

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯЦЕНКО ВАДИМ РУСЛАНОВИЧ

УДК 784.1:78.071.1Сильвестров](477):781.6](043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

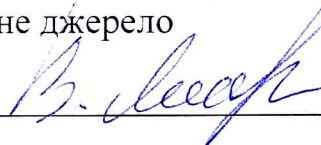
**«МАЙДАН — 2014» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА:
ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



В.Р. Яценко

Творчий керівник:

Савчук Євген Герасимович
народний артист України, професор

Науковий консультант:

Путятицька Ольга Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2023

АНОТАЦІЯ

Яценко В. Р. «Майдан — 2014» Валентина Сильвестрова: поетика композиції. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Мета роботи — виявити поетику композиції унікального за жанровими параметрами хорового твору «Майдан — 2014» В. Сильвестрова.

Об'єкт дослідження — хоровий твір Валентина Сильвестрова «Майдан — 2014» у контексті основних жанрово-стильових параметрів творчості композитора.

Предмет дослідження — поетика композиції хорового циклу «Майдан — 2014».

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що монументальний хоровий твір В. Сильвестрова «Майдан — 2014» вперше розглянуто в аспекті специфіки його жанрових та композиційних чинників, за допомогою яких розкриваються фундаментальні принципи утворення художньої цілісності. Уперше об'єктом дослідження постає «Майдан — 2014» В. Сильвестрова, у якому в цілісній художній формі поєднано прийоми, типові для традицій національної і західноєвропейської музичних культур. Концентрація уваги на дослідженні поетики композиції «знакового» хорового опусу В. Сильвестрова дає змогу вписати його в загальний контекст творчості композитора і трактувати як закономірний і водночас новий етап художньо-естетичного і стильового виявлення творчої індивідуальності митця.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів хорової творчості В. Сильвестрова.

У **першому розділі** розглянуто цикл хорових творів «Майдан — 2014» у контексті художньо-естетичних принципів і жанрово-стильових параметрів творчості В. Сильвестрова, визначено основні підходи до аналітичних процедур дослідження поетики його композиції.

У **другому розділі** визначено загальні композиційні особливості твору «Майдан — 2014», доведено фундаментальне значення «Гімну» як смислового стрижня композиції, виявлено її жанрово-стильові параметри.

У висновках зазначено, що внутрішні і «зовнішні» плани об'єднання монументального хорового полотна утворюють цілісну композицію, у якій функціонують прийоми наскрізного розвитку, а жанрові й образно-емоційні контрасти, якими завжди визначаються співвідношення частин у циклічній

формі, постають невід’ємними складниками художнього цілого. Структура циклу містить такі жанрові моделі організації музичного матеріалу, що пов’язані зі сферою виявлення духовної величі та просвітленої подяки, вічної пам’яті й безкінечного суму за втратою, гнівного переживання та ліричного співчуття. Об’єднання їх наскрізним образом «Гімну» утворює цілісну композицію. У результаті виникає багатопаровий смисловий конструкт «Майдан — 2014», який розгортається в широкому поліжанровому й полісемантичному полі як динамічна система взаємодії константних мовних елементів (наскрізних звуковисотних опор, фактурних одиниць, мотивів, ритмічних структур тощо).

Ключові слова: творчість Валентина Сильвестрова, творча індивідуальність митця, художньо-естетичні принципи, художня цілісність, «Майдан — 2014», цикл, жанрові особливості, стильові параметри, поетика композиції, хор *a cappella*.

ABSTRACT

Yatsenko V. R. “Maidan — 2014” by Valentin Silvestrov: the poetics of composition. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Art”). — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2023.

The purpose of the work is to reveal the poetics of the composition of V. Silvestrov’s choral work “Maidan — 2014”, unique in terms of genre parameters.

The object of the study is Valentyn Sylvestrov's choral piece “Maidan - 2014” in the context of the main genre and style parameters of the composer's work.

The subject of the study is the poetics of the composition of the choral cycle “Maidan - 2014”.

The scientific novelty is determined by the study of the monumental choral work of V. Silvestrov “Maidan — 2014” in terms of the specifics of its genre and compositional factors, revealing the fundamental principles of the formation of artistic integrity. For the first time, the object of study is “Maidan — 2014” by V. Silvestrov, which combines in a holistic artistic form techniques that are typical of the traditions of national and Western European musical cultures. Concentration on the study of the poetics of the composition of the “iconic” choral opus of V. Silvestrov allows to fit it into the general context of the composer’s work and interpret it as a natural and, at the same time, new stage of artistic, as aesthetic and stylistic expression of the artist’s creative personality.

Practical meaning of work. Materials of scientific justification can be used in educational courses on the history of Ukrainian music, choral literature, analysis of musical works, in further research on the subject of the work, as well as in the practical work of musicians-performers — interpreters of V. Silvestrov's choral works.

The first section considers the cycle of choral cycles “Maidan — 2014” in the context of artistic and aesthetic principles and genre and style parameters of V. Silvestrov’s work, identifies the main approaches to the implementation of analytical procedures for studying the poetics of his composition.

The second section identifies the general compositional features of the work “Maidan — 2014”, proves the fundamental importance of the “Anthem” as the semantic core of the composition, identified its genre and style parameters.

The Conclusions state that the internal and “external” plans of combining the monumental choral canvas form a coherent composition in which the techniques of end-to-end development function, and genre and image-emotional contrasts, which always mark the ratio of parts in cyclical form, become integral components. artistic whole. The structure of the cycle includes such genre models of organization of musical material, which are related to the sphere of spiritual greatness and enlightened gratitude, eternal memory and infinite sorrow for loss, angry experience and lyrical compassion. Combining them through the "Hymn" forms a coherent composition. As a result, there is a multilayered semantic construct “Maidan — 2014”, which unfolds in a broad multi-genre and polysemantic field as a dynamic system of interaction of constant language elements (through pitch supports, textural units, motifs, rhythmic structures, etc.).

Keywords: Valentin Silvestrov's creativity, creative individuality of the artist, artistic and aesthetic principles, artistic integrity, «Maidan — 2014», cycle, genre features, style parameters, poetics of composition, choir *a cappella*.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Яценко В. Р. «Майдан — 2014» Валентина Сильвестрова: загальні принципи поетики композиції // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. Вип. 3, кн. 2. С. 54–66.

2. Яценко В. Р. «Майдан — 2014» Валентина Сильвестрова: жанрово-стильові параметри твору // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ, 2022. Вип. 3. С. 266–271.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування, а також історії української музики та музичної

фольклористики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Яценко В. Р. Специфіка інтерпретації богослужбових жанрів у творчості сучасних українських композиторів : доповідь // Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві : круглий стіл (Київ, 11 грудня 2020 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020.

2. Яценко В. Р. Вітчизняний досвід хорового виконання духовної музики сучасних українських композиторів : доповідь // Сучасні тенденції розвитку українського музичного мистецтва : програма Всеукраїнського круглого столу (Київ, 3 червня 2021 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021.

3. Яценко В. Р. Сучасна українська хорова музика: інтерпретаційний аспект : доповідь. // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–5 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.

4. Яценко В. Р. Жанр хорового концерту в українській музиці: етапи становлення : доповідь // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : програма Міжнар. наук. конф. (Київ, 16–17 листопада 2021 р.) / Нац. акад. мистецтв України ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2021.

5. Яценко В. Р. Еволюція хорової творчості Валентина Сильвестрова: від авангарду до неомонодії : доповідь // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах : програма Міжнар. наук. конф. (Київ, 6 грудня 2021 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021.

6. Яценко В. Р. Хоровий цикл Валентина Сильвестрова «Майдан – 2014» в аспекті специфіки його жанрових та композиційних чинників : доповідь // Сучасні тенденції у музичному мистецтві : програма Всеукраїнського круглого столу (Київ, 20 червня 2023 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2023.

7. Яценко В. Р. Творчий мистецький проєкт «“Майдан — 2014” Валентина Сильвестрова: поетика композиції» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (Київ, 7 вересня, 2022 року). Костел святого Лазаря, вулиця Миколи Коперника, 27, Львів. За участі камерного хору Львівської опери «LvivOpera Chamber Choir» (художній керівник — Вадим Яценко).

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ABSTRACT	3
ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1 «МОЗАЇКА ПРОСТОРІВ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА: МУЗИКОЗНАВЧІ ВИМІРИ.....	12
1.1. Цикл хорових творів «Майдан — 2014» у контексті художньо- естетичних принципів і жанрово-стильових параметрів творчості Валентина Сильвестрова.....	12
1.2. Теоретичні аспекти поняття «поетика» в сучасних музикознавчих дослідженнях	28
РОЗДІЛ 2 «МАЙДАН — 2014» У ФОКУСІ ДОСЛІДНИЦЬКИХ РЕФЛЕКСІЙ: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ.....	42
2.1. Загальні композиційні особливості твору	42
2.2. Функція «Гімну» як смислового фундаменту композиції.....	49
2.3. Поетика композиції частин циклу: жанровий і стильовий аспекти	55
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчий шлях Валентина Сильвестрова охоплює понад шість десятиліть, проте до хорових жанрів він приходив уже на зрілому етапі творчості. До хорової музики митець звертається як визнаний композитор-«симфоніст», відомий автор інструментальних творів. Можливо, тому науковий погляд на симфонічну й камерно-інструментальну сфери його творчих інтенцій, що виник на початку його творчого шляху, досі залишається пріоритетним. Хорова ж творчість Валентина Сильвестрова не так часто постає об'єктом поглибленої уваги музикознавців і ще чекає на дослідницькі рефлексії.

Можлива причина такої ситуації — те, що тривалий час сміливі й незвичні композиторські рішення щодо принципів організації хорової фактури не знаходили розуміння у виконавців. Показовою є історія «замовчування» раннього масштабного хорового твору В. Сильвестрова — «Кантати» для хору *a cappella* на вірші Т. Г. Шевченка. Написана 1977 року (перші фортепіанні твори композитора датуються початком 1960-х років), вона майже 20 років залишалася невідомою слухачам. Композитор згадує, що українські хормейстери дорікали йому: «Це неможливо заспівати» [83, с. 97]. Проте не тільки складність хорового письма була на заваді виконання. За словами В. Сильвестрова, раптом до нього прийшло усвідомлення, що «обрані вірші геніального Кобзаря “Думи мої, думи, лихо мені з вами” виявилися дуже небезпечними для того часу, — це були позивні радіо “Свобода”» [83, с. 97]. Тож несприйняття хорового твору композитора зумовлено поєднанням політичних та культурно-історичних факторів. Як наслідок, Сильвестров ще два десятиліття (!) не писав хорової музики. «Кантата» вперше прозвучала лише 1995 року у виконанні капели «Думка» (під орудою Євгена Савчука) і це, нарешті, закріпило зацікавленість композитора хоровами жанрами.

