

11. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. – Київ, 2002.
12. Соколов А. Введение в музыкальную композицию ХХ века. – М.: ВЛАДОС, 2004.
13. Соколов А. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / Отв. редактор В.С.Ценова. – М.: Музыка, 2005. – С. 23–39.

Olena Ushchapovska

OPERA OF ALEXANDER RUDYANSKYIY «WAY OF TARAS»:  
NOTES ARE ABOUT DIALOG OF ARTISTIC THOUGHT

In the article opera of O. Rudyanskyi is considered «Way of Taras» in the context of dialog of cultures, which is carried out in a few planes: between two national cultures; between a professional and folk art; between classic traditions and their understanding a modern artist; between European musical thought and kazakh melodic. A dialog is a «west–east» is conditioned the subject of opera, presented the use of Ukrainian and kazakh folklore and complemented the row of analogies of vividly-situations.

**Key words:** dialog of cultures, genre-domestic folk stage, «generalization through a genre», musical landscape, kazakh melodic.

Наталія Сулій

СПОСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЦІЛІСНОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ  
(«ДИТЯЧА МУЗИКА» № 1 І № 2 ТА «МУЗИКА В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ»  
ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА)

*Стаття присвячена питанням єдності циклів, способам організації цілісності фортепіанних мініатюр, їх стильовим особливостям та аспектам формотворення в українській музиці другої половини ХХ століття (на прикладі опусів «лірико-пісенного» періоду творчості Валентина Сильвестрова).*

**Ключові слова:** цикл, мініатюра, формотворення, стиль, постмодернізм, мелодизм.

Основним постулатом постмодернізму є повернення до минулого і рух вперед. Аналізуючи естетичні погляди митців шістдесятих і сімдесятих, спостерігаємо ряд відмінних, а подекуди і протилежних положень. Зображаючи діалог цих двох десятиліть, музикознавець Т. Леваєва відзначає доволі глибокі відмінності у їх поглядах та принципах: так «пафос пізнання світу, екстравертний характер художніх інтересів, установка на ... авангард «шістдесятників протиставляється основним тенденціям сімдесятиків: це «пафос самопізнання, інтравертний характер художніх інтересів, установка на традицію» [5, 10]. Хронологічно постмодернізм збігся з «утвердженням методу полістилістики, який дозволив здійснити тотальний синтез сучасного й історично обумовленого, віддаленого в часі» [10, 78].

Суттєві перетворення відбуваються й у розумінні музичного процесу, що викристалізувався в епоху класицизму: традиційна послідовність «початок – середина – кінець» замінюється іншими уявленнями про організацію музичного твору – створюється множинність індивідуалізованих вирішень, кожен твір виникає як неповторно оригінальна звукова структура.

Різні прояви такого індивідуального синтаксису в умовах «звуквисотної неоімпресіоністичної» [6, 112] композиції виразились у виникненні таких принципів формотворення, як «стани», «події», «перетворення» [6, 112].

Починаючи з середини 70-х років, поняття форми почало розумітись і трактуватись вільніше, особливо після появи (1962, 1968) класичних досліджень Умберто Еко. Як вважає С. Шип, «під цим поняттям (у вузькому значенні слова) почали розуміти *схему побудови, що є типовою для певної групи творів, усталюється в процесі аналізу, який спирається на конкретні музичні твори. Форма служить для музичного втілення змісту і тому може існувати у вигляді індивідуально-неповторної*

звуквої структури окремого твору. В деяких аспектах поняття музичної форми може збігатися з поняттям музичного жанру (концерт, меса тощо), хоч ця універсалія, не надто усталена досі, також почала втрачати стійкі типологічні риси» [12, 40]. Основним постулатом українських митців цього періоду, за висловлюванням Б. Сюті, стало «реанімування та актуалізація жанрових та формотворчих моделей, усталених у минулі епохи» [12, 47].

Цей період у творчості багатьох українських композиторів відзначається поверненням до мелодизації мелодії та тональної визначеності гармонії.

