

УДК 786.2

Жалейко Д. М.

Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського

ТРИ ПОГЛЯДИ ТА ТРИ ПРОЧИТАННЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «КІТЧ- МУЗИКА» В. СИЛЬВЕСТРОВА

Жалейко Д. М. Три погляди та три прочитання: порівняльний аналіз виконавських версій фортеп'янного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова. У статті здійснено досвід порівняльного аналізу трьох виконавських версій двох п'єс фортеп'янного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова. Предмет наукового інтересу становить феномен виконавського стилю в обраному творі, який є одним із перших зразків поставангардного періоду. Розуміння «метафоричного» стилю обумовлює своєрідність виконавської поетики. Сутність виконавського підходу обраних музикантів-інтерпретаторів полягає у надзвичайно відповідальному відношенні до авторських вказівок. Встановлено, що версії Є. Громова та О. Любимова максимально наближені до авторської концепції «Кітч-музики». Виконавська інтерпретація, таким чином, є надзавданням, що слугує для зняття опозиції «кітч-антикітч».

Ключові слова: фортеп'янний стиль, виконавська версія, авторські вказівки, драматургія, динаміка, агогіка, тембр.

Жалейко Д. М. Три взгляда и три прочтения: сравнительный анализ исполнительских версий фортепианного цикла «Китч-музыка» В. Сильвестрова. В статье осуществлен опыт сравнительного анализа трех исполнительских версий двух пьес фортепианного цикла «Китч-музыка» В. Сильвестрова. Предмет научного интереса составляет феномен исполнительского стиля в избранном произведении, которое является одним из первых образцов поставангардного периода. Понимание «метафорического» стиля обуславливает своеобразие исполнительской поэтики. Сущность исполнительского подхода избранных музыкантов-интерпретаторов заключается в чрезвычайно ответственном отношении к авторским указаниям. Установлено, что версии Е. Громова и А. Любимова максимально приближены к авторской концепции «Китч-музыки». Исполнительская интерпретация, таким образом, является сверхзадачей и служит для снятия оппозиции «китч-антикитч».

Ключевые слова: фортепианный стиль, исполнительская версия, авторские обозначения, драматургия, динамика, агогика, тембр.

Zhaleyko D. Three Views and Three Treatments: Comparative Analysis of the Performing Versions of Piano Cycle «Kitsch-music» by V. Silvestrov.

The article deals with comparative analysis of three interpretations for two pieces of piano cycle «Kitsch-music» by V. Silvestrov. The subject of interest for the science is the phenomenon of performing style in the chosen work, which is one of the first examples of post-avant-garde period. Understanding of «metaphorical» style aesthetics determined originality of performing poetics. The main point of interpretation approach of selected performers is in extremely crucial treatment for detailed composer's markings in notation. It was revealed that interpretation versions by E. Gromov and A. Lyubimov are at most close to the author's conception in «Kitsch-music». Therefore, performing interpretation is the most important task and serves to dismiss the opposition «kitsch and anti-kitsch».

Keywords: composer's conception, piano style, performing version, author's markings, dramatic composition, dynamics, agogics, timbre.

У творенні беруть участь виконавці, стаючи співтворцями: якщо я йшов од внутрішньої тітми до світла-тексту, то вони беруть світло тексту, розтоплюють його у своїй індивідуальності і повертають мене у ту тітму, з якої він виник.

В. Сильвестров [4: 244].

Постановка проблеми. Складність виконавської інтерпретації творів сучасних композиторів обумовила появу актуального напрямку музичної науки — інтерпретології. Одним із завдань цієї науки є пошуки виконавцями адекватного підходу до втілення авторської концепції творів композиторів, що ускладнюється в добу постмодерністських тенденцій розвитку мистецтва. Зокрема, необхідність наукового обґрунтування феномена фортеп'янного стилю В. Сильвестрова, одного з найвизначніших митців нашого часу, який започаткував новий етап розвитку української композиторської школи останньої доби ХХ ст. (як один з фундаторів «київського авангарду») свідчить про **актуальність теми** статті та недостатню висвітленість теми в сучасному музикознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі спроби у розгляданні виконавських аспектів творчого доробку В. Сильвестрова в цілому робилися А. Ільїною [1]. Аспекти виконавської інтерпретації О. Любимова циклу «Кітч-музика» були проаналізовані в монографії С. Павлишин «В. Сильвестров» [3]. Проблеми звуковидобування (зокрема, роль артикуляції в камерно-вокальній творчості В. Сильвестрова) розглядалися у наукових працях О. Тарасової [5; 6]. Однак взаємозв'язки фортеп'янних творів В. Сильвестрова (як віддзеркалення авторського стилю мислення) з різними способами його виконавського звуковідтворення і,

як наслідок, існування різних виконавських версій одного і того твору ще не були предметом спеціальних досліджень.