Серед хорових опусів Валентина Сильвестрова, які досі не потрапили в поле зору дослідників, — масштабний цикл хорових циклів «Майдан — 2014», що народжувався синхронно з історичними подіями, які визначили доленосний поворот української історії і мали резонанс у всьому світі. У численних інтерв'ю композитор розповідає, як під впливом Революції Гідності поступово викарбовувалася концепція твору. Вона постала з «живого Голосу» Майдану — українських народних пісень, православних молитов і головного символу національної величі та духовної свободи українського народу Державного Гімну «Ще не вмерла Україна». «Я <...> був свідком чогось живого — коли весь Майдан заспівав “Ще не вмерла Україна”, — згадує В. Сильвестров події 2014 року. — Це щось дуже особливе» [85].

Гострі переживання з приводу драматичного розгортання історичних подій та глибокі рефлексії митця визначили унікальні смислові виміри твору «Майдан — 2014». Його прем'єра відбулась 27 лютого 2016 року в Будинку архітектора (що був «учасником» напруженого протистояння переламного 2014 року) у виконанні камерного хору «Київ» (диригент Микола Гобдич). Проте й досі немає фундаментального дослідження твору, хоча у виданні нотного тексту «Бібліотекою хору “Київ”» (2020) міститься надзвичайно змістовна «Передмова» Юрія Чекана [99], який визначає важливі дослідницькі маркери для подальших наукових міркувань.

Мета дослідження — виявити поетику композиції унікального за жанровими параметрами хорового твору «Майдан — 2014» В. Сильвестрова.

Об'єкт дослідження — хоровий твір В. Сильвестрова «Майдан — 2014» у контексті основних жанрово-стильових параметрів творчості композитора.

Предмет дослідження — поетика композиції хорового циклу «Майдан — 2014».

Основні завдання дослідження:

— визначити місце хорового твору «Майдан — 2014» В. Сильвестрова в контексті його художньо-естетичних поглядів і жанрово-стильових параметрів;

— окреслити основні теоретичні засади розуміння поняття «поетика» в сучасній музикознавчій літературі;

— розкрити загальні композиційні особливості твору;

— виявити роль «Гімну» як смислового стрижня композиції;

— розглянути поетику композиції частин циклу в жанровому і стильовому аспектах.

Методологія дослідження зорієнтована на жанровий, стильовий та інтонаційний методи у поєднанні з інтердисциплінарним підходом, що актуалізує магістральні стратегії сучасного музикознавчого дискурсу.

Теоретична база дослідження складається з джерел, умовно розподілених на наступні категорії:

– публікації, в яких вивчається творча спадщина Валентина Сильвестрова – О. Берегова [11], А. Вайсбанд [18], Н. Гуляницька [30], Д. Жалейко [35], О. Зінькевич [40], А. Ільїна [44], О. Козаренко [46], І. Коханик [48], М. Кузнецова [52, 53], З. Лаврова [56], А. Луніна [48], О. Михайлова [62], А. Мішина [63], К. Моцаренко [66, 67], М. Нестєва [62], О. Овсяннікова-Трель [62], С. Павлишин [73], Н. Протасова [77], С. Савенко [80], О. Тарасова [91], Т. Фрумкис [94], Ю. Фурдуй [95], Ю. Чекан [99, 100], Л. Шаповалова [102], С. Щелканова [106];

– праці, що присвячені вивченню питання багатогранності поетики – С. Аверінцев [1], Л. Беріо [12], І. Вавшко [17], К. Дальхауз [32], С. Єрмакова [33], В. Жирмунський [37], Д. Лихачов [57], О. Кужелева [50], Р. Куницька [54], М. Лобанова [58], Ю. Лотман [59], І. Некрасова [69] та інші;

- фундаментальні праці музикознавців, які складають основу сучасних концепцій розвитку жанрів та стилю в музиці, структури музичного тексту, специфіки музичного ритму – Н. Александрова [3, 4, 5], М. Аркадєв [7], Є Боднар [13], Н. Герасимова-Персидська [23, 24, 25, 26, 27, 28], Г. Григор'єва [29], А. Єфіменко [34], Д. Жалейко [35], В. Задерацький [39], В. Іонов [45], О. Козаренко [46], К. Моцаренко [65, 66, 67], Л. Стадницька [89], Л. Шаповалова [103], С. Шип [104, 105];
- матеріали, в яких висвітлюються інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть – А. Бакумець [8], О. Берегова [10, 11], Н. Герасимова-Персидська [28], О. Заверуха [38], О. Зінкевич [40, 42], І. Коханик [48], С. Савенко [73, 79], А. Ткаченко [93], Ю. Чекан [73];
- дослідження про сучасне академічне хорове мистецтво – А. Бакумець [8], О. Батовська [9], Т. Гусарчук [31], О. Приходько [74, 75, 76];
- окремо можна виділити відео [19], та аудіо матеріали, інтерв'ю [22], спогади Валентина Сильвестрова [81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88], а також роздуми митців щодо музики композитора – [20, 21, 72, 96].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що монументальний хоровий твір В. Сильвестрова «Майдан — 2014» вперше розглянуто в аспекті специфіки його жанрових та композиційних чинників, за допомогою яких розкриваються фундаментальні принципи утворення художньої цілісності. Уперше об'єктом дослідження постає «Майдан — 2014» В. Сильвестрова, у якому в цілісній художній формі поєднано прийоми, типові для традицій національної і західноєвропейської музичних культур. Концентрація уваги на дослідженні поетики композиції «знакового» хорового опусу В. Сильвестрова дає змогу вписати цей твір у загальний контекст творчості композитора і трактувати його як закономірний і водночас новий етап

художньо-естетичного і стильового виявлення творчої індивідуальності митця.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів хорової творчості В. Сильвестрова.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри хорового диригування і кафедри історії української музики та музичної фольклористики, на трьох міжнародних і трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування має такі складники: анотації (українською та англійською мовами), вступ, два розділи, висновки. У списку використаних джерел 106 позицій. Загальний обсяг роботи становить 3,8 авторських аркуша (83 сторінок), з них основного тексту — 3 авторські аркуші (66 сторінок).

РОЗДІЛ 1

«МОЗАЙКА ПРОСТОРІВ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА: МУЗИКОЗНАВЧІ ВИМІРИ

1.1. Цикл хорових творів «Майдан — 2014» у контексті художньо-естетичних принципів і жанрово-стильових параметрів творчості Валентина Сильвестрова

Наведений у назві розділу вислів «мозаїка просторів» належить Валентину Сильвестрову [87, с. 72]. Виразна мова композитора, як завжди, дає змогу «зазирнути» в його творчу лабораторію. Процитовані слова митець сказав, прослухавши у видавництві «Дух і літера» диск із записами своїх творів у виконанні хору «Київ» у Михайлівському соборі. У цій розмові, розмірковуючи над музикою, автор залишив цінні зізнання щодо особливостей свого хорового письма загалом: «По суті, це хорова мозаїка, але це тип не традиційного хору, а мозаїчного. Мозаїка, вона ж виготовляється з різних <...>. А тут *мозаїка простору, напливів*. Одні співають ближче, інші далі — і загалом виходить *обсяг*. Тобто акустика працює» [87, с. 72]¹. Композитор образно узагальнив своє розуміння сутності хорової композиції у влучному «афоризмі»: «*сам хор — це теж маленький собор, але акустичний*» [87].

У цій же розмові Валентин Сильвестров пояснює особливості свого підходу до техніки утворення «об'ємної» хорової тканини: «Якщо брати звичайну хорову музику, то там кожен співає свою партію. <...> А в цих речах, там, звичайно, є головні голоси, мелодії, але інші голоси — вони, якщо їх окремо взяти, то буде: “АААааа” (*наспівує*), а потім пауза, а потім “АААааа”. Тобто вони не будуть зв'язані в якусь окрему лінію, а визначатимуться тим, як вони входять до головної лінії мелодії. Ну, особи. У мозаїці важлива не тільки мозаїка, а те, що там є якась єдність, обличчя.

¹ Тут і далі курсив автора дослідження.

Так? І це обличчя об'єднує різницю цих самих... Якби не було обличчя, мозаїка була б тавтологією <...> У мозаїці важлива якась *структура, що тримає цю різноманітність*, і ця переривчастість [в оригіналі — “прерывистость”], розумієте?» [87, с. 72]. Таке ставлення композитора визначає його неповторний мистецький образ. Основні характеристики впізнаваного «творчого обличчя» композитора і будуть у центрі уваги в цьому підрозділі.

Творчий шлях В. Сильвестрова охоплює понад шість десятиліть і презентує зміни музичної мови й водночас незмінність певних константних настанов. Перша загальна періодизація творчості композитора надала в книзі Стефанії Павлишин (1989) [73]. На час публікації книги знаної львівської дослідниці композитор поділяв свою творчість на шість періодів. Сьогодні, звісно, можна продовжити цю періодизацію, беручи до уваги численні опуси наступних років.

Ранній період творчості композитора, як відомо, пов'язаний із радикальними кроками у пошуку свого «я» і ствердження власних художніх рішень. У складній політичній ситуації 1960-х років В. Сильвестров одразу повертає увагу як композитор авангардного напрямку. «Основними творами **першого етапу (1960–1962)**, — зазначає С. Павлишин, — є Сонатина та Перша соната для фортепіано, фортепіанний квінтет, два романси на слова О. Блока. У них повертає увагу юнацька енергія, яскрава жанровість образів, що в Сонатині відбиває і типове для молодих композиторів того покоління захоплення Прокоф'євим» [73, с. 7]. Дослідниця наголошує на тому, що вже в перших творах В. Сильвестрова, незважаючи на відкриту динаміку руху й авангардне напруження звучань, виявляється *ліричне начало*, яке залишиться невід'ємною складовою стилю композитора надалі.

Другий етап (1961–1963) незвично для загальних періодизацій творчості митців містить хронологічний «наплив» на попередній, наочно виявляючи інший напрям пошуків молодого композитора. Підставою для

виділення, за словами самого композитора, цих років в окрему сферу творчих експериментів є його зухвале звернення до *серійної техніки* у наступних творах — П'ять п'єс і Тріада для фортепіано, Квартет ріссоло, Тріо для флейти труби та челести. В умовах жорсткого ідеологічного контролю того часу таке володіння «буржуазною технікою» було небезпечним і позначилося на особистій долі Сильвестрова не тільки критикою у пресі: його позбавили членства у Спілці композиторів, що значно ускладнювало митцю життя та умови виконання його музичних творів.