Отже, використовуючи давні формотворчі моделі та створюючи нові, композитори оперували сучасними виразовими засобами, в результаті чого виникала індивідуалізована мовно-стильова палітра окремого композитора, періоду творчості чи одного твору.

Митцем, у творчості якого можна спостерігати усі перелічені моменти, характерні для постмодернізму, виступає Валентин Сильвестров. Оскільки творчий доробок митця є неоднорідний у стильовому відношенні (С. Павлишин поділяє його на шість частин), то предметом нашого дослідження є цикли фортепіанних мініатюр, написані саме у п'ятий – шостий періоди (та між ними), зокрема «Музика в старовинному стилі для фортепіано»<sup>1</sup> (1973) та «Дитяча музика» № 1 і № 2 (1973).

Висвітленню цих питань (стильовим тенденціям 70-80-х років ХХ століття, фортепіанній музиці цього періоду тощо) присвячено ряд праць відомих музикознавців: В. Задерацького, М. Лобанової, Т. Левої, С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Козаренка, Б. Сюті, І. Строй, О. Олійник. Однак питанням єдності циклів, способам організації цілісності фортепіанних мініатюр, їх стильовим особливостям та аспектам формотворення приділено недостатньо уваги і тому це визначило мету нашого дослідження.

Вважаємо також за доцільне відзначити у вищеперелічених творах стильові риси індивідуальної манери митця як відображення провідних рис та тенденцій розглянутого періоду.

Вже у середині та другій половині 60-х років композитор розробив свій новаторський спосіб організації художньої цілісності, «базований на домінуванні драматургічних принципів і використанні цілком довільних (зумовлених лише драматургічною необхідністю) трансформацій музичних жанрів, форм, частин обраних форм. Усі, навіть найдрібніші деталі прискіпливо опрацьовуються з погляду їх місця і функції в єдиному художньому цілому, що є мистецьким аналогом безмежного звучання Всесвіту і Природи» [12, 31].

Оскільки пропонований період творчості В. Сильвестрова відзначається проявом таких рис постмодернізму, як стійка зацікавленість до мелодизації мелодії та тональної визначеності гармонії, то переліченим творам також притаманні ці риси.

Показовим прикладом прояву цієї тенденції в іншому жанрі є камерно-вокальний цикл В. Сильвестрова «Тихі пісні», який був написаний композитором у період творчості, який музикознавець Б. Сютя називає «лірико-пісенним» чи «пісенно-романтичним» [12, 48]. Яскравий дар Сильвестрова-мелодиста відзначають і музикознавці – дослідники його творчості, і поети – його друзі. Поет Геннадій Айги у розмові з Мариною Нестьєвою відзначав: «Вроджений унікальний дар композитора – його почуття мелосу. Він не тільки виділявся в цьому сенсі серед своїх сучасників, але і в ХХ столітті являється одним із найяскравіших мелодистів» [7, 9].

«Дитяча музика» № 1 та № 2 – це два цикли по сім п'єс у кожному. Традиція звернення до написання музики для дітей, до дитячої аудиторії та дітей-виконавців бере свій початок у творчості Р. Шумана, М. Лисенка, П. Чайковського. У ХХ столітті цю традицію продовжили К. Дебюссі, Б. Барток, В. Косенко, С. Прокоф'єв та ін. Сучасники В. Сильвестрова також створювали опуси, зрозумілі та доступні юним музикантам. Це Л. Дичко, Б. Фільц, Ж. Колодуб, Л. Колодуб.

До написання п'єс, що можуть доповнити дитячий репертуар (передусім не як виконавців, а як слухачів), звертався і В. Сильвестров. У монографії С. Павлишин про композитора авторка наводить висловлювання самого митця про відмінності між двома зоштами. «Дитячу музику» № 2 Си-

<sup>1</sup> «Музика в старовинному стилі для фортепіано» (1973): I. Ранкова музика; II. Вечірня музика (присвята Григорію Гавриленку); III. Споглядання (присвята Валерію Ламаху); IV. Присвячення (присвята Інзі та Ларисі).