Об'єктом статті є фортепіанна творчість В. Сильвестрова, яка розглядається в аспекті виконавської інтерпретації, що складає *предмет* дослідження.

Мета дослідження полягає у порівнянні виконавських версій в аспекті відповідності авторському стилю «Кітч-музики» В. Сильвестрова.

Матеріалом аналізу слугують CD-записи, зроблені відомими піаністами сучасності Олексієм Любимовим, Євгеном Громовим і Поліною Осетинською.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Результати проведеного дослідження представляють науковий та практичний інтерес і можуть бути використані в навчальних курсах «Інтерпретація музичного твору», «Аналіз виконавських стилів», а також у класі фортепіано, ширше – для професійної підготовки музикознавців, композиторів, виконавців-інструменталістів.

Виклад основних результатів дослідження. Цикл «Кітч-музика» являє собою один із найбільш характерних творів В. Сильвестрова з точки зору концептуально-мовної системи творчості поставангардного періоду. Уявна простота музичного тексту, що характеризується легкою доступністю для сприйняття мелодичних інтонацій, корелює з впізнанністю квазіцитат музики минулого, разом із тим містить глибокий культурно-стильовий асоціативний підтекст.

«Кітчевий» матеріал не повинен сприйматися реципієнтом як вторинний (в негативному сенсі): він стає своєрідним знаком стильової системи, позначеної композитором як «метамузика», або «метафоричний» стиль [7: 31]. За словами В. Сильвестрова, це новий універсальний стиль, який відтворює «звучну пам'ять музики» як мови з нескінченно розширеним словником, «слова» якого є творчим надбанням різних епох і особистостей [7: 32]. При цьому мелодико-ритмічні та фактурно-гармонічні формули-кліше впізнаються як інтонаційні архетипи «загальнолюдського» в людині, що розкривають духовну чистоту та щирість висловлювання. Так званий «кітчевий» матеріал загально-романтичного словника музичної мови XIX ст. взаємодіє з контекстуальним оточенням індивідуального авторського матеріалу: «вкраплення» сучасної техніки письма на рівні мотивів (ацентричні гармонійні системи, тональні розімкнення) впливають на будову тонально-гармонічного синтаксису (речень і періодів). Інтонаційні комплекси взаємодіють також із численними авторськими ремарками, що позначають характер звуковидобування, руху, нюансування, мікродинаміки, мікроагогіки, забезпечуючи звучання «авторського голосу», які надалі діють вже як «механізми» виконавської інтерпретації. Інтонаційний світ «Кітч-музики» *вже* не є стилізацією, але

свідомістю іншої «музичної реальності», «метамузикою» як символічним виміром (однозначно позитивним) ще більшого й неподільного Божественного простору.

Перед виконавцями «Кітч-музики» В. Сильвестрова постає низка проблем, які вирішуються завдяки виконанню наступних принципів:

- 1) осмислення авторської передмови;
- 2) бездоганне дотримання всіх авторських ремарок:
 - а) мікродинаміки, мікроагогіки, які вказують на «поведінку» обертонів усередині мікромотивів, дозволяючи розкрити немов фіксований автором «напрямок *рубатності*», відтворити «живе дихання» музичного часопростору;
 - б) філігранно виписаної педалі, що створює своєрідну звукову ауру — «фон-флер»;
 - в) якнайтонших градацій відтінку *pp* як увиразнення «тендітності», ірреальності звучання, внутрішньої проспіваності, сокровенності музичного вислову, що вимагає максимальної слухової концентрації та чуйності пальців;
- 3) якість звукоутворення: звук є самоцінність (авторська ремарка «вслуховуючись», чисельні *tenuto*, зупинки);
- 4) збереження відчуття природності, невимушеності, спонтанності виконання (авторське пояснення «*грати <...> обережно торкаючись музикою до пам'яті слухача, щоб музика звучала всередині свідомості, мов би пам'ять слухача сама співала цю музику*»), оскільки будь-яке перебільшення, патетика межуватиме з пародією.

