

УДК 780.616.432.082.2.071.1 (477)

**Рудь П.В.**

*Харьковский национальный университет искусств  
им. И. П. Котляревского*

## ТРИ ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ В. СИЛЬВЕСТРОВА: КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

**Рудь П.В. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю.** Статтю присвячено жанру фортепіанної сонати у творчості видатного українського композитора В. Сильвестрова. У проаналізованих творах діють концепційні закономірності жанру і основні принципи сонатності, втілені за допомогою синтезу сучасних технік і поліфонічних прийомів, тонального і атонального мислення, індивідуалізованого підходу до композиційної будови сонати. Фортепіанна соната постає як багатовимірний жанрово-конструктивний твір, здатний вмістити різномірність музичного тематизму, типи його розвитку, широкий спектр звукоутворень та нюансування. Виявлено принципи індивідуально-композиторського стилю: зокрема, ліризм як особливу якість композиторського мислення і його прояви в елементах музичної мови: терцієвості, акордовості на тризвуковій основі, гармонічних фігураціях, «ліризації» композиційних технік.

**Ключові слова:** соната, сонатність, техніка, форма, ліризм.

**Рудь П.В. Три фортепианные сонаты В. Сильвестрова: три фортепианные сонаты В. Сильвестрова: контекст становления композиторского стиля.** Статья посвящена жанру фортепианной сонаты в творчестве выдающегося украинского композитора В. Сильвестрова. В проанализированных сочинениях действуют концептуальные закономерности жанра и основные принципы сонатности, воплощенные с помощью синтеза современных техник и полифонических приемов, тонального и атонального мышления, индивидуализированного подхода к композиционному строению сонаты. Фортепианная соната представлена как многомерное жанрово-конструктивное произведение, способное вместить разнородность музыкального тематизма, типы его развития, широкий спектр звукообразований и нюансировки. Выявлены принципы индивидуально-композиторского стиля, в частности, лиризм как особенное качество композиторского мышления и его проявления в элементах музыкального

языка: терцовости, аккордовости на трезвучной основе, гармонических фигурациях, «лиризации» композиционных техник.

**Ключевые слова:** соната, сонатность, техника, форма, лиризм.

**Rud P. Three piano sonatas by Valentine Silvestrov: the context of the becoming of the composer's style.** Background. The present article is devoted to three piano sonatas composed by the modern Ukrainian composer V. Silvestrov. In the music of the twentieth century there are especially important (sign) genres for a composer's work, among which there are a symphony and a sonata. They are going through transformation processes, but retain the most important essential features. They are influenced by the processes of formation individualization – on the basis of avant-garde techniques, or their synthesis with traditional classical approaches. Therefore, the actual task is to investigate the state of the conceptual genre of the sonata and the highest form of homophone music – the sonata one – precisely at the present stage of musical creativity.

Objectives. The object of the research is the genre of the piano sonata, and the subject is the formation of V. Silvestrov's composing style on the example of his piano sonatas (No. 1, 2, and 3). Accordingly, the goal is to reveal certain conceptual patterns and peculiarities of the development of the genre of the contemporary piano sonata in the work of the Ukrainian composer, as well as to determine the role of these works in V. Silvestrov's language and style evolution.

Methodology. Taking into account the considerable multi-genre heritage of this composer, the number of domestic studies devoted to the creativity of this outstanding world-known artist is relatively small. From the list of solid scientific works one can name the first monograph sketch by S. Pavlyshyn; popular scientific works – "Wait for music", [ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ](#). Meetings with Valentine Sylvestrov, the book by M. Nestjeva "So that music would be not invented but heard...". All other works are represented by musicology attempts on the questions of forming an individual and composing style, understanding the style problems of the 21st century on the example of V. Silvestrov's creativity. Some works are devoted to revealing the specifics of certain parameters (compositional, pattern, thematic and genre ones) in his compositions. Analytical studies of the piano music by the Ukrainian neo-romantic composer can be found in the articles by N. Shvets, N. Ryabukha, D. Zhaleyko, and M. Kalashnik. Unfortunately, there is no integral musicology picture about the three sonatas for the piano by V. Silvestrov. The given article is intended to fill this analytical "gap".

