

9. Органи України. [Електронний ресурс] : [Інтернет-проект] / ред. С. Каліберда. – Львів, 2008. Режим доступу : www.organy.lviv.ua (дата звернення 09.10.2015). – Назва з екрана.

REFERENCES

1. Aliksijchuk, O. S and Fedorchuk, V (2007), Portret majstra [Portrait wizard], CREDO, no 13, pp. 4–17. (in Ukrainian).
2. Bogomolov, I. (2004), “Vifleyems’ki vechory” u Vinnyci [“Bethlehem Nights” in Vinnitsa], Parafiyal’na gazeta [Parish newspaper], no 1, p. 8. (in Ukrainian).
3. Bogomolov, I. (2001), Najgolovnishe, shhob dobryj pochatok pereris u tradyciyu [Most importantly, a good start turned into a tradition], Parafiyal’na gazeta [Parish newspaper], no 31, p. 12. (in Ukrainian).
4. Bogomolov, I. (1999), “Pomresh, shhob voskresnuty” [Die to rise again], Parafiyalna gazeta [Parish newspaper], no 12, p. 3. (in Ukrainian).
5. Burdejna-Publika, T. (2009), “The establishment and development of professional musical life forms Vinnitsa region as a part of culture Podillya region”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 “history and theory of culture”, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
6. Kurkov, G. V. (2007), “Three periods of Vinnytsia organ school”, Kul’tura, mystecztvo ta osvita v umovax globalizaciyi: problemy i perspektyvy rozvytku : materialy vseukrayins`koyi naukovometodychnoyi konferenciyi [Culture and Education in the context of globalization: problems and perspectives of development: materials All-Ukrainian scientific-technical conference], Vinnicya, pp. 45–48. (in Ukrainian).
7. Mushtafin, I. (1998), Vinnycz’kyj organ povertayet’sya [Vinnitsa organ returns], Parafiyal’na gazeta [Parish newspaper], no 1, p. 10. (in Ukrainian).
8. Murafa – architectural and natural attractions Ukraine (2004–2015), Electronic resource, available at : <http://ukraine.kingdom.kiev.ua/region/01/morachwa.php/> (accessed 11 October 2015).
9. Organs Ukraine (2008), Electronic resource, available at : www.organy.lviv.ua (accessed 9 October 2015).

УДК 78.067 : 785.7

Дарья Жалейко

**ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ЛЯТОШИНСКОГО И ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА:
ПАРАЛЛЕЛИ И МЕТАМОРФОЗЫ**

В статье рассмотрены особенности композиторского мышления Б. Лятошинского и В. Сильвестрова. Проанализированы индивидуальные характеристики музыкального языка, специфику формообразования, принципы работы с тематизмом в произведениях фортепианного и камерно-инструментального творчества композиторов. Осуществлено попытку осветить проблему возможной преемственности композиторского стиля В. Сильвестрова. Проводя сравнительные аналогии творческих методов учителя и ученика, указываются черты композиторского стиля Б. Лятошинского как предпосылки для их переосмысления В. Сильвестровым.

Ключевые слова: музыкальное мышление, преемственность, композиторский стиль, формообразование, традиция, новаторство.

**ТВОРЧИСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА:
ПАРАЛЕЛІ ТА МЕТАМОРФОЗИ**

У статті розглянуто особливості композиторського мислення Б. Лятошинського та В. Сильвестрова. Проаналізовано індивідуальні характеристики музичної мови, специфіку формотворення, принципи роботи з тематизмом у творах фортепіанної та камерно-інструментальної творчості композиторів. Здійснено спробу висвітлити проблему можливої спадкоємності композиторського стилю В. Сильвестрова. Проводячи порівняльні аналогії творчих методів учителя та учня, зазначаються риси композиторського стилю Б. Лятошинського як передумови для їх переосмислення В. Сильвестровим.

Ключові слова: музичне мислення, спадкоємність, композиторський стиль, формотворення, традиція, новаторство.

Daria Zhaleyko

**THE CREATIVE WORKS OF BORYS LYATOSHINSKI AND
VALENTIN SILVESTROV: PARALLELS AND METAMORPHOSES**

The article considers features of composer's thought of B. Lyatoshinski and V. Silvestrov. There is analysis of individual characteristics of music style, specificity of composition's shaping, techniques of theme modification in the piano music and chamber instrumental music of composers. We can trace the attempt to consider the issue of possible succession of Silvestrov's style. On comparing creative concepts of a teacher and a follower, the author points out peculiar properties of Lyatoshinski's works as prerequisites for their reincorporation in Silvestrov's compositions. Insufficient extent of the theme investigation corroborates that this study stands to shed light on the problem which contains initial novelty of its system-defined revelation in interpreting and musicological version of this phenomenon examination. The author's choice to examine certain works is determined by correlation of analogies of similar stylistic features in composers' works. The author accentuates that one of the most pacing factors for Silvestrov's style formation is trying to find the new sense in western European musical tradition, which was resided to Lyatoshinsky's works.

In the light of base parallel between Ukrainian composers of two different generations V. Silvestrov comes forward as a successor and continuator of ideas evolution for late romantic and neo-romantic traditions, which appeared in Lyatoshinsky's composing style. The article established that stylistic indicators of impressionism and symbolism of panto-Slavic traditions, resided to Lyatoshinsky's works are originally reflected in Silvestrov's works for piano and chamber music.