Отже, безпосередність відтворення стереотипових інтонаційних зворотів (кітч) в поєднанні з їх найсокровеннішим промовлянням авторського тексту як власної мови — одна з найважливіших проблем інтерпретації циклу виконавцями (як першими, вже відомими, так новими генераціями у майбутньому).

Порівняємо три виконавські версії п'єс № 1 та № 2 з фортепіанного циклу «Кітч-музика» з метою визначення відмінностей кожного інтерпретаційного прочитання згідно з такими параметрами: 1) відношення виконавців до авторських вказівок; 2) трактовка образної драматургії; 3) якість звуковидобування, темброва звучність та динаміка; 4) темпоритм; 5) фактурне вибудовування просторовості звучання.

П'єса № 1 в інтерпретації О. Любимова з перших тактів виконання захоплює внутрішньою чистотою, звуковою шляхетністю, незвичайною тремтливістю, польотністю. Виконавець ретельно слідує авторським вказівкам, але при цьому створює особливий дух імпровізації, живого дихання безпосередності, що є необхідною умовою втілення ідеї циклу, його основної концепції. Головні якості тембрики звуку у виконавській версії О. Любимова — світлість та прозорість. Звучання відтінку *p* практично граничить з «ірреальністю», динамічні градації *pp* досягаються дуже делікатним дотиком

(ніби не протискаючи «до дна» клавіатури). Обережне ставлення до звуковидобування, «захист» інструменту від ударності при звуковибудуванні приводять до відчуття тендітної крихкості фортепіанного звучання, мовби нематеріальної субстанції.

О. Любимов винаходить компроміс між двома авторськими вказівками, що суперечать одна одній: «*тремтливо, але спокійно*». Цей баланс досягається завдяки досить помірній стрімкості руху та установці на емоційну самозаглибленість і водночас «самовідсторонення» виконавця. Делікатне ставлення до звуку та імпровізаційний характер руху з природними агогічними відхиленнями від темпу — все це у грі майстра поєднано в єдиний художній сплав, що свідчить про «архітектурну цілісність» виконавської концепції п'єси. Кожний фактурний пласт в інтерпретації О. Любимова є темброво забарвленим, проте у слухача немає відчуття строка-тості або диспропорції.

Гнучке голосоведення досягається пластичною артикуляцією елементів фактури. Лінія верхнього голосу немов народжується з єдиної звукової матерії, викликаючи у слухача відчуття просторової перспективи. Здається, що вся фактура немов струмує: агогічна гнучкість базується на принципі живої пульсації «музичної матерії» як *метамузики* (природна компенсаторна властивість *rubato*, динаміко-агогічні формули «хвиля — спад»). Лише в деяких музичних темах піаніст дозволяє собі розширити діапазон агогічних вказівок автора. Так, наприклад, рух висхідної секвенції (такти 9–12): виконавець робить помітне *accelerando* (відповідно до авторської ремарки «*тремтливо*»). Відчуття *метапростору, що звучить*, О. Любимов створює через баланс пульсуючої стрімкості руху так, що слухач відчуває ілюзорні лакуни тиші (тт. 23–32), де рух виривається вперед, а потім набуває характеру загубленості.

Показ музичної матерії «метапростору» піаніст втілює способом детального втілення авторських вказівок. Так, О. Любимов відтворює «звучну» міжтактову фермату на паузі з виписаною тривалою педаллю (т. 74). Вслухуючись у гармонії, що немов лунають за гранню матеріального, дозволеного людському слуху звучання, виконавець миттєво фіксує не лише зупинку руху, але й вказує на відчуття сокровенності та неповторності миті, де остання інтонаційна вершина ніби символізує завмираючий знак питання.