Увагу до сучасної музичної мови та новітніх технік ХХ століття, як відомо, активно підтримував видатний диригент Ігор Блажков, навколо якого об'єдналися молоді київські композитори Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Віталій Пацера, Володимир Губа, пізніше Володимир Загорцев — згодом їх назвали «київським авангардом» [87, с. 344]. Тут «підпільно» вивчали додекафонію, слухали записи фестивалю «Варшавська осінь». «Зрозуміло, такий спосіб життя потребував чималої відваги, бо загрожував граничною нестабільністю, практично відсутністю офіційних виконань, заборонаю виїжджати за кордон (куди Сильвестров уперше потрапив лише 1988 (!) року) та ін.», — підкреслює Тетяна Фрумкіс [87, с. 341], водночас надаючи обставинам об'ємного історичного тлумачення: «Однак ситуація, що склалася тоді, по суті, тупикова, мала парадоксально негативний, але і, як ми сьогодні знаємо ... позитивний бік. Вимушена ізоляція обернулася своєю зворотною стороною. Відкинута культура, те, що ми й називаємо сьогодні “радянським андеграундом”, мала дивовижну внутрішню свободу, вирізнялася винятковою інтенсивністю духовних контактів» [87, с. 342]. Звичайно, В. Сильвестров був одним із головних творців цього «неконформістського світу», а його дружина Лариса Бондаренко — міцною опорою, вона підтримувала мистецький вибір чоловіка.

Проте будь-який вихід ідей нової музики за межі вузького кола «авангардистів» контролювали відповідні офіційні органи і рішуче припиняли їх поширення. Так, І. Блажков згадує, що відома стаття музикознавці Галини Мокреєвої «Лист із Києва», присвячена огляду творів молодих композиторів, опублікована в польському журналі «Ruch Muzyczny» у травні 1962 р., «мала ефект бомби, що розірвалася» [87, с. 286].

Цей факт, що мав драматичні наслідки для долі Г. Мокреєвої, І. Блажкова, Л. Грабовського та В. Сильвестрова, свідчить про напружену історичну атмосферу формування творчої особистості митця і про залізний духовний «стрижень», що тримав композитора в роки страшного гніту радянського тоталітарного режиму. Проте, незважаючи на небезпеку, завдяки зв'язкам І. Блажкова твори В. Сильвестрова проникали за кордони СРСР і звучали в Німеччині, США, Празі, Загребі, Голландії. Вони отримували схвальні відгуки від провідних західноєвропейських музикантів, зокрема П'єра Булеза, Теодора Адорно.

Авангардні експерименти із прийомами організації художнього цілого водночас залишають впізнаваним індивідуальне «творче обличчя» В. Сильвестрова. За спостереженням С. Павлишин, у серійних композиціях цих років «ліричність проступає <...> як дуже важлива риса почерку» [73, с. 8]. Цей важливий стильовий маркер окреслює магістральний напрям творчого формування В. Сильвестрова. Зокрема Олена Зінькевич, характеризуючи ранній етап творчості Сильвестрова в більш загальному контексті таких творів, як «П'ять п'єс для фортепіано (1962), «Знаки» і «Серенада для фортепіано» (1962), Квартет ріссоло, «Тріо для флейти труби та челести», «Містерія» для альтової флейти та ударних (1965) та ін., пише: «Це був період “квітучого” авангарду у творчості молодого композитора, проте зарубіжні критики (віддамо належне їхній прозорливості), констатуючи явне шенбергіанство цих опусів, підкреслили “м'який ліризм”, “підступи до індивідуальної мелодики”» [40, с. 172]. Так, Т. Фрумкіс

наводить відгук Рудольфа Хайнемана на виконання Містерії для флейти й ударних у Кельні 1966 року: «Панівний меланхолійний настрій і *ліричний простір* створюють стриману, поетичну атмосферу речі» [87, с. 355].

Третій етап (1964–1968) С. Павлишин визначає як «філософський» і наголошує на тому, що у творах В. Сильвестрова спостерігається «зріле бачення світу, уміння здатність митця глибоко проникати в суть явищ, будувати свої твори концепційно» [73, с. 8]. Закономірним стає звернення композитора до симфонічного жанру як історично сформованої в європейській музичній культурі моделі відтворення масштабних концепцій взаємодії людини і світу в усіх їх виявлених та прихованих зв'язках. Художнім відлунням глибоких філософських думок постають «Містерія» для альтової флейти й ударних, «Спектри» для камерного оркестру, «Проекції на клавесин, вібрафон і дзвони», «Монодія» для фортепіано і симфонічного оркестру, Третя симфонія, «Есхатофонія» та ін.

Цікаво, як сам В. Сильвестров коментує власні твори раннього періоду з історичної відстані чотирьох десятиліть: «Я діяв саме в зоні постановки всіх цих проблем: *часу, простору, начала музики, як музика народжується*. У той момент, коли музика ніби позбавляється алюзій і традиційних зв'язків і починає начебто без них, вони все одно в неї проникають. Тут виникає відчуття, що *музика наче заново народжується*, і тому тут народжується і час, і простір у якійсь єдності. Це пов'язане з філософією» [83, с. 52]. Така увага до найскладніших категорій буття людини та культури, прагнення відтворити «філософський погляд» на світ у музичних композиціях залишається константою стильової системи митця.

Показовими є думки В. Сильвестрова, які наводить О. Зінькевич, аналізуючи художні рішення митця в «Містерії» (1964). Вона цитує слова композитора з радіопередачі 1968 року: «Уявляєте, звучить флейта, начебто одноголосно, так? Але їй акомпанує звучання поля, лісу...» [40, с. 173], і доповнює їх словами з власної розмови з митцем на початку 1990-х:

«Містерія не у скрябінському стилі. Це — голос та світ (флейта — голос, ударні — світ). *Людина в навколишньому світі* — це вже містерія» [40]. Ці міркування відлунюють у відомому вислові композитора про свої твори як «космічні пасторалі», тому дослідники визначають тему «співвідношення особи та світобудови» [73, с. 14] як провідну у творчості митця.

На межі 1960–1970-х років усі дослідники творчості В. Сильвестрова визначають перелам. **Четвертий період (1970–1973)** творчості композитора С. Павлишин називає *«концепційним»*. Указуючи на мовчання митця 1969 року як необхідну для обдумування творчу паузу, дослідниця зазначає, що у нових творах — «Драма для скрипки, віолончелі і фортепіано», «Медитація для віолончелі і камерного оркестру» та інших — В. Сильвестров «свідомо синтезує окремі риси попередніх етапів» у розумінні «поєднання різних аспектів філософського бачення світу» [73, с. 8]. Звернемо увагу на появу першого масштабного опусу композитора для голосу (сопрано) і камерного оркестру — «Кантата на тексти Ф. Тютчева й О. Блока» (1973).

У своїх творах на початку 1970-х років В. Сильвестров поєднує різні види сучасних на той момент технік, щодо яких значно пізніше С. Пілютиков запитає В. Сильвестрова про коректність поєднання традиційних жанрів і форм, відкрystalізованих у процесі розвитку європейської музики, із надсучасною авангардною мовою. Відповідь Сильвестрова на те, чи не спричиняє це «гротескне викривлення» і не постає результатом певної творчої кризи, демонструє глибоку філософську основу світобачення митця. Він витончено відчуває «вічну» діалектику оновлення й повторення, просування вперед і зупинки на місці, що завжди визначають рух музичного мистецтва. «Ні, це не криза, — говорить Сильвестров, — а *особливий поворот*, коли жанрові ознаки можуть обертатися іншими своїми виглядами. Так відбувається часто. Епоха модернізму саме цим і займалася. Інерційні форми потрібно було “ущипнути” так, щоб “завив” той самий благополучний вальс. Це відчуття “неправильності” допомагає застарілим формам *ожити*.

Але коли це затверджується, знову починаєш тужити за тією “правильністю” — коли ніхто не щипав і не бив молотком по голові ці нещасні форми, щоб вони ожили. Тобто все вирішується у контексті. У культурі якщо щось перемагає, то в цій перемозі світиться вже й поразка» [83, с. 76].

Нові стилістичні принципи початку 1970-х років утверджуються у другій половині цього десятиліття. **П'ятий період (1974–1978)** охоплює Другу фортепіанну сонату, Серенаду для струнного оркестру, Четверту симфонію, вокальний цикл «Тихі пісні», кантату «Лісову музику» на вірші Геннадія Айгі для сопрано, валторни і фортепіано, а також перший хоровий твір композитора — «Кантату» на слова Т. Г. Шевченка для мішаного хору *a cappella* (1977). За характеристикою С. Павлишин, у цей період «помітною стає лінія ліризації, емоційності і пов'язане з цим “пом'якшення” музичної мови. <...> Велике значення для зміни характеру музики, композиторського почерку має також впровадження *поезії, слова*» [73, с. 9].

Саме звернення до слова, а відповідно, до вокальних та хорових жанрів, відкриває нові творчі перспективи перед Сильвестровим. Він сам визнає непересічну роль слова у своєму творчому методі і переконливо пояснює її вже пізніше. Із таких думок митця щодо природи єднання слова і звука, поезії і музики стає зрозумілим, що композитор відчуває і розуміє поетичне слово по-своєму. Зокрема, він пише: «Торкаючись віршів, музика може піти і по лінії стилізації. У цьому також є свій успіх <...> Але є й інший шлях: *дослухатися до вірша*. Звичайно, вірш має свою музичну інерцію. Це те, що переважає, наприклад, у дилетантів: вони чують не сам вірш, а його структуру, переносять її в музику, унаслідок чого виходить такий анонімний збіг. У цій анонімності вірш також може жити <...>. Водночас у кожному вірші є певна зона висловлювання, *того, що бажається* цим віршем. В епоху його виникнення ця зона була більш вузькою, але коли минуло

150 років, вона розширилася. <...> Так у вірша з'явилася можливість бути актуальним, не вип'ячуючи свою актуальність» [83, с. 117].

Ці думки композитора, висловлені про його «Тихі пісні», виявляють фундаментальні авторські настанови, що будуть працювати в його творах зі словами у наступні десятиліття. Справді, устремління «дослухатися до вірша», відкрити приховані вектори його смислових потоків, що ми сприймаємо як «бажання» тексту, коли він зачіпає наші духовні струни, стає імпульсом для народження самостійної музичної композиції, у яку поетичний текст входить саме тими актуальними змістами, які резонують із новою епохою. Важко це висловити краще за самого Сильвестрова: «Коли є попадання музики в текст і коли до нього додається *правильне виконання*, тоді наче на порожньому місці з'являється відчуття того, що *музика народжується заново*. Це не стилізація, тут втрачений час (у прустівському сенсі) повертається як актуальний, хоча всі ознаки його втраченості зберігаються» [83, с. 118].

