціативна програмність) та непрограмні («чиста», «абсолютна» мініатюра). У контексті нашого дослідження важливо визначити місце фортепіанної багателі у даній класифікації, і, у залежності від особливостей авторського стилю ми далі побачимо, що багателі різних композиторів тяжіють до відмінних категорій зазначеної внутріжанрової типології. Наприклад, багателі Л. Шукайло – не програмні за назвою, автор не дає підзаголовків, але за характером викладу та музичним матеріалом – серед них є танцювальні, характерні, фольклорні. До фольклорних можемо віднести і багатель № 2 ор. 24 І. Степанової-Боровської – п'єсу написано на мотив української колискової «Ой ходить сон коло вікон», а багатель № 7 із

цього ж циклу є програмною – вона створена за мотивами триптиха Інни Черкесової «Родина Кентаврів». В. Сильвестров створює свій «багательний епос», використовуючи жанрово-програмні характеристики (серенада, пастораль, вальс, мазурка, колискова), присвяти, епітафії, твори з програмними назвами – «Моменти пам'яті», «Музика у зимову ніч», і, водночас – непрограмні (постлюдії, миттєвості, п'єси, багателі), але чи можна віднести численні «багательні» вальси В.Сильвестрова до категорії програмно-танцювальної мініатюри чи вони виходять за рамки простої жанрової танцювальності – спробуємо показати далі.

У своїй кандидатській дисертації [174] Н. Рябуха розглядає музичну мініатюру як системне явище, фокусує увагу на мініатюризмі як принципі художнього мислення, окремо розглядає особливості часопростору музичної мініатюри. Окрема змістовна лінія дослідження Н. Рябухи присвячена рисам української ментальності у дзеркалі жанру фортепіанної мініатюри. Перевагою даної роботи є одна з перших спроб класифікації основних напрямків досліджень жанру музичної мініатюри. Н. Рябуха виділяє три групи наукових джерел: 1) історичні дослідження, в яких жанр мініатюри розглядається як невід'ємна частина розвитку музичної культури, епохи, стилю, напряму, національної школи (праці Т. Ліванової, О. Алексєєва, М. Друскіна, М. Дремлюги, Л. Архімович, М. Гордійчука, Т. Булат, Г. Курковського, М. Бялик, В. Самохвалова, С. Павлишин, Л. Корній, Л. Кияновської та ін.); 2) дослідження, у яких фортепіанна мініатюра розглядається в контексті жанрово-стильової еволюції української фортепіанної музики різних часів, перш за все, це дисертаційні роботи (М. Степаненко, Ю. Вахраньов, В. Клин, О. Фрайт); 3) дослідження, які висвітлюють у окремих аспектах теоретичні проблеми жанру музичної мініатюри (монографії В. Панкратової, Є. Назайкінського, К. Зенкіна) [173, с. 4]. Таким чином, у своєму дослідженні Н. Рябуха виокремлює історичний, жанрово-стильовий та теоретичний аспекти розгляду даного феномену. На наш погляд, це лише попереднє наближення до розгорнутої, всебічної

класифікації. Якщо у дисертації авторка здебільшого зосереджується на культурологічному та концептуальному аспектах музичної мініатюри, то у виданому 2010 року навчальному посібнику «Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації» [176] вона узагальнює результати свого дослідження з урахуванням інтерпретологічного виміру даного жанру.

Ще одна вітчизняна наукова робота присвячена жанру мініатюри – дисертація Л. Свірідовської «Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.)» [187]. Зазначена авторка пропонує образно-стильову характеристику української фортепіанної мініатюри, простежує шлях її розвитку від перших зразків під час становлення професійного мистецтва в Україні до складних та різноманітних циклів та окремих п'єс М. Лисенка, Л. Ревуцького Н. Нижанківського, В. Барвінського, Степового, Б. Лятошинського, М. Коляди. Також у роботі звертається особлива увага на програмні риси фортепіанної мініатюри, описуються різні типи програмності у творчості українських композиторів на межі ХІХ–ХХ століть. Л. Свірідовська, простежуючи історичну динаміку мініатюри в контексті розвитку української інструментальної музики кінця ХІХ–ХХ ст., розкриває своєрідність принципів мініатюризму, що відображують ментальні риси національного характеру, та стверджує, що «фортепіанну мініатюру правомірно вважати не лише одним із жанрів музичного мистецтва в Україні, а й *виразно національним феноменом композиторської творчості*» [187, с. 20-21] (курсив наш – К. М.). Національна та ментальна складова у тяжінні до певного жанру (зокрема багателі та особливого типу «багательних» циклів) складає спеціальний ракурс дослідження фортепіанної багателі в українському музичному мистецтві, особливо на сучасному етапі його розвитку.

Серед праць вітчизняних музикознавців зустрічаємо звернення до інструментальної мініатюри, зокрема скрипкової, що проводять паралелі з фортепіанними мініатюрами та простежують спільні типологічні ознаки

жанру. Одна з таких робіт – дисертація А. Мельник «Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть» [137]. Крім ґрунтовного аналізу скрипкової мініатюри українських композиторів зазначеного періоду та звернення, у тому числі, до рідко виконуваних, майже невідомих досі творів, вона містить цінні міждисциплінарні спостереження щодо мініатюри у різних видах мистецтва. Автор пропонує власну класифікацію жанру скрипкової мініатюри, а також класифікацію циклів мініатюр, зумовлену їх змістом, а саме:

- музичний щоденник композитора – картини природи («Цикл чорного місяця» К. Цепколенко);
- цикли з програмним імпульсом, що не обмежує фантазію автора конкретною спрямованістю образів («Екслібриси» Г. Гаврилець, «Вінок посвят» В. Губи, «Акварелі» Ю. Іщенко, «Ліричні сцени» І. Карабиця, «П'ять офортів» В. Маника);
- жанрові та портретні замальовки («На Верховині» Є. Станковича, «Парнас» В. Маника);
- «школа гри» («10 п'єс для скрипки» Л. Шукайло) [137, с. 160].

Дана класифікація стала допоміжною у нашому аналізі циклів багателей українських композиторів (А. Томльонової, І. Степанової-Боровської, П. Захарова, Л. Шукайло, Б. Стронька, В. Сильвестрова та ін.). Окремі положення дисертації привернули нашу особливу увагу і спрямували у певному ракурсі дане дослідження, серед таких назвемо:

- мініатюра-посвята як шлях до оновлення жанру (меморіальний контекст) розглядається як джерело збагачення скрипкової мініатюри;
- звертається увага на виконавський аспект та трактування фортепіанної партії у циклах мініатюр для скрипки та фортепіано В. Сильвестрова;
- сформульовано принципи циклізації мініатюр (у центрі нашої уваги тут – аналіз макроциклів В. Сильвестрова, – «Мелодії миттєвостей» (2004) та «Триптих» (2009), – у якому автор акцентує концептуальну новизну жанру скрипкової мініатюри у творчості геніального українського



композитора). Знаходимо численні аналогії із матеріалом, який став предметом аналізу в даній дисертації. Зокрема, А. Мельник вказує, що «форма багатьох скрипкових мініатюр макроциклу «Мелодії миттєвостей» – відкрита, що створює алюзію безкінечності та характеризується багатокрапками і гармонічною незавершеністю» [137, с. 157]. Аналогічний принцип будемо спостерігати, аналізуючи багателі із «Циклу циклів» багатель В.Сильвестрова.

До теми музичної мініатюри звертається у своїй дисертації А. Калашникова, що присвячена стильовим параметрам формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ століття [82]. Дослідниця розглядає малі форми української фортепіанної музики зазначеного періоду у соціокультурному та регіональному аспектах, для нас важливою тематичною лінією даної роботи є виявлення стильових проєкцій українських фортепіанних творів малих форм першої третини ХХ ст. у творчості вітчизняних композиторів доби постмодернізму (серед яких авторка виділяє Л. Грабовського, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича). У якості окремого пласта національної модерністської музики висвітлено фортепіанний доробок малих форм українських композиторів, творчість яких замовчувалась у роки радянського тоталітарного режиму – С. Борткевича, В. Задерацького, Б. Кудрика, М. Рославця, Б. Яновського.

Однією із характерних ознак інструментальної мініатюри, а отже і багатель, є лаконічний виклад, *тяжіння до афористичності*. Це зумовило наше звернення до джерел, що висвітлюють тему афоризмів у музиці, зокрема інтерпретаційний аналіз циклу «П'ять афоризмів» (1990) А. Шнітке, що був здійснений у ряді публікацій С. Вартанова [32; 33]; О. Лісовенко у своїй статті звертається до «Афоризмів» Д. Шостаковича та А. Шнітке, цікавим для нас є її теза про «мультижанрове» наповнення «Афоризмів» Д. Шостаковича: «Під «шапкою» афоризму у Д. Шостаковича, подібно до шопенівської «прелюдії» чи карнавальної «маски» Р. Шумана, криються різноманітні жанри: речитатив, серенада, ноктюрн, елегія, траурний марш,

етюд, легенда, колискова, а також програмна «Пляска смерті» і поліфонічний канон» [118], що зближує музичний афоризм за універсальністю музично-образного наповнення із жанром багателі.

Суттєвими для розуміння жанрової природи мініатюри як специфічної музичної форми є погляди Н. Герасимової-Персидської на еволюцію формотворення у європейській музичній традиції. У статті «XXI век и «*musica mundana*»» вона окреслює поле дослідження у схемі «закони музики – закони Всесвіту», і, хоча акцент на «розгляд еволюції формотворення, його ускладнення і трансформації відповідно епохальним стилям» [42, с. 341] автор робить лише ескізно, ми спробуємо далі більш детально розгорнути його на прикладі малих форм.

Важливими для нас є також тези композитора В. Сильвестрова щодо *багателі як мініатюри*, які наводить у своїй кандидатській дисертації Ю. Фурдуй [223]. З одного боку, він вказує, що «багатель – це мала форма» [223, с. 158], з іншого – не погоджується з ідентифікацією його багателей як «мініатюр», проводить аналогію з миттєвістю, яка «...відрізняється від багателей Бетховена та Куперена, тому що там усі ці багателі вони як би замкнуті самі у собі, їх можна назвати мініатюрами. Тому що мініатюра – це якась мала форма, але яка є замкненою. Її можна на вухо підвісити, як прикрасу. А миттєвість не можна підвісити.<...> Сутність миті – що у неї є початок, а кінець ніби розпливається у багатокрапках... Тому двері будь-якої миттєвості відкрито, вони не замкнені. Замкнені – це буде мініатюра, як би «муха у бурштині» [223, с. 221]. Дуже схоже описує не-мініатюрність малої форми стосовно поезій танка О. Мандельштам: «Танка – улюблена форма молекулярного мистецтва. Вона *не мініатюра* (курсив наш – К. М.), і було б грубою помилкою через її стислість змішувати її з мініатюрою. У неї немає масштабу, тому що у ній немає дії. Вона ніяк не відноситься до світу, тому що сама є світ і постійний внутрішній вихровий рух всередині молекул» [128, с. 67]. Докладніше зв'язок багателей В. Сильвестрова з естетикою японської поезії та культури дзену розкрито у розділі 3 даної дисертації.

Переходячи від **фортепіанної мініатюри** безпосередньо до розгляду **багателі**, звертаємо увагу на роботи, що простежують генезу даного жанру, пропонують різні хронологічні схеми.

Розглядаючи фортепіанну багатель в *історичному аспекті*, звертаємося до енциклопедичних джерел [89; 258; 273], де найчастіше зародження жанру пов'язують з ім'ям Франсуа Куперена, у творчості якого вперше з'являється рондо під назвою «Les bagatelles» (1717). Однак у роботі J. Yip Ching Lee «Beethoven, Bagatelle and Genre» [280] знаходимо порівняльний аналіз хронологій за статтями «багатель» у музичних словниках М. J. E. Brown [258], де традиційно вказується як перший зразок п'єси під назвою «багатель» твір Франсуа Куперена (натомість у якості сформованого зразку жанру розглядаються багателі Бетховена), та Н. Schneider [273], де наводяться більш ранні згадки про багателі. Як вказує J. Yip Ching Lee, Х. Шнайдер у своєму словнику пише, що багатель як музичний термін вперше з'являється 1679 року у вокальному трактаті «*Remarques sur l'art de bien chanter*» авторства Benigne de Vacilly, пізніше опубліковано багателі для інструментального ансамблю – "La bagatelle" із «П'єс-тріо» М. Marais (1692) для двох струнних інструментів та басса континуо та "Gavotte la bagatelle" М. de La Barre з «П'єс для флейти та басса континуо» оп. 4 (1702), також наведено ряд нотних прикладів, що ілюструють ранні багателі [280, с. 4-10]. У даній роботі простежується генеза жанру від «дрібниці» без жодних характерних ознак, крім невеликого об'єму, до розгорнутих циклів Бетховена, також окремий розділ присвячено жанру як феномену.

Значний інтерес представляє музикознавче дослідження, що було здійснене американською дослідницею корейського походження Ін Сун Пек – «Selected Twentieth-Century Bagatelles for Piano» [270], де представлено панораму розвитку жанру багателі у ХХ столітті та наведено аналіз як досить відомих (Б. Барток «14 багатель» оп. 6, О. Черепнін «Багателі» оп. 5), так і рідко виконуваних творів (Flor Peeters-Ten Bagatelles Op. 88; Peter Lieberon

«Bagatelles»; Ernst Von Dohnányi «Ten Bagatelles» Op. 13; George Rochberg «Twelve Bagatelles»; William Bolcom «Nine Bagatelles»).

Порівняльний аналіз фортепіанних багателей, починаючи з творів Бетховена, здійснює J. Shumway («A Comparative Study of the Representative Bagatelles for the Piano Since Beethoven» [276]).

На спеціальну увагу заслуговує дисертаційне дослідження Ю. Фурдуй, яка здійснила дуже детальну класифікацію багателей на основі аналізу творів близько вісімдесяти композиторів XVIII – XXI століть (за авторами, хронологією, програмністю, інструментальним складом), та систематизувала отримані дані у додатку до своєї дисертації [223]. Стосовно хронології виникнення багателі, у таблиці Ю. Фурдуй як найбільш ранній твір даного жанру вказується п'єса авторства Antonio Viraldini (1713) [223, с. 198].

Отже, бачимо, що існують розходження щодо хронології виникнення жанру багателі, традиційним вважається історичний відлік від «Les bagatelles» Франсуа Куперена (1717) [89; 258], деякі музикознавці розглядають історію багателі як сформованого жанру, починаючи з Л. Бетховена [258], та є спроби і більш ранніх розвідок, що сягають зразків багательного жанру XVII століття [273].

Проблеми **жанрової специфіки** фортепіанної багателі неразривно пов'язані із загальними питаннями жанрової теорії музичного мистецтва, що розроблені у фундаментальних працях М. Арановського, Б. Асаф'єва, Є. Назайкинського, О. Соколова, А. Сохора та ін. [11; 16; 144; 200; 201; 202]. Багатель у них не є предметом спеціального аналізу; так, наприклад, Є. Назайкинський у роботі «Стиль і жанр у музиці» розглядає форми буття музики, розподіляючи музичні жанри на первинні та вторинні, та у даному контексті згадує багатель лише епізодично: «у рамках другої форми буття музики народжуються, однак, і свої «первинні» жанри, зокрема такі як пори року, листки з альбому, багателі та ін. Критерієм розділу їх є вже не розрізнення комунікативних ситуацій, як у повсякденній практиці, – усі вони

розраховані на типові концертні форми підношення, – а позначене ім'ям семантичне асоціативне поле» [144, с. 138]. О. Соколов визначає багатель серед простих жанрів ліричної групи як різновид інструментальної мініатюри [200, с. 34-35].

Простежимо, як характеризують багателі вітчизняні та зарубіжні музикознавці. У традиційному тлумаченні найчастіше знаходимо таке визначення жанру: «багатель (bagatelle – франц. «дрібничка») – невелика інструментальна п'єса, здебільшого для фортепіано, найчастіше легка у виконанні» [89, с. 270]. Але таке трактування, на наш погляд, не охоплює цілком жанрових особливостей багателі та не враховує композиторський досвід останніх десятиліть. Ю. Фурдуй у своїй дисертації розглядає процес становлення і розвитку жанру багателі у фортепіанній музиці та дає більш повне визначення жанру, яке вона формулює на основі власного аналізу зразків багательного жанру близько вісімдесяти композиторів: «фортепіанна багатель – твір малої форми, написаний для фортепіано, різноманітний за змістом, але в широкому історико-стильовому діапазоні – з явно вираженим світлим лірико-поетичним смисловим стрижнем; в гомофонно-гармонічному складі, з частим використанням тридольності, яка може бути пов'язана чи не пов'язана з вальсовістю, з переважним мажорним забарвленням ладу і тихою динамікою, та обов'язковим дотриманням умов циклічності» [223, с.174].

В свою чергу, можемо стверджувати, що і дане визначення жанру багателі, на нашу думку, не можна вважати всеохоплюючим, бо воно не висвітлює кардинальних змін, яких зазнав жанр багателі наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть (не торкається наповнення, універсальності, глибини змісту, концентрованості музичного смислу, нових жанрових функцій). Вважаємо, що на сучасному етапі музикознавчого дослідження фортепіанної багателі необхідно акцентувати саме її еволюційні аспекти, перехід від прикладного, розважального контексту до трансцендентного, парадоксального, а у В. Сильвестрова – світо-творного, життєписного. Як стверджує Ю. Фурдуй, «лірико-філософська, медитативна, «нескінченна»

багатель Сильвестрова – сьогочасний підсумок у розвитку жанру багателі (курсив наш – К. М.), яка нібито розмикається в стильову багательну площину» [223, с. 4].

Саме з такого погляду на багатель витікає ще один ракурс її музикознавчого дослідження, що пов'язаний з осмисленням багателі як *метажанру*. Так, у дисертації Н. Рябухи знаходимо формулювання про риси метажанру у багателях В. Сильвестрова [177, с. 372]. У висвітленні *концепту метажанру* стосовно багателі, який є однією із ключових проблем нашого дослідження, ми спираємось на дослідницькі позиції Н. Рябухи, яка використовує термін «метажанр» як самозрозумілий (хоча він, на нашу думку, потребує глибокого осмислення).

Специфіка **індивідуально-стильового** аспекту дослідження багателі визначається увагою музикознавців до авторського стилю композитора як такого і втілення його у жанрі багателі. Низку вітчизняних та зарубіжних джерел присвячено жанру багателі у контексті авторського стилю конкретних композиторів. Серед таких персоноцентричних робіт вітчизняних музикознавців зазначимо публікації Ю. Фурдуй, М. Чернявської та Г. Карелової, які аналізують багателі Л. Бетховена [225; 236; 86; 87]. Так, наприклад, Г. Карелова розглядає бетховенські багателі ор. 126 як прообраз романтичної мініатюри та демонструє тенденцію розширення масштабу та поглиблення проблематики мініатюри, що здатна вмістити інтонему долі. Таким чином, багатель уже на цьому етапі перестає бути просто «дрібничкою».

Досить великий перелік зарубіжних джерел, що присвячені багателям Л. Бетховена: більшість із них описує окремі опуси багателей – ор. 119 (A. Tyson, N. Marston, F. Figueira Corrigido [278; 267; 263]), ор. 126 (J. Schmalfeldt, K. R. Hoerner, G. J. Leather [274; 265; 266]), деякі стосуються певного періоду творчості композитора (P.T. Barford, E. T. Cone, J. Dunsby [256; 259; 261]), інші охоплюють усі твори Л. Бетховена у жанрі багателі (K. C. Adkins, B. Cooper, Minkyung Song, J. Yip Ching Lee [254; 260; 280]). Багателі

американського композитора Джорджа Рохберга досліджує Martha Lynn Thomas («Analysis of George Rochberg's Twelve Bagatelles and Nach Bach for Solo Piano» [277]).

Детальний аналіз «Багателі без тональності» Ф. Ліста здійснює Федеріко Гарсія у своїй дисертації «“Багатель без тональності” Ф. Ліста: перспективи аналізу» [264]. У центрі уваги даної роботи – гармонічна структура твору, на мікрорівні проаналізовано патерн основного мотиву, його розвиток, схематизується форма п’єси. Також до даного твору Ф. Ліста звертається D. C. Berry у статті «The Meaning of ‘Without’: An Exploration of Liszt’s Bagatelle ohne Tonart» [257]), де проводить грань між атональністю та відсутністю тяжіння до певної тоніки.

Дані публікації дають нам можливість провести паралель між багателями В. Сильвестрова та дуже незвичним для Ф. Ліста опусом. Ідея «ніщо» з якого народжується «щось» у макроциклі багатель В. Сильвестрова здійснюється, у тому числі, через тональну непевність, мінливість, розімкненість, що спостерігаємо і у «Багателі без тональності». Також зазначимо, що невеличка п’єса Ф. Ліста, яка найчастіше залишається поза увагою виконавців, може бути розглянута як приклад новації, бо вона випередила час на кілька десятиліть, ставши одним із прообразів атональної музики. «Дрібничка» виявилася формою, через яку композитор як у невеличке «віконце» «підгледів» ХХ сторіччя. Звичайно, ми, будучи сучасниками композиторів, що експериментують із багателями сьогодні, не можемо завчасно передбачити, наскільки радикальним буде вплив їхніх новацій, але припустити, що автори багательного жанру відчиняють таке «віконце», провіт у майбутнє (не тільки окремого жанру, а й музики в цілому) – можемо. Підкреслюючи важливість багательності, мікроформ для музики, В. Сильвестров в одному з інтерв’ю вказує, що «треба, щоб знову музична мить у композиторів загострилася, смак до музичної миті, невеликих форм<...> Є якийсь такий потужний гігантський бункер, глухий кут в сучасній музиці, і є маленький вихід з цього, ось там десь маленька дірочка –

через ось ці багателі можна вийти, тому що як би ти не ломився, тут усе заброньовано так навіки, а маленький вихід є, непомітний, от тільки через ось це...» [30].

Продовжуючи огляд зарубіжних публікацій, зазначимо Е. Antokoletz, М. Eremiášová та F. Sallis, що у своїх працях описують багателі Б. Бартока [255; 262; 272], зокрема М. Eremiášová розглядає фольклорні витoki авторського стилю композитора на прикладі циклу «Чотирнадцять багателей для фортепіано ор. 6».

Стилістичні особливості фортепіанного циклу «Багателі» ор. 5 О. Черепніна були досліджені у публікації Н. Рубан [165]. Це одна з небагатьох робіт, де автор звертає увагу на виконавський та репертуарний потенціал жанру. Автор наголошує на популярності циклу серед зарубіжних виконавців при майже повному забутті у вітчизняній концертній практиці. Означений цикл постає як своєрідна «візитівка» молодого композитора, цікаво, що із близько двохсот фортепіанних мініатюр, створених Черепніним у 1912-1918 роках, 10 було обрано його професором по класу фортепіано у Парижі І. Філіппом та видано без відома автора у 1923 р. під назвою «Багателі», пізніше створено також оркестрову версію циклу. Сам композитор неодноразово виконував «Багателі» на естраді та у 1938 р. записав їх у власній інтерпретації. Н. Рубан показує витoki стилістичної своєрідності багателей О. Черепніна – від наслідування традицій клавесиністів (зокрема у трактуванні піанізму як ударно-мануального, жанровій впізнаваності номерів циклу), зв'язку із ранніми багателями Л. Бетховена (у класичному принципі формотворення, важливій ролі ритму) – до впливу рис певних опусів М. Мусоргського (вокальний цикл «Детская»), А. Лядова («Бірюльки» ор. 2). Автор проводить паралелі з досить рідко виконуваним твором Ф. Ліста «Bagatelle sans tonalité» («Багатель без тональності»), співставляє її з десятою п'єсою циклу О. Черепніна: «в обох випадках композитори ніби імпровізують на роялі «у пошуку тональності», що надає п'єсам характер хроматичного етюда» [165, с. 163]. Серед стильових рис раннього періоду



творчості О. Черепніна, властивого його «Багателям» ор. 5, Н. Рубан також звертає увагу на антиімпресіоністичну установку (за словами самого композитора, він у той час «боровся з імпресіонізмом, не розуміючи геніальності Дебюссі, називав його музику «уривчастою» та «безформною» [165, с. 161]). Звідси ясна фактура, спрощеність, прозорість безпедальне звучання. Тут також згадано і значний вплив С. Прокоф'єва: з його циклами «Сарказми» ор. 17 та «Миттєвості» ор. 22 багателі Черепніна зближує ритмічна пружність, енергія токатного руху.

Ще одна робота дослідниці присвячена використанню циклу багателей О. Черепніна в оновленні педагогічного репертуару піаністів у вищих навчальних закладах. Спираючись на власний педагогічний досвід, Н. Рубан наголошує, що «вивчення у фортепіанному класі «Багателей» Черепніна представляє безсумнівний інтерес для педагогів та виконавців, оскільки сприяє значному розширенню інтелектуального і культурологічного кругозору юних музикантів, <...> включення цих творів у концертний репертуар студентів несе у собі потужну просвітницьку функцію [166, с. 6]. Цікаво, що авторка проводить паралель із серією мініатюр сучасника О. Черепніна, видатного художника ХХ століття В. Кандинського, які він також назвав «Багателями» (до серії входять абстрактні акварелі та близько 27 мініатюр на склі), вона згадує виставку до 150-річного ювілею художника, де було представлено означений цикл мініатюрних творів. Як вказує Р. Лозинська, «у примітивістських сценках Кандинський повертається до предметної тематики, до манери своїх ранніх символістських робіт 1908–1909 років. <...> У «багателях» Кандинського можна відзначити неоромантичні прийоми: декоративність, стилізацію, звернення до середньовічних міфологічних образів» [120]. Цікаво, що обрана В. Кандинським художня техніка при зовнішній простоті насправді потребує великої майстерності, ставить нетривіальні оптичні завдання: «художник пише маслом на звороті скляної основи, враховуючи сприйняття глядачем композиції «зліва направо». Старовинну техніку «Hinterglasmalerei»

Кандинський вивчив та освоїв на початку 1910-х років у Баварії. «Картинки під склом» протягом століть були практичною та доступною формою для зображення релігійних та історичних сюжетів, а також сценок із повсякденного життя» [там само]. Таке поєднання зовні простої форми із прихованою складністю її втілення у мініатюрах митця кореспондує з конструктивно-смысловими принципами організації фортепіанних багатель композиторів на межі ХХ – ХХІ століть, зокрема В. Сильвестрова, з іншого боку, продовжує і традиційну лінію трактування багатель у мистецтві як «хитро зробленої дрібнички». Н. Рубан вказує на спільні жанрово-естетичні принципи О. Черепініна та В. Кандинського, що створювали свої цикли паралельно, та акцентує на одному із важливих напрямків виховання – взаємопроникненні різних видів мистецтв, спогляданні діалогу живопису і музики [166, с. 4]. Для нас важливо виявити репертуарний потенціал жанру багатель, особливості його інтерпретації, тож звертаємося до даної роботи, а також до дисертації Н. Рубан, яка висвітлює взаємодію фортепіанної творчості О. Черепініна з його концертною діяльністю [167].

Цінними для музикознавчого осягнення феномену фортепіанної багатель є джерела, присвячені багателям видатного українського композитора сучасності В. Сильвестрова – дослідження Ю. Фурдуй, А. Луніної, С. Сульдїної, Д. Жалейко, А. Вайсбанд [223; 224; 122; 123; 207; 64; 65; 66; 25; 26]. Так, у дисертації Д. Жалейко «Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова» [65] один із підрозділів присвячено багательному стилю В. Сильвестрова та еволюції інтонаційної форми кітчу. Особливо зауважимо, що в даній роботі авторка робить акцент на виконавських інтерпретаціях, зокрема порівнює виконання «Багатель» № 1 (ор. 1) у версіях О. Чернова та В. Сильвестрова. На прикладі аналізу трьох виконавських версій циклу «Кітч-музика» для фортепіано (в інтерпретації піаністів О. Любимова, Є. Громова, П. Осетинської) та у порівнянні їх із виконанням самого автора, яке, на думку дослідниці, є еталонним, Д. Жалейко актуалізує низку виконавських задач, що є обов'язковими при

втіленні закономірностей «нової музичної реальності» (В. Сильвестров) [179, 79-80], та в інтерпретації даного циклу, а саме:

- 1) розуміння та виконання авторської передмови;
- 2) бездоганне дотримання всіх авторських ремарок щодо: а) мікродинаміки та мікроагогіки, що регулюють тривалість та «інтенсивність» обертонового відлуння усередині мікромотивів, дозволяючи виконавцеві втілити фіксоване автором у нотному тексті *rubato*, що залежить від реалізації обертоново-мікроінтонаційного комплексу; б) філігранно виписаної педалі; в) якнайтонших градацій відтінку *piano*, що характеризують якість «крихкості», ірреальності звучання, внутрішньої проспіваності фактурних голосів;
- 3) віднайдення інтерпретатором звукоутворення, адекватного авторському задуму, з метою збереження відчуття природності, невимушеності, спонтанності виконання, зумовленого наявністю чуйного контакту виконавця з інструментом, знання акустичних властивостей приміщення, максимальної слухової концентрації [64, с. 12]. Д. Жалейко особливо відзначає «ефект присутності» живої зустрічі автора з виконавцем, яку слід розглядати як невід'ємну складову виконавської естетики В. Сильвестрова. Обов'язковість цієї умови (ефекту присутності) потребує визнання унікальної ролі виконавця в сучасній системі музичної комунікації [64, с. 13]. Наведені висновки Д. Жалейко у значній мірі актуальні при розгляді «Циклу циклів» багателей В. Сильвестрова та сприяють розширенню, деталізації згаданих виконавських принципів у сучасній фортепіанній практиці.

Крім дисертаційного дослідження Д. Жалейко, звертаємо увагу також на її статтю «Розімкненість тонально-гармонійних структур як фактор смислоутворення у фортепіанній творчості В. Сильвестрова» [66], де авторка розглядає тяжіння до тонально-гармонійної розімкненості як сталий принцип творчого метода композитора. Як пише Д. Жалейко, «“відкритість” тонально-гармонійних структур – ніби доказ існування за межами матеріального звуку чогось принципово важливого, сповненого істинної рівноваги між чистотою потаємного та піднесеністю сакрального» [66, с. 232]. Гармонійна

розімкненість, як ми спробуємо показати далі, є одним з найважливіших принципів циклоутворення у багательному макроциклі В. Сильвестрова і дійсно виступає не лише засобом виразності, а й носить сакральний характер.

Незважаючи на велику кількість публікацій, присвячених багателі у творчості В. Сильвестрова, жодна з відомих нам не охоплює цілком концепцію «Циклу циклів», автори зосереджують увагу на: *окремих опусах багательей* (наприклад, музично-стильові особливості циклу «Три багательей» op.1 (2005) описує у своїй статті Ю. Свешнікова [185]); *багательному стилі В. Сильвестрова* взагалі та авторському прочитанні багательного жанру (окремі розділи дисертацій Д. Жалейко та Ю. Фурдуй [65; 223], А. Луніна у своїй монографії «Композитор – маленька планета» [123, с. 533-540], С. Сульдїна у статті «Багательей Валентина Сильвестрова та дзен-буддизм» [207], також роботи М. Булошнікова, Л. Штудена, Н. Рябухи, Т. Чередніченко, О. Кужелевої, А. Ільїної, О. Самойленко, М. Кузнецової, Л. Воротинцевої [24; 247; 177; 235; 107; 77; 181; 183; 108; 109; 38]). Тож вважаємо одним із важливих напрямків нашої роботи комплексне дослідження структури та ідейного наповнення «Циклу циклів» багательей В. Сильвестрова.

Сам композитор здійснює глибоку філософсько-теоретичну та світоглядну рефлексію багателі у циклі опублікованих лекцій, бесід, інтерв'ю, основний корпус яких зібрано у книгах «Дочекатися музики» та «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ» [192; 193; 197], тут він вводить поняття багательності як універсального принципу культури. Відмітимо значний внесок у створення цих книг філософа К. Сігова та німецько-українського музикознавця і філософа А. Вайсбанд, яка є автором аналітичного вступу до аудіо дисків із записами багательей «Багатель про багательей» [26]. Специфікою розуміння багателі у В. Сильвестрова є те, що він вважає її сутнісною універсальною формою космічного та загальнокультурного рівня, і одна з її важливих функцій, про яку згадує сам Сильвестров – «лікувати, перемагати» [279]. Багатель, багательність постають сутнісними складовими універсальної картини музикального Всесвіту, яку створює митець. Крім того, він оцінює

один зі значних періодів своєї творчості як «багательний період». В одному з інтерв'ю композитор висловлюється так: «Я пам'ятник себе воздвиг из багатели..» [279]. В цій самопородії за мотивами О. Пушкіна криється глибокий смисл, не лише самоіронія, а й світоглядна концепція. Можна розглядати багателі В. Сильвестрова також у поєднанні вираження космічного, глобального та, водночас, дуже людського, людиномірного, найвищого прояву інтимності – і слухач, і виконавець багательей ніби тримає у руках дрібничку, яка насправді виявляється цілим Всесвітом.

У цьому контексті слід згадати роботу народного художника України і теоретика мистецтва Г. Палатнікова «Семіотичні аспекти формування мови малої та великої скульптурної пластики» [154], що була опублікована у філософському журналі «Докса»: автор статті порівнює малі пластичні форми з «матрицею», за якою можна відновити образ епохи, а скульптор виступає деміургом, посередником Творця. Тактильні відчуття, відбитки пальців скульптора як «знак творящей руки» [154, с. 323], «людиномірність», здатність охопити повністю і тримати об'єкт творіння у долоні, дивитись зверху, як Деміург, переносить пластичну мініатюру із побутової сфери у космогонічну. На нашу думку, такий підхід прямо кореспондує з концепцією багательей В. Сильвестрова.

Окрема група джерел – ті, що висвітлюють **музично-стильові** аспекти жанру багателі. Тут особливо слід зазначити дисертаційну роботу Ю. Фурдуй «Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі» [223]. Авторка здійснила ретельну і кропітку роботу, що охоплює аналіз творів у жанрі багателі близько вісімдесяти композиторів, з яких докладно вона звертається до багательей Л. Бетховена, Б. Сметани, А. Лядова, К. Сен-Санса, Я. Сібеліуса, Б. Бартока, К. Фабіо, П. Б'юра, В. Сильвестрова. Особливу увагу сфокусовано на еволюції жанру в його ритмологічному аспекті: пропонується ієрархічна типологія, що включає чотири рівні ритмічної організації (синтаксичний, композиційний, драматургічний, жанрово-

стильовий). Окремий підрозділ присвячено багателям В. Сильвестрова, а також надано надзвичайно цінні розгорнуті інтерв'ю з композитором.

Завершуючи огляд багательного жанру як об'єкту сучасного музикознавчого дискурсу, зупинимося на **виконавському аспекті** його дослідження. В цілому, можемо констатувати досить обмежене коло праць, що торкаються виключно виконавської проблематики. Проте досить детально розкривається тема інтерпретації багатель та «багательного стилю» В. Сильвестрова у окремих розділах дисертацій А. Ільїної, Д. Жалейко, Ю. Фурдуй [77; 65; 223]. Із зарубіжних джерел увагу привертають роботи Sekyeong Seong [275] та F. Figueira Corrigido [263]. У дисертації Sekyeong Seong розглядаються особливості виконання Багатель №№ 6, 8 ор. 59 М. Капустіна: надано музично-історичний бекграунд, дуже детально проаналізовано обрані багателі з позицій ритму, гармонії, структури, стилістичних нюансів, джазової артикуляції. Оскільки багателі М. Капустіна баланують на межі класики (нотована форма викладу) та джазу (імпровізаційне звучання), автором в окремому розділі надані цінні рекомендації щодо виконання джазових елементів фактури класично орієнтованими (classscal-trained) піаністами [275, с. 102-119].

У дисертації бразильської дослідниці F. Figueira Corrigido спеціально розглядаються виконавські аспекти багательного циклу Л. Бетховена ор.119 [263]. Вона дуже детально описує технічні прийоми, темп, динаміку, фразування, артикуляцію, педалізацію у кожній з багатель обраного опусу. Порівнюються редакції – G. Henle Verlag (1970) та Віденський уртекст (Schott Universal Edition, 1973). Minkyung Song у своїй роботі «Багателі Бетховена: мініатюрні шедеври» [269] також торкається виконавських проблем, але акцентує увагу на використанні всього корпусу багатель Л. Бетховена у педагогічній практиці. Систематизації багатель за критерієм виконавської складності (easy, medium, difficult) присвячено окремий розділ роботи (даний поділ багатель, на наш погляд, достатньо умовний, але він може стати у нагоді молодим викладачам), також пропонуються спеціальні

«музичні історії» на основі багателей ор. 33 (приклади програмного наповнення п'єс, адаптованого для зовсім юних піаністів) [269, с. 77-78].

Таким чином, проаналізувавши праці вітчизняних та зарубіжних музикознавців, можемо зробити висновок, що поки немає ґрунтовного та всеосяжного дослідження жанру багателі на всіх етапах його генези та трансформації, роботи можна розподілити на три великі групи: багатель серед малих музичних форм [45; 74; 144; 174; 200], багателі у контексті авторського стилю конкретних композиторів [24; 25; 26; 38; 64; 65; 66; 77; 86; 87; 107; 108; 109; 122; 123; 165; 177; 181; 183; 185; 193; 197; 207; 223; 224; 225; 235; 236; 247; 254; 255; 256; 257; 259; 260; 261; 262; 263; 264; 265; 266; 267; 272; 274; 277; 278; 280], музично-стильові особливості жанру багателі [223]. Також на сьогодні не запропоновано внутріжанрової типології багателі у творчому доробку українських композиторів. Виконавський аспект висвітлено лише у невеликій кількості публікацій [77; 65; 166; 223; 263; 269; 275], та він поки є генеральним лише у деяких із вказаних робіт [263; 275]. Стосовно трансформації жанру багателі до набуття нею рис метажанру наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть знаходимо лише окремі згадки [177], без обґрунтування позиції, тож бачимо перспективу розширення теоретичної рецепції багателі, у тому числі, в даному напрямку.

З означених аспектів вивчення жанру багателі (історичний, жанровий, індивідуально-стильовий, музично-стильовий, виконавський) найбільш повно та різноманітно представлений за об'ємом саме індивідуально-стильовий, значний корпус робіт присвячено багателям конкретних композиторів. Якщо у довідкових виданнях спостерігаємо традиційне, усталене трактування багателі, то у дисертаціях відображені сучасні новації. Характерно, що у порівняно новому багатотомному виданні «Української музичної енциклопедії» (2006, ред. Г. Скрипник) [217], статті про багатель взагалі не знаходимо.

Виявлене нами стереотипне відображення (рецепція) багателі свідчить про те, що даний жанр у його сучасному розумінні ще не увійшов

повноцінно у науковий обіг, а найбільш плідним та найменш вивченим вважаємо виконавський аспект жанру багателі.

## **1.2. Історична перспектива розвитку жанру багателі у вітчизняній композиторській практиці: шлях від «дрібнички» до Всесвіту.**

В останні роки інтерес до жанру багателі зростає, з'являються нові твори та активізується музикознавча рефлексія, та це й не дивно – адже жанр, з'явившись ще у XVIII столітті, зазнав досить радикальних змін та на сьогодні є одним з найбільш ємних, універсальних, «зручних», співзвучних реаліям сьогодення та якнайкраще підходить для вираження у концентрованому форматі основного посилу авторського стилю. Незважаючи на жвавий інтерес до даної теми, наукових публікацій все ще недостатньо, щоб осягти її повною мірою, дослідники звертаються лише до окремих аспектів розвитку багательного жанру. Слід зауважити, що поки не здійснено комплексного розгляду жанру багателі саме в українській музиці. Досить симптоматично, що у згаданому вище авторитетному виданні («Українська музична енциклопедія» 2006 р. (ред. Г.Скрипник) [217]) навіть немає статті про багатель. Українські багателі традиційно і цілком справедливо пов'язують з ім'ям нашого геніального сучасника Валентина Сильвестрова, і нам, перш ніж торкнутися теми багательного стилю майстра, хотілося б доповнити панораму огляду означеного жанру в українській музиці декількома цікавими та значущими іменами. Отже, пропонуємо простежити генезу української багателі від традиційної п'єси-«дрібнички» до музичного мікрокосму у багательному стилі В. Сильвестрова.

Неможливо аналізувати українські багателі ізольовано, не враховуючи загальноєвропейських процесів розвитку музичного мистецтва. На момент першої знайденої нами задокументованої згадки про українські багателі даний жанр існував і активно розвивався впродовж майже півтора століття. Однак пропонуємо зосередитись саме на українському контексті – адже прослідкувавши становлення жанру фортепіанної багателі у творчості



вітчизняних митців, ми можемо охопити тенденції розвитку вітчизняної професійної музики в цілому крізь призму малої форми, яка є однією з найбільш притаманних українській ментальності. За словами Н. Рябухи, «в дзеркалі жанру фортепіанної мініатюри відбилися особливості етнопсихології української душі: кордоцентризм, чутливість та сентиментальність, поетичність та ліризм, особлива задушевність ліричної емоції, прагнення до занурення у внутрішній світ, лірико-суб'єктивну сферу, а іноді віддалення від реальності, „відступ у себе”, драматичність, неспокій та рухливість, що пов'язані з прагненням до внутрішнього самоствердження і „свободи”» [173, с. 22]. Фортепіанні багателі вітчизняних авторів, на нашу думку, являють собою яскраву ілюстрацію даної тези.

Висловлюється з цього приводу і вітчизняна дослідниця Л. Свірідовська [187, с. 20-21]: «Концептуальне узагальнення історичної динаміки мініатюри в контексті розвитку української інструментальної музики кінця XIX–XX ст. дає змогу розкрити своєрідність принципів мініатюризму, що відображують *ментальні риси національного характеру*. Тому й фортепіанну мініатюру правомірно вважати не лише одним із жанрів музичного мистецтва в Україні, а й *виразно національним феноменом композиторської творчості*» (курсив наш – К. М.). Тут ми спеціально не розмежовуємо мініатюру / малу форму / багатель, бо в даному контексті вважаємо, що названі риси української ментальності притаманні їм у рівній мірі. Знаходимо підтвердження «генетичної спорідненості» мініатюри до національного характеру і у ґрунтовних працях С. Кримського, який значну увагу приділяє універсаліям української національної культури, особливо її базовим архетипам. Так, у роботі «Архетипи української культури» [105], що є розділом в фундаментальній колективній монографії «Феномен української культури: методологічні засади осмислення» (1996), він розглядає культуру, культурно-історичний процес як такий, що репрезентує неповторні риси індивідуального життя людини та життя історичної особистості, зокрема, етносів і націй. Для нас важливою у цій роботі

видатного українського філософа є теза про те, що «для української культури є притаманним занурення у внутрішній світ людини, однак не у формалізми розуму, а в те, що є сутністю морального життя, істинними глибинами душі і конститується як архетип "серця". Цей архетип є типовим не лише для характеристики української культури, а й самого методу її дослідження, що закріпилося в архетипі "філософія серця"» [104, с. 13-14]. Вершиною цієї «лінії серця» у жанрі багателі автор дослідження вважає «Цикл циклів» В. Сильвестрова (про що докладніше буде сказано у Розділі 3).

За твердженням Л. Свірідовської, «в контексті розвитку національного стилю та, зважаючи на індивідуальні композиторські почерки, стильову диференціацію, саме мініатюра набула великого значення серед жанрів української музики. Як **творча лабораторія стилів та форм** (виділено нами – *К. М.*) мініатюра (прелюдія, вальс, балада, циклічно-варіаційні форми) відіграла значну роль в українській професійній музиці» [187, с. 144]. Можемо додати, що і багатель у вітчизняній музиці можна розглядати як «творчу лабораторію», що як лакмусовий папір виявляє особливості як національних, так і індивідуально-композиторських рис у фортепіанному (і, як побачимо, не тільки фортепіанному) доробку українських композиторів.

Найбільш ранню згадку про українські багателі знаходимо в статті Ростислава Пилипчука [157], присвяченій постаті Адама Йогана Барцицького – піаніста, диригента, композитора-аматора та педагога, одного із перших авторів музики до «Наталки Полтавки» Котляревського. Поляк за походженням, він жив і працював у Харкові у 20-30 рр. ХІХ століття. Р.Пилипчук вказує на важливу для нас інформацію, пов'язану із пошуковою діяльністю Михайла Степаненка, який у своїй дисертації «Фортепіанне мистецтво України в дописенківський період» [204] згадує три багателі Барцицького («Вальс», «Галоп» та «Мазурка»), видані 1845 року. За свідченням М. Степаненка, «Фортепіанні мініатюри А. Барцицького –

яскраві, відточені щодо фактури, явно призначалися для концертної естради. Вони потребують від виконавця вільного володіння технікою октав, акордів, подвійних нот, точної звукової диференціації мелодики і акомпанементу, вишуканого інтонаційного шарму. Неглибокі за змістом, але витончені і формально довершені, ці мініатюри <...> чарують відкритим ліризмом, світлим романтичним світовідчуттям» [204, с. 136]. До речі, є аудіозапис «Мазурки» та «Вальсу» Барцицького у виконанні М. Степаненка – вони увійшли до диску «Українська фортепіанна музика XVIII-XIX століть» (2003). Як бачимо, вищеназвані твори вписуються цілком у концепцію легкої салонної п'єси-дрібнички, якою багатель була ще за часів Ф. Куперена.

Наступний композитор, до якого звернемося – Микола Колесса та його цикл «Дрібнички» ор. 2, що складається з трьох фортепіанних п'єс, написаних 1928 року. Вітчизняна дослідниця Лариса Свіридовська відзначає у циклі атмосферу казкової фантастики та близькість із бартоківськими прийомами письма: «Усі три композиційні елементи створюють атмосферу казкової фантастики. У деяких елементах музичної мови композитора спостерігається спорідненість із бартоківськими прийомами. «Дрібнички» М. Колесси правомірно віднести до класу невеликих характерних фортепіанних п'єс, близьких до прелюдії й об'єднаних назвою «багатель». В українській літературі М. Колесса, **ймовірно, першим звернувся до створення багателей** (виділено нами – К. М.), але назвавши свою мініатюру не французьким, а українським терміном» [186, с. 136-137]. Стосовно першого зразку української багателі – ми вказали вище, що А. Барцицький випередив М. Колессу майже на століття. Водночас, Н. Самотос-Баєрле у своїй статті, присвяченій творчому шляхові М. Колесси у міжвоєнну добу [184, с. 630], вказує на дослідження музикознавця Яреми Якуб'яка [251, с. 22], де наводяться аналогії з «Петрушкою» Стравінського (цей твір незадовго до написання циклу М. Колесси якраз було виконано студентським оркестром Празької консерваторії, де тоді вчився композитор).

Ще один автор, звертаючись до жанру багателі, іменує свій цикл «Три дрібниці» – замість французького український термін обрав Юрій Фіала – надзвичайно плідний та самобутній композитор, піаніст, диригент, що з 1955 року був громадянином Канади та зовсім нещодавно пішов з життя. Багателі Юрія Фіали згадуються А. Житкевичем у статті пам'яті композитора [68].

Цікаве застосування жанру багателі знаходимо у Марка Кармінського – його галантну Багатель з Другої партити (1985) запозичено з II картини незавершеного балету «Рембрандт», і, якщо у балеті музика все ж є доповненням до загальної, синтетичної дії, саме у сюїтному варіанті для фортепіано вона трактується як «чиста», самодостатня. Як відомо, «балетні» багателі були й раніше в історії музики, Ю. Фурдуй у своїй статті вказує: «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»)» [226, с. 437]. Більш докладно партити Кармінського досліджує у своїй дисертації Е. Кушова [110]. Фортепіанні партити М. Кармінського, написані на основі незавершеного балету «Рембрандт» за однойменною драмою Дм. Кедрина. За словами Е. Кушової, «у балетному варіанті музика існувала як компонент художнього синтезу, як частина цілого, нерозривно пов'язана з епохою бароко, у новому – залишилась єдина, "чиста" музика, при цьому композитор обирає жанровий контекст, котрий цю музику робить сучасною» [110, с. 12]. Запозичена з другої картини балету галантна «Багатель» – портрет Саскії, Е. Кушова так описує характер музики: «Несподіваними перепадами примхливих настроїв її музика нагадує капричію. «Альбертієві баси» у супроводі ніби імітують хід годинника, який невпинно відраховує час. У кодї «годинник ще йде», але зупинка на альтерованому другому ступені, як натяк на «неаполітанську» гармонію – знак смерті, символізує швидкоплинність людського життя» [там само, с. 14]. Дослідниця також вказує на загальну

тенденцію до жанрового синтезу у стилі М. Кармінського, один із проявів у даному випадку – збагачення багателі капричіозністю.

1987 року створює цикл «Багателі» львівська композиторка Ольга Криволап. Жанр багателі є досить близьким, відповідним до її «творчого обличчя». Як вказує Л. Кияновська, «коло жанрів і образів, до яких вона звертається, досить постійне – це особистісна лірика, позначена певною елегантністю і мрійливістю, швидкоплинна рефлексія і химера спогадів, де вчорашнє і сьогоднішнє переплітається у незбагнених візерунках <...> Навіть її симфонії і більші оркестрові цикли <...> швидше можуть розглядатись як ланцюг лірико-споглядальних п'єс, нерозривно пов'язаних між собою, ніби кінокадри, обертаючись у барвистому калейдоскопі» [ 93, с. 22-23] (до речі, в одному із нещодавніх інтерв'ю В.Сильвестров якраз пояснює форму багательного макроциклу через метафору калейдоскопу [29]). За свідченням дослідників (М.Ілечко [76], Н. Ревенко [163]), цикл із восьми багатель тяжіє до неофольклоризму, для п'єс характерна ритмічна вибагливість, використання мікро-мотивів, імпресіоністичні барви. Тут вважаємо доречним вказати на роздуми самої композиторки стосовно її стильової самоідентифікації, що наводить у своїй статті [93, с. 23] Л. Кияновська: «Коли я пишу, то не орієнтуюсь на якийсь окреслений стильовий прототип, ніколи не вживаю свідомо техніки цитати, стилізації чи колажу. Музикознавці відзначають у моїй творчості риси імпресіонізму, неоромантизму, навіть деякі барокові риси. Для мене такого типу образно-стильові ремінісценції – підсвідомий, здебільшого спонтанний процес; якщо інтонація, мелодичний зворот відповідають моєму задуму (мені підказує їх внутрішнє чуття) – то я ніколи не замислююсь над тим, з якої епохи чи середовища вони походять, хто, коли і як ще використовував їх, вони для мене – мої власні».

Н. Ревенко вказує на цікаве, фантазійне стильове наповнення фольклорних першооснов Ольгою Криволап, першу багатель порівнює з

«Allegro barbaro» Б. Бартока: «гострий, дещо агресивний характер мотивного імпульсу викликає аналогії з якимось первісним, поганським танцем чи обрядом» [163, с. 146], другу – з прелюдіями К. Дебюссі, зокрема «Кроками на снігу». Особливе місце у циклі, за свідченням Н. Ревенко, посідає сьома багатель, в якій виявляється стиль Ольги Криволап останніх років: «в цій п'єсі з'являються елементи хоральності, які пізніше поєднавшись з романтичною танцювальністю, становитимуть ті два парадоксальні, на перший погляд, непоєднані полюси, які композиторка покладе в основу більшості своїх творів. **Хорал розкривається у вальс, тобто відбувається перехід від об'єктивного, від вселюдського, релігійного** (виділено нами К.М.) — до сповіді душі, до особистого і романтичного. Мабуть, це основна концепція творчості О. Криволап, і мабуть, власне сьома багатель ніби орієнтує, дає проекцію на її пізнішу творчість» [там само]. Тут можемо провести аналогію із багательним стилем В. Сильвестрова, де вальс є не тільки однією з найбільш часто вживаних у циклі жанрових основ, а й вираженням сакрального, тридольності як «дуже багатой», «вічної» форми [223, с. 163].

Фольклорний вплив можемо помітити також у циклі «15 багатель для фортепіано» (1990) Людмили Шукайло (наприклад, у четвертій багателі авторка вказує на необхідність імітації прийому гри на цимбалах), загалом п'єси циклу представляють собою яскраві різнохарактерні жанрові замальовки, написані сучасною мовою. Так само сучасні за стилем викладу і «П'ять багатель» Борислава Стронька (2004), ноти яких були надані нам для аналізу автором. За словами композитора, «особливої концепції або специфічної техніки у «багателях» нема, писав інтуїтивно. Зауважимо, що також існує авторська версія багатель Б. Стронько для органу в 4 руки [див. Додаток С].

Ще один цікавий цикл – Сім багатель, Op. 24 Ірини Степанової-Боровської. Деякі з п'єс циклу програмні (№2 – інтерпретація української

народної пісні «Ой ходить сон», №7 – за мотивами триптиха Інни Черкесової «Родина кентаврів»). Звертається до жанру багателі й Павло Захаров – до його збірки «Фортепіанна музика для дітей та юнацтва» входять Багатель (медитативно-споглядальна, з легким відтінком блюзу) та Сонатина-багатель (своєрідна стилізація старовинної музики).

Справжня знахідка – багателі останніх років видатного українського композитора Віталія Кирейка (у вигляді рукопису, що був люб’язно наданий доцентом НМАУ ім. П.І.Чайковського, піаністкою, автором монографії про творчість В. Кирейка [242] та адресатом присвячень дев’яти його опусів, у тому числі «Вальсу-багателі», Іриною Шестеренко). Ця музика імпонує співочою романтичною багаторівневою фактурою. У творчому доробку композитора жанр багателі представлено циклами: багателі ор. 206 (2002), багателі ор. 287 (2015) та Вальс-багатель (2014).

Усі вищеназвані твори написано для фортепіано, але зазначимо, що багателі в українській музиці представлено також у камерному жанрі – зокрема, це сюїта для струнних «Нові багателі» (2008) Жанни Колодуб у чотирьох частинах (I. «Andante», II. «Vivace», III. «Moderato assai», IV. «Allegro molto») та цикл «Багателі» (2008) Альони Томльонової для 4-х контрабасів. Згадаємо і Багателі (2015) В. Сильвестрова для струнного оркестру у семи частинах *attacca* [див. Додаток С].

Одеська композиторка Альона Томльонова так висловлюється про свої багателі: «я для себе знайшла формулу "Рух життя" – *Motus vita* (я використовую латину, інші композитори більше англійську використовують) – це про все. Ось був у мене цикл "Багателі", коли мені замовляють музику для камерного складу, ця форма універсальна і зручна. (курсив наш – К. М.) "Багателі" є і у Сильвестрова, мені дуже комфортно в цій формі. Можна проявити себе і в маленькому масштабі» [234]. У монографічному дослідженні О. Бухнієвої, присвяченому творчості А. Томльонової знаходимо підтвердження її естетичних поглядів щодо лінії новацій В. Сильвестрова, зокрема утвердження ним панування мелодії: «Поворот до мелодійного

початку в музиці безумовний, <...> інакше неможливо! Два наші «боги» – А. Шнітке і В. Сильвестров – вже зробили до цього величезний крок! «Авангард» – це висока техніка, але всі ми лише етап. Валентин Сильвестров – геній, – твердить вона, – і ми це ще усвідомимо, потім!» [22, с. 23].

Найбільш радикальне прочитання жанру багателі спостерігаємо у проєкті молодого київського композитора Олексія Шмурака «Багателі нашого часу» (проєкт було представлено на Міжнародному молодіжному фестивалі композиторів та виконавців «Дні нової музики» у Харкові [60, с. 15]), реалізованому групою авторів у 2012-2013 рр. Тут багатель стає частиною звукового експерименту, максимально абстрактною структурою. Концепт проєкту «Незначна музика», що за задумом співзвучний «Багателям нового часу», автор коротко описує так: «музикування, позбавлене акцентованої концертності; обмеження по тривалості 5 хвилин для композитора; тиха невибаглива музика для фортепіано; стилістична (мовна) свобода» [246].

Ми окреслили певний бекграунд багателі в українській академічній музиці, і можемо стверджувати, що незважаючи на розмаїття стилів та наявність вельми цікавих зразків у даному жанрі, жоден із названих авторів не наближується за обсягом та глибиною осягнення багательності так, як Валентин Сильвестров. Більшість композиторів звертаються до жанру багателі скоріш епізодично, не вибудовуючи навколо неї якоїсь окремої концепції. Для Сильвестрова ж багатель стає своєрідною лінзою, крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення, відчуття, основою стилю. Сильвестрівська багатель – це багатель у вищому сенсі, така далека від «дрібнички», вона виходить за рамки звичного розуміння жанру, стає, за словами самого автора «зерном музики», втіленням платонівських ідей, набуває рис **метажанру** (як вказує Н. Рябуха [177, с. 372]). В одному з інтерв'ю Валентин Васильович так охарактеризував багательний стиль: «Я прагнув, щоби музика відродила людський, духовний



вимір. Тому й прийшов до своїх «авангардних» багательей. Багателі – це і є авангард зі зворотного боку Місяця» [122]. Так який же він – цей «авангард навпаки»?