Приділяючи велику увагу авторській ремарці *Allegro vivace*, Є. Громова пропонує нестримність руху абсолютно іншого роду, ніж О. Любимов. «*Тремтливість*» у його версії абсолютно позбавлена дотримання авторської вказівки «*спокійно*», що обумовлено прагненням виконавця виявити приховану трагедійність п'єси, висвітлити її драматичний підтекст. Саме в цьому полягає кардинальна різниця між інтерпретаціями Є. Громова і О. Любимова. Якщо в О. Любимова нестримність, польотність

руху межує з тремтливістю то в Є. Громова вона набуває полум'яного характеру. Щодо агогіки, то з перших тактів відчутна різниця між інтерпретаціями Є. Громова та О. Любимова. У Є. Громова початок п'єси насичений великими *ritenutними* зупинками (тт. 1–2, 3–4). Рух ніби «розгойдується», що додає характеру образної драматургії присмак нервовості як виразу відчуття трагічності. Якщо у О. Любимова агогічні відступи усередині мотивів архітектурно співвіднесені між собою, відчувається їх підпорядкованість загальному руху, то в інтерпретації Є. Громова *ritenuto* (початкові такти) більш розставлене у часі, а *accelerando* більш стрімке, з натиском.

На відміну від пластичного голосоведення О. Любимова, з рівноцінністю фактурних пластів і елементів, у Є. Громова відчуваємо пронизливість звучання верхнього голосу, рельєфне підкреслення деяких інтонаційних ходів. Упродовж усієї п'єси наскрізно звучить експресивна інтонація висхідної терції із затриманням (тт. 19–20, 34–35). Піаніст акцентує увагу на авторській вказівці *tenuto*: вслухуючись, розсудливо осмислюючи інтонаційні ходи, немов затримуючи потік руху. Рельєфно окреслено барочний хід в партії басу (тт. 17–19), який проводиться більш опукло (порівняно з інтерпретацією О. Любимова), згідно з його риторичним значенням (катабазис).

Говорячи про індивідуалізацію фортепіанної фактури у версії Є. Громова, спостерігаємо яскравість, опуклість інтонаційного контуру верхнього голосу, глибокі темброво насичені баси. Секвенціям у верхньому голосі виконавець надає пронизливе звучання і навіть дещо наполегливий характер (тт. 9–13). Щодо руху зазначимо, що в інтерпретації Є. Громова амплітуда зміни руху значно більша (тт. 21–30 і далі). Дотримуючись авторських вказівок щодо *p* і *pp*, цей піаніст надає динаміці більш «матеріального прояву», ніж О. Любимов: градація гучності *p* значно вища, зумовлюючи полум'яність висловлювання.

Збільшуючи амплітуду агогічних відхилень, загострюючи емоційний настрій п'єси в модус драматизму, Є. Громова дуже виразно позначає контраст між драмою і заспокоєнням (тт. 67–69): контраст станів відчувається тут гостріше, ніж у О. Любимова. Крім того, у т. 65 зняття лівої педалі піаніста (на відміну від О. Любимова, який залишає педальний флер) мовби зупиняє рух. Зауважимо, що в грі О. Любимова присутні темброво прозорість і теплота, в той час як звучання фактури під пальцями Є. Громова насичене густими тембрами, щільністю. Якщо у О. Любимова *рух = стан*, то у Є. Громова — *рух = процес драматичного розвитку*.

Інтерпретація П. Осетинської. Порівняно з першими двома версіями відразу ж відзначимо кардинальну відмінність у темпі: П. Осетинська не враховує авторську вказівку *allegro vivace*, а пропонує інтерпретацію в помірному темпі, близькому до

moderato. Характер викладу музичного тематизму набуває рис спокійного оповідання: авторській ремарці «*спокійно*» П. Осетинська надає більше значення, практично позбавляючи виконання тремтливості. Відсутність польотності руху (як у виконанні Є. Громова) змінює авторський задум: спокійний душевний стан роздумів — так бачить П. Осетинська експозицію циклу. На відміну від струмуючої «звучової матерії» виконавської версії О. Любимова, П. Осетинської досягає дивовижної м'якості та оксамитовості фортепіанних тембрів. Вслуховування в обертонову сферу звучання створює враження «просвітів» тиші (більших, ніж у Є. Громова). Якщо у виконавській версії О. Любимова відчуємо осмислення піаністом *тиші як субстанції*, то у П. Осетинської рух організований так, аби слухач мав можливість милуватися тембровою палітрою. Щодо агогічних нюансів, то на тлі неспішного руху здається, що їх значно менше (стосовно *ritenuto*). *Accelerando* виконуються без поривчастої нестримності: прискорення темпу носить відбиток м'якості, камерності, проспіваності.