Показово, що нові тенденції у творчості В. Сильвестрова не всі сучасники вітали і схвалювали. Т. Фрумкіс наводить такі слова Едісона Денисова щодо нових творів початку 1970-х років: «Валю, ти перестаєш бути композитором!» [87, с. 352]. Проте Сильвестров вважав інакше, наголошуючи, що розуміння «авангардизму» може не тільки бути прямолінійним, а й має такий смисловий ракурс, як «подолання авангардизму»: «Необхідно було подолати “автоматизм новизни”, щоб *новизна перемістилася в глибину*. Тому все, що йде далі у мене, я розглядаю як продовження цього духу» [87, с. 352]. І ще: «Після авангардних злетів я відчув, що тут і зараз “внизу” можна очікувати *народження із певного неактуального, застарілого “ніщо” цілком актуального “дещо”*. “Авангард” нікуди не подівся, він просто пішов “за сцену”, як “крупичка солі” *зсередини* пропитує музичну тканину» [87, с. 358].

Робота Сильвестрова з поетичними текстами спрямувала його і до нової жанрової сфери — хорової музики. Символічно, що для свого першого хорового твору композитор обрав поезію Т. Г. Шевченка. Це свідчить про глибоке відчуття композитором енергії та духовної краси української культури загалом і української літератури зокрема, адже, як влучно пише Юрій Чекан, «Кобзар став для українського народу одним із найцінніших і найвагоміших духовних символів, його роль у національній культурі не обмежується тільки заснуванням нової української літератури <...> Шевченкове Слово вперше у світовій літературі стало Словом народу» [97, с. 62]. І підсилюючи ці вагомні аргументи, дослідник у статті, присвяченій хоровій шевченкіані Сильвестрова, наводить ємний вислів Оксани Забужко про Тараса Шевченка, який належить до світових письменників як *«творців національно-консолідуючого авторського міфу»* [97, с. 62]. Звісно, «торкання» віршів безсмертного Кобзаря, уважне «вслуховування в текст» і точне «попадання музики» в резонанс із потужним звучанням визначальних національних ідей представляє Сильвестрова як провідного репрезентанта української культури та носія фундаментальних засад української ментальності.

Розпочаті на початку 1970-х років зміни закріплюються у **Шостому періоді (1978–1984)**, представленому такими творами як П'ята симфонія, Intermezzo, Третя фортепіанна соната, «Постлюдія», чотири пісні на слова О. Мандельштама та ін. С. Павлишин закінчує періодизацію цими датами, адже друк книги визначив закономірну зупинку на творчому шляху композитора. Проте дослідники зазначають, що «постлюдійний» період продовжується й досі. Зокрема Ірина Коханик пише: «Свій стиль, який склався після авангардних пошуків і був обраний наприкінці 70-х років минулого століття, сам композитор називає “метафоричним”, “слабким”. Він каже: “Скориставшись застарілими “фонемами”, я вимовляв їх як свої. Бо те, що живе досі, може бути вимовлено як сьогоднішнє, сьогохвилинне слово. А

значить, може виникнути нова мова, якою мені здається, я й досі говорю”. Звертаючись до музично-стильових ідеом минулих століть ... Сильвестров переставляє смислові акценти і в такий спосіб ... виводить висловлювання на більш загальний рівень “**метамузики**” і “**метастилю**”» [48, с. 112].

Ключовими твором у формуванні такого «метастилю» стають П’ята симфонія (1982) та «Постлюдія». Монументальну композицію симфонії Сильвестров визначає як «...“постсимфонію”, постлюдію, що є ніби гігантською кодою попередніх симфоній, як поняття загалом. Для нього семантика “постсимфонії” означає “колихання часів” — “після”, але також і “перед” написаними дотепер симфоніями» [73, с. 29]. Характеризуючи симфонію, Павлишин пише: «...композитор виробив власну музичну мову, у якій нове невіддільне від старого, найсучасніша композиційна техніка — від традиційної мелодичної простоти» [73, с. 31]. Тож, ця симфонія підсумовує пошуки попередніх років і фіксує перехід митця до особливої жанрової сфери «постлюдії», що її «маніфестом» стала «Постлюдія для фортепіано з оркестром» (1984).

Продовжуючи ці художньо-естетичні пошуки, композитор 1992 року пише симфонію для фортепіано з оркестром, якій дає назву «Мета-музика». Цей термін ще більш розкриває пояснює висвітлює показує устремління митця. У розмові із Сергієм Пилютиковим він так це пояснює: «Сильвестров: “Мета” — це “над” або “за” музикою. Але це не означає, що “мета-музика” вища за музику. Припустимо, метафізика. Фізика — це річ, яку можна довести, виміряти, чи є прилади. А метафізика недоведена. Проте метафізичні переживання є. Ідея Ксенакіса полягала в тому, що є якісь надматематичні процеси, які створюють свою музику. У нього “мета-музика” у сенсі, бо саму математику не почуєш». А в мене “мета-музика” в лапках, бо це як би метафора. Музику можна уявити як якесь тіло, як струну якусь допустимо. Якщо я торкаюся струни в певному місці, то виникає обертон. Але я маю на увазі не це, а те, що, якщо музика піддається і якщо ти до неї

торкається, виникає семантичний, метафізичний обертон. Музика — будь-яка — огорнута цими обертонами» [83, с. 202].

Розмірковуючи над стилем музики Сильвестрова та смислами її визначення як «метамузики», Т. Фрумкіс зазначає: «Із багатьох можливих перекладів частинки “мета” Сильвестров віддає перевагу “над” або “за”, розглядаючи “Метамузику” як семантичний обертон “над” (або “за”) музикою (без лапок), що реально звучить. Але такий текст має бути так організований, щоб цей “обертон” виникав; повинні бути в музиці, що звучить, якісь “провали”, “порожнечі”, “зупинки”, лакуни, що дають *можливість для діалогу*, для компенсації за допомогою інших параметрів: динаміки, агогіки, темпу, манери виконання. Крім прямого тексту, є текст як би тіньовий» [87, с. 361]. Коментуючи це, дослідниця вказує: «“Вийти за межі музики ... не покидаючи її”, — такий девіз композитора. А це означає спробувати відтворити “пам’ять музики, що звучить”, увібрати відгуки, “вісників” зі “всіх стилів” і тим самим знайти “новий універсальний стиль”, в основі якого лежить розуміння музики як мови з нескінченно розширеним словником, “слова” якого є надбанням творчих зусиль епох та особистостей» [87, с. 364].

Важливі спостереження щодо усвідомлення сутності музики Сильвестрова робить Ю. Чекан в публікаціях, присвячених митцю. Зокрема, авторитетний музикознавець у статті із символічною назвою «Спів, запозичений у світу» наголошує на закономірності того, що відома фраза композитора «Музика — це спів світу про самого себе» стала заголовком кількох розвідок про українського композитора, адже вона відкриває шлях для виявлення «таїни музики Валентина Сильвестрова». «Найперше, світ, — пише Ю. Чекан. — Музика Сильвестрова творить унікальний інтонаційний образ світу, *ліричний за природою*. Багатьма незримими каналами цей світ сполучається з “великим” світом, із Всесвітом — акумулюючи його звуковияви, що їх тонко виокремлює уважний слух композитора,

концентруючи їх, одухотворюючи і віддаючи назад, у простір Культури» [100].

Такі творчі настанови не випадково спонукають до думки про те, що «мелодизм, кантилена, вокальність — це основи музики Сильвестрова. Вони виявляються не тільки у глибинній спорідненості творів українського митця із творчістю найвидатніших мелодистів Європи — Моцарта, Шуберта, Шопена, Чайковського, Рахманінова, — у насиченості Сильвестровських текстів знаками культури *Lied* та романтизму; у проспіваності кожної лінії, у наскрізній мелодизації фактури. Звуковий світ творів Сильвестрова розгортається, ніби мелодія: від первинного імпульсу — до останнього відлуння» [100]. Тому навіть в інструментальних творах, без слів, ці особливості індивідуального стилю композитора виявляються не менш виразно і рельєфно, ніж у композиціях, у яких голос (або голоси) безпосередньо виявляють вокальну природу інтонування.

До сьогодні композитор перебуває у сфері цих художньо-естетичних принципів і творчих ідей. Проте жанрова сфера його творчості на початку ХХІ століття значно розширюється. Так, широко представленими жанрами у творчості Сильвестрова, поряд із багателями як особливим виразом «непрямого тексту, який робить вигляд, що він прямий» (В. Сильвестров) [87, с. 185], стають хорові жанри.

З 1995 року, коли вперше була виконана «Кантата» на вірші Т. Шевченка, закріплюється увага до хорової музики. Щодо цього розширення жанрової сфери творчості, Ю. Чекан цитує слова Сильвестрова про те, що для нього хор — це «...первинна музика, первинна субстанція. Причому європейського типу» [100], а також зізнання композитора: «Я ніколи не вважав, що буду писати хорові речі. Щодо хору в мене не було особливого зацікавлення, тому що я індивідуаліст. Фортепіано — ось моя доля» [100]. Однак шлях до хорової творчості виявився довгим і непростим.

Знаковим фактом на шляху наближення композитора до хорових жанрів стало виконання «Кантати» капелюю «Думка» (диригент Євген Савчук). Тож на початку 1990-х років ситуація, нарешті, змінилась, і Сильвестров активно почав працювати у сфері хорової музики. У 1995–1996 роках він пише «Диптих» (на тексти молитви «Отче наш» і «Заповіту» Шевченка) й «Елегію» (на вірші «Дивлюсь, аж світає...»). Симптоматично, що саме Шевченкові поезії «стають однією з наріжних опор хорової музики В. Сильвестрова» [97, с. 61], а зацікавленістю композитора хоровими жанрами визначаються особливості його творчості двох десятиліть ХХІ століття.

Цінні спостереження щодо сутності такого повороту композитора до хорового звучання висловлює Ю. Чекан, окреслюючи рух від авторського переконання принципової чужинності хорової музики («Я весь час говорив: я не хоровий композитор. І ось партитури — вони не мають вигляду типової хорової музики ... Там немає понять поліфонія, гомофонія, там є поняття акустика...» [100]) до такого великого значення у творчому доробку, коли вона взагалі постає «жанровою домінантою» творчості Сильвестрова в останні роки в результаті «тісної співпраці з хормейстером Миколою Гобдичем та очолюваним ним камерним хором “Київ”» [97, с. 61].