львестров склав зі старих, в основному консерваторських творів, як він каже, ще «дилетантського періоду». ... Цю музику він вважає дещо тривіальною, ілюстративною, розрахованою на зовнішній ефект. Насправді це програмні п'єси на дитячу тематику» [8, 55].

Цікавішою та вагомішою вважається «Дитяча музика» № 1. Тут композитор відображає світ поглядом дитини. Як тонкий психолог, він старается передати навколишнє середовище через дитяче бачення та сприйняття. «У циклі є дитяча риторика: вона розповідає про те краще, що залишилося людині з дитинства» [8, 55].

Номери першого зошита - «Колискова», «Сучасний танець», «Вдячність», «Подив», «Старовинна мелодія», «Фантастична сонатина (Дракон і птах)», «Ранкова пісенька» розташовані за принципом жанрового контрасту: пісенність (непарні номери) – танцювальність (парні номери), об'єднуючись спільною ідеєю.

Характер «Коліскової» наспівний, ліричний. Задум реалізований у двочастинній побудові (A+A<sub>1</sub>; abb<sub>1</sub>+abb<sub>1</sub>+доп.; [4+4+5] [4+4+5 + 3]). Одноманітні повторювані синкоповані ритмічні низхідні послівки створюють заколисуючий розмірений рух усіх голосів, що нашаровується на гармонічний супровід - суміжнощабельні поєднання тризвуків та паралельних квінт з переходом до кварт: «Коліскова»

Andantino ♩ = 76

Жанровим та образним контрастом виступає другий номер «Сучасний танець». Тут присутні ритмічні інтонації, характерні для квікстепу (швидкого фокстроту). Тричастинна побудова A+A<sub>1</sub>+A<sub>2</sub>; abc + abd + abc; [4+8+4] + [4+8(1)+(1)5] + [4 + 7+ 5] ґрунтується на поєднанні діатонічної ритмізованої мелодії з елементами в доволі опосередкованому сенсі з джазовою музикою (одним з елементів джазової музики є застосування пентатоніки – 6, 22, 40 т.т.) та, як гармонічного супроводу, суміжнощабельних тризвуків, квартсектакордів у широкому розташуванні, паралельних терцій (терцева втора).

Особливою наспівністю, м'якістю, ніжністю відрізняється третій номер циклу «Вдячність». Комплементарний рух голосів створює безперервну мелодичну лінію (супровід паралельними квінтами) з перемінними ладово-тональними устоями F – D (у першій частині); D – H (у другій частині); G у заключних тактах. Перша частина – розробковий період романтичного типу: 4+7+4 (доповнення). Завершення другого речення на субдомінантовій гармонії створює доволі неочікуване звучання перед доповненням, що приводить до однойменної паралельній тональності (F – D). Друга частина – майже незмінне повторення першої – транспонований період у малотерцевому співвідношенні.

Подібні виразові засоби застосував композитор і в «Старовинній пісні»: витримана діатонічна мелодія у супроводі рівнобіжних квінт.

Доволі незвичною та нетрадиційною стосовно застосування виразових засобів, є четверта частина циклу – «Подив». «Мінімальність» мелодики та гармонії уступає місце динаміці та агогії. «Будівельним» матеріалом у творі виступає єдиний мажорний тризвук (витримується протягом трьох-чотирьох тактів) та пуантилістичні вкраплення окремих нот у крайніх регістрах:

«Подив»

Allegretto ♩ = 112

Оскільки мелодика та гармонія тут займають другорядне місце, поряд з фактурою, динамікою, формотворчим засобом виступають тональні зіставлення тризвуків. Тут можна спостерегти певні закономірності: перша побудова 1+4+1+3+1+3+1+4+1 – на витримано-повторюваному B-dur-ному тризвуку; друга побудова – 3+1+(1+2)+1+3+1+(1+1+2) – на тризвуках терцево-секундового співвідношення: D-dur, F-dur, G-dur + D-dur, F-dur, G-dur, A-dur. С. Павлишин назвала цю п'єсу «наймодернішою» за музичною мовою п'єсою», де використаний такий виконавський нюанс, як «визвучування тризвука» [8, 56].