The examination result of scores made by the author is evidence of formation principles, analogous for the composers: monothematic, burdens, methods of transparent, tune and genre variations. Interbreeding of genre features (Sonata's and variations', cyclic and variations') in early Silvestrov's works is a composer's method, typical for Lyatoshinsky's works for piano as well. It is notably for the composers to have a bent for the genre of piano miniature (piano cycles).

The author highlighted a number of ascending intentions of Silvestrov's trying to find the new sense of his teacher's composing style in his own works.

Key words: musical thinking, succession, composer's style, shaping, tradition, innovation.

Дух свободи творческої мисли художника рождається на пути неустанних поісков своєї композиторської інтонації і оригінального стиля, которі неможливі без осознанного освоєння традицій, нахождення істоків логіки композиторського мышлення на почві близкого музикального язика і його переілавки в лексике собівенних сочинєній. Нахождення потенціально возможных параллєлей, открывающих горизонты к познанию формирования неповторимого почерка композитора, являются актуальной задачей современного музыковедения. Эта миссия особенно важна в изучении зоны преемственности,

расположенной в координатной шкале “учитель – ученик”. Новаторские достижения требуют исследования ключевых звеньев творческого становления гениального художника сквозь призму исторических связей и диалектики развития всей музыкальной культуры.

Как свидетельствует Т. Гомон, “для исследователей фигура Бориса Лятошинского стала зеркалом, в котором отражается весь путь становления украинской композиторской школы XX века” [2]. Творчество Б. Лятошинского является глубинным пластом мировой музыкальной культуры. При этом талантливый и чуткий композитор-педагог взрастил целую плеяду украинской композиторской элиты, сегодня называемой современными композиторами среднего поколения, творческие взгляды которых сформировались в 60-е годы XX ст. Среди них – наш гениальный современник, киевский композитор В. Сильвестров, имя которого уже многие годы ассоциируется с *исключительностью* личности и творческого дарования не только в рамках отечественного, но и западноевропейского музыкального мира.

Неоспоримым фактом является воздействие Б. Лятошинского на формирование, развитие и становление музыкального языка своего ученика – В. Сильвестрова, который обладал, по мнению М. Нестьевой, “тонким чувством отбора и <...> не принимал чуждое своей индивидуальности, но всегда находил близкое, поучительное для себя и на редкость естественно осваивал это...” [6, с. 79]. Преемственные нити, связывающие черты стилей двух композиторов, как отголоски влияния учителя на своего ученика, мы особенно замечаем в ранних “допоставангардных” произведениях В. Сильвестрова. Отдельные попытки в рассмотрении данного вопроса предпринимались С. Павлишин [7], М. Нестьевой [6]. Проблемы композиторского стиля В. Сильвестрова освещались в трудах С. Поляковой [9], М. Нестьевой [6], С. Павлишин [7], Н. Швеца [14] и др. Важную роль в формировании концепции автора статьи сыграли опубликованные интервью В. Сильвестрова [11; 12].

Цель статьи – выявить стилистические параллели, заключающиеся в общих признаках и родственных чертах композиторского мышления Б. Лятошинского и В. Сильвестрова.

Учитель и ученик. В своих беседах-интервью В. Сильвестров упоминает, что еще до поступления в Киевскую консерваторию он знал музыку Б. Лятошинского и высоко ценил ее [11, с. 19]. Композитор с благодарностью вспоминает тот факт, что только за сочинения, которые слушали Л. Ревуцкий и Б. Лятошинский, его перевели без экзаменов с третьего курса Строительного института на первый курс консерватории (1958) [12, с. 72]. Стремление научиться самостоятельно мыслить, требовательность, воспитание чувства ответственности перед слушателем – основные черты облика Лятошинского-педагога.

По воспоминаниям В. Сильвестрова, в классе мастера отсутствовало всякое подавление творческой индивидуальности: “Он давал нам огромную свободу, практически ни во что не вмешивался. Просто был свидетелем. По крайней мере, так было со мною. Поэтому никакого обучения ремеслу в чистом виде не было” [11, с. 19]. Как свидетельствует другой ученик Бориса Николаевича И. Бэлза, “...среди западноевропейских композиторов на уроках Б. Лятошинского чаще других фигурировали Шуман и Вагнер. Что касается отечественной музыки, то русская классика анализировалась чрезвычайно детально, отмечались особенности интонационного строя, мелодики и гармонии. Часто проводились параллели с Шопеном...” [1, с. 8–9].

Аллюзии на темы Р. Шумана, Ф. Шопена проявятся впоследствии в фортепианных циклах В. Сильвестрова “Китч-музыка” (1977) и Багателях для фортепиано. Такие черты композиторского мастерства В. Сильвестрова, как умение воплощать интонационную гибкость мелодии в зависимости от эмоционального строя и его трансформации, способность выстраивать непрерывные протяженные линии развития, тяготение к “раскованности формы” [6, с. 80], берут свои истоки от музыки в первом случае – П. Чайковского, во втором – Р. Вагнера, в третьем – Ф. Шопена. В. Сильвестров вспоминает о своем наставнике как о внимательном, чутком педагоге и яркой личности: “Он обладал настоящей харизмой, был лидером. Для меня была важна его реакция. Борис Николаевич, интересовался, как будет дальше развиваться сочинение. Вел себя активно” [12, с. 74]. С момента поступления в класс к Б. Лятошинскому духовная глубина и содержательность каждого произведения стали для В. Сильвестрова творческим кредо. Памяти Учителя композитор посвятил симфоническую

“Поэму” (1968) и Фортепианный квинтет (1961), который автор считает единственным произведением, где он ощущает творческое влияние своего педагога [11, с. 20].