Творчий тандем двох видатних представників сучасної української культури сформував міцну платформу для розвитку української хорової музики. Так, у розгорнутій статті про діяльність Миколи Гобдича, Тетяна Гусарчук вказує, що з 1991 року, коли хормейстер, уже досвідчений музикант, став художнім керівником і головним диригентом камерного хору «Київ», було здійснено «більше 1000 концертних виступів на сценах двадцять однієї країни світу» [31, с. 234], а на базі хору започатковано 1996 року «Бібліотеку хору “Київ”». Характеризуючи цю унікальну серію нотних видань хорових творів українських композиторів різних століть, Т. Гусарчук підкреслює, що специфікою видавництва є «його концепційна

послідовність — видання української хорової, передусім духовної музики минулого і сучасності» [31, с. 225]. Понад 200 творів українських композиторів входять до «Бібліотеки», що стає важливою передумовою поширення творів українських композиторів, а неперевершені зразки їх виконання хором «Київ» закріплюють історичні традиції розвитку української музичної культури передусім як культури хорового співу і затверджують визнання цього факту в усьому світі. Недаремно в сучасних дослідженнях «високу місію М. Гобдича та хору “Київ”» порівнюють «з місією видатного українського диригента Олександра Кошиця» (Л. Руденко) [31, с. 234].

Власне сам М. Гобдич високо оцінює унікальний внесок В. Сильвестрова у скарбницю української хорової музики. Зокрема, він підкреслює, що композитор звертається до хорової творчості, уже набувши значний мистецький досвід, і зазначає, що вже «...після випробування нових ідей у різних жанрах, В. Сильвестров переніс їх у хорові партитури — і це спрацювало. Досягнувши в цьому найбільш високого рівня емоційного захоплення, коли насправді “перехоплює дихання і зупиняється серце”» [87, с. 297]. Зокрема, видатний музикант згадує своє незабутнє враження від виконання «Диптиха» капелою «Думка»: «Це були неймовірні відчуття, здавалося, час перестає існувати — музична сповідь ллється спокійно, вдумливо... із загальною молитовною зосередженістю, без пози та самолюбівання, проте з яскравою індивідуальністю. Пізніше схожі відгуки захоплення я постійно чув від багатьох слухачів під час наших гастролей Європою та Америкою» [87, с. 297] Тож зрозуміло, що творчий союз Сильвестрова й Гобдича виявився дуже плідним. У результаті, як підсумовує М. Гобдич надбання композитора в хоровій сфері, «На сьогодні (на 2012 рік. — *В. Я.*) В. Сильвестров має у своєму арсеналі близько ста найменувань окремих духовних творів тривалістю звучання більше 5 годин. Він взявся за написання релігійної музики як переважно оркестровий

майстер, але за десятиліття *став одним з найбільш плідних та успішних хорових композиторів за всю тисячолітню історію української духовної музики*» [87, с. 297].

У цьому контексті закономірним і водночас неочікуваним явищем стає народження масштабного циклу хорових циклів із маніфестованою програмною назвою відверто громадянського звучання «Майдан — 2014». У контексті філософських концепцій творів Сильвестрова, що, за його словами, утворюють «космічні пасторалі» і вже набули традицію усвідомлення через топос «співвідношення особистості і Всесвіту» [73, с. 14], громадянський пафос цього твору може здаватися неочікуваним. Однак така несподіваність семантичного поля, у якому зазвичай розгортаються художні концепції творів композитора, лише удавана. Про це дуже влучно пише Ю. Чекач у передмові до видання партитури твору.

Досвідчений знавець сучасного українського музичного життя наводить показові слова Сильвестрова — «До хору у мене не було особливого інтересу, тому що я індивідуаліст», які коментує так: «Індивідуаліст — отже людина, що ставить особисте на перше місце? Індивідуаліст — особа, що ігнорує суспільне, актуальне для багатьох? Індивідуаліст — персона, що живе у своєму світі, і яку не обходять події поточного життя? Парадокс у тому — що “індивідуаліст” Сильвестров ніколи не жив осторонь» [99, с. 3]. Тож, риторичні запитання Ю. Чекача закінчує міркуванням щодо сутності індивідуального творчого бачення композитора: «У радянські часи тотальної несвободи у своїх камерних та симфонічних композиціях він створював *островці свободи Духу*, вільно використовуючи західні техніки композиції, що тоді вважались “ідеологічно шкідливими”. <...> Коли було зняте табу на культову музику і в Україні активізувалась творчість у духовних жанрах, він тривалий час залишається осторонь мейнстріму, а потім, звернувшись до сакрального Слова, йде власним шляхом» [99, с. 3].

Свобода духовного вибору, сміливість мати власну творчу позицію постають константними рисами мислення В. Сильвестрова. Тому «раптовий» перехід композитора від «чистих» смислів «космічних пасторалей» та духовних злетів «після прочитання» текстів європейської музичної культури в «метамузичних» та «постлюдійних» творах попередніх років до громадянського пафосу й резонування суспільного життя у масштабному хоровому циклі «Майдан — 2014», насправді, сприймається як закономірне явище, що свідчить про «новий виток» розгортання творчої енергії композитора. На певне оновлення творчих інтенцій митця вказує і Ю. Чекан: «З початком Революції Гідності хорова творчість Сильвестрова набула *нових, порівняно з попереднім часом, рис*. У його творах більш виразно проступають ознаки доби» [99, с. 3].

Надзвичайно змістовна «Передмова» до видання твору «Бібліотекою хору “Київ”», на жаль, залишається єдиним музикознавчим відгуком на твір композитора. Важливим джерелом інформації стають також численні виступи Сильвестрова у пресі та інтерв'ю, у яких можна знайти цінні деталі роботи над хоровим циклом, а також безпосередньо відчуті емоційну атмосферу, у якій народжувався «Майдан — 2014».

В. Сильвестров визначає твір як «цикл циклів» і підкреслює, що вперше його виконав хор «Київ» під орудою Миколи Гобдича: «Це муніципальний хор. І він був виконаний якраз у тому залі, де ховалися майданівці — Дім архітектора. Там перший раз було виконано» [86]. Цим жанровим визначенням підкреслено концепційну єдність твору, його композиційну цілісність і завершеність, що притаманні жанру кантати загалом. Таке посилення на жанр кантати виявляє і певні зв'язки (драматургічні й композиційні) із «Кантатою» на вірші Т. Шевченка також для хору *a cappella* (художні паралелі більш детально розглянемо далі, у другому розділі роботи).

Вибір типу хорової фактури як співу *a cappella* виявляє глибину задуму. Тому деякі тексти Шевченка стали такими ж літургійними, як “Отче наш”. Наприклад, “Реве та стогне Дніпр широкий”. А літургійні тексти виповнюються сотні років» [87].

Безмежно широкий за всіма резонуючими змістами смисловий шар твору наповнюється прямими історичними посиланнями, що їх надають дати драматичного протистояння, які зазначив автор: 13 січня, 23 січня, 13 лютого, 18 лютого... а також присвята твору загиблому герою Сергію Нігояну.

1.2. Теоретичні аспекти поняття «поетика» в сучасних музикознавчих дослідженнях

Термін «поетика» досить поширений у сучасних гуманітарних науках. Він часто фокусує дослідницькі інтенції і в музикознавчих роботах¹, тому здається зрозумілим і достатньо висвітленим. Проте видається важливим визначити акценти у дослідницьких стратегіях, що маркуються як вивчення «поетики» цілого.

Як відомо, своє теоретичне обґрунтування термін «поетика» набув у класичних працях літературознавців ХХ століття — Сергія Аверінцева [1], Віктора Жирмунського [37], Дмитра Лихачова [57], Юрія Лотмана [59] та інших. Справжнім «введенням» у проблематику поетологічних літературознавчих досліджень можна вважати міркування М. Гаспарова у передмові до «Лекцій зі структуральної поетики» Ю. Лотмана. Пояснюючи сутність нового дослідницького методу, науковець підкреслює важливість створення *мобільної системи елементів*, яка б враховувала і позатекстові, і внутрішньотекстові семантичні параметри: «Найголовніше і найважче в цій теорії поезії — відносність. Поетика структуралізму — це *поетика не*

¹ Ідеться про праці Наталії Гуляницької [30], Карла Дальхауза [32], Раїси Куницької [54], Марини Лобанової [58], Інни Некрасової [Error! Reference source not found.], Ірини Вавшко [17] та ін.

ізолюваних елементів художньої системи, а відносин між ними. Ймовірно, було б нескладно зробити список усіх іменників, що знаходяться на третій стопі 4-стопного ямбу “Полтави” <...> та відокремити серед них предмети (“образи”) від абстрактних понять <...> Але ось перед нами слово “троянда”. Яке чуттєве забарвлення переважає у цьому образі: колір чи запах? Не сказати, доки не розглянеш контекст» [59, с. 12]. Тож украй важливо «порахувати стопи» та здійснити всі аналітичні процедури, проте результатом вивчення тексту має бути не формальний підхід, а перехід на новий рівень розуміння всіх технічних параметрів. А в цьому процесі дуже важливою є постать самого дослідника, так само, як і читача: «Мовою “Лекцій зі структуральної поетики” сказане формулюється в такий спосіб: “прийом у мистецтві проектується зазвичай не на один, а на кілька фонів” читачького досвіду та читачької досвідченості. Чи можна говорити, що якась із цих проєкцій більш істинна, ніж інша?» [59, с. 14].

Наведені цитати яскраво виявляють один із головних напрямів літературознавства ХХ ст. — дослідження «поетики» тексту, звернення до «поетики» як науки, що об’єднує і «об’єктивні» (формальні), і «суб’єктивні» (сміслові) параметри в нову систему і дає змогу розуміти не тільки виявлені назовні, а й приховані фактори формування художнього цілого. Це пояснює поширення методологічних засад поетологічного вивчення літературних творів серед радянських літературознавців і філологів другої половини ХХ ст.

Особливого значення для затвердження нової наукової практики в царині методологічних принципів вивчення художніх текстів мала концепція С. Аверінцева, яку він виклав, зокрема, у «Поетиці ранньовізантійської літератури» [1]. Видатний філософ і літературознавець ХХ століття зазначав: «Термін “поетика” має в російському побуті щонайменше два різні значення. По-перше, це наукова теорія словесної художньої творчості або система методично розроблених рекомендацій для неї <...> Така “поетика”

перегукується з Аристотелем. По-друге, це *система робочих принципів будь-якого автора*, чи літературної школи, чи цілої літературної епохи: те, що *свідомо чи несвідомо* створює собі будь-який письменник. Така “поетика” існувала за тисячоліття до Аристотеля ...» [1, с. 7]. Відповідно, С. Аверінцев підкреслював, що для нього особливе значення мало трактування грецького слова «поетика» (від ποιητική; тобто τέχνη «поетичне мистецтво») *в практичному аспекті*: «Так ось, предмет цієї книги є “поетика” у другому значенні слова, іманентна самій літературній творчості, *практична поетика*: не теорія літератури ранньовізантійських учених, але *робочі установки* ранньовізантійських письменників, як ці останні, реконструюються із самих літературних пам’яток» [1, с. 7].