Різким дисонансом до усіх п'єс циклу виступає шоста частина «Фантастична сонатина» (Дракон і птах). Вирізняється також масштабністю побудови і форми. Для зображення образів дракона та птаха композитор застосував звукозображальні ілюстративні засоби. Головна партія у низькому регістрі дещо нагадує серію, але не повністю витриману (деякі з 12 звуків повторюються), створює образ дракона. Цілотонові поспівки на віддалі півтонового зсуву через октаву, – відповідно, побічна партія – нагадують помаху крил птаха:

«Фантастична сонатина» (39–40 т.т.)

Як просвітлення, повернення до наспівно-ліричних картин початкових п'єс, чергуючись з політональними цілотоновими мотивами, звучать теми з «Сучасного танцю» (59-62 т.т.) та «Коліскової» (67–77 т.т.).

Завершенням, підсумуванням циклу служить сьома п'єса «Ранкова пісенька», де відбувається поєднання жанрів: пісенного і танцювального. Нескладні мелодичні поспівки укладені у чітку квадратну структуру танцю:

A	B	A	B	A	B	A	Coda
a + a <sub>1</sub>	b+b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub> + a <sub>3</sub>	b <sub>2</sub> +b <sub>3</sub>	a + a <sub>1</sub>	b+b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub> + a <sub>3</sub>	c
8+8	8+8	8+8	8+8	8+8	8+8	8+8	6+8
F,Es,F	F,Es,G,F,EsDe	F,Es,F	F,Es,G,F,EsDe	F,Es,F	F,Es,G,F,EsDe	F,Es,F	F,Des,
...	s	...	s	...	s	...	G

Отже, «Дитяча музика» № 1 – це цикл фортепіанних мініатюр, що об'єднуються насамперед спільною програмною назвою та назвами кожної п'єси, які «композитор вважає лише зовнішньою оболонкою для вираження їх глибокої суті. Він прагне в музиці узагальнення, схоплення основних рис, а не ефективної ілюстративності» [8, 56]. Чергування п'єс відбувається за своїм принципом поєднання різнохарактерних номерів. Фактором єдності циклу служать також стильова однорідність виразових засобів, а водночас жанрова приналежність п'єс (чергування пісенних і танцювальних). Діатонічні короткі поспівки, суміжнощабельні консонантні співзвуччя, рух паралельними квінтами, терціями, зростаюча роль динамічних та агогічних засобів – усі ці скромні, на перший погляд, засоби спрямовані для втілення загальної мети – створення циклу для дитячого сприйняття та дитячого виконання.

«Дитяча музика» № 2 складається, як і перший зошит, із семи п'єс: «Дзвіночки», «Озеро», «Ранковий птах», «Марш», «Ноктюрн», «Скерцо», «Казка». Мініатюри об'єднані у цикл за своїм принципом – присутність образного, жанрового, темпового контрастів. Оскільки цикл спрямований на дитячу аудиторію, а мислення у дітей конкретно-образне, то і мініатюри відповідають цим вимогам. Кожна п'єса має програмну назву, і, відповідно, усі виразові засоби спрямовані на відтворення того чи іншого образу, пейзажної замальовки чи жанру. «Дзвіночки» – м'який передзвін у високому регістрі досягається накладанням арпеджованих ходів (та ламаного арпеджіо) на коротенькі поспівки паралельними терціями та суміжнощабельними тризвуками. А також - внутрітактові синкопи, «алеаторичні» фактурні переходи, паузи, які створюють ефект звучання музичної тканини – всі ці засоби «змальовують» запрограмований образ:

«Дзвіночки»

Allegro ♩ = 100

con una corda

una corda

*p* *dolce* *pp* *p* *mp* *pp* *p*

Аналогічні прийоми використані й у п'єсах «Озеро» та «Ранковий птах». Використанням гостріших гармонічних співзвуч (низхідні півтонові зсуви паралельних квартсектакордів) та чітким ритмом відрізняється четверта мініатюра «Марш». Споглядальний, дещо медитативний стан переданий у «Ноктюрні»:

«Ноктюрн»

Andante ♩ = 88

con una corda

una corda

*p* *dolce*

Така особливість фактури, як звукова педаль та розспівування усіх голосів, що стає одним із індивідуалізованих виразових засобів композитора наступних періодів, використана композитором у цій мініатюрі. Зіставлення різнофактурних епізодів: наспівної ліричної мелодії з паралельними мінорними та мажорним секстакордами та квартсекстакордами з доданими тонами, що створює доволі різке дисонантне звучання, стало основою для побудови «Скерцо». Остання мініатюра циклу «Казка» відображає дві протилежні сили, що живуть у постійній боротьбі: «страшні, дещо драматичні» образи серединної побудови обрамляють просвітлені споглядальні першої і третьої репризної частини. Політональні поєднання, дисонантні співзвуччя з-розщепленими тонами, токатні органні пункти стають «будівельним» матеріалом казкової «розповіді».

Отже, обидва фортепіанні цикли «Дитячої музики» № 1 та № 2 є прикладом поєднання на основі програмного задуму та переважно контрастного зіставлення різнохарактерних та різножанрових мініатюр. У більшості випадків контраст присутній на рівні темпу та фактури. Об'єднуючими також є виразові засоби: короткі повторювані поспівки, найрізноманітніше використання тризвука (переважно мажорного та мінорного – в основному виді та обернення, інколи з доданими тонами), стрічкове голосоведіння. Також появляються такі особливості нотного письма, що знайдуть своє застосування у стилі композитора наступних років: звукова педаль, розспівування усіх голосів.

«Музика в старовинному стилі для фортепіано» В. Сильвестрова є одним із перших яскравих прикладів утвердження постмодернізму – нової художньої традиції, основним постулатом якої є «повернення до минулого і руху вперед» [12, 46]. Твори композиторів цього періоду відрізняються тісним взаємопереплетенням традиційних і новаторських тенденцій. Використовуючи моделі попередніх епох, трансформуючи їх відповідно до індивідуального задуму та використовуючи сучасні виразові засоби, композитори створювали гранично індивідуалізовані музичні композиції. Провідною тенденцією цього часу було повернення до «нової простоти», опора на тональність та мелодизм, появляється тенденція до поєднання «чужого» і «свого» слова.

Певних змін та трансформацій у цей час зазнали також питання формотворення та композиційної організації об'єднання циклів.

Однією з тенденцій формування єдності циклу цього періоду було звернення до жанрових та формотворчих моделей попередніх епох (зокрема пісенних циклів композиторів романтиків). У цьому циклі, як і в багатьох інших циклічних творах вказаного періоду (зокрема кантатно-ораторіальні твори Лесі Дичко «Чотири пори року», «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день» та ін) сформувався такий тип організації циклічних творів, що відображає композиційну логіку об'єднання твору на різних рівнях. Результатом цього циклічний твір виступає як макроцикл, що, в свою чергу, поділяється на доволі самостійні та завершені розділи чи підрозділи – мікроцикли, складовими яких стають одна, дві, чи більше п'єс.

Найпоказовішими творами В. Сильвестрова у цьому ключі є вокальний цикл «Тихі пісні» та «Музика в старовинному стилі» для фортепіано.