Становление и перспективы. Одна из наиболее отдаленных параллелей, связанная с биографией творческого становления композиторов, заключается в схожести юношеских периодов обучения, в которых происходило овладение теоретическим мастерством через практическую реализацию исполнительского формообразования: приобретение исполнительских навыков предшествовало попыткам первых композиторских сочинений. Возможно, что появление в композиторском творчестве В. Сильвестрова поставангардного периода такого необходимого условия для звуковой реализации его произведений, как *новая исполнительская эстетика*, связано с впечатлениями, идущими от опыта исполнительской деятельности. Как утверждают современники композитора, В. Сильвестров обладал мягким туше, бережным отношением к звуку, стремлением защитить фортепиано от ударности. Подобные качества звукоизвлечения будут предлагаться автором в ремарках будущих произведений.

Кристаллизация творческого почерка В. Сильвестрова в его ранних опусах во многом перекликается с композиторским методом Б. Лятошинского: прежде всего, это отбор композиционных приемов и структурно-интонационных элементов, позволивший художникам составить основу своего “композиторского словаря”. Так, особенности построения драматургии и тематический материал фортепианного цикла “Отражения” (1925) будут использоваться Б. Лятошинским в его Четвертой симфонии (1963) и в пьесах для альта (1964), а очерчивание идейного становления и его решение в контексте данного произведения станут ведущими во всех пяти симфониях [13, с. 139].

Аналогичными с точки зрения “перебрасывания мостов” к перспективам новых творческих периодов для творчества В. Сильвестрова являются Фортепианный квинтет и Соната № 1 для фортепиано (1961). Сосредоточенная психологическая углубленность квинтета “отзовется” в концепции Четвертой симфонии (1976) и творчестве последних лет, для которых характерно воплощение композитором “тихой музыки”, впервые проявившей свой облик в первой части Сонаты № 1. Характерно, что тематические контуры интонации *lamento* в Фортепианном квинтете (тема “Арии”) и Сонате № 1 (интонационный абрис главной партии первой части) станут “знаковыми” для творчества В. Сильвестрова, с особой силой проявят себя в “Реквиеме для Ларисы” (*Lacrimosa*) как символ прощания и скорби. Отметим, что вектор сохранения стилистических особенностей и констант логики композиторского мышления проецируется от фортепианного (камерно-инструментального) на симфоническое творчество композиторов.

Диалоги и переосмысления. Концептуальной доминантой творчества В. Сильвестрова и Б. Лятошинского является прежде всего направленность на раскрытие духовного мира человека и его философского восприятия, в котором “разрозненные противоречивые части бытия складываются в единое сущностное целое” [6, с. 83]. Для художников характерно умение видеть взаимообусловленность индивидуальных человеческих переживаний и сложных общих жизненных процессов. Следствие такой философской позиции – многозначные музыкальные элементы, насыщенные подтекстом в эмоционально-смысловом ряду, экспонирующего размышления о единстве и противоречиях Мира (фортепианный цикл “Отражения” Б. Лятошинского, Фортепианный квинтет, “Драма” В. Сильвестрова).

Мировоззренческие параллели настроенности художественного сознания композиторов заключаются также в экзистенциальном ощущении действительности, проявляющемся в образном строе произведений. Экзистенциальные мотивы болезненного одиночества, осознания хрупкости жизни (“Отражения”: Пьесы № 2 и № 5; тема всупления и главной партии I части Сонаты № 1 В. Сильвестрова), неуверенности, тревоги (I часть Сонаты № 1 В. Сильвестрова, Пьеса № 5 из “Отражений”), зыбкости “ускользающих” оттенков эмоции на грани предощущений и предчувствий (“Отражения”: Пьесы № 2 и № 5; Соната № 2 В. Сильвестрова), – схожий круг эмоционально-образных сфер произведений композиторов. Стержнем данной музыкальной поэтики, характерной как для Б. Лятошинского, так и для В. Сильвестрова, выступает такое качество, как психологическая самоуглубленность, которая

объясняется интроспективностью – сосредоточенной направленностью внимания художника на процессы внутреннего мира. Однако, если интроспективность композиторской мысли в “Отражениях”, Фортепианной сонате № 1 ор. 13 (1924) Б. Лятошинского базируется на отражении реакции сознания на объективную реальность, то для В. Сильвестрова, художника-интроверта, характерен переход из области интроспективного внимания в состояние медитативности (I часть Сонаты № 1, Соната № 2). Общность философско-интеллектуального плана приведенных выше произведений композиторов господствует в атмосфере “утонченной рефлексии” [14, с. 144].