Відзначимо диференціацію піаністкою фактурних пластів, де лінії верхнього голосу належить провідна роль. При цьому явно відчувається інтонаційне виокремлення мелодичних зворотів. Так, П. Осетинською підкреслюються інтонаційні ходи з двох шістнадцятих у затакті й чверті (у такті) — секундові оспівування (тт. 4–5, 10–11, 12–13, 14–15). У такий спосіб надається характер романтичної експресії: завдяки виспівуванню, агогічному розширенню народжується дух сентиментальності. Проспіваними є навіть інтонаційні стрибки на *ritenuto* (немов на вокальному диханні, наприклад, квартові ходи в тт. 18–19). Вибір дотику виконавиці більш глибокий, хоч і м'який, на відміну від передачі крихкості, ірреальності звучання піаністом О. Любимовим.

Усі динамічні вказівки дотримуються виконавицею точно, але звучання тематизму на *p* відрізняється характером внутрішньої проспіваності, вслухання та поглибленості. Мотивні ходи висхідної терції на *tenuto* (тт. 3–4), що артикуляційно підкреслювались у Є. Громова, у трактуванні П. Осетинської теж виокремлюються, але значно менше. Тембрика цієї інтонації більш приглушена та втілює характер немов медитативного занурення. Звучання *accelerando* (тт. 21, 25 і далі) позбавлене пронизливості (як у версії Є. Громова) та кришталево-тембрового наповнення (як це робить О. Любимов). Це пояснюється тим, що виконання П. Осетинської властивий обережний дотик. Очевидну відмінність від попередніх двох версій спостерігаємо в момент фермати на тактовій межі (т. 74): цієї вказівки виконавиця не дотримується з міркувань помірно «оповідного» темпу. Закінчення п'єси піаністка трактує як інтонаційну «крапку» (тт. 73–74), а не знак питання (у версіях Є. Громова, О. Любимова).

П'єса № 2 в інтерпретації О. Любимова відбиває не лише проявленість алюзії до теми *e-moll'*ної прелюдії Ф. Шопена, але й особливу якість звучання: кожному звуку властиві риси індивідуалізованості, самоцінності як прояву простору метамузики. Мелодія у виконанні цього чудового інтерпретатора дійсно «крадеться дуже боязко, невпевнено», за висловом С. Павлишин [3: 26], але в той же час виконавець дотримується плинності руху. Зберігається вказана автором «*прозорість*», яка досягається особливо чуйним дотиком виконавця, втіленням відтінку *pp*: на межі ірреальної далекої звучності. О. Любимов темброво «підсвічує» верхній голос, наділяючи його внутрішньою проспіваністю. Такий звукообраз є результатом дотримання піаністом авторської ремарки «*мелодію виокремлювати дуже обережно*», врівноважуючи пласти фактури за динамікою. Акомпанемент з акордів звучить тихіше за мелодію, але разом із нею складає єдине ціле — органічний сплав: голоси не просторово розведені, а досить «зближені». Заради втілення тендітності мелодії піаніст використовує понад чуйний пальцевий дотик, без повної кистьової ресори. *Ritenuto* у виконанні О. Любимова — це немов «зупинки-пригадування», що викликають асоціації у слухача з глибин свідомості, але що потребують прояву у реальності.

У розділі **В** (тт. 32–58) часті зміни темпових вказівок автора досягаються О. Любимовим дуже природно — немов у живій пульсації мотивів (хвиля — спад у динаміці; тт. 42–45; 49–51). Виконавець дуже точно розраховує циркуляцію темпових змін, зберігаючи баланс між відчуттям логічної продуманості та імпровізаційності. При значній кількості авторських вказівок щодо агогіки не виникає відчуття дрібності виконання, а навпаки, створюється враження природної імпровізації. Це досягається досить пластичним переходом з однієї темпової міри в іншу, розподілом *ritenuto* і *accelerando* (навіть у «часопросторі» одного такту). Агогічні відхилення увиразнюють стиль *rubato*, що залежить від мікротивів, утворення яких пов'язане з устроєм обертонів при зміні звуку. В інтерпретації О. Любимова *rubato* має характер живої пульсації, що досягається завдяки вслуховуванню в обертони верхнього мелодійного голосу (йдеться про мікроінтонування мотивів мовби «зсередини», що безпосередньо залежить від таких виконавських параметрів, як темпоритм і динаміка).