Results. In the professional works of the late twentieth century the piano sonata is not the leading genre. In Ukrainian music there are single works by M. Skoryk, V. Godzyatsky, and E. Stankovych; the exceptions are the 10 sonatas for piano by B. Bibik. How can one explain the "unpopularity" of the most important genre for the academic tradition? This is not just to combine musical-language experiments with the concept of the sonata genre; to maintain the dialectical balance of the scheme (construction) and the logical meaning of the sonata form. It is also

difficult to overcome the memory of the genre, to adhere to the inherent signs of the sonata form. Of course, one can assume the use of the name "sonata" as a hint at the genre, its allusion. On the other hand, it is also possible to return to the origins of the sonata, when this word called any instrumental work as opposed to the cantata from the sixteenth century.

In the 70's, during the period of the formation of V. Silvestrov's style, the problems of musical syntax, language, interaction of traditions and innovations in culture arise with a new force, the processes of plurality of time and space concepts are generated; classicism cause and effect connections are disturbed. Instead, a great attention and curiosity are caused by the forms that are not similar to the classical typified structures (like the sonata is). Composers find themselves on the way to rethink old models; classical forms become constructions, and the result of their filling up will depend on the individual talent of the artist and his/her ability to put his/her own musical and intonation heritage into the logic of the form.

The three piano sonatas – No. 1 (1972), No. 2 (1975), and No. 3 (1979) – were composed by V. Silvestrov in the period of the formation of his style, when the elements of avant-garde techniques (serial and aleatory) are becoming lyrical, and there is a gradual departure from their expressionistic sharpness. T. Cherednychenko calls it the feeling of "a new backward".

Sonata No. 1 is a sample of V. Silvestrov's "early" neo-romanticism. Created in 1967 as a 4-part cycle, in 1972 it was edited by the composer and takes the form of a two-part sonata. It embodies the idea of equality of all known technical approaches of tonal music: polyphonic, homophonic, and those of the extended tonality. The sonata form is interpreted through the prism of lyrical contemplation. The main attributes of the sonata principle are preserved: the through development, dynamization, motive-thematic work, "germination" of the theme and its intonation homogeneity, interaction and mutual influence of the main and secondary parties and achievement of a qualitatively new result in the reprise. The sonata represents the typical stylistic features of V. Silvestrov's music: a special type of a lyrical sound formation, gradation of a quiet sonority, "equality" of all piano registers, and attraction to one-part composition (*Attacca*), later to be inherent in the instrumental works by the composer.

Piano sonata No. 2 is a vivid example of the embodiment of the idea of the sonata form dialectic character with the veiled feature of its components and stages. This sonata is a one-part one; it combines the lack of time and the saturation of the themes. The "sonata plot" (the composer's words) is connected with the purposeful movement to the climax of the composition – the chorale, and the return in the pre-climax direction. A kind of a concentric form is being created, and with this the sequence of themes in the second half of the sonata has a reprisal character. The main idea of the work is the combination of different types of the sound organization: the atonal (serial, cluster background), aleatory, sonorous, tonal (the elements of the chord vertical, three-sound figures, the theme of the chorale), and, more broadly, of different types of sounding which at the philosophical level

represent the eternity of the sound being.

Sonata No. 3 clearly depicts the features of V. Silvestrov's composing style. The intonation and dramaturgical development is more deeply connected with the structure of the sonata. The intersection of the polyphonic technique with the principles of the sonata form occurs from the position of the openness of all the previous styles; the unifying factor is the individuality of the composer's thinking, which opens the way to the meta-language.

Parts I-II are a baroque couple of prelude-fugue, part III – the postlude – is a semantic center of the sonata. The "post-ludeness" will become a special type for the modern composer to express himself, and the "postlude" – one of his favourite genres; it will open the road to a new simplicity. The tendency to have a single part, the special detailing of the texture and the presence of a leitmotif sound formation (the mediant (decimal) vertical, which passes through all the parts and at the end of the sonata becomes the semantic point of the previous development) are typical for the sonata.

Conclusion. V. Silvestrov refers to the sonata genre, while preserving its compositional, dramaturgic, and intrinsic features. At the forefront there is the principle of the sonata form or its idea.

The three piano sonatas analyzed here give an understanding of the specifics of the composer's style, the leading feature of which is lyricism. It manifests itself at all levels (themes, textures, and dramaturgy). Its carrying signs are the mediant form (in melody and intonation turns, harmonic vertical, tonal relations), the classical four-voice (choral) chord with the stress on the three-soundness (but of a modal type), and the harmonic shapes of a sequential kind. The modern techniques are also put through the prism of lyricism; the sonority comes to the front, and the aleatory fragments are also subject to the ideas of phonism; the serial form is treated with freedom, it only concerns the presentation of the main themes without further options for working with the series. The expressiveness of dissonances is softened by the rhythm: all the "sharp" moves seem to hang in long durations. The atonality coexists with tonal soundings and is perceived as its logical continuation.

