

Борисенко Тетяна Вікторівна,
викладач предметної комісії
камерного ансамблю Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
здобувач кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
tanyabor007@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4508-6146

СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР МИКОЛИ СІЛЬВАНСЬКОГО

Мета роботи. Зробити стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського. **Методологія дослідження** включає компаративний метод при стилістичному аналізі фортепіанних мініатюр М. Сільванського. Твори композитора розглядаються в контексті розвитку української та європейської музики ХХ ст. на основі порівняльного культурно-історичного аналізу. **Наукова новизна.** Вперше зроблено стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр М. Сільванського з акцентом на різновиди творів в неоромантичному напрямку музики композитора. **Висновки.** На основі стилістичного аналізу фортепіанних творів М. Сільванського окреслено їхні основні образні сфери. А саме: втілення літературних сюжетів, музичного пейзажу, психологічні нариси, твори моторного напрямку. Визначено, що творчість композитора відбувалась в рамках неоромантизму.

Ключові слова: стилістичний аналіз, фортепіанні мініатюри М. Сільванського, неоромантизм, когезія, символ, міфологема.

Борисенко Татьяна Викторовна, преподаватель предметной комиссии камерного ансамбля Киевского института музыки им. Р. М. Глиера, соискатель кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Стилистический анализ фортепианных миниатюр Николая Сильванского

Цель работы. Сделать стилистический анализ фортепианных миниатюр Николая Сильванского. **Методология исследования** включает компаративный метод при стилистическом анализе фортепианных миниатюр М. Сильванского. Произведения композитора рассматриваются в контексте развития украинской и европейской музыки ХХ века. на основе сравнительного культурно-исторического анализа. **Научная новизна.** Впервые сделан стилистический анализ фортепианных миниатюр М. Сильванского с акцентом на разновидности произведений в неоромантическом направлении музыки композитора. **Выводы.** На основе стилистического анализа фортепианных произведений М. Сильванского обозначены их основные образные сферы. А именно: воплощение литературных сюжетов, музыкального пейзажа, психологические очерки, произведения моторного направления. Определено, что творчество композитора проходило в рамках неоромантизма.

Ключевые слова: стилистический анализ, фортепианные миниатюры М. Сильванского, неоромантизм, когезия, символ, мифологема.

Borysenko Tetjana, lecturer of chamber music Kyiv Institute of Music named after R.M. Gliere, researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Stylistic analysis of piano miniatures Nikolay Silvansky

Objective. Make a stylistic analysis of the piano miniatures by Nikolai Silvansky. **The research methodology** includes a comparative method in the stylistic analysis of pianistic miniatures by M. Silvansky. The composer's works are considered in the context of the development of Ukrainian and European music of the 20th century. Based on a comparative cultural and historical analysis. **Scientific novelty.** For the first time, a stylistic analysis of pianistic miniatures by M. Silvansky was made with an emphasis on the variety of works in the neo-romantic direction of the composer's music. **Conclusions.** Based on the stylistic analysis of M. Silvansky's piano works, their main imaginative spheres are designated. Namely: the embodiment of literary subjects, musical landscape, psychological essays, works of motor direction. It is determined that the composer's creativity passed within the framework of neo-romanticism.

Key words: stylistic analysis, piano miniatures by M. Silvansky, neoromanticism, cohesion, symbol, mythology.

Актуальність теми дослідження. Твори М. Сільванського широко відомі, популярні серед музикантів та слухачів. Висока художня цінність фортепіанного доробку композитора постійно привертає увагу молодих виконавців. Його творча манера пізнавана, наділена особливим світосприйняттям та стилістичними засобами. Ці якості впливають на мислення, почуття та сприйняття слухачів. Щоб усвідомити, що саме приваблює в музиці М. Сільванського, чому вона так актуальна нині, необхідно провести мистецтвознавчий аналіз його фортепіанних мініатюр.