Как указывает О. Марценкивская, “... в творчестве Б. Лятошинского выявлены формы переосмысления романтических западноевропейских и общеславянских традиций в становлении полистилевого концепта позднеромантической (с чертами романтизированного импрессионизма, символизма и экспрессионизма) и неоромантической (новейший романтизм XX столетия) основы” [5, с. 6]. Обратившись к анализу произведений В. Сильвестрова, обнаруживаем черты преемственности композиторского подхода Б. Лятошинского к традиции, заключающейся в переосмыслении романтического и импрессионистического стилей. Так, из тематизма импульсивно-романтической Фуги Фортепианного квинтета В. Сильвестрова в дальнейшем “прорастет” лирическая полетность мелодики, гибкость фразировки, одухотворенная порывистость интонационно-ритмического рисунка будущих произведений [6, с. 80].

Непринужденно-импровизационный тон музыкального высказывания и образы недостижимой мечты – родственные черты в ключе неоромантических толкований произведений авторов (“Отражения” Б. Лятошинского: Пьеса № 2; Сонаты № 1 и № 2 В. Сильвестрова). Переосмысление романтических традиций для композиторов отмечается в своеобразном скрещивании жанровых признаков: сонатности с вариационностью и вариационности с цикличностью. Относительно жанрового определения “Отражений” Б. Лятошинского мнения исследователей расходятся: в одном случае цикл определяется как сюита-вариации (концепция В. Клима), в другом – как сюита с условными чертами сонатности (концепция Е. Ржанова) [13, с. 134]. “Триада” (1962) В. Сильвестрова представляет собой фортепианный цикл из 13-ти пьес, сочетающий в себе черты сюиты и вариаций с сонатным планом композиции, а “Пять пьес для фортепиано” (1961) – цикл жанровых вариаций. Отметим также тяготение обоих композиторов к жанру фортепианной миниатюры.

Следует акцентировать внимание на том, что переосмысление традиции романтизма для В. Сильвестрова – это еще и использование приемов *иносказательности* романтического стиля, представляющее собой свойство композиторского языка, впервые заявившее о себе в Сонате № 1 для фортепиано, затем в фортепианном цикле “Китч-музыка” (1977), что подготовило почву для появления метафорического стиля, в пространстве которого находится творчество художника сегодня.

Черты импрессионизма, характерные для композиторского почерка Б. Лятошинского и В. Сильвестрова, представлены огромной палитрой стилистических свойств: от “выявления” фонических качеств звучания инструмента, тембрики до детальной разработанности фактуры и ее элементов. Арабесочность “кружев” музыкальной ткани, тембровая трактовка фортепианных регистров, окутывающие мелодию колористические наслоения струящихся созвучий, капризная переменность ритмики и хрупкость мерцающих гармоний – все эти импрессионистические “штрихи” музыкального языка присущи пьесам “Отражений” (№ 2, № 5) Б. Лятошинского и Сонате № 2 (1975) В. Сильвестрова. Однако, в творчестве ученика Б. Лятошинского традиции импрессионизма переосмысливаются еще интенсивнее. В Сонате № 2 композитор мыслит протяженными звуковыми пластами, создает зыбкую и прозрачную музыкальную ткань с тонкой рафинированной динамической нюансировкой, пространственностью звучания. Нахождение новых красок, обусловленных тембрально-регистровым фактором привели автора к *сонористике*. В фортепианных циклах “Триада” и “Пять пьес” импрессионистическая разреженность ткани, фоника регистровых звучаний создают, по мнению М. Калашник, “интерпретацию созерцания состояния духа, интеллектуальной игры” [3, с. 72].

Романтизированный символизм находит свое воплощение в цикле “Отражения” и Сонате для фортепиано № 1 Б. Лятошинского. В “Отражениях” тема-теза цикла – это *тема-маска*, символизирующая “облик” скрябиновского стиля. Трансформируясь в каждой пьесе, она изменяет свою интонационную “оболочку”. По мнению А. Плоткиной, “...музыка цикла является “этюдами на стиль”” (аллюзии на стиль Ф. Листа, С. Рахманинова, И. Брамса, А. Скрябина, К. Дебюсси, С. Прокофьева, – *разрядка моя, Д. Ж.*) [8, с. 101]. Возможно провести параллель с композиторским методом В. Сильвестрова, если мы обратимся к циклу “Китч-музыка”, в каждой пьесе которого слышны аллюзии на стиль Р. Шумана, Ф. Шопена, Г. Малера, И. Брамса, Ф. Шуберта. Примечательно, что такой стиль (начиная с этого фортепианного цикла), В. Сильвестров называет метафорическим, в недрах которого можно распознать *символизм* [9].

Общим свойством музыки данных произведений В. Сильвестрова и Б. Лятошинского является узнавание слушателем облика автора в различных стилистических “метаморфозах”. Отличие от авторской концепции Б. Лятошинского состоит в том, что замысел “Отражений” – это воплощение философской метафоры, выраженной через транслирование процесса модификации семантики темы-символа, при изменении интонационных конфигураций, закрепленных за этим символом в зависимости от стилистического окружения (аллюзий на стиль), тогда как замысел “Китч-музыки” – это раскрытие через скрытый подтекст возвышенной сути аллюзийных (китчевых) тем в статусе символа с положительной семантической нагрузкой, внутри стилистически “стабильного” (авторского) интонационного окружения.