**Key words:** sonata, sonata form, technique, form, lyricism.

**Постановка проблеми.** В історії ХХ століття, пов'язаній із радикальними підходами до творення музики, особлива роль відводиться таким знаковим жанрам професійної творчості, як симфонія і соната. В різні епохи вони переживають серйозні трансформації, але зберігають найголовніші свої ознаки, що стосуються не стільки композиційних закономірностей, скільки їх внутрішньої сутності. Для В. Сильвестрова звернення до жанру фортепіанної сонати у 1970-ті роки (в період полістилістики) є етапом

освоєння цілого культурно-епохального шару XVIII – XIX ст., «лабораторією» пошуків звукових, композиційних, технічних прийомів і кристалізації власного стилю. В наступне десятиріччя (80-ті роки) після трьох фортепіанних сонат композитор напише свої найкращі твори: симфонію № 5, струнний квартет № 2, «Постлюдію» для фортепіано з оркестром, кантату «Ода солов'ю» для сопрано і камерного оркестру. Цікаво, що останніми в ряду сонат будуть соната для віолончелі і фортепіано (1983) та соната для скрипки і фортепіано «Постскриптум» (1990); і більше В. Сильвестров не звернеться до цього жанру.

Для музичної творчості останньої третини XX ст. характерні процеси індивідуалізації формотворення, коли традиційні форми замінюються організацією музичного твору на основі авангардних технічних прийомів, або коли при збереженні канви класичної форми-схеми відбувається її наповнення новим інтонаційно-деталізованим змістом. В. Холопова відзначає, що крім «багатопараметровості» та «індивідуалізації музичної композиції» існують три рівня формотворення: «1) макрорівень – рівень драматургії та архітектоніки, 2) середній (медіарівень, або міддрівень) – рівень класичного мелодичного тематизму, 3) мікрорівень – рівень звуку, фактури, ритміки, мелодичної лінійності, “параметра експресії”, просторовості, регістру, динаміки» [6, с. 453]. Актуалізація аналізу подібних рівнів саме по відношенню до найвищої універсальної форми гомофонної музики – сонатної – в творах сучасних композиторів є нагальним завданням сучасної музикології. Фортепіанна соната, за якою закріпилось значення «експериментального композиторського поля», потребує уважного вивчення, особливо, якщо це стосується розуміння творчості найвидатнішого митця, яким є Валентин Сильвестров.

Об'єктом дослідження є жанр фортепіанної сонати; предметом – становлення композиторського стилю на прикладі фортепіанних сонат (№№ 1, 2, 3). Мета статті – визначити концепційні закономірності розвитку жанру фортепіанної сонати у творчості В. Сильвестрова, на ґрунті чого виявити принципи індивідуально-композиторського стилю.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Кількість вітчизняних досліджень, присвячених творчості Валентину Сильвестрову, видатному митцю зі світовим ім'ям, порівняно невелика, зважаючи

на значний різножанровий доробок композитора. Із ґрунтовних наукових праць слід назвати монографічний нарис С. Павлишин; із науково-популярних – «Дочекайся музики» [4] за матеріалами зустрічей із В. Сильвестровим, організованих С. Пілютиковим; їх своєрідне продовження – «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ». Встречи с Валентином Сильвестровым» та книга М. Нестьєвої «Чтобы музыка была не придумана, а услышана...» (на основі бесід, статей, листів із композитором). Всі інші праці представляють музикознавчі розвідки з питань формування індивідуально-композиторського стилю, осмислення стильової проблематики ХХІ ст. на прикладі творчості В. Сильвестрова, або присвячені розкриттю специфіки окремих композиційних, фактурних, тематичних, жанрових параметрів у його творах. Аналітичні дослідження фортепіанної музики українського композитора-неоромантика містяться у статтях Н. Швець [5], Н. Рябухи [3], Д. Жалейко [1], М. Калашник [2]. На жаль, цілісної музикознавчої картини щодо трьох сонат для фортепіано В. Сильвестрова ми не маємо (як виключення назвемо видання С. Павлишин, де дається короткий огляд кожного твору композитора, написаного ним до 1989 року). Подана стаття покликана заповнити цю аналітичну «прогалину».