Наведемо декілька рис багательного стилю, які вказує у своїй дисертації Ю. Фурдуй [223], більш детально: це актуалізація музичної миті (перехід з «ніщо» у «що»); відмова від навантаження композиторських технік; орієнтація на медитативність, радість пізнання, «занурення у тишу», незавершеність, відкритість, метафоричність; поворот до «великої форми, що складається з малих форм» (співдружність багательей та багательних циклів між собою автор неодноразово називав «симфоніями для фортепіано соло»). Граничного масштабу «багательна симфонія» набуває у «Циклі циклів» багательей – макроцикл із фрактальною структурою на сьогодні містить вже близько семисот творів. Також простежує зв'язок багательного стилю із феноменом кітчу Д. Жалейко: «Інтонаційна «профільність» (вираз В. Сильвестрова) п'єс циклів спрямована на впізнаваність «quasi-типових» інтонаційних зворотів, які можуть сприйматися як кітчеві, банальні поза контекстом твору, проте в системі «багательного» стилю митця стають виразниками символічної реальності – піднесеного, поетичного світу» [64, с. 12-13]. Слід зауважити, що згадані вище риси багательного стилю втілюються не тільки у власне багателях, а й екстраполуються на інші жанри, до яких звертається композитор останнім часом. Зокрема, у циклі з дев'яти п'єс для скрипки та фортепіано «Пасторалі 2020» (передпрем'єра твору, написаного на замовлення Beethoven-Haus та фестивалю «Odessa Classics», відбулася у Бетховенському будинку в Бонні) можемо спостерігати чи не усі згадані вище риси багательності. Твір починається з алюзії на «Пасторальну» симфонію Бетховена. Тут неможливо не відзначити своєрідний діалог століть, коли «зустрічаються» майстри багательного жанру різних епох. Інтертекстуальні зв'язки, алюзії, присвяти, особливий прояв меморіальності відіграють не останню роль у «Циклі циклів» багательей В. Сильвестрова і також можуть розглядатися як складові

багательного стилю, сповненого метафоричності, розімкненості, недомовленості, очікування. Залишається із радісним подивом чекати, куди приведе нас ця «багательна дорога» (саме так Валентин Васильович назвав дорогу до лісу на прогулянці під час Київського літнього богословського інституту 2018 р. у с. Лишня).

Панорамний огляд розвитку жанру багателі в українській музиці дозволяє нам зробити низку узагальнень, і для цього ми скористаємося типологіями, які пропонують вітчизняні дослідниці Ю. Фурдуй [223] та А. Мельник [137].

**Функціонально-структурні особливості.** Ю. Фурдуй пропонує схематизацію «функціональної» різноманітності багатель (одинична п'єса під назвою «Багатель», п'єса в циклі під назвою «Багатель», цикл програмних п'єс під назвою «Багателі», цикл непрограмних п'єс під назвою «Багателі»): «Багатель в музиці або виступає як одиничний твір і виявляє при цьому відому самостійність, або, частіше, стає частиною циклу. Наприклад, багатель у ф. Куперена є номером сюїти. Л. Бетховен, А. Дворжак, К. Сен-Санс, Б. Барток, А. Черепнін, Е. Денисов, С. Сіротін, К. Сорокіна створюють цикли багатель. У Ц. Кюї, Ф. Шуберта (Дрезден), Ю. Кокконена, Я. Сібеліуса, К. Фабіо, Х. Еллера, Б. Сметани наявні цикли багатель, але п'єси в циклі мають програму. Й. Сук, А. Діабеллі, А. Лядов, Ф. Пуленк пишуть одиничні багателі, що не мають програми. У В. Сильвестрова – макроцикл багатель, що містить двадцять сім мікроциклів, у більшості яких зустрічаються окремі багателі в циклі» [223, с. 167]. Спробуємо, скориставшись запропонованою схемою, визначити місце у ній відомих нам багатель та багательних циклів українських композиторів. До першої групи (одинична п'єса під назвою «Багатель») можемо віднести «Вальс-багатель» В. Кирейка, «Сонатину-багатель» та Багатель *B-dur* П. Захарова. Однак слід зауважити, що, хоча багателі П. Захарова і можуть бути цілком автономними, проте вони є частиною збірок, де за бажанням можна було б виконувати п'єси як сюїту, тому дані твори можна зарахувати і до наступної категорії –

**п'єса в циклі під назвою «Багатель»**, до неї також додамо «Багатель» з Другої партити М. Кармінського. **Цикли програмних п'єс під назвою «Багателі»** у вітчизняній музиці представлено у А. Барцицького (Три багателі – «Вальс», «Мазурка», Галоп»), І. Степанової-Боровської (майже всі багателі з її циклу «Сім багателей» Ор. 24 мають програмні підзаголовки, а ті, що залишаються без назви – яскраво характеристичні та відсилають до конкретного стилю чи епохи. Докладніше ми розглянемо ці твори у наступному розділі), Б. Стронька (згадана вище авторська асоціативна програмність, що відсилає до вічного образу «пори року» дає підставу віднести даний цикл саме до означеної категорії). І, нарешті, **цикли непрограмних п'єс під назвою «Багателі»** створили О. Криволап, Л. Шукайло, В. Кирейко (Багателі ор. 206, Багателі Ор. 287). Щодо використання даної схеми у застосуванні до «Циклу циклів» багателей В. Сильвестрова, Ю. Фурдуй відзначила його багаторівневність (макроцикл, що складається із мікроциклів з можливістю включення окремих п'єс під назвою «багатель»), тобто у тій чи іншій мірі зустрічаємо у безмежному полі «багательного епосу» всі представлені у схемі [223, с. 167] випадки.

*Образна основа та сфера існування жанру.* У попередньому підрозділі ми вже згадували типологію скрипкової мініатюри українських композиторів, представлену у дисертації А. Мельник [137, с. 160]. На думку автора даної роботи, її цілком можна застосувати і у якості узагальнюючого інструментарію при аналізі фортепіанних багателей. Отже, дослідниця пропонує таку типологію мініатюри (до кожного типу пропонуємо віднести фортепіанні багателі з доробку вітчизняних авторів):

- **музичний щоденник композитора:** «Цикл циклів» багателей В. Сильвестрова як втілення життєвої процесуальності та закарбування моментів які «шкода забути», «татування пам'яті» [див. Додаток D] буде детальніше розглянуто у Розділі 3 даної роботи;

- **картини природи** (сюди віднесемо цикл «П'ять багателей» Б. Стронька, незважаючи на суб'єктивний характер програми, підкреслений композитором);
- **цикли з програмним імпульсом, що не обмежує фантазію автора конкретною спрямованістю образів** (наприклад, «Дрібниці» М. Колесси);
- **жанрові та портретні замальовки** («Вальс-багатель» В. Кирейка, жанрово-танцювальні багателі А. Барцицького, деякі номери циклу «15 багателей» Л. Шукайло);
- **«школа гри»** (яскраві образні багателі П. Захарова та І. Степанової-Боровської, що мають не тільки художню цінність, а збагачують педагогічний репертуар).

Зауважимо, що дана типологія не охоплює цілком весь спектр індивідуально-стильових версій жанру багателі, які можна зустріти у творчості українських композиторів, проте демонструє їх різновекторність, величезний потенціал для виконавського освоєння та дослідницької рецепції.

Отже, у вітчизняній музиці спостерігаємо великий спектр творчого прочитання жанру багателі у відповідності до авторського стилю – від традиційної «легкої» (або навіть дидактичної) мініатюри до цілого Всесвіту, втіленого у малій формі, у В. Сильвестрова. Багателі українських композиторів представлено у різноманітних модифікаціях – як окремі п'єси, цикли або їх частини (у тому числі як один із номерів балету). Поряд із фортепіанними багателями існують також і твори для камерного складу та струнного оркестру, та навіть багательні перформанси. Однак більшість зразків багателей вітчизняних авторів залишаються у рамках традиційного трактування жанру як невеликої, легкої для виконання п'єси, переважно композитори звертаються до жанру багателі скоріш епізодично, не вибудовуючи навколо неї якоїсь окремої концепції. Для В. Сильвестрова ж багатель стає своєрідною лінзою, крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення, основою стилю, риси

якого втілюються не тільки у власне багателях, а й екстраполуються на інші жанри, до яких звертається композитор останнім часом.

**Таблиця 1. Багателі українських композиторів**

| <b>КОМПОЗИТОР</b>                               | <b>Відомості про опус</b>                    | <b>РІК</b>                           | <b>Інструментальний склад</b> |
|---|--|--------------------------------------|-------------------------------|
| <b>Адам Барцицький</b>                          | Три багателі («Вальс, «Галоп» та «Мазурка»)  | 1845                                 | фортепіано                    |
| <b>Микола Колесса</b>                           | «Дрібнички», ор.2 (3 п'єси)                  | 1928                                 | фортепіано                    |
| <b>Юрій Фіала</b>                               | «Три дрібниці»                               | –                                    | фортепіано                    |
| <b>Марк Кармінський</b>                         | Багатель із Другої партити                   | 1985                                 | фортепіано                    |
| <b>Ольга Криволап</b>                           | «Багателі» (8 п'єс)                          | 1987                                 | фортепіано                    |
| <b>Людмила Шукайло</b>                          | «15 багателей»                               | 1990                                 | фортепіано                    |
| <b>Борислав Стронько</b>                        | «П'ять багателей»                            | 2004                                 | фортепіано                    |
| <b>Жанна Колодуб</b>                            | «Нові багателі» (сюїта з 4-х частин)         | 2008                                 | Струнний ансамбль             |
| <b>Альона Томльонова</b>                        | «Багателі»                                   | 2008                                 | Чотири контрабаси             |
| <b>Павло Захаров</b>                            | Багатель                                     | 2008                                 | фортепіано                    |
|   | Сонатина-багатель                            | 2013                                 |                               |
| <b>Віталій Кирейко</b>                          | Багателі ор.206 (6 п'єс)                     | 2002                                 | фортепіано                    |
|   | Вальс-багатель                               | 2014                                 |                               |
|   | Багателі ор.287 (5 п'єс)                     | 2015                                 |                               |
| <b>Олексій Шмурак (за участі групи авторів)</b> | Проект «Багателі нашого часу»                | 2012                                 | фортепіано                    |
| <b>Ірина Степанова-Боровська</b>                | Сім багателей, ор.24                         | 2019                                 | фортепіано                    |
| <b>Валентин Сильвестров</b>                     | Багатель для фортепіано                      | написана 1958, перероблена 2001 року | фортепіано                    |
|   | «Цикл циклів» багателей (близько 300 опусів) | <b>2004 - ..... ? до сьогодні</b>    |                               |
|   | Багателі (7 частин, <i>attacca</i> )         | 2015                                 | Струнний оркестр              |

### **Висновки до розділу 1.**

Здійснений огляд музикознавчої рецепції жанру багателі, надає підстави констатувати відсутність ґрунтовних досліджень багателі у творчості українських композиторів, що можливо пояснити досить обмеженим існуванням творів вітчизняних авторів в даному жанрі у виконавській практиці. Цим же зумовлена і невелика кількість звернень українських дослідників до проблематики виконавської інтерпретації фортепіанних багатель українських композиторів. На основі розглянутого музичного матеріалу стверджується, що, незважаючи на розмаїття індивідуально-композиторських інтерпретацій жанру фортепіанної багателі та наявність вельми оригінальних зразків у даному жанрі, жоден із названих авторів не наближується за тим обсягом та глибиною осягнення багательності, що представлений у творчості В. Сильвестрова. Більшість композиторів звертаються до жанру багателі скоріш епізодично, не вибудовуючи з неї авторської концепції музичної творчості. Для В. Сильвестрова багатель стає своєрідною «лінзою», крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення та основою індивідуального композиторського стилю.

## РОЗДІЛ 2.

### СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ІНДИВІДУАЛЬНО-КОМПОЗИТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ БАГАТЕЛЬНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

Впродовж останніх трьох десятиліть в українській композиторській практиці спостерігаємо надзвичайне різноманіття творчих прочитань жанру багателі. Часом діаметрально протилежні естетичні позиції митців різних поколінь, що співіснують в одному музично-інформаційному часопросторі, своєрідно втілюються у багателях, що стають ніби «лакмусовим папіром» авторського стилю. Крізь призму фортепіанної багателі простежимо, як проявляються у вітчизняній музиці різні стильові тенденції від романтизму до метамодернізму, однак зауважимо, що багательний стиль В. Сильвестрова потребує окремого ґрунтовного розгляду, тому у даному розділі наведемо лише деякі штрихи-паралелі з його багателями у рамках аналізу творів інших авторів.

#### **2.1. Традиції романтичної мініатюри в багателях В. Кирейка**

Простежуючи індивідуально-композиторські прочитання багательного жанру у вітчизняній музиці, пропонуємо спершу звернутися до постаті одного з корифеїв української композиторської школи Віталія Дмитровича Кирейка, у творчому доробку якого багатель знайшла свій прояв у річищі традиції романтичної мініатюри та отримала неповторний відбиток ліричної, чуйної, скромної та при цьому внутрішньо емоційної та експресивної особистості митця.

Впродовж довгого та надзвичайно плідного творчого життя ним було створено 299 опусів майже у всіх жанрах (крім оперети). Доволі значною, серед іншого, є і фортепіанна спадщина композитора, адже він був професійним піаністом, прекрасно володів інструментом, тонко і майстерно супроводжував солістів-вокалістів під час виконання власних творів. Як зазначає І. Шестеренко, «для свого улюбленого інструмента фортепіано

митець створив 13 сонат, 24 прелюдії, Фантазію та фугу, «Українську пасакалію», 4 рапсодії, цикл «Акварелі», 4 цикли варіацій, 6 ноктюрнів, 5 етюдів, поеми, фантазії, 2 цикли «Музичних моментів», сюїти, багателі, «Легенди», вальси, експромти, імпровізації, «Елегію», «Спогад», «Вальс-фантазію», «Листки з альбому», «Альбом для юнацтва» та 24 п'єси для дітей, для фортепіано з оркестром – поему, симфонічні варіації і фантазію, а також сюїту й цикл для фортепіано в 4 руки «Київські ескізи» [188]. Як бачимо, серед жанрового розмаїття фортепіанної музики більшість зразків наслідує саме романтичну традицію. У монографії О. Козаренка так окреслено роль романтично орієнтованого доробку В. Кирейка: «зовнішньо детерміноване гальмування мовно-стильових процесів (і відповідно — їх прогресуюче відставання від глобального розвитку музичної матерії) має і певну внутрішню «мотивацію» — як заповнювання пропущених (або частково пройдених) етапів національного музично-історичного процесу. В такому сенсі кращі твори Г. Майбороди, К. Данькевича, А. Коломійця, В. Кирейка, М. Дремлюги є важливим (хоч і запізним) *етапом зрілого романтизму в національній музичній культурі*» (курсив наш – К. М.) [95, с. 187].

Одну з характеристик індивідуально-авторського стилю В. Кирейка знаходимо у статті до 90-річного ювілею композитора: «Послідовник традицій свого вчителя, видатного композитора Л. Ревуцького, В. Кирейко створив власну мелодійну, неповторну музичну мову, поєднавши у творчості романтичний ліризм, класичну витонченість форм та народно-фольклорні джерела» [180, с. 136]. Влучно описує стиль В. Кирейка у меморіальній статті І. Шестеренко: «Поряд із високою інтелектуальністю, витонченістю, письму Віталія Кирейка притаманна душевна щирість, чистота емоцій. Композитор є **носієм глибоких національних і класико-романтичних традицій української академічної музики** [188]. Відзначимо, що у своїй композиторській практиці В. Кирейко майстерно використовував елементи фольклору, проте утримувався від суто етнографічного підходу, у той час як



«„парадоксальним позитивом” соціалістичного реалізму стосовно мовно-стильового процесу була маніфестована зосередженість довкола національної форми музичного мистецтва. Іманентна замкненість панівного методу „породила самобутню музичну культуру, що завжди була гостронаціональна, та тільки в етнографічному сенсі» [95, с. 187; цит. по: 69, с.11]. О. Козаренко розглядає стиль В. Кирейка як один із зразків «інтенсивного вживання (курсив наш – К. М.) в іманентні закономірності національної музичної інтонаційности», що виражається у поєднанні принципів народного багатоголосся з вишуканою хроматикою вертикалі» [95, с. 187], протиставляючи такий спосіб органічного вплетіння фольклорних елементів у музичну тканину фольклоризму екстенсивного характеру у творах інших українських композиторів («Лемківська симфонія» Р. Сімовича, «Гуцульська рапсодія» Г. Майбороди, «Карпатська рапсодія» Л. Колодуба, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки та ін.). Описаний принцип зберігається і впродовж усього творчого шляху В. Кирейка, зокрема і у фортепіанних багателях.

Як відомо зі спогадів композитора про його вчителя, у класі Левка Ревуцького особлива увага приділялася вивченню тонкощів поліфонічного мислення, голосоведенню: «Духовною відрадою стали для мене одразу заняття з Левом Миколайовичем, довколо себе він створював якусь неповторну атмосферу душевного тепла <...> Правив Л. Ревуцький моє голосоведення терпеливо і наполегливо. Досить часто висловлював переконання, що на першому й другому курсах консерваторії студенту-композитору слід було б забороняти писати музику і пройти повний, ґрунтовний курс гармонії та поліфонії <...>» [188]. Поліфонічна складова як одна з основ авторського письма своєрідно втілюється й у багателях, про що докладніше скажемо далі.

Заданий контекст романтичної мініатюри потребує залучення до нашої уваги й особистісних рис композитора, адже смисловим ядром жанру є саме внутрішній світ людини, тонкі відтінки переживань, тож наведемо кілька

прикладів: «феномен В. Кирейка криється не лише у класичній досконалості його творів, а й у його винятковій інтелігентності й інтелектуальності, делікатності й скромності, щирій доброзичливості» [180]; письменниця і громадський діяч Зоя Ружин з великою теплотою ділиться спогадами про композитора: «Віталій Дмитрович мав витончену душу, був справжнім інтелігентом. Дивовижно багатогранна постать» [160]; «усе своє життя В. Кирейко залишається митцем романтичного світобачення» [180].

Творчу продуктивність та вірність власному стилю композитор зберігав до останніх років життя: «Віталій Кирейко був унікальною людиною. І в 90 років він створював прекрасну музику», – згадує завідувачка Музею Миколи Лисенка Роксана Скорульська [160].

Саме такими «останніми квітками», але від цього не менш витонченими та майстерно створеними нам видаються багателі В. Кирейка, ноти яких люб'язно надала авторові дослідження Ірина Вікторівна Шестеренко – піаністка, заслужена діячка естрадного мистецтва України, професор НМАУ імені П. І. Чайковського, дослідниця та популяризатор творчості В. Кирейка, автор численних статей, монографії та дисертаційного дослідження про нього [241; 242]. Ірині Шестеренко присвячені окремі фортепіанні твори композитора, записані нею до Фонду Українського радіо: «Симфонічні варіації» для ф-но з оркестром, Сонати № 6, 8, 10, 11, 12, 13, «Елегія», «Вальс-фантазія», «Вальс-багатель». Усі твори репрезентовані на фестивалях сучасної музики «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», постійною учасницею яких є піаністка.

У кандидатській дисертації Н. Рябухи «Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть)» виявлено полюси прояву жанру мініатюри у вітчизняній музиці: «Історичний огляд жанру фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця XIX – XX ст. розкрив історичну динаміку образу людини через ментальну структуру жанру: від Людини Душевної (романтична мініатюра) до Людини Духовної

(постромантична, «авангардна» мініатюра), збагаченої досвідом інтелектуальної, інтровертної, розумової діяльності» [173, с. 25]. Ця трансформація пов'язана «зі зміною модусів ліричних станів душі героя, що, в свою чергу, пов'язані зі зміною характеру перебування людини в сучасному світі. <...> Отже, мініатюра перестає бути тільки мініатюрою, тобто малою формою, що будується за принципом одномоментності, „суюхвилинності”, актуальної присутності „тут і зараз”» [174, с. 153 ]. Дослідниця у зв'язку із мініатюрою наводить вислів К. Зенкіна [73; 74], «стиснуті великі форми».

Образну сферу багатель В. Кирейка та її стилістичне втілення дозволимо собі розглядати саме з позицій «Людини Душевної» (ліричного героя), хоча хронологічно звернення до багательного жанру композитором збігається із макроциклом В. Сильвестрова, у застосуванні до якого нам більш влучною видається характеристика образності «Людини Духовної» (за Н. Рябухою) – адже і концептуально-сміслові наповнення жанру багатель у В. Сильвестрова, і його розуміння автором як елемента великої форми, «симфонії пустяків», «епосу з нісенітниці» [223, с. 227], і духовно-етичний вимір, що вибудовується навколо ідеї багательного стилю, сприяє саме такому підходу. Як стверджує Л. Шаповалова, *«духовна реальність музичного твору - це досвід зустрічі з духом Вічності як знаком надсвітової (рос. надмирной – К. М.) Краси через розуміння («зчитування») смислів знакової системи символів, мовних механізмів спілкування Я людини і Першопричини його духовного буття»* (курсив автора – К. М.) [240, с. 20]. У багательному макроциклі В. Сильвестрова актуалізуються універсалії Краси, Вічності, Зустрічі, створюючи особливий смисловий фон, відкриваючи завісу іншої, вищої реальності. Багатель В. Кирейка ж являють собою зразки тонкої лірики, замальовки станів та настроїв, що не передбачають серйозних концептуальних надбудов.

Як бачимо, багатель являє свої різні грані, спостерігаємо співіснування кардинально відмінних її «облич» у творах різних авторів, що хронологічно

співпадають. Для порівняння твори Кирейка – Багателі ор. 206 (2000), Вальс-багатель ор. 286 (2014), Багателі ор. 287 (2015); «Цикл циклів» фортепіанних багатель В. Сильвестрова відкривається мікроциклом «Три багателі ор. 1» (2005) і найбільш пізній відомий нам на сьогодні – опус 300 (2020) (до речі, як стверджує композитор у документальному фільмі Сергія Буковського «Сильвестров» (2020) [41], «остання багатель» – ор. 286 – написана наприкінці 2018 року). Та, на нашу думку, навіть на 300-му опусі делікатна хода багательних тем не завершується, цикл продовжує трансформуватися, але вже зростає «зсередини», шляхом перекомбінування [29; 78]). Таким чином, можемо констатувати співіснування в один історичний період діаметрально протилежних ліній прочитання жанру різними авторами.

Розглянемо докладніше стильові домінанти багатель Віталія Кирейка. Вперше композитор звертається до жанру у циклі 2000 року – **Багателі ор. 206**, який побудовано традиційно за принципом поєднання контрастних п'єс-настроїв. Автор залишається у рамках тональної гармонії, лише подекуди тонкі «вкраплення» дисонансів нагадує нам, що це музика нашого найближчого минулого. Виклад багатель імпонує розвиненою поліфонічною фактурою, лірично-розспівними та жваво-піднесеними образами. Своєрідну змістовну та тональну «арку» становлять перший та останній номери циклу (на нашу думку, вони поєднані тонально (*cis-moll* – *E-dur*) та образно, утворюючи у драматургії циклу чітку лінію від лірично-задумливого до енергійно-піднесеного стану), які пропонуємо розглянути більш детально.

Відкривається цикл із шести багатель неквапливою тихою задумливою п'єсою (*Andantino piacevole*), що поєднує у собі риси романтичної прелюдії та підголоскової поліфонії, заснованої на кращих народно-пісенних зразках. Особливу роль віддано нижньому голосу, партія лівої руки являє собою виразний «віолончельний» речитатив (з авторською ремаркою *molto espressivo*), «нескінченну» мелодію декламаційного складу, що пронизує майже безперервно весь твір. Багатель, особливо враховуючи

тональність (*cis-moll*) та тридольність викликає асоціації з етюдом Ф. Шопена ор. 25 № 7, де основна змістовна лінія басового голосу проходить червоною стрічкою крізь усю форму та є основною тембральною характеристикою твору. Привертають увагу численні підголоски, витримані звуки, імітації, поліритмічні елементи. Обсяг багателі – 71 такт, вона написана у простій тричастинній формі, перша частина практично будується на викладі теми – розспівної гнучкої мелодії, що розгортається та підтримується імітаціями впродовж 18 тактів. Поліфонічна насиченість фактури у певних епізодах відтворює немов звучання фрагментів фуґи. Інтонації на початку середнього розділу багателі віддалено нагадують обриси теми та колорит фуґи Д. Шостаковича соль мінор [Додаток В, приклади 1, 2 – нотні фрагменти у порівнянні]. Середній епізод (*fis-moll*) не контрастний, зберігає початковий настрій, але більш дисонантний, сповнений хроматизмів. Драматичніша реприза, де основна тема проходить у сопрано (т. 59), але, на відміну від мелодії широкого дихання у першій частині «ламається» на фрагменти, що спускаються у нижній регістр та розчиняються у синкопованому тонічному органному пункті (*morendo*).

Серед рис, що зближають багатель із традицією романтичної мініатюри – «нескінченна мелодія», оповита гармонійним фундаментом, темпоритмічні особливості *rubato*, вказані автором, характерні інтонаційні звороти, мелізматика, органічно вбудована у мелодію (трелі, морденти, групетто). Також впродовж усього твору простежуємо монообразність, яку К. Зенкін справедливо визначає як одну з найбільш характерних особливостей романтичної лірики: «вся організація романтичної мініатюри направлена на **кристалізацію єдиного стану**, одномоментної думки, але при цьому прагне виявити її внутрішній рух, більш того, вона живе й живиться виключно цим рухом, стихійним ірраціональним потоком» [73, с. 12].

Своєрідною відповіддю до першої багателі стає завершальний номер циклу (*Allegro*) у паралельній тональності (*E-dur*) – стрімка яскрава оптимістична музика, пронизана гнучким рухом тріольного пульсу. Багатель

(обсяг 68 тактів) написано у розмірі 6/8, п'єса світла за колоритом, здебільшого діатонічна, на відміну від першої – витримана у доволі «повнокровному» динамічному діапазоні (*mf-ff*). Піднесений характер підтримують стрімкі мелодійні злети, фактуру твору збагачено також і віртуозними елементами (наприклад, октавними подвоєннями), які виписані майстерно та досить зручно з піаністичної точки зору. Якщо у крайніх розділах форми основна мелодична ініціатива належить верхньому голосу, то середній епізод в однойменному мінорі (*e-moll*) виводить на перший план виразну партію лівої руки (*il basso marcato*). Як і у попередній багателі, спостерігаємо темпові відхилення на межах частин твору, завершується ж багатель яскравою кульмінацією, підсумовуючи також і цикл в цілому [Додаток В, приклади 3, 4].

Продовжує багательну лінію у творчості В. Кирейка **Вальс-багатель оп. 286** (2014), присвячений Ірині Шестеренко. Вальс є самостійною п'єсою концертного плану, не входить до циклу. Світла тональність H-dur, темп *Allegretto grazioso*, імпровізаційність, вишукані тональні співставлення, багат шарова поліфонізована фактура створюють особливий шарм та колорит. Порівняно із окремими багателями попереднього циклу, даний твір є більш розгорнутим, ефектним. Тричастинну форму доповнюють невелика яскрава інтродукція та віртуозна кода [Додаток В, приклади 5, 6]. Відзначимо близькість твору до зразків романтичного вальсу, у якому танцювальність пронизана ліризмом, настрої радісного очікування, захоплення крайніх частин відтіняється щемливо-ностальгійним тематизмом середнього розділу. Вальс-багатель залишається у рамках побутової, можливо навіть салонної п'єси-настрою. Як вказує О. Антонець, «характерні ознаки салонної поетики, що дозволяють перетворити музичний твір у рід компліменту або сувеніру» присутні у багателях з часів Ф. Куперена [7, с. 73]. Саме як багатель-дарунок, комплімент на згадку можемо розглядати «Вальс-багатель» В. Кирейка, ставлячи його в один ряд із вальсами-присвяченнями, які описує серед іншої салонної музики О. Антонець: наприклад, «Салонний вальс» As-dur (*Valse de*

salon op. 51 № 1) або іграшковий Valse-blurette («Вальс-безделушка») op. 72 № 11 П. І. Чайковського. Вальс-багатель має риси концертності, навіть деякої бравурності у кульмінаційній зоні та у певній мірі втілює ідею «приємного дозвілля», на відміну від численних вальсів В. Сильвестрова із «Циклу циклів» багатель, які композитор називає «вічною формою» [223, с. 163], втіленням життєвої процесуальності, *perpetuum mobile* (за словами В. Сильвестрова «Земля крутиться під цей вальс» [41]).

Завершує багательний доробок В. Кирейка цикл **Багателі op. 287** (2015), що містить п'ять різнохарактерних творів та зберігає романтично-танцювальну лінію. Багателі не мають програмних підзаголовків, але досить чітко у них простежується жанрова основа. Так, перша (*Moderato, H-dur 6/8*), третя (*Andantino Es-dur, 3/4*) та четверта (*Allegretto, C-dur, 12/8*) багателі мають ритмо-інтонаційні риси танцю, друга (*Andante, Des-dur, 4/4*) нагадує колискову або прелюдію (згадаємо *Berceuse Des-dur op. 57* Ф. Шопена), а завершальний номер циклу – *Allegro non troppo (D-dur 2/4)* – можна розглядати як гумореску, гостру та гротескную. У даному циклі зберігаються та знаходять розвиток риси авторського фортепіанного почерку В. Кирейка: мелодійність, тонкий ліризм, гнучкість тем, розвинена диференційована фактура з віртуозними елементами (пасажі, подвійні ноти, октавні дублювання, *accelerando* в кульмінаціях), мажоро-мінорні співставлення, довершена ладогармонічна структура, завуальоване делікатне використання елементів народного мелосу [Додаток В, приклади 7-13] (не забуваймо, що ще на початку творчого злету композитор ґрунтовно вивчав дану тему, його кандидатська дисертація – «Українські народні пісні в обробках радянських композиторів для голосу і фортепіано», і в зрілих творах майстра ця тенденція знайшла достойне продовження).

## 2.2. Багательні пейзажі Б. Стронька

Оригінально втілюється багательний жанр у самотньому творчому доробку надзвичайно цікавого, ерудованого, вільного від стереотипів

композитора з унікальним світосприйняттям Борислава Стронька. У своїх творах він вдало поєднує різні стилістичні світи від бароко та класицизму до новацій ХХ століття, фольклору, джазу, елементів східних культур (індійської раги та близькосхідного мугаму із характерним тривалим зануренням в один лад, рух «углиб стану»), працює в різних техніках, використовуючи специфічні ладогармонічні прийоми (вільної атональності, модальності, неоктавних ладів), специфічної техніки «спотворених відображень» як особливого принципу організації фактури і розвитку музичної думки («Примхливе ехо» для фортепіано і клавесина, «Подібності» для 2-х кларнетів), експериментує з електронною музикою та досліджує глибинні основи музичного часопростору, стверджуючи, що «музика є найбільш витонченою практикою роботи з часом» [19] (так, наприклад, тема дисертації композитора – «Статус буттєвого часу в музиці» [206]).

Серед найбільш відомих творів композитора – три симфонії (остання «Акорд-лабіринт» для віртуального ансамблю), серії вокальних творів, камерних творів для різних інструментів («Два біблійних образи», «Прозорі нитки» для 2-х флейт, «Сільські плітки» для 2-х гобоїв, «Дерева майже нерухомі» для 2-х кларнетів), органні цикли («Слухаючи зірки», «Кольорові сни», «Галілеєві планети»), фортепіанні твори (модальні прелюдії та фуги in C, сонати та ін.) та електронні твори («Діалоги із випадковістю», метаваріації для метафортепіано «Time Crystal»).

**Цикл «П'ять багателей» для фортепіано (2004)** органічно поєднує у собі основні естетичні пресупозиції автора (стильова свобода, занурення у момент, споглядальність, специфіка ладогармонічної організації, колористичні ефекти, вільне трактування часу). У нашому аналізі циклу не випадково використовуємо ідею «багательного пейзажу», бо візуальна складова є надзвичайно важливою для автора: «В мене дуже сильно розвинута схильність до синестезії: кольорове сприйняття музики настільки деталізоване, що це ніби паралельний світ, з власними кольорами, формами, обсягами, навіть дотиком», – відмічає Б. Стронько. Такі асоціації я намагався



втілити у відеорядах до своїх творів – іноді за допомогою фото або картин, а іноді створюючи візерунки у відеоредакторах. В принципі, мені близька тотальність задуму, який повинен не стільки вписатися в цей світ, як дати лазівку в паралельний <...> У цьому сенсі наявність відеокomпоненту мені подобається і шкода, що не було ані замовлень, ані часу на кіномузику. Напевно це те, чим би я охоче зайнявся» [19].

Пейзажними зображеннями доповнив композитор і відеоряд до запису виконання багатель [див. Додаток С]. Ідею зображальності Борислав Юрійович підтвердив при особистому спілкуванні з автором даного дослідження: «Якщо чесно, то особливої концепції або специфічної техніки у "багателях" нема, писав інтуїтивно. Є досить суб'єктивні асоціації, по номерах: 1 – гірський пейзаж вранці; 2 – Весна; 3 – Літо; 4 – Осінь; 5 – Зима/старість». Подібна образна конкретика вказує на звернення до типової образної змістовності (стандартного для музичного мистецтва образу-символу «пори року»). Ж. Мартиросова у своїй дисертації [133], присвяченій інтерпретації теми «пори року» у композиторській творчості, підкреслює універсальність архетипічного сюжету: «споконвіку пори року певним чином систематизували процеси найрізноманітнішого масштабу і рівня, певним чином об'єднуючи хід господарських, життєвих і космічних циклів. Незалежно від того, безпосередньо чи побічно отримує відображення тема пір року в художніх творах, вона завжди відіграє роль циклоутворюючого чинника (курсив наш – К. М.). Циклічність сюїтного типу представлена в творах композиторської творчості різноманітно. В даному випадку ми маємо справу з так званою тематичною сюїтою, де контрастні частини поєднуються за допомогою екстрамузичної логіки на рівні сюжету (пори року) і пов'язані спільним художнім задумом» [133, с. 9-10]. За структурою дослідниця виділяє три типи циклів «пір року»: *чотиричастинний* (поділ річного циклу на чотири сезони), *п'ятичастинний* (поділ річного циклу на чотири сезони, з поверненням до вихідної точки відліку) та *дванадцятичастинний* (поділ річного циклу на 12 місяців (знаків зодіаку). Багательний цикл Б. Стронька

являє варіант даної схеми, у якому п'ята частина у формі виступає в якості інтродукції, а не повернення до витоків, але все ж разом із останнім номером утворює змістовне обрамлення, арку (дозволимо собі проінтерпретувати «гірський пейзаж уранці» як ранок людського буття, тоді проявляється зв'язок із завершальною п'єсою циклу – «зима/старість»). При зверненні до типового образу «пори року» запрошується аналогія двох найважливіших циклів: природного і життєвого.

За твердженням Ж. Мартиросової, тут «ми маємо справу з «подвійним відображенням» в художньому творі об'єктивного світу (річний коловорот природних явищ і його нескінченність) та суб'єктивного світу (життя людини та його швидкоплинність, кінецьність)» [133, с. 9]. Вперше у композиторській практиці дана ідея, як відомо, проявляється в ораторії Й. Гайдна (заклучний монолог одного з головних героїв Симона). Слід зауважити, що подібний контекст взаємодоповнюваності циклів людського життя та природи є наскрізною темою як для західного, так і східного мистецтва. Розгорнута система підпорядкування між порами року, темпераментами, струнами інструментів і іншими явищами, виявляється в багатьох музичних трактатах Близького і Середнього Сходу. Прагнення до побудови системи світової гармонії між макро- і мікрокосмосом призводить до вироблення близьких між собою доктрин, у яких кожна складова в тісному зв'язку з іншими. Так, наприклад, дидактичний трактат XI століття «Кабус-наме» вибудовує паралелі не тільки між музикою і порами року, а й віком людини, її станом і темпераментом [133, с. 8].

У світовій музичній практиці «пори року» представлено багатьма жанрово-стильовими версіями, назвемо деякі з них: цикл концертів А. Вівальді (бароко); ораторія Й. Гайдна (класицизм); цикл фортепіанних п'єс П. Чайківського (романтизм); балети А. Глазунова (ранній досвід модерну, символізму) та Дж. Кейджа (Балет «Пори року» Мерса Каннінгема на музику Джона Кейджа, 1947 р.); цикл для інструментального ансамблю А. П'яццолли (необароко); цикл пісень В. Гавриліна (неофольклоризм); цикл французького

піаніста-віртуоза Ш. Алькана – цикл "Місяці" ("Les mois") із 12 характеристичних п'єс ор. 74. (романтизм); джазові імпровізації на музику «Пори року» Вівальді тріо французького джазового піаніста Жака Лусьє (1997) тощо. А. Бакумець вказує на насичення теми «пори року» багатовимірною числовою та філософською символікою: «у надрах чотирьох сезонів закодовано магічне число дванадцять (12 місяців та 12 знаків зодіаку). У музикантів Європи тема розкривається саме у цій площині, розширюючи свої езотеричні горизонти, а у творчості деяких композиторів розглядається у системі координат космології. Так, Карлхайнц Штокхаузен у дванадцятичастинному творі 1975 року «Tierkreis» (Знаки Зодіаку) створює дванадцять інструментальних мелодій, змальовуючи особисте бачення кожного місяця чотирьох пір року» [17, с. 295]. Як бачимо, ця вічна тема – безмежне поле для творчого самовираження композиторів.

Висловлена Ж. Мартиросовою теза про *екстрамузичну логіку* побудови численних циклів «пір року» відсилає до циклічних концепцій Є. Назайкінського (ідея «неавторського» циклу [121]) та С. Гончаренко (надпрограма як екстрамузичний чинник циклізації у побудові метациклічних конструкцій [50]). У зв'язку із даними концепціями можемо навести приклади: 1) неавторські цикли, поєднані програмою сезонності можна часто спостерігати у концертній практиці, коли виконавці за власним смаком вибудовують програми, складаючи їх з творів різних авторів (див., наприклад, сольну програму відомого російського піаніста Олексія Чернова (2018), що містить твори «сезонної» тематики П. Чайковського, Е. Гріга, В. Ребікова, К. Дебюссі, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона [152]; 2) прикладом побудови метатексту за певною *кроскультурною парадигмою* (у даному випадку це вічний та універсальний сюжет «пори року») може стати фестиваль «Seasons: 5.0. Пори року в п'яти частинах» (2017), що пройшов у Санкт-Петербурзі за ініціативи камерного оркестру «Дивертисмент». У фестивалі поєднано музику, написану в Росії, Латинській Америці, Європі,

Японії (Антоніо Вівальді, Кейко Фуджие, Астора П'яццолли, Петра Чайковського, Леоніда Десятникова), показано різну систему координат – як географічних, так і філософсько-світоглядних. За словами організаторів, фестиваль демонструє «п'ять композиторів, п'ять точок зору на світ та місце людини у ньому, п'ять способів відчутти рух часу» [252].

Різноманітні прочитання циклу «пори року» знаходимо і у вітчизняній композиторській практиці. Це і камерна симфонія Є. Станковича «Якось в гостях у Вівальді», і хорові твори українських композиторів з назвою «Пори року» (Б. Лятошинського, Л. Дичко, Б. Фільц, М. Скорика, В. Мартинюк, Т. Кравцова та ін. ), і інструментальний концерт («Пори року» для скрипки з камерним оркестром Золтана Алмаші). Це не є вичерпний перелік вітчизняних музичних версій річного циклу, однак у рамках нашого дослідження обмежимося лише панорамним оглядом. А. Бакумець зосереджує увагу саме на хорових творах із назвою «пори року»: «у хоровій творчості українських композиторів (Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, В. Мартинюк, Т. Кравцова) багаточастинні твори з назвою «Пори року» насичені акцентами особливого стильового колориту: романтичним музичним втіленням пейзажу, яскравою фольклорною символікою, інтелектуальною полістильовою грою та обов'язковим музичним означенням-маркуванням рідного етнопростору» [17, с. 296].

Хоровий цикл «Пори року» (кантата на тексти українських народних пісень для дитячого (жіночого) хору *a capella*) є і у творчому доробку відомої харківської композиторки Людмили Шукайло [1].

Свіжий погляд на «вічну» тему пропонує також український композитор Золтан Алмаші. Його «Пори року» – концерт для скрипки й камерного оркестру, пронизаний яскравими музичними образами. Кожна з дев'яти частин вирізняється характерними звуками природи. Автор каже: для своїх композицій черпав натхнення в музиці Вівальді та П'яццолли [97]. Існує також версія твору Золтана Алмаші для скрипки, віолончелі та фортепіано [див. Додаток С]. Автор будує свій цикл незвичним чином, обходить

традиційні чотиричастинні чи дванадцятичастинні форми, іноді об'єднуючи кілька місяців в один номер («Осінь», «Дуже швидко!»), утворюючи смислові підцикли всередині твору (дитих, триптих). Усі номери мають досить цікаві програмні підзаголовки: 1. Січень. «Святкова пісня», 2. Лютий. «Вальс до Дня Св. Валентина», Триптих «Весна»: 3. Березень. «Відлига», 4. Квітень. «Проростання», 5. Травень. «Течуть води і цвітуть сади»; Диптих «Літо»: 6. Червень. «Ностальгійний діалог», 7. Липень-серпень. «Дуже швидко!»; 8. «Осінь», 9. Епілог. Грудень. «Перший сніг» [див. Додаток С].

До речі, окремі «зернятка» сезонної символіки знаходимо й у багатьох циклах В. Сильвестрова. Життєва процесуальність прихована у багатьох, які в авторському виконанні в домашніх умовах запису складають унікальний «аудіощоденник». Деякі «миттєвості» з величезного корпусу творів «Циклу циклів» мають програмні підзаголовки, що відсилають до теми «пори року», наприклад: «Три новорічних вальси (1.01.2016) ор. 256 (Багателі – XXVI), «Три новорічних вальси» (2013) ор. 211 (Багателі – IV), «Чотири осінніх вальси» (2011) ор. 183 (Багателі – V), «Весняні серенади» (2004) ор. 25 (Багателі – XIX), «Три різдвяних вальси» (січень 2008) ор. 151 (Багателі – VI), «Музика в зимову ніч» (2004; В. Ігнатову) (Багателі – XXI).

Неможливо у цьому контексті оминати увагою «хрестоматійний» та улюблений піаністами по всьому світі цикл П. Чайковського «Пори року» як найбільш показовий зразок прочитання річного циклу у жанрі романтичної фортепіанної мініатюри. А. Ніколаєв у своїй роботі «Фортепіанна спадщина Чайковського» підкреслює тонкий ліризм циклу, поєднання в ньому майстерного звукопису із глибиною та поетичністю почуттів: «у фортепіанній літературі ми не зустрінемо такого альбому музичних пейзажів, де природа відчувалася б не в окремих своїх проявах, що запам'яталися художнику, а як хвилюючий душу людини вічний незмінний процес життя. <...> Чайковський був близький до природи. З виключною чуйністю він завжди сприймав природу не лише очима художника, що милується краєвидами, але відчуваючи її як реальний світ, частиною якого є і він сам. І

безмежно люблячи цей світ, шкодуючи про кожен прожитий і неповторний мить, він відчував присмак гіркоти при думці про те, що ці хвилини стануть спогадом для нього» [148, с. 115-116].

Більшість п'єс циклу П. І. Чайковського можна віднести до мініатюр, але є серед них і складні за психологічним наповненням картини, сповнені динаміки симфонічного розвитку, що виходять за рамки мініатюри (такими є, на думку А. Ніколаєва, «Жнива», «Баркарола», «Осіньна пісня», «На трійці» [148, с. 122]). «Пори року» П. І. Чайковського – «циклічна поема» (за виразом А. Ніколаєва) що підкреслюється і виразними поетичними епіграфами до кожного номеру циклу, і його внутрішньою динамікою та драматургією. Тут можна зустріти різноманітні риси, притаманні фортепіанному стилю композитора (народно-пісенні, фольклорні елементи, типові романсові інтонації, поліфонічна фактура, різноманіття тембрових фарб та динамічних відтінків). У цьому шедеврї романтичної фортепіанної літератури *«порівняно скромними засобами, не вдаючись до віртуозних ефектів, залишаючись завжди у рамках камерного стилю (курсив наш – К. М.)*, зумів Чайковський барвисто і різноманітно передати різні сторони життя <...> створити сповнені поезії твори» [148, с. 125]. Незважаючи на різні епохи, масштаб та стильові розходження циклів П. І. Чайковського та Б.Стронька, можемо стверджувати, що деякі спільні принципи все ж присутні, а саме поліфонізм у фактурі, ефектність звукових рішень при економії технічних засобів, камерність. Однак у «багательних пейзажах» українського композитора програмність суб'єктивна, завуальована, і в цілому більш відсторонений, споглядальний настрій, в той час як музика «Пір року» П. І. Чайковського немислима без «фону» ліричного героя та його думок і почуттів.

За твердженням Ж. Мартиросової, тема пір року «як змістовна основа особливо гнучко укладається в різні жанрові види (макроцикл концертів, ораторія, балет, цикл фортепіанних п'єс, камерно-інструментальні та камерно-вокальні цикли, цикли для симфонічного оркестру і цикли для оркестру народних інструментів), які, в свою чергу, багато в чому

визначають особливості її трактування. Цікаво, що в кожному разі вибір жанру також певною мірою продиктований особливостями стилю композитора» [133, с. 16]. Індивідуальний стиль Борислава Стронька знайшов відображення у його «пейзажному» багательному циклі. Суб'єктивні композиторські образні асоціації в даному випадку відіграють роль вихідного імпульсу творчого задуму і формують комплекс музично-виразних засобів, в якому можна виділити **ознаки камернізації циклічної форми «пори року»** у фортепіанному звучанні у порівнянні з іншими її зразками, що широко представлені у хоровій та оркестровій музиці зарубіжних та вітчизняних композиторів. «Багательні» пори року Б. Стронька відрізняються лаконічністю форми, влучними темброво-звуковими характеристиками, ємністю образного наповнення.

Зазначимо, що є також авторська версія циклу «П'ять багатель» у переробці для органу в чотири руки [див. Додаток С]; досить великий пласт музики для органу Б. Стронька свідчить про особливе ставлення до інструменту: «Це була моя мрія – засвоїти орган, але навчаючись, не викроїв часу, тож в порядку компенсації засвоїв як композитор. До того ж, виконання творів для органу практично не спотворює моїх задумів» [19].

Розглянемо номери циклу більш детально, попередньо вказавши на важливі для нас моменти, що стосуються циклу в цілому – кожен з номерів є довершеним, досить самостійним; хоча автором вказано тональності, здебільшого наприкінці багатель відчуття устою втрачається за завісою сонористичних ефектів; на нашу думку, тут використання елементів сучасних композиторських технік не заміщує, а навіть краще проявляє загальний лірично-споглядальний настрій музики.

**Перша багатель** (*F-dur, Moderato*) [Додаток В, приклад 14] своїм холодним колоритом, «застиглими» гармонійними вертикалями, стриманою динамікою занурює у картину ранкового гірського пейзажу. Мінливість, ритмічна варіативність, навіть стирання граней між тактами, неквадратність і при цьому наявність структури (безперервний рух восьмими нотами у різних

голосах) відсилають до асоціацій з природним, живим. Автор використовує перемінні розміри, впродовж невеликої за обсягом 16-тактної багателі декілька разів змінюється розмір – 4/4, 3/2, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, і такий прийом будемо спостерігати в усіх багателях циклу. Перший номер багательного циклу – свого роду інтродукція до подальшого розгортання образів «пір року», вона задає певні стилістичні пресупозиції, що будуть проявлятися і в наступних номерах. Хоча автор сам вказує, що не використовував ніяких специфічних технік, все ж відзначимо у фактурі першої багателі відлуння естетики мінімалізму (це проявляється у рівномірному розгортанні, статичності та поступовій непомітній трансформації структури, ритмічному перегрупуванні мотивів, прозорості, «кристалічній» архітектоніці вертикалей). Важливою складовою індивідуально-стильового профілю багатель Б. Стронька, на нашу думку, є і особлива увага до фонічної сторони кожного звуку, його «самоцінність». Інша важлива характеристика фортепіанної фактури у циклі – **поліфонічна насиченість**, вибагливе нашарування звукових пластів, що, втім, не перевантажує виклад, а створює стереофонічний ефект.

**Друга багатель** (*Moderato semplice, A-dur*) [Додаток В, приклад 15] за авторською суб'єктивною асоціацією зображує весну, і дійсно можемо знайти тут відповідні звукові маркери музичної образності – завуальоване звуконаслідування гомону птахів, вибагливе переплетіння мелодійної лінії верхнього голосу з репліками зворотного пунктиру у середньому. Знову спостерігаємо неквадратну структуру, постійні зміни розміру, ритмічні варіювання теми. Багатель своєрідно втілює баланс динаміки та статичності у викладі тем та метро-ритмічній структурі. Компактну за обсягом п'єсу (19 тактів) можна поділити на три варіативних фрагменти (перший – тт. 1-5, другий тт. 6-11, третій тт. 12-19), що являють собою теми-хвилі, що починаються жваво, а наприкінці «застигають». За динамічним забарвленням середній розділ є кульмінаційним (*mf*), а в останньому – *Meno mosso* – музика ніби тане, розчиняючись у дисонансах.



**Третя багатель** (*Andante tranquillo, G-dur*) [Додаток В, приклад 16] – найбільш об’ємна з усього циклу (26 тактів), із розвиненою фактурою, широкою розспівною мелодією оповитою мереживом фігурацій та обертонами басової лінії. І знову використовується прийом метричного варіювання, змінних та складених розмірів ( $3/2$ ,  $5/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ ,  $2/4+5/8$ ,  $3/4+3/8$ ). Характер багателі медитативний, проникливий, динаміка стримана (у діапазоні *pp-mf*). Сонористичне сполучення крайніх регістрів створює відчуття об’єму, використано прийом перехрещення рук, коли лівою виконується підголосок у верхньому регістрі, а також педальні ефекти (т. 22), завершується твір ферматою на паузі – що готує слухача до більш рухливої **Четвертої багателі** (*Con moto, fis-moll*) [Додаток В, приклад 17]. П’єса найбільш діатонічна з усіх представлених у циклі, до кінця зберігає опору на тональність (практично вся витримана на тонічному органному пункті, на який нанизується танцювальна мелодія з підголосками. Заданий на початку розмір  $3/8$  тут змінюється лише в одному такті (т. 8,  $2/4$ ), але при цьому не квадратність поділу епізодів зберігається. Вибагливе двоголосне переплетіння мотивів у партії правої руки потребує від виконавця диференційованого туше. Завершується багатель самотніми репліками шістнадцятих нот *quasi sotto voce* на фоні витриманої септими у басу та розчиняється у дуальній тоніко-субдомінантовій гармонії. Приглушений колорит, тиха динаміка (*mp*), мінорний лад, мелодія, що ніби хоровод опалого листа кружляє у повітрі, малюють меланхолійний осінній пейзаж.

Завершує цикл **п’ята багатель** (*c-moll*) [Додаток В, приклад 18] Сповнена холодних, «віддалених» відтінків звучності, виразних сонористичних ефектів, оповита настроєм природи, що завмирає (нагадаємо авторський варіант програми – зима/старість), багатель «збирає» у собі пейзажний цикл. Автор розмежовує динамічні пласти, вказавши *marcata la melodia (mp)* для лівої руки та надавши правій роль супроводу (*p* для «кристалічних» фігурацій верхнього голосу). Завершальний висхідний хід мелодії (а скоріше пуантилістичних «штрихів») на фоні фігурацій повністю

«розмиває» тональність, та все ж з останнім басом у крайньому нижньому регістрі повертається «темний» до-мінор із педаллю у нескінченний простір (три! фермати над порожнім тактом).

Узагальнюючи огляд багатель Борислава Стронька, необхідно зауважити, що просторові, «плернерні» тенденції дістали розвитку й у його більш пізніх творах. Так, наприклад, у симфонії для віртуального ансамбля «Акорд-лабіринт», яку автор називає апофеозом третього виміру часу, всередині одного акорду можна блукати досить довго, та важливими є умови сприйняття твору: «алгоритм слухання цієї музики, який я запропонував своїм знайомим, – не сидячи, а в плеєрі *під час прогулянки*. Сама **включеність музики у простір** може бути іншою, ніж у концертному сприйнятті», – зауважує композитор [19].

### **2.3. Між фольклором та авангардом: багательний цикл Л. Шукайло**

Ще одна версія багательного циклу, представлена у творчості сучасних українських композиторів – «15 багатель» (1990) Людмили Шукайло. І, хоча хронологічно вони створені раніше, ніж описані вище твори, цикл не поступається майстерністю та новизною прийомів.

Серед різноманіття творчої спадщини композитора особливе місце віддано фортепіанній музиці, адже Людмила Федорівна володіє прекрасним виконавським обдаруванням, використовуючи весь арсенал технічних та виразних можливостей інструменту для створення блискучих віртуозних фортепіанних опусів. Вона неодноразово виступала автором обов'язкових конкурсних творів на Міжнародному конкурсі юних піаністів В. Крайнева – Скерцо (1992), Рондо (1992), Токата-кампа (1994), Експромт (1994), Рапсодія (1996), Прелюдія (1996) увійшли до концертного та учбового репертуару піаністів як свіжі, яскраві та ефектні п'єси.

Людмила Шукайло доволі часто звертається до жанру мініатюри. За свідченням вітчизняної дослідниці Л. Мельник, «цей жанр приваблює композиторку своєю виключною ємністю: необхідно окреслити лаконічний

конкретний образ без «розмитості». Працюючи над скрипковою мініатюрою, авторка прагне мінімальними засобами досягати максимального ефекту, враховуючи виконавську зручність та мобільність камерного типу музикування; при цьому всі жанрові характеристики мініатюри виступають засобами реалізації художнього задуму» [138, с. 109]. Зручність викладу, ефектність, виразність притаманна і її фортепіанним мініатюрам.

Сценічність, віртуозність її фортепіанних творів позначилася й на стилі багатель. Насамперед це – концертні твори, дуже пластичні та образні. Твори Л. Шукайло поєднують у собі яскраву національну забарвленість та сучасні засоби композиторського письма. Пропонуємо більш детально дослідити стильові взаємодії всередині циклу «15 багатель», зосередивши увагу на двох протилежних векторах – неофольклорному та авангардному.

Цикл з п'ятнадцяти п'єс було написано 1990 року, а у 2000-му видано збірку «Багателі (вибрані п'єси з циклу)», до якої увійшли лише вісім номерів, до яких ми звернемося далі. Номери традиційно чергуються за контрастним принципом, кожна багатель є завершеною самостійною звуковою картиною. Автор не вказує тональності на початку творів, проте музика залишається у ладо-тональних рамках, збагачуючись елементами блюзового ладу чи у більш фольклорно забарвлених багателях – лідійського, гуцульського та інших.

**Багатель I (*Moderato - Meno mosso - Lento*).** Відкриває цикл п'єса імпровізаційного характеру, за складом майже імпресіоністична (автор тут і далі вміло користується тембровими ефектами педальних «напливів»). Багатель компактна – всього 9 тактів. Нашарування витриманих гармоній та «сопілкових» імпровізаційних реплік *rubato* з елементами цілотонного ладу, задумливо-споглядальні фермати у кінці фраз, перемінний розмір, «діалогічність» фактури, ускладненої плямами-кластерами, динамічне розгортання (*p-mf-f-ff*) уже з першого номеру демонструє поєднання модерних прийомів та неофольклорної естетики [Додаток В, приклади 19-20].

**Багатель IV (*Liberamente*).** Ще один зразок майстерного звукопису, п'єса сповнена колористичних ефектів, звукозображальних прийомів. Тут продовжено імпровізаційну лінію, задану у попередній багателі, рух зручно розподілених між руками пасажів-речитативів умовно укладається у доволі вільну метро-ритмічну структуру перемінного розміру. Знову використано просторові педальні ефекти, у тому числі *una corda*, твір вільної прелюдійної форми з кульмінацією *accelerando* завершується виразним тремоло на фоні витриманої квінти. Тут є авторська ремарка: «тремоло виконується почергово обома руками (подібно до гри на цимбалах)». [Додаток В, приклади 21-22] Та не тільки вказаний прийом надає фольклорного колориту, а й специфічні ладові та ритмо-інтонаційні звукові маркери, що їх вишукано поєднує у цій багателі Л. Шукайло.

**Багатель V (*Allegro non troppo*).** Одна з найбільш яскравих та ефектних п'єс циклу, схожа на гуцульський танок, динамічна та сповнена контрастів, гострих акцентів, досить віртуозна. Переривчастий паузований ритм основної теми *marcato* у поєднанні з елементами дорійського та лідійського ладів, паралельними квартовими та квінтовими лініями, перемінним розміром надає багателі архаїчного відтінку. Швидкі зміни регістрів та переключення між скерцозно-танцювальними та «мужньо-суворими» образами, швидкі динамічні перепади та стрімка кульмінація контрастують із попереднім медитативним номером циклу [Додаток В, приклади 23-24].

**Багатель VII (*Allegretto*).** Світла та прозора, вона знову повертає у сферу імпровізаційності, ігрового начала. Фактура твору фактично викладена одноголосно, по горизонталі – багатель являє собою діалог між задумливими квінтовими репліками лівої руки (вони нагадують награвання по відкритих струнах D, A, E) та характерними мелодіями (*quasi pizz.*) верхнього голосу, що окреслює візерунок лідійського ладу. Композитор уміло зіставляє густу педаль та сухі безпедальні звучності, наприкінці багателі саме колористична

смільлива педаль на вісім тактів поєднує обидві теми в єдине ціле [Додаток В, приклади 25-26].