Аналіз досліджень і публікацій. Музичний доробок М. Сільванського не отримав ґрунтовного вивчення. У працях вітчизняних дослідників зустрічаються окремі згадки про його фортепіанні цикли. Так, мистецтвознавець Віктор Клиш частково розглядає цикл «Пригоди барона Мюнхаузена» в монографії «Про музику». Він відзначає, що однією з характерних рис для творчості композитора є програмність. На підтвердження його думки у статті «Фортепіанний цикл М. Сільванського "Пригоди барона Мюнхаузена" у жанрово-стильовому та виконавському аспектах» дослідниця Ольга Суховерська відмічає, що стилістично п'єси продовжують класико-романтичну традицію програмної музики, розпочату Ф. Лістом та Г. Берліозом, вказує на близькість до системи Р. Вагнера через наявність наскрізної лейттеми. В свою чергу, Галина Ніколаї в статті «Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття» робить висновок, що циклічні твори М. Сільванського є типовим явищем української музики до 60-х років.

Зовсім інший внесок композитора в українську музику цікавить дослідницю Наталію Ревенко. В статті «Тенденції розвитку моторних жанрів в українській музиці другої половини ХХ століття» вона відносить етюд М. Сільванського «Вічний рух» до найвищих досягнень фортепіанної техніки. Про темброво-фактурні риси творів М. Сільванського пише також піаністка Тетяна Омельченко. Вона аналізує сонату для скрипки та фортепіано в статті, присвяченій цьому твору. Цікаві її висновки, як досвідченого виконавця-ансамбліста, щодо впливу музики Дмитра Шостаковича на творчість композитора. Вона виявляє характерні риси твору (монументальність, принцип тембрової персоніфікації, система лейтмотивів та ін.). Дослідниці Світлана Глушкова та Галина Пужай підсумовують значення «гуманістичних музичних образів» для музики М. Сільванського в статті «Фортепіанні твори

сучасних композиторів в інструментальній підготовці вчителя музичного мистецтва».

Однак, в порівнянні з популярністю його творів серед виконавців, кількість дослідницьких робіт вкрай обмежена. Зазвичай ім'я М. Сільванського асоціюється з дитячою музикою. І дійсно, він є автором багатьох творів для дітей. Серед них Легкий концерт для фортепіано з оркестром, фортепіанні цикли, численні п'єси та етюди. Але мало хто пам'ятає, що його перу належать п'ять концертів для фортепіано з оркестром, фортепіанні сонати, три балети, твори для симфонічного оркестру, камерні ансамблі.

Мета дослідження – здійснити стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр М. Сільванського, виявити основні напрямки та образні характеристики творів. Виявити когезію, спільні та різні риси між творами М. Сільванського та інших композиторів ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. М. Сільванський мав прекрасну освіту. У 1944 році він закінчив Московську консерваторію по класу фортепіано у Якова Флієра. По композиції вчився у Валерія Барабашева у Харкові (з 1950 по 1953 роки). Його виконавська програма піаніста-віртуоза включала трансцендентні етюди, серед яких твір «Блукаючі вогні», соната «Після прочитання Данте» Ф. Ліста, Концерт №3 та «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова та ін. Саме тому його фортепіанна музика написана з такою майстерністю, знанням та тонким дотепним використанням тембрів рояля, різноманітних винахідливих технічних засобів. З 1944 по 1953 рік М. Сільванський працював солістом Харківської обласної філармонії. Водночас, викладав в Харківському музичному училищі та консерваторії. З 1953 року він був викладачем Київської середньої спеціальної школи ім. М. Лисенко, а з 1955 року і Київської консерваторії ім. П. Чайковського (з 1963 року доцент).