Саме «практична поетика» як методологічна система стала об’єктом екстраполяції в суміжні види мистецтва, зокрема й у музичне мистецтво. Так, коментуючи підхід Аверінцева до проблеми розуміння художніх текстів, сучасна білоруська музикознавиця Н. Бичкова пише, що поняття поетики слід розуміти «як систему “робочих принципів” і як майстерність, що співвідноситься з літературознавством у розподілі поетики на “*невимовлену*” та “*вимовлену*“, *макропоетику* та *мікропоетику*, зокрема й у членуванні на стилістику, тематику, композицію, а також у побудові поетики індивідуального стилю композитора та розгляді поетики як предмету й інструменту дослідження» [16, с. 70]. Іншим словами, розуміння терміну «поетика» має в контексті сучасних досліджень два смислових вектори: «як наукове поняття та об’єкт науки, де поетика постає узагальненням наукових уявлень про різні сторони художнього твору поза їхньою конкретною художньою реалізацією (щодо системи виразних засобів та способів їх структурної організації) або як синонім вислову “система виразних засобів”, — і як художнє явище, зумовлене певними умовами: історичними, національними, змістовними, жанровими, стильовими та ін.» [16, с. 70]. Таке розуміння терміна видається актуальним для дослідження обраного

артефакту в широкому культурному контексті, з одного боку, та у полі нових стилістичних тенденцій і відтворення традиційних мовних моделей, з іншого¹.

Докладний аналіз сучасного стану дослідження категорії «поетика» у вітчизняному музикознавстві міститься у фундаментальній статті Світлани Єрмакової «Про трактування музичної поетики у вітчизняному музикознавстві» [33]. Авторка підкреслює, що напрям музично-поетологічних робіт вибудовувався поступово від початку ХХ ст., починаючи з досліджень Болеслава Яворського і Бориса Асаф'єва, коли термін «поетика» ще не мав статусу наукового поняття і використовувався, швидше, як метафора. Особливого ж значення у процесі формування суто наукового семантичного тезаурусу поняття «поетика» мало видання 1942 року курсу лекцій «Музична поетика» І. Стравинського. «Ця книга, — пише С. Єрмакова, — практично перша музично-естетична праця, присвячена спеціальному вивченню питань музичної поетики У ній композитор чітко формулює ідею про ієрархію музичного змісту» [33, с. 7].

У 1939–1940 роках Ігор Стравинський читав лекції в Гарвардському університеті, текст цих лекцій згодом був опублікований під назвою «Poétique musicale sous forme de six leçons» («Музична поетика у формі шести уроків»). Ця оригінальна теоретична праця представника музичної культури ХХ століття відкриває шляхи у його «творчу лабораторію» та дає змогу краще зрозуміти специфіку композиторського мислення загалом. Симптоматично, що Стравинський обирає саме поняття «музичної поетики» для «робочого» визначення свого прагнення усвідомити основи композиторського ремесла і композиторської майстерності. Зокрема він

¹ Зауважимо, що в роботі М. Лобанової про музичну культуру барокової доби також наведено розподіл музичної поетики на теоретичну і практичну [58]. Такий спогад про музичну культуру ХVII ст. не є випадковим. Показово, що власне автора музики в епоху Бароко називали *musicus poeticus*. Це резонує з дивним для початку ХХ століття, але закономірним у процесі руху європейської музики поглядом І. Стравинського на музичну поетику як на «мистецтво винаходити», а також його осмислення ролі творця в цьому акті як «винахідника музики».

зазначає: «Я не забуватиму, що перебуваю на кафедрі поетики; ні для кого з вас не секрет, що поетика буквально означає “вивчення створення твору”. Дієслово *poiein*, від якого походить слово поетика, означає не що інше, як “робити” (to make). Поетика стародавніх філософів не допускає ліричних виливів щодо природного таланту і сутності краси. Одне й те саме слово *τέχνη* охоплює і витончені мистецтва, і прикладні, воно належить до науки та вивчення певних правил ремесла. Тому поетика Аристотеля постійно повертається до понять *індивідуальної роботи, розташування і структури*» [90, с. 171]. І далі Стравинський промовисто заявляє: «Отже, йтиметься не про мої особисті почуття й уподобання і не про теорію музики, пропущену крізь призму суб’єктивного сприйняття» [90, с. 173]. Очевидно, композитор шукає нові шляхи об’єднання загальних правил створення музичної композиції та індивідуального досвіду у новому форматі міркувань про музику. І поняття «поетика», на думку Стравинського, якнайкраще відповідає такому напрямку міркувань.

Цікаво, як сам композитор пояснює свої устремління, зізнаючись, що він хоче зробити «догматичну сповідь»: «Ми не можемо досягнути феномен творчого незалежно від форми, у якій виявляється його існування. Однак кожен формальний процес впливає з якогось принципу, і вивчення цього принципу потребує саме того, що ми називаємо догмою. Інакше кажучи, наша потреба в тому, щоб порядок переважав над хаосом, щоб належна лінія наших дій виділилася зі сплетіння можливостей та невизначеності ідей, передбачає необхідність догматизму» [90, с. 172]. Вектори можливих взаємодій творчого й формального, композиторської свободи й мистецького правила і дає змогу розмову про «поетику» тобто про те, «як “виробляти” щось відповідно до музичного порядку» [90, с. 172].

Протягом наступних десятиліть дослідження різних аспектів поняття «поетика» в музиці набуло значного поширення. Ситуацію, що склалася на сьогодні, рельєфно узагальнює Світлана Єрмакова. «У вітчизняному

музикознавстві нині виділяються два підходи до розробки проблеми музичної поетики, — пише авторка. — Один з них позначений граматичним аналізом виражальних засобів музики, змістовним розглядом музичних структур, жанрів. Визначимо цей підхід як *структурно-змістовний*. Другий підхід пов'язаний з вивченням будови музичного змісту, виділенням у “художньому світі твору” його “духовного змісту” (В. В. Медушевський), пізнанням “духовного шару музики” (М. Г. Арановський). Позначимо цей підхід як *змістовно-смісловий*» [33, с. 6]. Очевидно, саме такий синтез «ремісничого» і «творчого», матеріально зафіксованого і духовного, конкретних технічних параметрів композиції та невимовних далеких від будь-якої конкретики смислів мав на увазі І. Стравинський, коли пропонував визначити процес формування музичного твору через античне поняття «поетики».

Зазначені два вектори усвідомлення музичних композицій організують дослідження багатьох авторів. Зокрема, етапи наукового усвідомлення поняття «поетика» докладно розглядає Наталія Гуляницька у фундаментальній роботі «Поетика музичної композиції: теоретичні аспекти російської духовної музики ХХ ст.». Авторка пише: «Поетика музичної композиції, виходячи із загальних мистецтвознавчих положень, містить *методи теоретичного та історичного характеру*, зазвичай не ізольовані один від одного, а навпаки, такі, *що доповнюють один одного і взаємодіють*» [30, с. 12]. У результаті формується особливий «поетико-стилістичний підхід, підсилений історико-теоретичною орієнтацією» [30, с. 13]. Його основними «принципами», на думку дослідниці, постають *жанр* («жанр — як тип художнього твору, — має зміст, призначення і форму організації матеріалу» [30, с. 13]), *структурно-композиційна організація, звуковисотна система, ритмічна система*, а також визначальні для сучасної хорової музики *фактура* (як «спосіб існування музичної тканини, який має на горизонтальній осі мелодичний (поліфонічний) вимір, а на вертикальній —

гармонічний») і «хорова інструментовка» («звукообраз композиції») [30, с. 14]. Щодо останньої, Н. Гуляницька наводить термін Олександра Нікольського «поетика тембризації» і наголошує, що сьогодні питання звукового колориту й виразності звучання не є додатковою характеристикою хорової композиції, а постають як її сутнісна якість, тож потребують цілеспрямованого дослідження.

У зазначеній роботі авторитетної дослідниці хорової музики містяться цінні спостереження щодо необхідних аспектів усвідомлення специфіки взаємодії горизонтальних та вертикальних параметрів хорової тканини загалом, що допомагають виявити різнорівневі смислові й стилістичні площини у творі. Використовуючи терміни теорії стилю О. Ф. Лосєва, Н. Гуляницька визначає їх так: «первинна модель» і «принцип конструювання». Так, «первинна модель у творах, що належать до жанру духовної музики, — онтологічна, тобто містить сутнісно-буттєві проблеми, що інтерпретуються з богословських, філософських, естетичних і художніх позицій» [30, с. 15], а якщо йдеться про світські твори, важливим постає виявлення *міри індивідуального авторського світосприйняття* як необхідної для розуміння цілого «надструктурної» (О. Лосєв) характеристики.

Щодо другого аспекту аналізу — виявлення принципу конструювання — то тут шляхи виконання завдання тісно пов'язані із традиційними аналітичними процедурами, що затвердились у музикознавчій науці. Тож авторка підсумовує: «**Поетика музичної композиції — категорія, яка дає змогу досліджувати художній феномен у різних його аспектах.** Первинна модель і конструктивний принцип, що виявляють стиль на різних рівнях; поетична лексика і поетичний синтаксис, що характеризують музичну мову в різних її проявах, — ось той методологічний апарат, який дає змогу добувати зерна знань у цій галузі, як і в інших — музично-суміжних» [30, с. 356]. У роботі будемо використовувати ці настанови як фундаментальні методологічні орієнтири.

Цікаво, що увагу до поетики музичної композиції виявляють не тільки музикознавці, а й композитори другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Зокрема, Лючано Беріо пише: «Сьогодні поняття музичної поетики більше не є предметом для суперечок, і йому не потрібні доводи для захисту. Ми можемо говорити, без непорозумінь, про поетику Антона Веберна, Олів'є Месіана, Ігоря Стравинського або Бели Бартока, тим самим застосовуючи *розгорнуту й оригінальну концепцію бачення музики*» [12, с. 81]. Підсилюючи ракурс *унікальності втілення авторського «я»* та зростання уваги саме до неповторного плану реалізації творчої особистості, Беріо акцентує важливість *заміни процедури «аналізу» актом дослідження «поетики»*. Він підкреслює: «Поняття поетики, яким би воно не було спільним, завжди несе в собі *самосвідомість та еволюційний погляд на створення музики* і на критерії, що цим керують. Як тільки опис проникає у специфічні деталі цього твору, поетика поступається місцем аналізу. Дві тисячі років тому ідея аналізу могла би бути зрозумілою як щось подібне до “логіки”, виведеної з теоретичних наук (таких, як фізика чи математика)» [12, с. 81].