**Багатель XI (Moderato).** Трагічна та експресивна, вона уособлює авангардний вектор даного циклу. Тематичне ядро багателі – остинатний мотив у незвичному розмірі 10/4, що починається одноголосно та поступово «нарощує сили», до розвиненої акордової фактури, суворий колорит натурального мінору (*d-moll*) наповнюється дисонантними гармоніями та хроматизмами, а рівномірна хода «неминучого» основного мотиву зазнає метаморфоз під час зміни розміру (10/4, 12/4, 9/4, 6/4, 11/4, 3/4). Зосереджений, концентричний рух приводить до кульмінаційного акордового каскаду (*ff*) що завершується трьома «ударами» у крайніх регістрах, що ніби відкривають шлях до безодні [Додаток В, приклади 27-28].

**Багатель XII (Andante sostenuto).** На відміну від попереднього номеру, світла та мрійлива, пасторальна, витримана у м'якій динамічній палітрі, теплому мажорному колориті (E-dur) із лідійським забарвленням. Мелодія вільно «погойдується» на фоні витриманих квінт, п'єса зовсім невелика за обсягом (17 тактів) [Додаток В, приклад 29].

**Багатель XIV (Agevole).** Тут автор майстерно використовує сучасну стилістику, п'єса нагадує джазову баладу. Терпкі блюзові гармонії, темпові коливання, багата фактура, агогічна свобода, імпровізаційний характер створюють неповторну лірично-ностальгійну атмосферу. Перша частина багателі – більш статична, «непевна» (перемінний розмір, невизначеність ладової опори) [Додаток В, приклад 30]. У другій частині (з т. 20) – *Piu mosso* – остаточно затверджується тридольність, фактура доповнюється фігураціями, викристалізовується ніжна тема (*pp*), що приводить до яскравої акордової кульмінації [Додаток В, приклади 31-32].

**Багатель XV (Allegretto).** Остання п'єса циклу повертає до фольклорної лінії розвитку. Стрімка, скерцозна, грайлива, концертно-віртуозна, вона поєднує у собі характерне синкоповане ритмічне ядро з гострими дисонантними співзвуччями та елементами народних ладів.

Фінальна кульмінація *accelerando* завершується висхідним сплеском коротких мотивів [Додаток В, приклади 33-34].

Отже, навіть коротке ознайомлення із циклом «15 багатель» Людмили Шукайло, надає можливостей констатувати у ньому органічне поєднання елементів фольклору, джазу, авангарду (елементи сонористики та індивідуальної композиторської техніки). Індивідуальне прочитання жанру багатель композиторкою найбільш характерно проявляється на рівні фортепіанної фактури та характеризується використанням віртуозного потенціалу інструмента для втілення широкої образно-змістовної та звукової палітри циклу – від акварельно-споглядальної лірики до гротеску та експресивного трагізму. У циклі присутні дві генеральні, на нашу думку, стильові лінії – *неофольклорна* [Додаток В, приклади 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 33, 34] та *авангардна* [Додаток В, приклади 19, 20, 27, 28].

Вітчизняна дослідниця Ю. Грібіненко [52] серед тенденцій, характерних для сучасної композиторської творчості виділяє прямування полістилістики до *стильового синтезу* й *моностилію*, що, у свою чергу, розглядає як своєрідну перемогу авторського стилю над поліцентризмом історичної музичної свідомості. Зважаючи на природне, рівноправне та естетично переконливе співіснування в межах одного багательного циклу Л. Шукайло кількох стильових маркерів, які утворюють неповторний авторський «портрет» фортепіанного стилю композиторки, можна розглядати цикл «15 багатель» саме в річищі означеної тенденції.

#### **2.4. Багательні стилізації П. Захарова та І. Степанової-Боровської**

Ми не випадково ставимо поряд імена композиторів Павла Захарова та Ірини Степанової-Боровської, бо їхні численні фортепіанні опуси беруть початок із музично-педагогічного досвіду авторів, великий корпус творів – саме для дітей. Невеликі за обсягом, зручні для виконання, здебільшого програмні, яскраво характеристичні – часто можемо спостерігати в них використання прийому стилізації. Як ми побачимо далі, багатель П. Захарова

та І. Степанової-Боровської являють собою приклад **роботи за моделлю**, коли «не вдаючись до цитатного методу, композитор використовує тематичні «кліше» жанру, стилізуючи інтонаційно-мелодійні та ритмічні структури як бароко, так і інших історичних систем» [40, с. 106].

За твердженням Н. Говар, «у період 1990-2000-х рр. актуалізуються стилізаторські течії, що охоплюють багато сфер сучасного мистецтва і глибоко розкривають сутність нашого часу як «епохи повтору» (У. Еко) <...> Ідея стилізації знаходить своє відображення і в появі численних збірок мініатюр, що представляють найрізноманітніші її різновиди» [45, с. 97]. Пропонуємо простежити, як саме проявляється стилізація в обраних нами багателях-мініатюрах дидактичної спрямованості (тут зазначимо, що дидактична складова, на нашу думку, не є у даних творах генеральною – безперечно, важливим є і художньо-виразний, творчий аспект).

Згідно з класичним енциклопедичним визначенням, «стилізація (нім. *Stilisierung*; франц. *Stylisation*) – навмисне відтворення типових рис певного стилю композитором іншої епохи, національної приналежності або творчої орієнтації. <...> Об'єктом стилізації можуть виступати композиторський, національний або стиль певної епохи (наприклад, "В наслідування Альбеніса" Щедрина, "Руський концерт" Лало, "Класична симфонія" Прокоф'єва), жанр (сюїта – "З часів Хольберга" Гріга, *Concerto grosso* – А. Г. Шнітке), окремі елементи музичної мови певного стилю ("диявольське піщикато" в 19-й варіації "Рапсодія на тему Паганіні" Рахманінова)» [205, с. 521-522].

С. Шип у статті «Стилізація як художньо-виразний прийом у сучасній українській музиці» [244] наводить таке визначення: «Музична стилізація – художній прийом, що полягає у свідомій або неусвідомленій імітації певного стилю шляхом відтворення притаманних йому засобів виразності (як мінімум специфічних, найбільш репрезентативних) і, у більшості випадків, сполучення їх із «власними» музичними засобами стильової манери композитора. Змістовним завданням стилізації є вираження **зовнішньої**

стосовно установки автора, **ідейно-художньої позиції**, інтерпретація ідейності, світогляду, світовідчуття, естетики, які асоційовані зі стилем, що імітується» [244, с. 104]. Далі автор проводить паралель між стилізацією та жанровою імітацією, розглядаючи жанр і стиль у нерозривній взаємодії: «жанр виявляє себе як формальний тип. Це дає можливість композитору створювати не лише твір у жанрі, але й відтворювати жанр у творі, тобто відтворювати формальні риси певного жанру в контексті твору, що не відноситься до даного жанру. Цей прийом можна назвати *жанровою імітацією*» (курсив наш – К. М.) [244, с. 94]. Зауважуючи на неможливість проведення однозначної, придатної для всіх випадків формальної демаркації між стилем і жанром, С. Шип наводить тезу М. Михайлова: «Стиль не існує поза межами тих чи інших жанрів, за допомогою яких він знаходить своє вираження. Аналогічно жанри немислимі поза їх конкретно стильовою реалізацією» [140, с. 80], і далі робить висновок: «*будь-яка музична стилізація є із необхідністю імітацією певного жанру* (відтворенням притаманних йому формальних властивостей» [244, с. 94]. Наведені міркування музикознавця пояснюють різні способи втілення описаного прийому в багателях українських композиторів, приклади своєрідного «жанру у жанрі» (багатель-сонатина, багатель-колискова, багатель-баркарола, багатель-гносьєна, багатель-блюз тощо).

С. Шип виділяє інтелектуальну складову прийому стилізації як невід'ємну (з позицій як композитора, так і слухача): «Стилiзація – справа майстра, прийом, що відноситься до розряду інтелектуальних. Резонність такої характеристики полягає ще й у тому, що він потребує наявності «художніх знань» також і у слухача, передбачає уміння інтелектуально прочитати текст. В іншому випадку стилізація буде сприйматися як справжній стиль автора, як розповідь «від першої особи». Тоді художня дистанція залишається суб'єктивною реалією композитора, сам прийом не відбудеться, а імітація стилю отримає сенс підробки, містифікації» [244, с. 95]. Поєднання під час стилізації в одному творі «зовнішньої» (композитор)



та «внутрішньої» (відтворюваний стиль) художніх позицій уможлиблюється завдяки відчуженню, дистанціюванню (на відміну від копіювання, епігонства, де присутній момент «присвоєння» чужого стилю). Розглядаючи психологічний «феномен дистанції» у типологічному аспекті (за історичним, етнічним та індивідуально-типологічним параметрами дистанціювання), С. Шип пропонує **три типи стилізації**: 1) стилізації, що визначаються *історичною віддаленістю* автора, його епохи, і головне, його художнього стилю від імітованого музичного явища; 2) стилізації, засновані на *дистанції між етнічною природою* імітованого явища та власною мовою композитора; 3) стилізації, що виявляють *дистанцію між власною та чужою стильовими манерами* композиторів, творчість яких може належати одному історичному періоду та навіть одному стильовому напрямку (хрестоматійний приклад – п'єси «Шопен» та «Паганіні» з «Карнавалу» Р. Шумана). У подальшому аналізі багателей ми будемо спостерігати в тій чи іншій мірі проявів кожного із названих типів стилізації, а іноді навіть їхні комбінації.

Одеський композитор Павло Захаров є автором восьми випусків збірки «Фортепіанна музика для дітей та юнацтва», що загалом включає понад 250 п'єс та ансамблів. Серед них знаходимо *Багатель* (Випуск 3 № 16, 2008) та *Сонатину-багатель* (Випуск 4 № 31, 2013). У різних випусках збірки представлені й інші програмні сонатини (сонатина-арія, сонатина-реверанс, сонатина-ламенто, сонатина-ехо, сонатина-«дольче», сонатина-жарт, джазова сонатина тощо).

*Сонатина-багатель* (*Allegro giocoso, C-dur*) викликає жанрові асоціації із сонатами Д. Скарлатті, перші чотири такти головної партії за викладом та образним наповненням (активний імітаційний тріольний рух, граціозний характер) цілком співставні з оригінальними скарлаттієвськими темами [Додаток В, приклади 37, 38, 39, 40], однак тональний план п'єси все ж видає сучасність (несподівані гармонічні співставлення епізодів (наприклад, B-dur – e-moll у тт. 74-75), альтеровані акорди, секвенції із джазовим забарвленням). Головна та побічна партії сонатини цілком

класичні (активна головна партія та співуча побічна партія представлені традиційними для відповідних частин форми тональностями). Із барочною клавірною естетикою твір зближує прозора імітаційна фактура, типові ритмо-інтонаційні формули, артикуляційна диференціація голосів (авторська ремарка *non legato* для тріольної основної теми та її трансформованого варіанту в компактній розробці), повтори із контрастною динамікою (як на двох різних мануалах клавесину), легкий граціозний характер. Зауважимо, що, на наш погляд, «Сонатина-багатель» наслідує старовинну сонатну форму скарлаттієвського зразка, що пов'язано із принципом *роботи за моделлю* (тобто у даному випадку використано жанрові кліше, характерні звороти, ритмо-інтонаційні елементи, при цьому форма твору відрізняється від прототипу, бо не є двочастинною репризою, як характерні зразки сонат Д. Скарлатті).

**Багатель** (*Andantino, B-dur*) є досить влучною джазовою стилізацією. Роздумливо-споглядальна, агогічно гнучка розспівна п'єса схожа на ліричний монолог, відвертий та ніжний, написана у простій двочастинній формі із використанням блюзових гармоній [Додаток В, приклад 35]. У стильовому відношенні можемо провести аналогію зі згаданою вище п'єсою Л. Шукайло (Багатель № 14), обидві багателі поєднують ліричний модус імпровізаційності. Атмосферу імпровізаційності, вільного прелюдування створюють в органічній взаємодії два образних начала – медитативна хоральна основна тема (чотириголосся із витриманими крайніми голосами, що являють собою тонічний органний пункт у поєднанні з мереживним коливанням фігурацій середніх голосів) та більш активні, акордово-речитативні репліки, що охоплюють більш широкий діапазон, педальні нашарування поєднують крайні регістри та збагачують звучання додатковими обертонами (наприклад, такти 28, 34). Неквадратна структура форми (у багателі чергуються 5-тактні, 4-тактні, 6-тактні періоди-«хвилі») надає музиці ефекту вільного висловлювання, замріяності, споглядання (так, витримані протягом цілого такту акорди – немов виписані фермати, милування поточним моментом).

Завершується багатель проведенням основної теми, що ритмічно видозмінена – фігурації у середніх голосах перетворюються на витримані звуки, які розчиняються в останньому кадансі. [Додаток В, приклад 36]

***Цикл «7 багатель» ор. 24 Ірини Степанової-Боровської***

Ірина Ігорівна Степанова-Боровська – композитор, піаністка, старший викладач Дитячої школи мистецтв № 2 м. Миколаєва, активно займається мистецькою діяльністю. Нею видано 15 збірок фортепіанних п'єс, в яких більше 250 творів. Серед них – 17 прелюдій, 13 мазурок, 8 пісень без слів, 9 фантазій, 36 вальсів, 8 ноктюрнів, збірка «В ритмі танцю» – характерні п'єси (регтайм, полька, танго) та декілька творів для скрипки і флейти. На початку 2021 року вийшла друком ювілейна збірка фортепіанних творів автора, що розпочинає серію з 8 навчально-методичних альбомів нот для музичних шкіл та училищ.

Цикл «7 багатель» увібрав у себе яскравий калейдоскоп образів, більшість мініатюр – програмні. Багателі є частиною збірки, що включає фортепіанні п'єси ор. 22-24, вокальні твори, ноктюрни (2019) [див. Додаток Е – обкладинка].

Образним ядром семи різнохарактерних багатель І. Степанової-Боровської виступають певні візуальні чи стильові асоціації, що дає нам змогу говорити про стилізацію як один із ключових виразних прийомів даного циклу. У аналітичних описах наводимо авторські коментарі Ірини Ігорівни (на матеріалі її листування з автором данного дослідження) до кожної з багатель (вони виділені курсивом).

***Перша багатель*** *лагідна, двочастинна, нагадує трохи баркаролу.*

Ця ніжна, спокійна, діатонічна п'єса у безхитрісному *C-dur* відкриває цикл, привітливо «запрошує» слухачів до музичної подорожі. У ритмо-інтонаційному матеріалі твору чітко простежуються риси класичного стилю. Перша частина (*Moderato*) наслідує характерний ритм баркароли, викликаючи асоціації з темою варіацій *Andante grazioso* із Сонати № 11 *A-dur* В. А. Моцарта [Додаток В, приклад 41]. Друга частина (*Allegretto*) імітує

класичну фактуру з альбертієвими басами та групетто [Додаток В, приклад 42]. Неквадратність періодів та задумливі фермати видають «сторонній погляд» із нашого часу у минуле.

*Друга багатель* – вільна інтерпретація української колискової «Ой ходить сон коло вікон», невелика вільна варіаційна форма.

Якщо у розглянутих вище багателях В. Кирейка та Л. Шукайло ми спостерігали фольклорні елементи на рівні окремих інтоном, ритмічних та ладогармонійних структур, то у даному випадку маємо справу із вільною інтерпретацією інтонацій оригінальної народної теми, огорненої у делікатну фортепіанну фактуру. Н. Чабаненко у статті «Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст.» зазначає: «Стильовий діапазон сучасного музичного діалогу «фольклор-композитор»<...>досить широкий – від неокласичних, неоромантичних напрямків композиторського письма до авангардної композиторської мови», а також вказує на **фольклорну стилізацію** як на одну з найбільш поширених тенденцій у вітчизняній композиторській практиці та підкреслює необхідність трансформації, переосмислення традиційних фольклорних мотивів, образів, композиційних схем у канві авторського художнього тексту [232, с. 140]. І. Степанова-Боровська своєрідно втілює у формі вільних варіацій образ української колискової, поєднуючи пісенну тему із типово фортепіанними фактурними формулами (фігурації у середніх голосах, арпеджійований супровід, підголоски, арпеджіато, насичення теми акордиком, «розчинення» її у пассажах). Твір складається з теми (*Andante, a-moll, dolce*) та чотирьох коротких варіацій, які плавно змінюють одна одну, зберігаючи заспокійливий, плинний рух колискової. В останній варіації (*Lento*) тема проходить у крайньому верхньому регістрі та завмирає на *ppp*. Композитор гармонізує зазвичай мінорну тему народної пісні відмінно від звичної версії, завершуючи її у світлому *C-dur*.

До речі, *колискову* як жанрову основу багателі неодноразово використовує В. Сильвестров у «Циклі циклів» (наприклад, «Колискова,

мазурка і вальс» (2014, Інзі, Павлику та Каті) ор. 226 із Багателей-XXIV, «Колискова» з мікроциклу «Чотири п'єси» у Багателях-XXVI, «П'ять вальсів та колискова» ор. 174 (2011, Ларисі Б.) з Багателей-II, «Колискова» ор. 222 (2014, Т. Фрумкіс) із циклу Багателі-XXII та ін.), як одну із типових лексем класико-романтичного інтонаційного словника. А один із вальсів циклу (балансуючи на межі буденного/сакрального та називаючи його «вальсом, під який крутиться Земля»), композитор порівнює із колисковою [41]. Тобто така собі універсальна тридольність, яка і «танцює» і «заколисує» одночасно (про неї докладніше буде сказано у наступному розділі нашого дослідження).

*Третя багатель у класичному стилі, середня частина більш романтична.*

Дійсно, у п'єсі ніби демонструються типові для класичного стилю прийоми та звороти – у більш енергійних крайніх частинах (*Allegro, 4/4*) чуємо відголоски класичних сонат: гомофонно-гармонійна фактура, рух мелодії по звуках основних акордів, альбертієві баси, перлинні «моцартівські» пасажі, секундові ходи у кадансах, оркестрові контрасти (акордові *tutti* та сольні репліки інструментів). Середній епізод (*Andantino, 6/8*) більш ліричний, (нисхідні хвилі лагідної мелодії на фоні фігурованого супроводу). Короткий пасаж-зв'язка (9/8) приводить у репризу. Різноманітні частини багателі об'єднує між собою спільна тональність *As-dur* та вкрай простий гармонійний план періодів (T-D-D-T), роль переключення між епізодами виконують фермати. У даному творі спостерігаємо тип стилізації за принципом історичного дистанціювання.

*Четверта багатель – написана під враженням від творів Еріка Саті (Gnossiennes 1-6).*

Автор уникає прямого цитування, лише окремими штрихами окреслює контури впізнаваного стилю французького майстра. Якщо розглядати дану багатель з позицій прийому стилізації, то в даному випадку спостерігаємо уже згаданий вище третій тип стилізації (за С. Шипом), де основою є дистанція між власною та чужою стильовими манерами композиторів. Які ж

риси стилю Еріка Саті знайшли відображення у багателі? Безперечно, це, насамперед, сама естетика так званої «інтер'єрної» музики (такої, що не привертає особливої, окремої уваги та може бути фоном для повсякденності), родоначальником якої був Е. Саті; ідея побудови музичного матеріалу на довільній повторюваності однієї фрази, простота, ясність, точність, що стала передтечею мінімалістичних тенденцій (трансмюзика, репетитивна музика).

Деякі характерні деталі багателі відсилають до оригінального стилю Е.Саті – мінімалістичний повторюваний фігураційний супровід-фон (квінтолі шістнадцятими), легкий акварельний колорит, прозора ясна фактура, численні форшлаги у мелодичній лінії, темпо-ритмічні коливання (*Moderato* – *Con moto* – *A tempo* – *Lento*), контрастні динамічні переключення від прозорого *pp leggiero* у крайніх частинах форми до *mf espressivo* в середньому акордовому епізоді [Додаток В, приклади 46, 47, 48 – порівняння з аналогічною фактурою у Гносьєні №1].

У статті Н. І. Мартинової «Тенденції урбанізму в фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки» вказано на тенденцію наслідування джазової стилістики як противаги витонченому естетизму минулого в рамках урбаністичних пошуків Еріка Саті та композиторів «шістки»: «Захоплення джазом призводить до проникнення у традиційні синтаксичні структури імпровізаційності, спонтанності, непередбаченості, що створює ілюзію народження форми безпосередньо у процесі виконання. Одним із зразків асиміляції джазової стилістики є цикл «Гносьєни» (*Gnossiennes*, 1887-1890) Еріка Саті. <...> На тлі **остинатного акомпанементу**, де переважають тризвуки і септакорди, виразно звучить проста мелодія. Попри відсутність контрастів і активного музичного розвитку цикл «Гносьєни» демонструє новий тип драматургії, що стало результатом апробації на європейському ґрунті деяких принципів позаєвропейського типу мислення. **Стан самозанурення поглиблюється шляхом повторення або чергування одноманітних гармонічних послідовностей та фактурних малюнків**, що призводить до

переосмислення класичних форм інструментальної музики [132, с. 133]. Імпровізаційний настрій багателі І. Степанової-Боровської, остинатність, розвиток форми із невеликого тематичного ядра, «фоновий», мереживний характер крайніх частин (динаміка коливається у межах *mp* – *ppp*), зануреність у стан, медитативність своєрідно відображає змістовно-інтонаційний «профіль» «Гносьєн» Саті, при цьому автор зберігає власну індивідуальність, тут «музика про музику» цілком самостійна, несе у собі лише легкий відтінок, флер першоджерела.

*П'ята багатель – під враженням Recuerdos de la Alhambra - Francisco Tarrega.*

Найбільш об'ємна та розгорнута з усього циклу (56 тактів) п'єса написана за мотивами одного з найбільш відомих у гітарній літературі етюда-тремоло «Спогади про Альгамбру» видатного іспанського гітариста-віртуоза, композитора та викладача, одного із засновників сучасного гітарного виконавського мистецтва Франсіско Таррега (1852-1909). І знову, як і у попередній багателі за мотивами «Гносьєн» Саті, у даній п'єсі наслідуються лише контур, образ, фактурна ідея твору, без прямого цитування. Слід зауважити, що у виконавській піаністичній практиці досить часто зустрічаються різноманітні транскрипції на популярний етюд Ф. Таррега, вони демонструють технічну майстерність, можуть бути використані у якості вдалих п'єс-«бісівок». Натомість І. Степанова-Боровська не йде очевидним шляхом транскрипції, а пропонує власне «враження» за мотивами відомого твору. Тут спостерігаємо комбінацію одразу двох типів стилізації – *етнічного* (адаптація характерних іспанських інтонаційних зворотів) та *індивідуально-стильового* (особлива гітарна стилістика Ф. Таррега). Ми уже описували прийом імітації іншого інструменту на фортепіано у багателі Л. Шукайло (там тремоло має зображати гру на цимбалах). Однак, якщо там quasi-цимбали використовувалися як окремий штрих, оригінальна деталь, то в даній багателі відтворення гітарної фактури є основним образним та формотворчим чинником.

Франсіско Таррега був віртуозом-новатором із власною неповторною манерою та технікою, преса порівнювала його майстерність з мистецтвом визнаних виконавців-сучасників – скрипаля Пабло де Сарасате та піаніста Антона Рубінштейна. Його широкий різноманітний репертуар складався з 78 оригінальних творів для гітари (серед них етюди, фантазії, вальси, прелюдії, найбільш відомі – Арабське капричіо, *Danza Mora* та ін.) і більше 120 аранжувань творів фортепіанного, скрипкового, віолончельного, камерного, симфонічного та оперного доробку видатних композиторів від Й.С. Баха до сучасників Тарреги (Л. Бетховен, Ф. Шопен і Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, Дж. Верді, П. Чайковський, Ф. Шуберт, І. Альбеніс – ось лише неповний перелік авторів, до яких звертався гітарист). Серед його творів знаходимо п'єси як дидактичного, так і віртуозного спрямування, у яких викристалізувався власний неповторний стиль, заснований на глибокому розумінні звукової природи гітари. Один з найбільш відомих та повних життєписів Ф.Таррега [271] укладено його знаменитим учнем, класичним гітаристом, композитором та педагогом Еміліо Пухолем (1886-1980).

У своїх опусах Таррега, як і його друг Ісаак Альбеніс та інші іспанські сучасники, об'єднував романтичні тенденції з елементами іспанського фольклору. Найбільш яскраво це проявилось у «Спогадах про Альгамбру» та перекладеннях для гітари кількох фортепіанних творів Альбеніса, зокрема «Asturias (Leyenda)».

Розглянемо детальніше образно-стильові особливості першоджерела стилізованої багателі.

**Етюд-тремоло «Спогади про Альгамбру» (1896)** є в репертуарі чи не кожного професійного гітариста, один з найвідоміших етюдів у даній техніці з усіх, будь-коли написаних для гітари. Уперше в гітарній літературі прийом тремоло стає провідним для твору, відкриває широкі можливості гітари, розподіляючи фактуру ніби на два «внутрішніх інструменти»: *гармонічний акомпанемент* (виконується пальцем р) та *мелодико-кантиленний* (виконується пальцями а-м-і), що нагадує тремолування мандоліни. Еміліо



Пухоль у біографії Ф. Таррега пише про особливу магію при виконанні ним цього твору: «Таррега за допомогою спеціального щипка міг надавати йому ідеальну красу. Цей твір під його руками був зовсім не той, що зазвичай у інших виконавців, він був філігранною річчю зі срібною звуковою ниткою. Це реальний голос душі, це була не рельєфна мелодія, а фон звукового килиму чарівності та поезії. Інтродукція, що передує мелодичному голосу, – одна за найбільш натхненних ідей Таррега. У синкопованому ритмі початковий мотив тягнеться по діапазону гітари гірко та жалібно, з мелодичними зворотами глибокого відчутого гуманізму» [271, с. 87].

Неможливо розглядати даний твір, відсторонившись від програми (у багателі ж бачимо «програму у програмі», своєрідну програмну рекурсію). На написання етюдів Таррега надихнув мавританський палац Альгамбра в Гранаді, особливо його фонтани. За деякими припущеннями, у своїх «Спогадах про Альгамбру» Франсіско Таррега хотів ніби зафіксувати постійну течію музичних фонтанів, які там чутні всюди, невинний рух води виражено музичними засобами в тремоло. Безперервність руху мелодизованого тремоло наслідує у своїй багателі-враженні й І. Степанова-Боровська.

Перейдемо до специфічних рис, що поєднують оригінал та стилізовану багатель. Відомо, що Франсіско Таррега отримав блискучу піаністичну освіту у Мадридській консерваторії, яку він також закінчив і за класом композиції (на той момент ні у Мадридській, ні у Барселонській консерваторії не було класу гітари, та дані обставини сприяли розширенню горизонтів творчості композитора, збагаченню гітарного репертуару численними майстерними обробками творів світової класики, у тому числі фортепіанної). Звернення до піаністичного репертуару як джерела натхнення для власних творів Таррега не могло не позначитися на його гітарній фактурі – із розвиненим багатоголоссям, звуковими пластами та виразною кантиленою. У випадку створення багателі І. Степановою-Боровською під враженням музики іспанського гітариста спостерігаємо ситуацію, при якій наслідування гітарної

фактури на фортепіано не потребує «хитрощів» та винаходів – бо вона і так фактично «фортепіанна» (типовий романтичний виклад – глибокий бас, фігурація та співуча мелодія). Однак, не забуваймо, що оригінал – це один з найбільш відомих етюдів-тремоло, і саме цей прийом повинен ясно зчитуватися в обробці. У багателі тремоло викладено тріолями, більш повільно, на відміну від етюд (рух стрімкими квартолями 32-х) [Додаток В, приклади 49, 50]. Наслідуючи стиль Ф. Таррега, І. Степанова-Боровська на перший план виводить не віртуозний елемент, а скоріше зображальний, ностальгійний настрій «Спогадів про Альгамбру», кантиленність, виразність ліній, «проспівану», а не ударно-стрімку репетитивну фігурацію.

Відрізняється і форма творів – багатель тричастинна із контрастним світло-замріяним середнім епізодом у паралельному мажорі з відновленням мінорного ладу; етюд складається з двох симетричних частин (*a-moll, A-dur*) і завершується у світлому колориті. Відзначимо більшу кількість альтерацій в підголосках етюд, порівняно із багателлю, натомість фактура етюд однорідніша, у той час як багатель демонструє варіювання теми – перехід тремоло до різних регістрів, використання акордового викладу, арпеджіато. Тут відчуваються відтінки експресії, трагізму. Післямова (*Lento, doloroso*) – «спогад про спогад», тремоло у крайньому верхньому регістрі набуває скорботного, щемливого характеру.

**Шоста багатель** – *чуттєва, основний мотив вкладається у текст «Я люблю тебе»*, з 26-го такту (*Lento*) вставлено чотири такти – *молитва-мантра*.

Багатель за викладом нагадує романтичну прелюдію або поему вільної форми. Згаданий вище основний мотив (тема любові) у тональності *As-dur* (6/8, *Andante, dolce*) виконує роль невеликої інтродукції, яка модулює у *Des-dur*, що зберігатиметься до кінця твору та продовжиться у наступній багателі. Шоста та сьома багателі складають ніби невеликий міні-цикл, що є романтичним центром всього циклу в образно-стильовому аспекті. Їх об'єднує не тільки спільна тональність, що є досить відповідною до вказаної

автором програми (характерна для романтичної естетики «тональність кохання»: «Наприклад, Ре-бемоль мажор у Чайковського можна із впевненістю назвати тональністю кохання. Це тональність романсу «Нет, только тот, кто знал», листа Тетяни, П.П. (теми кохання) у «Ромео та Джульєтти та ін.» [34, с. 19]), а й типово романтична фортепіанна фактура – тріольні акордові репетиції, наприклад, нагадують середній епізод ноктюрну Ф. Шопена ор. 32 № 2, а поліритмічні епізоди шостої багателі – Втіху № 3 *Des-dur* Ф. Ліста). Спільним для п'єс також є мерехтливий гнучкий тріольний пульс у розмірі 6/8 та єдина драматургічна лінія від лагідно-мрійливого споглядання до схвильованої піднесено-екстатичної кульмінації. У шостій багателі є 4-тактний медитативний епізод (*Lento*, 6/4 з т.26), який автор позначає як «молитву-мантру», тут тріольний рух змінюється витриманими звуками та речитативною мелодією.

*Сьома багатель* – за мотивами триптиха «Родина кентаврів» (частини триптиху – «Зустріч», «Кохання кентаврів», «Народження людини») Інни Григорівни Черкесової, Заслуженого діяча мистецтв України, професора, члена СДУ.

І. Г. Черкесова є автором обкладинки до збірки композитора, і багатель є своєрідним присвяченням-подарунком, подякою за натхненну творчу співпрацю.

Багатель продовжує любовну тематику попередньої п'єси, можемо припустити зв'язок форми твору із його візуальною програмою (триптих) – у трьох частинах багателі кожного разу та сама тема проходить, видозмінюючись, динамізується: *Lento* (одноголосна мелодія, арпеджіо у супроводі, тиха динаміка, виписана трель) *Andantino* (фактура змінюється на акордово-репетиційну, мелодія в октавному подвоєнні), *Con moto espressivo* (кульмінація багателі та всього циклу, повторює та розвиває фактурні прийоми попередньої частини). Повертаючись до теми стилізації, зауважимо, що дві останні багателі циклу можна розглядати як узагальнене зображення стилістики романтизму і за втіленням, і за програмно-образним наповненням.

За словами Ірини Ігорівни, багателі активно виконуються сучасними піаністами, їй надсилають відеозаписи, а ноти (серед інших творів композитора) розміщено на популярному порталі Бориса Тараканова [190]. Ознайомитися також можна і з авторським виконанням [див. Додаток С].

Отже, у циклі «7 Багателей» ор. 24 І. Степанової-Боровської можемо виділити такі групи стилізацій: наслідування класичного стилю (№№1, 3); звернення до фольклору чи національного колориту (№№ 2, 5); своєрідне прочитання індивідуально-стильового профілю інших авторів (№№ 4, 5); втілення романтичної естетики (№№ 6,7).

## **2.5. Ідея багательного салону у творчому проєкті О. Шмурака «Багателі нашого часу»**

Ще одна оригінальна сторінка з історії жанрових перетворень багателі у вітчизняній музиці – колективний проєкт «Багателі нашого часу», який задумав та здійснив 2012 року молодий київський композитор Олексій Шмурак спільно з групою авторів, серед яких нині покійний класик сучасної російської музики Олександр Вустін, київський трубач Ігор Бойчук, відомий експериментальний гітарист Дмитро Радзецький, блискучий український скрипаль Орест Смовж, композитор Сергій Сібільов, скрипаль Андрій Старовойтенко та сам автор проєкту, піаніст, композитор і співзасновник ансамблю *Nostri Temporis*, перформер, лектор, дослідник в області інтердисциплінарних практик Олексій Шмурак. Припускаємо, що були й інші учасники, судячи з програми презентації проєкту на Міжнародному молодіжному фестивалі композиторів та виконавців «Дні нової музики» у Харкові [60] та анонсів [96].

В одному з анонсів до проєкту знаходимо опис автором основного задуму: «Я запропонував музикантам, які не є композиторами за основною професією, написати невеликі фортепіанні п'єси, з яких я побудував за власним вибором цикл» [96]. Дійсно, згідно анонсу, автори багателей переважно виконавці-інструменталісти – скрипалі Орест Смовж, Андрій

Старовойтенко та Соня Сульдїна, фаготист Богдан Шевченко, гітарист-імпровізатор Дмитро Радзецький, трубач Ігор Бойчук.

При такому розмаїтті особистостей із різним бекграундом, техніками письма, підходами до мистецтва перше, що спадає на думку – проект є своєрідною лабораторією, простором чистої гри, де учасники експериментують із жанром, пропонують версії, кожна з яких демонструє унікальний авторський почерк. Однак, авторові дисертаційного дослідження під час особистого спілкування із засновником проекту вдалося з'ясувати, що глибинна суть тут зовсім інша: «Це був проект принципово *напіваматорський*, навіть не лабораторний, а скоріше *хобі, салон*», – зауважує О. Шмурак [особистий архів автора – К. М.].

Отже, зважаючи на заявлену «салонну» ситуацію створення і виконання п'єс, можемо провести аналогію між «Багателями нашого часу» та музикуванням у салонах минулих епох, що підтверджується висновками сучасних дослідників салонної музичної традиції, зокрема О. Антонєць [7; 8]. У її дисертаційному дослідженні представлено історичний цикл існування салонної музики, що охоплює три століття (XVIII – XX), демонструється трансформація сенсів, комунікативних домінант – від культури «музичного компліменту», панування граційності, галантності, умовності, декоративності в салонах часів Ф. Куперена (салон перетворюється на місце специфічного спілкування, де господарі і гості опиняються у світі всіляких приємностей, «все направлене на створення особливої атмосфери інтимності <...> що сприяє формуванню комунікативного простору» [7, с. 23]; «в творчості Куперена формується **жанр багателі як різновиду «музичного дарунка»** – принципово іншого, порівняно з бахівським та бетховенським трактуванням. Інтелектуальна змістовність замінюється на декоративну – зовнішню привабливість, цікавість сувеніру виявляється більш важливою, ніж його змістовне наповнення [там само, с. 73]) – до культури яскравої віртуозності, бравурності, блиску, «експромтної» подачі, епатажу у період «акматичної» фази салонної культури у першій половині XIX ст. (за термінологією Л.

Гумільова [54]: фаза етногенезу, що настає після фази підйому та у якій пасіонарна напруга досягає найвищих для даної системи рівнів). «Салонна манера фортепіанного виконавства ХІХ ст. була спрямована на бажання заінтригувати, надати більше задоволення слухачам», – пише О. Антонєць [7, с. 183]). «Золота осінь» салонної музики (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) характеризується тим, що показна бравура поступово змінюється рисами елегійності, рафінованості, а на перший план виходить культивування еталону бездоганного фортепіанного звучання. Дослідниця, користуючись термінами Л. Гумільова, вказує на занепад, «меморіальну фазу» культури салонності у ХХ ст., коли салон існує поза публічним життям, та спалах інтересу до салонного мистецтва на межі ХХІ ст., що створює передумови для виникнення «неосалону»: «У композиторській практиці ХХ ст. з її спрямованістю на виявлення ударної специфіки фортепіано, салонний шарм фортепіанного виконавства втрачає свою актуальність. Лише на межі ХХ – ХХІ століть в руслі ретротенденцій салонна музика відроджується, як і раніше, продовжує реалізовувати свою головну функцію – створення позитивних емоцій для запрошених гостей» [7, с. 183]. Феномен салонної музики в загальному визначенні у дослідженні О. Антонєць розглядається як *специфічний різновид камерного мистецтва, яке також охоплює всі види домашнього та побутового музикування, що не мають безпосереднього відношення до ритуалів гостинності*. Також в певному сенсі салонна музика, як форма дозвілля, протиставлена камерному музикуванню «кабінетного», інтелектуального спрямування.

Заявлений «салонний» формат проекту «Багателі нашого часу» вписується у дану парадигму (салонна музика поза ритуалами гостинності), проте, як ми побачимо далі, багателі демонструють не протиставлення концептів *розважальності – інтелектуальності*, а скоріше їх поєднання, «інтелектуальне дозвілля». На відміну від традиційних «легковажних» багателей-дрібничок, що мали на меті розважити публіку, створити атмосферу приємного спілкування, виступали у якості «музичного

компліменту», п'єси представленого проекту охоплюють більш серйозні теми (як у багателі І. Бойчука «Мы забываем о самом главном»), промовляють до слухачів подекуди непростою, рафінованою, шокуючою авангардною мовою, до того ж майстерно зафіксованою, тож можемо посперечатися щодо аматорського, «домашнього» характеру творів. З іншого боку, присутні у циклі «химерні», навіть епатажні багателі, які мають на меті здивувати, заінтригувати, захопити увагу, цілком вписуються у контекст салонної культури періоду її розквіту, коли особливе значення надавалося ефектності та розважальності у музиці.

Для розуміння авторської концепції О. Шмурака важливою є теза О. Антонєць про феномен салону як **особливого комунікативного простору**. О. Шмурак неодноразово висловлювався про необхідність виходу за межі усталених форм академічного музикування: «Потрібно визнати, що крім нотної музики для акустичних інструментів, існує безліч інших сучасних жанрів. Є інсталяція, мультимедійний проект, інтернет та його можливості, врешті-решт» [98], прагне поєднати академічний бекграунд з експериментальною мультимедійною сценою, збагатити музичний простір саме через комунікативність: «моя органіка – використовувати різні засоби, активно спілкуватися, інтегрувати», «Я не композитор, я артист. Композитор пише музику, а артист виступає. Я пишу музику, звісно, але з людьми мені легше спілкуватися як артисту <...> Комфортно, коли я присутній у просторі, спілкуюсь із аудиторією – і вона на мене реагує» [там само]. Виходячи з подібних творчих інтенцій, можемо стверджувати що «Багателі нашого часу», залишаються в рамках академічної музики, але комунікативний елемент тут все ж проявляється у взаємодії авторів-учасників, що створюють **колективний цикл**.

Сама ідея колективного створення музики має свою досить розвинену історію, у композиторській практиці зустрічається досить часто. Колективна музична творчість була поширеним явищем у 20-40-х роках ХІХ століття, чому сприяв популярний тоді «блискучий стиль», у рамках якого

створювалися численні парафрази, транскрипції, фантазії, варіації на оперні теми (у одного лише К. Черні таких варіаційних циклів 290!), подібні варіації склалися і колективно (як часто виконували Ф. Лістом варіації «Нехамеґон», за числом авторів – 6 (Г. Герц, Ф. Ліст, Й.-П. Піксіс, С. Тальберг, К. Черні, Ф. Шопен); або більш грандіозна за задумом збірка з 50 варіацій, організована А. Діабеллі, де поряд з визнаними майстрами співпрацював зовсім юний одинадцятирічний Ф. Ліст) [198, с. 47]. Подібні експерименти, «музичні забавки» були невідемним атрибутом зустрічей композиторів-кучкістів, які під час знаменитих біляєвських «П'ятниць» часто вигадували щось оригінальне, дотепне (один з найбільш відомих прикладів – колективні «Парафрази», створені у 1879 р. О. Бородіним, Ц. Кюї, А. Лядовим та Н. Римским-Корсаковим – 24 варіації на незмінну тему «Таті-таті»). Значну частину творчого доробку А. Лядова становлять саме написані ним частини колективних творів, виконаних у дусі музичних жартів, або приурочених до певних подій – ювілеїв, пам'ятних дат (докладніше див., у статті А. Казуніної «Музичні жарти та дарунки А. К. Лядова (про рукописи колективних творів)» [80]).

Як зазначає О. Синельникова у статті «Практика колективної творчості композиторів у музичному мистецтві постмодерну» [198], «метод колективної творчості став особливо затребуваним в останній третині ХХ століття. Більш того, до кінця століття ця практика стала оформлятися в особливий напрямок – не стільки під впливом «Смерті автора», констатованої Р. Бартом, скільки в силу повсюдного піднесення постаті *продюсера або куратора* (курсив наш – К. М.) над фігурою творця, будь то художник, режисер або музикант» [198, с. 48]. Можемо констатувати, що в останні десятиліття колективні форми композиторської творчості представлені найчастіше саме у вигляді масштабних публічних проектів, серед яких найгучнішими в царині академічної музики кінця ХХ століття стали два колективних проекти німецького диригента, всесвітньо відомого інтерпретатора творчості І.С. Баха Гельмута Ріллінга – «Реквієм



примирення» (1995), присвячений 50-річчю закінчення Другої світової війни (було запрошено 14 композиторів з різних країн, що колись воювали одна проти одної), та «Страсті – 2000» до ювілею Баха: на рубежі нового тисячоліття здійснено спробу переосмислення жанру «Страстей» з позицій представників різних світоглядів і культур, чотири композитори створили власні версії жанру Пасіону (Тань Дунь – «Водні Страсті за Матфеєм» англійською мовою, Освальдо Голіхов – «Страсті за Марком» іспанською, Вольфганг Рим – «Страсті Господні» («Deus Passus» за Євангелієм від Луки) німецькою та Софія Губайдуліна – «Страсті за Іоанном» російською). Більш детально розглянуто даний колективний твір у дисертації російської дослідниці Є. Рау [162], присвяченій жанру пасіону у музичному мистецтві.

Колективні проекти створюються й у Росії, серед них «Сім слів Христа на кресті» від семи композиторів (2002), «Десять поглядів на десять заповідей» (2004). Особливу увагу в обраному нами контексті привертає творчо-виробниче об'єднання (ТВО) «Композитор», створене у 1991 р. за ініціативи музичного критика, журналіста і композитора, фахівця з мінімалізму та репетитивної техніки П. Поспелова. Тут феномен колективної композиторської творчості набув характеру довгострокової стратегії. Об'єднання активно функціонує з 2000 року, презентуючи музичні кураторські проекти у класичних координатах, здебільшого концепційні жанри – опери, ораторії і взагалі музику, пов'язану зі словом. Викликає інтерес ідейна складова цієї колективної «майстерні»: ТВО «Композитор» не визначає ні стиль, ні постійний склад учасників (вони називаються там відповідальними майстрами), щоразу керівник творчого об'єднання залучає тих композиторів, чиї сильні сторони можуть послужити конкретного проекту. Як вказує О. Синельникова, «подібно Р. Шуману, який зараховував до своїх друзів і однодумців композиторів минулих епох, вважаючи їх учасниками союзу давидсбюндлерів, Поспелов вже записав в свій гурток Ж. Дебре, В. А. Моцарта, Р. Вагнера та інших геніїв світової музичної культури. І це, може бути, небезпідставно, оскільки ТВО досить часто вдається до

цитат, вільно вкраплюючи їх в полістилістичну тканину колективного твору» [198, с. 49]. Як побачимо далі, подібна «співпраця крізь віки» присутня і у багательному проєкті О. Шмурака, що у певному сенсі відтворює саму ідею ТВО – об'єднання заради спільного мистецького продукту.

За влучним твердженням О. Синельникової, «процеси колективного творення якнайкраще демонструють явище діалогізму, що у багатьох випадках структурує творчі продукти постмодерну. Такий необхідний естетиці постмодернізму художній парадокс в колективному творі виникає завдяки сумарності стильових орієнтирів, цитатності, прагненню почути голос самої культури. Учасниками діалогу стають не тільки стилі, епохи, жанри, техніки письма і конкретний матеріал, *але і самі автори, що фіксують свою особисту присутність у творі*» (курсив наш – К. М.) [198, с. 48]. Саме на таку присутність автора та його неповторного стильового профілю ми будемо орієнтуватися, «блукаючи у лабіринті» «Багатель нашого часу».

Ознайомлення з унікальним нотним матеріалом, що був наданий автору даної дисертації О. Шмураком, дає змогу проаналізувати багательну «оптику» кожного з представлених композиторів більш детально, адже попри наявність відеозаписів виконань деяких багатель [див. Додаток С] «зчитати» авторський задум у повній мірі можливо лише звернувшись до візуальної фіксації нотного тексту.

***Олексій Шмурак (нар. 1986, Україна)***

***«Багатель Харальда Монфольда» для фортепіано***

Багатель [Додаток В, приклад 55] демонструє звернення до естетики мінімалізму (ніби коротка схема, «інфографіка» стилю): лаконічна (всього 15 тактів), витримана у єдиній динаміці (*pp*), позбавлена емоцій, повільний темп (*Rather slow*), п'єса побудована за принципом репетитивності (багатократний повтор ритмоінтонації-зерна та остинатних тактових комплексів, звучання переривається паузами і зазнає незначного варіювання), конструктивність, комбінування фрагментів тут виходить на перший план. Вкрай проста, скупа

фактура (окремі мелодичні «уламки» – повторювані інтервали та короткі мотиви), дещо механістичне стакатне звучання (результат сполучення крайнього нижнього регістру та «скляних» форшлагів), відсутність тональності, ритмічне одноманіття, навмисна несерйозність – таку версію сучасної «дрібнички» пропонує О. Шмурак.

Навряд чи її слід вважати автономною, самодостатньою, п'єса є лише елементом мозаїчно-спонтанного проекту, який, на нашу думку, може бути яскравою ілюстрацією ідеї «кінця часу композиторів» (за В. Мартиновим), недарма одна з умов створення «Багатель нашого часу» – автори не повинні бути композиторами за основним фахом (тут виключенням, напевно, є сам ініціатор проекту О. Шмурак та відомий російський композитор О. Вустін).

Установка на навмисний «дилетантизм», «несерйозність», присутня у ідеї багательного проекту, і той факт, що більшість авторів у ньому – успішні виконавці-інструменталісти, вписується у «схему» сучасного буття музики, описану В. Мартиновим у його працях [129; 130; 131], де автор говорить про смислову девальвацію слів «я композитор», дискредитацію самої фігури композитора: «композитор перестав бути офіційною особою від початку і за визначенням та перетворився на таку ж «приватну особу», як джазмен, рокер або виконавець автентичного фольклору» [130, с. 44]. В. Мартинов стверджує, що у наш час створення музики є не лише функцією композитора, але й *виконавців*, які у музичному процесі відіграють все більш значущу роль, відтісняючи «його величність композитора» [там само, с. 19] бахівської доби: «якщо згадати, що ні музика великих культур минулого, ні музика традиційних культур сьогодення не знають фігури композитора, а також, що композитору немає місця ні в фольклорі, ні в богослужбово-пісенних системах і що в таких сучасних музичних практиках, як джаз, рок або клубна музика, роль композитора зведена до мінімуму, – то можна дійти висновку, що музика може сама відтворювати себе і без посередництва фігури композитора, так само, як міські вулиці можуть бути залиті світлом вночі без будь-яких зусиль з боку фурманщика» [130, с. 8-9].

Музичний текст багателі О. Шмурака сам по собі доволі примітивний, простий і набуває сенсу завдяки контексту, грі на контрасті з багателями інших учасників, створюючи єдиний інтертекстуальний комунікативний простір. Можемо говорити, що «Багатель Харальда Монфольда» є одним із прикладів *гіпертекстуальності* «як пародійного співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами» [211, с. 242], адже автор створив цю навмисно «позбавлену обличчя» дрібничку, як і весь проект взагалі, тримаючи «в дужках» весь різноманітний багательний досвід попередніх століть. Дозволимо собі процитувати тезу В. Мартинова з його ґрунтовної праці «Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности», що ставить в опозицію усталене розуміння **витвору мистецтва** та ідею **проекту**: «В наш час, коли думка про створення автономного витвору мистецтва не може не викликати достатньо виправданої підозри, а сама ідея твору втрачає актуальність і відходить на другий план, поступаючись місцем ідеї *проекту* (курсив наш – *К. М.*), навряд чи, напевно, нам слід знову намагатися говорити про те, що є витвір мистецтва і яка його природа...» [129, с. 51].

Ще одна теза В. Мартинова, що привертає увагу у зв'язку із багательним проектом, стосується розмежування явищ «*opus posth*–музики», та «*opus*–музики»: «Музикою тепер буде будь-яке щось, опубліковане у якості музики, і **мистецтво публікації** полягає саме в перетворенні цього будь-якого завчасно заданого щось у музику. Таким чином, *opus posth*–музика, в на відміну від *opus*–музики, це не просто музичний твір, але передусім певна операція над поняттям музики, це якась музика над музикою або музика про музику, а врешті-решт це завжди симуляція музичного процесу, це симулякр мистецтва музики» [129, с. 10]. Вважаємо, що «Багателі нашого часу» знаходяться саме в зоні *opus posth*, бо презентаційна складова, певна заданість умов, операційність, навіть якщо вона вписана у концепцію «салону», навмисна установка на «любительський» формат – усі ці умови видають приналежність до нової, пост-композиторської музичної реальності.

**Ігор Бойчук (нар. 1985, Україна)**

**«Мы забываем о самом главном»**

Протилежна за задумом до попередньої, ця програмна багатель має цілком традиційне, «людяне» звучання (хоча і не вказано тональність, все ж відчуються певні устої на межі *es-moll / Es-dur*), глибока за змістом, вона втілює у собі принцип граничної концентрації змістовного смислу: у скромній за розмірами мініатюрі розгортається протистояння двох протилежних світів – інтимного та глобального, порушується філософське питання вибору справжніх цінностей. П'єса написана у двочастинній формі, де частини відповідають образним сферам, що протиставляються. Не претендуючи на остаточну істинність, дозволимо собі навести деякі образні асоціації, що видаються нам доречними. Першу частину можна трактувати як зображення сфери холодного, деструктивного, незатишного, ворожого світу.

Цікаво побудовано драматургію частини – поступове розгортання темпу (*Tempo rubato poco a poco accel.*, автор дуже детально вказує темпові зміни – ♩=54, ♩=62, ♩=74, ♩=82, ♩=78, ♩=74) та динаміки (від *ppp* до *fff*), наростання дисонантності в акордових комплексах-кластерах, варіювання ритмічної структури зі зрушенням опорних точок всередині метру (ніби розкачування маятника), розширення діапазону, «невідворотні» остинатні октавні репліки (*es*) спочатку обережні, далі все більш наполегливі – все це приводить до апокаліптичної кульмінаційної «безодні» (т. 24-29 [Додаток В, приклад 57]), що безжально вторгається у світ людини, розчавлює титанічною силою і розбивається у *sfff* (т. 30). Друга частина багатель (♩=48) – тиха, діатонічна, лагідно-інтимна, заснована на простих, навіть буденних інтонаціях [Додаток В, приклад 58]. Безхитрісна мелодія та типово романтичний фігураційний супровід на контрасті із попередньою частиною створюють враження постлюдійності, «покою після бурі», промовляє живою зрозумілою мовою. Можливо, саме ця інтимність, людяність і є те «головне», заявлене у програмі твору? Завершується багатель реплікою-післямовою, що

повертає з мрійливо-ностальгійної сфери до початкової остинатної фігури, у реальний світ.

Образно-сміслові наповнення багателі І. Бойчука відсилає до ідеї постлюдійності, пост-людства, фінальності (докладніше про феномен фінальності в музиці див. у статті О. Шмакової [245]). Постлюдійний контекст твору викликає асоціації з концепцією В. Сильвестрова, адже саме ним поняття постлюдійності було виведено на рівень творчого методу та провідного способу авторської рефлексії, ідея постлюдійності буквально пронизує всі твори композитора, починаючи з 1970-х років. За твердженням А. Мішиної, вкрай важливою характеристикою, смисловою основою жанру постлюдії у Сильвестрова стає змістовна ідея, названа композитором «семантикою прощання» [141, с. 148], «модусом пригадування», музика і культура в цілому ніби знаходяться «в зоні коди». Сам композитор у своїй неповторній метафоричній манері так пояснює сутність постлюдії: «...у нас вийшло, що фугою було життя, вся історія, всі ці подвоєння музикою драми, трагедії життя. І якщо романтики весь час створювали прелюдії, тепер виникла потреба у постлюдії. <...> Фуга – це життя, постлюдія – це музика. <...> постлюдія – це відповідь на текст, музичний або історичний. Це – відлуння» [193, с. 143]. Саме таким «відлунням», «пригадуванням» давно забутого, світлого, «найголовнішого» (за назвою багателі І. Бойчука) є, на нашу думку, ліричний заключний епізод твору (тт. 30-47).

*Дмитро Радзецький (нар. 1989, Україна)*

#### *Багатель*

Наступний учасник багательного проекту – експериментальний гітарист Дмитро Радзецький є однаково чудовим виконавцем як класики, так і старовинної музики, він бере активну участь в рок-проектах, джаз-бендах, виступає з концертами експериментальної, сучасної авангардної та електронної музики. Своєрідною спробою поєднати усе це став авторський інструмент — десятиструнна так звана Радз-гітара [59]. Д. Радзецький має солідний класичний бекграунд, отримав академічну освіту як композитор та

виконавець. Багатогранний музикант, що вільно відчуває себе у різних іпостасях – як учасник проекту експериментальної музики «Supremus», рок-колективу «SIOR Band», електронно-акустичного гітарного дуету «Big Second», засновник, керівник і диригент єдиного в країні «Українського Імпровізаційного Оркестру», який працює в жанрах сучасної академічної музики, авангарду, вільної імпровізації та фрі-джазу, співзасновник унікального фестивалю сучасної та імпровізаційної музики «Free Fest» (Київ, 2013, 2014, 2015, 2018).

Серед авторських творів Д. Радзецького – камерні, оркестрові, електро-акустичні, рок-композиції, музика до короткометражних стрічок, радіо і телепрограм, аранжування для оркестру народних інструментів. Викликає надзвичайний інтерес розмаїття творчих горизонтів та реалізованих композитором проектів. Опускаючи повний перелік [58], назвемо деякі з них:

- звукотворчі перформанси: «Гітарні галюцинації» (Дніпро, 2010; Київ, 2011; Харків, 2012; Львів/Кропивницький, 2015), «Шуможивопис» (Дніпро/Київ, 2010);
- хеппенінги «Малевич у космосі» (Дніпро, 2009), «Dadaism» (Дніпро, 2010), «Ground Music I» і «Ground Music II» (Київ, 2014);
- за підтримки агентства нової музики «Ухо» був проведений триденний фестиваль присвячений 150-річчю з дня народження французького композитора Еріка Саті, в рамках якого відбулося перше виконання в Україні твору Саті «Vexation» тривалістю 24 години (Київ, PLIVKA, 2016).

У багателі Дмитра Радзецького своєрідно поєдналися різні грані його творчої особистості – тяжіння до експерименту, звукові пошуки з одного боку, та класична структурованість, звернення до досвіду минулого, ерудиція та володіння сучасними композиторськими техніками. Багатель, що звучить як імпровізація [див. Додаток С], у нотах виглядає напрочуд симетрично, її форма та драматургія продумані до найменших деталей.

П'єса написана із застосуванням сучасних композиторських технік, що примхливо поєднуються у єдине інтертекстуальне поле. Гостре, гротескно-

характеристичне образно-фактурне наповнення твору викликає асоціації із «Сарказмами» ор. 17 С. Прокоф'єва, особливо із п'ятим номером циклу [Додаток В, приклади 59, 60]. У багателі взаємодіють два основних образних комплекси – агресивно-кластерний та імпровізаційно-пуантилістичний, що майстерно та винахідливо взаємопроникають та видозмінюються. У першому епізоді (т. 1-4) експонується дисонантне, механістичне, «зле» начало («волаючі» септими, що поступово поступово заповнюються середніми голосами, утворюючи симетричні кластери). Впродовж чотирьох тактів патерн повторюється, але поступово сповільнюється – до кожного такту автором виписано нове метрономічне значення ( $\text{♩}=120 f$ ,  $\text{♩}=104 mf$ ,  $\text{♩}=78 mp$ ,  $\text{♩}=60 p$ ), немов гальмує якийсь величезний страшний механізм. З третього такту композитор підключає довгу педаль – фокус пом'якшується, розмиваються грані, стогін/скрегіт кластерів затихає та зливається в єдину «пляму».