Період життя та творчості М. Сільванського збігається з часом обмеження українського культурного життя рамками тоталітаризму. Вільне спілкування митців та простих людей із зарубіжними колегами, їхньою творчістю були під суворим контролем. Культурна ізоляція була ідеологічно спланована і підтримувалася «згори». Тому для українського мистецтва до 60-х років загалом і музики зокрема було характерним стримання у використанні новаторських технік композиторського письма, дотримання класико-романтичних традицій. Не зважаючи на це, у творчості М. Сільванського прослідковуються тогочасні модернові європейські тенденції. Неоромантизм, який панував в українській літературі на початку ХХ століття (твори Олександра Довженка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Хвильового, Олександра Олеса, Євгена Плужника, Юрія Яновського та ін.) має віддзеркалення і в музиці Миколи Сільванського, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича, Юлія Мейтуса, Михайла Вериківського, Костянтина Данькевича, Андрія Штогаренка, Михайла Дремлюги, Володимира Оголевця, Михайла Скорульського та багатьох інших. На думку музикознавця Анатолія Калениченка: «...ситуація постромантизму мала в Україні не лише штучні причини (Сталінські ідеологічні настанови 1930-1950-х років з орієнтацією на

західноєвропейську музику ХІХ ст.), а й природні (романтичне світосприймання й особливості менталітету українців, де певну роль відіграє сентиментальність)» [4]. Як підтвердження, наведемо приклад музики композиторів західної України, на територіях, які не входили до складу СРСР та композиторів діаспори, творчість яких також проходила в постромантичному напрямку (творчість Сергія Борткевича, Богдана Веселовського, Леоніда Гайдамаки, Миколи Фоменка та ін.).

Які ж, власне, риси неоромантизму приваблювали українських митців? Неоромантизм продовжує лінію класичного романтизму. Значною мірою він сформувався під впливом філософії Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. Митців-неоромантиків хвилює конфлікт з дійсністю, але він долається силою особистості. Акцент переноситься на внутрішній світ людини, характер, вольові якості. Відбувається поетизація соціальних змін («Залізниця» В. Сосюри, «Повстання» В. Еллана-Блакитного). Неоромантизм поєднує в собі прийоми символізму, імажинізму з його яскравими образами та футуризму з урбаністичними алузіями. Зокрема це стосується втілень техніцизму в музичних творах, притаманних музиці ХХ ст..

«Технологічний вибух» [5, 73], що стався в європейській культурі в кінці ХІХ – початку ХХ ст. привніс своєрідні засоби виразності в музику. Механістичність, остинатність, повторюваність, які є характерними ознаками техніцизму в музиці ХХ ст, знаходять відображення в творах різних композиторів (згадаємо «Болеро» М. Равеля, «Сарказми» С. Прокоф'єва, «Алегро-барбара» Б. Бартока та багато ін.) Прояви техніцизму існували в різних мистецько-культурних течіях. Наприклад, у футуризмі, який мав відобразити нову дійсність, темп життя в індустріальному світі, де люди схожі на дрібні деталі великого бездушного механізму.

Розглянемо твори М. Сільванського, які втілюють техніцизм. «Вічний рух». Етюд для фортепіано. Основна тональність сі-мінор. Одразу зазначимо два компоненти, що контрастують один з одним. Позитивна програмна назва і тональність, яка за звичай використовується композиторами в драматичних, навіть скорботних творах. (Сонати сі-мінор Ф. Шопена та Ф. Ліста, Месса сі-мінор Й. С. Баха та ін.). Своїм похмурим настроєм та невгамовним рухом створює алузію з *dance macabre* (галл. від фр. танок смерті) у романтиків. Про поєднання тональності сі-мінор та вальсу (символу романтичної епохи) з втіленням *dance macabre*, музикознавець Лариса Кириліна пише: «Можливо цей смисловий відтінок потенційно укладав в собі Вальс-фантазія Глінки з його непересічною тональністю *h-moll*, зламанною секундовою інтонацією і "неправильними" трехтактовими фразами» [3, 44]. Танцювальність «Вічного руху» зовсім іншого характеру при розмірі чотири чверті та стрибаючих басів. Твір починається коротким однотоктним вступом акомпанементу лівої руки (з авторською позначкою *marcato, staccato*). Він складається з чергування басових тонічних та розкладених домінантних вісімок октав. В домінантних октавах до верхнього звуку додається терція спочатку мала, потім – велика, що в цілому сприймається як чергування мажоро-мінора. Одразу задається тон механістичного жорсткого руху, який дуже нагадує вступ до «Сарказму» №1

ор. 17 С. Прокоф'єва та басову партію акомпанементу в «Алегро-барбаро № ор.49 Б. Бартока.