**Виклад основного матеріалу.** Звернення В. Сильвестрова до жанру сонати підкреслює як жанрово-виконавські уподобання композитора (чия творчість переважно інструментальна), так і спрямованість його стилю на класико-романтичні (академічні) орієнтири. Зауважимо, що у професійній творчості кінця ХХ ст. фортепіанна соната не є провідним жанром. В українській музиці – це як правило поодинокі твори у доробку М. Скорика, В. Годзяцького, Є. Станковича; виключення складають 10 сонат для фортепіано В. Бібіка. Чим пояснюється «непопулярність» одного з найважливіших в академічній традиції жанру? По-перше, масштабний концепційний жанр сонати і його ядро – сонатна форма із діалектичною рівновагою схеми (конструкції) і логічного сенсу – не завжди успішно поєднується із музично-мовними експериментами. По-друге, важко подолати «пам'ять жанру»: рівень наявності наскрізного розвитку (або хоча б його ідеї), двох (кількох) тем (темоутворень, тематичних комплексів,

тональних планів) і їх взаємодії буде визначати якість сонатності. Звичайно, можна припустити використання назви «соната» як натяк на жанр, його аллюзію. З іншого боку, також можливе повернення до витоків сонати, коли цим словом ще з XVI ст. називали будь-який інструментальний твір на противагу кантаті.

У 70-ті роки (період становлення стилю В. Сильвестрова) з новою силою постають проблеми музичного синтаксису, мови, взаємодії традицій і новацій в культурі, породжуються концепції множинності часу, простору; порушуються класицистичні причинно-наслідкові зв'язки. Натомість, велику увагу і цікавість викликають форми, не подібні до класичних типізованих структур (якою є соната). Композитори опиняються на шляху переосмислення жанрових моделей; класичні форми стають схемами, а результат їх наповнення буде залежати від індивідуального обдарування митця і вміння поєднати власні музично-інтонаційні надбання із формотворчими закономірностями минулого.

Три фортепіанні сонати – № 1 (1972), № 2 (1975), № 3 (1979) – створені паралельно із іншими опусами, характерними для стилю В. Сильвестрова: такими як симфонія № 4, «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру, «Серенада» для струнного оркестру, вокальні цикли «Тихі пісні», «Прості пісні». Саме в сонатах композитор приходиться до відчуття «нового назад» (термін Т. Чередниченко), коли відбувається «ліризація» елементів авангардних технік (серійності, алеаторики), поступовий відхід від їх експресіоністичної загостреності.

Соната № 1 – зразок «раннього» неоромантизму В. Сильвестрова. Створена ще у 1967 році як 4-частинний цикл; у 1972 р. вона редагується композитором і набуває вигляду двочастинної сонати.<sup>1</sup> В I-й частині поєднуються поліфонічні прийоми у розвитку тем із структурно-композиційними принципами сонатної форми. Це не просто поєднання двох типів мислення – поліфонічного і гомофонного, а рівноправна заміна авангардної техніки поліфонічною. Г.П. – триголосна fuga; П.П. – вальс.

---

1. Виникають стійкі асоціації із Симфонією № 8 Ф. Шуберта. Ці твори поєднують ліричне відчуття, романтична споглядальність, колористичність звучання, навіть тональні паралелі.

В експозиції обидві партії викладені ніби в паралельних планах. Г.П. – це fuga зі своєю експозицією і вільним розділом, який переходить у вільний розділ. Тема fugи народжується з секундової інтонації на *pp* і поступово обіймає широкий діапазон з 12-ма неповторними звуками. Найхарактерніший мотив теми – хід на висхідну септиму і тризвукові обігрування, що в подальшому стануть знаками сильвестровського стилю. У протискладенні гамоподібні підголоски є інтонаційно контрастними до теми.

Тональний план традиційний: *gis-moll* (T) – *dis-moll* (D) – *gis-moll* (T). Розвиток Г.П. відбувається у вільному розділі (стрета, імітаційні секвенції). Тема П.П. (*f-moll*) обіймає весь діапазон фортепіано. В розробці Г.П. переживає жанрові трансформації: звучить як вальс у ритмічному збільшенні, далі, з появою триольного і пунктирного ритму – драматизується. В репрізі Г.П. повертається тільки як експозиція fugи. Тема-мелодія П.П. перенесена в нижній регістр (вертикальна перестановка голосів) і звучить у *h-moll* (однойменній до *H-dur*, паралельну основній тональності). Терцієві співвідношення також стануть рисою стиля В. Сильвестрова. *Attacca* між частинами дозволяє відчутти новий тональний колорит: *E-dur* після заключного акорду у *Gis-dur*.