Автор використовує контраст педальної та безпедальної звучності як окремий виразний засіб і далі впродовж всього твору. У тт. 5-10 початковий образ змінюється на химерний, ритмічно вибагливий, сповнений різких інтервальних перепадів своєрідний контрапункт, що розсипається на окремі «вигуки» лівої руки на фоні імпровізаційного тремоло. Такти 11-14 містять у собі квінтесенцію, тематичне зерно подальшого репетитивно-імпровізаційного розвитку. Тут поєднуються квазі-лірична тема (поодинокі блукання звуків усіма регістрами на педалі) та короткі акцентовані кластерно-остинатні мотиви, які далі (тт. 15-38) поступово розпадаються на ритмічні фрагменти-уламки, змінюється розмір в залежності від деформації фрагменту ( $4/4$ ,  $3/4$ ,  $5/8$ ,  $2/4$ ) і поступово викристалізовується новий розмір  $2/4$ , що приводить до кульмінації *accelerando*, стакато у фактурі поступово замінюється синкопами і плавно входить у тональний простір, цілком класичний каданс – A-dur, тут очікує сюрприз, майстерно вмонтована цитата невеликого фрагмента багателі №10 з 119-го опусу багатель Л. Бетховена. На відміну від оригіналу, тут рух завмирає на ферматі [Додаток В, приклади



61, 62], завершується ж багатель заключною кластерною реплікою. На нашу думку, Д. Радзецький не випадково використовує тут колажну техніку, звертаючись до одного з еталонних зразків багательного жанру. За свідченням Юлії Фурдуй, яка у своїй дисертації описує багатель Л. Бетховена як «ідеальний» жанровий прототип, «ще в творчості Л. Бетховена жанр багатель здійснив своє становлення, розвиток і, певною мірою, кульмінацію. Інакше кажучи, створену Бетховеном модель еволюції жанру багатель можна «розкинути» на двісті п'ятдесят років вперед» [223, с. 173].

У даному випадку жанр еволюціонував до «багатель у багательі», можемо розглядати мініатюру Д. Радзецького у контексті феномену «нової еkleктики», як приклад оперування елементами гіпертексту європейської музичної традиції (за одним із визначень, «нова еkleктика – не наслідуваність, але специфічна універсалія сучасної художньої творчості, що полягає у проблемі вибору (гр. *eklectikos* – той, що обирає) із «комори» культурних традицій» [169, с. 528; цит. по: 215]). Дрібничка-«експеримент» ілюструє типову для сучасної композиторської практики ситуацію, описану у статті Д. Ружинської «Специфіка прояву постмодернізму у музичній творчості»: «У постмодернізмі композиційні опуси перестають бути «текстами» – окремими художніми «артефактами», створеними згідно з традиційними законами чи оригінальними авторськими принципами, а перетворюються на «метатексти». *Кожний текст являє собою нову тканину, «з'їтану» із старих цитат явних або не явних*» (курсив наш – К. М.) [169, с. 529].

Із багатьох запропонованих дослідниками типів реалізації інтертекстуальності як текстової взаємодії (власне інтертекстуальність, автоінтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність [211, с. 242-243; 79], у багательі Д. Радзецького спостерігаємо переплетіння різних рівнів інтертекстуального простору: з одного боку, у ній на конструктивно-технологічному рівні реалізується власне *інтертекстуальність* як «присутність» в одному тексті

двох текстів (цитата), з іншого – вибір цитати зумовлений саме жанровою тотожністю із цитованим матеріалом (прояв *архітекстуальності*, жанрового зв'язку текстів). Крім того, можна розглядати мініатюру Д. Радзецького як свого роду «коментар» на весь «багательний» досвід попередніх епох, тому можна тут говорити і про *метатекстуальність* (у значенні коментуючого посилання на передтекст).

За твердженням І. Коханик, інтертекстуальність є «засобом формування смислу твору, вибудовуючи його нелінійну смислову структуру і включаючи у нескінченне поле інших текстів, а також забезпечуючи можливість його різнорівневого прочитання – на перетині смислових полів композитора, виконавця та слухача. У цьому процесі пріоритетне значення має їх *особистісний контент*, а також різного роду посилання, що виконують роль певної установки, «пускового механізму» смислоутворення» [100, с. 4]. На нашу думку, «особистісний контент», який транслює у своїй багателі Д. Радзецький (маємо на увазі виконавський музично-експериментальний бекграунд), став визначальним у формуванні індивідуально-стильового профілю твору.

Знову дозволимо собі не до кінця погодитися із заявленою О.Шмураком установкою на любительське салонне музикування «just for fun», адже представлені багателі демонструють професіоналізм, технічну винахідливість та професійну ерудицію авторів. Процитований фрагмент бетховенської багателі не є одним із найбільш «помітних», впізнаваних, знаходиться всередині форми (друга вольта найменшої з багатель опуса 119). Тим більш цікаво, що Д. Радзецький обрав саме цей «уламок» класичного стилю для свого музичного «пазлу». Якщо в оригінальному тексті Л. Бетховена цей фрагмент є певною мірою периферійним, у багателі Д. Радзецького через стильову відокремленість, «інакшість» на фоні авангардних дисонансів він стає своєрідною «точкою фокусу», до якої сходиться весь твір. Водночас, на тлі загального авангардно-дисонантного, пуантилістичного поля, оточений ритмічно нестабільними, квазі-

імпровізаційними епізодами, фрагмент-цитата може виконувати і роль маргіналї, «нотатки на полях».

***Олександр Вустін (1943-2020, Росія)***  
***Bagatelle (Dr. Peter Hanser-Strecker gewidmet)***

Ще одну грань проекту «Багателі нашого часу» представляє версія прочитання жанру, запропонована видатним російським композитором, одним із лідерів авангардного руху Олександром Вустінім [Додаток В, приклади 63-64], який, на жаль, нещодавно пішов з життя. За свідченням дослідників, музична мова композитора вирізняється граничною стриманістю, концентрацією змісту, інтенсивним переживанням часу як своєрідного простору актуального музичного дійства, спільного для автора, виконавця та слухача. Великого значення у авторському стилі О. Вустіна набула серійність, яку він використовує у вільному, індивідуалізованому трактуванні: «Я вільно поєдную тональну музику та серійність. Для мене дуже важливий час та організація у часі, але це не означає, що звуковисотно я повинен писати щоразу одне й те саме. І якщо виникає бажання написати діатонічну музику – ясну – я себе у таких випадках не зупиняю» [3]. З однією серією (b - d - e - dis - fis - c - a - h - f - g -as - des) композитор працював багато років, використовуючи її для втілення найрізноманітніших форм так, що наявність серії часто зовсім непомітна: «Тільки для автора важлива наявність серії, оскільки це дисциплінує роботу. Для мене завжди найвищою метою було досягнення ефекту спонтанності, коли слухач взагалі не думає про технічну сторону» [там само]. І ще один авторський коментар, що дозволить нам краще зрозуміти звукову природу багателі О. Вустіна: «те, що я роблю, можливо ніякого відношення до класичної додекафонії не має, тому що я не скасовую тяжіння, не скасовую багато того, без чого я не можу обійтися просто» [там само]. Детальніше ознайомитися з естетичними поглядами та творчими методами композитора можна у монографічній роботі Дмитра

Шульгіна «Музичні істини Олександра Вустіна», побудованій у формі бесід [248.].

Переходячи до аналізу багателі, відзначимо, що у ній оригінально проявляються різні ефектні звукові прийоми та текстові рівні. Досліджуючи рівень семантичний, звертаємо увагу на жанровий підзаголовок «*Tempo di Tango*», що одразу актуалізує моторно-танцювальне начало, але у специфічній реалізації – не так просто вловити тут чіткі тангові ритми, присутні скоріше натяки пунктирною лінією, уривки мелодії або басу, хитрі синкоповані візерунки та часто паузи на сильній долі. Враховуючи сказане вище про особливу роль часу та його організації у творах О. Вустіна, припускаємо, що роль метро-ритмічного стрижня тут може відігравати уявний, незримо присутній *осьовий пульс* (за М. Аркадьєвим [14]), на який нанизуються ритмо-мелодичні фігури. Нам не вдалося виявити згадану вище серію, але не виключаємо можливості, що тут у певній мірі задіяний серійний принцип, відгомін якого присутній у інтонаційному профілі мініатюри.

П'еса дуже багата за звуковою палітрою, композитор майстерно використовує виразні особливості інструменту (так, початковий епізод «танго-багателі» витримано у характерному хрипкому нижньому регістрі – тт. 1-7), а також цікаві та різноманітні звукові ефекти та незвичні штрихи у поєднанні з педаллю (або ж обома одразу). Взагалі педаль виписана дуже детально, як окрема партія. Серед специфічних штрихів – *secco, staccato* на педалі, імітація дзвонів *Scampanio* у сполученні із незвичною вказівкою «*ff subito, una corda*» при глибокій правій педалі протягом чотирьох тактів, імітація вібрато в акордах кульмінації (*Lasciar vibrare sempre*, тт. 17-20).

Завершити огляд багателі О. Вустіна хотілося б його роздумами про феномен авангарду: «Цей термін став трохи старомодним. Мандельштам колись сказав: «Є дозволена література і недозволена». Звичайно, він любив другу літературу. Так ось, «дозволений» авангардизм – це не авангардизм. *Весь потік – стильовий, технічний, мовний, який протягм ста останніх років змінювався перед нашими очима, – це все входить до нашого арсеналу*»

[3]. І справді, можна стверджувати, що у багателі технічний композиційний «арсенал» не є першорядним, а підпорядковується рельєфності образу та особливому звукопису фортепіанної палітри.

***Сергій Сібільов (Сергей Сибилёв, нар. 1994, Росія — Франція)***

***Багатель***

Багатель Сергія Сібільова – одна з найбільш епатажних, навіть «хуліганських» п'єс проекту. Тут присутній елемент гри, дійства – композитор використовує сучасні елементи нотації (кластери, особливі авторські позначки), шумові ефекти (свист, промовляння приголосних («Ш!» або патерну «тктк»), опис форм взаємодії з інструментом, інструкції щодо виконання, як-от: «різко закрити кришку рояля», «співати із закритим ротом та затиснувши ніс», «співати з закритим ротом, трохи фальшиво, при цьому сопіти», «зіграти ноти «умовно», просто провести по ним рукою», «вдарити по відкритим струнам рояля» [Додаток В, приклади 65, 66]. Форма багателі вільна, тактовий поділ – досить умовний, автором прописані педальні та безпедальні звучності, регламентовані паузи (11", 5"). Власне фортепіанні елементи тут зводяться до коротких простих мотивів, майже «жаргонізмів». Один з таких фортепіанних мотивів повторюється – спів із закритим ротом. Від багательності у творі присутні розважальність, крайня лаконічність, «пустяковість», умовність.

Можна порівняти багатель С. Сібільова з ще одним його опусом – «Голгофа» для гітари та асистента [див. Додаток С], де теж недостатньо музики самої по собі, а твір перетворюється на театралізоване дійство із використанням специфічних звучностей – шепіт, метроном, ковзання по грифу гітари, стукіт по її боковій поверхні, читання тексту асистентом і навіть «мізансцени» – спостерігаючи за розгортанням музичного дійства, можна скласти враження, що автором прописані пози виконавців у різних відрізках форми. Усі ці засоби підпорядковуються сюжету, справляють враження саундтреку. Як бачимо, екшн, збагачення музики спецефектами є

важливою складовою творчого методу С. Сібільова, а нотний текст виступає як **графічний ескіз дійства**.

Повертаючись до теми салонного музикування у контексті відновлення інтересу до салонної культури на межі ХХ – ХХІ століть, пропонуємо провести аналогію між багателлю С. Сібільова та циклом «Дванадцять образків для фортепіано. Недавнє й далеке (тіні петербурзькі)» (2001) Ігоря Мацієвського, який описано у дисертації О. Антоненко [7, с. 177-178]: на перший погляд зразок інструктивної «дитячої музики», цикл насправді виходить за рамки суто дитячого репертуару. За словами дослідниці, «орієнтований на стильовий синтез, І. Мацієвський включає фольклорні, легкі джазові, романтичні танцювальні мініатюри, широко застосовуючи сонорні ефекти, виражені у використанні фортепіано, окрім традиційно музичного, ще й як шумового ударного інструменту. У цьому контексті автор пропонує створити своєрідні акустичні ефекти за допомогою ударів пальцями по кришці клавіатури або безпосередньо по струнах, паличкою по дереву корпусу, по кришці клавіатури або по центру рами, литавровою паличкою по струнах, застосовуючи прийом глісандо медіатором по струнах чи безпосередньо нігтем руки. Всі авторські тембральні рішення породжують асоціацію спіритичного сеансу, певної часової прострації декадентських салонів кінця ХІХ століття» [7, с. 177].

### ***Орест Смовж (нар. 1991, Україна)***

#### ***Багатель***

У пресі харизматичний та надзвичайно обдарований музикант Орест Смовж постає як «український скрипаль, який може все» (цитата Алли Загайкевич) і якого знає весь світ [199]. Львів, Київ, Сінгапур, Лос-Анджелес – лише частина з крапок на його біографічній мапі. Діапазон виконавських інтересів скрипаля-віртуоза починається від музики бароко і закінчується численними творами таких українських композиторів як Олег Безбородько, Віталій Вишинський, Олексій Войтенко, Алла Загайкевич та Святослав Луньов (твори, які написані спеціально для нього протягом останніх кількох

років). Поряд із сольною та камерною концертною діяльністю скрипаль виступає також і у якості організатора культурних проєктів, є співзасновником фестивалю «Дзендзелівські Вечори Класичної Музики». О. Смовж активно популяризує нову академічну музику, включаючи до своїх програм твори сучасників: «Якщо ми відкинемо стереотипи, то виявимо, що значно відкритіші до музики ХХ і ХХІ століття, адже це музика нашого часу. У творах цього періоду дуже важливим є контекст» [2].

Багатель О. Смовжа написана у вільній імпровізаційній формі, нагадує своєю вільною рапсодійною агогікою скрипкове соло, якому, до речі, автор приділяє особливу увагу у своїй концертній практиці: «Я надзвичайно люблю жанр сольної скрипки. Деякі люди вважають його складним, відповідальним, але мені він видається значно легшим <...> можу робити абсолютно все, що я хочу» [там само]. Зауважимо, що і з фортепіанною фактурою скрипаль володіє на високому рівні, він мріяв бути піаністом та довгий час навчався гри на інструменті, навіть виступав як піаніст. Тож у багателі спостерігаємо вільне, виграшне використання виразних засобів фортепіано.

Твір досить лаконічний, але із розвинутою логікою висловлювання та драматургією [Додаток В, приклади 68, 69]. Перші шість тактів – подібні за будовою вільні фрази *Moderato ma non troppo* (висхідна квартова репліка у партії правої руки та «відповідь» – нисхідний пасаж басової лінії *rosso fredo*). Спочатку фрази-такти відокремлюються ферматами та комами, потім рухаються суцільним потоком *Agitato e espressivo* до кульмінаційної акордової частини – *Largo e molto grande, con trionfo* [тт. 7-9]. Тут задіяні крайні регістри інструменту, створюється об'ємне, грандіозне звучання. Через невелику зв'язку у тт. 10-11 (витримана на ферматі октава d) музика повертається до первісного імпровізаційно-діалогічного викладу [тт. 12-13]. Ця багатель, поряд із описаною раніше мініатюрою Д. Бойчука, вписується концепцію «великого в малому» завдяки гранично концентрованому розгортанню-згортанню від інтимно-ліричної сфери до величного, загальнолюдського.

*Андрій Старовойтенко (нар. 1996, Росія)*

*Багатель для фортепіано*

Ще один композиторський досвід скрипаля-виконавця, напевно, найбільш «багательна» (дрібна) п'єса з-поміж інших у проекті, яскравий приклад «музичного афоризму» [див. Додаток С]. У багателі відсутній тактовий поділ та тональність, вона зовсім мала – триває менше півтора хвилин, являє собою хитро «зроблену» дрібничку. У нотації спостерігаємо детально виписану агогіку (регламентовані паузи, фермати) та педалізацію, динаміка в основному утримується на межі тиші (від *pppp* до *mp*), ясно відчувається нашарування звукових пластів, сонорні ефекти, є навіть парадоксальна позначка *f<ff>ppp* на одному акорді. Неочікувані паузи, мелодичні повороти, зміна гучностей притягують увагу слухача та потребують від виконавця майстерності та розвиненої уяви. Завершується багатель «тишою, що лунає» – ферматою на паузі із позначкою *lunga*. [див. Додаток В, приклад 67].

Отже, підсумовуючи колективний досвід учасників проекту «Багателі нашого часу», можемо виділити у їхніх творах такі характерні риси:

- компактність, ємність викладу;
- еkleктичність «кінцевого продукту» – проект презентувався як цикл, довільно складений та виконаний автором, фактором цілісності може виступати лише сама ідея;
- абстрактний характер, широкий спектр образів;
- використання різноманітних сучасних технік та прийомів;
- інтелектуалізація жанру;
- емоційно-виражальні градації від індиферентного відсторонення, позиції спостерігача – з одного боку, до максимального включення, де виконавець цілком перетворюється на інструмент (наприклад, співає, торкається струн тощо);



- ігрове начало, що втілюється у методі реінтерпретації жанру на тлі інтертекстуального «полотна» культури через специфічний комунікативний модус (гри, інтелектуального дозвілля);
- навмисна «несерйозність» (тут можна провести аналогію з іншим проектом О. Шмурака «Незначна музика», про який уже згадувалося у першому розділі нашого дослідження) у поєднанні з доволі складним для сприйняття та безпосереднього виконання з листа матеріалом, адже щоб виконати деякі з багатель, треба спочатку проникнути в особливості авторського запису, прочитати додаткові інструкції до певній мірі театралізованого дійства;
- виконавський досвід авторів проекту відобразився на музичному матеріалі багатель;
- заявлений автором формат «салону» у даному випадку представляє зібрання неординарних особистостей, котрі навіть «заради забави» не можуть створити посередній музичний продукт, їхні «дилетантські» п'єси вийшли оригінальними, самобутніми та майстерними.

Все ж, хоча і у вкрай сучасній «одежі», іноді з серйозним «виразом обличчя», пані багатель тут залишається мініатюрою, забавкою, але вбудованою у новітню естетику. У цей самий час (2012) багательний стиль В. Сильвестрова, про який мова піде у наступному розділі, переживає свій розквіт.

Застосована у проекті стратегія **реінтерпретації жанру багатель** (реінтерпретація як *гра*, балансування на межі максимального наближення до жанрового прототипу – дрібнички через обраний формат «розваги», «хобі», з одного боку, та максимального віддалення – через надання багательі не притаманних їй початково характеристик інтелектуальної вибагливості, складної конструктивної та полісемантичної будови), відсилає до ідеї *гри як універсалії культури*. Під реінтерпретацією розуміємо «безперервний процес переосмислення традиції через її одночасне відновлення й руйнування, заперечення та відбивальне заломлення, відродження та придушення» (за

О. Волковою [36, с. 66]). У даному випадку гра являє себе у вигляді «маніпуляції з матеріалом», музика знаходиться, за виразом В. Сильвестрова, «у зоні цікавого» [78]. Стосовно «сконструйованих», «придуманих» музичних текстів він висловлюється так: «Коли ми спілкуємося, ми часто говоримо: «Цікаво». Це теж похвала. Але може бути й інше: «Мене вразило», «Я люблю», – тут безліч градацій. Так ось, у сучасній музиці є тексти, які не пристосовані для того, щоб їх любили, тому що вони інакше організовані <...> вони просто зроблені *інакше* (курсив наш – К.М.) [193., с. 180].

Творчу установку на гру-«жонглювання» смислами у «Багателях нашого часу» можемо поставити в опозицію іншій, «дитячій» грі: у багателях В. Сильвестрова панує «дитинство музики», а номери циклу «зустрічаються» та «грають» один з одним [223, с. 217-218]. Ще одним ігровим принципом «Циклу циклів» В. Сильвестрова, який він сформулював у своїх рекомендаціях для виконавців багатель, є принцип алеаторики, коли інтерпретатор може створювати численні власні траєкторії всередині «багательного епосу», немов протоптуючи свої стежки крізь багательні луки й галявини. Однак тексти все одно залишаються **персональними** (цей принцип Валентин Васильович особливо підкреслив при особистому спілкуванні з автором даної дисертації [78]).

## **Висновки до розділу 2.**

На межі ХХ – ХХІ століть у творчості українських композиторів присутній активний інтерес до жанру багатель, що сприяє значному його розвитку у сфері фортепіанної творчості. Проаналізовані зразки фортепіанних багатель вітчизняних авторів демонструють різноманітність композиторських трактувань багательного жанру і надають підстави для їх типологізації відповідно до індивідуального стилю кожного з композиторів і художньої концепції того чи іншого музичного твору. Так, представлені зразки багательних циклів українських композиторів утворюють такі жанрово-стильові типи фортепіанної багатель: романтична мініатюра

(В. Кирейко), багатель-пейзаж (Б. Стронько), багатель-стилізація (П. Захаров, І. Степанова-Боровська), концертна багатель (Л. Шукайло), багатель-перформанс (О. Шмурак).

В результаті здійсненого аналізу творчого проекту «Багателі нашого часу» можемо стверджувати, що формат «салону» зумовлює розуміння багателі як тієї музичної форми, що у стислих композиційних масштабах може вмістити багатий досвід композиторської майстерності, увесь обсяг музично-технологічних прийомів, якими володіє той чи інший автор. Цьому у великій мірі сприяє ідея зібрання неординарних, творчо обдарованих особистостей, котрі навіть «заради забави» не можуть створити посередній музичний твір. Тобто музична «дрібничка» у даному випадку постає у смисловій антиномічності «малого» та «великого», простого та складного: «дилетантські» багателі українських композиторів сучасності у проекті О. Шмурака являють собою зразки оригінальності та самобутності індивідуального композиторського стилю та професійної майстерності.

### РОЗДІЛ 3.

#### БАГАТЕЛЬНИЙ ВСЕСВІТ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

*СИЛЬВЕСТРОВ* продолжает дело Адама и даёт имена. «Что за дорога такая...», –  
отмечает Маэстро на прогулке.

Спрашиваю: как назовём?

Без колебаний: «БАГАТЕЛЬНАЯ»:) Протирая очки...

К. Сигов [195]

Говорити про музику Валентина Васильовича Сильвестрова – непроста місія: з одного боку, маємо можливість ознайомлення з досить солідним та різноманітним корпусом матеріалів (численних наукових публікацій, есеїстки, відгуків у пресі, емних та глибоких авторських коментарів, зразків виконань тощо [24; 25; 26; 28; 29; 30; 31; 38; 41; 57; 64; 65; 66; 77; 81; 83; 94; 107; 108; 109; 112; 122; 123; 141; 142; 145; 150; 151; 153; 156; 179; 185; 191; 192; 193; 194; 195; 196; 197; 207; 216; 222; 223; 224; 229; 233; 235; 247; 279]), з іншого – фігура композитора, його життєтворчий метод залишається у багатьох аспектах *terra incognita*, чимось мерехтливо-невловимим та таким, що виходить за межі можливостей наукової рефлексії. Досить влучно описує ситуацію майже анекдотичний випадок з одним із шанувальників творчості Сильвестрова, який наздогнав майстра, випадково зустрівши на вулиці, та звернувся до нього якнайшанобливіше: «Валентине Васильовичу?». Абсолютно доброзичливим, але й разом з тим по-своєму непохитним тоном він відповів: «Може він, а може – й ні». Та додав швидкості!» [216]. Ця історія ніби метафорично ілюструє стан «невловимості» при виборі остаточних стильових характеристик під час здійснення теоретичної рецепції доробку визнаного класика. Постмодерн чи метамодерн? Неоромантизм, неосимволізм чи мінімалізм? Салонність чи сакральність? Автор залишає нам справу громіздких формулювань, а сам, посміхаючись (див. його статтю «Посмішка музики» [196]), іде далі, прискорюючи кроки.

Маємо на меті здійснити спробу висвітлення особливого, ні на що інше не схожого багательного всесвіту В. Сильвестрова, додавши декілька власних штрихів до досвіду попередніх дослідників. У нашій розвідці зосередимося

на деяких важливих, з нашої точки зору, позиціях, що виявляють унікальність авторського стильового профілю крізь призму багательності. Грандіозний обсяг «Циклу циклів» багатель (близько трьохсот опусів) та його гранично концентроване концептуальне наповнення диктує вибірковість аналізу, необхідність зосередження на обраних змістовних лініях та узагальнюючих парадигмах, тож обираємо три ракурси – *жанрово-стильовий, біографічно-життєтворчий та інтерпретологічний*.

### 3.1. Нові жанрові виміри багательності у творчості В. Сильвестрова

На відміну від багатель, розглянутих у попередньому розділі даного дослідження, де ми спостерігали епізодичне, ситуаційне звернення до жанру того чи іншого композитора, у В. Сильвестрова *багательність* набуває провідного значення. Саме тому з'являється можливість визначити дане явище у якості не тільки *стильової домінанти* музичних опусів композитора, але й творчого методу найближчих десятиріч взагалі, що зумовлює необхідність визначення специфіки багательного стилю. Суттєвою підмогою у даному випадку є авторські дефініції В. Сильвестрова, що наближають нас до розуміння ідеї багательності:

- «<...> те, що я називаю – багательністю в музиці, це воно і є: **піднесена незначність**<...> Я немов би починаю похід за цю ідею, тому що бачу, що писати такі речі – це не просто моя особиста справа, що вони повинні бути затребувані в музиці, в її сучасній ситуації» [193, с. 152-153];
- «<...> Багателі – це такі **зерна як би. Як би**. Я говорив, що це тіньова музика, профіль. У Платона ідеї – це ніби зразки <...> Зразки суцього, <...>. У нашому ж розумінні, більш звичайному, навіть язичницькому, ідеї – це семена. А семена відрізняються від сутності якимось непоказним виглядом своїм, вони навіть здаються однаковими, але виходить, що коли їх змочити, з них виростають різні форми» [197, с. 180];

- «<...> урок, який музика дає, в тому числі і мені, він [полягає] ось у чому: «дякую Тобі, Господи, що потрібне зробив неважким, а важке – непотрібним» <...> **Якщо все, що в тебе було, худо чи бідно, кудись раптом йде як непотрібне, і залишається тільки потрібне, і ти не говориш, що це «свята простота», а просто говориш «багателі», то дотримані всі правила коректності» [197, с. 173];**
- Багателі – це «звільнення від наміру вигадувати музику» [223, с. 160].
- «Багателі – це продовження авангардизму, тільки зі зворотного боку Місяця» [193, с. 304]

Продовжуючи перелік авторських багательних метафор, згадаємо також про багателі як «мінімум музики», «симфонію пустяків», «монументалізацію дурниць», «епос з нісенітниць», «музика розради», «музичні миті, схоплені на льоту» тощо [223, с. 159-162].

**Актуалізація музичної миті** – це одна із провідних стильових рис у багателях В. Сильвестрова. Але багатель у розумінні опoетизованої миті зустрічаємо і набагато раніше, у еталонних зразках жанру в творчості Л. Бетховена, про що стверджує К. Зенкін [74, с. 29-30]. Сам В. Сильвестров попередниками своїх багатель називає фортепіанні цикли Р. Шумана, зокрема, «Крейслеріану» (див. інтерв'ю [223, с. 217]). Від жанрових «прототипів» багательний стиль відрізняється, насамперед, *розімкненою структурою* на різних рівнях тексту (гармонія, форма, семантика), і цей «генетичний» принцип вирізняє багателі В. Сильвестрова з-поміж інших безпомилково, дає привід для масштабних узагальнень, пошуку проявів «сильвестровської» багательності за межами суто авторського досвіду.

**Стильове «мерехтіння», гра на межі опозиції «постмодерн – метамодерн».** Музичні тексти В. Сильвестрова відзначаються своєю універсальністю та багатовимірністю, тож не дивно, що знаходимо підчас протилежні прочитання його стилю й методу у працях різних музикознавців. Як стверджує сам композитор, «зараз виникла якась нова музична ситуація, канун якогось *всеохоплюючого універсального стилю* (курсив наш – К. М.).

[179, с. 79-80]. Для осягнення феномену В. Сильвестрова дослідники обирають різну, іноді геть протилежну оптику, яка щоразу виявляє нові пласти його стилістичного «океану смислів». Це зумовлює, наприклад, проблему взаємодоповнюваності концептів мета- і пост- у художньо-стильовій творчій парадигмі В. Сильвестрова, яка розглядається у дослідженнях А. Ільїної [77] (де докладно розглянуто музично-мовну систему творчості композитора з позицій постмодернізму) та Н. Хрущевої [229] (яка ставить фігуру В. Сильвестрова на «мапу» естетики метамодерну).

Цікаво, що сам композитор, який неодноразово протиставляв свій багательний стиль методоцентризму, наголошуючи на живому творчому процесі та ставлячись до музики як до організму (натомість навмисне «складання» музики називаючи «гальванізацією трупу» [39]), заперечує свою приналежність до постмодерністської естетики: «Постмодернізм має свою ідеологію: байдужість, ставлення до мистецтва як до купи чогось ... недовіра до зв'язків, підозра в репресивності мистецтва, – це все постмодернізм. Я не вписуюся в цю ідеологію. Мені це абсолютно чуже» [197, с. 158]. Так само він незгодний із роллю «останнього романтика», а скоріше схиляється до порівняння багательного стилю із «новим символізмом» [193, с. 304].

Київська дослідниця А. Ільїна, чия дисертаційна робота присвячена проблемі цілісності у музиці В. Сильвестрова [77], обирає для аналізу постмодерністську оптику: «Відкритість границь творів, їх [творів] вписаність в текстуальний та інтертекстуальний простір, відпочаткова вторинність як позастильовість («анонімний стиль») <...> – ці якості сильвестрівської парадигми демонструють її вбудованість в загальний постмодерністський інтертекст сучасної культури» [77, с. 5]. **Не система, а ризома:** згаданий нами вище принцип розімкненості структури у В. Сильвестрова А. Ільїна розглядає крізь призму постструктуралістської парадигми, де ризома виступає у якості принципово позалінійного і позаструктурного способу організації цілісності [77, с. 70] та є альтернативою замкненим і статичним лінійним структурам. Знайшли відображення у аналізі

музики композитора й такі постмодерністські категорії як «маска автора» («гранично тихі звучності, так само як і фон-флер, є специфікою сільвестрівського тону викладу»). Користуючись постмодерністською термінологією, вони є прийомами втілення «маски автора» у творах <...> У Сильвестрова авторська маска носить елегійний характер. У цьому – її істотна відмінність від класичної для постмодернізму іронічної авторської маски» [77, с. 75]), та «смерті автора», що проявляється у вторинності використовуваного матеріалу («музики минулого», «неактуального стилю» – за О. Кужелевою [107], *метамузики*).

А. Ільїна дає визначення метамузики як категорії сільвестрівської драматургії: «Метамузика складається зі стереотипних формул «музики минулого», що втрачають своє авторство й стильову детермінанту в процесі побутування, ностальгічного «згадування», вслуховування в *ще і вже* неалюзійної конотативності. Метамузичність виступає одночасно як інтертекстуальний простір і як інтонаційно-формульний словник» [77, с. 225]. Інший ракурс пропонує Н. Хрущова у своїй роботі «Метамодерн в музиці та довкола неї» [229], застосовуючи метамодерні категорії до музики й світоглядної позиції В. Сильвестрова. Н. Хрущова поміщує у рамку метамодерну досить широке коло понять: «Поставангард, постпостмодернізм, посткомпозиторська свідомість, метамузичне висловлювання, третій авангард, неотрадиціоналізм, повернення до канону, нова простота, новий романтизм, новий гуманізм, новий класицизм, новий суб'єктивізм (нім. *Neue Subjektivität*), нова внутрішня сила (нім. *Neue Innigkeit*), «музична контрреформація», «метод серенади», «постлюдійний стан культури» та «кінець музики» Валентина Сильвестрова, ситуація «кінця часу композиторів», простір постмистецтва і час *opus posth.* Володимира Мартинова <...> з різних боків описують **музичний метамодерн**» [229, с. 101]. Наведемо декілька її тез стосовно метамодерну, які кореспондують зі стилем В. Сильвестрова:

– *Про «музику розради*»: «Музичний метамодерн приходить, як



- відповідь, як розрада, він – тихий бунт (або «тихий ультиматум» у формулюванні В. Сильвестрова), невидима революція (безкровна, оксамитова), таємний переворот» [229, с. 100];
- *Про повернення мелодії*: «Мелодія повертається на новому витку нескінченної спіралі <...> як велика розрада. Але вона – вже не та, що була <...> вона світить іншим світлом. Після всіх естетичних та технічних поворотів музики ХХ століття ми ніби не можемо вже сприймати її всерйоз, але вона приходить – і ми вже не в змозі її ігнорувати <...> Вона зсувається як би назад і вниз <...> назад в хронологічному плані <...> до різних типів старовинного <...> у дитинство, вниз <...> у музику «легку», «незначну». Нова мелодія – не лише нове просте, а й нове убоге, юродиве. Їй більше не треба прикидатися складною [229, с. 112];
  - *Про радикальність та новаторство В. Сильвестрова*: «Радикальність <...> у тому, що медитативний вимір, архаїчну магію трансу та до-композиторське «перебування» у музиці він знайшов там, де нікому не приходило в голову шукати: в області романтичної музики, тобто – там, де все суперечить цьому. Не архаїка, а Шопен, не фольклор, а Шуман, не ритуальне, а «брамсівське» – ось джерело нескінченно тривалого для Сильвестрова» [229, с. 147];
  - *Про специфічне використання «мовних кодів»*: «Метамодерн працює з надсміслами, з архетипічними структурами, з кодами культури. Постмодерніст цитує конкретного автора, метамодерніст – стиль цілої епохи: він живиться неймовірною, недосяжною для конкретного автора енергією надкоду [229, с. 45];
  - *Про метамодерну установку на наївність, простоту*: «Мистецтво метамодерну зрозуміле всім, але змістовно об'ємне більше, ніж будь-яке мистецтво до нього. Метамодерн використовує прості звороти, належні всім інтонації, «дитячість» та дилетантизм у різних проявах» [229, с. 14];

- *Про радість «першослова»*: «розмикаючи лапки, суб'єкт метамодерну по-справжньому присвоює собі слово – він, подібно новому Адаму, роздає (повертає?) імена всім поняттям та речам, він не боїться говорити – так, ніби він знову опинився один на Землі, він весь в ейфорії «першогоговорення» [229, с. 44]. Тут згадуємо слова самого Сильвестрова: «<...> Ми повинні намагатися жити в музиці, як Адам та Єва <...>» [145, с. 242].

На відміну від А. Ільїної, дослідниця описує структуру цілісності музики метамодерну (а, отже, і В. Сильвестрова) за принципом **«не ризома, а квітка»**: «Метамодернізм – це квітка, що виросла над ризою: про ризому пам'ятає лише її коріння, але сама вона тягнеться вгору» [229, с.15]. Як бачимо, універсальність багательного стилю дозволяє застосовувати для його аналізу різний методологічний «інструментарій», та це – лише спроба проникнути, підступитися до загадки творчого процесу композитора. Далі пропонуємо штрихи до «голографічного» образу сильвестрівської багателі з позицій *комунікативної, філософсько-етичної та конструктивної* складових даного феномену.

**Діалектична єдність характеристик «комунікативність – монологічність»**. У рамках «багательного стилю» по-різному проявляються діалогічний та монологічний виміри, утворюючи своєрідні смислові діалектичні єдності. Так, А. Ільїна, звертаючись до сильвестрівської ідеї постлюдійності, висвітлює концепцію «монологу з Іншим»: «послюдійна комунікативність пропонує **«монологічний» тип комунікації** (виділено нами – *К. М.*). Сильвестрівська постлюдія – це все ще дискурс, це – «висловлення-процес» з усією своєю імпровізаційністю й варіативністю. Але це «повідь про...», про що говорить навіть сам модус варіативності як повтору, повернення. Єдність із Іншим у постлюдії (з Подією, з Традицією, з Слухачем) – це монолог з Іншим» [77, с. 83]. Прикладом «монологу з Іншим» може бути і крилатий вираз В. Сильвестрова про музику як «спів світу про самого себе» [194], і саме таку характеристику композитор продовжує

надавати своїм творам, пояснюючи, наприклад, ідею своїх циклів «Музика поезії» [156].

Д. Жалейко вказує на діалогічність, покладену в основу текстів В.Сильвестрова, які створюють умови для діалогу слухача з минулим часом у особливому *метапросторі*: «Прозорість фактури, «передбачуваність» побудови і «вгадуваність» слухачем мелодійних зворотів сильвестрівських творів сприяють виявленню реципієнтом глибокої семантичної наповненості елементів музичної мови, що створює певну нову естетичну модель, існування якої можливо лише за умови напруженого «діалогу» слухацького сприйняття з минулим часом і вміщуючим у себе багатоголосне стильове «відлуння» *метапростором*» [65, с. 96]. До діалогічного виміру багательного стилю можна віднести і тези дослідниці про розімкненість гармонічних структур у творах В. Сильвестрова [66], тобто таким чином констатується діалогічність багательних циклів на рівні форми.

Сам композитор під час бесіди з К. Сіговим говорить про *повернення співрозмовника*: «К.С.: Інший присутній, інший є, він прийнятий до уваги, до нього звернена багатель, до нього направлені й цей квант уваги <...> В.С.: Так, так, правильно. <...> такий стиль, в ньому немає... самовдоволення.... Він *відкритий до спілкування* (курсив наш – К. М.) Він бажає цього. Йому не байдуже, хто слухає.... Повнота виникає у спілкуванні, а не в самому тексті» [197, с. 218-219].

Тишу як один з найбільш важливих для багательного стилю концепт також є своєрідним дружнім «простором діалогу». Український філософ О. Філоненко у серії лекцій курсу «Цивілізація дружби» [230; 231] порівнює два модули тиші – *мовчання і німоту*. У багателях спостерігаємо саме тишумовчання, вона «запрошує» до спілкування, є благодатним середовищем проростання «насіння музики» (одне з метафоричних авторських визначень композитором багателі [223, с. 216]).

О. Самойленко серед інших категорій та рівнів музичного діалогу виділяє «діалог за умовчанням» як відкриття музики другої половини ХХ

століття, і саме до цієї категорії зараховує творчість В. Сильвестрова як різновид «ностальгічного діалогу» [181, с. 60].

**Філософсько-етичне підґрунтя багательного стилю: на грані категорій «есхатологічність – вітальність».** У багательному стилі можна простежити балансування між зоною «кінця» (у постлюдійному контексті) та вітальною, антропорятівною енергією багателей.

В одному з інтерв'ю композитор так висловився стосовно ролі музики: «Я думаю, що є музика, що подвоює життя, що показує його, а є **музика розради** [279]. Підтверджує цю тезу звернення В. Сильвестрова до авангардно орієнтованих колег: «Зима вже давно скінчилася. Пора листочки випускати. Музика не може більше відображати тільки напругу, жах, шипіння, гудіння, вона не в змозі лише дряпати, скреготати, нехай і в структурно оформленому вигляді. Природний період заморозків пройшов. Необхідно, щоб на музичному континуумі розцвітали квіти, а то і плоди. Пропоную свій досвід випускання листочків» [194, с. 160]. Вітальна енергія, піднесеність є обов'язковою умовою, необхідним «мікрокліматом», у якому можуть існувати і який створюють навколо себе багателі.

Н. Хрущова, описуючи концепцію метамодерну, вказує на надзвичайно близькі до багательної естетики характеристики: «Метамодерн не маніфестує кінець культури, і – на відміну від постмодернізму – не проникнутий есхатологічним настроєм. *Метамодернізм – це квітка, що вирісла над ризомою* (курсив наш – К.М.): про ризому пам'ятає тільки її коріння, але сама вона тягнеться догори. Метамодерн народжується не тільки як реакція на травму, але і як бажання цій травмі протистояти» [229, с. 15]. Багательний стиль В. Сильвестрова самим лише своїм існуванням протистоїть «травмі» сучасного «механізованого», агресивного світу. Звертаючись до проблеми компенсаторної функції «нової простоти» в сучасному мистецтві, О. Овсяннікова-Трель зауважує: «в просторі цього буття завжди присутній вектор, що пов'язаний з потребою усвідомлення духовного сенсу життя, навіть якщо це усвідомлення буде розгортатися в емоційно-чуттєвій площині

діалогічного спілкування з іншим – чи то в лірико-сповідальному тону сі романсу або серенади, чи то в «запаморочливій» музично-пластичній стихії вальсу» [150, с. 354]. Жанрово-інтонаційна основа «багательного епосу», зіткана з романсових, вальсових, «серенадних» фонем несе у собі життєдайну силу, здатну відтворити втрачені сенси у мистецтві й житті, тобто стає середовищем *вітальності*. За слушним твердженням О. Овсяннікової-Трель, «банальність і тривіальність романсової, вальсової і серенадної інтонацій є метафорою почуття, або навіть здібності до почуття і щирості його вираження – тобто тих якостей міжособистісних відносин, які можна розцінювати як атрибут романтизму, і які все більше «стираються» в соціальному житті сучасної людини, і без яких сумнівним видається подальша доля людства і мистецтва» (курсив наш – К. М.) [150, с. 354].

Одним з проявів вітального виміру багательного стилю є реабілітація салонності як людиномірності, актуалізація *дому як топосу та ейдосу* («музика у себе вдома» за В. Сильвестровим) на противагу «площадній культурі» тотального копіпасту (докладніше по це – у Н. Хрущової [229, с. 79-81]). Автор досліджень з історії салонної культури О. Антонєць вказує на закономірність відродження інтересу до феномену салонності: «в кінці ХХ століття на хвилі постмодернізму салонна музика переживає новий виток еволюції. Потреба в салонних творах часом пояснюється *бажанням відмежуватися від реалій сучасного життя і прагненням до інтимності, довірливості, тепла і затишку* – *«мрії, втіленої в сьогодні»* (курсив наш – К. М.) [7, с. 181-182]. Натомість у сучасному культурному просторі залишається все менше можливостей для проявів інтимного, довірливого, неозброєного. За твердженням Н. Хрущової, настала епоха тотального Інтернету, нової площі, ера нового майданного мистецтва: «викладаючи в глобальну мережу свій твір, художник або композитор вже не є володарем дум, який промовляє зі сцени філармонії або зі стіни престижного виставкового залу – він стає менестрелем, клоуном, ярмарковим торговцем,

який вступає до незліченних рядів собі подібних» [229, с. 77]. В. Сильвестров цій «площадній» культурі протиставляє багателі: «це такий стиль... він називався раніше салонним, але «салонне» стало бранним словом... але справа в тому, що так музика повинна звучати, вона ніби **звучить у домі**, а не на якихось там майданах» [81]. Така «слабка» музика, на думку автора дослідження, проникаючи у дім, у повсякденність людини, здатна зцілювати зсередини, щоразу даруючи нові сенси і нові «сигнали надії». Рятівну, зцілюючу силу багательей так описує К. Сігов: «Від внутрішньої какофонії нічим не пов'язаних уривків інформації мене рятує камертон *bagatelle* <...> Найзрозумілішою з-поміж усіх людських мов ця музика промовляє найпростіше: «Доброго дня» [83].

Етичний вимір творчості В. Сильвестрова визначає О. Козаренко: «завдяки творчості Сильвестрова національна музична мова отримує ще один (вкрай актуальний в умовах естетики постмодерну) вимір — **етичний**, як засіб рятівного порозуміння (узгодження, замирення, гармонізації) у найвищому сенсі цього слова. У здійснюваному композитором повороті до природних основ музики, „реабілітації“ її гуманізуючих, комунікативних (у сенсі об'єднуючих) функцій, зрештою, „м'якому накопичуванні нових мовленнєвих кодів“, виникає надія на можливість дальшої екзистенції-розвитку національної музичної мови, проглядають її найзагальніші (і принагідні!) обриси в заманливій далині ХХІ століття <...>» [95, с. 255].

Отже, можемо констатувати, що багательний стиль оточено «хмарою» філософсько-етичних смислів, які можна поєднати спільною характеристикою **вітальності**, підкреслюючи антропорятівну функцію багательей в культурі (якою вона постає в творчому універсумі В. Сильвестрова).

**Конструктивні принципи побудови «багательного епосу».** Серед особливостей архітекτονіки багательного макроциклу зупинимось на наступних характеристиках.

*Велика форма, що уникає монументальності.* Принцип великого циклу, що складається з малих форм («багательна симфонія», «симфонія пустяків») неодноразово артикулювався В. Сильвестровим. Тяжіння до подібної організації текстів можемо спостерігати не лише у фортепіанному багательному доробку композитора, а й в інших творах (зокрема, «Мелодії миттєвостей» для скрипки і фортепіано, камерно-вокальні програми «Музика поезії»). Композитор називає такі форми «спротивом монументальності», наголошуючи, що при цьому для правильного розуміння «симфонії миттєвостей» потрібен значний часовий простір (єдиний текст 70 хвилин), щоб ніякої іншої музики не було поряд. Треба визнати, що таке конструктивне переосмислення багательного жанру є «тихою маніфестацією» оновленої великої форми в епоху «мікробних» форм висловлювання. Насправді, якщо порівняти із сучасними медійними форматами – кожна окрема багатель Сильвестрова сама по собі не така вже і мала форма, а «концерт в одному відділенні» на 70 хвилин (на такому форматі виконання знову наголошує композитор) – це **радикально велика форма** (бунт тиші й тривання проти виру кліповості, безсенсовності).

*Використання композитором принципу репетитивності у широкому сенсі.* Грандіозний за масштабами «багательний епос» складається, за свідченням композитора, із «персональних» текстів [78], які поєднуються у цикли «за принципом тотожності» [223, с. 174]. Багателі подібні між собою, як квіти на галявині, але кожна все-ж таки має своє, особливе «обличчя». Згаданий принцип подібності дозволяє говорити про використання композитором концепції *репетитивності у широкому сенсі*.

Трактуватися як репетитивність може і звернення В. Сильвестровим до «знайомих» інтонацій, стильових маркерів минулих епох. В. Мартинов пов'язує такий тип репетитивності із поняттям «пригадування» та вказує, що принцип репетитивності «може проявляти себе не тільки в повторенні формули-патерну. Повторення стилю, повторення манери композитора давно минулої або не настільки віддаленої епохи також можуть розглядатися як

прояв репетитивності» [131, с. 150]. Таку *пронизану персональністю* репетитивність «багательного стилю» слід протиставити сучасній «культурі мему», нескінченному самоповторенню, «клонуванню» і тиражуванню контенту, описаному Н. Хрущовою: «Сору / paste (копіювати / вставити) як один з найпоширеніших прийомів при наборі тексту народжує особливу репетитивну – тобто засновану на повторенні – інтернетну естетику» [229, с. 81]. Нарешті, ще у більш загальному контексті репетитивністю у В. Сильвестрова можна назвати *єдність стилю*: «вищий ступінь концентрації музичного вислову дає учень Лятошинського Валентин Сильвестров, який *упродовж останніх 30 років ніби пише один твір, „перекombінуючи“ співвідношення стабільних знаків своєї музичної мови* (курсив наш – К. М.), – зауважує О. Козаренко [95, с. 194].

### **3.1.1. Багатель як метажанр: пошук музикознавчого обґрунтування**

Поняття метажанру, яке є досить широко вживаним як літературознавчий термін, поки що вкрай фрагментарно застосовується для аналізу композиторської творчості. Однак у музичному просторі останніх десятиліть все частіше спостерігаються явища, які потребують більш широкого контексту осмислення, що виходив би за межі усталеної жанрової системи. Одним із таких явищ, на нашу думку, є безпрецедентний за глибиною та масштабом «Цикл циклів» багатель В. Сильвестрова. Сучасний образ багателі (як ми його бачимо у різних композиторів, а особливо – у В. Сильвестрова) кардинально відрізняється за змістом та функціями від закладеного на початку, у перших зразках жанру у XVIII столітті.

Запропонована композитором концепція багательності видається надзвичайно співзвучною до сучасних світових процесів, такою, що може дати універсальну відповідь на запити сьогодення: адже спостерігаємо нині у всіх сферах життя потребу у стислому, концентрованому, простому, у поверненні до справжнього – натурального. Багательний стиль кореспондує із багатьма соціальними, загальнокультурними, навіть побутовими явищами,



що дозволяє нам розглянути багатель як метажанр. Ідея багателі як «музики у себе вдома» (за В. Сильвестровим), музики справжньої, без прикрас – це граничне узагальнення всередині малої форми, для осмислення якого концепт метажанру підходить якнайкраще. Ми пропонуємо проаналізувати багательний стиль у контексті процесів жанрового синтезу та переосмислення старих жанрів – аж до виходу за їх межі, адже концепт багательності видається нам набагато ширшим та універсальнішим, ніж просто елемент авторського стилю. Зауважимо, що на даний момент характер музикознавчої рецепції метажанру є вкрай фрагментарним, однак ми вважаємо продуктивним представити багатель як частину сучасного культурного простору – глобального Тексту та дещо розширити трактування терміну «метажанр», зробивши кроки до його інтеграції у музикознавчий дискурс.

Серед літературознавчих досліджень у різних аспектах тему метажанру вивчають Н. Л. Лейдерман, Ю. В. Подлубнова, Р. Співак, Ю. Н. Тинянов [113; 159; 203; 213], у своїх роботах зосереджує увагу на проблемі жанру в контексті культури О. Я. Бурліна [20; 21]. Метажанр у застосуванні до музичного мистецтва згадується досить фрагментарно у дисертаціях Ю. П. Медведєвої («Оркестрові жанри в західноєвропейській опері початку ХХ століття» [135]), та С. Севастьянової («Проблема синтеза мистецтв в екранному музичному театрі» [189]). У своїй докторській дисертації Н. О. Рябуха вказує на риси метажанру в багателях В.Сильвестрова [177]. В цілому, проаналізувавши доступні нам джерела, можемо констатувати відсутність ґрунтовних досліджень, зосереджених на проблемі музичного метажанру та єдиної теорії метажанру в музичному мистецтві.

Перш ніж перейти до визначення метажанру у літературознавстві, розглянемо проблематику даного концепту у більш широкому філософському контексті нових парадигмальних зрушень у міждисциплінарному полі сучасної гуманітаристики. В останні десятиліття активно впроваджується дискурс із префіксом «мета-», із тою чи іншою

акцентуацією семантичного ядра и конфігурацією (тобто ситуація формування дискурсу про метадискурс). Формується відповідне понятійно-термінологічне поле, у своєму роді «смілова хмара» теоретико-концептуальної системи. Ось далеко не повний перелік термінів – метадискурс, метанаратив, метамодерн тощо. Виділимо важливі для нас позиції:

**Метадискурс.** Даний термін пов'язаний із поняттям «дискурс», нове життя якому дали пост-структуралістські дослідження (М. Фуко, Ван Дейк, Ж. Дерріда, М. В. Йоргенсен, Л. Філіпс, И. Т. Касавін, Б. М. Гаспаров та ін.). На відміну від вузько лінгвістичних уявлень філософська теорія представляє дискурс не тільки як мовний, а й буттєвий феномен, спосіб організації буттєво-сміслового простору, внаслідок цього зосереджує увагу на онтологічних аспектах: співвідношення дискурсу та позамовної реальності, дискурсу та свідомості, дискурсу і практик (з'являється поняття «дискурсивні практики») тощо. Весь універсум культури інтерпретується як дискурсивний простір, як *метадискурс* – конфігурація дискурсів, що задають спільний горизонт існування та смисла. Для нашого дослідження важливим тут є вказівка через «мета-» на конфігурацію та єдність горизонту смислоутворення.

**Метанаратив.** Дане поняття отримує розвиток у рамках нарративного повороту, який відбувся у сучасному філософсько-гуманітарному знанні, коли «нарратив» розширює своє семантичне поле за межі «розповіді» і «оповідання» (Р. Барт, Ж. Женетт, Дж. Принс, Ф. Анкерсміт, Г. Вайт, А. Данто, А. Меггіл, Й. Брокмейер, Р. Харре та ін.). Одне з найбільш відомих визначень нарративу дали класики нарративістики Й. Брокмейер і Р. Харре: «<...> Наратив – це слово для позначення спеціального набору інструкцій і норм, які встановлюють, що слід і чого не слід робити в житті, і які визначають, як той чи інший індивідуальний випадок може бути інтегрований в якийсь узагальнений і культурно встановлений канон» [23, с. 37]. У даній оптиці метанаратив – це масштабні теоретичні побудови, які є

характерними для певної епохи і існують у вигляді універсальних пояснювальних схем, пізнавальних конструктів. Найбільшу популярність отримала концепція метанаративу у французького мислителя Ф. Ліотара і канадсько-американського філософа Ч. Тейлора. У роботі «Ситуація постмодерну» [119] Ф. Ліотар описує метанаратив (фундаментальний наратив, велика розповідь), зокрема, як варіант культурно-історичного міфу (неможливий без «великих героїв», «великої мети», «великих мандрів» тощо) та як засіб легітимації наукового знання.

Метанаративи породжуються філософією як метадискурсом, який є легітимуючим по відношенню до статусу науки. Легітимація тут має аксіологічний (ціннісний) характер та звертається до сфери цінностей, що признаються переважною більшістю адресатів метанаративу (наприклад, цінності індивідуальної свободи та загального блага). Таким чином, у метанаративі неминуче присутня ціннісна компонента, що важливо і для нашого дослідження. Неможливо не відзначити, що Ф. Ліотар окреслює «ситуацію постмодерну» як ситуацію недовіри метанаративам та відмови від них. Отже, вибудовуючи контури поняття метанаратив, Ф. Ліотар одночасно позначає його межі та навіть негацію. Внутрішньо метанаратив виявляється діалектично суперечливим, амбівалентним, як і в інших випадках введення термінів з префіксом «мета-». У Ч. Тейлора концепт «метанаратив» функціонує у смисловому зв'язку із термінами «masternarrative» та мікронаратив: мастер-нарратив (історично і культурно обґрунтовані інтерпретації деякого аспекту світу з певної позиції, найпоширеніші моделі інтерпретації) і мікронаратив (фрагменти досвіду, зафіксовані у текстах). Найвищий ступінь концептуалізації – метанаратив (масштабні теоретичні побудови, які існують у вигляді універсальних пояснювальних схем). Метанаратив у нього тісно пов'язаний з суспільною уявою і може розумітись як «тло свідомості», в рамках якого люди розуміють одне одного і здійснюють суспільні практики (див., наприклад: [212]). Докладніше тема метанаративу розкрита у дослідженнях українського філософа А. Долгочуб про сукупність нарративних

форм у Ч. Тейлора (нарратив - макро-мікронаратив, метанаратив, master-нарратив [61]).

**Метамодерн.** В останні роки стає популярним концепт «метамодерн» – це глобальний культурний процес, що характеризується «коливанням» (осциляцією) між двома протилежностями (наприклад, модерн і постмодерн) та одночасністю їх використання. Термін ввели голландський філософ Робін ван дер Аккер та норвезький теоретик медіа Тимотеус Вермюлен. Метамодерн – це своєрідне світоглядне і методологічне розставання (відмова) від постмодерну (та відповідного типу рецепції з префіксом «пост»). Для нас важливим є простежити співвідношення «мета-» і «пост-», оскільки сам В. Сильвестров майже по постмодерністськи грає зі змістом «пост», створюючи постлюдії та висловлюючись про них у своїх глибоких коментарях. Відбувається діалог смислів філософсько-антропологічного «пост-людства» та музичного жанру постлюдії.

Тепер розглянемо більш детально, як відбувається формування концепту «метажанр», із варіативності визначень якого нам належить обрати та уточнити робоче визначення для власного дослідження. В наших пошуках будемо спиратися на роботи відомого літературознавця та поета Ю. В. Подлубної [159] та автора численних публікацій з проблеми жанру у контексті культури О. Я. Бурліної [20; 21].

Концепт «метажанр» починає формуватися у літературознавстві з кінця 1970-х-1980-х років як визначення «наджанру». Ю. Подлубнова виділяє три базових підходи до визначення метажанру:

- «Метажанр – це «структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаний спільним предметом художнього зображення» [203, с. 53].

Ми можемо розширити контекст за межі художнього, вербального та літературного, збагативши «музичним». Незмінним залишається *структурно*

*виражений, стійкий інваріант способів творчого (музичного) моделювання світу.*

- Метажанр – це певний «провідний жанр», «старший жанр» [213, с. 245] «певна принципова направленість змістовної форми <...>, що притаманна цілій групі жанрів та опредметнює їх семантичну спорідненість» [113, с. 135]. Метажанр постає як структурний принцип побудови світообразу, який виникає в рамках літературного напрямку чи течії і стає «ядром» жанрової системи, що існує. Тут для нас найбільш важливим є «провідний жанр», який підтримує семантичну єдність інших жанрів, об'єднує їх за *принципом творення образу світу*.
- Метажанр – культурологічний аспект жанру, міждисциплінарний синтетичний жанр, спосіб функціонування методу в культурі. Як вказує О. Я. Бурліна, «метажанр – це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через строгий кількісно-якісний канон, не через не через строгий количественно-качественный канон, не через чітко визначені ознаки твору, а через концептуальну позицію, через спільні просторово-часові відносини» [21, с. 45].