У контексті цих міркувань важливою є думка Л. Беріо про те, що ми використовуємо безліч типів аналізу («формальний аналіз, семіологічний аналіз, структурний аналіз, гармонічний аналіз, герменевтичний аналіз, ритмічний аналіз, неопозитивістський аналіз, феноменологічний аналіз, квалітативний та квантитативний аналіз, статистичний аналіз, мелодичний і стилістичний аналіз» [12, с. 82]), проте *«поетика композитора завжди є чимось іншим, ніж ті аспекти, які можна аналізувати, — як і форма, яка є завжди чимось більшим, ніж сума її частин»* [12, с. 82].

Підкреслимо також *динамічне розуміння* видатним представником музичної культури ХХ століття принципів створення композиції, що знаходять відображення у понятті «поетика». Л. Беріо зазначає: «Аналітик, що застосовує до твору наперед відому теорію, стає пародією композитора, який має священне бажання створити звукову архітектуру, сумісну зі

структурними критеріями композиції самої по собі. Насправді ми можемо уявити собі аналітиків, які в ході своїх досліджень очевидно демонструють свої наміри вступити в антагонізм із композитором. Їхній творчий імпульс, таким чином, набуває негативного ухилу: замість шукати шляхи до змісту смислу твору, вони використовують твір для прояснення сенсу своїх власних аналітичних процедур. Тоді аналіз стає гарантією об'єктивності аналітика і незалежності його чи її інструментарію, а твір вторгається в аналітичні межі, подібно до троянського коня» [12, с. 84]. Тож віднайдення балансу між власним досвідом сприйняття й знанням певних правил і традиційних моделей організації звукової тканини є нагальною задачею дослідника в процесі усвідомлення музичного твору.

На особливу увагу заслуговують фундаментальні роботи видатної української дослідниці Ніни Герасимової-Персидської, присвячені поетиці партесних концертів [26]. Оригінальним продовженням теоретичних позицій книги Н. О. Герасимової-Персидської стала нещодавно захищена дисертація Ірини Вавшко «Музична поетика рок-балади» [17]. Хоча предмети дослідження в цих роботах віддалені один від одного хронологічними й соціокультурними чинниками, І. Вавшко знаходить моменти перетину композиційних практик різних епох, якщо до них підходити в аспекті розуміння специфіки музичної поетики. Зокрема, І. Вавшко посилається на думку Н. Герасимової-Персидської: «Стабільність показників жанру протягом тривалого часу дає можливість проаналізувати твір зрілого періоду з метою виявлення у ньому комплексу типових прийомів <...> Все це створює передумови для виявлення поетики партесного концерту» [17, с. 51]. Відповідно, авторка проводить аналогії між неточно нотованим або зовсім ненотованим матеріалом рок-композицій та проблемами сучасної розшифровки рукописів партесних концертів, а також звертає увагу на принцип відбору й систематизації матеріалу в обох сферах.

Розглядаючи різні рівні музичних рок-композицій, І. Вавшко спирається на висновок Н. Герасимової-Персидської: «Еволюціонуючи по лінії закріплення стійких якостей, концерт починає потім внутрішньо диференціюватись, породжуючи свої видові відгалуження. Але ядро жанру залишається незмінним, виступаючи як носій інваріантних значень. Стійкість одних рис та варіантність інших зумовлює ефективність функціонування жанру» [17, с. 55]. Отже, побудова динамічної системи співвідношення константних і перемінних жанрових (а також мовних) параметрів є основою дослідження поетики музичної композиції.

Крім того, виділимо ще низку праць, актуальних для розуміння поняття «поетика» у пропонованому дослідженні. Цінні наукові ідеї знаходимо в дисертації Інни Некрасової «Поетика тиші у вітчизняній музиці 1970–1990-х років ХХ ст.» [69]. На основі аналізу художньо-стильових тенденцій у музиці останньої чверті ХХ століття, для якої «тиша стала стійкою стильовою прикметою (С. Губайдуліна, Г. Канчелі, Дж. Кейдж, Л. Ноно, Х. Лахенман, В. Сильвестров, А. Пярт та ін.)», дослідниця вперше розглянула тишу як «один із провідних образів символів епохи» [69, с. 4]. У роботі І. Некрасової тиша постає як «образно-сміслова універсалія, що пов’язує різноспрямовані тенденції та відкриває шляхи до синтезу різних видів мистецтва» [69, с. 4]. Виявляючи паралелі (за визначенням дослідниці, «історичні “ритми” тиші») в поетиці тиші західних і східних культурних традицій, авторка підкреслює семантичну й функційну рухомість досліджуваного феномену, його здатність мігрувати від «рельєфу» до «фону» і навпаки. Відповідно, феномен тиші розглянуто на різних рівнях його виявлення в музичному творі: «1. тиша — акустичне явище (власне тиша); 2. тиша — філософсько-естетична категорія (спокій, статика); 3. тиша — незвучна основа музичного процесу (час енергія); 4. тиша — характеристика типу дискурсу (медитативний, психоделічний); 5. тиша — топос, установка, налаштування, «акцептор дії» (Є. Назайкінський); 6. тиша — образ у різних

своїх проявах; 7. тиша — знак, семантична одиниця (пауза чи звук у значенні паузи); 8. тиша — засіб виразності» [69, с. 6].

Особливо важливим для нашої роботи видається четвертий розділ роботи «Рух тиші», присвячений аналізу драматургічних та композиційних функцій тиші у просторово-часових параметрах музичного твору. Некрасова розглядає різні типи драматургії з позицій функціонування тиші і виділяє «контрастно-конфліктну», зокрема «паралельну» драматургію; «безконтрастну» драматургію та її різновид — медитативну драматургію» [69, с. 17]. Розмірковуючи над специфікою останнього типу руху, І. Некрасова вводить поняття «*латентна драматургія*», «що передбачає наявність у творі прихованого драматургічного ряду, який утворює символічну паралель до основного. Прояв латентної драматургії пов'язаний із впливом “непроявлених” властивостей тиші, що виявляються в осмисленні цілісного контексту твору. Перефразовуючи О. Блока, *латентну драматургію можна порівняти з “покривалом, розтягнутим на вістрях кількох слів”, звуків, смислів*. Елементи, що становлять цей “покрив”, як “віхи прихованого сюжету”, пов'язують фрагменти тиші єдине ціле, висвітлюючи її узагальнюючий символічний сенс» [69, с. 17]. В іншому місці дослідниця пропонує ще одне рельєфне визначення сутності латентної драматургії «як перенесення смислового “відбиття” звукових подій у сферу надзвукової енергетики» [69, с. 18]. Крім того, І. Некрасова розглядає такі показові аспекти виявлення тиші в музичній композиції, як «тихі кульмінації» та «коди-постлюдії». Усі ці спостереження мистецтвознавиці окреслюють нові завдання дослідника сучасної музики, який має вслуховуватися не тільки в реальне звукове полотно, а й в усі його «сміслові обертони» і навіть «зворотний бік» звучання, який ми сприймаємо як тишу. Такі аналітичні настанови дають змогу більш точно розуміти композиторський художній задум і визначити магістральні смислові траєкторії його виконавського відтворення.

Закономірно, що поняття поетики мистецтвознавці застосовують для дослідження творів В. Сильвестрова. Увагу науковців зосереджено переважно на симфонічних та фортепіанних опусах майстра. Так, Світлана Щелканова у статті, присвяченій аналізу Другої симфонії (1965), пропонує підійти до розуміння цього твору «як апології простору, що звучить» [106, с. 113]. Пояснюючи художні новації, що пов'язані з цим авангардним твором композитора, дослідниця зазначає: «З позиції сьогодення, музична краса Другої симфонії В. Сильвестрова значною мірою пододала інерцію, що склалася у композиторській практиці, “оголила” онто-сонологічний генезис жанру (термін Н. Рябухи — *В. Я.*) і, у зв'язку з цим, — спровокувала оновлення законів музичної творчості. Симфонія — це не лише результат творчого акту створення чистої музики (Бетховен, Малер, Чайковський, Шостакович), а й *маніфестація онтологічних основ жанру, іманентних авторському стилю*. Прочитуємо Автора: “ ***Я опускаю вторинні, дуже важливі вторинні ознаки музики, я їх ніби послаблюю, для того, щоб посилити первинні, онтологічні***”» [106, с. 113].

Таке творче кредо митця, природно, зумовлює зміну традиційних композиційних орієнтирів, що закріпилась в особливому розумінні категорії стилю та індивідуального композиторського почерку. Відомо, що В. Сильвестров охарактеризував свій стиль як «слабкий», і це свідчить про його неповторного ставлення до «вторинних ознак» музики, які традиційно становили сутність індивідуального мовлення композиторів Нового часу.

Зізнанням В. Сильвестров також підтверджує своє особливе розуміння статусу музики в сучасному світі, а звернення до філософських аспектів буття людини свідчить про принципово нові художні завдання митця, щодо яких С. Щелканова пише: «Нам цікавий шлях “*sacrae scientie*” послідовного “зняття” вуалей смислу, принципової неможливості єдино правильного прочитання, певної дбайливості у відкритті істини. Ми зустрічаємось у цій симфонії з новим всесвітом, який багато в чому є *terra nova* для дослідника,

тому з герменевтичною тактовністю й обережністю необхідно “розпитати” і “вислухати” цей невідомий текст, радіючи його впізнаванню» [106, с. 114]. Саме завдання бути «співрозмовником», а не тільки об’єктивним спостерігачем, бути залученим у процес розгортання звучання, а не фіксувати його особливості ззовні, роблять аналіз усіх музичних процесів у творах Сильвестрова вкрай складними і перетворюють будь-які спостереження дослідника на справжній виклик та перевірку професійної зрілості.