Форма другої частини – подвійні варіації з рисами рондо і тричастинної композиції:  $A B A_1 B_1 A_2 A_3 A$  (4 останні такти)  $B_2 A_4$  (кода).

Обидві теми є пасторальними за характером: перша (A) сповнена повітряної просторовості (двох октавні унісоми на фоні витриманих басів); друга (B) – мелодичної розспівності на тлі нисхідних терцій. Прийоми розвитку тем варіаційні (триольно тризвуковий супровід теми B) та поліфонічні (вертикально-рухомий контрапункт, ритмічне збільшення теми A). Уся частина витримана в градаціях тихої звучності, і навіть кульмінація (A3) на акордовій темі є «тихою». Отже, в сонаті № 1 втілюється ідея рівноправності всіх відомих технічних прийомів тональної музики: поліфонічних, гомофонних, залучених до широкого звукового поля (розширеної тональності). Сонатність трактована крізь призму ліричної споглядальності, але збережені основні атрибути сонатного мислення: наскрізний розвиток, динамізація, мотивно-тематична робота, «проростання» тематизму і



його інтонаційна однорідність, взаємодія-взаємовплив Г.П. і П.П. та досягнення якісно нового результату в репризі. У сонаті вимальовуються характерні стильові ознаки музики В. Сильвестрова: особливий тип ліричних звукоутворень, градації тихої звучності, «рівноправність» всіх регістрів фортепіано, тяжіння до одночастинності (Attacca), в подальшому притаманне інструментальним творам композитора.

Яскравим прикладом втілення діалектичності сонатної форми при завуальованості її компонентів-етапів є фортепіанна соната №2 В. Сильвестрова. Як зауважує Н. Швець, «...сонати Сильвестрова рішуче протистоять інерції жанру як “типізованому змісту” (В.Цуккерман)» [5, с. 144], тобто форма-схема поступається формі-процесу. Соната є одночастинною; в ній поєднується стислість часу і насиченість тематизму. «Сонатний сюжет» (вислів композитора) пов'язаний із цілеспрямованим рухом до вершини твору – хоралу і поверненням у докульмінаційному напрямку (але на новому рівні). Створюється ніби концентрична форма, але послідовність тем у другій половині сонати має репризний характер:

а	б	с	д	а <sub>1</sub>	б <sub>1</sub>	с <sub>1</sub>	б <sub>2</sub>
вільна серійна тема і акордова вертикаль (тризвукова)	гармонічні фігурації	речитативи із паралельним алеаторичним планом	хорал				coda

Остинатним фоном слугує кластерна вертикаль (тризвуки g-moll+as-moll і хроматичний кластер), яка невідворотно пронизує три звукоутворення до початку хорального розділу, а потім зникає, «розчинившись» в алеаторичних «мерехтіннях». Перед нами сонатна форма із новою темою в розробці (хорал) і динамізованою репризою, в якій від цілісних темоутворень залишаються уривки серійної теми, фігурацій, речитативу. Задум твору розкривається у сполучанні різних типів звукової організації – атональної (серійність, кластерний фон), алеаторичної, сонористичної, тональної (елементи акордової вертикалі, тризвукові фігурації, тема хоралу), а ширше – різних типів звучань, що на філософському рівні уособлюють вічність звукового буття (не хаос). У репризному розділі гармонічні фігурації – передвісники хоралу

– залишаються після нього, вбираючи в себе елементи усіх інших звукокомплексів. Ідеї, заявлені в сонаті № 2, знайдуть продовження в одній з найкращих симфоній В. Сильвестрова – масштабній одночастинній симфонії № 5 (1982), де кластер, в якому «...може актуалізуватись будь-яка структура» [4, с. 65] символізує звукову єдність.