Відзначимо, що метажанр – вже не суто наукова, дискурсивна категорія, це концепт і парадигмальний аспект, а можливо і *універсалія* самої культури, що має потужний синтезуючий ефект, який забезпечує смислову цілісність культури. Як стверджує Ю. В. Підлубнова, у третьому визначенні метажанру підкреслюється його зв'язок із культурою часу, функція відтворення даної культури. Метажанр тут втілено у різних сферах культури та мистецтва: в літературі, музиці, живописі, скульптурі тощо.

Спільним у всіх перерахованих визначеннях метажанру є комплекс таких характеристик:

- більш значна, ніж у розмові про жанр *величина явищ*;
- *позародова направленість*: метажанр долає тяжіння жанру до конкретного роду, розташовується над родовими структурами;

- *граничність* метажанру: прагнення вийти за рамки літературного (музичного) простору в іншу, більш широку систему координат. Метажанр як синтетичне за своєю природою явище створює можливості для здійснення нетривіальних, нових синтезів як на межах жанрів літератури та мистецтва, так і на межах мистецтва-культури (культурних ідеологем, міфологем) та життя (життєтворчості). Такий акцент на синтез через метажанровість мистецтва та життєтворчості, основ соціокультурного та духовного буття вкрай важливий для розгляду музичного та культурного універсуму В.Сильвестрова. В аспекті граничності та поза-граничності можемо констатувати *амбівалентність метажанру*. Оскільки він, з одного боку, утримує цілісність універсума культури, з іншого – створює потенційну відкритість культурним і жанровим трансформаціям та зрушенням.

Також Ю. В. Подлубнова ставить дискусійне питання про структурно-семантичну природу метажанру, його змістовної матриці у порівнянні з такими ж характеристиками жанру, залишаючи, правда, це питання відкритим. Можливо, така невизначеність пов'язана ще з тим, що у кожній предметно-дисциплінарній області дане питання вирішується специфічним чином.

Доповнити панораму визначень метажанру можна яскравими метафорами О. Я. Бурліної, наведеними у її роботі «Жанр в контексті культури та наукової рефлексії» [20]. Автор порівнює метажанр із аналізом мікроклітин: «жанроутворення – це «цитологія культури», тобто аналіз мікроклітин, що дають можливість скласти уявлення про стан організму в цілому» [20, с. 13]. Таке порівняння видається нам близьким до метафори В. Сильвестрова про багателі як «зерна музики», її ейдоси. Також звернемо увагу на порівняння О. Я. Бурліною жанру в контексті культури із «голограмою, кожний «уламок» якої несе у собі образ цілого; з *фракталом, що є малою структурною матрицею, ізоморфною великій матриці*» (курсив наш – К. М.) [там само]. Фрактальна структура «Циклу циклів» багателей В.

Сильвестрова, на нашу думку, може стати одним з ключових критеріїв, за якими багателі композитора можна віднести до метажанру, про що докладніше скажемо далі.

Отже, чому саме можна розглядати багателі В. Сильвестрова як метажанр? Метадискурс є притаманний творчості композитора (див. про це докладніше у роботах І. Коханик [101] та Л. Воротинцевої [38]), згадаємо лише симфонічну поему для фортепіано та оркестру «Метамузыка» (1992), або симфонічну поему «Мета-вальс» (2002), в одному з інтерв'ю автор розмірковує про *метафугу* та структурну тему у зв'язку з Першою та Третьою фортепіанними сонатами [193, с. 225]. Валентин Васильович так висловлюється про метамузику: «Ця метамузыка, вона ніби складається з музичних жестів, але всі вони підняті до рівня натурфілософії <...> це космічні якісь стани, космічні пасторалі, космічні музичні процеси...» [193, с. 38-39].

Та надзвичайно яскраво, на нашу думку, проявляється тяжіння до «мета-» там, де у назві це не артикульовано, а саме у «Циклі циклів» та в цілому у багательному стилі, що є для митця не лише формою втілення музичних ідей, але й способом сприйняття світу. «Багательний епос», незважаючи на відсутність пафосу та конструктивних навантажень, виходить за межі буденності у сферу ідей, «музики у себе вдома» (за словами композитора). Як стверджує Н. О. Рябуха, «...багатель тлумачиться як прояв миттєвого просвітлення, осяяння, інсайту. У творчості В. Сильвестрова багатель **набуває рис метажанру**, в ній таїться глибокий сенс – безпосереднього, самовираження сутності в «самій собі», інтуїтивне висловлювання таємниці буття» [177, с. 372].

Ми можемо простежити у багателях В. Сильвестрова риси, що окреслені в кожному зі згаданих вище визначень метажанру, але у рамках даного дослідження зосередимося на тезі О. Я. Бурліної про метажанр як «спосіб функціонування методу в культурі» [21, с. 45]. Багательний стиль Валентина Сильвестрова виходить за межі суто музичної дійсності, а й

порушує питання світо-творення, втілює ідеї творіння через музику, повернення до чистих ідей, початку буття.

Окреслимо деякі критерії, за якими відносимо багателі В. Сильвестрова до метажанру:

- **Ідея вміщується у малу форму, що є складовою макроциклу відкритої фрактальної структури** (багатель як своєрідний «модуль», що монтується з іншими подібними, «запрошує» гармонійною незавершеністю, налагоджує зв'язок, Зустріч у високому сенсі). Даний ракурс видається нам досить продуктивним, оскільки дає можливість виявляти риси багательності (у трактуванні В. Сильвестрова) в інших жанрах;
- **Багатель як синонім справжнього, без прикрас, – чиста ідея, «зерно»** (по аналогії з «мікроклітинами» у О. Бурліної), початок, зародження нового, дитяча гра, «ранок буття». Тут ми зосереджуємося на чистій ідеї жанру багателі, яка може проявлятися і в інших жанрах. Головний аспект даного критерію – функціональна сторона жанру, для чого він потрібен – музиці, композитору, слухачеві (і тут одне з визначень метажанру як «способу художнього моделювання світу» видається доречним). В сильвестрівському розумінні одна з найважливіших функцій багателі полягає у поверненні до справжньої музики, до творіння без необхідності «вигадувати музику», штучно її прикрашати та ускладнювати, багательність є *формою буття Краси* в музиці.
- **Функція багателі** (за В. Сильвестровим) у культурі – **рятівна**, (багатель – своєрідний «оберіг» музичної культури, її дорогоцінний «генофонд»); ядро-клітина, з якого навіть при тотальному знищенні всього живого може прорости цінне, первозданне. В інтерв'ю з піаністом Романом Репкою композитор описує сон: «катастрофа, кінець світу, з неба сиплються метеорити <...> а ми летимо над усім цим на якійсь футуристичній посудині<...> при цьому лунає пісня Сильвестрова. Нізвідки, просто вона є і все <...> поки вона звучить, ми



знаходимося ніби під невидимим куполом, і нам ніщо не загрожує» [197, с. 268]. Здавалося б, просто екзотична візуальна метафора, але вона ясно відображає намір «захисту», «покрову», «розради», що притаманний багателі. Універсальність описаної функції також сприяє закріпленню за багателями метажанрової природи.

Розмірковуючи про багатель як метажанр, можемо стверджувати, що в її життєдайну «орбіту» можуть увійти і менш універсальні жанри, близькі за структурним принципом творення образу світу та/або філософсько-естетичним підґрунтям. У такому ракурсі можемо розглядати «Тихі пісні» та хорові мініатюри Сильвестрова, «Листи до друзів» та «Просту музику для фортепіано» Г. Канчелі, – продовження даного переліку може стати завданням наступних пошуків. Парадоксальним чином, у дану «компанію» можемо віднести і «Забуті мотиви» М. Метнера (див. аргументацію Н.Хрущової щодо метамодерністської природи творів видатного російського композитора, що випередив свій час – дивно, але тільки зараз його прагнення до відновлення ідеалів краси та благозвучності отримує належну оцінку та відповідає одній з провідних естетичних течій сучасності [229, с. 129], як-от: «Метнер був рівно настільки несучаним, що його час прийшов лише тепер, разом із метамодерністською реабілітацією краси банального, вичерпаного, затертого <...> У «забутих мотивах» виникає ідея музичної пам'яті (забуття, пригадування, згадування), при цьому «пригадується» не щось конкретне, а те, чого ніби ніколи не було, але водночас знайоме усім; це і є рецепт метамодерністського твору» [там само]).

«Генетичні риси», які виводять «дрібничку»-багатель у сферу метажанру, здебільшого лежать у зоні позамузичного, міждисциплінарного, загальнокультурного контексту. Крізь жанр багателі у В. Сильвестрова «проступають» глобальні концепти, культурні універсалії (Творіння, Дружба, Краса, Зустріч, Час, Вічність), які втілено на рівні авторських метафор, що «хмарою смислів» оточують музичний текст, але присутні там не

імперативно, а у формі натяку. Пропонуємо здійснити спробу «перекладу» метафор на мову «матеріалізованих» прийомів.

### **3.1.2. Мова метафор як елемент індивідуально-стильового профілю багателей В. Сильвестрова**

Метафоричний стиль висловлювання В. Сильвестрова неодноразово артикульовано у музикознавстві, так само як і самим композитором ([1]), ми ж хочемо специфікувати, більш предметно розглянути можливі вектори особливої сильвестрівської метафоричності та її проявів у «Циклі циклів» багателей. Філософсько-символічні та метафоричні виміри «багательного епосу» В. Сильвестрова потребують ґрунтовної рецепції, і тут як інструмент для опису та аналізу жанрової ідеї багателі пропонуємо використовувати тріаду «*філософема – авторська метафора – елементи музичної мови*» у їх нерозривній синтетичній єдності. У якості теоретико-методологічної основи у даному контексті виступають філософсько-культурологічний підходи до аналізу універсального виміру культури (проблематика «універсалій культури», символіко-метафоричної мови культури, смислової синтетичної єдності культури, музики та філософії). У безмежному полі літератури з цієї проблематики ми спираємось на праці відомих вітчизняних філософів О. Кирилюка, О. Філоненка, Ю. Шабанової [90; 91; 219; 220; 237].

Одеський філософ О. Кирилюк, представник світоглядно-онтологічної школи сучасної української філософії, пропонує багаторівневу концепцію універсалій культури як категорій граничних підстав (народження, життя, смерть, безсмертя), які у безлічі своїх комбінацій та трансформацій є загальнолюдськими властивостями культури. Метафори у моделі О. Кирилюка (з опорою на інтуїції В. Проппа та О. Фрейденберг) є «базовими універсально-культурними інваріантами будь якої давньої і сучасної свідомості, які безперервно актуалізуються в процесі генерації фундаментальних базисних світоглядних смислів культурних дискурсів» [91, с. 255]. В аспекті музичної творчості та створення музичного універсуму

вкрай продуктивним є розгляд «автогенерації світоглядних інваріантних смислів продуктивною творчою свідомістю» [там само, с. 300-317].

Відомий харківський філософ та богослов О. Філоненко [219; 220] створює контури своєї євхаристичної антропології як філософії та богослов'я Зустрічі з Іншим (Богом та Людиною). Вважаємо, що саме так – як простір зустрічі Людини, Бога та Світу поза будь-якими часовими межами – В. Сильвестров у принциповому відношенні осмислює феномен багателі.

У праці дніпровського філософа та теоретика музики Ю. Шабанової [237] у теоретичному плані осмислюється концепт «музичний універсум», який часто використовується без необхідної рефлексії лише як риторична фігура. Дослідниця пропонує розглядати цей універсум у категоріях «музичності мислення», «музичного світорозуміння та світосприйняття». В її дослідницькій оптиці «Музика як модель універсальної цілісності розглядається у даному контексті не з позиції культурологічного, мистецтвознавчого, соціального аналізу, не у рамках теорії мистецтв і навіть філософії музики, а як спроба осмислення фундаментальних принципів музичного універсам, як модель філософії, яка у своїх межах звертається до світу сущого, до тої генези, де і здійснюється зустріч людини і Всесвіту» [237, с. 29].

В методологічному плані для нас вкрай важливою є ідея М. Бахтіна про «великий час» як смислову діалогічну цілісність певного етапу розвитку культури, цілісність, в якій «у кожного смислу буде своє свято відродження» [18, с. 393]. Можемо припустити, що *метафоричний простір багателей* у моделі В. Сильвестрова є саме таким святом відродження забутих смислів (метафора «симпосіону», до якого запрошені музичні постаті різних епох). О. Самойленко розглядає музику В. Сильвестрова у контексті застосування прийому «жанрової метафори»: «протиставлення «первісного» та «вторинного», стаючи протиставленням «великого» та «малого» часу музичного осмислення саме по собі набуває характеру метафори. Переконливим випадком застосування цієї метафори є творчість Валентина

Сильвестрова, який протиставляє як два основних роди музики виконавську (доавторську) та авторську, першу пов'язуючи з анонімним та універсальним началом, а другу з автономним особистісно-композиторським» [183, с. 21].

Наближаючись до аналізу жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова, наведемо ряд визначень жанру, щоб простежити його радикальну трансформацію у творчості композитора:

- традиційне тлумачення (*bagatelle* – франц.– дрібничка) – невелика інструментальна п'єса, здебільшого для фортепіано, найчастіше легка у виконанні [89, с. 270];
- визначення жанру у роботі Ю. Фурдуй («фортепіанна багатель – твір малої форми, написаний для фортепіано, різноманітний за змістом, але в широкому історико-стильовому діапазоні – з явно вираженим світлим лірико-поетичним смисловим стрижнем; в гомофонно-гармонічному складі, з частим використанням тридольності, яка може бути пов'язана чи не пов'язана з вальсовістю, з переважним мажорним забарвленням ладу і тихою динамікою, та обов'язковим дотриманням умов циклічності» [223, с. 174];
- дефініції та метафори самого В. Сильвестрова, до деяких ми далі звернемося більш детально: «багатель <...> це мала форма», «мої багателі – це не мініатюри», «багатель – це музична мить», «мої багателі – це звукове мовчання, тільки проспіване...», «багатель – це квітка, яка тільки розкривається» [223, с. 158; 123, с. 630-631].

Більшість висловлювань композитора стосовно ідеї багатель носить метафоричний характер, але ми у подальшому наближенні спробуємо виявити відповідність суттєвих метафор до конкретних музичних характеристик.

У дисертаційному дослідженні Ю. Фурдуй сформульовано типологічні ознаки жанру багателі саме у творчості Сильвестрова, що стосуються:

- **структурних особливостей** (циклічність, мікро- та макроцикли, утворення циклу за принципом тотожності – на відміну

від принципу єдності у більшості інших авторів, розімкненість форми, *attacca*, нескінченність);

- **специфічних ознак фактури, музичної лексики, стильових прийомів:** «тональна атональність»; тридольність – як наслідок підвищеного значення вальсовості (зазначимо багатогранне трактування вальсовості В. Сильвестровим. Водночас він вказує на вальс як «фонему земного життя, пов'язану з поезією, сердечністю» [197, с. 107], та надає тридольності сакрального смислу [223, с. 226]; гомофонно-гармонійна, «прозора» фактура, важлива роль мелодійності, тиха динаміка у невеликому діапазоні гучності (*P – PPP – MP*), помірні темпи (*Allegretto, Moderato*); арпеджійований супровід та мелодії-арпеджіо, «орфеджіо» (термін В.Сильвестрова); особливий тип кантиленності та стилізації мелодики; тріольність; агогічна свобода, підвищене значення кадансів, часте паузування;

- **образного наповнення** (сентиментальність, ностальгія, строгість, стриманість, наївність, простота, духовність, ніжність, недомовленість);

- **філософського підґрунтя** («ніщо», яке народжує «що», подібність багателей до Платонових ідей);

- **сфери існування жанру** (багателі як «музика-втіха», чи потрібен взагалі слухач (у відповіді на питання інтерв'ю [223, с. 218] «Ви писали цю музику для себе чи для публіки?») композитор виходить на концепт «музика у себе вдома»); чи можна комбінувати багателі з різних циклів, виконувати окремо (В. Сильвестров говорить про можливість для виконавця самому комбінувати цикл, складаючи свій «єдиний текст» [223, с. 227].

Щодо останнього пункту – зауважимо, що дані тези потребують уточнення, бо читаємо численні авторські ремарки (*attacca! як один текст!*) у нотному матеріалі та на додатках до аудіозаписів. На нашу думку, макроцикл все ж не передбачає надто вільного поводження з формою, на відміну, наприклад, від

цикла з Двадцяти однієї багателі (2009) шведського композитора Петера Б'юра, де автором вказано довільний порядок виконання багатель: «Грається окремо, у будь-якому порядку або хронологічному... (*attacca* або з паузами і повторним оголошенням)» [223, с. 153].

У музичному універсумі В. Сильвестрова неможливо розглядати суто нотний текст багатель відокремлено, не враховуючи авторської рефлексії, особливої метафоричної мови композитора, фігура Автора, що незримо присутня у кожній «дрібничці». Тому до наведених вище типологічних особливостей жанру необхідно додати сутнісно важливі для виконання і розуміння «Циклу циклів» філософсько-естетичні концепти, а також пов'язати їх із конкретними висловленнями-поясненнями композитора та музичними засобами, завдяки яким ці ідеї втілено у багателях В. Сильвестрова. Метафорична мова Валентина Васильовича у його рефлексіях стосовно «Циклу циклів» є надзвичайно важливою, невід'ємною частиною *метатексту*, що творить музичний всесвіт композитора. І, щоб наблизитись до розуміння, а отже й делікатної інтерпретації, необхідно «роздивитися» ближче ці метафори, які дозволяють вийти до глобальних тем, універсальї культури. Зазначимо, що це лише певні натяки, інтуїції, обережні кроки, що їх будемо здійснювати, йдучи «епосом з маргариток та дзвіночків» [223, с. 227]. Серед символів та метафор В. Сильвестрова ми обрали головною, магістральною саме ідею «**дружнього застілля**», яка описує принцип творення макро- та мікроциклів «багательного епосу», але й інші символи будуть її доповнювати.

Перш ніж перейти до аналізу багатель у загальнокультурному контексті, згадаємо про генеральний принцип «велике у малому» [143], що притаманний цьому жанру. І саме у творчості В. Сильвестрова та його висловлюваннях цей принцип розкривається як невід'ємний елемент авторського стилю та світогляду: багатель, за словами композитора – мінімум «музики, музичних засобів» що репрезентують «музику у всій повноті». Зауважимо, що у трактуванні жанру багателі у рамках «Циклу

циклів» автор дарує можливість інтерпретатору балансувати між двома концепціями – *«Всесвіту, що розширюється»*, що вражає своїми масштабами (більше семисот багателей на даний момент, і приходять нові), має фрактальну структуру (де найменша одиниця, багатель-«дрібничка» за змістовим наповненням не поступається усьому макроциклу), і, водночас, *«музикою у себе вдома»* [223, с. 218], де немає місця пафосу і панує атмосфера затишку, дружньої бесіди.

У контексті обраної теоретико-методологічної настанови на розгляд універсальних вимірів культури, хочемо запропонувати тріаду *«філософема – авторська метафора – елементи музичної мови»* як інструмент аналізу «Циклу циклів» багателей В. Сильвестрова.

Ключові позиції, які ми розглянемо – *«застілля», «час», «пам'ять», «тиша»*. Додамо, що це не є вичерпний перелік, але саме ці названі філософсько-метафоричні конструкції вважаємо провідними «стильовими маркерами» у багательному епосі. Принцип нашого аналізу – виявлення паралелей у елементах структури музичного тексту, метафорах, що описують сутність багателей і форму макроциклу, та філософському підґрунті, філософемі, яку можна поставити у відповідність до певної метафори. За влучним висловом Р. Хофмана – автора низки досліджень з теорії метафори, *«метафора виключно практична. <...> Вона може бути застосована в якості знаряддя опису і пояснення в будь-якій сфері: в психотерапевтичних бесідах і в розмовах між пілотами авіаліній, в ритуальних танцях і в мові програмування, в художньому вихованні і в квантовій механіці. Метафора, де б вона нам ні зустрілася, завжди збагачує розуміння людських дій, знань і мови»* (курсив наш – К. М.) [214, с. 6]. Маємо на меті через тріаду *«філософема – авторська метаформа – музична мова»* пов'язати концептуально-філософський та практичний виміри феномену «Циклу циклів». Для нас найважливіше у даному аналізі – виявити синтетичну єдність усіх вищевказаних елементів тріади. Отже, розглянемо детальніше запропоновані позиції:

*Застілля.* У цій метафорі розкривається зв'язок макроциклу багателі з філософемою «*сїмпосіон*» (у Платона це й діалог, і Всесвіт, і Космос). Важливими складовими смислового наповнення циклу стають «зустріч з Іншим», діалог, койнонічність, впізнавання, очікування тощо. Самі багателі постають як співрозмовники. Цикл багателі будується як «запрошення до столу», де в рамках одного мікроциклу можуть співіснувати присвяти Шопену, Глінці, Й. Штраусу, і поряд – дочці Інзі (наприклад, «Багателі – XXIV»). Згадаємо рядки А. Тарковського:

*«Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом –  
А стол один и прадеду, и внуку:  
Грядущее свершается сейчас...»  
(«Жизнь, жизнь», 1965)*

Автору даного дослідження пощастило бути учасником такого «симпосіону» з Валентином Сильвестровим під час роботи Київського літнього богословського інституту (2018), де він у дружньому колі як раз і пояснював своє бачення багателі. Ці фрагментарні, проте вкрай змістовні коментарі дали поштовх нашим власним роздумам. Важливою є думка про невід'ємний зв'язок багателі та симфонії (симфонія як «співдружність багателі»). Наведемо фрагмент бесіди Валентина Сильвестрова з філософом К. Сіговим:

«В. С.: Це симфонія в тому сенсі, що як би на це свято запрошені якісь сили – як культурні, так і хтонічні, деякі гості. <...> Можливо, це симфонія в біблійному такому сенсі. Тобто це не симфонія, якою вона стала, а якийсь діалог між цими ... К. С.: Симпосіон. В. С.: Так. Тут немає ніяких захмарних претензій. *Просто запросив гостей, – ну, які прийдуть*» (виділено нами) [197, с. 108].

В інтерв'ю з композитором, наведеному у дисертаційному дослідженні Ю. Фурдуй, знаходимо підтвердження тези про співдружність, запрошення, очікування у трактуванні циклу, де велика форма створюється через



об'єднання «споріднених миттєвостей»: «Головне, що *кожна багатель чекає іншу*. У неї є музичне (очікування), через перерваний каданс. <...> Симфонія в старому сенсі, як би *співдружність багатель і багательних циклів один з одним*» (*курсив наш – К. М.*) [223, с. 221]. Таким чином, можемо виявити у зв'язку з тріадою «філософема – авторська метафора – музична структура» таку модель: Симпосіон як Всесвіт (метафора дружнього застілля) – фрактальна будова циклу (окрема багатель – мікроцикл всередині циклу, цикл – макроцикл), персоналізовані назви та присвяти, «запрошення» та «очікування» у вигляді перерваних кадансів.

**Тиша.** Для більш-менш всебічного розгляду цієї метафори звертаємось до розмови В. Сильвестрова з його близьким другом, видатним філософом С. Кримським « “Школа тиші”, або “Попелюшка у дранті”» [197, с. 67]. Тут музику В. Сильвестрова філософ називає спробою серед гучної цивілізації створити «школу тиші». Сам композитор вказує, що «в школу тиші входить же не лише сама тиша, а ще й відсутність композиторської завантаженості, композиторських жестів, які створюють композиторську гучність» [197, с. 68]. Тиша у «Циклі циклів» лунає, триває, народжує смисли. З метафорою тиші у Сильвестрова пов'язана ідея творіння, перехід «з ніщо в що». Це «що» для нього «насіння музики», одне з авторських визначень багатель [223, с. 217]. Ключовим моментом тут буде зародження у тиші нового, наївного, вразливого. Спорідненою духом до творчості В. Сильвестрова видається паралель із «Хроніками Нарнії» видатного християнського мислителя К. С. Льюїса та момент творіння Світу з нічого через звучання – пісню Лева (у Льюїса алегоричне уособлення Бога). З цієї пісні народжується все живе – зірки, водойми, дерева, звірі... У Сильвестрова також знаходимо парадоксальний образ «звірів, що грають»: «Припустимо ось тварини, коли в дитинстві вони всі однакові, вони всі радіють і грають. А потім вже, коли вони виростають, вони один з одним полюють. Але коли спочатку, щось боязке, але не тільки боязке. У дитинстві це якась стадія буття, яка ... це стадія буття, *коли істоти тільки починають*. А тут я перевів це в музику.

*Музика це теж якісь істоти, які тільки ось народжуються.* Коли вони народжуються, вони *грають один з одним, вони об'єднуються в надцикли* ( курсив наш – К. М.) [223, с. 218]. Бачимо, що багателі постають як дитинство музики, як ранок буття.

Слід особливо зауважити, що момент творіння В. Сильвестров ставить в опозицію до вигадування, конструювання музики: «Багатель – це звільнення від намірів складати музику» [223, с. 224], «Я опускаю вторинні, дуже важливі вторинні ознаки музики, я їх як би послаблюю – для того, щоб посилити первинні, онтологічні» [197, с. 68]. У принциповому відношенні можна говорити не лише про метафору тиші, а про смислову єдність (Тиша-Ніщо-Творіння), яка проявляється як на концептуальному, так і цілком матеріальному (ремісничому у високому сенсі) рівні тексту, (який детальніше розкриємо у підрозділі 3.3 у зв'язку із ідеями темпоральності та теорією вищих виконавських піаністичних прийомів М. А. Аркадьєва [13; 14; 218]).

Ще один з аспектів прояву метафори тиші у стилі В. Сильвестрова – *драматургічно-композиційний*. І. Некрасова, розмірковуючи про драматургічні функції тиші у сучасній музиці [146], виділяє *латентну драматургію* тиші, що виникає як «результат відображення звукових подій реального драматургічного ряду у сфері надзвукової енергетики, що цілком відповідає метафізичній природі тиші» [146, с. 157]. Латентна драматургія тиші втілює символічний пласт твору, вона пов'язана із образами «тиші-пам'яті, тиші-історії, нарешті, тиші-вічності» [там само, с. 156]. Дослідниця використовує дані формулювання для аналізу твору Д. Смирнова «Коротка історія музики», та, на нашу думку, вони близькі сильвестровському стилю. З поетикою тиші І. Некрасова пов'язує також і тенденцію відмови від кульмінаційної зони у багатьох творах сучасних композиторів, у тому числі й В. Сильвестрова (його концепція «постсимфонії», «симфонії, побудованої в зоні коди»): «Драматургічний акцент у постсимфоніях переноситься на тихе

умиротворене споглядання, емоціонально-динамічне димінуендо» [там само, с. 158]. Справедливим це твердження є і для багательного стилю в цілому.

І в найновіших творах композитора продовжується лінія **тиші** – як **кредо**, граничне злиття зі світом ідеального, мета-тема «рукотворного космосу» ([179]) В. Сильвестрова. У цьому сенсі симптоматичним вважаємо опублікований нещодавно ескіз Кантати № 5 для сопрано (або баритона), (2020). Першою з п'яти частин є номер «Тиша» на текст В. Ільїна, який дозволимо собі навести повністю:

*Я прислушиваюсь к ночи, ночь ко мне  
В невесомой и непрочной тишине  
Время времени устало счет вести  
Тишиною время стало и грустит.*

*Тишина одна осталась тишиной  
С ночью, временем усталым и со мной  
Я прислушиваюсь к ночи, ночь ко мне  
В невесомой и непрочной тишине. [див. Додаток С]*

У авторському ескізному виконанні музика справляє глибоке враження сповіді, післямови, вона наскрізь проникнута постлюдійністю.

У своєму есеї «Музика тиші» Н. Герасимова-Персидська на противагу «жахуючій експансії шуму» протиставляє «могутні адаптивні сили культури», які «прагнучи балансу, почали виробляти **антитіла**» [145, с. 239]. Саме такими «антитілами» і є тихі опуси В. Сильвестрова, що примирюють «людиновимірність» земного життя, з одного боку, і незбагненні масштаби космосу – з іншого» [там само].

**Час.** Нерозривно у В. Сильвестрова пов'язані філософемі тиші та часу: «Відчуття «термінальності», кінця – на схилі епохи, тисячоліття – спонукає звернути погляд у минуле і охопити все багатство європейської музичної культури як свою власність. Можливо взагалі минуле, пам'ять не можуть існувати інакше як у тиші. Завмирання, уповільнення свідчать про неможливість залишити ці прекрасні образи. Недарма так проникливо «проспівав» В. Сильвестров слова Ф. Тютчева: «продлись, продлись, очарование». Пам'ять про минулі музичні твори, їх постійна присутність розширює простір. Тут ми наближаємось до такого

розширення часу, коли він стає відблиском Вічності – як одночасного перебування багатьох сутностей» (за Н. Герасимовою-Персидською (цит. по [145, с. 241]).

У «багательному епосі» В. Сильвестрова категорія часу відіграє особливу роль та втілюється амбівалентно: спостерігаємо, з одного боку – афористичність, миттєвість, розімкненість, недомовленість, очікування, «підвішеність», неповторність миттєвостей при зовнішній подібності. Згадаємо диск з аудіозаписом «Циклу циклів», де, відповідно до вказівок композитора було збережено побутові шуми – голоси дітей, що грають на вулиці, спів птахів, – закарбована неповторна мить з усіма її звуковими «недоліками», «випадковостями», врешті, є дуже цінною); з іншого – вічність, повтори, варіативність, циклічність життя, діалог епох, «великий час» (за М. Бахтіним) [18]. Із концептом «великого часу» пов'язана авторська метафора «бджоли, що збирає мед із завітчаних полів». Саме так називається одна з «багательних варіацій» у «Сімполіоні» [197, с. 188]. «Завітчані поля» у розумінні В. Сильвестрова – це XVIII, XIX століття, трохи – XVII. Бах, Гендель, Моцарт, Гайдн, XIX століття – суцільне цвітіння, вона виконується й досі, залишається улюбленою, актуальною: «У XXI столітті я як бджола з цими багателями: збираю мед з квітучих полів» [там само]. У той же час XX століття, за рідким винятком (наприклад, три вальси, присвячені Шенбергу, Бергу та Веберну), залишається поза увагою «бджоли», тут цвітіння «підморожене»: «Мені кажуть: «А де ж XX століття, чому його немає?» Я відповідаю: «У XX столітті не було цвітіння, там одні «бодяки» цвіли і кактуси!» <...> У XX столітті стало більше горя, нещастя; там не цвітіння, а якісь загрози, нарости. Тобто там одну гіркоту можна було збирати, але ж бджоли цього не вміють» [197, с. 189]. Водночас у цій самій бесіді з композитором знаходимо тезу про **метафоричність, деформації, недомовленість** як прикмету XX століття у його творчості. Таким чином, можемо говорити про дані концепти як невід'ємні складові авторського стилю, «маркери» сучасності у нібито традиційному звучанні багательей.

Отже, базова філософема часу наповнюється та огортається шаром метафор («бджола», «бодяки і кактуси», «заквітчане поле») і втілена на рівні музичного синтаксису (специфічна агогіка, невеликий обсяг багателей поряд із нескінченністю, розімкненістю у рамках «Циклу циклів», *attacca*, тридольність, часте паузування), у стилізаціях мелодики (які у В. Сильвестрова нагадують палімпсест, де образи різних епох просвічують крізь інші), присвятах музикантам різних історичних періодів.

**Пам'ять.** Вона постає у модусах ностальгії, присвячення, закарбування, епітафії. Можемо розглядати «Цикл циклів» як «альбом пам'яті», щоденник, пам'ятник та інші комеморативні практики культури («Я пам'ятник себе воздвиг из багателей» – В. Сильвестров [279]. Тут навіть можна знайти у назвах багателей ознаки комеморативності – наприклад, мікроцикл «Миттєвості пам'яті – II» (2004) ор. 27, присвячений професору В. Воробйову («Багателі – XVI»). «Цикл циклів» – ніби скарбничка неповторних миттєвостей. Чи не тому саме в авторському, ескізному, домашньому виконанні багателі справляють таке надзвичайно сильне враження на слухачів?

Філософема пам'яті у «Циклі циклів» на конструктивному рівні пов'язана із використанням жанрових «маркерів» у багателях, що мають назви – серенада, мазурка, вальс, колискова тощо (докладніше зв'язок філософем, авторських метафор та їх музичного втілення відображено у наступній таблиці).

**Таблиця 2. Тріада «філософема – авторська метафора – елементи музичної мови» у цілісній системі «Циклу циклів» багателей В.Сильвестрова**

| Філософема                  | Авторська метафора                                 | Елементи музичної мови   |
|-----------------------------|--|--|
| <i>Симпосіон як Всесвіт</i> | Метафора дружнього застілля, «музика у себе вдома» | Фрактальна будова «Циклу циклів» (окрема багатель – мікроцикл всередині циклу – цикл – макроцикл); численні присвяти друзям та |

|   |   |  |
|---|---|--|
|   |   | <p>близьким у більшості опусів;<br/>         гармонічна розімкненість як «запрошення»;<br/>         естетика «нової простоти» та панування мелодії на усіх рівнях фактури як «посмішки музики»[1].</p>   |
| <p><b>Смислова єдність «Тиша-Ніщо-Творіння»</b></p> | <p>Перехід з «ніщо» у «що»;<br/>         «зерна» музики;<br/>         «народження звуку з мовчання»</p> | <p>Динамічні градації у межах <math>ppp &lt; mp</math>;<br/>         Застосування лівої педалі як обов'язкова умова акустичної ситуації; відсутність явних кульмінаційних епізодів, постійне перебування в «зоні коди».</p>  |
| <p><b>Час</b></p>                                   | <p>«бджола», «бодяки і кактуси», «заквітчане поле», музичні «миттєвості»</p>                            | <p>Особливості музичного синтаксису (специфічна агогіка, невеликий обсяг багателей поряд із нескінченністю, розімкненістю у рамках «Циклу циклів», <i>attacca</i>, тридольність як провідна формула руху, часте паузування, помірні темпи); використання характерних формул-інтоном новоевропейського музичного словника (XVIII-XIXст.); багаторівнева темпоральність фактури (див. докладніше у розділі 3.3.)</p>   |
| <p><b>Пам'ять</b></p>                               | <p>«пригадування», «блаженство повторення»</p>  | <p>Модуси ностальгії, присвячення, закарбування, епітафії, елегії, постлюдійності втілено у жанрових підзаголовках («моменти пам'яті», «моменти Гайдна», «моменти Моцарта» тощо, присвячення окремих багателей пам'яті видатних музикантів минулого, так само як і близьким друзям); апелювання до «пам'яті культури» через використання жанрових «маркерів» серенади, вальсу, пасторалі, серенади, мазурки, колискової та ін.. (див. перелік у дисертації Ю. Фурдуй [223, с. 164, 208-215] «пам'ять» жанру (специфічні ритмоформули, артикуляційно-інтонаційні «рудименти»,</p> |

|  |  |   |
|--|--|---|
|  |  | властиві класико-романтичній фактурі; принцип варійованої репетитивності. |
|--|--|---|

Завуальовані прихованими авангардними «ледь-ледь» (один із принципово важливих прийомів у В. Сильвестрова), що проявляються у фактурі, ритмі, несподіваних гармонійних зрушеннях, «тональній атональності», «уривки» музичної метамови, яку винесло на «берег» багателей з «океану протоінтонацій» (за В.Медушевським) сприймаються як незнищенні коди «пам'яті жанру» – музика ніби «пригадує» себе справжню, про таке пригадування композитор неодноразово говорить у своїх коментарях: «...написання музики в сучасних умовах – це пригадування того, що вже було <...> в результаті чого виникає якесь болісно спотворене, покрите патиною, тлінням і ностальгією повторення. В такому агонізуючому пригадуванні і покритому тлінням повторенні й полягають вся принадність, вся болісність і вся насолода, що криються в творінні музики наших днів» [194, с. 201].

Ще одна метафора – «блаженного повторення» – втілюється тут через особливу варійовану репетитивність, як на мотивному рівні, так і у царині форми макроциклу (коли форма ніби проростає зсередини через *повтори подібних структур*, направлених щоразу іншими можливими траєкторіями, своєрідне втілення алеаторичного принципу). Про свою версію алеаторики, поліваріантності (як логічного продовження авангардних шукань, але вже на іншому шаблі) у багательному стилі композитор згадує в одному з недавніх інтерв'ю [156].

Проаналізувавши у першому наближенні обрані нами «синтетичні єдності» (філософема – метафора – музична структура), можемо стверджувати, що висловлювання майстра мовою метафор мають конкретне вираження у сфері музичної мови його багателей (музичний синтаксис, гармонія, особливості формоутворення тощо). Повторюємо, це далеко не вичерпний перелік можливих філософсько-метафоричних конструкцій.

Однак, на наш погляд, його цілком достатньо, щоб зрозуміти принципи синтезування, взаємодоповнюваності метафори та відповідної музичної структури, та визначити орієнтири для подальшого аналізу у даному напрямку. До типологічних ознак, які виявлені науковцями у попередніх дослідженнях багательної творчості В. Сильвестрова, ми додаємо **метафоричність як невід’ємну смислову складову жанрової ідеї багателі**, яка у повній мірі розкривається лише у контексті всеосяжного музично-філософського універсуму композитора. У розмаїтті авторських метафор, на наш погляд, генеральною є метафора «застільності», яка відсилає до філософемі **сімпосіону**. Вона може стати всеохоплюючою у трактуванні форми макроциклу багателей, виводить «Цикл циклів» у сферу метажанру, пояснює структуру «розімкненості» та наповнення простору новими «гостями», музичними постатями. Тут панує очікування, подив, нарешті – Зустріч.

### **3.2. «Цивілізація Дружби» Валентина Сильвестрова: концепт циклу-сімпосіону**

У спробі наблизитись до осягнення феномену багательного макроциклу В.Сильвестрова ми обираємо досить часто артикульовану композитором проблему персональності тексту: «В мистецтві – в музиці чи живописі – є тексти невідмінні, персональні, а є речі, які пишуться в зоні «взагалі»: якесь-там взагалі уміння чи навіть який-небудь взагалі світ <...> А між тим культура завжди засновувалася саме на текстах персональних...» [193, с. 3]. «Цикл циклів» багателей можна розглядати одночасно як явище універсальне, надіндивідуальне, та водночас цей текст – справжня *маніфестація персональності*. Автором дослідження обрана лінія біографічно-життєтворчого виміру (який необхідний для розуміння тексту). Наслідуючи метафоричний дискурс, притаманний В. Сильвестрову, простежимо як укорінюється циклічний принцип мислення композитора



крізь призму його життєтворчості, чому саме така форма (цикл циклів) стала можливою і потрібною, такою природною для нього.

Теоретичною основою можуть слугувати філософські теорії біографії та основ теоретичної біографістики, що були розроблені сучасними українськими філософами О. Валевським, І. Голубович, В. Менжуліним [27; 48; 139]. Нас у цих теоріях цікавить виявлення та осмислення філософських підстав біографії, начерк онтології біографії. О. Валевський виділяє дві онтологічні презумпції, умови можливості існування біографічного/автобіографічного досвіду: а) базова інваріантна орієнтація певного типу культури на *індивідуалізм* [27, с. 6]); б) певний набір умов, який забезпечує можливість текстуального представлення індивідуального в культурі, *виразимість індивідуального* (ці умови філософ називає «онтологією біографії»). І. Голубович додає до цих двох презумпцій ще одну – *можливість розмови* (у застосуванні до «Циклу циклів» – дружнього діалогу, що відбувається у дружньому колі) та спроможність до розмови як онтологічну передумову [48, с. 175]. Такий підхід вітчизняних філософів дозволяє нам розглянути багательну творчість В. Сильвестрова у контексті презумпцій (а особливо – другої, виразимість як онтологія проявляється в даному випадку через життєтворчість). І. Голубович та О. Валевський у річищі своїх наукових інтересів говорять про можливість *текстуального представлення індивідуального в культурі*. Ми ж хочемо доповнити дану тезу музичним представленням в рамках багательного жанру.

На нашу думку, у стилі Валентина Васильовича можна говорити про тісне переплетіння текстуального та біографічного просторів. Його відома теза про «музику у себе вдома» буквально втілюється ним у щоденній практиці *служіння* (у розумінні сковородинської сродної праці, необтяжливого любовного виконання життєвого призначення). Як вказує Т. Фрумкіс, «до якого б періоду життя і творчості композитора ми не звернулися, ми знайдемо його, в основному, «вдома» (будь то квартира в Києві, адреса якої, до речі, не змінювалася за останні майже п'ятдесят років,

чи яке-небудь тимчасове місце перебування, де він знаходився у якості гостя, стипендіата та ін.), «вдома» та за одним заняттям: музикою... *Музика, по суті, не залишила місця для «біографії». Вона і є біографія в усіх її часових та просторових вимірах* (курсив наш – К. М.) [197, с. 372]. У фільмі «Діалоги» Т. Фрумкіс підкреслює унікальність життя-музики майстра: «Рідким є композитор (я просто не знаю інших таких), котрий би з ранку до ночі займався... (багатокрапка)...музикою!» [57].

Дослідниця салонної культури О. Антонець у своїй дисертації [7] розглядає дім як ейдос і топос культури, у метафізичному сенсі дім виступає як *topos*, життєвий простір, архетипічний образ [7, с. 18], де на всьому лежить відбиток духу людини. Таким особливим простором є і маленька кімната на Русанівці, обита зеленою тканиною, з роялем та «вавилонською вежею» нот і книг, де впродовж десятиліть живе і створює свої безмежні музичні світи В. Сильвестров. Сам композитор іронізує про таке своє тяжіння до одного улюбленого місця: «Ось Бах далі Лейпцига не виїжджав і... якимось в музиці не відчувається, що не був у Нью-Йорку» [57]. То може, музика «у себе вдома», коли вона «вдома» у Сильвестрова? Окрім місця особливу ауру, ореол смислів та тяжінь створює і оточення – друзі, колеги. При зовнішній репутації людини замкненої, відстороненої Валентин Васильович дивним чином збирає навколо себе, а що важливіше – у своїх текстах безліч прекрасних людей, відданих друзів. У його життєвій орбіті реалізується згадана вище онтологічна «можливість розмови та спроможність до розмови» – безперервний плідний діалог, який веде композитор як із своїми сучасниками, так і з майстрами минулого, утворюючи особливе коло – «Цивілізацію дружби» (за О. Філоненком [230; 231]), яка залишається відбитком у «зоні пам'яті» у вигляді тих самих «невідмінних текстів». Тут маємо на увазі численні авторські присвяти, які можуть дати уявлення про масштаби «дружнього простору» В. Сильвестрова. Є. Громов каже: «у пізніх його п'єсах присвяти пішли косяками та гронами. Це як святкові листівки – усім, із ким знайомий» [151]. Не погоджуємося із дещо знецінюючою

інтонацією – авторські присвячення останніх років – не штаповані листівки, а своєрідний «щоденник щедрості».

Щоб окреслити контекст філософії дружби у творчості В. Сильвестрова, проілюструємо його «взаємними дружніми траєкторіями» (котрих, насправді, безліч, але ми зосередимося саме на наступних постатях):

### ***Сильвестров–Канчелі.***

Багаторічна дружба та спільність мистецької «оптики», світогляду поєднує двох митців. Гії Канчелі В. Сильвестров присвятив «Гімн – 2001» для струнного оркестру, деякі багателі (про них докладніше у наступному підрозділі), а коли Канчелі пішов з життя, реакцією на таку гірку втрату став Диптих (3.10.2019) для хору а capella («Гірські вершини» та Постлюдія)[див. Додаток С].

Зворушливі та довірливі стосунки композиторів відчуваються «крізь рядки», збереглося чимало інтерв'ю з Г. Канчелі та його коментарі про В.Сильвестрова, наведемо деякі з них:

- «... ти досяг тієї складної простоти, коли особливої актуальності набуває вислів:« Немає нічого важчого, ніж зіграти те, що позбавлене труднощів». Що ж далі? Не знаю. Думаю, не знаєш і ти. Можу лише припустити, що буде продовжуватися процес зближення з тими світлими образами, які поступово, разом з роками, що йдуть в минуле, все більше віддаляють нас від повсякденної суєти і все більш наближують нас до блаженного стану невагомості» (2007) [197, с. 29];
- «Ім'я Сильвестрова асоціюється у мене, в першу чергу, з піднесеністю, з чистотою, порядністю, чесністю і Божим даром. Це саме та особистість, щодо якої найвищі слова мені не здаються нескромними. Ні я, ні мої нащадки ніколи не будемо соромитися цих високих слів. Валя Сильвестров – один з небагатьох людей, перед якими я схиляюся...» [145, с. 245];

- «Я недавно переніс інфаркт... і лікарі наполегливо рекомендували ходити, гуляти якомога довше, я це дуже не люблю і я змушений цьому підкоритися... і єдине, що мені полегшує мій стан під час цієї ходи <...> це те, що я беру з собою компакт-плеєр і слухаю музику Сильвестрова, тому що вона мене як ніщо заспокоює» [57].

Більш детальний розгляд музично-стильових перетинів дружніх траєкторій В. Сильвестрова та Г. Канчелі пропоновано у наступному підрозділі дисертації.

### ***Сильвестров – Карабиць.***

Композиторів пов'язує не лише спільна школа у класі майстра Д. Лятошинського та приналежність до Київського авангарду, а й багаторічної дружба та надзвичайно довірливі, творчі взаємини.

В. Сильвестров так висловлюється про свого друга: «Згадуючи Івана Карабиця, видатного музиканта і чуйну, шляхетну людину, я тепер розумію, яким безцінним даром є дружба з такими людьми, як він. Пам'ять про нього для мене є священною. Гостинність Карабиця була прямим продовженням його світлого образу і моральної висоти. Сьогодні кожен може відчутти гостинність його творчого світу» [92, с. 289].

Автора даного дослідження у зв'язку із запропонованою метафорою «цивілізації дружби» як передумови народження музичних текстів цікавить своєрідна «траєкторія» взаємних присвят двох українських майстрів. Це, насамперед, «Пять музичних моментів» для фортепіано з оркестром І. Карабиця, присвячений В. Сильвестрову (докладно твір проаналізовано у дисертації О. Копелюка [99]) – один з останніх завершених творів композитора, у якому знайшла відображення генеральна естетична лінія В.Сильвестрова останніх десятиліть, тяжіння до великих, але не «монументальних» циклів, у яких актуалізується музична миттєвість. Продовжується історія взаємних присвят уже після смерті І.Карабиця, коли В. Сильвестров завершує його ескізи, взяті до лікарні – результатом такої

шанобливої і делікатної роботи стала «Елегія» (2000...2002), присвячена дружині І. Карабиця Маріанні Давидівні Копиці.

У збірці «Vivere memento» пам'яті Івана Карабиця читаємо: «Як мудро придумав Сильвестров! Адже на поверхні лежав, буквально напрошувався, більш простий хід: поставити тільки одне, своє ім'я і, вказавши, що «композиція заснована на карандашному ескізі в нотному зошиті Івана Карабиця, який він взяв з собою до лікарні, думаючи про новий твір» (ці слова Сильвестров помістив до заголовку), присвятити йому свій твір. Але це – Сильвестров... І в тому, що саме він «підхопив» стихлий голос Карабиця і озвучив наповнив музикою, одухотворив його, і в тому, як він це зробив, і, нарешті, чому саме так, – теж прихований глибинний сенс... Це Музичне приношення, ця тиха, чудова, не земної, а скоріше горішньої краси музика – сама вічна, найпрекрасніша «Вічна пам'ять» Івана Карабиця» [253, с. 30-31].

Але все ж Валентин Васильович здійснив ще одну присвяту своєму другові, створивши «Прощальну серенаду» (2003) для струнного оркестру.

### ***Сильвестров – Вустін.***

Завершуючи ескізний огляд деяких «дружніх траєкторій» всередині музично-життєтворчого універсуму В. Сильвестрова вкажемо на ще один «портрет» – російського композитора Олександра Вустіна, з яким також мав дружні стосунки Валентин Васильович та присвятив цикл «Чотири пісні» у 2006 році. На жаль, у 2020 р. Олександр Вустін пішов з життя, і В. Сильвестров із дивовижною шляхетністю відреагував на цю скорботну подію циклом «Мелодії пам'яті» (27.04.2020)[див. Додаток С]. Презентуючи цикл, композитор так висловився про свого друга: «ці пісні як би символізують відношення... пам'яті, тому що образ цього композитора дуже шляхетний... він як би нагадував мені, коли я з ним спілкувався, яких-небудь персонажів Толстого... шляхетне обличчя, поведінка його, і таким чином ці як би пісні... дві старовинні пісні ХІХ століття вони нібито ожили в його особі, як його пам'ять» [142]. Увесь корпус присвят та меморіальних творів, серед яких велика частина міститься у «Циклі циклів» багателей, складає

один єдиний *симпосіон* (за Платоном [158]), де усі друзи, з теперішнього та минулого збираються за одним столом. За влучним висловом К. Сігова, «Почута, розділена, спільно пережита музика стає ключовою частиною нас самих та формою реальної участі у житті іншого. Вона, і хліб, і вино, – з одної чаші. Без протиставлення дружніх трапез і поминальних тризн звучать музичні присвяти присутнім та тим, хто пішов, сходячи туди, де «любов ніколи не перестає» [197, с. 5].

Означену невід'ємну властивість «Циклу циклів» – зародження та існування в «зоні пам'яті» (за В. Сильвестровим) можна осмислювати з позицій глобальної тенденції «розгортання символічних макроциклів у їхніх різновидах на гіпертекстовому рівні функціонування музичної свідомості» [102, с. 419]. А. Кравченко у статті, присвяченій проблемі макроциклів як локусів інтертекстуального смислоутворення [102] виявляє означену тенденцію у «творах специфічного жанрового "нахилу" мемогу, т. зв. "музиці спогадів" – **посвятах, постлюдіях, епітафіях, музичних дарунках** (виділено нами – *К. М.*), де "пріоритетне значення має особистісний контент, а також різного роду посилення, що виконують роль певної вказівки, «пускового механізму» смислоутворення" [100, с. 71]. Об'єднуючись у символічні макроцикли, твори-мемогу утворюють спільний діалогічний простір культурно-історичної, жанрово-стильової та музично-семіотичної пам'яті, де у наближенні або дистанціюванні відносно "чужого" текстового матеріалу <...> простежуються діахронічні зв'язки поколінь» [102, с. 417]. «Багательний епос» значною мірою складається саме з названих «творів-мемогу», та навіть якщо багатель у рамках мікроциклу не має уточнюючого жанрового підзаголовку (постлюдія, епітафія, присвята тощо), сама ідея багательей як «персональних» текстів, які «було б шкода забути» (В. Сильвестров) [197, с. 8] вже є підставою для зарахування багательного доробку композитора до категорії **макроциклів пам'яті** (за А. Кравченко).

Розмірковуючи про універсальність ідеї циклу-симпосіону як форми висловлювання (маємо на увазі велику форму, що складається зі споріднених «миттєвостей», відкриту, діалогічну), можемо спостерігати її аналоги у різних видах мистецтва, зокрема в літературі. Тут один із влучних прикладів знаходимо у такій близькій до естетичних вподобань В. Сильвестрова традиції японської поезії з її дзенівським плеканням неповторності миті (докладніше про зв'язок багатель з філософією дзен-буддизму див. у статті С. Сульдіної [207]) – поетичні змагання ренга («нанизані строфи», «ланцюговий вірш») дуже нагадують «Цикл циклів» багатель за структурою та семантикою. Ренга – своєрідний жанр японської поезії, що досягнув найбільшої популярності у XIII–XVI ст., у якому головною рисою є діалогічність (найчастіше два або три поети публічно обмінювалися двовіршами та тривіршами за певними суворими правилами, у процесі імпровізовано народжувалися великі форми – найбільш поширена у сто строф, але розмір міг сягати й тисячі). Дослідниця японської літератури О. М. Дьяконова так описує процес народження колективного твору: «...Ренга так влаштовані, що **кожний попередній вірш ніби «опромінює» наступний** – разом вони народжують нові єдності, проявляються нові смисли, які не притаманні кожному окремому віршу. Так і хочеться сказати, що кожен поет додавав у ланцюжок ренга щось своє, але це не так. Поети слідували строгому канону...» [35]. Серед важливих рис, що пов'язують багательний епос та поезію ренга, зазначимо такі:

- *Лаконічність, «велике у малому»:* (у «нанизаних строфах» по 14-17 складів, 3-4 значущих слова, межа стислості – «як побачити велике у малому, як в 17 складів вмістити природу, людей, почуття, великі події, дрібні деталі, смерть і життя...» [35]);

- *Діалогічність як конструктивний принцип:* ренга – своєрідний «поетичний симпосіон», його форма побутування, комунікативна ситуація – зустріч, «бенкет» поезії: «ренга складалася експромтом на публічних поетичних сесіях, де були присутні не лише поети-учасники, а й знавці, критики, просто

глядачі» [63]); форму «Циклу циклів» В.Сильвестров неодноразово описував як «застілля» – один цикл-зустріч вміщує у себе тих, хто «поміститься за столом» [особистий архів].

- *Особливе ставлення до миттєвості*: «нанизані строфи» вміщують у собі концентровані миттєвості-натяки, що фіксують неповторний момент. Такий же принцип В. Сильвестров використовує у багателях: «...з японською Дзен-буддистською естетикою я жив певний час у 80-ті роки. Близьким було те, що Дзен-буддизм пов'язаний з миттєвістю... І багателі – це дзенівські миттєвості, але тільки без стилізації під Дзен, як, наприклад, у Кейджа» [207]. В одному з інтерв'ю він порівнює багателі із миттєвостями-осіяннями, що проростають у мелодію : «...багатель<...> це і є осіяння <...> Спалах якоїсь ясності. Або прозорості» [193, с .281];

- *Майстерність без «наміру», ненавмисність*: «слухаючи трелі солов'я чи голоси жабок, розуміємо ми – кожна жива істота складає свої пісні» (так описує природну, до-людську поезію автор поетичного трактату, і саме до такої природності висловлювання закликає поетів» [35]. Така творча установка на природність, спонтанність властива і багателям В. Сильвестрова. Можемо простежити тут і аналогії з таким поняттям японської культури як сибумі (тип та відчуття краси, що характеризується відмовою від «красивості», необробленістю форм, початковою недосконалістю, в тексті може виражатися у недомовленості, відсутності «красивих» слів, втілюється через простоту, природність, відсутність «зробленості», деякі автори визначають сибумі як «досконалість без зусиль» [62]).

- *Розімкненість між елементами великої форми, тяжіння до циклічності, особливе значення повторів*: момент «запрошення», «очікування» присутній і у поетичному тексті «ланцюгових віршів» (зміст попередньої строфи впливає на наступну), і у музичній мові багателей (незавершеність, розчинення у перерваних кадансах); при цьому у ренга «кожна строфа не фрагмент, а незалежна частина, що тяжіє до цілого» [63, с. 132]. Стосовно ідеї циклічності – багателі групуються у цикли-«сім'ї» за принципом подібності,



В. Сильвестров висловлюється про «блаженство повторення» [194, с.235], у «ланцюжкових віршах» циклічність втілює філософію буддизму про колообіг людського буття, що у поезиці ренга виражається через повторення, повернення, циклічність використання слів-образів. «Словник ренга складено так, ніби людину у круговороті її життя супроводжують набори слів, які рухаються разом з нею, з її долею» [63, с. 134];

- *Протиставлення методоцентризму та щирого висловлювання у мистецтві*: ми уже згадували про визначення В. Сильвестровим багателей як «відмови від наміру складати музику», схожий принцип знаходимо у трактаті з теорії ренга буддійського монаха, філософа та поета Сінкея («Розмови півголосом»), де він протиставляє винахідливість, жонглювання словами, ефектність, «змагання в дотепності», гру слів («вірші ці навмисно вправні і цим приїлися» [63, с. 140]) та важливе поняття класичної японської поезії кокоро («серце», «душа», «смысл»).

- *Поєднання квазі-імпровізаційного викладу (те, що народжується тут і зараз) із опорою на традиції минулого (важлива складова – діалог епох)*: ренга, яка складалася експромтом, непередбачувана, поети не знають, куди заведуть їх «повороти теми». Часто поворот відбувається через 2-3 строфи. Теми змінюють одна одну, і жодна з них не може домінувати, рух відбувається в різних несподіваних напрямках [там само, с.132]. Так само у багателях спостерігаємо несподівані модуляції, відлуння далеких тональностей, вільний плин музичної процесуальності. При цьому зауважимо, що і в «нанизаних строфах», і у нотному тексті багателей «зашиито» досить чітко регламентовані правила виконання, імпрровізаційність тут лише зовнішня. Важливою є опора на традиції (так, у поезії ренга творці повинні враховувати весь попередній багатовіковий досвід, вміло користуватися посиланнями та алюзіями, що називалося у них «знанням речей», тобто старовинних поетичних шедеврів); відомі випадки, коли у якості початкової строфи використовувалася алюзія на рядки 700-річної

давнини. Часові «арки», діалог епох у «Циклі циклів» багателай також відіграє важливу роль.