Следует упомянуть обращение композиторов к интонационно-гармоническим формулам музыки XVII–XVIII века, с “закрепленными” семантическими значениями. А именно – к интонациям *lamento*. Б. Лятошинский использует данные интономы во II части “Шевченковской сюиты” для фортепиано (1942) для выражения общечеловеческой скорби (реквием жертвам войны), в остинатных опеваниях первых шевченковских строф в хоре “Тече вода в синє море” (1949–1951). В. Сильвестров выстраивает интонационный “контур” *lamento* в Фортепианном квинтете (Ария), во вступлении и главной партии фортепианной Сонаты № 1, написанной в период горестных переживаний, в связи с трагической судьбой друга. Углубленная сосредоточенность образа и сокровенность тона высказывания сочетаются с импровизационностью тематического изложения, из которого “высвечивается” семантика интонационной фонемы. Мотивы темы вступления сонаты возродятся позднее в “Реквиеме для Ларисы” (1997).

В “Отражениях” и Сонате № 1 Б. Лятошинского проявил себя *психологически-экспрессивный* стиль автора. С чертами такого стиля перекликается музыкальный язык фортепианного квинтета В. Сильвестрова: *экспрессивны* в своем развитии разработка Прелюдии (I часть квинтета) и Фуга (II часть). Экспрессия достигается здесь за счет интенсивной *полифонизации* фактуры, что так же характерно для эпизодов конденсирования эмоциональной напряженности, динамизации драматического развития к кульминации в произведениях Б. Лятошинского (первый эпизод разработки Сонаты № 1, “Отражения”, “Шевченковская сюита”). В Элегии для фортепиано (1967) В. Сильвестров создает новый тип экспрессии – *элегический*, в котором сочетается “пропетость” композиции, написанной близкой к серийной технике, с пространственной дифференциацией фактуры и акцентностью [7, с. 49]. Имманентная заряженность *внутренней экспрессией* лирической экспозиции I части фортепианной Сонаты № 1 В. Сильвестрова приведет к эмоциональному “взрыву” в разработке, что свидетельствует о качественном преобразении первоначального образа. Такой тип экспрессии будет характерен для более поздних произведений композитора в жанре камерно-инструментальной музыки.

В произведениях В. Сильвестрова, как свидетельствует М. Нестьева, “в эпической мужественности образного строя можно узнать Б. Лятошинского” [6, с. 80]. Дух былинного эпоса протяжных повествовательных мелодий характерен для главной и связующей партии Первого квартета Б. Лятошинского. Эпического величия исполнена “аура” фортепианной Сонаты № 1 В. Сильвестрова, вторая ее часть имеет трехчастную форму, в которой

интонационную основу крайних разделов составляет начальная тема (тт. 1–4) в ключе “бородинского” образа (структурная округлость горизонтального рельефа темы, преобладание плагальных гармоний). При этом способ высказывания остается узнаваемо “сильвестровским” – динамически приглушенным, подчеркнуто-камерным, с “отдаленной” звучностью повествовательных интонаций. Еще одна параллель с многогранной *эпической образной сферой* в творчестве Б. Лятошинского – первый элемент главной партии Прелюдии Фортепианного квинтета В. Сильвестрова, имеющий волевой эпический характер. Интересно, что интонационную основу темы составляет серия из девяти звуков – “сплав” могучего духа былинности с использованием современных композиторских техник в *новое качество*, в котором не ощущается “холодности” рационального расчета.

“Б. Лятошинский являлся для В. Сильвестрова примером, что касается понимания роли фольклора как необходимого фактора <...> в выявлении такого важного в музыке, как мелодический элемент. <...> присущие ему (В. Сильвестрову – *разрядка моя, Д. Ж.*) лиричность, мелодичность, текучесть, безусловно, идут от украинской песенности”, – утверждает С. Павлишин [7, с. 6]. Еще в раннем периоде творчества обращение В. Сильвестрова к гибким распевным интонациям мелодики, близкой к фольклорным источникам, стало фундаментом для кристаллизации одной из главнейших стилевых особенностей: *распевность* и вокальная фразировка тематических построений, “внутренняя” пропетость мотивов и интонационных оборотов.

Распевность и подголосочная полифонизация тематического материала в Прелюдии (разработка) и Арии Фортепианного квинтета В. Сильвестрова очень близки музыке Б. Лятошинского (например, Прелюдии №№ 2 и 4 из цикла “Пять прелюдий” для фортепиано (1943), “Шевченковская сюита”, Украинский квинтет (1945)). Очень важным фактом новаторства является “внедрение” В. Сильвестровым принципа мелодизации в современные композиторские техники: своего рода “инновация” – создание “поющих” структур в фортепианных циклах “Пять пьес”, “Триаде” и Элегии для фортепиано (серийная техника). Начиная со времени возникновения этих произведений, в творчестве В. Сильвестрова проявляется особенное качество композиторского мышления – “создание поющей формы”, по мысли М. Нестевой [6, с. 81]. Построение формы как мелодии станет неотъемлемой чертой индивидуального композиторского стиля художника.