У сонаті № 3 чітко вимальовуються риси композиторського стилю В. Сильвестрова. Інтонаційно-драматургічний розвиток глибше пов'язаний із структурою сонати. При збереженні «перетікання» із частини в частину кожна з них має свою функцію. Перетин поліфонічної техніки із принципами сонатності відбувається з позицій відкритості всіх попередніх стилів; об'єднуючим фактором є саме індивідуальність композиторського мислення, що відкриває шлях до метамови. Барочна пара прелюдія-фуга (відповідно – I-II частини) доповнена постлюдією (III ч.). Для Сильвестрова – це перша спроба звернення до нового жанру; в подальшому будуть написані окремі твори з такою самою назвою, а «постлюдійність» стане особливим типом висловлювання сучасного композитора,<sup>2</sup> відкриє дорогу до «нової простоти». Можна провести аналогію між постлюдією і кодами в пізньоромантичних творах як різними типами післямови: у романтиків – продовження ідеальної миті, небажання розлучатись із ідеальним минулим; у Сильвестрова – духовне осмислення, довисловлювання. Тому Постлюдія – смисловий центр сонати із основним хоральним розділом, де її тема (подібно до хоралу в сонаті № 2) співіснує із атональними «мерехтіннями». Таке сполучання – хоральна акордовість і атональність, алеаторика – стане однією з домінантових ознак стилю композитора.

Новим у сонаті № 3 стає особлива деталізація фактури. Усі тематично-звукові утворення підпорядковані ідеї «проспіваності» (фігурації мелодизовані, акордові вертикалі мають горизонтальні проєкції, навіть сонорні комплекси – це нашарування інтонацій). При чіткій наявності трьох частин відчувається тенденція до

---

2. У 1981-82 рр. буде створено 3 постлюдії: для сопрано, скрипки, віолончелі і фортепіано, для скрипки соло, для віолончелі та фортепіано, у 1984 «Постлюдію» для фортепіано з оркестром.

одночастинності (завдяки наскрізному розвитку, незамкненості (при відсутності кадансів) частин та аттаса між ними, перетікання тематизму з попередньої частини в наступну). Твір відрізняється мотивно-інтонаційною єдністю тематизму: секундовість і терцієвість як два плани в I-й частині, ходи на септиму, нону і знову терцієвість-секундовість – у II-й частині, а в III-й – звучать всі попередні мотиви, інтонації; в коді підкреслюється терцієве сполучання по вертикалі і терцієве співвідношення тональностей (D-dur, Ges-dur, B-dur). При цьому основні теми в кожній частині побудовані за принципом серії, з дванадцяти неповторних звуків, але їх розвиток відбувається поліфонічними засобами: в I ч. – ритмічне збільшення основної теми в середньому розділі (її розосередження на фоні постійної фігурації d-g-es з різними басами), в II ч. обидві 12-тизвукові теми фуги розвиваються за законами поліфонічного жанру: їх парне проведення має парні відповіді аналогічно T-D співвідношенням (в експозиції I тема від тону b, її відповідь – від e; II тема від h, відповідь від f; в репризі I, II теми звучать від h).

Прелюдію і фугу об'єднує мелодико-гармонічний зворот-фігурація кварта<sup>^</sup>-терція, який трансформується, доповнюючись низхідною секстою в другому (сонорному) розділі фуги (Animato). У постлюдію потрапляє фрагмент Animato з фуги, який чергується із основною темою III частини (Andantino); утворюються 4 пари подібних проведенень.

Значення лейтмотивного звукоутворення набуває терцієва (децимова) вертикаль, яка наскрізно проходить крізь усі частини і в завершенні стає смисловою точкою попереднього розвитку сонати. Композиційно-драматургічні особливості кожної частини обумовлені впливом принципів сонатності. Так, в прелюдії і фузі репризи динамізовані (форма прелюдії ABA<sub>1</sub>, фуги – A A<sub>1</sub>, де A – сама фуга, A<sub>1</sub> – її сонорний варіант); у постлюдії (ав a<sub>1</sub>v<sub>1</sub> a<sub>2</sub>v<sub>2</sub> a<sub>3</sub>v<sub>3</sub> coda) зіставлення двох планів – мелодико-гармонічного (а) і мелодико-сонорного (в) – призводить до їх взаємодії у коді.

**Висновки.** В. Сильвестров – один із небагатьох сучасних композиторів, хто звертається до жанру сонати, зберігаючи її композиційно-драматургічні, сутнісні ознаки. На перший план виходить принцип сонатності, або її ідея, що втілюється наскрізним рухом,

динамізацією репризи, досягненням нової якості тематизму, його інтонаційним «проростанням» (варіантністю). Характерним стає синтез елементів серійності, алеаторики, сонорики і прийомів поліфонічної техніки, універсальних по своїй природі (в сонатах № 1, № 3); тонального всередині атонального (фонізм тональних структур сонати № 1 – виток сонорних ефектів у наступних сонатах).