Тема, що з'являється в другому такті, викладена шістнадцятими (з авторською вказівкою *legato*). Вона вертка, іронічна, багата на хроматизми. Спочатку сприймається як алогічна, але аналіз виявляє низпадаючі та висхідні мотиви в їхньому протистоянні. Октави в супроводі сприймаються як удари тяжкого молота. Вони ділять такт на початку теми навпіл (на 1-шу та на 3-тю долі), дедалі в фактурі ущільнюються, частішають, роблять фактуру важчою. Натомість коливання (кружляння) хвилі підйомів та спадів у мелодії стають ширшими, доходять до 3-ї октави. Потім поступово завмирають, акомпанемент стає прозорим (автор лишає без супроводу половину такту), нарешті зовсім зникає. Залишається хроматизована низпадаюча каденція правої руки, що готує перехід до середнього розділу. Твір написаний в простій трьохчастинній формі А-Б-А.

Середній розділ має звучати в тому ж темпі (авторська вказівка *l'istesso tempo, scherzando*). Тут змінюється характер, завдяки новій тональності ля-бемоль мажор. Дзижчить в малій октаві секундова тема. Загалом, складається враження, що ми перейшли з одного цеху заводу чи фабрики в інший. Стрибаючий характер супроводу лишається, навіть поширюється амплітуда. Тепер, перестрибуючи через праву руку, лівою береться на сфорцандо різка секунда. Вона створює синкопу, заперечуючи слабку четверту долю такту. Нова тональність діє два такти. Наступні два з низпадаючим, насиченим хроматизмами, пасажем в правій та чергуванням тризвуків в акомпанементі (мі мажор, до мажор, сі мажор, соль мажор, ля мінор) не мають прикріплення до певної тональності. У наступних чотирьох повторюється тема в ля-бемоль мажорі та хроматизований низпадаючий пасаж з новою хвилею в кінці угору та вниз.

У наступному такті (т. 9 розділу Б) виникає двохголосна поліфонія в партії правої руки. Середній голос презентує цікаву хроматизовану тему. Низпадаючий полутон (ре, до дієз), стрибок на тритон наверх (соль), та хроматичне низпадаюче заповнення стрибка по хроматизму до ре. Коло замкнулось. Потім ривок ступінчастим (сходинки по три звуки вниз по хроматизму) пасажем правої руки наверх та повторення теми-кола в другій октаві. Знову гама (яка-та ніяка) наверх, та вниз по цілотновій гамі від соль-бемоля третьої октави до до першої. Далі – репріза.

Загалом, образний стрій твору нагадує технологічні втілення руху в «Сарказмі» №1 ор. 17 С. Прокоф'єва та «Алегро-барбаро» ор.49 Б. Бартока. Він не є поодиноким в творчості композитора. В фортепіанній сюїті «У рідному місті» є частина під назвою «Мала Південна». Змальовує жанрову картинку на дитячій залізниці, яка дійсно існує в Харкові. «Невпинний рух локомотиву, відчуття його швидкості, захоплення дітей подорожжю передані з психологічною вірогідністю, з яскравою театральністю» [2, 320]. П'єса складається з трьох частин А-Б-А. Можна виділити три основні фактурні складові першої частини. Це репетиції акордами, інтенсивна діаграмність верхнього голосу, що має запитальний характер, та квінтовий октавний скачок

в найнижчому реєстрі. Саме басові скачки створюють основний поштовх, стимулюють енергійний рух.