Динаміки О. Любимов дотримується не лише відповідно до авторських вказівок, але й виходячи із самої природи звуку: його народження, згасання (тт. 4, 8): *diminuendo* витримується паралельно згасанню звуку верхнього голосу; *diminuendo* на нисхідних секвенціях; невеликі *crescendo* усередині мотиву позначають його інтонаційні верхівки. Самоцінність «тембро-динамічних барв» у виконанні О. Любимова наділена світлонісністю («підсвіченістю» верхнього регістру), внутрішньою

проспіваністю (з позначкою *tenuto*), кришталевістю тембрики, відчуттям віддаленості звучання (підголоски, терцієві удвоєння).

Отже, інтерпретації О. Любимова притаманна сокровенність висловлювання, в якому відчуваємо немов медитацію самого піаніста. До речі, О. Любимов являє собою аполлоністичний тип виконавця (за класифікацією О. Катрич [2]).

Порівняно з проведеним аналізом **інтерпретація Є. Громова П'єси № 2** має два параметри, за якими значно відрізняється — це динамічна партитура і характер руху. Так, мелодія у цій версії не «*боязко пробирається*», а упевнено та ясно інтонується згідно з веденням фраз, що відбивають стан прихованої тривоги, гіркоти, навіть приреченості. Динаміка *p* та *pp* наближена до *mf*. Звороти оспівування (з позначенням *tenuto*) мають у виконанні Є. Громова властивість інтонаційного підкреслення (тт. 2, 3 — *gis* у верхньому голосі). В інтерпретації піаніста відчутна диференціація фактурних пластів, верховенство мелодії, тембральна холодність, лінія басу — в густішому звучанні (ніж у О. Любимова). Якщо для О. Любимова характерним є делікатний дотик, то для Є. Громова — внутрішня напруженість звуковидобування. Акордовий супровід відрізняється більшою терпкістю (у О. Любимова — темброва м'якість у супроводі), підкресленим *tenuto* першої долі. Характер руху також відрізняється від версії О. Любимова. При однаковості загального темпового рішення п'єси у двох версіях (*moderato*), у Є. Громова переважає характер стрімкості руху, що приводить до відсутності невеликих *ritenuto* (*[rit]* — тт. 4, 14). Терції у верхньому голосі розділу *A* (тт. 18, 20, 22) у виконавській версії Є. Громова не мають характеру крихкості: це підголоски, «віддалені» за динамікою, що з'являються за інерцією (через мікророзширення руху перед ними, згідно з версією О. Любимова).

Таким чином, інтерпретація Є. Громова цієї п'єси наближена до темпу *moderato con moto*. У розділі *B*, порівняно з версією О. Любимова, відбувається нагнітання руху (стрімке *accelerando*). У кульмінації (тт. 52–54) фігурації на відтінку *f* мають характер полум'яності, вируючого сум'яття на відміну від любимівської версії, де вони звучали менш емоційно. В інтерпретації Є. Громова верхній голос не потопає в обертонах гармонії, звучить ясно та дзвінко. Полум'яність, кипуче занепокоєння розділу *B*, спрямований неспокійний рух та зміна його характеру у завершенні п'єси у версії Є. Громова гратиме значну роль для вибудовування цілісної концепції драматургії. Характер просвітленості, заспокоєння, розтанення (*andante* на останніх тактах) сприймається контрастно до основного образу п'єси: просвітленість завершення проступає в Є. Громова виразніше, гостріше, за рахунок значного контрасту, ніж у О. Любимова.

Викладені особливості інтерпретації є результатом індивідуального темпераменту піаніста (діонісійського типу, за О. Катрич [2]).

В інтерпретації **П. Осетинської** переважає елегічність тону, без прихованого драматизму властивого виконанню Є. Громова. В характері виконання переважають оповідальність, меланхолійність, народжені романтичною експресією, вслуховування в окремі інтонації. Характер дотику П. Осетинської є досить м'який, з більш наповненою кистьовою ресорою, ніж у О. Любимова та Є. Громова. Звучання верхнього голосу вирізняється *легатністю*, «вокальною» проспіваністю, тембровою теплотою, на відміну від внутрішньої проспіваності й тембрової прозорості виконавської стилістики О. Любимова, або холодної сріблястості в інтерпретації Є. Громова.