Фортепіанна соната набуває значення багатовимірного жанрово-конструктивного твору, здатного вмістити весь спектр композиторських уподобань: від різноманітності музичного тематизму і типів його розвитку до тонких нюансів звуковидобування, градацій тихої динаміки, особливостей педалізації.

Три сонати дають розуміння специфіки композиторського стилю, провідною рисою якого є ліризм: ця якість мислення В. Сильвестрова проявляється на всіх рівнях (тематизму, фактури, драматургії). Її носіями-знаками виступають терцієвість (в мелодико-інтонаційних зворотах, гармонічній вертикалі, тональних співвідношеннях); чотириголосна (хоральна) акордовість з опорою на тризвуківість (але модального типу); гармонічні фігурації секвенційного виду. Сучасні техніки також пропущені крізь призму ліризації; сонорика виходить на перший план, алеаторичні фрагменти теж підпорядковані ідеї фонізму; серійність трактується вільно, вона торкається тільки викладення основних тем без подальших варіантів роботи із серією. Експресивність дисонансів пом'якшена ритмом: всі «гострі» ходи ніби зависають на довгих тривалостях. Атональність співіснує із тональними звучаннями і сприймається як її логічне продовження.

**Перспектива подальшого розвитку теми** вбачається в обґрунтуванні усього фортепіанного доробку В. Сильвестрова як самодостатньої художньої системи, що є вираженням засад його стильового мислення. За межами пропонованої статті залишився цикл з трьох сонат «Драма» (1970-1971 рр.): для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано і тріо-соната, також віолончельна (1983) і скрипкова (1990) сонати композитора. Їх концепційний аналіз доповнить висновок щодо ролі жанру сонати у творчості В. Сильвестрова не тільки на етапі становлення стилю, але й впродовж всієї еволюції його художнього мислення і світоспоглядання як філософа-лірика.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В.Сильвестрова // Д.Жалейко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Г. Ганзбург]. — Вип. 39: «На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття)». — Харків : ТОВ «С.А.М.», 2014. — С.224-233.
2. Калашник М. Сильвестров. «Триада» и «Музыка в старинном стиле» / М. Калашник. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. — К. : Музична Україна, 1994. — С. 71-78.
3. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова / Н. Рябуха / Вісник ХДАДМ. — 2012. — № 3. — С. 129-133.
4. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы / Валентин Сильвестров. — К. : Дух і літера, 2010. — 368 с.
5. Швець Н. Про фортепіанний стиль В.Сильвестрова. Деякі спостереження / Н. Швець // Українське музикознавство. — К., 1991. — Вип. 26. — С. 132-145.
6. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В.Холопова. — СПб., 2001. — 496 с.

## REFERENCES:

1. ZHalejko D. Razomknutost' tonal'no-garmonicheskikh struktur kak faktor smysloobrazovaniya v fortepiannom tvorchestve V.Sil'vestrova // D.ZHalejko // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. [red.-uporyad. H. Hanzburh]. — Vyp. 39: «Na chest' Tarasa Kravtsova (do 90-littya)». — Kharkiv : TOV. «S.A.M.», 2014. — S.224-233.
2. Kalashnik M. Sil'vestrov. «Triada» i «Muzyka v starinnom stile» / M. Kalashnik. Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainских kompozitorov XX veka. — K. : Muzychna Ukrayina, 1994. — S. 71-78.
3. Ryabukha N. Zvukoobraz fortepiano u tvorchosti V. Syl'vestrova / N. Ryabukha // Visnyk KhDADM. — 2012. - # 3. — S. 129-133.
4. Sil'vestrov V. Dozhdatsya muzyki. Lekcii-besedy / Valentin Sil'vestrov. — K. : Dukh i litera, 2010. — 368 s.
5. Shvets' N. Pro fortepiannyi styl' V.Syl'vestrova. Deyaki sposterezhennya / N. Shvets' // Ukrayins'ke muzykoznavstvo. — K., 1991. — Vyp. 26. — S. 132-145.
6. Holopova V. Formy muzykal'nyh proizvedenij / V.Holopova. — S.-P., 2001. — 496 s.