Середня частина має прозору фактуру, містить пісенні елементи, схожі на музику до дитячого кінофільму. Взагалі вся п'єса має кінематографічну природу та дещо наївний характер, спрямований на доступність дитячому сприйняттю.

Радісні, енергійні образи цих двох творів втілюють позитивістські погляди на технічну революцію XIX – XX ст.. В цей період між людиною та Машиною закладаються певні зв'язки, іноді корисні та конструктивні, засновані на взаємодії, але часто суперечливі та конфліктні. Машина стає головним символом Новітнього часу. Виникає міфологема «Людина-Машина», одним з аспектів якої є Перпетуум мобіле (надалі П. М.) або Вічний рух. Словник з української фольклористики дає наступне визначення міфологеми: «Міфологема – мотив чи образ міфологічної системи, який має певне значеннєве поле, власну семантику або з яким пов'язаний ряд міфологічних уявлень... Під міфологемою у фольклорі і літературі розуміється той мотив, образ, що зберігає свій міфологічний смисл. Тим вона відрізняється від звичайного мотиву, семантика якого як складова системи мотивів того чи іншого сюжету може змінюватися, варіюватися (напр., мотиви суму, любові)» [6, 252]. Тож узагальнюючий характер Вічного руху є втіленням міфологеми «Людина-Машина».

Численні втілення П.М. існують в різних видах мистецтва, наприклад, в кіно («Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» братів Люм'єр, «Колесо» реж. А. Ганс), симфонічній музиці (А. Онеггер «Пасифік – 231», О. Мосолов «Завод. Музика машин», Д. Мійо «Блакитний експрес», «Сільськогосподарські машини» та ін.). З симфонічної музики П.М. інтегрується в камерну музику (Б. Бріттен фінал Сонати для віолончелі та фортепіано ор.65, 3-тя частина Сюїти для скрипки та фортепіано ор.6, А. Онеггер фінал Сонатини для кларнета та фортепіано, М. Равель фінал Сонати для скрипки та фортепіано, А. Шнітке Соната для скрипки та ф-но № 1 ч. 2 та багато ін.). Саме цю тенденцію продовжують і твори Вічний рух та Мала Південна М. Сільванського, які також втілюють міфологеми «Людина-Машина».

У 20-ті роки XX століття радянський вчений Б. Асаф'єв, досліджуючи питання побудови музичної форми, писав про сучасних композиторів та про те, що вони формували «свої звукові концепції на основі реально випробуваних рухів, а не тільки внутрішніх переживань, споглядань, спогадів» [1, 248]. Саме такими є і твори М. Сільванського, який багато творів дитячого репертуару приділяє втіленням гри. Стан гри є найбільш природнім для дитини. Ці твори продовжують лінію, розпочату дитячим циклом Р. Шумана, дитячими п'єсами В. Косенка, наприклад такою як «Ранок у садочку». Дуже цікаві для починаючих піаністів п'єси «Гра», «Пінг-понг», «Машина автомат», «Ловимо один одного». Вони відрізняються швидким рухом, дієвістю. Ці твори зображують ігри, в які діти звикли грати, спілкуючись один з одним. «Типовий для гри вихід за межі буденного життя [2]» створює особливий піднесений настрій. Для формування активної творчої уяви молодим виконавцям важливо

мати справу з яскравими, сучасними метроритмами та мелодіями. Так, в цих творах композитор використовує акценти та синкопований ритм, короткі штрихи стакато та ламані мелодії. Ці п'єси часто виконуються, що свідчить про їхню актуальність і нині.