Перекрестки и горизонты. Анализ нотных партитур ранних композиций В. Сильвестрова, Сонаты № 1 (ор. 13), фортепианного цикла “Отражения” Б. Лятошинского выявил ряд параллелей, касающихся формообразования и способов композиторской работы с тематизмом. Так, наличие тем (тем-тез), из которых рождается интонационная концепция всего произведения, характерно для фортепианной Сонаты № 1 В. Сильвестрова (1 часть – тт. 2–14; 2 часть – тт. 1–5), Сонаты № 1 ор. 13 (тт. 1–4), фортепианного цикла “Отражения” (1 часть тт. 1–2) Б. Лятошинского. Заметим, что вступительным темам сонаты В. Сильвестрова свойственны протяжность и кантабильность, в то время как для тем Б. Лятошинского – лаконизм, концентрированность драматической напряженности. Темы Сонаты ор. 13 и “Отражений” проникают во все разделы каждого из произведений, являясь, по мнению В. Клина, “афоризмом смысла и источником формы” [4, с. 46].

Вариантное изменение интонации вступительной темы Сонаты № 1 В. Сильвестрова обуславливает становление моноинтонационной драматургии произведения [4, с. 144]. Примечательно, что многотемность “Отражений” создается композитором благодаря влиянию монотематизма: тема появляется в различных *вариантных* модификациях, преобразаясь в каждой части посредством новых образных “амплуа”. В произведениях, написанных в современной технике письма, В. Сильвестров также использует монотематизм: в “Триаде” и “Пяти пьесах” для фортепиано. При этом “Пять пьес” – цикл жанровых вариаций (в его основе лежит серия), а “Триада” – это вариации на единый звукокомплекс.

Особенностью сонатного тематизма Б. Лятошинского является то, что каждая последующая деталь темы выводится из предыдущей, продолжает ее [10, с. 75]. В Сонате № 1 композитора используются принципы мотивного, сквозного варьирования и варьирования фраз внутри построений. В Первой Сонате В. Сильвестрова внутри больших построений и длинных

фраз интонация вступительной темы непрерывно изменяется посредством сквозного варьирования (I часть), во II части, по мнению Н. Швеца, используется “принцип “цепочной” формы с постоянным обновлением материала” [14, с. 137]. Это свидетельствует о сквозном варьировании темы. Яркий пример использования принципа мотивного варьирования содержится в цикле “Отражения” Б. Лятошинского.

Анализируя Первую Сонату В. Сильвестрова и Сонату № 1 Б. Лятошинского, следует особенно отметить использование композиторами принципа жанрового варьирования. Лирико-философский строй побочной партии Сонаты Б. Лятошинского выражен через погружение интонационного контура темы и ее вариационной трансформации в жанровое “пространство” ноктурна (флёр гармонических фигураций широкого диапазона, экспрессивность мелодической линии). Побочная партия I части Сонаты № 1 В. Сильвестрова – вальс, тема которого представляет собой измененный вариант темы вступления.

Общие черты в принципах организации музыкальной формы в творчестве В. Сильвестрова и Б. Лятошинского проявляются в драматургической роли *лейтмотивов* на всех композиционных уровнях (лейтгармонии, лейттемы). Так, лейттематизация формы (вариационно-преображаемая лейтмотивность) проявляется в Сонате № 1 В. Сильвестрова, в Сонате № 1 и “Отражениях” Б. Лятошинского. В Фортепианном квинтете В. Сильвестрова тетракордовая интонация представляет собой тематическое зерно произведения. На этом интонационном мотиве строится Прелюдия, первый раздел Фуги и вступление к Арии. В “Пяти пьесах” для фортепиано функцию лейтмотива для всего цикла выполняет тема Прелюдии.

Особый интерес представляет использование Б. Лятошинским в “Отражениях” фонического лейттемы – особого фигурационного предмета (апподжиатуры) (I часть – см.: тт. 2–6, 8, 10–12; II – тт. 9, 14, 15, 18, 19) и Сонате № 1 (тт. 47–51) [см. об этом: 4, с. 51]. Лейтгармоническая структура в виде повторяющегося единого ладогармонического комплекса (сопряжения терции и септими в чередовании септаккордов с пропущенной квинтой) характерна для “Триады” В. Сильвестрова.

К особого рода лейтинтонациям можно отнести тематический комплекс, выполняющий роль основной темы Сонаты № 2 (т. 1). Фонические свойства этого комплекса составляют специфическую “сонорную” лейттему всего произведения. Обращение композиторов к лейтмотивным принципам формообразования характеризует специфику способов драматургического построения произведений, в которых образная насыщенность и интеллектуальная глубина концентрируется как в макро-, так и в микроэлементах музыкальной фактуры.

Проанализировав фортепианное и камерно-инструментальное творчество Б. Лятошинского и В. Сильвестрова, мы выявляем ряд стилистических параллелей, наличие которых объясняется преемственностью стиля В. Сильвестрова, объективно обусловленной влиянием творчества учителя на композиторское становление ученика. Определение потенциально возможных преемственных связей осуществлено посредством сравнительного анализа индивидуальных композиторских стилей В. Сильвестрова и Б. Лятошинского, рассмотрения особенностей логики их композиторского мышления по трем ключевым параметрам: композиторскому замыслу, специфике музыкального языка, образно-эмоциональному строю произведений.