Рух в розділі *A* (враховуючи агогічні відхилення) більш стрімкий, ніж у грі О. Любимова, але внутрішньо спокійніший, ніж у Є. Громова. Романтична експресія виявлена через виспівування окремих мотивів, але інколи це створює у слухача враження нарочитості, салонності. Так, три шістнадцятих після восьмої з крапкою у затактованому висхідному ході (тт. 2, 6, 10) підкреслені П. Осетинською більш «наповненою» проспіваністю, відчутним розширенням руху, що додає виконанню зайвої патетики. Терції верхнього голосу розділу *A* (*dolcissimo*) не виокремлюються агогічно (як у О. Любимова), а інтонуються як другорядні підголоски. Для цього розділу в цілому притаманна значна відмінність у трактуванні руху. Спочатку переважає дотримання виконавицею авторських темпових вказівок. При оспівуванні секунди у верхньому голосі (тт. 46–47) з'являється невелике *accelerando*, всупереч авторським вказівкам (*acc. — rit, rit*), а в кульмінаційній зоні, де Є. Громов і О. Любимов виконували *accelerando*, виписане автором (тт. 52–54), П. Осетинська не робить прискорення, а, навпаки, елегійно «проспівує» арпеджіо. Отже, у розділі *A* переважає емоційна врівноваженість: контраст впровадження цієї кульмінації «знімається» на відміну від двох попередніх виконавських версій.

Узагальнюючи викладене вище, відзначимо, що характер трактування П. Осетинською образного змісту П'єси № 2 з фортепіанного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова (на відміну від Є. Громова й О. Любимова) зміщений у дискурс елегійності, сповненої довірливого тону.

Висновок. Якщо еталоном інтерпретації циклу можна вважати виконання самого автора, то найоб'єктивнішими наближеннями до нього є інтерпретації О. Любимова та Є. Громова. Саме їм композитор довірив виконання своїх творів. У цьому жесті довіри можна вбачати визнання автором адекватності виконавської реалізації загадкового метафоричного стилю. Найважливішим принципом цієї виконавської реалізації є *мікроінтонування*, що залежить від вслуховування в обертонову при-

роду звуку: утворення мікромотиву пов'язане з поведінкою обертонів при зміні звуків. Так утворюється «пульсація» звукової матерії, залежна від природнього «розквітання» обертонів у акустичному просторі та їх зникнення. Специфічне звукоутворення вказує на надматеріальну природу музики, її піднесений дух. Піаністу необхідний особливий контакт з інструментом, знання акустичних властивостей приміщення. Таким чином, створення інтерпретації, адекватної до авторського задуму, є надзавданням виконавця, яке слугує для подолання опозиції «кітч–антикітч».

Перспективи подальших досліджень. Відзначимо «ефект присутності» живої зустрічі автора з виконавцем, що слід розглядати як невід'ємну складову *нової виконавської естетики*. Перспективність в обов'язковості виконання цієї умови (ефекту присутності) вимагає подальшого дослідження, що свідчить про необхідність визнання унікальної ролі виконавця в сучасній системі музичної комунікації.

Література:

1. Ильина А. Особенности драматургии фортепианного цикла В. Сильвестрова «Китч-музыка» / А. Ильина // Дослідження, досвід, спогади. — К., 2004. — Вип. 5. — С. 27–38.
2. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / О. Катрич. — К., 2000. — 17 с.
3. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. — К.: Муз. Україна, 1989. — 87 с.
4. Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди за матеріалами зустрічей організ. С. Пілютиковим / В. Сильвестров. — К.: Дух і літера, 2010. — 372 с.
5. Тарасова О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці ХХ ст. (на прикладі «Тихих песен» В. Сильвестрова) // О. Тарасова / Культура України: [зб. наук. пр. ред. М. Дяченко]. — Харків: ХДАК, 2003. — Вип. 11. — С. 95–103.
6. Тарасова О. Історико-культурна еволюція артикуляційного комплексу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / О. Тарасова. — Харків: ХДАК, 2004. — 27 с.
7. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы: к портрету В. Сильвестрова / Т. Фрумкис // Музыкальная академия. — 2008. — № 5. — С. 23–35.