Збірне відображення старовинної музики у фортепіанному циклі ґрунтується на поєднанні «стилю кількох століть, класицизму і раннього романтизму крізь призму сприйняття одного композитора, в одному настрої і емоційному стані» [8, 58]. За словами С. Павлишин, сам композитор називає цикл «неокласичним полем», на якому виростають нові явища, ідіоми, і проводить порівняння з переспівом старогрецької та латинської поезії у Пушкіна» [8, 58].

«Музика в старовинному стилі» є циклом, що складається з чотирьох розділів («Ранкова музика», «Вечірня музика», «Споглядання» та «Присвячення»), які, в свою чергу, поділяються на частини. В основі твору лежить принцип єдності, який витримано на двох рівнях: макроцикл, що ділиться на відносно самостійні розділи - мікроцикли.

Перша частина «Ранкової музики» – Allegro – написана у злегка романтизованому моцартівському стилі (подвійна двочастинна форма (ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub>)). Перша частина - A – два періоди, романтичні за структурою (перший експозиційний, другий розробковий - Des – Ges, Des):

«Ранкова музика», ч.1.

Allegro ♩ = 138  
rit.  
dolce  
pp  
con una corda  
leggiero  
pp

Будівельним матеріалом другої частини – В – є вицленування та розвиток двох основних елементів з попередньої частини у домінантній тональності (As). На тоніко-домінантовому, домінантовому та тонічному органних пунктах звучить варіантно-варіаційне проведення матеріалу частини А.

Схема першої частини «Ранкової музики» – Allegro:

A		B	A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>
a + b	r + a <sub>r</sub>	вичлен. мотив з част. А на орг пункт.	a + b	r + a <sub>r</sub>	вичлен. мотив з част. А на орг пункт.
5+3	12+9	15+17	5+3	12+9	15
Des	Ges Des	As	Des	GesDes	As

С. Павлишин називає її «моцартівською» – осучасненням, використанням сучасної музичної мови композитора є «підкреслена витонченість, притишеність, ніжність», органні пункти в басах вказують на «романтизацію класичного прототипу» [8, 59].

Наспівні мелодичні модальні діатонічні звороти на фоні низпадаючих паралельних квінт лежать в основі *Andantino rubato* - ліричної серединної побудови мікроциклу «Ранкова музика»:

«Ранкова музика», ч.2.

Andantino rubato ♩ = 72  
pp  
con una corda  
ppp  
poco rit.

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Форма – повторений період  $A+A_1; | a+a_1 | + | a+a_1 |; (8+8)+(8+8)$ ; протягом усієї частини -  $A_5$ . Визначальне місце у драматургії циклу надається динаміці (*pp, ppp, pp, ppp*), агогічним відтінкам (*poco rit, rit* – виписано сім разів), зміні розміру (неперіодично-перемінний) – що вважаємо факторами «осучаснення» твору.

Третя частина *Vivace rubato* знову повертає нас до «моцартівських» фонем. Повторений період (з розширеним другим реченням) при другому проведенні проводиться у дзеркальному відображенні.

Схема *Vivace rubato*:

A		A <sub>1</sub>	
a	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a
6	6+8	6+8	6
F-B	F, g, Es	F, g, Es	F-B

Тут, як і в попередній частині, значне місце відводиться динаміці (*pp, ppp, pp, ppp*), агогічним відтінкам (*poco rit, poco acceler.* – виписано 11 разів), зміні розміру (неперіодично-перемінний).

Отже, мікроцикл «Ранкова музика» побудований за сюїтно-сонатним принципом – чергування темпових контрастів: *Allegro – Andantino – Vivace*. У крайніх частинах виразно проступають «моцартівські» фонемі, у серединній побудові – перетворення ранньоромантичного стилю. Звідси – стильова плюральність служить водночас і фактором об'єднання частин у мікроциклі.

За аналогічним принципом – відродження на сучасному ґрунті стилістики відповідних історико – культурних періодів – побудовані і наступні розділи. Так, «Вечірня музика» (другий розділ циклу) складена з чотирьох п'єс, причому три перші відроджують стилістику бароко та рококо, четверта знову повертає нас до класичного періоду, зокрема перший її епізод пов'язаний з ранньокласичним періодом, другий – звучить як цитата Моцарта.