Одним из главных факторов становления композиторского стиля В. Сильвестрова является *переосмысление западноевропейской музыкальной традиции*, которое было свойственно творчеству Б. Лятошинского. В этом аспекте базовой параллели между украинскими композиторами двух различных поколений В. Сильвестров выступает как наследник и продолжатель развития концепций позднеромантической и неоромантической традиций. Стилиевые признаки импрессионизма и символизма, общеславянских традиций, свойственные произведениям Б. Лятошинского, находят своеобразное преломление в фортепианном и камерно-инструментальном творчестве В. Сильвестрова.

Анализ нотных партитур свидетельствует о наличии схожих для композиторов принципов формообразования: монотематизма, лейттематизма, приемов сквозного, мотивного, жанрового варьирования. Скрещивание жанровых признаков (сонатных и вариационных,

циклических и вариационных) в раннем творчестве В. Сильвестрова – композиторский метод, характерный также для фортепианного творчества Б. Лятошинского. Заметно тяготение композиторов к жанру фортепианной миниатюры и их циклизации.

Экспрессия драматически напряженных эпизодов, славянская задушевность певучих мелодических линий, образы былинной эпики, использование контрастной и подголосочной полифонии в разработочных разделах, обращение к семантике интонаций *lamento* – все это свойственно музыке Б. Лятошинского и В. Сильвестрова. Однако в творчестве ученика Б. Лятошинского эти качества обретут иное воплощение. В этом состоит парадоксальная метаморфоза творческой преемственности: от наследования традиций к новаторству.

Прошедший становление, откристаллизовавшийся индивидуальный композиторский стиль В. Сильвестрова – уникальный феномен музыкальной современности. Возможен целый ряд *интенций*, восходящих к новым горизонтам переосмысления В. Сильвестровым композиторского метода учителя:

- от *психологической углубленности* (интроспективности) образного строя к медитативности (медленный темп, семантическая наполненность пауз);
- от применения импрессионистических красок к сонористике, выявлению таких параметров звука, как обертоновый “флер”, объемность тембра, “внутренняя” пропетость;
- от использования широкой кантиленности к распеванию как “способу интонирования и архитектоники, которая выдерживается на протяжении целостной структуры” (М. Нестьева) [6, с. 134];
- от выражения драматической экспрессии к созданию элегической;
- от обращения к романтической традиции к принципу иносказательности интонационно-гармонических фонем романтического стиля: через символизм интонационных формул-клише к *метастиллю*.

Какими бы ни были, отдаленными или близкими, сопоставления двух масштабных и бесконечно глубоких композиторских “вселенных”, общность содержания их музыки остается в одном и том же едином “квантовом” поле, провозглашающем необходимость искать ответы на вечные вопросы бытия и ценить неподдельную чистоту внутреннего мира человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Композитор, гражданин, учитель / И. Бэлза // Борис Лятошинский : Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. – Ч. I : Воспоминания. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 7–35.
2. Гомон Т. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва. [Електронний ресурс] / Т. Гомон. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5927-tv>
3. Калашник М. В. Сильвестров “Триада” и “Музыка в старинном стиле” / М. Калашник // Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века. – Харьков, 1994. – С. 71–78.
4. Клиш В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского / В. Клиш // Борис Николаевич Лятошинский : сб. ст. / [сост. М. Копица]. – К., 1987. – 182 с.
5. Марценківська О. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Олена Вадимівна Марценківська. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 19 с.
6. Нестьева М. Творчество композитора Валентина Сильвестрова / М. Нестьева // Композиторы союзных республик : сб. статей / [сост. М. Нестьева]. – Вып. 4. – М. : Композитор, 1983. – С. 79–134.
7. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 87 с.
8. Плоткіна А. Джерела фортепіанного стилю Б. Лятошинського (на матеріалі циклу “Відображення”) / А. Плоткіна // Наукові асамблеї: Матеріали магістр. читань / [упоряд. Л. Шаповалова]. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. – С. 101–109.

9. Полякова С. Валентин Сильвестров: композитор должен дожидаться музыки. [Электронный ресурс] / С. Полякова. – Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=35860>
10. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1970. – 278 с.
11. Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди за матеріалами зустрічей, організ. С. Пілютиковим / В. Сильвестров. – К. : Дух і Літера, 2010. – 372 с.
12. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... : сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / [сост. М. Нестьева] / В. Сильвестров. – К., 2004. – 238 с.
13. Харченко Є. Фортепіанний цикл “Відображення” Б. М. Лятошинського. Питання виконання: новий погляд / Є. Харченко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – Вип. 55. – 2006. – С. 132–145.
14. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження / Н. Швець // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 132–145.