Для українських композиторів є характерним звертання до перевтілень літературних сюжетів у фортепіанну музику. Широко відомі цикли «Казки Г. Х. Андерсена» С. Борткевича, «Казки та історії» Ю. Шамо, Поема за твором Т. Шевченка «Гайдамаки» Ф. Надененко, «По сторінках казок В. Варицького» А. Погорельського, «Снігова королева» Ж. Колодуб. У руслі програмності і реалізації літературних сюжетів створені цикли М. Сільванського. А саме: цикл п'єс «Пригоди барона Мюнхаузена», замальовки за поемою М. Гоголя «Мертві душі», чотири музичні картинки за байками І. Крилова «Слон і Моська», «Бабка і Мурашка», «Квартет», «Ворона і Лисиця», музичні картинки за твором О. Пушкіна «Сказка о попе и работнике его Балде». Програмність, яка проявилась у музиці романтиків Ф. Ліста та Г. Берліоза, характеристичність та жанровість «Картинок з виставки» М. Мусоргського знайшли відображення в циклах М. Сільванського.

Серед фортепіанних творів М. Сільванського можна виділити п'єси, що втілюють пейзажну лірику, споглядальні задумливі образи. Вони продовжують романтичні настрої деяких програмних п'єс М. Лисенка, пошуки виразності, психологічної експресії прелюдій Б. Лятошинського (№ 1 ор. 38 і № 2 ор. 44). Звукообразальна традиція має давні коріння та різноманітні витoki, починаючи з давніх мисливських орнітоморфних інструментів та манків, що наслідували звуки птахів. Відомі численні «Зозулі», написані в епоху бароко, пташині голоси та сцена біля струмка в Шостій симфонії Л. В. Бетховена. Романтична доба також вносить свою лепту в створювання музичних картин. Вони мають різні емоційні характеристики від споглядальних до драматичних (симфонія №1 ор.68 «Море» Й. Брамса, увертюра «Гебриди» ор. 26 Ф. Мендельсона та ін.). Це програмні твори, в яких важливу роль відіграє вербалізація задуму композитора за допомогою назви. Саме вона дає налаштування слухачеві на певний образ, який створюється в його уяві іще до того, як зазвучить музика.

Романтичну традицію програмної музики ХІХ століття продовжують і фортепіанні мініатюри М. Сільванського «Вночі на річці», «Увечері», «Ноктюрн», «Літній вечір». В цих творах відбувається процес індивідуалізації та психологізації образів. Водночас, композитор знаходить нові просторові фактурні ефекти, такі як розширення діапазону звучання із використанням крайніх регістрів, поліфонізація фактури. Пейзажна лірика у М. Сільванського містить в собі палітру засобів, що відтворюють візуальне і психологічне начала. Так, в п'єсі «Вночі на річці» основна наспівна тема в середньому регістрі на фоні коливання октав в крайньому верхньому викладена терціями. Це надає музиці характеру романтичного дуету на кшталт знаменитого «Місячного сяйва» К. Дебюссі. Твір М. Сільванського написаний у тричастинній формі (А-Б-А1), в якій крайні частини – неспішний інтимний діалог. Натомість середня – бурхлива. Висхідні арпеджіо змальовують новий бурхливий стан погоди, вітер,

хвилі. І не тільки в природі міняється настрої. Навпаки, вона є віддзеркаленням психологічного стану людей, що вели бесіду. Наприкінці середнього розділу декілька разів лунає запитальний мотив, схожий на «Щедрик». І як спокійна відповідь звучить реприза.

В еволюції пейзажного звукопису у інструментальній музиці можна чітко виявити лінію, спрямовану на розширення саме психологічного начала. Для українській музики ХХ століття взагалі характерно звернення до музичного пейзажу. Це відомі твори: сюїта «Зима» М. Дремлюги, «Акварелі» Ф. Надененко, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі», «Картини російських живописців» І. Шамо. На початку ХХ сторіччя пейзажні твори з'являються у хоровій музиці К. Стеценка. «Все жило», «Веснушка-весна», «То була тиха ніч», «Вечірня пісня» мають ознаки баркароли. Це і триольний ритм і спокійний трохи погойдувальний характер руху мелодії. В мініатюрах М. Сільванського «Вночі на річці», «Ноктюрн», «Літній вечір» ми також бачимо характерні риси баркароли. Вони втілюють психологічний стан споглядальної медитативності, зануреності у внутрішній інтимний світ людини.