«Вечірня музика», ч. 4

*Vivace* ♩ = 160

Два останні мікроцикли («Споглядання» та «Присвячення») складаються кожна з двох п'єс. Причому стильова спрямованість цих мікроциклів у дзеркальному відображенні відповідає двом першим. Тобто два крайні розділи, виконані у романтизованому класичному стилі, служать ніби обрамленням усього макроциклу, а два серединні (другий і третій) повертають нас до стилістики бароко і рококо. Відповідно до стильової спрямованості кожного мікроциклу композитор використовує властиві їм жанри, форми та принципи розвитку чи розгортання тематичного матеріалу.

Отже, «Музика в старовинному стилі» для фортепіано – зразок постмодерністського типу організації циклічного твору. У даному випадку сюїтний принцип побудови витриманий на двох рівнях: менші цикли (мікро цикли) утворюють один масштабний цикл (макроцикл). Засоби об'єднання простежуються також на кількох рівнях. На рівні макроциклу спостерігаємо програмність, плюральність стильових спрямувань різних епох у взаємопереплетенні з проявом індивідуального стилю композитора цього періоду (мелодизація, незавершеність, лірична спрямованість висловлювання). На рівні макроциклу поряд із сюїтністю проглядається двочастинна подвійна побу-



дова з дзеркальним проведенням частин (стосовно стилістики кожного мікроциклу). На рівні мікроциклів, що є відносно завершеними та самостійними розділами, поєднуються одностильові п'єси із використанням жанрів та форм, а також принципів розвитку чи розгортання тематичного матеріалу відповідно до історично-культурних періодів ХУІІ – ХІХ століть (принципи сонатності, сюїтності, діалогії, прелюдії та фуги).

У проаналізованих творах спостерігаємо сплав прийомів індивідуальних вирішень та риси спільності, що знаходять втілення у художньо-образному задумі, національній характерності. Створюючи свій індивідуальний стиль, композитор поєднує традиції та новаторські виразові засоби, вирішує проблему неостилів, поєднуючи різні естетичні системи минулого і сучасності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. Выпуск 1. Москва: Музыка, 1995.
2. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Центр музичної Україністики. – Вип. 30. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2001. – С. 159–169.
3. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму // Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. Наукові записки. Серія Мистецтвознавство. – Тернопіль: Астон, 1999. – Вип.1. – С. 9–16.
4. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова // Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 80–86.
5. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х годов. Стиль и стилиевые диалоги: Сб. тр. – Вып. 82. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 9–29.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990.
7. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. <http://harmony/musigi-dunea.az/harmony/RUS/>
8. Нестьева М. Валентин Сильвестров. Музыка – это пенне мира о самом себе... сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи. Письма. – К., 2004.
9. Павлишин С. В. Сильвестров. Київ: Музична Україна, – 1989.
10. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия. Львів: ЛДМА ім. М.В.Лисенка, 2005. – С. 222.
11. Строй І. Культурологічні виміри постмодернізму // Syntagmation. Зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 67–79.
12. Сюта Богдан. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Випуск 5. – 2004. – НАН України ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – С. 95–102.
13. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ: НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004.

Natalia Suliy

THE WAYS OF ARRANGEMENT OF PIANO CYCLES' INTEGRITY («CHILDREN MUSIC» №1 AND 2 AND «MUSIC IN ANCIENT STYLE» OF VALENTIN SYLVESTROV)

The article is dedicated to the cycles' unity, the ways of arrangement of piano cycles' integrity, their style peculiarities and the aspects of forms' creation in Ukrainian music in the second half of XXth century (based on example of opuses of «lyric - song» period of Valentyn Silvestrov's works).

**Key words:** the cycle, the miniature, the forms creation, the style, the postmodernism, the melodic.