REFERENCES

1. Belza, I. (1985), Composer, citizen, teacher, Boris Lyatoshinskiy: Vospominaniya. Pisma. Materialy: v 2 ch., Ch. I: Vospominaniya [Boris Lyatoshinski: Recollections. Letters. Materials : in 2 parts, Part I : Recollections], Kyiv, Muzychna Ukrayina, pp. 7–35. (in Russian).
2. Gomon, T. (2014), “Creative work of Borys Lyatoshynskiy within 10 years of 20th century concerning the formation of Ukrainian modernist art”, available at: <http://infolibrary.com.ua/libs/stattya/5927-tv> (access June 15, 2014).
3. Kalashnik, M. (1994), V. Sylvestrov “Triad” and “Music in the Old Style”, Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainskih kompozitorov XX veka [Suite and partita in piano works of the 20th century Ukrainian composers], Kharkiv, pp. 71–78. (in Russian).
4. Klin, V. (1987), Piano works and artistic style of B. N. Lyatoshynski, Boris Nikolaevich Lyatoshinskiy [Borys Nikolaevich Lyatoshinski], Compiled by Kopytsya, M., Kyiv. (in Russian).
5. Martsenkivska, O. (2011), “The reconsidering of romantic traditions in piano and chamber works by B. Lyatoshynski”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
6. Nestieva, M. (1983), Creative work of composer Valentin Silvestrov, Kompozitory soyuznyih respublik [Composers of union republics], Compiled by Nestieva, M., Moscow, Kompozitor, vol. 4, pp. 79–121. (in Russian).
7. Pavlyshyn, S. (1989), Valentin Silvestrov [Valenty Sylvestrov], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
8. Plotkina, A. (2007), Sources of B. Lyatoshynski’s piano style (based on cycle “Reflections”, Naukovi asambleyi materialy mahist. chytna’ [Scientific assemblies Master’s reading materials], Compiled by Shapovalova, L., Kharkiv, Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts., pp. 101–109. (in Ukrainian).
9. Polyakova, S. (2011), “Valentin Silvestrov: composer should be waiting for music”, available at: <http://forumklassika.ru/showthread.php?t=35860> (access June 9, 2014).
10. Samohvalov, V. (1970), Cherty muzyikalnogo myshleniya B. Lyatoshinskogo [Features of B. Lyatoshynski’s musical thinking], Kyiv, Muzychna Ukrayina. (in Russian).
11. Sylvestrov, V. (2010), Dochekatysya muzyky: lektsiyi-besidy za materialamy zustrichey orhaniz. S. Pilyutykovym [Waiting for Music: lectures and discussions based on materials of the meetings arranged by S. Pilyutykov], Kyiv, Dukh i Litera. (in Ukrainian).
12. Silvestrov, V. (2004), Muzyika – eto penie mira o samom sebe... : sokrovennyie razgovoryi i vzglyadyi so storonyi : besedyi, stati, pisma [Music is the World’s singing about itself... : secret conversations and outside points of view: conversations, articles, letters], Compiled by Nestieva, M., Kyiv. (in Russian).
13. Harchenko, E. (2006), Piano cycle “Reflections” by B. N. Lyatoshynski. Issues of performance: fresh approach, Naukovyy visnyk Natsional’noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni

- P. I. Chaykovs'koho [Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 55, pp. 132–145. (in Ukrainian).
14. Shvets, N. (1991), About V. Sylvestrov's piano style. Some observations, Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Ukrainian musicology], vol. 26, pp. 132–145. (in Ukrainian).

УДК 78.071.2:784.2

Тан Чжанчен

АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНЕ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

В статье рассмотрены выразительные возможности баритона – ведущего вокального тембра в “Дон Жуане” Моцарта – сквозь призму проблемы оперного амплуа. На примере сравнительной характеристики партий Дон Жуана и Лепорелло выявлено широкие возможности данного тембра в создании сценических образов различной направленности и содержания. Исследовано вопрос эволюции оперно-сценического амплуа, в связи с индивидуальным стилем композитора, этическими установками эпохи, театральными традициями, режиссерскими решениями.

Ключевые слова: баритон, оперное амплуа, амплуа роли, “злодей”, “герой”, комическое, героическое.

Тан Чжанчен

АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНИ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

У статті розглянуто виражальні можливості баритона – провідного вокального тембру в “Дон Жуані” Моцарта – крізь призму проблеми оперного амплуа. На прикладі порівняльної характеристики партій Дон Жуана і Лепорелло виявлено широкі можливості даного тембру у створенні сценічних образів різної спрямованості і змісту. Досліджено питання еволюції оперно-сценічного амплуа, у зв'язку з індивідуальним стилем композитора, етичними установками епохи, театральними традиціями, режисерськими рішеннями.

Ключові слова: баритон, оперне амплуа, амплуа ролі, “зłodій”, “герой”, комічне, героїчне.

Tang Zhangcheng

BARITONE THEATRICAL CHARACTER IN “DON JUAN” BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

This article examines the expressive potential of baritone (the leading vocal timbre of “Don Juan” by W. A. Mozart) concerning the problem of opera role.

It is thought that the bass opera repertoire was founded by G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi. However it all started with W. A. Mozart. His music gives a new understanding of the expressive possibilities of the low-range male voices. Interest to an investigation of Mozart's music heritage continues unabated. The increased attention of researchers aimed to author's opera music, which became a field of active creative experiment at the end of the last century. Creative activity of singers concentrated on the search for new dramaturgical solutions of well-known opera images. It actualizes the problem of opera role, a universal concept that combines timbre, technical and dramaturgic components of the role.

The article's purpose is a disclosure of the specificity at the baritone / bass opera roles in “Don Giovanni” by W. A. Mozart. The reformatory essence of this work was emphasized repeatedly. Changes affected the vocal component; in particular, the vocal timbre of a baritone / bass was fixed in