Ще одним втіленням пейзажної лірики в музиці є етюд М. Сільванського «Стрімкий потік». Триольний рух в темпі Presto не зупиняється від першого такту до закінчення твору. Цим він нагадує романтичні п'єси П. М., які характерні нарисом пантеїстичного вічного руху. Це відомі твори «Бджілка» для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта, «Політ джмеля» з «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова та ін. Етюд має трьохчастинну форму А–В–А. На перший погляд, твір написаний в тональності соль-бемоль мажор. Водночас музика етюду не вкладається в тональні рамки, корелюється з автономною хроматикою. Так, перший такт, витриманий в соль-бемоль мажорі, змінюється іншим, у якому в лівій руці акомпанемент в до мажорі (тоніка – домінанта – тоніка) підкладається під розкладений соль-бемоль мажорний тризвук у партії правої руки. В подальшому розвитку мигтіння кадровості діатонічних та хроматичних епізодів зберігається. Це надає музиці якогось примарно-фантастичного звучання. Загалом твір має радісно піднесений характер. Початковий розділ створює картину дощового стрімкого потоку. На тлі бурхливих пасажів трапляються короткі «крапельні» мотиви на стаккато. Саме вони додають музичній картині подобу дощу. В середньому розділі твору з'являється танцювальна тема (22-й такт). Вона пурхає по звукам фа-дієз мінорного тризвуку з другої октави в третю та вниз. Завдяки яскравому характеру та майстерному використанню тембрів рояля ця п'єса є дуже популярною, часто звучить на конкурсах юних піаністів, де виконується дітьми 9-10 років. Отже органічне поєднання блискучих технічних прийомів з пантеїстичним забарвленням надають цьому твору неоромантичного звучання.

Яскравим прикладом звукопису також є «Заметіль» М. Сільванського. Він продовжує романтичну традицію відомих етюдів з однойменною назвою. Такі твори зустрічаються серед етюдів Ф. Ліста та етюдів-картин С. Рахманінова. Концертні етюди романтиків створювалися з метою втілення сильних переживань, особливих крайніх станів людини. «Заметіль» Ф. Ліста, наприклад, є глибоко психологічним, відтворює стан самотності, відчаю на фоні бурхливої

завірюхи. На відміну від нього, дитячий етюд «Заметіль» М. Сільванського є цілком гармонійним нарисом природи. Вочевидь, композитор мав на увазі ознайомлення молодого виконавця зі світом романтичних образів. Потужна початкова тема (в ре-мінорі), викладена в басовому регістрі, має активний жорсткий характер. Скачок з тоніки на домінанту і назад змінюється хроматичним сповзанням (ре-до діез-до бекар), а потім фанфарним стрибком і закріпленням в ля-мінорі. Ця тема контрастує з наступною танцювальною легкою і скерцозною. Вона з'являється в 14-му такті на нюансі субіто піано (тональність сі-бемоль мінор). Інтонаційно вона виникає зі сповзаючого хроматизму першої теми. Не дивлячись на контраст, спостерігається виростання другої теми з першої за принципом моно-тематизму.

Проаналізувавши цей твір, визначено, що він створений у руслі продовження романтичних традицій, як втілення Перпетуум мобіле в природі. Водночас, музична мова твору вбирає в себе елементи як класичного письма, так і елементи автономної хроматики.