- *Особлива роль поета, поетичний світогляд, поетизація навколишнього світу, буденності:* не перебільшенням буде сказати, що у творчості В. Сильвестрова, починаючи з «Тихих пісень», домінує і проявляється у різних формах «музика поезії». Його цікавить поетичне слово, і навіть у невербальних текстах відчувається відповідна інтонація та тонус. Квінтесенцією «поетичного у невербальному», напевно, можна вважати новий проект «Пісень без слів», заснованих на камерно-вокальних циклах «музики поезії», але із виконанням вокальної партії скрипкою [156]. У статті М. Кузнецової [109] наводиться вислів С. Савенко про постать композитора: «Валентин Сильвестров – поет, он для обыденной жизни бесполезен» [109, с. 22]. Дозволимо собі не погодитися, саме тому що В. Сильвестров поет, він здатен бачити справжню красу у буденному житті, яке крізь призму його дружнього лагідного погляду фіксується у багателях. В трактаті Сінкея образ справжніх поетів, які йдуть наперекір думкам і звичаям натовпу, дивним чином нагадує творця «багательного епосу»: «Їхній розум чистий, ніби водойма з відображенням місяця, воістину вони знаходять радість у гаях поезії» [63, с. 141].

Проводячи ці аналогії, ми, не претендуючи на остаточну істинність, припускаємо, що захоплення естетикою Дзену певною мірою стало одним із чинників, що призвели до «визрівання» форми «Циклу циклів». Навіть та ненавмисність, майже випадковість, про яку у зв'язку з багателями, їх фіксацією у якості довершеного нотного тексту висловлюється композитор [197 с. 206]), відповідає принципу сибумі («сибумі не треба осягати, воно являється саме <...> вільний політ птаха у повітрі може бути сибумі» [62]).

### **3.2.1. Втілення принципу симпосіону у творчості В. Сильвестрова та Г. Канчелі: стильові паралелі.**

В нашу епоху, коли мистецтво вимушено реагувати на глобальні, часом страхітливі та приголомшливі виклики сучасності, все більш актуальними стають камерні, «інтимні» жанри, а Зустріч та Дружба як культурні універсалії шукають художнього втілення. Відповіддю на вторгнення зовнішніх обставин може стати одна із важливих концепцій, на нашу думку – феномен симпосіону, дружнього застілля, що як генеральна метафора пронизує «Цикл циклів» багателей В. Сильвестрова та може бути розглянута як провідний чинник формування макроциклу. Схожу тенденцію нам вдалося виявити у творах Гії Канчелі, геніального «маестро тиші», який нещодавно пішов з життя. Ностальгійний, меморіальний контекст зближує його «Просту музику для фортепіано» та цикл «Листи до друзів» із творами В.Сильвестрова, а принцип формування зазначених циклів, на нашу думку, тяжіє до «симпосіону». Хоча вплив грузинської застольної традиції на музику Канчелі не був предметом нашого пильного розгляду, припускаємо, що метафора «дружнього застілля» є досить близькою для композитора.

У центрі нашої уваги – феномен дружби як важливий чинник циклоутворення, і проводити паралель між циклами митців у даному контексті видається нам надзвичайно доречним, враховуючи дружні теплі стосунки і спільність світовідчуття та творчих принципів визнаних майстрів В. Сильвестрова та Г. Канчелі.

Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду означених вище творів та запропонувати ідею циклу-«симпосіону», нагадаємо традиційне трактування циклічної форми. Так, у енциклопедичній статті В. П. Фрайонова цикли визначено як «музичні форми, що складаються із декількох пов'язаних єдиним задумом, самостійних за будовою частин» [221, с. 615]. К. Руч'євська дає таке визначення циклу як жанру: «це певна цілісність, художня єдність, що допускає максимальну дискретність, самостійність частин, аж до можливості їх виконання поза циклом та заповнення пауз між частинами вербальними фрагментами» [171]. На думку автора, основною рисою, що відрізняє цикл як жанр та форму від довільно складеної збірки, є

«концептуальна єдність, неможливість перестановки частин без зміни (а часто порушення) драматургії, змістової взаємодії частин» [171]. Дослідниця формулює два типи циклічних форм: «перший тип – *ймовірністний* (*курсив наш – К. М.*), з ослабленими функціональними зв'язками, заснований на стильовій спільності матеріалу, цикл, що допускає різний набір складових, можливість різних комбінацій та перестановок, що не порушують художньої єдності» [171], інший же тип циклу, який нас цікавить у зв'язку з обраною темою, «максимально детермінований (<...> всі його частини функціонально доповнюють одна одну <...>, другий тип циклу спирається на індивідуалізований авторський стиль та втілює індивідуалізований задум» [там само]. Саме такими, на нашу думку, є цикли В. Сильвестрова та Г. Канчелі, які стали предметом нашого аналізу. За словами К. Руч'євської, «Цикл як жанр і форма стає <...> ареною пошуку нових концепцій та форм» [там само], і дійсно у сучасній композиторській та виконавській практиці спостерігаємо численні експерименти із циклічними формами, своєрідні «циклічні імпровізації» (за Є. Назайкінським) [121, с. 11].

Попередні автори здебільшого розглядають традиційні циклічні форми (сонатно-симфонічний цикл, вокальні цикли, сюїти тощо), однак нас у зв'язку з обраною темою цікавить більш широкий контексту трактуванні концепції циклу, і тут необхідно навести позицію Є. Назайкінського, описану у статті О. Лосевої [121]. Робота заснована на рукописі неопублікованої книги «Цикл як тип композиції у європейській інструментальній музиці». За свідченням О. Лосевої, Є. Назайкінський розширює рамки ідеї циклічності, зараховуючи до категорії циклів особливого роду весь композиторський досвід (періоди творчості, жанри, опуси, репертуарні виборки та ін.), «формулює ще одну вкрай важливу особливість циклічного принципу: циклічні форми як ніякі інші припускають до створення не лише композиторів, а й **виконавців** (*курсив наш – К. М.*), видавців, організаторів концертів і, таким чином, діляться на авторські та неавторські» [121, с. 11].

У сучасному контексті проблему циклізації описує російська дослідниця С. Гончаренко [50]. Розглядаючи циклічні форми європейської професійної музики у аспектах теорії тексту, вона виділяє рівні циклізації – базовий (цикл як текст), проміжний (цикл, що включає субцикли), а також рівні надциклічних конструкцій, торкаючись понять макротексту, мегатексту та метатексту. За словами С. Гончаренко, «вивчення рівнів циклізації та текстоутворюючих факторів, що діють у них, із необхідністю пов'язує явища малих текстів – конкретних музичних творів, макро-, мега- и мета текстів, – і великого Тексту музичної культури» [50, с. 123]. Автор артикулює проблему конфлікту континуальності та дискретності у самій ідеї циклічної форми, ілюструє способи концептуального поєднання циклів прикладами із сучасної композиторської практики. Звернення до подібної оптики у нашому випадку видається цілком доречним: тяжіння до макроциклу об'єднує двох великих майстрів – згадаємо макроцикли скрипкових мініатюр В. Сильвестрова «Мелодії миттєвостей» (2004) та «Триптих» (2009), безпрецедентний за масштабом «Цикл циклів» багателей для фортепіано; що стосується Г. Канчелі, музикознавці, досліджуючи його симфонії, позначають як макроцикл еволюцію даного жанру у творчості композитора [50, с. 119]. Однак, ми вважаємо, що на цьому не вичерпується потенціал вивчення макроциклічних тенденцій в музичному універсумі Г. Канчелі, дана тема може стати основою для подальших плідних пошуків.

Одним із рівнів надциклу С. Гончаренко називає **метатекст** – групу «циклічних форм, у яку **виконавці, видавці** або **вчені** (курсив наш – *К. М.*) включають твори різних композиторів, поєднуючи їх кроскультурною парадигмою» [там само]. У такому ракурсі ми дозволимо собі розглядати інструментальні цикли В. Сильвестрова та Г. Канчелі – ідея циклу-сімпосіону, яку представимо далі, може стати ще одним прикладом циклізації за принципом метатексту, де у ролі кроскультурної парадигми виступатиме концепт **співдружності**. З одного боку, метатекстом буде кожний з циклів окремо, оскільки, безумовно, вони являють собою дещо

більше, ніж просто зібрання мініатюр, з іншого ж – як метатекст можемо уявити и спільне поле «симпосіонних» циклів різних авторів, близьких за світосприйняттям та способу буття в музиці (якими, власне, і є обрані нами композитори). Таким чином, пропонуємо версію надциклу від особи виконавця та дослідника (наслідуючи принципи, окреслені С. Гончаренко [50] та Є. Назайкінським [121]), а саме Зустріч-симпосіон споріднених світів Сильвестрова та Канчелі.

Нашу увагу у статті С. Гончаренко привернула теза про роль програмності у подоланні відцентрових тенденцій для формування цілісності надциклу, адже, за словами автора, із виходом за межі циклу до макро-, мега- та метапросторів, доцентрові сили неминуче послаблюються, і тут вступають у дію екстрамузичні фактори циклізації: «найважливіший із них – програмність – поєднує текстові групи різного рівня. Часто *саме глобальний, всеохоплюючий характер програми служить причиною надциклізації*» (курсив наш – К. М.) [50, с. 120]. Аналізуючи «Цикл циклів» багателей В.Сильвестрова, що на сьогоднішній момент містить близько семисот творів, можемо стверджувати, що цілісності даній геніальній конструкції для сприйняття слухачем та виконавцем може надати саме визначення такої над-програми, генеральної метафори, якою, на нашу думку, може стати метафора симпосіону, дружнього застілля. Як реалізовано цей принцип у музичному всесвіті В. Сильвестрова, покажемо далі.

У нашому дослідженні ми не випадково ставимо поряд постаті рівновеликих майстрів, наших геніальних сучасників В. Сильвестрова та Г. Канчелі, яких пов'язувала близька дружба та єдність світовідчуття. Тема дружби, зустрічі з Іншим, уваги до людини незримо присутня у творчості, висловлюваннях та способі життя митців. Вважаємо доречним розглянути їхні твори найближчих років крізь призму метафори дружби та виявити спільні тенденції. На нашу думку, саме циклічна форма стала найбільш вдалою та гнучкою основою для втілення метафори симпосіону. У дев'ятій книзі «Нікомахової етики» Аристотеля [12] читаємо: «Чи ж не правда,

подібно до того як споглядання коханого є для закоханих наймилішим і вони надають перевагу цьому почуттю перед усім іншим, тому що кохання існує й виникає насамперед завдяки ньому, так і для друзів найбільш бажаним є жити спільно? Адже **дружба** – це **спільність** <...> І чим би не було для кожної окремої людини буття, і задля чого вона б не обирала життя, живучи, вона хоче провести час з друзями» [12, с. 415-417]. Саме як **дружню спільність** пропонуємо розглянути цикли Сильвестрова та Канчелі.

Чим відрізняються означені цикли від портретних сюїт Ф. Куперена або Р. Шумана? Серед мініатюр Куперена багато «жіночих портретів», у яких втілено найрізноманітніші образи, які, за свідченням самого композитора були «доволі схожими», його «набори» п'єс включали портрети знатних персон, доньок та дружин знайомих музикантів, а в останній збірці композитор присвятив п'єси своїм рідним («*La Coupegin*», «*La Croûilli, ou La Coupeginéte*») [116, с. 319-320]. Як стверджує А. Алексеев, «хоча формально композитор і поєднує свої п'єси у цикли (він називає їх *ordres* — набори), органічного зв'язку між окремими частинами сюїти немає» [4, с. 29].

Натомість, у циклах Канчелі та Сильвестрова окремі номери пов'язані своєрідною над-програмою, що створює конструктивну та символічну єдність. Якщо порівнювати «портрети» Р. Шумана (постаті Шопена, Паганіні, Клари Вік у «Карнавалі» ор. 9) із адресатами «Листів до друзів» Г.Канчелі (кожен номер циклу присвячено одному із близьких співвітчизників), ми спостерігаємо різний підтекст у програмності. За словами К. Зенкіна, «безсумнівною особливістю «Карнавалу» є гострота портретних замальовок» [74, с. 79]. Образи друзів у Канчелі, на нашу думку, не мають на меті споглядання, наслідування рис, а скоріше асоціацію, пробудження милих серцю спільних спогадів.

У дисертаційному дослідженні Лі Юньцзе [115], присвяченому музичному портрету в контексті становлення портретного жанру в образотворчому мистецтві та літературі, автор визначає музичний портрет як «музичний твір (або його самостійну частину), головною та єдиною темою

якого є *зображення* (курсив наш – К. М.) певної людини. <...> Більшість музичних портретів належить до жанру фортепіанної мініатюри. Стислість форми компенсується тяжінням до циклізації» [115, с. 20]. На перший погляд, у портретних циклів мініатюр Шумана або Куперена та циклів Сильвестрова і Канчелі багато спільних рис. Серед численних різновидів музичного портрету у дисертації Лі Юньцзе згадуються й портрети-присвяти (наприклад, «Присвячується І. С. Б.» Б. Бартока, «Данина поваги Равелю» А. Онеггера та інші). Авторські присвяти знаходимо і у «Циклі циклів», і у «Листах до друзів», а кожна з п'єс «Простої музики для фортепіано» має підзаголовок із назвою фільму та другом-режисером. Та все ж, якщо у циклах «портретів» найпершим завданням є *впізнаване зображення, споглядання, імітація реальності*, то у «циклі-симпосіоні» панує *спів-буття, очікування, зустріч, вдячність*.

Відомий український філософ та богослов О. Філоненко у розділі своєї дисертації, присвяченому богослов'ю спілкування та євхаристійній антропології, так описує зустріч з Іншим: «богослов'я спілкування <...> виходить із того, що людина не зводиться до атомарного суб'єкту, в ній є щось неспостережуване поза зустріччю і таке, розкривається тільки в зустрічі, а саме – особистість. <...> Спостерігаються люди, спостерігаються індивідуальності, тіла, зібрання тіл, зібрання індивідуальностей, але тільки в події зустрічі можливе спостереження присутності особистості в цьому світі. Зустріч, яка веде до такого розкриття особистості, і є справжньою зустріччю. Такою є і зустріч з Богом» [220, с. 148].

Тема зустрічі, дружнього спілкування проходить червоною лінією крізь обрані нами цикли Сильвестрова та Канчелі, і якщо у макроциклі багателей В. Сильвестрова спостерігаємо **«співдружність» як конструктивний принцип** (що неодноразово було артикульовано самим композитором, наприклад, в інтерв'ю, наведеному у дисертаційному дослідженні Ю. Фурдуй: «Головне, що кожна багатель очікує іншу. У неї є музичне (очікування), через перерваний каданс. <...> Симфонія у старому



сенсі, як би **співдружність багателей** і багательних циклів між собою» (курсив наш – К. М.) [223, с. 221]), то у циклах Г. Канчелі тему дружби втілено через авторські присвяти, де кожний адресат – близька людина, із якою пов'язано багато теплих спогадів та спільної творчості. За словами самого автора, кожен з двадцяти п'яти «Листів до друзів» для скрипки або кларнету та струнного оркестру присвячено особистості, без спілкування з якою його творчість була би іншою [43]. Теми циклу пов'язані з музикою Канчелі для театральних постановок та кінофільмів, всередині циклу «листи» поєднані у чотири групи – «Музиканти», «Кінематограф», «Театр Руставелі» (саме у цьому театрі, до речі, 2017 року відбулася світова прем'єра циклу у версії для скрипки), та «Близькі друзі». Серед адресатів відомі співвітчизники композитора – Георгій Данелія, Нані Брегвадзе, Вахтанг Кікабідзе, Резо Габріадзе та інші. Особливою дружньою та зворушливою атмосферою було наповнено світову прем'єру циклу у версії для кларнета та струнного оркестру (2019), написаній спеціально для прекрасного виконавця та друга Г.Канчелі Юліана Мілкіса – це був один з останніх творів композитора, який він встиг завершити перед своїм уходом у вічність. Як стверджує Ю.Мілкіс, «Листи до друзів» – це своєрідний рубіжний твір, квінтесенція всього музичного життя великого композитора [43]. Тут, ніби за одним столом, знову збираються усі найближчі і найдорожчі, метафора сімпосіону пронизує цикл, стає провідним символом музичного Всесвіту генія. В одному з інтерв'ю Канчелі процитував рядки О. Мандельштама: *«Большая вселенная в люльке у маленькой вечности спит»* [127]. І дійсно – камерний, зібраний з легкої, прикладної музики цикл немов «маленька вічність» вміщує в собі цілий всесвіт, який продовжує лунати.

Співзвучний симфонічним «Листам до друзів» за змістом та тематизмом цикл «Проста музика для фортепіано» (2011) на теми із музики для театру і кіно. У передмові автор пише: «я вирішив зібрати найбільш дорогі для мене фрагменти в альбом із 33 мініатюр. Чи будуть вони життєздатними, позбавившись свого прикладного статусу, покаже час» [84].

Здавалося б, ніякого сакрального змісту у дані мініатюри автор не вкладає. Але у прозорому та концентрованому фортепіанному викладі знайомі образи, огорнуті такою характерною для Канчелі особливою тишею не сприймаються буквально та ілюстративно, а скоріше метафорично, як ностальгічне відлуння, скельця чарівного дзеркала із фільму Г. Данелії «Сльози капали» (1984) (музика до нього також представлена у циклі). Не тільки соратники-режисери, але й самі герої фільмів та спектаклів опиняються тут «за одним столом». Схожий принцип спостерігаємо у В.Сильвестрова, коли всередині циклу багателей зустрічаються близькі для композитора постаті, які можуть належати різним епохам (так, у «Багателях – III» адресатами присвят виступають Ф. Ліст, Й. Гайдн, дружина Лариса, піаніст Б. Архимович та інші). У «Циклі циклів» знаходимо і присвяти Гії Канчелі: «Eight fleeting waltzes» op.132 (2009, «Багателі – X») та «Five melodies on the occasion of New Year» op.47 (2003–2005, «Багателі – XXI»). На нашу думку, у циклах обох композиторів, як і у їхній творчості в цілому, особливу роль відіграє категорія Великого часу (за М. Бахтіним) [18], і у даному контексті авторські присвяти будують своєрідний «місток у вічність». Як стверджує В. Сумарокова, присвяти «своїми вібраціями створюють світлу ауру пам'яті, любові, вічності й тайни часу» [208, с. 70].

Запропонований нами концепт *циклу-симпосіону*, де генеральною метафорою виступає койнонічність, «співдружність» елементів проявляється не тільки у програмності вищого порядку як екстрамузичному факторі циклізації (за С. Гончаренко [50]), а й є своєрідним способом світо-творення композиторів – можемо говорити і про «співдружність» музичних універсумів Сильвестрова та Канчелі, яка втілюється у певному конгломераті композиційних та музично-стильових принципів (таких, наприклад, як особливе ставлення обох композиторів до тиші, специфічне втілення меморіальних мотивів, паралелі в сфері образності та драматургії циклів тощо), на деяких із них хотілося б зупинитися більш детально. Для цього сфокусуємо нашу увагу на зіставленні саме фортепіанних циклів – «Циклу

циклів» багателей» та «Простої музики для фортепіано», виділивши спільні та відмінні риси за низкою критеріїв (структура та масштаб циклу, музично-стильові особливості, втілення естетики «нової простоти», риси багательності, меморіальні мотиви, авторські ремарки та особливості виконання, образність та драматургія, роль тиші):

**Структура та масштаб циклу.** Об'єм циклів Сильвестрова та Канчелі незіставний – якщо «Цикл циклів» на сьогодні вміщує тридцять підциклів (з яких, за словами композитора, він підібрав 38 авторських програм [29]), де матеріал групується за принципом фрактальності (окрема багатель – мікроцикл всередині циклу – цикл – макроцикл), а обсяг усього «багательного епосу» сягає більше семисот творів малої форми (на сьогодні – близько 30 годин музики), то у Канчелі вся збірка складається з тридцяти трьох мініатюр (тут зауважимо, що «Просту музику для фортепіано» можна розглядати як частину макротексту, адже автор використав теми із прикладної музики, яку створював протягом усього життя і сам писав у передмові до збірки: «Не дивно, що деякі теми, призначені для конкретних постановок або фільмів, проникали й у великі форми, а іноді, навпаки, у них виникав епізод, схожий на цитату з прикладної музики. Мені самому підчас буває складно згадати, де вперше з'явився той чи інший образ» [84, с. 3]). При такому розходженні масштабів все ж вважаємо, що принцип циклоутворення у даному випадку є спільним.

**Музично-стильові особливості (гармонія, фактура, форма, динаміка тощо).** І багателям Сильвестрова, і мініатюрам Канчелі властива проста прозора фактура, лаконічність викладу (наприклад, п'єса № 23 "Поцілунок ведмедя" Канчелі вміщується у 17 тактах, № 9 "Матінка Кураж" – 9 тактів, № 1 "Король Лір" – 12 тактів), переважає стримана тиха динаміка (однак у деяких мініатюрах Канчелі зустрічаємо різкі «монтажні» контрасти *pppp* – *ffff*), відзначимо також велику кількість агогічних відхилень, пауз, що надають музиці невимушеності, імпровізаційності (при цьому метроритм та агогіка у Сильвестрова дуже суворо регламентована авторським текстом).

Особливу роль у циклі багателей відіграє гармонійна розімкненість, яку сам композитор пояснює як своєрідне «запрошення», «очікування» [223, с. 221], цей ефект посилюється авторськими ремарками «*attacca – як один текст*». Схожий принцип спостерігаємо і у циклах скрипкових мініатюр В. Сильвестрова, у своїй дисертації А. Мельник зазначає: «Форма багатьох скрипкових мініатюр макроциклу «Мелодії миттєвостей» – відкрита, що створює алюзію безкінечності та характеризується багатокрапками і гармонічною незавершеністю» [137, с. 157].

Окремо досліджує феномен гармонійної розімкненості у стилі Сильвестрова Д. Жалейко: «“Відкритість” тонально-гармонійних структур – ніби доказ існування за межами матеріального звуку чогось принципово важливого, сповненого істинної рівноваги між чистотою потаємного та піднесеністю сакрального» [64, с. 232]. На нашу думку, гармонійна розімкненість виступає одним з найважливіших принципів циклоутворення у багательному макроциклі В. Сильвестрова і дійсно є не лише засобом виразності, а й носить сакральний характер. Аналізуючи гармонійну структуру у циклі мініатюр Г. Канчелі, бачимо, що більшість п'єс завершуються у певній тональності, гармонійна нестійкість проявляється всередині розвитку, дисонанси «напливають» як розмитий фокус у кадрі, у вигляді витриманих нот, або як яскраві «плями» – кластери. П'єси досить автономні, можуть виконуватися окремо.

**Втілення естетики «нової простоти».** Тяжіння до найвищої простоти, відмова від надуманого, «сконструйованого», повернення до витоків музики зближує Сильвестрова та Канчелі та ще раз підкріплює метафору «симпосіону», адже за дружнім столом немає місця пафосу та зарозумілості, тут панує щире спілкування, невимушеність, проста мова. У статті Н.Ручкіної [172], що висвітлює особливості естетики «нової простоти», автор серед інших чинників звернення композиторів до даної творчої парадигми («простота» як спрощення, як втілення філософії мінімалізму, як «аскетизм» та втеча у добровільну бідність) описує стиль В.Сильвестрова у контексті

«простоти» як відмови від нового [172, с. 325]: «простота у творчості Сильвестрова у рамках виробленої композитором техніки «відмови від техніки» (цит по: [235, с. 346]) пов'язана із «наївністю» раннього романтизму, неакцентованою смиренністю, ліричною післямовою» [172, с. 326]. Сам композитор неодноразово говорив про свою відмову від «методоцентризму» ХХ століття на користь «більш дбайливого» ставлення до музики [193, с. 3], що справедливо і для циклу багатель, де момент творіння не передбачає «вигадування», «конструювання», за словами В.Сильвестрова, «Багатель – це звільнення від намірів складати музику» [223, с. 224].

Пов'язане з естетикою «нової простоти» поєднання сакрального і профанного, яке своєрідно втілюється в обраних нами циклах Сильвестрова та Канчелі. Концепція «нової простоти» В. Сильвестрова розглядається у дисертації Н. Говар [45] у зв'язку із циклом «Кітч-музика» (1977), тут описано виразні засоби, що стали потім характерними і для багатель: «...використовуючи традиційні музичні структури, автор поміщує «авангардні» засоби виразності на авансцену «подій». А самі «авангардні» засоби <...> в появі особливої перервності, використанні різноманітних «лакун», багатокрапок, фермат, неочікуваних гармонійних оборотів, що виходять із романтичної стилістики» [45, с. 81]. У розділі дисертації вітчизняної дослідниці Д. Жалейко [65], присвяченому «багательному» стилю В.Сильвестрова, відзначено, що «кітчеві мотиви», зредуковані до рівня інтоном, є квінтесенцією трансцендентального, духовного змісту [64, с. 12]. Д.Жалейко стверджує, що «багательний» стиль слід сприймати як «новий символізм» (за В. Сильвестровим): його стереотипічні інтонаційні структури долають дуалізм «високе-низьке», «піднесене-банальне». Інтонаційна «профільність» (вираз В. Сильвестрова) п'єс циклів спрямована на впізнаваність «quasi-типових» інтонаційних зворотів, які можуть сприйматися як кітчеві, банальні поза контекстом твору, проте в системі «багательного» стилю митця стають виразниками символічної реальності –

піднесеного, поетичного світу» [64, с.12-13]. Тенденцію до поєднання сакрального та профанного спостерігаємо і у Г. Канчелі ця риса стилю композитора неодноразово артикулювалася музикознавцями. Так, наприклад, російська дослідниця М. Караманова у дисертації, присвяченій стильовим взаємодіям у творчості Г. Канчелі [85], виділяє цій темі окремий розділ, розглядаючи «сакральне» та «профанне» в інструментальних творах композитора 1980-90-х років, особливо зупиняючись на меморіальних циклах. У застосуванні до проаналізованого нами фортепіанного циклу «Проста музика (курсив наш – К. М.) для фортепіано» дуальність «профанне – сакральне» видається нам одною із ключових складових авторського стилю. На перший погляд, твір безперечно потрапляє до розряду «профанних», це виходить навіть із самої назви збірки, а побудова матеріалу дозволяє віднести даний опус до «побутової музики». Наприклад, Н. Говар у своїй дисертації розглядає даний цикл у контексті відродження традицій аматорського музикування: «Цикл Канчелі не лише наочно демонструє концепцію «аматорської гри», але й намічає деякі нові тенденції у композиції фортепіанної сюїти» [45, с. 92]. Але, на наш погляд, переважання медитативно-роздумливих, навіть молитовних образів, ностальгійний, меморіальний підтекст циклу, що набуває особливої значущості після смерті композитора, виводить дану, здавалося б, «просту» музику у сферу сакрального.

**Риси меморіальності.** Тема пам'яті є важливою для обох композиторів (згадаємо, наприклад, П'яту симфонію пам'яті батьків Г. Канчелі або мікроцикл багателей В. Сильвестрова «Миттєвості пам'яті – II» (2004) ор. 27), і кожен проявляє її по-своєму у згаданих циклах. Меморіальність у «Циклі циклів» проявляється у численних присвятах (адресатами виступають колеги-композитори, друзі та близькі, великі музиканти минулого), у наслідуванні стилів музики різних епох із ностальгійним підтекстом. Цикл створюється як своєрідний «щоденник пам'яті», який зіткано із неповторних, дорогих серцю миттєвостей. За словами самого композитора, «Я пам'ятник

себе воздвиг из багателей» [279]. У дисертації Т. Андрущак, присвяченій проблемі меморіальності у вітчизняній музиці останньої третини ХХ сторіччя [6], у розділі «Пам'ять» автор звертає увагу на цікаву тенденцію, властиву епітафіальним творам композиторів кінця ХХ ст.: «У пошуках музичних аналогій психологічним процесам композитори звертаються до практики кінематографа: ефекти образних напливів, сповільнення та зупинка кадру народжує відчуття розриву часу. Монтажний принцип композиції посилює ефект «стереофонії» історичних пластів» [6, с. 15]. «Проста музика для фортепіано» якраз і демонструє дану тенденцію (особливо з огляду на частково кінематографічний матеріал тематизму), тут окремі мініатюри являють собою ніби кадри кінофільму, і кожний наступний кадр викликає із небуття цілу епоху з життя автора. Можемо сказати, що у згаданих циклах проявляється універсальна опозиція Вічність – Час, у якій, за словами В. Суханцевої, «розгортається процедура музичного смислотворення, що робить музику світом людини й людської суб'єктивності, і лежить в основі збудованої у музичній культурі <...> моделі Універсуму» [209, с. 15].

**Образність, драматургія, контрастність.** Обидва цикли зближує тяжіння до світлих, неконфліктних, споглядально-медитативних образів. Однак, у плані загальної драматургії є певні відмінності. Якщо у В.Сильвестрова, за свідченням Ю. Фурдуй, спостерігаємо цикл за принципом тотожності [223, с. 174], (багателі не контрастні, вони схожі, як квітки на галявині, «гігантська поляна з цих квітів» [223, с. 227]), то в збірці Г. Канчелі панує характерна для його творчості монтажна драматургія, лірично-задумливі образи переважають, але вони «приправлені» характерною музикою, сповненою гротеску, гумору, дії. Якщо у «Циклі циклів» використання яскравих звукових ефектів навряд чи може бути органічним, деякі номери «Простої музики для фортепіано», навпаки, сповнені акцентів, квазі-оркестрових «театральних» контрастів, акордових «плям», в останній п'єсі циклу «Ромео та Джульєтта» використовується прийом *glissando*. У статті Л. Воротинцевої монтажний принцип драматургії Г.Канчелі

розглядається як один із чинників інтертекстуальності, перетину (у нашому випадку – «зустрічі») різних смислів. За її словами, «у формуванні тематичного поля головним є монтажно-комбінаторний принцип. Медитативна сфера образу-стану, як крапка, що розтягнута у часі, дозволяє композитору ввести у музичний процес стильові кліше інших епох, цитати, алюзії, монтуючи з них мозаїку колажу» [37]. Підтвердження даної тези якраз знаходимо у циклі «Проста музика для фортепіано», де медитативний настрій є основним та стає «точкою відліку», обрамленням для більш активних за характером мініатюр, а весь тематичний матеріал побудовано на самоцитатах та алюзіях.

**Роль тиші.** Особливе ставлення до тиші як одного з найважливіших елементів музики є одним із невід’ємних елементів авторському стилю В.Сильвестрова та Г.Канчелі. Аналізу їхніх творів у даному контексті присвячено значну частину дисертаційного дослідження І. Некрасової [147].

Самі композитори неодноразово висловлювалися щодо феномену тиші у численних інтерв’ю, наведемо лише деякі уривки: із бесід з Г. Канчелі – «Переважна більшість моїх творів завершується дуже тихо. Ось цю тишу я дуже ціную» [67], «Співвідношення тиші й звуку <...> – ось основні задачі, вирішенням яких я зайнятий постійно <...> сама тиша перетворюється у музику<...>досягнення такої тиші – моя мрія» [72, с. 28] «Найважливіший для мене критерій оцінки власної музики – тиша залу, заповненого публікою <...> коли відчуваєш співучасть кожного» [72, с. 27]; роздуми В. Сильвестрова з даної теми знаходимо у бесіді з видатним філософом С. Кримським «“Школа тиші”, або “Попелюшка у дранті”» [197, с. 67], де тиша ставиться в опозицію «композиторській завантаженості»; у інтерв’ю для проекту «Фермата» (2014) він порушує питання особливого туше для виконання тихої музики, зокрема багателей [31].

Аналізуючи тексти «Циклу циклів» та «Простої музики для фортепіано», можемо стверджувати, що їх поєднує, серед іншого, тиша, з якої «народжується» музика, виразні паузи, що лунають.



**Авторські ремарки, особливості виконання, ставлення до тексту.** У даному пункті знаходимо розходження у підході композиторів: текст багателей В. Сильвестрова рясніє дуже детальними ремарками, до виконання яких автор ставиться вкрай ретельно. У Г. Канчелі текст «по-дитячому» прозорий, він допускає значний ступінь виконавської свободи. За словами самого композитора, «гранична простота викладу не тільки не виключає, але навіть передбачає вільну інтерпретацію, особливо з боку виконавців, що володіють даром імпровізації. Тому точно дотримуватися вказівок темпу й манери виконання зовсім не обов'язково» [84, с. 3]. Канчелі також допускає можливість для виконавців на їх власний розсуд «монтувати» цикл та пише про це із властивим йому добрим гумором: «П'єси можна грати у будь-якій послідовності й у будь-якій кількості. П'єси можна і зовсім не грати, обмежившись переглядом малюнків Р. Габріадзе» [там само]. В. Сильвестров також допускає «неавторську» інтерпретацію форми циклу, так, наприклад, в інтерв'ю, наведеному у дисертації Ю. Фурдуй він вказує на можливість для виконавця самому комбінувати цикл, складаючи свій «єдиний текст» [223, с. 227]. Але все ж слід брати до уваги численні вказівки композитора щодо безперервного виконання багателей всередині циклу, його концепцію «багательної симфонії». Зауважимо, що у такому цілісному вигляді «Цикл циклів» поки що існує лише в авторському виконанні, яке зафіксовано на записах, виданих «Духом і літерою» (2015, 2017). Частіше у концертній практиці піаністи обмежуються зверненням до певного опусу. Щодо виконання «Простих п'єс для фортепіано» Г. Канчелі, серед різноманітних прочитань нашу увагу привернув досвід делікатного, вдячного та цілісного ставлення до тексту у рамках ювілейного концерту класу відомої піаністки та знаного викладача ЦМШ Міри Марченко, який відбувся у грудні 2019 року [див. Додаток С], уже після смерті композитора. Тут цикл було виконано повністю, у візуальному супроводі фрагментів з кінофільмів та спектаклів, а мініатюри розподілено між учнями. Зміна виконавців відбувалася без оплесків, *attacca*, із використанням двох роялів та направленою світла, що

вихоплює піаніста із темряви сцени. Саме у такій версії виконання, на нашу думку, реалізується ідея циклу-сімпосіону з його ключовими метафорами пам'яті, зустрічі та вдячності.

**Риси багательності.** Концепція «велике у малому» (за Є. Назайкінським [143]) поєднує цикли Сильвестрова та Канчелі – в обох випадках через малу форму «просвічують» великі смисли, якщо у Сильвестрова це багателі як «насіння музики» [223, с. 158], то у Канчелі кожна мініатюра – своєрідне «зерно» його більш масштабних творів. Властивий жанру багателі невеликий масштаб п'єс, проста форма викладу, сконцентрованість смислу зближує проаналізовані цикли. Чи справедливо говорити про «багательність» п'єс Г. Канчелі? Можемо припустити, що багательність у розумінні В. Сильвестрова виходить за межі його індивідуального стилю та може поширюватися на інші композиторські «світи», особливо такі близькі, як музичний всесвіт Г. Канчелі.

Повертаючись власне до ідеї циклу-симпосіону, засновуючись на нашому дослідженні, маємо підстави стверджувати, що даний концепт цілком можна розглядати у більш широкому контексті, виходячи за рамки індивідуальних стилів В. Сильвестрова або Г. Канчелі. Метафора симпосіону «транслюється» на інші композиторські світи, породжує алюзії, набуває нових сенсів. У такому ракурсі можна аналізувати, наприклад, фортепіанний цикл українського композитора С. Луньова «Мардонги» (за оповіданням В. Пелевіна), де основною темою є творче безсмертя. Детальний опис даного циклу наводить у своїй дисертації вітчизняна дослідниця М. Ілечко [76, с. 167-173]. За її словами, «Мардонги» – це зосереджена в «особах» історія музичного мистецтва «згорнута» в один опус та представлена вибраними композиторськими вершинами [76, с. 172]. Цикл пронизаний численними інтертекстуальними зв'язками, тут у своєрідному просторово-часовому лабіринті «зустрічаються» та ведуть діалог фігури композиторів різних епох, серед яких, до речі, і В. Сильвестров.

Цікаво і те, що «Мардонги» створювалися не один рік (1992-2005), але практично процес роботи над циклом не закінчується і сьогодні [там само, с. 167]. Сам композитор ігнорує постмодерністську іронію літературного першоджерела та пояснює ідею мардонгів у своєму циклі як продовження існування образу митця у колективній пам'яті. Кожна з двадцяти трьох п'єс позначена певною датою у заголовку (дата народження того чи іншого композитора, без зазначення імені), утворюючи своєрідний вектор у нескінченність [76, с. 168]. Ця ідея зближує «Мардонги» із «Циклом циклів», поєднуючи їх концепцією «макроциклів пам'яті» (за А. Кравченко [102]). Говорити про макроциклічний принцип побудови «Мардонгів» видається можливим з огляду на інтертекстуальну множинність внутрішніх та зовнішніх зв'язків. Поєднує «Мардонги» і багательний макроцикл також принципово розімкнена формата співіснування «на одному рівні» постатей різних епох. Так, наприклад, у двох зошитах циклу С. Луньова знаходимо «мардонги» Дж. Фрескобальді, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Й. Брамса, Й.С. Баха, Ф. Шопена, Д. Шостаковича, В. Польової, Ф. Гласса, В. Сильвестрова, Ф. Шуберта, В.А. Моцарта, самого С.Луньова, А. Пярта, Л. Бетховена, П. Чайковського та ін. За словами М. Ілечко, «абсолютно різні за світовідчуттям, стилем, творчим мисленням, музичною мовою композиторські особистості виявляються в «Мардонгах» об'єднаними єдиним Текстом культури»[там само, с. 173]

Серед численних можливих «зустрічей», інтертекстуальних комбінацій, присутніх у циклі С. Луньова нас, насамперед, цікавить зв'язка «Шуберт–Сильвестров». М. Ілечко зазначає: «Імена Шуберта і Сильвестрова виявляються інтертекстуально пов'язаними в просторі Луньовської п'єси «30.09.1937–» («мардонг» Сильвестрова). Не випадково, створюючи звуковий образ музики В. Сильвестрова, С. Луньов через подвійну алюзію звертається до його шубертіанства. У п'єсі-образі композитора «30.09.1937–» вибудовується подвійний семантичний алюзійний ряд: автор відсилає слухача до початку Першого струнного квартету В. Сильвестрова, перша

тема якого, в свою чергу, є алюзією на тему шубертівського Експромту Ges-dur op. 90 № 3» [там само, с. 171]. Отже, як бачимо, у «Мардонгах» можна виявити усі означені риси запропонованої автором дослідження мета-програми симпосіону (співдружність елементів, діалогічність, відкрита форма, акцент на меморіальному контексті).

І ще одна версія діалогічної програми-«симпосіону» – концерт визнаного українського піаніста Йозефа Ерміна (діалог «Шуберт-Сильвестров» під назвою «У пошуках втраченої краси», 2018 р. [250]). Програма концерту задумана як унікальна інтерпретаційна ідея ментальних діалогів композиторів: «цей діалог треба почути, і зрозуміти, на якому рівні композитори кореспондують між собою. Для мене діалоги Сильвестрова і Шуберта мають метафізичну природу. <...> Духовна сфера Шуберта Сильвестрову дуже близька; він сам це визнає. Для мене Сильвестров – це космос. Особливо імponує метафізичний бік його музики», – зазначає Йозеф Ермін [250]. До програми «діалогів» увійшли Серенада, Вальс і Багатель Сильвестрова, дві серенади, 9 багатель і дві миттєвості – «Миттєвості Шопена» і «Миттєвості весни», «твори теперішнього Сильвестрова, прозорого, тихого... Всі твори звучать на *pianissimo* (дуже тихо). Це музика неймовірної краси <...> Так я і усвідомив назву програми – «Пошук втраченої краси». Насправді, «новий авангард» Сильвестрова – це нова простота. Музика пройшла вже всі етапи і далі ніби обертається по колу, показує свої різні грані. Філософія цієї музики близька гегелівській діалектиці» [там само].

Інший приклад циклу-симпосіону (дозволимо собі тут застосувати дану метафору) – фестивальна програма мистецтва під час пандемії «Дистанція та інтимність. Від П'єра Булеза до сьогоднішнього дня», яка нещодавно була представлена у Берліні. Програму було створено легендарним піаністом та диригентом Даніелем Баренбоймом спільно з десятьма провідними композиторами сучасності. В епоху, коли гостро відчувається необхідність у

живому теплому спілкуванні, а зустріч із глядачем можлива лише в дистанційному форматі, онлайн-фестиваль камерної музики став своєрідним посланням свого часу, відповіддю на складну ситуацію, що склалася у світі та мистецтві [249].

Продовжуючи варіації застосування широкого контексту «симпосіонних» циклів, наведемо ще декілька прикладів. Цікаву версію виконавського міні-циклу пропонує піаністка та музикознавець Симона Френкель, вона поєднує два тексти, що ніби віддзеркалюють один одного, обидва мають у собі зерно незавершеності, уразливості, «запрошення»: Фантазія В.А. Моцарта d-moll (K397), яка, як відомо, залишилася незавершеною (композитор написав лише 97 тактів), та «Моменти Моцарта» (№2 з циклу «Три п'єси», 2003) В. Сильвестрова [див. Додаток]. Маємо тут усі ознаки циклу-симпосіону, описані вище – спорідненість, співдружність елементів, розімкнена структура, простір діалогу.

Схожий принцип програми-діалогу використовує відома французько-американська піаністка Елен Грімо, яка часто звертається до творчості В. Сильвестрова, має студійні записи циклів багателей. У програмі свого альбому «The Messenger» (2020) вона поєднує твори Моцарта, зокрема Фантазію d-moll (K 397), фортепіанний концерт d-moll (K466), Фантазію c-moll (K475) та «Вісник» В. Сильвестрова у версії для фортепіано соло. [див. Додаток С]. Піаністка зізнається: «Мене завжди цікавили «зчеплення» які були непередбачувані, незвичні поєднання, тому що я відчуваю, ніби певні твори – навіть іноді твори різних композиторів – можуть пролити особливе світло один на одного» [див. Додаток С]. І справді, представлена програма являє собою органічне «переплетіння», відлуння смислів, відбиток взаємного світла крізь віки.

Ще один можливий «симпосіон», сконцентрований до одного опусу – «Коротка історія музики» Д. Смирнова (1978, перероблена 1997). Структурно-концептуальні особливості цієї оригінальної фортепіанної мініатюри описує Н. Говар [45, с. 120-124], називаючи твір

«інтертекстуальною енциклопедією» (за У. Еко). П'єса зіткана із цитат найбільш значущих, на думку автора, композиторів, що визначили шляхи розвитку музичного мистецтва (у тексті «зустрічаються» Бах, Шостакович, Брамс, Вагнер, Малер, Шенберг, Веберн). Н. Говар визначає «Коротку історію музики» як приклад алеаторної алюзійно-полістилістичної композиції, вказує на елементи музичного символізму, використання колажного принципу із характерною для нього монтажною драматургією. Перераховані «персонажі», «знаки» зустрічаються тут із ще одним творцем – виконавцем-імпровізатором (важливою складовою твору є алеаторний принцип).

Тут необхідно зауважити, що сам В. Сильвестров у своїх коментарях до виконавців не рекомендує поєднувати у програмах його багателі з творами інших авторів, та навіть із його творами інших жанрів та періодів у рамках одного відділення, пояснюючи це тим, що виникає «спокуса порівняння», втрачається метафоричність музики [29], та у розмові з автором дослідження зауважив, що поки тексти багатель не стали «персональними», як у Шопена чи Шуберта, їх не слід порівнювати з іншими стилями, шукати схожість. «От люблять порівнювати: це дерево схоже на інше... Але ж і ви теж схожі на своїх батьків!» – у своїй неповторній метафоричній манері зауважує композитор [78]. За його словами, діалог у «Циклі циклів» відбувається саме між багателями всередині нього, саме там *простір діалогу*.

На завершення наших «симпосіонних» розвідок хочемо висловити досить дискусійне, проте не безпідставне припущення: за належних умов будь-який текст/цикл може являти себе як цикл-симпосіон. В. Сильвестров, коментуючи свої багателі та серенади, зауважує : «це не зовсім цикли, тобто не цикли мініатюр, це сім'ї. Хоча *традиційні цикли теж можуть стати сім'ями, якщо їх відповідним чином зіграти*» [193, с. 296] (курсив наш – К.М.). Можливо, цей специфічний спосіб виконання, про який говорить композитор, криється в урахуванні позамузичного, сутнісного зв'язку між частинами циклу, їх граничної персоналізації і формування виконавцем

особливої зони *очікування* – *зустрічі* на межах з'єднання елементів всередині великої форми?

Отже, сформулюємо ще раз риси запропонованого нами концепту циклу-симпосіону: **назвлежно від масштабу циклу генеральною метафорою, над-програмою у ньому виступає ідея співдружності елементів**. Спираючись на представлені вище ідеї Є. Назайкінського та С. Гончаренко, можемо також припустити можливість виходу циклу-симпосіону за рамки творчого доробку одного композитора та формування (дослідником, виконавцем) метатексту, пронизаного інтертекстуальними зв'язками, що передбачають вже **співдружність універсумів** близьких по духу авторів, де точкою Зустрічі стає новий над цикл – виконавський, інтерпретаційний, а екстрамузичним фактором циклізації (за С. Гончаренко) виступає програмність – Симпосіон.

Завершуючи огляд концепту циклу-симпосіону крізь призму багательного стилю В. Сильвестрова, хочемо ще раз підкреслити необхідність урахування «персонального» контексту, який, зрештою, забарвлює виконання у теплі тони, допомагає налаштуватися на той самий «камертон» музичної правди та краси, про який неодноразово висловлювалися шанувальники творчості майстра. Ми щиро вдячні за можливість особистого спілкування з Валентином Васильовичем у рамках Київського літнього богословського інституту (2018), де у вузькому дружньому колі однодумців відбулася тиха світова прем'єра нових творів композитора. Це була справжня подія відтворення атмосфери симпосіону/застілля, атмосфера «багательності» в тому універсальному, всеосяжному значенні, яке надав цьому феномену сам композитор. Фігура автора, його особистість є невід'ємною частиною цього «маленького Всесвіту», де музика «у себе вдома», вона така як є – без зайвих прикрас і вигаданих, штучних складнощів, «Попелюшка у дранті» [197, с. 68], але насправді це – велике, яке тільки прикидається малим (своєрідний кенозис).

### 3.3. Виконавські аспекти фортепіанних багатель В. Сильвестрова (проблеми інтерпретації та сценічної долі «Циклу циклів»)

Розглядаючи багатель В. Сильвестрова з виконавського ракурсу, ми зустрічаємося із парадоксальною ситуацією – величезний масив музики визнаного українського класика майже повністю залишається поза увагою піаністів. Ознайомлення із «багательним епосом» у його цілісній формі на сьогодні можливе за допомогою авторського виконання, найбільш повно представленого у дисках, виданих видавництвом «Дух і літера» у 2015 та 2017 рр., з приблизно трьохсот опусів багатель у друкованому вигляді наразі доступні лише ор. 1-5 (саме до цього видання звернемося у аналізі), решта доробку – рукописи, неопубліковані для широкого загалу.

Як подолати ситуацію, коли автора, з одного боку, іконізують, а з іншого – фактично ігнорують значний масив його творів? У своєму дисертаційному дослідженні О. Найдюк окремий розділ присвячує портрету Валентина Васильовича в українській пресі [145, с. 141-153], в ньому можна простежити еволюцію ставлення до його постаті від «різкої критики і неприйняття в 1960-і роки до всезагального схвалення, а навіть деякого обожнення, починаючи від другої половини 1990-х» [145, с. 141]. Дослідниця зазначає: «1990-і – початок 2000-х в Україні – період «сакралізації» постаті Валентина Сильвестрова. Композитор набув статусу «живого класика» української академічної музики, й став чимсь «*більшим, ніж композитор*» (курсив наш – К. М.). Його музика набула значення символічного центру всієї української музичної культури» [там само, с. 153]. Симптоматичним у цьому контексті, на думку автора даного дослідження, є висловлювання одного з найбільш відданих інтерпретаторів та популяризаторів фортепіанної музики В.Сильвестрова, якого пов'язують із композитором більше двадцяти років співпраці, блискучого піаніста Євгена Громова в інтерв'ю до 80-річного ювілею митця: «...вперше у рідному місті Сильвестрова, в Україні, <...> де він прожив усе своє життя, до його ювілею відбуваються численні концерти, ініціатива яких належить його



шанувальникам-музикантам <...> тобто це не рознарядка з Міністерства культури, пральні чи звідки-небудь ще, а це саме ті люди, які уже вписали його давно у цей ландшафт культурний, вже назавжди, і ось вони реалізують свої приношення <...> близько десяти концертів авторських, програма яких складається виключно з музики Сильвестрова різних жанрів. Це небувала річ <...> жоден автор за всі часи, включаючи його прекрасного вчителя Лятошинського такої честі не були удостоєні» [28].

Сам композитор не прагне публічності, відома його позиція «острівної людини» (так названо одну з публікацій до 80-річного ювілею В. Сильвестрова [151]). Валентин Васильович неодноразово цитував текст свого друга, художника-монументаліста Валерія Ламаха (до своїх живописних творів він писав тексти-концепції, були у нього і коротенькі поетичні тексти-роздуми): *«Чего ты стремишься к известности, ты уже известен, тебя знают деревья, тебя знают цветы, тебя знают птицы, собаки, тебя знает небо, солнце, а ты все стремишься к известности...»* [106, с. 408]. Так, не публічне визнання є ключовим для композитора, але все ж для нього важливо, щоб музику виконували, реалізовували його задуми. «Успіх...ну, звичайно, нічого поганого в цьому немає, але <...> Пушкін говорив: «хвалу и клевету приемли равнодушно», тільки не треба з цього робити позу <...> успіх полягає саме в тому, що **правильно зіграно**», – відповідає Сильвестров на питання про успіх взагалі та успішного композитора у документальному фільмі Сергія Буковського [41]. То, може, досить сакралізувати – а натомість більше грати його музики і робити це якнайретельніше, культивуючи чесне та «людяне» ставлення до його текстів? Що ж стає на заваді? Пропонуємо дещо конкретизувати проблематику виконавського аспекту багательного стилю.

**Проблема перша: «опір матеріалу».** Нібито «легка» музика багателей, що насправді записана складно, надзвичайно деталізовано, ставить перед виконавцем низку нетривіальних викликів (серед яких подолання інерційності, шаблонності підходу до звичних, «знайомих» інтонацій,

необхідність повного занурення у контекст для створення особливої атмосфери невимушеності, «складної простоти», точне виконання численних авторських ремарок тощо).

*Гранична детальність* сильвестрівського тексту по-різному осмислюється дослідниками. Так, за словами А. Ільїної, «гранично чіткий запис Сильвестровим агогіки, педалізації сприяє збереженню задуманих пропорцій у співвідношенні хаосу й мелодії, конкретного й загального, індивідуального і надстильового в творах композитора. Крім того, *підвищена увага до деталей, очевидно, маркірує присутність автора «на полях» алюзій і квазицитат*» (курсив наш – К. М.) [77, с. 93].

Наведемо коментар В. Мартинова стосовно авторських ремарок у В.Сильвестрова: вони «утворюють певний новий рівень над нотним текстом – «над музикою», причому без цього рівня сам нотний текст, «сама музика» втрачає сенс» [129, с. 76]. Вельми деталізований текст – не примха автора, для нього агогічні та динамічні вказівки є тими самим «мікробами виразності» (метафора В. Сильвестрова), елементами персональності у музиці, які становлять ознаку «сучасності, що не мозолить очі» [див. Додаток D].

У статті «Розмірковуючи про феномен Сильвестрова» Л. Штуден (з огляду на те, що мова йде «не просто про хорошого композитора» [247, с. 99]), пропонує утримуватися від «спокуси захопленої оцінки» («одного розчулення, одних захоплень тут далеко не достатньо» [там само]), та вказує не лише на «світло», а й на «тінь» у творчості В. Сильвестрова: «До «плям на сонці» відноситься також перевантаженість нотного тексту авторськими вказівками. Зрозуміло, що вони є частиною самої структури музики, але виконавцю-то від цього не легше. У його розпорядженні не залишається взагалі місця для того, що ми називаємо виконавської інтерпретацією. Так, – і більше ніяк! Музикант, що наважився виконувати музику Сильвестрова, стиснутий дріб'язковими розпорядженнями до межі: крок вправо, крок вліво – втеча і розстріл!» [там само, с. 106]

У фільмі «Діалоги» Арво Пярт ділиться таким враженням одного з виконавців музики В. Сильвестрова: «нібито на машині їдеш, і на кожні 5 метрів 10 нових знаків» і далі коментує: «що це означає? Треба обирати правильну швидкість, адже якщо 100 км...то так нічого не бачиш, треба знайти *правильний підхід до цього*» (виділено нами – К. М.) [57].

Крім граничної детальності тексту, дослідники окреслюють у багательному стилі ще низку нетривіальних виконавських завдань, серед яких виділимо такі:

- **невловимий стан наївності, безпосередності** (Д. Жалейко вказує на цю проблему, опираючись на висловлювання Є. Громова: «Сильвестров вважає, що наївність – важливий фактор у музиці; неможливо покладатися, наприклад, на структуру <...> будь-яке перебільшення вже буде пародією <...> під час виконання творів Сильвестрова надзвичайно важливий момент безпосередності. Якщо у тебе не той фізичний чи душевний стан – музика не буде звучати» [112, с. 5];
- **подолання стереотипічного виконання кітчевих інтонацій**, що приводить до надмірної виразності, недоречної патетики [65, с. 134];
- **почуття міри** (А. Ільїна виділяє ряд виконавських прийомів, фактурно-звучних особливостей, характерних для стилю В.Сильвестрова – «наявність педального флеру, нерелевантного стилістично інтонаціям-квазіцитатам музики минулого; тихе виголошення яскраво вираженої мелодії щодо опуклого акомпанементу; відсутність динамічних кульмінацій в очікуваних моментах розвитку драматургічної лінії; полегшене, польотне, зникаюче звучання мелодії, інтонаційний склад якої викликає алузію насиченої кантилени; за яскраво вираженою зовні гомофонно-гармонічною фактурою прихована поліфонічна тканина» [77, с. 167] та наголошує, що «втілення таких прийомів очікує від виконавця *бездоганного смаку, нейгаузівського «ледь-ледь»* (курсив

наш – К. М.). У протилежному випадку існує ризик «зірватися» в еkleктику, що розвалить форму й остаточно збіднить, зведе нанівець кількість значеннєвих шарів» [77, с. 167].

- **виявлення особливої диференціації виконавцем фактурних пластів** (Д. Жалейко вказує, що «інтерпретатору необхідна висока слухова концентрація, розподіл уваги, що дозволить опираючись на поліфонічний слух вибудувати горизонталь та вертикаль фактурних пластів» [65, с. 137];
- **реалізація обертоново-інтонаційного комплексу:** саме із поведінкою обертонів всередині мотиву Д. Жалейко пов'язує детальне позначення автором у нотному тексті всієї мікродинаміки, мікроагогії (численні *accelerando*, *rit.*) [65, с. 170]. На думку дослідниці, це «сприяє формуванню особливої якості звучання<...>Так утворюється «пульсація» в просторі звуковий матерії, що залежить від природної поведінки обертонів: «розцвічування» їх в акустичному просторі і їх зникнення. Специфічне звукотворення вказує на ніби нематеріальну природу музики, розкриває її піднесений дух [там само]. З обертовою природою фортепіанного звучання пов'язує Д. Жалейко і особливе, згідно з авторським задумом, співвідношення мелодії та акомпанементу, який повинен «немов би «підсвічувати» зсередини тембральне забарвлення мелодії, насичуючи і «доповнюючи» її обертовий звучний «простір» [65, с. 137];
- **проникнення у «семантичну ауру» творів** (що Д. Жалейко вказує як обов'язкову умову виконавської інтерпретації п'єс, *адекватної авторському задуму* [65, с. 150]);
- **особливе делікатне туше та створення відповідної акустичної ситуації:** неповторне звучання багателей в авторському виконанні тісно пов'язане з особливим, «персональним», «людиномірним» образом фортепіано, властивим В. Сильвестрову. Професор В.М.

Воробйов, який викладав йому фортепіано у київській консерваторії, згадував: «Сильвестров немов би намагався захистити інструмент від ударного звуку, у нього було чудове туше, він торкався до клавіатури як до *живого організму*» [57]. Д. Жалейко наголошує на необхідності особливого контакту з інструментом, знання акустичних властивостей приміщення, специфічне звуковидобування, що є обов'язковою умовою виконавської інтерпретації творів В. Сильвестрова [65, с. 178].

Це лише ескізний перелік виконавських завдань, що стоять перед інтерпретаторами багателей, однак зауважимо, що без дотримання таких, на перший погляд, суто матеріальних, прагматичних умов неможливо передати повною мірою авторський задум.

***Проблема друга: багателі досить мало виконують, нехтуючи ідеєю великого циклу.***

Суттєвою перешкодою на шляху утвердження «Циклу циклів» багателей у піаністичному репертуарі стає, на думку автора роботи, не зовсім відповідний ракурс, який обирають виконавці та деякі дослідники. Навіть у схвальних, сповнених захоплення рецензіях, інтерв'ю, передмовах до монографічних програм найближчих років зустрічаємо підчас критику ідеї виконання великих багательних циклів, а іноді й загалом багательного періоду творчості (що особливо привертає увагу з вуст чи не найбільшого знавця та пропагандиста фортепіанної, і не тільки, музики Сильвестрова, піаніста Євгена Громова).