Важливою частиною доробку М. Сільванського є два зошити прелюдій, традиційно, по дванадцять в кожному. Вони не належать до дитячого репертуару. Розглянемо декілька творів з Зошита № 1. Прелюдія № 1 написана лапідарними засобами виразності, займає всього два нотних аркуші. Колокольність, симфонічне забарвлення фактури в цьому творі передають космогонічний світогляд автора. Прелюдія № 2 втілює перехід тривожної думки (одноголосна мелодія) від індивідуального сприйняття до узагальнюючої масштабної кульмінації, де мелодія укрупнюється, наче обростає дисонуючими акордами. Прелюдія № 5 – акварельно-пейзажна замальовка. Прелюдія № 6 є драматичним центром циклу. Тут також присутні дзвони, трагічний образ втілюється в печальній наче погребальній ході. Тональність сі-мінор та хоральне фактурне викладення додають музиці характер печального філософського роздуму. Прелюдії в циклі розташовані за принципом контрасту, втілюють різні психологічні стани від споглядально-мрійливого (Прелюдія №5), філософсько-роздумливого (Прелюдія №6) до енергійно-рухливого (Прелюдія № 12-токката).

Наукова новизна. Вперше зроблено стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр М. Сільванського з акцентом на різновиди творів в неоромантичному напрямку музики композитора.

Висновки. У фортепіанних мініатюрах М. Сільванського окреме місце займають музичні зображення, пейзажна лірика для яких характерні ознаки баркароли та образи споглядальної медитативності. Досліджуючи твори моторних жанрів, проаналізовано твори «Вічний рух» та «Мала Південна». Визначено, що п'єси є конотаціями П.М. та втіленнями міфологеми «Людина-Машина». Серед характерних рис окреслено: остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних, фактурних та мелодійних формул, монотематизм. В фортепіанному доробку М. Сільванського реалізується символ П.М. з позитивістських позицій початку ХХ століття, а також конотації П.М. в руслі романтичних пантеїстичних образів у («Заметіль», «Стрімкий потік»). Виявлені втілення літературних сюжетів в фортепіанну музику, в яких яскраво виражені

програмність, характеристичність та жанровість, використовується система лейтмотивів. Натомість, «Прелюдії для фортепіано» уособлюють різні психологічні стани людини. Не дивлячись на малу форму, ці твори мають глибокий філософський та узагальнюючий смисл. Проаналізувавши фортепіанні мініатюри М. Сільванського, виявлено, що творчість композитора відбувалась в рамках неоромантичного музичного напрямку. Нині вона є актуальною для виконавців та слухачів, потребує подальшого дослідження.

Література

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском: монографія. Ленинград: Музыка, 1977, 376 с.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства. URL <http://chloveknauka.com/tendentsii-postmodernizma-v-kamernyh-proizvedeniyah-ukrainskih-kompozitorov-80-90-h-godov-xx-stoletiya>
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века ч. 3: Поэтика и стилистика: монографія. Москва: Композитор, 2007, 376 с.
4. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Вип. 9. 2009, С. 106-113.
5. Пясковский И. Логика музыкального мышления: монографія. Київ: Музична Україна, 1987, 179 с.
6. Українська фольклористика: словник-довідник / уклад. і заг. редакція М.Чорнопиского. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008, 448 с.

References

1. Asafiev B. (1977) Book of Stravinsky. Leningrad: Music [in Russian]
2. Beregova O. (2000) Tendencies in postmodernism in the camera works of Ukrainian composers of the 80-90s of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis[in Russian]. <http://chloveknauka.com/tendentsii-postmodernizma-v-kamernyh-proizvedeniyah-ukrainskih-kompozitorov-80-90-h-godov-xx-stoletiya>
3. Kirillina L. (2007) Classical style in music of the 18th – early 19th century. Part 3: Poetics and Stylistics. Moscow: Composer [in Russian].
4. Kalenichenko A. (2009) Forward, style, current and natural situations in Ukraine Ukrainian Academy of Sciences: materials, presentation, review: Zb. sciences. pr. - Kyiv:IMPE im. M. Rylsky NAS Ukraine,. - Part 9. - p. 106-113 [in Ukrainian].
5. Pyaskovsky I. (1987) The Logic of Musical Thinking. Kyiv: Muzichna Ukraine [in Russian].
6. Chernopysky M. (Eds.) (2008) Ukrainian folklore: Dictionary-directory. Ternopil: Textbooks and manuals [in Ukrainian].