Наведемо деякі роздуми Є. Громова, що демонструють несприйняття ним «багательного періоду» як значної та вершинної частини здобутку композитора (при тому що жоден інший виконавець не грав у такому обсязі та різноманітті монографічні програми Сильвестрова): «Я не володію тією якістю свідомості і пробудженості, необхідних для цілковитого занурення в його багательну стихію. Мій темперамент не дозволяє подолати всі ці багатогодинні переспівування вельми захватаних і певною мірою соромних

(рос. *зазорных*) мотивів, секвенцій, загальноромантичних ідіом, ходувльних і досить банальних модуляцій [151]; «...продовжую цінувати і все глибше проникати в його творчість 1960-80-х років, але *подальші мутації сільвестровського стилю і наступне потім граничне його спрощення залишається особисто для мене дискусійним* (курсив наш – К. М.). Нинішня його музика абсолютно не відповідає моєму темпераменту. Згодом я став помічати, що ці невігадливі штучки може виконувати будь-хто, і робити це, зізнатися, дуже непогано. Водночас доводиться констатувати, що ті речі, що зробив свого часу я, поки не поспішає робити будь-хто інший. У всякому разі, не в тому обсязі» [там само].

Одною з кращих, вершинних сторінок творчості В. Сільвестрова Є. Громов вважає Елегію (1967) як зразок гранично можливого відбору матеріалу та безперервного зусилля для створення скромної фортепіанної мініатюри (над якою композитор працював півроку), натомість «...крайня його протилежність – це його нинішні імпровізації на роялі. Занурення в певний *сомнамбулічний стан* (курсив наш – К. М.), в якому просто автоматично виливається (рос. *изливается*) якийсь своєрідний мелос» [там само].

Дозволимо собі не погодитись із характеристикою процесу творення багателей як «сомнамбулічного», авторське виконання [див. Додаток С] переконливо показує скоріше піднесений, екстатично-очікувальний, «включений у момент» стан.

Ще одна із «перешкод» (які виходять із інерції слухацько-виконавської установки на подієвість у музиці), що виникають при виконанні великих циклів В. Сільвестрова – нібито відсутність контрасту (авторська теза про «персональність текстів» [78] знімає цю проблему, адже багателі подібні одна до одної лише на перший погляд, як «дерева схожі між собою» (одне з порівнянь композитора), але при першому наближенні і «людяному» ставленні вони розкривають своє нескінченне різноманіття, множинність смислів).

Музикознавець та культуролог Л. Штуден вказує на проблему неконтрастних тихих циклів Сильвестрова як одну з «плям на сонці»: «А виконання повних циклів... Сильвестров, правда, іменує їх інакше: не *цикл* п'єс, а *сім'я*, натякаючи на глибинний зв'язок між ними. Але в сім'ї – будь-якій – діти мають завжди несхожий характер, чи не так? Природа мудро уникає одноманіття <...> У реальному світі є, крім законів авторського нутра – закони природи. Небезпечно їх порушувати. Музичний слух, та й сама людська психіка противиться одноманітності. Композитор – крім того, що він має право вимагати від слухача – повинен все ж проявити до нього елементарну турботу» [247, с. 106-107]. Виникає парадоксальна ситуація, коли твір створюється з розрахунком на концертне виконання, але воно не реалізується повною мірою, тому що можливо невірною обрано «градус» сприйняття, комунікативну ситуацію. Одноманітність тихого звучання не може зачепити і «зацікавити» слухача, якщо він налаштований на це горезвісне «цікаве», драму, дієвість. Тут же – скоріше *співбуття*, коли виконавець вже не транслятор музики композитора, а провідник до музики взагалі, до іншого, абсолютно особливого її *первісного стану*. Тут «рутинні» повтори – не перешкода, а обов'язкова умова осягнення смислу. Проблема в тому, що недостатньо у нас зараз підготовлених слухачів, чуйних і доблесних (не побоїмося цього слова) виконавців, готових ризикнути і зіграти такий «концерт в одному відділенні». Однак є і щасливі виключення – наприклад, просвітницька діяльність вітчизняного піаніста Артура Нікуліна [15], що співпрацює з В. Сильвестровим та є першим виконавцем низки його творів, зокрема здійснив світову прем'єру «циклу циклів» Багателі – XXXIV у другому відділенні монографічного концерту [див. Додаток С].

Перелік піаністів, що виконують музику В. Сильвестрова в Україні та за її межами досить широкий (О. Любімов, П. Осетинська, Є. Громов, О. Чернов, О. Безбородько, Д. Таванець, А. Нікулін, Elisaveta Blumina, P. Bannister, Н. Пасічник, Хелен Грімо та ін.). Та переважно виконавці обирають для своїх програм декілька багателей чи певний опус.

Сам композитор продовжує наполегливо відстоювати свою позицію щодо «багательної симфонії» у статтях та усних коментарях. Так, у статті «Посмішка музики» (2019) він пише: «Зараз існує близько 30 авторських програм. Вважаю, що *авторської волі потрібно дотримуватися*, грати так, як задумано, не вириваючи п'єси з цілого. Подібно до того, як Бах задумав «Мистецтво фуги» або Шопен – Прелюдії. Виконувати окремо можна, але це неправильно» [196]. Таку ж ситуацію автор констатує із виконанням циклу «Мелодії миттєвостей» (2004) для скрипки и фортепіано, з якого, наприклад, Г. Кремер часто виконує лише номер, присвячений йому: «Спершу потрібно *затвердити цілісність*, а потім вже грати окремо. Виривати якісь вподобані шматки – негідно таких виконавців. У класиці вони собі такого не дозволяють. До сучасного автора треба підходити з тими ж критеріями» [196]. І ще декілька висловлювань В. Сильвестрова з приводу піаністів та їх «стосунків» з багателями: «Всі піаністи *грають окремі п'єси* з циклів багателей, через що *порушується контекст*. Висловлюється думка, що це, мовляв, неоромантизм, але насправді це зовсім не так. Багателі завершують лінію мінімалізму, який був присутній і в американській, і в європейській музиці. Композиторська техніка тут немов зменшується: виникає мінімум жестів – мелодія і арпеджіо. Я назвав це «орфеджіо» – орфічна музика, де діють тільки голос і арфа, але при цьому відчувається повнота музики» [196], і далі композитор вказує на своє спостереження, що значні піаністи (Соколов, Плетньов, Фельцман, меншою мірою Любимов) зазвичай багато і творчо грають класику, збагачуючи її «мікрозрушеннями, що актуалізують текст» [там само], тобто ті параметри, які в авангардній музиці присутні на макрорівні. «І що виходить: творчо орієнтовані піаністи продовжують грати ті ж самі твори в сотий раз. Публіці подобається, і зрозуміло чому. А тут я пропоную – не вважайте за манію величі – цілий звід музики. Тридцять годин. Тридцять великих циклів. Пограйте ви це! Воно знаходиться в зоні тієї розради і тієї світлої радості, які класичні музиканти нам залишили. Нехай Шуберт, Моцарт, Шуман, Шопен трохи відпочинуть. Пограйте багатель, тому



що там є всі ці жести, які ви робите незалежно від авторського класичного тексту. У багателях ці жести структуровані, вони як ноти. Потім повертайтеся», – запрошує В. Сильвестров.

Вважаємо потрібним навести саме такі розлогі коментарі композитора, бо вони є вагомим аргументом на користь ідеї виконання багатель у формі «концерту в одному відділенні», яку здебільшого оминають у своїй практиці музиканти. Хочеться встигнути здійснити авторську волю та затвердити формат «багательної симфонії», адже саме зараз ця музика розради потрібна як ніколи. У документальному фільмі С. Буковського «В. Сильвестров» композитор, висловлюючись про «останню багатель» (тоді це був твір ор. 286), зауважує: «... ось ці багателі там з 4-го або з 3-го року <...>, і поки ніхто особливо не грає, якщо такими темпами... так вистачить на багато сотень років ... розбиратися. Але справа в тому, що *будь-який стиль вимагає того часу, в якому він актуальний*, тому шкода, що багато речей приходять як знаєте <...> згасла зірка, а тільки зараз дійшло, розумієте <...>» [41]. Актуальність стилю багатель для сьогодення не викликає сумніву, і саме зараз композитор переосмислює ідею циклу, створює уже всередині нього нові авторські програми, траєкторії. Дуже детально описує композитор свою нову «алеаторичну» концепцію у своїх рекомендаціях піаністам («Як грати та слухати багателі» – 2020 [29], а також коментарі до виконання багатель [див. Додаток D]). Тут автор вкотре наголошує, що «цикли циклів повинні гратися і слухатися як цілісний текст, *attacca*» [29], вказує на можливість самоорганізації миттєвостей: «Вони можуть організовуватися як за бажанням виконавця, в даному випадку автора, який підбирає, як звучить, або навіть випадково, тоді спрацьовує принцип калейдоскопа. <...> як не повернеш, виникають... живі якісь фігури, і метафорою калейдоскопа в музиці у мене є ось цей екран, в якому як не повернеш, камінці все одно утворюють якийсь візерунок, ніби він зроблений свідомо, хоча він зроблений як би випадково. <...> в калейдоскопі ось цей «екран» в музиці він символізує тривалість ось

цих багательних «циклів циклів» [29] («екраном калейдоскопу» композитор називає часовий обсяг багательного циклу – 45-50 або 70 хвилин).

Окрім авторських програм, Валентин Васильович припускає можливість створення безлічі траєкторій, комбінацій всередині «Циклу циклів» виконавцями (із дотриманням умов цілісного тексту згаданого вище обсягу), таким чином «багательний всесвіт» продовжує розширюватися, але уже зсередини! Тут, як повідомив автору дослідження композитор [78], працює принцип алеаторики, але не у розумінні повторювання і комбінування безликих паттернів, а через нові «зустрічі» персональних, «невідмінних» текстів, ростків музики. Згідно із рекомендаціями В. Сильвестрова, створюючи власний «цикл циклів», піаніст може вказати своє ім'я та рік цієї програми (по аналогії Бах, редакція Черні) – тоді це буде виглядати як *«Багателі» версія програми (прізвище піаніста), і рік версії»* [див. Додаток D]. Навіть у назві нового, можливого, циклу присутня *персональність* як закарбування виконавської версії.

Зауважимо, що нечасте виконання багатель у форматі великих циклів зумовлено також і банальною, «прагматичною» причиною – *відсутністю повного тексту макроциклу у широкому доступі*. У інтерв'ю 2017 року, наведеному в дисертації Ю. Фурдуй, композитор так описує ситуацію з нотами багатель, яких на той момент було вже 27 надциклів: «Ноти у видавництві. Так, всі 27. Це те, що я записав, а за межами циклу ще знаходяться п'єс 9. Ці ноти існують, і ці опуси у видавництві, авле видані поки перші 5 опусів» [223, с. 228]. З моменту інтерв'ю пройшло більше трьох років, «багательний епос» значно доповнено (до 300 опусів, на даний момент 38 авторських програм), але ситуація із виданням нот та сама. Валентин Васильович при особистому спілкуванні з автором дисертації [78] говорить, що це пов'язано із великим об'ємом матеріалу, («багатель така кількість, що через 50 років видадуть...»), «треба зв'язуватися з видавництвом, щоб можливо надали матеріал для ознайомлення», багателі чекають свого часу... [78]). От і виходить, що **виконати авторську волю** про великий цикл із

малих форм, «багательну симфонію», створити власну траєкторію всередині «Циклу циклів» (див. докладніше авторські рекомендації В. Сильвестрова виконавцям багатель [Додаток D]) можна лише за умови особистого контакту з композитором чи його найближчим оточенням (за словами Валентина Васильовича, ноти багатель є у Києві – наприклад, їх грали піаністи Дмитро Таванець та Олег Безбородько, а авторську програму «Багателі – XXXIV» було спеціально складено для концерту А. Нікуліна [див. Додаток С]). Це величезна вдача, що і авторові даного дослідження судилося мати нотний матеріал, люб'язно подарований В. Сильвестровим – композитор надав для ознайомлення ноти і аудіозапис найновішого на даний момент «циклу циклів», авторської програми «Багателі – XXXVIII», що складається з багатель 2019-2020 років (ор. 290-300) [див. Додаток E ].

*Там, де панує «ледь-ледь».*

Такий епіграф ми обираємо для аналізу інтерпретації багатель В. Сильвестрова, бо, зрештою, саме це «ледь-ледь», ті самі «мікроби виразності» [Додаток D] вирішують усе, відділяють переконливе виконання від «поверхневого» у художньому сенсі. Така виконавська установка на *делікатність прийомів* близька до естетичних принципів видатного музичного мислителя сучасності, піаніста, композитора, диригента, філософа М. Аркадьєва, який у зв'язку із своєю системою «Універсальних принципів піанізму» [218] часто цитує вислів А. Г. Рубінштейна (з бесід із Й. Гофманом): «Якщо прийом можуть почути і побачити усі, то він виконаний неправильно».

Автору даного дисертаційного дослідження пощастило брати участь у серії майстерень («Master-Key») маестро Михайла Олександровича Аркадьєва, що проводилися у 2020-2021 рр., та на практиці відчутти дієвість та універсальність запропонованих ним прийомів роботи з авторським текстом. Тому природно, що саме його виконавсько-інтерпретаторську «оптику» (метод виконавської розмітки, елементи хроноартикуляційної

концепції [13; 14]) було обрано як інструмент аналізу «Циклу циклів», правомірність застосування методу до текстів багателей В. Сильвестрова Михайло Олександрович підтвердив під час особистого спілкування з автором роботи. Наведемо кілька аргументів на підтримку використання саме вищеназваних прийомів та концепцій.

**Персональність.** Багаторазово артикульований В. Сильвестровим принцип буття музики як «персонального», «невідмінного» тексту з неповторним обличчям («треба ставитися до музики по-людськи!» [57], що викарбовується у свідомості як «татування пам'яті» [Додаток D], ставлення до творів як до живих істот, що взаємодіють між собою, кореспондує з ідеєю М. Аркадьєва про здійснюваний через розмітку діалог з автором, співтворчість у кожній точці тканини (його метафора «зв'язку» «доторку» через олівець з «рукою автора» близька людиномірному музичному універсуму В. Сильвестрова). Деталізація нотного запису багателей нагадує «виконавський» текст, який вже розмічено піаністом, ніби зафіксовано процес звучання (у дисертації А. Ільїної читаємо: «Чіткий запис Сильвестровим виконавських вказівок у нотному тексті своїх творів (агогіка, педалізація, градації нюансування і т. п.) створює враження *фіксованої процесуальності висловлення*» (курсив наш – К. М.) [77, с. 163]. Нам залишається «влізти як у водолазний костюм», ніби одягнути на себе зафіксовану інтерпретацію, зжитися із нею як частиною власного ества.

**Опора на традицію та новоєвропейську музичну мову як універсальний код культури.** У В. Сильвестрова це проявляється як на рівні фонем, «протоінтонацій» (за В. Медушевським), метод М. Аркадьєва спирається на універсальність мовних принципів у всій новоєвропейській музиці від Баха до Шостаковича. Його ідеї, в тому числі й ті, що стосуються барочної естетики як «протомови», автор дисертації вважає вкрай доречними у трактуванні сильвестрівських текстів.

**Феноменологічний вимір,** схожість концептуальних підходів зближує В. Сильвестрова та М. Аркадьєва (див., наприклад його статтю «Креативний

час, «археписьмо» та досвід Ніщо» [134], та неодноразово висловлювану В. Сильвестровим ідею про багателі як «переході з ніщо у що» [223, с. 220]). Можливо, саме музика В. Сильвестрова є одним з найбільш яскравих прикладів втілення ідей М. Аркадьєва про *незвучне*, в той час як виконавські принципи, висловлені у «системі вищих піаністичних прийомів» виявляються співзвучними до музики багателей, допомагають їй «відбутися» та *звучати високо*, як вона була задумана.

Основним завданням даного підрозділу автор даної роботи вважає висвітлення наступних питань: 1) окреслення можливих способів подолання виконавцями «опору матеріалу» «складного» сильвестрівського тексту; 2) формулювання необхідних умов для здійснення авторської волі – виконання «Циклу циклів» як великої форми, «багательної симфонії».

Вважаємо важливою у підході до інтерпретації багателей пресупозицію: **В. Сильвестров – вимогливий, але «дружній» автор**, його ремарки – яскравий приклад композиторської *щедрості*. Керуючись любов'ю до музики, він дає виконавцям якомога більше «підказок». Рясні авторські вказівки це не «складність» тексту, а швидше величезне благо, мабуть ніхто з композиторів так детально не пояснював свої ідеї на письмі, не допомагав виконавцям у розумінні «народжених» ним творів. Тут дозволимо собі процитувати висловлювання В. Сильвестрова щодо музичного тексту: «Коли є **увага та довіра**, текст розкриває себе, але, звичайно, якщо він має якусь цінність, а не просто, так би мовити, претендує на неї. <...> текст може стати умовністю, необхідною для того, щоб із спільних зусиль щось вийшло... Композитор за допомогою тексту фіксує якусь річ, яку *шкода забути* (курсив наш – К. М.) [193, с. 305]. Вимогливість до виконавців продиктована критерієм авторського відчуття «живого організму»: «Коли я «кидаюся» на виконавців, я не як поліцейський, я не стежу, а реагую по слуху. Чую, що мертвечина якась іде, тоді в ноти дивлюся і кидаюся: «Ну тут же написано!!!» Мертвечина починається саме через те, що не зреагували на певний знак, на якому трималася ця музика. <...> Авангард одразу працює з

цими відтінками, як з інтервалами, вони входять у композицію. <...> [виконавець] ніби потрапляє у темний ліс <...> Але коли він освоїться у цьому лісі, то побачить, що там немає нічого страшного» [193, с. 79].

Не претендуючи на абсолютну істину, лише спираючись на власний досвід, відзначимо, що система піаністичних прийомів М. Аркадьєва може стати вельми корисною підмогою в подоланні «опору матеріалу» тексту багателей, своєрідним коментарем, який деталізує і висвітлює різноманіття красот, прихованих в багательному мікро-макросвіті. Користуючись термінологією М. Аркадьєва, можемо створити своєрідний **«синтетичний уртекст»** [75] багателей В. Сильвестрова (де до авторського буде додано виконавське – як дбайливий діалог – співбуття). Більш докладний розгляд запропонованого підходу передбачає серйозне занурення, ретельне текстологічне дослідження, яке може бути здійснено у подальшій перспективі, проте у рамках даної роботи автор лише пунктирною лінією намічає можливі шляхи, «ледь-ледь». Але і це, віримо, може допомогти в розшифруванні таємниці унікального звучання багателей в авторському виконанні, відбитком якого є нотний текст.

Далі пропонуємо розглянути з виконавсько-редакторської (і, водночас, виконавсько-персональної) точки зору цикли багателей В. Сильвестрова ор. 1-5 та простежити, як ремесло піаніста у високому сенсі («ремесло екстазу» за М. Аркадьєвим) здатне служити втіленню композиторської ідеї. Автором дослідження виділено низку критеріїв, за якими можна продемонструвати «точки перетину» обраного тексту та інтерпретаційного інструментарію.

### *До виконавської реалізації тиші*

Тиша у творчості В. Сильвестрова набуває значення універсалії, провідної складової стилю. Незважаючи на елегійний характер багатьох творів, ностальгійний модус, ця тиша «із полум'я та світла» (вираз М. Аркадьєва), вона не потойбічна, а жива (що підтверджується, наприклад, вкрай вимогливими авторськими вказівками під час репетицій з виконавцями під час студійних записів, показаних в документальному фільмі

С. Буковського 2020 року – автор не терпить інертності, музика навіть гранично тиха – в русі, внутрішньо наповнена, піднесена, хоч і без тіні пафосу). Виконавська установка М. Аркадьєва «**чим тихіше, тим гаряче**» тут здається просто необхідністю. Провідним станом при виконанні багатель тоді буде «тихий афект», «пульсуюче життя».

Виконавська реалізація тиші у рамках стилю В. Сильвестрова може бути надзвичайно «енергозатратною». Так, наприклад, Є. Громов згадує: «...Ми якось працювали над новою п'єсою «Вісник» (1996-1997 рр.), яку я грав, на мій погляд, достатньо тихо. Композитор попросив ще у кілька разів (!) тихіше. Найцікавіше, що енергетично це те ж саме, що, наприклад, дуже гучна соната Уствольської» [145, с. 148]

Із категорією тиші у багательному стилі пов'язана характеристика медитативності, проте необхідно уточнити, що медитативність при виконанні багательних циклів треба розуміти як безперервну практику тихого екстазу, свого роду *служіння, молитви* (К. Сігов називає багателі «музичними зернятами нових псалмів» [83]), адже тихо – не значить монотонно, безвольно, пасивно. Л. Шаповалова вказує на *медитативну модель тематичної організації* у творчості В. Сильвестрова [240, с. 22]. За твердженням М. Кузнецової, медитативність у Сильвестрова «*редукується до катарсичної благодаті*» (курсив наш – К.М.) просвітління, що становить основу змісту багатьох творів Сильвестрова останніх років. Саме цей високий стан душі, що відчуває, стан блаженства, розчинення в бутті, очищений від індивідуалізму переживання, стає визначальним модусом художньої свідомості композитора, який впритул наблизився до медитативної свободи як вищої форми людської індивідуалізації» [108, с. 24]. О. Козаренко говорить про медитативність у творах В. Сильвестрова, пов'язуючи її з особливим протіканням часу-континууму (ідея близька М. Аркадьєву): «Сильвестров повертає у сучасну музичну матерію плинність протікання часу, протиставляючи (радше вміщуючи) хворобливо-розірвану пульсацію хроносу кінця часів у власний недискретний метахронос.

Композитор немов переступив поріг часу, знімаючи опозицію поміж дискретністю і континуальністю, миттєвістю і вічністю, конечністю і нескінченністю. <...> Річ тут в іншому, нелінійному, безвекторному протіканні часу, що виявляється у заповільненому (як у рапіді чи невагомості) розгортанні гармонічних планів, затримках на окремих звуках інтонаційного контуру, „нескінченості" секвенційних хвиль мелодичного розвитку. *Таке специфічне відчуття часу (існування поза ним) характерне для молитви, медитації»* (курсив наш – К. М. [95, с. 247]).

Всередині зовнішньої медитативності криється «полум'яна» пульсація «живих» мінливих структур. Музика багателей світиться зсередини мерехтливим пульсом, часом парадоксальним і конфліктним. Питання – яку пульсацію обрати при такій частій зміні агогічних станів, постійному стисканні-розтяжності часу (вважаємо, що **дрібна пульсація** тут допустима і навіть необхідна).

### ***Мовленнєві структури у багателях***

Під час особистого спілкування з автором даного дослідження [78] Валентин Васильович висловив тезу про «ростки музики» у багателях як **мовленнєві структури** (як ямб, хорей – своєрідний першоімпульс творення музичної дійсності, її перший «ескіз»).

А. Ільїна відзначає мовленнєвий характер мелодики у творах В. Сильвестрова: *«Мовна рубатність (курсив наш – К. М.) у виконанні творів Сильвестрова істотно відрізняється від вокальної рубатності, зокрема – романсової. Так, замість акцентування «проспівуваності» інтонацій (підкресленої «повноти», насиченості звучання, у т.ч. за допомогою агогічних засобів, акцентування вокального типу будови мелодії і т.п.), у мовленнєвій рубатності ключове місце займає природність (спонтанність, розмаїтість ритму, прискорення-уповільнення) будови послідовностей інтонацій. Вокальна за інтонаційною структурою мелодика В. Сильвестрова компенсується у виконанні прийомами, що асоціюють її з мовленням»* [77, с.168].



На рівні піаністичного «ремесла» ці мовні структури можуть бути виражені у виявленні в тексті *затактових мотивів* (див., наприклад, коментар М. Аркадьєва до «Синтетичного уртексту» [75, с. 4]) – оскільки мелодична структура багатель опирається на загальноєвропейські «мовні коди», у явній чи завуальованій, трансформованій формі ці мотиви будуть присутні у тканині. «Мовленнєва» організація ліній дозволить більш усвідомлено «керувати» процесом висловлення, ясніше зрозуміти витoki агогічних відхилень. Багатопланова фактура багатель пронизана затактовими мотивами на всіх рівнях – і у мелодії, і у супроводі-«орфеджіо» (вираз В. Сильвестрова) [Додаток В, приклади 70, 73].

Говорячи про «мовленнєвість» фортепіанного викладу у багательному стилі, можна провести паралель із новим проектом В. Сильвестрова – «Пісні без слів» [156], у якому вокальну партію уже існуючих текстів віддано скрипці, причому грати потрібно по тим самим нотам, тобто скрипаль бачить і внутрішньо інтонує словесний текст. Сам композитор говорить про «багательний стиль» цих пісень. Можемо припустити, що у фортепіанних багателях така операція відходу «тексту» (у значенні *впізнаваних фонем*) до зони «незвучного», внутрішньо проінтонованого смислу відбулася із самого зародження твору.

Ще один інтерпретаційний прийом, який використовує для розмітки М. Аркадьєв, безпосередньо стосується мовленнєвої структури тексту – позначення *багаторівневих артикуляційних ліг* [75, с. 5], що фіксують найтонші та найточніші рухи-інтонування виконавця. У багателях автором уже позначено лігами численні зв'язки, артикуляційні рівні, може виникнути питання – навіщо ще ускладнювати і без того навантажений текст. Проте можемо заперечити, що авторські ліги стосуються більше характеристик туше, змальовують його «польотність», «фон-флер» (за А. Ільїною), а система артикуляційних ліг, запропонована М. Аркадьєвим **уточнює прийом**, який (нагадаємо) повинен залишатися непомітним, якщо він

виконаний професійно. Приклади доповнення композиторської «тканини» артикуляційними лігами наведені у додатках [див. Додаток В, приклад 71].

А на підтримку використання даного прийому розмітки наведемо висловлювання В. Сильвестрова з його недавнього інтерв'ю: За буддистськими уявленнями **світ мерехтить, це ми його «заліговуємо!»**» [156] (певно, тут мається на увазі «довга», фразувальна ліга). Саме «мерехтіння», живу процесуальність, гнучкість та «керовану імпровізаційність» звучання дає виконавцеві володіння прийомом артикуляційних ліг, при цьому виконання їх, з огляду на авторську установку на делікатне, «сфуматне» звучання, становить досить нетривіальне, тонке завдання.

### ***Багаторівнева організація часу***

Час у музиці В. Сильвестрова – одна з найбільш невловимих субстанцій, і саме вільне, безпосереднє агогічне дихання, особливий плин часу, його мікрODEформації («відлуння» авангарду) вирізняють з-поміж інших авторське виконання багатель.

Для осягнення і виконавського «наближення» до специфічної часової організації «багательного епосу» ми пропонуємо звернутися до хроноартикуляційної концепції М. Аркадьєва (докладніше див. [13; 14]), у якій одним з ключових понять є **«незвучне»**: «композитор фіксує у тексті певну істотну для нього і для музики **реальність**. Ця реальність полягає в тому, що пульсуючий живий час зі своєю внутрішньою формою, тобто те, що ми називаємо метром, починає існувати *незалежно* від мотивних конструкцій, що фізично звучать. **Метр набуває форми «незвучного» неакустичного пульсаційного континууму**» [14, с. 102]. У «Циклі циклів» незвучний пульсаційний континуум виступає як один з провідних чинників цілісності – він «скріплює» між собою як окремі «миттевості», так і фрагменти форми у рамках однієї багатель. Ретельний композиторський запис відкриває ті грані часової організації «багательного епосу», які неможливо осягнути на слух. Ознайомившись із нотним текстом, можемо

виявити присутність у ньому своєрідних «часових аномалій», «вторгнення» незвучного, його конфліктної взаємодії із артикульованими фонемами: наприклад, «віртуальна» поліритмія у багателі № 3 ор. 4 (т. 7) [Додаток В, приклад 74], коли тріольний пульс у партії лівої руки виписано на паузі, у той час як у мелодії звучить група з чотирьох шістнадцятих. Як це почути, якщо не бачити запису? Ще один приклад – та ж сама багатель починається із затакту у розмірі  $\frac{3}{4}$  (група шістнадцятих на останню чверть), і вже у наступному такті виписано інший розмір [Додаток В, приклад 74].

І таких «несподіванок» у часовому просторі багательного циклу досить багато. Ці парадоксальні зіткнення незвучного пульсу із звучною матерією потребують активізації внутрішнього диригентського начала, без якого втрачається єдність форми. Найбільш **креативною** (згадаємо вираз М. Аркадьєва «креативний метр») **та формоутворюючою** з точки зору проявлення незвучного у організації часопростору «Циклу циклів» автор дисертації вважає **зону *attacca***, у якій піаніст повинен буквально по-диригентськи *керувати пульсом* (тут здійснюється «переключення» миттєвостей на інший розмір, інше дихання через великі паузовані такти, що лунають [Додаток В, приклади 76, 77]).

М. Аркадьєв починає розмітку тексту з визначення його пульсу (див. наприклад, сторінки з «Синтетичного уртексту» Голдберг-варіацій, де для кожної варіації визначено вісь безперервного пульсу (рос. ось непрерывного пульса О.Н.П. – К. М, [75, с.104-150]). У багателях через те, що метроритм є дуже мінливим, вибагливим, живим та невловимим, непросто обрати єдиний пульс для всього твору. Однак дрібна «осьова» пульсація (за визначенням М. Аркадьєва «вінутрітактовий дрібний пульс, який ми пропонуємо називати осьовою пульсацією, або віссю безперервного пульсу» [14, с. 137]), може стати допоміжним у виконанні агогічних відхилень, звісно, цей «живий» пульс здатен до розтягнення, сповільнення в зоні кадансу (а, значить, у В. Сильвестрова – у будь-якій частині форми).

### *Специфіка роботи зі звуком*

На жаль, деякі виконавці не помічають багатств, прихованих у тексті багателей, граючи в quasi-романтичному стилі, гіпер-інтонуючи та перетворюючи музику в наслідування Ф. Мендельсона. Однак, при детальному розгляді виявимо, що фактура буквально «виткана» з «других хвиль» звуку (термін М. Аркадьєва [268]), насичена затриманнями, секундовими вертикалями, сміливою парадоксальною педалізацією, стереофонією, – тобто **гранично поліфонізована, хоча і не перевантажена!**

Так описує поліфонічну складову багательного стилю А. Ільїна: «Усередині мелодійної лінії також присутня поліфонічність. Об'ємність звучання, відчуття простору у Сильвестрова саме й визначається фактурною розмежованістю, що стосується також і структури мелодії. Показово, що сам автор часто за допомогою позначення *tenuto* виділяє ті звуки, які вбачаються йому ключовими, такими, що перебувають в іншій площині в рамках структури фрази. Це стосується запису як акомпанементу, так і мелодії. Але якщо в акомпанементі поліфонізованість простіше визначається, то в мелодії *подібні авторські ремарки є чи не єдиними об'єктивними передумовами, що орієнтують виконавця на диференціацію горизонтальної мелодії з метою її структуризації по вертикалі* (курсив наш – К. М.) Крім *tenuto*, для виділення підголосків автор використовує затримування важливих звуків за допомогою збільшеної тривалості» [77, с. 173]. Названі дослідницею «об'єктивні передумови» поліфонізації фортепіанної фактури у рамках методу М.Аркадьєва набувають універсальних характеристик та знайшли місце у системі виконавської розмітки (зокрема, принцип «довгих нот»).

Серед параметрів авторського тексту, які виявляє метод виконавської розмітки М. Аркадьєва, фонічного виміру твору стосуються: **принцип «довгих нот»** («будь-яка нота, виписана у тексті <...> повинна бути чутною і вміти жити та змінюватися протягом усієї своєї тривалості» [75, с. 6]. Довгих та *надзвичайно довгих* нот досить багато у багателях, вони створюють дивні за красою вертикалі [Додаток В, приклад 75]; **принцип синкопи** (за М.

Аркадьєвим «чути синкопу треба не в момент взяття, а у наступний за цим момент метричної опори»), пов'язаний, як і принцип «довгих нот», з ідеєю «другої хвилі» звуку[268]); **принцип стереофонії** (що за М. Аркадьєвим передбачає граничне розмежування голосів, немов вони існують у різних просторах, для різних голосів обирається максимально віддалена артикуляція та динаміка) – у випадку з багателлями В. Сильвестрова може бути використаний лише епізодично, адже відома авторська ремарка про динамічне наближення мелодії до акомпанементу в багателлях. Тому можемо говорити тут не про стереофонію, а скоріше про принцип **тембрового резонансу**, коли (умовний у даному випадку) голос та інструмент майже зливаються.

Ще одна характеристика, що утворює неповторне індивідуальне звучання багателлей В. Сильвестрова – вкрай деталізована педалізація. У світлі виконавських принципів М. Аркадьєва можемо розглядати її як втілення «максимальної романтичної парадоксальної педалі» [218], коли «фон-флер» (термін А. Ільїної) утворюється за допомогою вкрай деталізованого туше на тлі сміливих педальних змішувань. Приклади подібних парадоксальних нашарувань звучностей, що створюють почуття ірреальності, зустрічаємо у більшості багателлей, це можна назвати одною із найбільш впізнаваних характеристик звукового образу багательного стилю [Додаток В, приклад 72].

Використання описаного підходу, на нашу думку, дає можливість здійснити задум композитора – виконати великий масив багателлей як один текст без смислових «провисань», на єдиному екстатичному диханні, при цьому відносна динамічна рівномірність не буде ставати на заваді у сприйнятті всього багатства та різноманіття, прихованого у «миттевостях», вони не будуть сприйматися монотонно завдяки орієнтації на екстатичність, молитовність. Новою у даному випадку є принципова установка на творення *великої фрактальної форми* та пошук шляхів її виконавської реалізації. Важливим у цьому контексті вважаємо застосування у багателлях

прихованого «симфонічного» підходу (згадаймо тезу В. Сильвестрова про «багательну симфонію» [223, с. 221]), та пов'язаного з ним принципово важливого внутрішнього «диригентського жесту», який набуває особливого значення на межах форми, у зоні «запрошення», «очікування» (за В. Сильвестровим), де «незвучне» як експресивно-пульсаційний континуум (М. Аркадьєв) є повноправним учасником процесу та умовою для переходу «з ніщо у що». Здійснюючи докладну виконавську розмітку-редакцію (власний «синтетичний уртекст»), виконавець наділяє кожний, навіть найменший елемент музичної тканини *персональністю*, і таким чином проникає у ество музики, закарбовуючи її неповторне обличчя у «зоні пам'яті» (вираз В. Сильвестрова).

### Висновки до Розділу 3.

Жанр багателі набуває особливого значення для В. Сильвестрова, викликаючи до життя феномен багательного стилю як унікальної авторської концепції музичної творчості українського композитора і набуваючи універсального значення в масштабах його творчого мислення взагалі. Це сприяє можливості осмислення фортепіанної багателі В. Сильвестрова з позицій її метажанрових властивостей, серед яких найважливішим виявляється принцип метафоричності, що є типологічним показником багательного стилю В. Сильвестрова. Серед інших метафор, що складають образно-смысловий простір «Циклу циклів» багателі спеціальної дослідницької уваги заслуговує метафора дружби, дружності, що ініціює певний тип структурно-композиційної організації музичного матеріалу макроциклу В. Сильвестрова (цикл-симпосіон). Що стосується виконавського аспекту дослідження фортепіанних багателі В. Сильвестрова, на думку автора даного дослідження, особливого значення для виконавської інтерпретації циклу багателі В. Сильвестрова і розуміння його як своєрідної «багательної симфонії», набуває хроноартикуляційна концепція М. Аркадьєва, що надає можливостей активізувати роль

«незвучного» в музиці та виявити усе багатство багаторівневого смислу музичного тексту багатель В. Сильвестрова.

## ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних заключних визначень та узагальнень, які відповідають меті дисертації та дозволяють вказувати на головні результати роботи.

Аналіз джерельної бази дослідження, що включає праці вітчизняних та зарубіжних музикознавців у сфері музикознавчої рецепції жанру багателі дозволяє стверджувати, що найбільш повно у ній представлений індивідуально-стильовий аспект дослідження жанру фортепіанної багателі у композиторській творчості. Серед українських композиторів-авторів багателей увага науковців, цілком справедливо, зосереджена на творчій постаті В. Сильвестрова. При цьому самотні, різноманітні багателі інших вітчизняних авторів досі не стали спеціальним предметом музикознавчого дослідження, а також практично відсутні у якості об'єкту сучасного музикознавчого дискурсу. Можемо констатувати відсутність ґрунтовних досліджень феномену української багателі в її історичному та жанрово-стильовому аспектах. Симптоматичним виявляється і те, що жанр багателі досі сприймається як «периферійний» та другорядний: так, у порівняно новому багатотомному виданні «Української музичної енциклопедії» (ред. Г. Скрипник) спеціальних відомостей про багателі взагалі не знаходимо. Отже, визначення жанру потребує уточнень та інституалізації у новому, більш широкому прочитанні з урахуванням кардинальної трансформації новітніх зразків багателей у вітчизняній композиторській практиці порівняно із традиційними, усталеними.

В українській музиці спостерігаємо великий спектр індивідуально-композиторських прочитань жанру багателі у відповідності до специфіки того чи іншого авторського стилю – від традиційної «легкої» (або навіть дидактичної) мініатюри до цілого Всесвіту, втіленого у малій формі (В. Сильвестров). Фортепіанні багателі українських композиторів представлено у різноманітних модифікаціях – як окремі п'єси, цикли або їх



частини (у тому числі як один із номерів балету). Поряд із фортепіанними багателями існують також і твори для камерного складу та струнного оркестру, органного дуету та навіть «багательний салон» (авторський експериментальний проект О. Шмурака). Однак значна кількість зразків багателів вітчизняних авторів залишається у рамках традиційного трактування жанру як невеликої, легкої для виконання п'єси, переважно композитори звертаються до жанру багателі скоріш епізодично, не вибудовуючи навколо неї якоїсь окремої художньо-стильової концепції. Для В. Сильвестрова ж багатель стає своєрідною лінзою, крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення митця, основою індивідуального авторського стилю, риси якого втілюються не тільки у фортепіанних багателях, а й екстраполюються на інші жанри, до яких звертається композитор останнім часом.

Індивідуально-стильові особливості багателів українських авторів на межі ХХ–ХХІ століть характеризуються широким діапазоном творчої інтерпретації жанру. Причому паралельно, у спільній хронології співіснують кардинально протилежні стильові явища. Здійснений у дослідженні аналіз фортепіанних багателів сучасних вітчизняних композиторів виявив наступні тенденції у розвитку багательного жанру: втілення естетики романтичної мініатюри, в окремих випадках з ознаками салонності (у багателях В. Кирейка); своєрідне композиторське прочитання архетипічної «сезонної» циклічності та втілення пейзажності у циклі «П'ять багателів» Б. Стронька; органічне поєднання неофольклорних, авангардних та джазових елементів у циклі «15 багателів» Л. Шукайло з акцентом на концертному звучанні фортепіанної багателі; використання прийому стилізації різних типів у багателях П. Захарова та І. Степанової-Боровської; неординарне трактування багателі у контексті авторського колективного проекту-салону «Багателі нашого часу» О. Шмурака (з елементами стильової гри та естетики перформансу, навмисної «несерйозності» у поєднанні з вибагливою, підчас складною сучасною мовою). Переважна більшість розглянутих багателів

тяжіє до циклічності, в цілому твори мають розвинену багаторівневу фактуру, характеризуються глибоким інтелектуальним та образним наповненням.

Багателі В. Сильвестрова – багатогранне та «голографічне» явище сучасного українського музичного мистецтва, яке потребує розгляду у багатьох ракурсах – жанрово-стильовому, етично-світоглядному, виконавсько-інтерпретаційному, філософському, семіологічному, біографічному тощо. Можемо стверджувати, що саме у авторській версії В. Сильвестрова багатель як жанр повністю актуалізувалася у своєму оновленому, трансформованому значенні, демонструючи вершину тенденції до поступового філософського, інтелектуального, концептуального збагачення «дрібнички» у ХХ–ХХІ столітті. Водночас, за словами самого композитора, його багательна «симфонія миттєвостей» виявляє одну з найважливіших функцій музики – *бути розрадою* для сучасної людини, яка існує сьогодні у складному, динамічному та перевантаженому інформацією світі. І це ствердження може «знімати» будь-який пафос дослідницьких «надбудов», залишаючи нам найбільш продуктивний спосіб проникнення у «багательний Всесвіт» – слухати та грати (у розумінні безхитрисної дитячої гри, пам'ятаючи про авторську метафору «дитинства музики»).

Багательний стиль В. Сильвестрова можна прирівнювати до авторського світогляду, саме у багательності викристалізувалися принципи життєтворчості митця. «Генетичні» ознаки багательного стилю знаходимо на рівні *композиційної структури* як окремої багателі, так і «Циклу циклів» у цілому (розімкнені малі форми – (не мініатюри!, на думку В. Сильвестрова), що актуалізують музичну мить; розгортання миттєвостей утворює велику форму фрактальної будови); *музичної мови* (використання вторинного матеріалу – класико-романтичної музичної лексики; панування метамелодії, яку автор називає «посмішкою музики», підкреслюючи персональність музичного матеріалу; секвентування – мелодія рухається «на крилах секвенції», та репетитивність у широкому сенсі); *змістовного наповнення*

(поєднання простої форми та складного змісту; бунт тиші проти вселенського галасу; багатель як молитва, що несе у собі рятівний смисл – і для людини, і для Музики (розуміння багателі як «музики у себе вдома» за В. Сильвестровим).

Спираючись на літературознавчу концепцію метажанру О. Бурліної та розуміння останнього як «способу функціонування методу в культурі», можливо стверджувати, що багатель у В. Сильвестрова виходить за межі жанрово-стильової сфери фортепіанної музики та переростає у індивідуально-композиторській метод та особистісний світогляд. Багатель у авторській концепції В. Сильвестрова виступає музичним втіленням справжнього, непідробного, природнього, а багательність є *формою буття Краси* в музиці; *рятівна функція* багателі (у трактуванні В. Сильвестрова) відображає ідею «захисту», «покрову», «розради» – тобто тих вкрай необхідних сучасній людині речей, відсутність яких так гостро відчувається у життєвій повсякденності. Універсальність названої функції також сприяє закріпленню за багателями метажанрових властивостей.

Мова метафор є невід’ємним елементом індивідуально-стильового профілю багателей В. Сильвестрова, вона втілюється у конкретних композиторських засобах (на рівні форми, фактури, ритмічної структури, гармонії, драматургії тощо). Представлені у дослідженні «синтетичні єдності» (філософема – авторська метафора – музична структура) дозволяють наблизитися до осмислення особливої «сильвестрівської» метафоричності, що у повній мірі розкривається лише у контексті всеосяжного музично-філософського універсуму композитора.

Складна фрактальна будова «Циклу циклів» В. Сильвестрова зумовила використання у дисертаційному дослідженні специфічного «інструменту» його осмислення: наслідуючи метафоричну мову композитора, запропоновано тип циклоутворення за принципом симпосіону розглядати у якості своєрідної моделі музикознавчого та виконавського осмислення «Циклу циклів». Концепт циклу-симпосіону ґрунтується на універсалиях

Дружби та Зустрічі, що втілюється у «Циклі циклів» як на рівні авторських присвят (по яких можна простежити своєрідну «цивілізацію дружби» В. Сильвестрова), так і у сфері специфічного формотворення (де кожна багатель «очікує» іншу, має розімкнену структуру). Головною рисою останнього виступає принцип *співдружності окремих елементів* (незалежно від масштабу циклу він є генеральною метафорою, мета-програмою). Спираючись на ідеї Є. Назайкінського та С. Гончаренко, припускаємо також можливість виходу циклу-симпосіону за рамки творчого доробку одного композитора та формування (дослідником/виконавцем) метатексту, пронизаного інтертекстуальними зв'язками, що передбачають вже співдружність універсумів близьких по духу авторів, у якій точкою Зустрічі стає новий надцикл – виконавський, інтерпретаційний, а екстрамузичним фактором циклізації (за С. Гончаренко) виступає програмна ідея симпосіону.

Звертаючись до виконавського аспекту багательного стилю, мусимо констатувати парадоксальну ситуацію з виконавською долею багатель В. Сильвестрова: сучасні піаністи фактично ігнорують авторську концепцію циклу, що часто зумовлено, з одного боку, хибним підходом до цієї музики як суто «медитації», а отже однорідного, недиференційованого потоку, що важко сприймається у сценічному форматі у великій кількості. У даному дисертаційному дослідженні пропонується виконавсько-інтерпретаційна установка на молитовність, «тихий екстаз», трактування багатель як псалмів (згідно з одним з авторських висловлювань В. Сильвестрова), що передбачає постійну включеність до процесу, активність перебування у музиці. Однією з виконавських пресупозицій пропонуємо принцип М. Аркадьєва «чим тихіше, тим гарячіше». З іншого боку – виконати авторську волю про багательний «концерт в одному відділенні» виявляється вкрай непростим завданням і через те, що нотний матеріал основного корпусу (близько 300 опусів багатель) фактично недоступний широкому загалу і знаходиться у формі рукопису. Загальновідоме видання включає лише Op.1-5, що і зумовлює постійне звернення піаністів по всьому світу саме до цих творів. Здійснення

глибокої текстологічної роботи та видання всього «Циклу циклів» видатного українського майстра чекає свого часу, знаходиться в «зоні *attacca*».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авторский концерт Людмилы Шукайло (статья на сайте союза композиторов) URL: [https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=191&cHash=ae66ce8567899412ac9aa2b1e8a2ccb6](https://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=191&cHash=ae66ce8567899412ac9aa2b1e8a2ccb6) (дата звернення 17.12.2020)
2. Адвокат сучасної музики Орест Смовж. URL: [https://galinfo.com.ua/articles/advokat\\_suchasnoi\\_muzyky\\_orest\\_smovzh\\_292763.html](https://galinfo.com.ua/articles/advokat_suchasnoi_muzyky_orest_smovzh_292763.html) (дата звернення 16. 09. 2020).
3. Александр Вустин: Я ощущаю себя свободным (интервью А. Амраховой). URL: <https://muzobozrenie.ru/aleksandr-vustin-ya-oshhushhayu-sebya-svobodny-m/> (дата звернення 4.03.2020).
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3-х ч. Москва: Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.
5. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. *Журнал Общества теории музыки*: Вып. 2016/3 (15) С. 18-29.
6. Андрущак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена): автореф. дис. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Астраханская государственная консерватория. Саратов, 2008. 23 с.
7. Антоненц Е. А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03 / Сумской государственный педагогический университет им. А. С. Макаренка. Сумы, 2006. 216 с.
8. Антоненць О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII-XVIII століть: навч. посібник. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. 120 с.
9. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. Москва: Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.

10. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
11. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1987. С. 5-44.
12. Аристотель. Нікомахова етика [пер. с давногрецьк. В. Ставнюк]. Київ: Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
13. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва: Библос, 1993. 168 с.
14. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция: монография. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 408 с.
15. Артур Нікулін: «Принципово граю українську музику». [URL:https://vilne.org.ua/2017/11/artur-nikulin-pryntsy-povo-hrai-u-ukrai](https://vilne.org.ua/2017/11/artur-nikulin-pryntsy-povo-hrai-u-ukrai) (дата звернення 1.11.2020).
16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
17. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 34. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. С. 292-301.
18. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 381-393.
19. Борислав Стронько: «Розкіш для мене – мати свою власну метафізику» (інтерв'ю С. Постовойтової). URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/borislav-stronko-rozkish-dlya-mene-mati-svoyu-vlasnu-metafiziku.html> (дата звернення 11. 09. 2020).
20. Бурлина Е. Я. Жанр в контексте культуры и научной рефлексии. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*. 2014. № 1-2. С. 9-21.

21. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. 165 с.
22. Бухнієва О. Альона Томльонова: одеська легенда (книга про композитора). Науково-популярне видання. Ізмаїл – Болград: ІДГУ, 2020. 82 с.
23. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы. *Вопросы философии*. 2000. № 3. С. 29-42.
24. Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. 2010. № 1. С. 6-8.
25. Вайсбанд А. Валентин Сильвестров. Багателі. URL: <http://judaicacenter.kiev.ua/bagatel-pro-bagateli/> (дата звернення 6. 11. 2019).
26. Вайсбанд А. Багатель про багателі. Супровідний текст до компакт-дисків *Валентин Сильвестров. Багателі. Музичні твори у виконанні автора*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015.
27. Валевский А. Л. Основания биографики. Киев: Наукова думка, 1993. 110
28. Валентин Сильвестров. Е. Громов и А. Андрусик. Эфир радио-программы «С Карасём не обо всем» на Old Fashioned Radio. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tKZXFgNEaDQ&list=PLPSIRBfmf0fWwDJibL8ct6irtgkdOJXr7&index=2> (дата звернення 1.11 2019).
29. Валентин Сильвестров: как правильно играть и слушать багатели. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5-CJpyaOd8Y> (дата звернення 15.11 2020).
30. Валентин Сильвестров. О багательности. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QcWvR8GKtc8> (дата звернення 15.11 2019).
31. Валентин Сильвестров. О туше и тишине. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dSvDVyAGcns> (дата звернення 15.11 2019).



32. Вартанов С. Я. Концепт перепада в интерпретации фортепианного цикла А. Шнитке «Пять афоризмов». *Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность*: сб. ст. участников Междунар. науч. конф. [отв. ред. Иванюшина И. Ю.]. Саратов: Наука, 2008. С. 261-274.
33. Вартанов С. Я. А. Шнитке «Пять Афоризмов»: Прием Перепада. *Проблемы музыкальной науки*. 2011. № 2 (9). С. 99-105.
34. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм. Учебное пособие. Конспективный материал к курсу теории музыки в музыкальных училищах. Тверь, 2013. 80 с.
35. Великое в малом. О формах японской культуры. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LEht2i-FgiE> (дата звернения 13.10.2020).
36. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар: ООО Издательский дом «ХОРС», 2008. 200 с.
37. Воротынцева Л. К вопросу интертекста высшего порядка в творчестве Г. Канчели. *Философско-культурологические исследования: Специализированное электронное научное издание*. Вып. 1. Философская антропология, философия культуры. URL: <http://surl.li/rwrh> (дата звернения 6. 08. 2020).
38. Воротынцева Л. Метастилистическая вселенная В. Сильвестрова. *Исследования молодых музыковедов*: сб. статей по материалам XIII Международной научной конференции. К 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Москва, 2020. С. 86-95.
39. Время философов и поэтов прошло. Композитор и философ Владимир Мартынов – о книге-артефакте, последнем интересном поколении и культурном повороте. URL: <https://iz.ru/1126302/sergei-uvarov/vremia-filosofov-i-poetov-proshlo> (дата звернения 24. 11. 2019).

- 40.Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
- 41.В. Сильвестров [відеозапис]: документальний фільм у трьох частинах (реж. С. Буковський). Кінокомпанія "МАГІКА-ФІЛЬМ", 2020. 140 хв.
- 42.Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [ред. И. Тукова. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.
- 43.Гия Канчели. «Письма к друзьям». Мировая премьера в Санкт-Петербурге. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/kancheli-letters-premiere/> (дата звернення: 11.03.2020).
- 44.Говар Н. А. О коммуникативной роли миниатюры в фортепианно-исполнительской деятельности. *Музыка и время*. 2015. № 1. С. 3-7;
- 45.Говар Н. А. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: дис. ... канд. искусствовед: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2013. 296 с.
- 46.Говар Н. А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX в. В зеркале эпохи: монография. Москва: Издательство Юрайт, 2018. 225 с.
- 47.Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem, 2013
- 48.Голубович И. В. Биография: силуэт на фоне Humanities (Методология анализа биографии в социогуманитарном знании). Монография. Одесса: СПД Фридман, 2007. 327 с.
- 49.Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 333-337.
- 50.Гончаренко С. С. Факторы текстообразования в группах инструментальных циклов (теоретический аспект). *Вестник Кемеровского*

- государственного университета культуры и искусств. 2014. № 28. С. 114-125.
51. Грачев В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). URL: <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1604> (дата звернення 23.09.2020).
52. Грибиненко Ю. А. Музыкальная полистилистика в свете теории интертекстуальности: дис... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2006. 230 с.
53. Грибиненко Ю. Феномен гипертекста как форма и способ функционирования музыкального сознания. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Вип. 19. Одеса: Астропринт, 2014. С. 265-274.
54. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Санкт-Петербург: Кристалл, 2001. 642 с.
55. Денисова З. М. Творчество Г. Канчели в современном научном контексте. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 29 (167). Философия. Социология. Культурология. Вып. 13. С. 157–159.
56. Денисова З. М. Симфонические жанры в творчестве Г. А. Канчели (к вопросу эволюции мировоззрения композитора): автореф. дис. ...канд. искусствоведю: 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2010. 24 с.
57. Диалоги [видеозапись]: документальный фильм (реж. Д. Супин). ZDF совместно с Arte, YLE Co-productions Minor Film OÜ АНО, 2008. 60'21 хв.
58. Дмитро Радзецький – гітарист та композитор. URL: <http://surl.li/ppdh> (дата звернення 4. 10. 2020).
59. Дмитро Радзецький: Експериментальна гітара в країні не представлена взагалі ніяк. URL: <http://kreschatic.kiev.ua/ua/4586/art/1418678705.html> (дата звернення 4.10. 2020).

60. «Дни новой музыки». Международный молодежный фестиваль композиторов и исполнителей 17-19 декабря 2012 г. Программа. Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2012. 59 с.
61. Долгочуб А. Ю. «Наративні секуляризації» в концепції Ч. Тейлора: автореф. дис. ...канд. філософ. наук: 09.00.02 / Одеський національний університет ім. І. І. Мечнікова, 2018. 19 с.
62. Дьяконова Е. 9 главных понятий, помогающих постичь японскую культуру. URL: <https://arzamas.academy/materials/729> (дата звернення 15. 01. 2020)
63. Дьяконова Е. М. Правила сложения рэнга, изложенные в трактатах Сёхаку «Новый свод правил рэнга» (Рэнга синсики, 1501) и Синкэй «Разговоры вполголоса» (Сасамэго, 1463–1464). *Японские исследования*. 2020. № 1. С. 130–148.
64. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
65. Жалейко Д. Китч и его трансформация в творчестве Валентина Сильвестрова: дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.03. Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 205 с.
66. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39: На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). Харків: ТОВ «С. А. М», 2014. С. 224-233.
67. Желтые листья, похожие на тишину. На 85-м году жизни скончался грузинский композитор Гия Канчели. URL: <https://www.ekhokavkaza.com/a/30195872.html> (дата звернення 02.08.2020)

68. Житкевич А. Юрій Фіала. Упершу річницю відходу у вічність композитора Юрія Фіали. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2814> (дата звернення: 23.07.2020).
69. Задерацкий В. Культура и цивилизация: искусство и тоталитаризм. *Советская музыка*. 1990. № 9. С. 11.
70. Звукоизвлечение как перформанс. Беседа Д. Бавильского с Вл. Тарнопольским. URL: <https://moscowbiennale.syg.ma/studio-for-new-music-ensemble> (дата звернення 20.12.2020).
71. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Г. Канчели. Москва: Советский композитор, 1991. 280 с.
72. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах. Москва: Музыка, 2005. 587 с.
73. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дисс. ...докт. искусствовед.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1996. 60 с.
74. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для среднего профессионального образования. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 410 с.
75. И. С. Бах. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии М. Аркадьева. Москва, 2002.
76. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 217 с.
77. Ільїна А. В. Проблема цілісності в музиці В. Сильвестрова: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 229 с.
78. Інтерв'ю В. Сильвестрова К. Моцаренко (особистий архів).

- 79.Интертекст. *База данных по интертекстуальности*. Петрозаводский университет, web-лаборатория Института филологии. URL: <https://philolog.petrso.ru/filolog/intertex.htm> (дата звернення 17. 05 2020).
- 80.Казунина А. Музыкальные шутки и подарки А. К. Лядова (о рукописях коллективных сочинений). *Opera musicologica*. 2017. № 2. С. 35-51.
- 81.Как правильно слушать фонограмму? (коментар В. Сильвестрова) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4N9Dy-iGzQ0> (дата звернення 28. 11. 2020).
- 82.Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харківська державна академія культури. Харків, 2020; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2020. Суми, 2020. 225 с.
- 83.Календар історії та культури / Костянтин Сігов / Валентин Сильвестров. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JeDDBMP1Q8k> (дата звернення 15.12. 2019).
- 84.Канчели Г. Простая музыка для фортепиано: на темы из музыки для кино и театра [ноты]. Москва: Музыка, 2011. 72 с.
- 85.Караманова М. Л. Жанровые и стилевые взаимодействия в сочинениях Гии Канчели: автореф. дисс. ...канд. искусствовед.: 17. 00. 02 / Ростов-на-Дону, 2015. 24 с.
- 86.Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере багателей ор. 33). *Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій. Культура України: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. 26–27 березня 2009 року / Харківська державна академія культури*. Харків, 2009. С. 51-52.
- 87.Карелова Г. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський національний ун-т мистецтва імені*

- І.П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. Харків: Вид-во С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 268–282.
88. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 98 с.
89. Келдыш Ю. В. Багатель. *Музыкальная энциклопедия*. В 6 т. Москва: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. Т. 1. С. 270.
90. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Издательский дом «Рось», 1996. 142 с.
91. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури. Одеса: ЦГО НАНУ, 2008. 416 с.
92. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
93. Кияновська Л. Творчість львівських композиторів-жінок 70 – 90-х років. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні*. Матеріали науково-творчої конференції присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. С. 20-29.
94. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова. *Syntagmation*. Львів: Споллом, 2000. С. 80-86.
95. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів: 2000. 284 с.
96. Коллективный проект «Багатели нашего времени» – Алексей Шмурак, пианист (22 декабря 2012). URL: <http://surl.li/povf> (дата звернення 12. 10.2020).
97. Композитор Золтан Алмаші презентував новий диск «Пори року». URL: <http://www.m.co.ua/mr/mr.nsf/0/C08DFA02C8FD1D5AC2257B32004F96F9?OpenDocument> (дата звернення 01.10.2020).
98. Композитор Олексій Шмурак: Те, чого вчать у консерваторії, не існує. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/08/15/225878/> (дата звернення 12. 10.2020).

99. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: дис ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харківський національний ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 334 с.
100. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 45. С. 68-93.
101. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. *Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії*. Київ: Музична Україна, 2012. С. 22-26.
102. Кравченко А. І. Макроцикли як локуси інтертекстуального смислоутворення (на матеріалах ансамблевої творчості України останньої третини XX – початку XXI століть). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 413-420.
103. Кравченко А. Украинский камерно-инструментальный ансамбль: жанровые метаморфозы на стыке XX – XXI веков. *European Journal of Arts*. 2016. № 3. С. 40-44.
104. Кримський Сергій Борисович. Біобібліограф. покажч. [укладач О. Є. Лукашук, Л. В. Мелішкевич; авт. вступ. ст. П. Ф. Йолон]. Київ, 2010. 36 с. (Серія: «Вчені НАН України»).
105. Кримський С. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*. Київ: Фенікс, 1996. С. 9-112.
106. Крымский С. Б., Чайка Т. А. Сергей Крымский: наш разговор длиной в жизнь (Цикл интервью Т. А. Чайки). Київ: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2012. 436 с.
107. Кужелева Е. А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века: дис... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2003. 279 с.



108. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: автореф. дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007. 27 с.
109. Кузнецова М. То творчества с покоем соглашеньє, то мысли пыл в душевной тишине...: еще раз о неконцептуальной концептуальности «багательного стиля»: вослед юбилею Валентина Сильвестрова. *Музыкальная академия*. 2013. № 4. С. 17-23.
110. Куцова Е. В. Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 26 с.
111. Лазутина Т. Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного университета*. № 324, июль. Томск: ТГУ, 2009. С. 123-126.
112. Ланцута Л. В полоні художника : спогади про В. Сильвестрова *Музыка*. 1997. № 5. С. 3-9.
113. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 – 70-е годы. Свердловск, 1982. 256 с.
114. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 234 с.
115. Ли Юньцзе. Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск, 2013. 26 с.
116. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2-х т. Москва: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
117. Лігус М. В. Музичний перформанс як форма комунікації. *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2018. № 2. С. 68-71.

118. Лисовенко Е. «Афоризмы» Д. Шостаковича и А. Шнитке: некоторые параллели. URL: <https://dropdoc.ru/doc/313549/aforizmy%C2%BB-d.-shostakovicha-i-a.-shnitke--nekotorye> (дата звернення 8.06.2020).
119. Ліотар Ф. Ситуація постмодерну [Пер. з англ. Ю. Джулая]. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5-6. С. 15-38
120. Лозинская Р. «Багатели» Василия Кандинского: уникальные произведения художника в ГМИИ им. Пушкина. URL: [https://artchive.ru/news/2346~Bagateli\\_Vasilija\\_Kandinskogo\\_unikal'nye\\_proizvedenija\\_khudozhnika\\_v\\_GMII\\_imPushkina](https://artchive.ru/news/2346~Bagateli_Vasilija_Kandinskogo_unikal'nye_proizvedenija_khudozhnika_v_GMII_imPushkina) (дата звернення 13. 09. 2020).
121. Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского. *Журнал Общества теории музыки*. Вып. 2 (14). 2016. С. 8-13.
122. Лунина А. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...». URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-169> (дата звернення: 02.08.2020).
123. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 763 с.
124. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
125. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 749 с.
126. Максименко М. О. Феномен перформансу в творчості сучасних українських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 16 с.
127. Мандельштам О. Э. Восьмистишия / Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 2 т. Том 1: Стихотворения [сост. и подг. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева]. Москва: Художественная литература, 1990. С. 200-204.

128. Мандельштам О. Э. О поэзии. Сборник статей. Ленинград: Academia, 1928. 98 с.
129. Мартынов В. И. Зона Opus Posth или рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2005. 288 с.
130. Мартынов В. «КАЗУС VITA NOVA». Москва: Классика-XXI, 2010. 160 с.
131. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.
132. Мартинова Н. І. Тенденції урбанізму в фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 2. С. 131-137.
133. Мартиросова Ж. А. Интерпретация темы времен года в композиторском творчестве: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Институт искусствоведения Академии наук Республики Узбекистан. Ташкент, 2010. 20 с.
134. Михаил Аркадьев. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev\\_creatif.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm) (дата звернення 14.01. 2021).
135. Медведева Ю. П. Оркестровые жанры в западноевропейской опере XX века: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Новгородская государственная консерватория имени М. И. Глинки: Нижний Новгород, 2002. 208 с.
136. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
137. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 216 с.

138. Мельник А. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII. ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2019. С. 102-115.
139. Менжулін В. І. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні: монографія. Київ: НаУКМА; Аграр Медіа Груп. 2010. 455 с.
140. Михайлов М. Стиль в музиці. Ленінград, 1981. 264 с.
141. Мишина А. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова (на примере камерно-инструментальных призведений 1980-х годов). *Южно-Российский музыкальный альманах – 2006*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 146-154.
142. Музыка поэзии – Live at The National Parliamentary Library. Вступительное слово. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vEQuMVvVRwU> (дата звернення 23.08.2020).
143. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке: избранные исследования [ред. О. В. Лосева]. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2009. С. 371-391. URL: <https://docplayer.ru/42489214-Poetika-muzykalnoy-miniatyury-1.html> (дата звернення 6. 05. 2018)
144. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
145. Найдюк О. М. Трансформаційні процеси у жанрах музичної критики (за матеріалами української преси 1990–2005 років): дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 252 с.
146. Некрасова И. О драматургических функциях тишины в современной музыке. *Южно-Российский музыкальный альманах – 2006*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 155-158.
147. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70 – 90-х гг. XX века: автореф. дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2005. 24 с.

148. Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. Москва-Ленинград: Музгиз, 1949. 208 с.
149. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.): дис. ...докт. мистецтв.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.
150. Овсяннікова-Трель О. А. Популярний жанр як чинник компенсаторної функції «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві (на прикладі творчості В. Сильвестрова). *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 339-359.
151. Островной человек. К 80-летию Валентина Сильвестрова. URL: <https://karabas.live/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova/> (дата звернення 05. 12. 2019).
152. О чем говорит музыка? Времена года. Играют и рассказывают молодые пианисты. URL: <https://meloman.ru/concert/vremena-goda-22-04/> (дата звернення 27.09.2020).
153. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ: Музична Україна, 1989. 88 с.
154. Палатников Г. Семиотические аспекты формирования языка малой и большой скульптурной пластики. *Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 10: Стратегії інтерпретації тексту та межі їх застосування. Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2016. С. 318-325.
155. Панкратова В. Малые инструментальные формы (Прелюдия, ноктюрн, этюд). Москва: Музгиз, 1962. 70 с.
156. «Песни без слов» – новый цикл В. Сильвестрова в 2020-м году. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lkwPA5VkmLA> (дата звернення: 16.12. 2020).
157. Пилипчук Р. Відоме й невідоме про Адама Барцицького. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. Ч. 2. С. 12-26.

158. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. [общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи]. Москва: Мысль, 1993. 528 с.
159. Подлубнова Ю. В. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. URL: <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата звернення: 10.08.2020).
160. Продовжувач традицій М. Лисенка. URL: <http://slovoprosvity.org/2017/12/21/prodovzhuvach-tradytsij-m-lysenka/> (дата звернення: 23.06.2020).
161. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника. URL: <http://www.gomba.ru/articles/spec1992/19920001.htm> (дата звернення: 05.08.2020).
162. Рау Е. Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.: дис. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2018. 329 с.
163. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття): монографія. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.
164. Романтик українського мелосу. До 90-річчя від дня народження В. Кирейка (1926). *Дати і події*, 2016, друге півріччя: календар знамен. дат. № 2 (8). Нац. парлам. б-ка України. Київ, 2016. С. 136-140.
165. Рубан Н. Л. Стилистические истоки фортепианного цикла «Багатели» А. Черепнина. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 3. Ч. 2. С. 160-164.
166. Рубан Н. Л. Проблема обновления фортепианного педагогического репертуара в современном вузе. *Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф.* (Чебоксары, 12 февр. 2018 г.). Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. С. 117-121.

167. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дис. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 24 с.
168. Рудик М. М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.: цикли п'єс, сонати. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 154-159.
169. Ружинская Д. Специфика проявления постмодернизма в музыкальном творчестве. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. Харків, 2014. С. 520-533.
170. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 298 с.
171. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма. Форма и стиль: В 2-х ч. Ч. II. Л.: ЛОЛГК, 1990. С. 129-174. URL: [https://www.conservatory.ru/files/OM\\_6\\_Vasiliev\\_Ruchievskaja.pdf](https://www.conservatory.ru/files/OM_6_Vasiliev_Ruchievskaja.pdf) (дата звернення: 17.02. 20)
172. Ручкина Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ века. *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14. № 3. С. 322-329.
173. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2004. 31 с.
174. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ століть): дис... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2004. 201 с.
175. Рябуха Н. О. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2008. № 1. С. 73-82.

176. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навчальний посібник. Харківська державна академія культури. Харків: Видавництво Бровін О. В., 2010. 258 с.
177. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ...докт. мистецтв.: 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2017. 456 с.
178. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ–ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків, 2011, № 5. С. 176-179.
179. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова. *Музыка из бывшего СССР.* Вып.1. Москва: Композитор, 1994. С. 72-90.
180. Савченко С. Романтик українського мелосу. *Дати і події.* 2016. № 2 (8). С.136-140.
181. Самойленко А. Диалог как метод семантической типологии музыки. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні.* Матеріали науково-творчої конференції присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. С. 57-66.
182. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
183. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме диалога. *Культурологічні проблеми музичної україністики.* Вип. 2. Ч. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 16-24.
184. Самотос-Баєрле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). URL: [https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Samotos\\_N\\_Tvorchyj\\_shlyakh\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchyj_shlyakh_2013.pdf) (дата звернення: 20.07.2020).



185. Свешникова Ю. В. Особенности музыкального языка фортепианного цикла В. В. Сильвестрова «Три багатели» op.1 (2005 г.). *ART HISTORY / «Colloquium-journal»*. 2019. #3(27). С. 11-12.
186. Свірідовська Л. М. Громадянське виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва: За матеріалами української музичної класики. *Актуальні питання культурології*. Рівне, 2016. Вип.16. С. 134-138.
187. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.): дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 164 с.
188. Світлій пам'яті Віталія Кирейка. URL: <http://mus.art.co.ua/svitlij-pamyati-vitaliya-kyrejka/> (дата звернення: 15. 05. 2020).
189. Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 Астраханская государственная консерватория. Астрахань, 2004. 28 с.
190. Семь багателей. Степанова-Боровская Ирина [ноти] <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/semi-bagatelei>
191. Сильвестров Валентин. Нові багателі. Музичні твори на трьох компакт-дисках у виконанні автора. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017.
192. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей організованих С. Пілютиковим. Київ: Дух і Літера, 2011. 368 с.
193. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. 368 с.
194. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма [автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева]. Киев, 2004. 265 с.
195. Сильвестров продолжает дело Адама и даёт имена (пост з особистої сторінки профілю К. Б. Сігова) URL:

- <https://www.facebook.com/constantin.sigov/posts/10217021125143486> (дата звернення: 22.05.2020).
196. Сильвестров В. Улыбка музыки. *Музыкальная академия*. 2019. № 2. URL: <https://mus.academy/articles/ulybka-muzyki> (дата звернення 13.11 2019).
197. Сильвестров В. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.
198. Синельникова О. В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодерна. *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2 (7). С.47-51.
199. Сніг, Смовж, «Гольфстрім». URL: <https://kyivdaily.com.ua/orest-smovzh/> (дата звернення: 08.08.2020).
200. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.
201. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* [сост. Л. Г. Раппопорт]. Москва: Композитор, 1971. С. 292-309.
202. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 103 с.
203. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. 140 с.
204. Степаненко М. Б. Фортепианное искусство Украины в долысенковский период: дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1989. 219 с.
205. Стилизация. *Музыкальный энциклопедический словарь* [гл. ред. Г. В. Келдыш]. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 672.
206. Стронько Б. Ю. Статус буттєвого часу в музиці: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 14 с.

207. Сульдина С. Багатели Валентина Сильвестрова и дзен-буддизм. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/18.pdf>. (дата звернення: 23.07.2019).
208. Сумарокова В. Авторские посвящения в смысловом поле музыкального произведения. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 28. С. 66-74.
209. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с.
210. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: тождественность/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства*. № 10. Харків, 2017, С. 169-180.
211. Сюта Б. Интертекстуальність. *Українська музична енциклопедія: у 5 т. / Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Т. 2 [Е- К] [гол. редкол. Г. Скрипник]. С. 242-243.
212. Тейлор Ч. Структуры закрытого мира. *Логос*. 2011. № 3 (82). С. 33-55
213. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр / Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. 576 с.
214. Теория метафоры: Сборник [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. Москва: Прогресс, 1990. 512 с.
215. Теория современной композиции : учебное пособие [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
216. Тихий юбилей Валентина Сильвестрова. URL: <https://stereo.ru/to/kbkritihiy-yubiley-valentina-silvestrova> (дата звернення: 29.07.2019).
217. Українська музична енциклопедія: у 5 т. / Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Т. 1 [А-Д] [гол. редкол. Г. Скрипник]. 680 с.

218. Универсальные принципы пианизма. Михаил Аркадьев. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=po8zmGzjl88> (дата звернення: 9.12. 2020).
219. Филоненко А. Присутствие Другого и благодарность: контуры евхаристической антропологии. Харьков: Издатель Александр Савчук, 2018. 392 с.
220. Філоненко О. С. Євхаристична антропологія: критичний аналіз: дис. ...докт. філос. наук: 09.00.14 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 408 с.
221. Фраёнов В. П. Циклические формы. *Музыкальный энциклопедический словарь* [гл. ред. Г. В. Келдыш]. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 615.
222. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы: к портрету В. Сильвестрова. *Музыкальная академия*. 2008. № 1. С. 23-36.
223. Фурдуй Ю. В. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00. 03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 269 с.
224. Фурдуй Ю. В. Багатель в творчестве В.Сильвестрова. *Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал*. Челябинск, 2015. №3. С. 64-69.
225. Фурдуй Ю. Жанрова парадигма фортепіанної багателі у творчості Л. Бетховена. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. № 1 (10). С. 239-243.
226. Фурдуй Ю. Історико-теоретичні передумови дослідження жанру багателі в музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXX. С. 442-448.
227. Фурдуй Ю. В. Историко-теоретические предпосылки исследования жанра багатели в музыке. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 10. Дніпропетровськ: Ліра, 2015. С. 124-133.
228. Холопова В. Н. Форма музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

229. Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг неё. «РИПОЛ Классик», 2020. 161 с.
230. Цивилизация дружбы: На пороге реальности с Александром Филоненко. URL: <http://thevirtuoso.net/friendshipcivilization/materialy-k-kursu?fbclid=IwAR0UtmvzHW-M-N8j5G1vVDotwz7SZln-EVOgTnaGXw7euLZMDkraOaiz6XU> (дата звернення: 15.09.2020)
231. Цивилизация дружбы: Раскрытие культуры надежды с Александром Филоненко. URL: [http://thevirtuoso.net/friendshipcivilization/1/materialy-k-kursu?fbclid=IwAR3gngcXLdNn7VxK6efox-ZzGhfyOUosU42-Lq\\_UbUiW\\_QvnDQ497\\_YOHbI](http://thevirtuoso.net/friendshipcivilization/1/materialy-k-kursu?fbclid=IwAR3gngcXLdNn7VxK6efox-ZzGhfyOUosU42-Lq_UbUiW_QvnDQ497_YOHbI) (дата звернення: 22.09.2020)
232. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність. Альманах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С.137-141
233. Частный человек: Сильвестрову – 80 / Інший Київ (Inkyiv) – двомовний часопис про арт і про місто. URL: <https://inkyiv.com.ua/2017/09/chastnyy-chelovek-silvestrovu-80/> (дата звернення: 29.11 2019).
234. Человек музицирующий (беседа с одесским композитором Аленой Томленовой). URL: [http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art\\_num=art039&year=2018&nnumb=11](http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art039&year=2018&nnumb=11)
235. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
236. Чернявська М. С. Багателі Бетховена. Становлення. *Культура України*. Харківська державна академія культури. Харків, 2000. Мистецтвознавство. Вип. 7. С. 175-185.
237. Шабанова Ю. А. Философия и музыка: место встречи – человек. Монография. Днепр: ЛИРА, 2017. 172 с.
238. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*.

- Вип. 40: Когнітивне музикознавство. Харків: Видавництво «С.А.М», 2014. С. 3-12.
239. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. Вип. 29. С. 549-566.
240. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис... докт. мистецтв.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
241. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 253 с.
242. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики: навч.-метод. посібник для студ. спец. «Музичне мистецтво» усіх спеціалізацій. Київ: Купріянова О.О., 2008. 428 с.
243. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
244. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный приём в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры* [сост. Юдкин И. Н.]. Київ: Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 86-105.
245. Шмакова О. В. Финальность как содержательный феномен в музыке. *Общество теории музыки. Теория музыки – многоотраслевая современная наука. Первый конгресс Общества теории музыки. 2013.* URL: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz\\_forum/Shmakova.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf) (дата звернення: 19.11.2019).
246. Шмурак А. Проект Алексея Шмурака «Незначительная музыка». URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> (дата звернення: 03.08.2020).

247. Штуден Л. Л. Размышляя о феномене Сильвестрова. *Вестник музыкальной науки* № 1 (7) Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2015. С. 98-108.
248. Шульгин Д. И. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. Москва: Композитор, 2008. 354 с.
249. Энигма. Даниэль Баренбойм. Музыка эпохи пандемии. URL: <https://youtu.be/8eUfr9No-yg> (дата звернення: 30.09.2020).
250. Як почути музику сфер. Аделіна Єфіменко URL: <https://zbruc.eu/node/77130> (дата звернення: 04.06. 2020).
251. Якуб'як Я. В. Колесса як композитор. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог. Львів, 1997. С. 21-29.
252. Four Seasons: времена года от Антонио Вивальди, Кейко Фуджие, Астора Пьяццоллы, Петра Чайковского и Леонида Десятникова. URL: [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/14271-four-seasons](https://www.colta.ru/articles/music_classic/14271-four-seasons) (дата звернення 5.12.2020).
253. Vivere memento (Пам'ятай про життя): Статті і спогади про Івана Карабиця. Вип. 31. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: ТОВ «Задруга», 2005. 231 с.
254. Adkins K. The Bagatelles of Ludwig van Beethoven. MA Thesis, University of Kentucky, 1967. 72 p.
255. Antokoletz E. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. *Tempo, New Series*, No. 137 (Jun.1981), pp. 8-16. URL: <http://www.jstor.org/stable/945644>
256. Barford Ph. Beethoven's Third-Period Bagatelles. *Monthly Musical Record* (1951): 256-259.
257. Berry D. The Meaning of «Without»: An Exploration of Liszt's Bagatelle ohne Tonart. *19th. Century Music*. XVII/3. 2004. pp. 230-262.
258. Brown M. «Bagatelle» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols. London: Macmillan, 2000. Vol. 2. pp. 466-467.

259. Cone E. Beethoven's Experiments in Composition: the Late Bagatelles. *Beethoven Studies 2* [ed. Alan Tyson]. Oxford: Oxford University Press. 1977. pp. 84-105.
260. Cooper B. Beethoven's Portfolio of Bagatelles. *Journal of the Royal Musical Association* 112, no. 2 (1986). pp. 208-228.
261. Dunsby J. A Bagatelle on Beethoven's W o O 6 0 . *Music Analysis*. 1984, 3. pp. 57-68.
262. Eremiášová M. Fourteen Bagatelles for piano op. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII, and XI. Theses of Dissertation Doctor of Philosophy. Department of Composition Eastman School of Music. University of Rochester. New York. 2011. 48 p.
263. Figueira Corrigido F. Bagatelas op.119 de Beethoven: um estudo interpretativo. Dissertação, Universidade de São Paulo (2012). URL: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-105242/publico/FlaviaFigueiraCorrigido.pdf> (дата звернення: 18.09.2019).
264. Garcia F. Liszt's Bagatelle without tonality: Analytical Perspectives. PhD diss. University of Pittsburg, 2006. 102 p.
265. Hoepner K. Small- and Large-scale Form in Late Beethoven: The Opus 126 Bagatelles. PhD Dissertation, Brandeis University, 1997. 122 p.
266. Leather G. Models and idea in Beethoven's Late "Trifles": A stylistic study of the Bagatelles, op.126. MA diss., Durham University, 2005. 152 p.
267. Marston N. Trifles or Multi-trifle? Beethoven's Bagatelles, op. 119, nos.7-11. *Music Analysis* 5/2-3 (1986). pp. 193-206.
268. Masterclass online. Принципы длительного звукоизвлечения. Эффект «второй волны звучания». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=opWXVsM9Dwc> (дата звернення 20.12.2020).
269. Minkyung Song. Beethoven's bagatelles: miniature masterpieces. A lecture document Presented to the School of Music and Dance of the University of



- Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Art, 2016. 94 p.
270. Paek In-Sun. Selected Twentieth-Century Bagatelles for Piano. DMA diss., The Florida State University, 2007. 70 p.
271. Pujol E. Tárrega: ensayo biográfico. Lisbon, 1960. 279 p.
272. Sallis F. La transformation d'un heritage: Bagatelle op. 6 no 2 de Bela Bartok et Invencio (1948) pour piano de Gyorgy Ligeti. *Revue de Musicologie*, T. 83e, No. 2e (1997). pp. 281-293. URL: <http://www.jstor.org/stable/946920> (дата звернення: 30. 06.2019).
273. Schneider H. "Bagatelle", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopadie der Musik*, ed. Friedrich Blume and Ludwig Finscher, 20 vols. Kassel: Barenreiter, 1994), vol. 1, pp. 1107-1112.
274. Schmalfeldt J. On Relationship of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles op. 126, nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory* 29 (1985). pp. 1-31.
275. Sekyeong Seong. Bagatelles No. 6 and No. 8, Op. 59 by Nikolai Kapustin: Background, Analysis, and Performance Guideline. MA Dissertation, The Ohio State University, 2015. 156 p.
276. Shumway J. A Comparative Study of the Representative Bagatelles for the Piano Since Beethoven. DMA Dissertation, Indiana University, 1981. 104 p.
277. Thomas M. Analysis of George Rochberg's Twelve Bagatelles and Nach Bach for Solo Piano. DMA diss., University of Texas at Austin, 1987. 112 p.
278. Tyson A. The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles. *The Musical Quarterly* 49, no. 3 (1963). pp. 331-338.
279. Valentin Silvestrov (talk show). Fleeting Melodies. Bogdana Pivnenko. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ir-j8F3wsIE> (дата звернення: 27.06.2020).
280. Yip Ching Lee J. Beethoven, Bagatelle and Genre. Abstract of thesis for the degree of Master of Philosophy (Music Theory), Chinese University of Hong Kong, 2003. 91 p.

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

6. Моцаренко К. В. Багатель як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 154–169.
7. Моцаренко К. В. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харківський національний університет мистецтв ім. І. А. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 136–154.
8. Моцаренко К. В. Циклоутворення в сучасній фортепіанній музиці за принципом симпосіону (на прикладі творів В. Сильвестрова та Г. Канчелі). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАМ, 2020. № 3. С. 30–36.
9. Моцаренко К. В. Багатель як метажанр у музичному універсумі В. Сильвестрова: пошук методологічного обґрунтування. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 32. Том 2. С.4–9.
10. Моцаренко К. В. Багательний стиль В. Сильвестрова у контексті генези жанру багателі в українській музиці. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 121–133.
11. Motsarenko E. The concept of a Symposion Cycle in the works of G. Kancheli and V. Silvestrov: stylistic parallels. *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 3. pp. 126–130.

## ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. XVIII Міжнародна науково-теоретична конференція: «Про природу сміху», Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеський національний політехнічний університет, «Одеська гуманітарна традиція», Одеса, 8-9 червня 2018 року;
2. Міжнародна науково-методична конференція «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство», Одеса, 28-29 листопада 2019 року;
3. Міжнародна науково-методична конференція «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство», Одеса, 1-2 грудня 2020 року;
4. V міжнародна науково-практична конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects», Харків, 12-14 квітня 2020 року;
5. Міжнародний дистанційний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності», Одеса, 19-21 червня 2020 року;
6. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» у рамках XXVII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», Харків, 22-23 жовтня 2020 року;
7. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях», Харків, 15-18 січня 2021 року.

## ДОДАТОК В

### Нотні приклади

Приклад № 1 (В.Кирейко, Багатель №1 з циклу «Багателі ор.206», тт.. 1-25):

В.Кирейко ор. 206

Багателі 2000 р

(ф-но)

*Andantino piacevole*

*p legato*  
*molto espressivo*  
*mf*  
*p*  
*a tempo*  
*poco rit.*  
*p*  
*mf*



Приклад № 2 (Д. Шостакович. Фуга соль мінор, тема):

## Fuge XXII

Zu 4 Stimmen  
Moderato (♩=120)

*pp legato sempre*

Приклад № 3 (В.Кирейко. Багатель № 6 з циклу «Багателі ор.206», тт..1-15):

*Allegro*



## Приклад № 4 (В.Кирейко. Багатель №6 з циклу «Багателі ор.206», тт. 45-68):

- 11 -

Handwritten musical score for a piano piece, titled "Приклад № 4 (В.Кирейко. Багатель №6 з циклу «Багателі ор.206», тт. 45-68)". The score is written on seven systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piece features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *poco*, *rit.*, and *a tempo*. The score concludes with a double bar line and the number "2000" written below the final system.



## Приклад № 5 (В.Кирейко. Вальс-багатель ор.286, тт..1-26):

В. Кирейко

Вальс-багатель Op. 286

2014

*Allegretto grazioso* В. Шестеренко присвещу

## Приклад № 6 (В.Кирейко. Вальс-багатель ор.286, кульмінація):

- 5 -



Приклад № 7 (В.Кирейко. Багатель №1 з циклу «Багателі ор.287», тт.. 1-15):

В.Кирейко

Багатель №1 Ор.287

I 2015

Moderato

The musical score consists of four systems of grand staff notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The first system includes a dynamic marking of 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The second system includes a dynamic marking of 'p' and 'mf legato'. The third system includes a dynamic marking of 'mf' and 'mf legato'. The fourth system includes a dynamic marking of 'f' (forte). The score concludes with a double bar line and the marking 'L3' in both the treble and bass staves.

Приклад № 8 (В.Кирейко. Багатель №2 з циклу «Багателі ор.287», тт.. 1-14):



Andante II - 3-

mf

legato

3

3

3

## Приклад № 9 (В.Кирейко. Багатель №3 з циклу «Багателі ор.287», тт.. 1-

*Andantino*

17):



## Приклад № 10 (В.Кирейко. Багатель №4 з циклу «Багателі ор.287», тт.. 1-9):

Allegretto

IV - 6 -

mf

cresc.

f

mf

Приклад № 11 (В.Кирейко. Багатель №4 з циклу «Багателі ор.287»; Багатель № 5 з циклу «Багателі ор.287», тт.. 1-4 ):

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page contains two systems of music. The first system features a treble clef staff with complex chordal textures and a bass clef staff with a melodic line starting with a forte (*ff*) dynamic. A tempo marking *poco rit.* is present. The second system continues the piece with a treble clef staff marked with an 8-measure rest and a bass clef staff with a melodic line, accompanied by the instruction *accelerando*. The bottom page is separated by a large Roman numeral **V** and begins with the tempo marking *Allegro non troppo*. It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line, marked with a forte (*f*) dynamic.



Приклад № 12 (В.Кирейко. Багатель №5 з циклу «Багателі ор.287», тт.. 5-16):

- 9 -

Handwritten musical score for Example 12, page 9. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system includes markings for *a tempo*, *rit.* (ritardando), and *mf*.

Приклад № 13 (В.Кирейко. Багатель №5 з циклу «Багателі ор. 287», тт. 38-46):

- 10 -

Handwritten musical score for Example 13, page 10. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes markings for *ff* (fortissimo), *accel.* (accelerando), and *p cresc.* (piano crescendo). The second system includes a marking for *ff* and a signature *(2015)*.

Приклад № 14 (Б.Стронько. Багатель №1 з циклу «П'ять багателей для фортепіано», тт..1-6):

2

## Багатель 1

Moderato

*mf*

*mp*

Приклад № 15 (Б.Стронько. Багатель №2 з циклу «П'ять багателей для фортепіано», тт..1-12):

## Багатель 2

Moderato semplice

*mp*

*p*

*mp*

*mf*

Meno mosso

Приклад № 16 (Б.Стронько. Багатель №3 з циклу «П'ять багатель для фортепіано», тт.1-8):

Багатель 3

*Andante tranquillo*

*p*

Приклад № 17 (Б.Стронько. Багатель №4 з циклу «П'ять багателей для фортепіано», тт.1-

### Багатель 4

*Con moto*

21):

Приклад № 18 (Б.Стронько. Багатель №5 з циклу «П'ять багателей для фортепіано», тт.1-9):

### Багатель 5

7



Приклад № 19 (Л. Шукайло. «15 багателей», №1, тт.1-4):

**I**

**Moderato**

*p* *rubato*

*Tea* \* *Tea*

Приклад № 20 (Л. Шукайло. «15 багателей», №1, заключний епізод, тт. 7-9):

**Meno mosso** **Lento**

*allarg. ---*

*mf* *rubato* *f* *ff*

*Tea* *Tea* *Tea* \*

Приклад № 21 (Л. Шукайло. «15 багателей», №4, тт.1-9):

## IV

3

**Liberamente**

*p*

*tremolo*

*\* tremolo*

*\* tremolo simile*

Приклад № 22 (Л. Шукайло. «15 багателей», №4, тт. 32-39):

*mp*

*p*

*tremolo tremolo*

*tremolo tremolo*

*una corda*

*\* tremolo*

- тремоло виконується по чергово обома руками (подібно грі на шимбалах)
- play tremolo with both hands in turn (as if playing the cymbals)

Приклад № 23 (Л. Шукайло. «15 багателей», №5, тт.1-12):

**V**

**Allegro non troppo**

Приклад № 24 (Л. Шукайло. «15 багателей», №5, контрастний середній епізод, тт. 30-37):

Приклад № 25 (Л. Шукайло. «15 багателей», №7, тт.1-6):

**VII**

*Allegretto*

*p*

*rubato*

*(quasi pizz.)*

*ped* (\*)

*ped* *ped*

Приклад № 26 (Л. Шукайло. «15 багателей», №7, вариант теми з колористичним педальним ефектом, тт. 23-30):

10

*ped*

*Poco meno mosso*

*dim.* *pp*

\*

Приклад № 27 (Л. Шукайло. «15 багателей», №9, тт. 1-6):

## IX

Moderato

*p*

*tea* *tea*

*tea tea tea tea tea tea tea*

*\*tea \*tea \*tea \*tea \* simile*

Приклад № 28 (Л. Шукайло. «15 багателей», №9, кульмінація тт.. 9-

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

19):

Приклад № 29 (Л. Шукайло. «15 багателей», №12, тт..1-8):

## XII

Andante sostenuto

pp

*m.s.*

Ped

\* Ped

mp

\* Ped

\* Ped

Приклад № 30 (Л. Шукайло. «15 багателей», №14, тт.1-10):

## XIV

15

Agevole

mp

con pedale

accel.

cresc.

Приклад № 31 (Л. Шукайло. «15 багателей», №14, тт. 16-25):

Musical score for two systems of piano accompaniment. The first system includes markings for *rit.*, *Più mosso*, and *pp*. The second system includes *mp* and *cresc.* markings. Both systems feature *Tea* markings and asterisks below the bass line.

Приклад № 32 (Л. Шукайло. «15 багателей», №14, тт. 31-39):

Musical score for two systems of piano accompaniment. The first system includes a *ff* marking. The second system includes *rit.* and *a tempo* markings. Both systems feature *Tea* markings and asterisks below the bass line.

Приклад № 33 (Л. Шукайло. «15 багателей», №15, тт.1-10):

**XV**

**Allegretto**

*mp*

*f*

*Ped* \*



Приклад № 34 (Л. Шукайло. «15 багателей», №15, кульмінація, тт. 21-33):

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Example 34. It consists of four systems of music, each written for a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly complex, featuring frequent chromaticism and dissonance, characteristic of the 'Bagatelles' by L. Shukailo. The first three systems are marked with 'piano' (p) and 'ritardando' (rit) markings. The fourth system ends with a double bar line and a star symbol.

Приклад № 35 (П.Захаров. Багатель, тт.. 1-10):

Andantino (♩ = 65)

*p* *mp*

Tea \*Tea \*Tea \*

6

*p* *mp* *mp*

Tea \*Tea Tea

Приклад №36 (П.Захаров. Багатель, заключний епізод):

*mp* *cresc.*

Tea \*Tea \*Tea \*Tea \*Tea

30

*p*

\*Tea \*Tea \*Tea \*Tea \*Tea

36

*p dim.* *pp*

\*Tea \*

Приклад № 37 (П.Захаров. Сонатина-багатель, тт.. 1-32):

## СОНАТИНА-БАГАТЕЛЬ SONATINA-BAGATELLE

Allegretto giocoso (♩ = 100)

Павел ЗАХАРОВ  
Pavel ZAKHAROV

Приклад № 38 (Д. Скарлатті. Соната G-dur, L.179, тт.1-5):

179.

Приклад № 39 (Д. Скарлатті. Соната f-moll, L.72, тт.1-11):

72. *(ALLEGRO)* ( $\text{♩} = 84$ )

*f p* *mf* *f*

*p* *sf p*

(5) (10)

Приклад № 40 (Д. Скарлатті. Соната С-dur, L.405, тт.1-15):

405. *ALLEGRO* ( $\text{♩} = 96$ )

*f*

*p* *cres.* *f p*

(10) (15)

Приклад № 41 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №1, тт. 1-6):

## Багатель № 1

оп.24

И.Степанова-Боровская

**Moderato**

*p* accarezzevole

Приклад № 42 (И. Степанова-Боровская. «7 багателлей» оп.24, №1, тт.. 11-20):

**Allegretto**

11

15

*p*

## Багатель № 2

оп.24

Свободная интерпретация интонации украинской колыбельной

" Ой ходить сон коло вікон"

И. Степанова-Боровская

Andante

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - **System 1 (Measures 1-10):** The right hand plays a melodic line with a slur over measures 3-10. Dynamics include *p* and *p dolce*.  
 - **System 2 (Measures 11-14):** The right hand continues the melodic line with a slur. Dynamics include *p*.  
 - **System 3 (Measures 15-18):** The right hand continues the melodic line with a slur. Dynamics include *mp*.  
 The left hand provides a steady bass line with chords and single notes throughout.

Приклад № 43 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» оп.24, №2, тема та перша варіація тт.. 1-18)



Приклад № 44 (И. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №3, тт.. 1-

### Багатель № 3

оп.24

И.Степанова-Боровская

**Allegro**

mf

simile

mp

ff

11):

Приклад № 45 (И. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №3, тт.. 18-22):

**Andantino**

p

ff

Приклад № 46 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №4, тт.. 1-4):

**Багатель № 4** оп.24  
И.Степанова-Боровская

**Moderato**

Приклад № 47 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №4, тт.. 9-13):

**Con moto**

Приклад № 48 (Ерік Саті, Гносьєна №1, фрагмент):

**Très luisant**



Приклад № 49 (И. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №5, тт.. 1-8):

**Багатель № 5**

под впечатлением "Recuerdos de la Alhambra" by Francisco Tarrega

оп.24  
И.Степанова-Боровская

**Andantino**

5

Приклад № 50 (Ф.Таррега. «Спогади про Альгамбру» (етюд-тремоло), тт. 1-4):

**Andante**

*p* *mi*

*mp*

*p*

Приклад № 51 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №6, тт.. 1-17):

Andante

Measures 1-17. Dynamics: *p*, *p dolce*, *mp*. Performance instructions: *legato*, *mp*.

Приклад № 52 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №6, середній епізод – «молитва-мантра» тт.. 26-29):

Lento

Measures 24-29. Dynamics: *p*, *mf*. Performance instructions: *Lento*, *mf*, *espressivo*.

Приклад № 53 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №7, тт.. 1-15):

**Lento**

*p dolce*

*rit.*

Приклад № 54 (І. Степанова-Боровська. «7 багателей» ор.24, №7, тт.. 26-31):

**Con moto**

*mf espressivo*

Приклад № 55 (О.Шмурак. «Багатель Харальда Монфольда» з проекту «Багателі нашого часу», тт.1-9):

alexey shmurak - "harald monfold bagatelle" for piano (2012)

The musical score is written for piano in 4/4 time. It begins with a tempo marking of "Rather slow" and a dynamic of "pp". The first system contains three measures, with the first two marked "4 times" and repeated. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. An 8th octave sign (8<sup>vb</sup>) is placed below the bass line in the first system. The second system starts at measure 4, and the third at measure 7. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns.

Приклад № 56 (І.Бойчук. «Ми забуваємо про найголовніше» з проекту «Багателі нашого часу», тт.1-12):

## Мы забываем о самом главном

І.Бойчук

Tempo rubato  $\text{♩} = 54$  *ppp* *pp* poco a poco accel.

10  $\text{♩} = 74$  *mf*

Приклад № 57 (І.Бойчук. «Ми забуваємо про найголовніше» з проекту «Багателі нашого часу», тт.23-35):

23  $\text{♩} = 74$

*fff* *su*

28 *poco rall.*  $\text{♩} = 48$  *stiff*

32 *p*

Приклад № 58 (І.Бойчук. «Ми забуваємо про найголовніше» з проекту «Багателі нашого часу», тт.44-49):

44 *poco a poco rit.*

47 *molto rit.* *Tempo primo* *pp* *morendo*



Приклад № 59 (Д.Радзецький. Багатель з проекту «Багателі нашого часу»,  
тт..1-  
2):

## Bagatelle (2012)

Dmitriy Radzetskiy

(♩ = 120)

Piano

*f*

(♩ = 104)

*mf*

Приклад № 60 (Д.Радзецький. Багатель з проекту «Багателі нашого часу»,  
т..7-



Musical score for piano, measures 7-15. The score is in G major and 3/4 time. It features dynamic markings (*p*, *f*, *mp*, *mf*), articulation (accents), and performance instructions (*rubato*, *a tempo*).

Measure 7: Treble clef, *p* dynamic, *rubato* instruction above. Bass clef, *f* dynamic, *mp* dynamic below.

Measure 8: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef, *mp* dynamic below.

Measure 9: Treble clef, *f* dynamic. Bass clef, *f* dynamic below.

Measure 10: Treble clef, *f* dynamic. Bass clef, *f* dynamic below.

Measure 11: Treble clef, *mp* dynamic. Bass clef, *mp* dynamic below.

Measure 12: Treble clef, *f* dynamic. Bass clef, *f* dynamic below.

Measure 13: Treble clef, *mf* dynamic. Bass clef, *mf* dynamic below.

Measure 14: Treble clef, *f* dynamic. Bass clef, *f* dynamic below.

Measure 15: Treble clef, *mp* dynamic. Bass clef, *mp* dynamic below.

17):

*accel.*

Приклад № 61 (Д.Радзецький. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», т..27-44)

## X

*10) Allegramente*

Приклад № 62 (Л. Бетховен, Багатель ор.119 №10)

Приклад № 63 (О.Вустін. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», тт..1-7):



Dr. Peter Hanser-Strecker gewidmet

## Bagatelle

Tempo di Tango  
(♩ ca. 66)

Alexander Wustin  
(\*1943)

The musical score is written for piano in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Tempo di Tango' and a metronome indication of '(♩ ca. 66)'. The piece is dedicated to 'Dr. Peter Hanser-Strecker' and is by Alexander Wustin (\*1943). The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and 'una corda' instruction. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece transitions to 'tre corde' (three strings) and ends with a forte (*f*) dynamic and a 'sub.' (sustained) marking. The second system continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and then a piano (*p*) dynamic. It includes a handwritten section labeled 'autho's manuscript' with a key signature change to two flats and a 4/4 time signature. The score also includes performance instructions such as '8b.' (8va below) and 'senza 8va.' (without 8va).

Приклад № 64 (О.Вустін. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», специфічна педалізація, імітація прийому вібрато: тт..16-24):

16 *scampanio* *ff sub. (una corda)* *lasciar vibrare sempre →*

19 *stacc.* *(l.v. →)* *p tre corde*

22 *pp* *rit.* *ppp*

Приклад № 65 (С.Сібільов. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», тт..1-13):

*pp* *Ped* *11''* *ff* *5''* *Ped* *5''* *pp* *Ped*

*ш! — ТКТ К* *mp* *ff* *5''* *5''* *pp* *Ped*

*голос* *голос* *сопеть*

Приклад № 66 (С.Сібільов. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», фрагмент з авторським позначками):

Handwritten musical score for Example 66, featuring piano and bass staves with various performance instructions and dynamic markings. The score includes:

- Handwritten notes: *FOND*, *f possibile*, *5"*, *s. ped*, *Ped*, *senza Ped*, *Ped*.
- Dynamic markings: *f*, *p*, *f*.
- Performance instructions: *Ped*, *senza Ped*, *Ped*.
- Handwritten notes in Russian:
  - різко закрити кришку рояля*
  - педь с закрытыми ржми, сона и немого франшива*
  - педь с закрытыми ржми и закрытыми мостки*
  - сыграть эти ноты "условно" - право пробовать по ним рукой. Это НЕ*
  - ударить по открытым струнам рояля*
- BEUSCHER PUBLICATION IN-4° RAISIN - 16 PORTÉES

Приклад № 67 (А. Старовойтенко. Багатель для фортепіано з проекту «Багателі нашого часу»):

Handwritten musical score for Example 67, featuring piano and bass staves with detailed performance instructions and dynamic markings. The score includes:

- Handwritten notes: *4"*, *5"*, *3"*, *4"*, *3"*, *4"*, *20.5"*, *4"*, *3"*.
- Dynamic markings: *ppp*, *mp*, *pp*, *ppp*, *mp*, *pp*, *ppp*, *pppp*.
- Performance instructions: *Ped*, *lunga*.
- Handwritten notes in Russian: *Багатель для фортепиано (2014)*, *А. Старовойтенко*.

Приклад № 68 (О. Смовж. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», тт.1-4):

Bagatelle  
for piano

Orest Smozly

~~Moderato~~ Moderato ma non troppo

*mp* poco fredo

*P* Ped

*mp* poco fredo

*P* Ped

poco a poco cresc., agitato e espressivo

*mp* *mp*

*P* ped *P* ped

*Largo e molto grande,*  
*con trionfo*

*f*  
*x ped*

*x ped*

*x ped*

*x ped*

*x ped*

*x ped*

*x ped*

*x ped*

*p*

*mp*

*poco fredo*

*x poco meno*

*p ped*

Приклад № 69 (О. Смовж. Багатель з проекту «Багателі нашого часу», тт.7-12):



I.

**Allegretto** (♩ = 112), *con moto (rubato), dolce, leggero e trasparente* Valentin Silvestrov (\*1937)  
 M.m. (♩ = 80) P.m. (♩ = 112)

(rit.-) (acc.-rit.-) rit.-

(una corda) \*) \*\*) (1/3) Ped (ppp)

♩ = 80 (acc.-rit.-) ♩ = 112 ♩ = 80

6 rit.-

\* Ped \* Ped

Приклад № 70 В. Сильвестров Багатель op.1 №1 (тт. 1-10)





Приклад №72 В. Сильвестров Багатель №2 ор.1 (тт. 26-32)

26

*p* *p* *p* *mp* *p* *p* *pp* *p*

*pp* *pp* *p* *pp* *(p)* (*leggerissimo*)

*Pedal* *Pedal* *Pedal* *Pedal* *Pedal*

30

*(dolce, leggero, lontano)*

*(leggerissimo)* *p* *(p)* *p* *(p)*

*pp* *(leggerissimo)* *pp* *pp* *pp*

*8vb* *(Pedal)* *(Pedal nicht wechseln / do not change pedal)* *8vb*

Приклад № 73 В. Сильвестров Багатель № 2 ор.1 (тт. 1-3)

6

II.

*Пумс* Moderato (♩ = 96), *con moto (poco rubato), dolce, lontano, leggero e trasparente*

*p* *pp* *pp* *p* *(p)*

*(una corda)* *(leggerissimo)* *(leggerissimo)* *(Pedal nicht wechseln / do not change pedal)* *\*) pp (leggerissimo)*

4.





## Приклад № 75 В. Сильвестров Пастораль ( №2 оп. 2 (тт. 1-13)

18

## II. Pastorale

*Vivace* (♩ = 176), *con moto (poco rubato), impulsivo, leggero*

(una corda)

*f* *p* *f* *mf* *mf* *mp*

*p* *rit.* *p dolce, leggero* *p*

(una corda) *leggero* \* *una corda* \* *una corda*

Приклад № 76 В. Сильвестров Пастораль ( №2 ор. 2 (тт. 95-110)

---(Ped.)--- (Pedal nicht wechseln / do not change pedal)

95 *rit.*-----

---(Ped.)---

102 *rit.*-----

---(Ped.)--- \*  
attacca

Приклад № 77 В. Сильвестров Багатель №1 ор. 4 (тт. 34-41, зона *attacca*):

44

34

*p* > *pp*

*p* > *pp*

*(pp)* >

rit. (dolce, leggero, lontano)

attacca

## II.

**Animato** (♩ = 120), *con moto (poco rubato)*, dolce, leggero e trasparente  
(dolce, leggero)

*p*

*(p)* > *(p)* > *(p)* > *p*

*(una corda) pp (leggero)*

*pp* > *pp* > *pp* > *pp* > *pp* > *(pp)*

(rit.-r) rit. (rit.-r)

(rit.-r) rit. (rit.-r)

(♩ = 72) (♩ = 120) (rit.- accel.-r)

## ДОДАТОК С

**Посилання на аудіо-записи виконань багатель та інших творів, що згадуються у тексті дисертації**

### Розділ 1

**Ж. Колодуб. Сюїта для струнного смичкового оркестру «Нові багателі»:**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kEq6MxvTGhc>

**Багателі (2015) В. Сильвестрова для струнного оркестру:**

V. Silvestrov. Bagatelles (2015). String orchestra - В. Сильвестров. Багателі. Струнний оркестр. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=hChdyHZoB10>

### Розділ 2

**Авторська версія багатель Б. Стронько для органу в 4 руки:**

The Russian-Italian Organ Duo plays «Bagatelle no. 1» (from “Five Bagatelles”) by Boryslav Stronko. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WTnxPWHxy3g>

**Борислав Стронько, «5 багатель»:**

Boryslav Stronko 'Bagatels' [Борислав Стронько. Багатели. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M54-tUclDCM>

**Золтан Алмаші «Пори року»:**

<https://youtu.be/U8Zboaq5Sl4>

<https://youtu.be/wVrz0PggIb4>

**І. Степанова-Боровська, Багателі (авторське виконання):**

И. Степанова-Боровская Багатель № 6 оп.24. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8rJSNs7-EW0>

Stepanova-Bovskaya plays Bagatelle n.4 op.24-by I.Stepanova-Borovskaya.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RChMiCj3y3k>

#IStepanovaBorovskaya plays Bagatel No.7 op.24 by I.Stepanova-Borovskaya. URL: <https://youtu.be/ZljkWMMoCok>

#IStepanovaBorovskaya plays Bagatelle No. 2 op.24. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1uuMrsPqY2A>

**Дмитро Радзецький, Багатель з проекту О. Шмурака «Багателі нашого часу»:**

Dmytro Radzetskyi – Bagatelle (Alexey Shmurak - piano). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w0OcnNBjw3M>

**Сергій Сібільов, «Голгофа» для гітари та асистента:**

Sergey Sibileuff - "Golgotha" for guitar and assistant. URL: <https://youtu.be/sl1-xTgo0Rk>

**Андрій Старовойтенко, Багатель з проекту О. шмурака «Багателі нашого часу»:**

Andrey Starovoytenko - Bagatelle for piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ETwJ3YmxsYQ>

### Розділ 3

**Симона Френкель (приклад міні-циклу «Моцарт-Сильвестров»):**

Simona Frenkel from Lincoln Center: Mozart, Fantasy in D minor K397, Silvestrov, Moments of Mozart. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8p9qDfH-lb8>

**Хелен Грімо презентує новий альбом «The Messenger»:**

Hélène Grimaud & Camerata Salzburg – The Messenger. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JniDNQ8h-LQ&feature=youtu.be>



**Цикл В. Сильвестрова «Мелодії пам'яті»:**

В. Сильвестров. Мелодии памяти (памяти Александра Вустина) URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2OtbClesDso&t=4s>

Мелодии памяти (2020) (А. Вустину) URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=I3RZjJfEHbE>

**Г. Канчелі, «Проста музика для фортепіано»:**

12/13/2019 Concert of M. Marchenko students (II-nd part) Gia Kancheli  
 "Simple piano music" (2) URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=W0ioQijXXmg>

**В. Сильвестров, Диптих пам'яті Г. Канчелі:**

Valentyn Silvestrov compositions (part 5): Diptych (3.10.2019) in memory  
 of G.Cancelli. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RqsC-JbM5hk>

**В. Сильвестров, Кантата № 5 для сопрано або баритона (ескіз):**

V. Silvestrov - Cantata N5 for soprano (or baritone) and chamber orchestra  
 (2020, sketch, author). URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=9V2JBWGxmJU&authuser=0>

**Валентин Сильвестров виконує багателі:**

<https://youtu.be/cqptgePUrlA>

<https://youtu.be/FqEAbRZOc3U>

Артур Нікулін виконує авторську програму В. Сильвестрова «Багателі –  
 XXXIV»: <https://youtu.be/kfx8yQvvzH4>

## ДОДАТОК D

### Авторські коментарі В. Сильвестрова до виконання «Циклу циклів» багатель

На протяжении 15 лет (начиная с 2003 по 2019г) совершенно спонтанно и без всякой внешней цели у меня стали возникать музыкальные мгновения, которые я назвал "Багатели". Постепенно я заметил, что эти багатели имеют тенденцию к самоорганизации, сначала они образуют малые циклы по 2-10 пьес, потом эти циклы объединяются в сверхциклы (я это назвал цикл циклов- как один текст). Постепенно, осознав все это, я разделил этот большой массив (примерно 30 часов звучания) на 37 авторских циклов и это (в основном) 75 минут цельного текста, который должен исполняться как концерт в одном отделении.

И есть еще одна возможность- 50 минут - во II отделении концерта (это, как пример, Багатели XXXIV, которые звучат ~ 45 минут, и составляют цельный текст attacca).

Итак, весь этот "багательный эпос" по мнению (и требованию автора), нужно играть большими сверхциклами по 70-75 минут (это концерт в одном отделении), или по 45-50 минут во втором отделении концерта.

Помимо авторских 37 программ я допускаю возможность других программ, которые пианисты (по своему вкусу) выберут из этого "эпоса", но с условием, изложенными выше - 75 минут, или 50 минут (в таком случае, пианист может указать свое имя и год этой программы (по аналогии Бах, редакция Черни) - тогда это будет выглядеть как "Багатели" версия программы(фамилия пианиста), и год версии.

Все это - концепция большой формы, как цепи мгновений.

Конечно, возможно играть эти Багатели и отдельными циклами или пьесами, но в моем предложенном варианте(75' или 50') станет (возможно) более

очевидным метафоричность этой музыки и, возможно, это будет новая концепция новизны, опирающаяся на "понятность", а "непонятность" уйдет на второй план текста в виде деформаций времени, звука, пространства, в виде "микробов" выразительности, которые осторожно сопровождают эти тексты-мгновения, актуализируя начало музыки, и в этих "семенах" музыки должна уже звучать персональность, незабываемость текста, "татуировка" памяти.. Тогда это (возможно), и будет современная музыка, где современность не будет мозолить глаза и уши, а будет только легким напоминанием.. а сама онтологичность текста и его неотменимости, и будет той вечной современностью, которой обладают (но не все) тексты классической музыки.

В. Сильвестров

2.01.2020, Киев

## ДОДАТОК Е

Обкладинки CD-дисків із коментарями та позначками В.Сильвестрова, подарованих композитором автору дослідження (с. Лишня, Київський літній богословський інститут, 2018):

- ①-⑤  $\leftarrow (pp < p)$  "5 мес" (март 2013) В. Сильвестров  
 ("Вамі" "Ду Велле" III, "Вамі" IV, "Варкарми" V, "Пасторали"  
 (автор-піано)
- ⑥  $\leftarrow (p)$  "Nostalgia" (2001) (Л. Траболомму)  
 (Peter Vanster - (piano)
- ⑦  $\leftarrow (p < mf)$  "Intermezzo" (2002)?  
 (P. Vanster - piano)
- ⑧  $\leftarrow (pp < p)$  "3 багателі" (2005) OP 1  
 К. Кершенко (piano)
- ⑨-⑩ "2 пасторали" (14. 11. 2018)  
 (автор-піано)
- ⑪  $\leftarrow (mp >)$  "Амму" (2018).  
 "Хер d'capella" (ЖКМЗ - автор)

1. ~~1~~ <sup>(P < MP)</sup> Ave Maria (20.06.2018) В. Сивилев  
 (Xip a Capella) (Альбрехт-автор)

2. ~~3~~ <sup>(P < P)</sup> "2 родственных вальса" (2012) op 192  
 (автор-композитор) (В. Сивилев)

4. ~~6~~ <sup>(MP < P)</sup> "Вальс и 2 серенады" (2012) op 193  
 (автор-композитор) (for Hanser-Stricker)

7. ~~9~~ <sup>(PP < P)</sup> "3 излюбленных вальса" (2012) op 195 (№ 3, 3)  
 (автор-композитор)

10. ~~11~~ <sup>(P)</sup> "2 излюбленных вальса" (2012) op 197 (№ 3 и № 4)  
 (автор-композитор)

12. ~~15~~ <sup>(PP < P)</sup> "Пастораль и 3 вальса" (2012) op 200  
 (автор-композитор)

16. ~~17~~ <sup>(P < MP)</sup> "Филес" (2005) op 46 (Лариса Б.) автор-композитор

1. "Излюбленная Сайона" (1-5) (аттасса) 1. "Тесная опора" (7)

Трепак (2-17) составляет один большой цикл упражнений, который нужно слушать и играть (аттасса) как один текст. Это нужно делать и с друзьями и в ансамбле с багетлей В.С.

18. <sup>(P)</sup> Концерт-мюзикл (2018) (А. Тугицкий) (композитор и пианино)  
 (автор-композитор)

19. <sup>(P < MP < P)</sup> "2 пьесы" (2012) (в-м и пиано)  
 (Хиперу Ханн (в-м), S. Stryker (пiano) (U. S. H.)

20. <sup>(MP)</sup> "2 летя" (2017) (С. Эмонта; пер. Сергеева) Xip a Capella  
 (автор-композитор)



Обкладинка CD-диску із коментарями до виконання багателей, подарованого В.Сильвестровим автору дослідження після інтерв'ю (14.04.21)

Багателі (XXXVIII) (2019, 2020)  
цикл циклов - аттасе - как один текст (автор - Мати) В. Сильвестров

1-3 "3 пьесы" (2019) op 290

4-6 "Осенний вальс" (2019) op 291

5-7 "3 пьесы" (2019) op 292

8-9 "2 пьесы" (2019) op 293 (for T. Kamienska)

10-12 "3 пьесы" (2019) op 294

13-15 "3 пьесы" (2019) op 295

16-18 "3 пьесы" (2019) op 296

19-24 "6 изювненых вальсов" (2019) op 297 (v. Седяковий)

25-27 "3 пьесы" (2020) op 298

28-32 "5 пьес" (2010) op 299

33-34 "2 пасторами" (2010) op 300

На основе этой авторской программы, возможные и другие (интерпретации) версии на librium, куда отделились пьесы свободны (вне цикла) существуют друг с другом гл. Но важна длительность этих версий, 40 (45-50) или (70-75) и аттасе логично эти пьесы. Тут принцип "калейдоскопа" можно применить ко всем 300 опусам "Багатель", тогда получим 38 авторских программ, возникает бесконечное количество новых текстов, где пьесы вступают в новый союз и контекст В.С