Отже, переконливого звучання набуває висновок дослідниці, який не тільки характеризує властивості обраного твору, а й відкриває унікальну смислову панораму творчості Сильвестрова загалом: «Друга симфонія є особливим типом симфонізму, а саме: її семантичний модус ми визначаємо концептом *Musica Mundana*. <...> Її народження не тільки не залишилося маргінальною подією музичної історії, а й сприяло зміні шляхів розвитку жанру в українській музиці останньої третини ХХ століття. Цей твір — маніфест універсуму, що звучить, музики як об’єктивної духовної реальності, а жанрова експлікація відсилає до етимону “співзвучності”. Звідси просторовість симфонічної форми, апроцесуальність і, фактично, розрив з антропологічною концепцією жанру (М. Арановський). Звернення до симфонії як аналога музичного космосу — *світового співзвуччя* — викликане іманентним потягом людства до *радості вслуховування, усвідомлення звуку як ціннісної категорії, очищеної від будь-якої упередженості*» [106, с. 118]. Тож технічні нотатки дослідниці вдало поєднуються із філософським визначенням їх смислового навантаження.

Зазначені художні орієнтири зумовлюють особливі принципи організації композиції. На це, зокрема, вказує О. Михайлова [62]. Аналізуючи драматургію симфоній В. Сильвестрова, вона тонко відчуває специфіку мислення митця і пропонує визначити процес, що структурує розгортання музичної тканини, як «*метаструктуру хвилі*». Звернення до

природного явища («хвиля») і поєднання його з над-раціональними чинниками («метаструктура») видається дуже вдалим для формулювання неповторних підходів композитора до створення музичного цілого.

Серед мовних параметрів, що набувають нового трактування в музиці Сильвестрова, слід більш детально зупинитися на мелодиці. Сам композитор дуже яскраво пояснює цю рису свого мислення: «...мелодія — це людський параметр у світовій музиці. І він пов'язаний зі словом. З поетичним словом, що «співає» словом. Уявімо собі музику як якусь міфічну істоту з потужними силами. Але у цієї істоти є очі та посмішка. Ось усмішка — це і є мелодія. ... У будь-якій бетховенській чи малерівській симфонії, крім хтонічної сили, розвитку, є ці сигнали — *посмішки*. Їх пізнають ті, хто їх слухає, ті, хто повертається до них. Без цього музичні тексти безпам'ятні. Їхня пам'ять — лише партитурний папір. Папір пам'ятає, а не слух» [81]. Як підкреслює Сильвестров, такі міркування приводять його до «багательного епосу», коли «народжується музична мить — миттєвість зародження мелодії» [81]. Починаючи з 2000 років, ця творча сфера стає надзвичайно важливою для композитора. Закономірно, що в останнє десятиліття з'явився ще цілий ряд робіт, що присвячені особливостям багательей як феномену сучасної музичної культури (серед авторів: Ю. Фурдуй [95], К. Моцаренко [64–67], М. Кузнєцова [53]).

Отже, залучення означених ідей до процесу дослідження твору В. Сильвестрова дає змогу зрозуміти унікальність його художніх рішень і виявити шляхи поєднання «первинних і вторинних ознак музики» (В. Сильвестров), усвідомлення яких постає необхідним етапом виконання творів композитора.

РОЗДІЛ 2

«МАЙДАН — 2014» У ФОКУСІ ДОСЛІДНИЦЬКИХ РЕФЛЕКСІЙ: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

2.1. Загальні композиційні особливості твору

Валентин Сильвестров визначає «Майдан — 2014» як «цикл циклів». Така дефініція підкреслює новаторську природу масштабного хорového твору, який, з одного боку, є цілісною композицією, а з іншого — циклічною побудовою, що містить логічні зв'язки та принципи структурування на рівні виокремлених «малих циклів». Тому доцільним видається розглянути діалектику прийомів об'єднання-диференціювання композиційних складових, яка зумовлює постійне «перетікання» і перехід з одного рівня фіксації слухацького сприйняття на інший у процесі формування враження цілісного художнього феномену.

Твір складається з *чотирьох хорових циклів*, які містять 15 самостійних композицій, що слідує одна за одною *attacca*: «Гімн», «І вам слава, сині гори», «Со святимі упокой» (перший цикл); «Гімн», «Lacrimosa», «Святий Боже» (другий цикл); «Гімн», «Отче наш», «Requiem aeternam», «Agnus Dei» (третій цикл); «Гімн», «Елегія» (пісня без слів), «Молитва за Україну», «Гімн», «Колискова» (четвертий цикл).

Як видно вже з переліку частин, особливості у творі «емоційних тональностей» етапу української історії, який назавжди закарбований символічним смисловим концептом «Майдан — 2014», визначають звернення до різних вербальних факторів (у циклі використано українську, церковно-слов'янську, латинську, білоруську мови), а також до знакових жанрів європейської музичної культури православної та католицької традицій. За слушним спостереженням Ю. Чекана, «мовна різноманітність <...> постає одним із символів універсалізму Майдану — і нагадує про вірменина Сергія Нігояна й білоруса Михайла Жизневського, чії імена

відкрили скорботний список Небесної Сотні...» [99]. У результаті народжується об'ємний багатовимірний смисловий універсум твору, який утілює основний концепт, зазначений у програмній назві, в аспекті транскультурної комунікації. Тож монументальне хорове полотно постає як феномен метакультури (термін Д. Андрєєва), який потребує не тільки усвідомлення в контексті національних музичних традицій, а й виходу у сферу онтологічних питань, що визначають сутність буття людини.

Можна припустити, що в метафоричному смислі композиція утворює величну *хорову фреску*. Алюзія до техніки монументального церковного живопису зумовлена необхідністю перетворення у процесі народження фрески реальних зображень в алегоричні, чуттєво-відчутних форм — у надчуттєві екзистенційні мисленнєві виміри. Так само, як сюжет фрески набуває позачасових і над-побутових онтологічних характеристик, так і усвідомлення обраних у творі історичних подій виходить далеко за межі їхніх соціально-політичних смислів. Виникає відчуття, що В. Сильвестров, як утаємничений у буття людини Майстер, який заповнював старовинні церкви сакральними образами за обрієм того, що можна бачити «неозброєним оком», відкриває слухачеві шлях у Світ вічних істин, які «звучать» уже за межами «реального звучання».

Така «*фрескова*» монументальна поетика композиції є безпосереднім продовженням пошуків В. Сильвестрова у сфері хорової музики попередніх років. Зокрема, певною композиційною моделлю для «Майдану — 2014» можна вважати «Кантату» на вірші Т. Шевченка, яку сам автор назвав «*іконою для слуху*». У змістовній статті Зої Лаврової [56] містяться цінні міркування щодо сутності такого авторського визначення, яке дослідниця «перекладає» у зручне для аналітичних процедур поняття «*іконної драматургії*» [56, с. 38]. Посилаючись на Сильвестрова, авторка наводить показові слова композитора: «Певний цілісний, але від початку неохопний образ повертається різними гранями, щоразу постаючи в новому світлі» [56,

с. 38], а також: «На першій погляд, вона («Кантата» — В. Я.) статична, але насправді <...> дуже багатопланова, так організована, що там одночасно присутня і одна подія, і інша» [56, с. 38].

Розвиваючи ці ідеї композитора, З. Лаврова зазначає, що в «іконній композиції» *«все подано в натяку, все присутнє одночасно»* [56, с. 38]. Зокрема, вона вказує на те, що «іконна драматургія кантати на слова Т. Шевченка передбачає єдність усіх трьох частин», яка досягається через «об'єднання їх однією мелодією» та новизну образної сфери, пов'язаної «з очищенням від стереотипів жанрового змісту через впровадження *нового типу драматургічної статики*» [56, с. 38]. Відповідно, авторка слушно зауважує: «Через згортання тематичного процесу кантати з композиційного рівня до мелодико-інтонаційного синтаксису та фактурно-фонічного рангів, у зону особливої виконавської уваги потрапляють мікроінтонаційні процеси драматургії» [56, с. 39]. Саме єднання різних «планів» розгортання музичного дискурсу, які утворюють неповторну конфігурацію дієвих змін на мікро-рівнях протікання часово-просторових процесів і статичної загальної організації, зумовлюють унікальність художнього рішення В. Сильвестрова.

Апробовані в першому хоровому опусі драматургічні принципи композитор використовує в подальшій роботі. Зокрема, глибокі спостереження щодо особливостей формування драматургічної моделі в «Диптиху» Сильвестрова висловлює З. Лаврова, порівнюючи диригентські інтерпретації твору Євгена Савчука (хор «Думка») і Миколи Гобдича (хор «Київ»). Про специфіку втілення «іконної драматургії» в цьому творі дослідниця пише: «Семантика заголовку дає змогу припустити, що вперше задум твору виник в уяві композитора як зримий (видимий) *геіштальт ікони*, отже і сам характер графічного (нотно-фактурного) та звукового (сонорного) оформлення музики “Диптиху” має багато аналогій із лаконічним стилем іконопису. Таким чином, музичний хронотоп хорового циклу В. Сильвестрова *композиційною конфігурацією та лаконізмом*

медитативного звукового втілення нагадує двоскладну ікону» [55, с. 425]. Такий підхід об'єднує В. Сильвестрова з іншими представниками сучасної музичної культури, зокрема А. Пяртом, для яких сакральне і земне, вічне і сьогоденне зливається у нову неподільну смислову структуру.

Зазначена *«медитативність стилю»* постає невід'ємним стильовим атрибутом В. Сильвестрова. Коментуючи його властивості, З. Лаврова спирається на загальну опозицію двох стильових парадигм у сучасній українській музиці, за визначенням О. Козаренка, — «“європоцентричного універсалізму” В. Сильвестрова з його підкресленим “аполонійством” та фольклористичного “діонісійства” М. Скорика, Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко» [55, с. 418]. Зокрема, дослідниця пише: «У ситуації плюралізму явищ культури та стильовій відкритості постмодерну протистояння авангарду і традиції втрачає свою актуальність. У кожного композитора ця проблема вирішується на рівні стилю і твору по-різному. <...> В умовах перенасиченості глобального інформаційного простору творча свідомість митця прагне *протиставити хаотичній сучасності індивідуальність та цілісність драматургічної організації мистецького твору»* [55, с. 420].

Ця думка видається вкрай важливою для усвідомлення «аполонічного» образу творчості Сильвестрова загалом та розуміння його шляхів створення *цілісної композиції* «Майдану — 2014» як відповіді на гострі виклики деструктивних процесів сучасності. Драматургічна модель «музичної статички» і загалом феномен «медитативного стилю», що пов'язані «з принципом аконфліктного фазового становлення цілісного структурно-акустичного інваріанту — “мелодії-слова-інтонації”» [55, с. 423], стають фундаментом для виявлення творчого задуму митця і в «Майдані — 2014». Саме «гнучкість медитативної статички» і оригінальність поєднання руху і статички, мікродинаміки хвильоподібних процесів та незмінний континуальний «стереофонічно-ревербераційний простір фактури» [55,

с. 425] зумовлюють особливості звучання цього твору, як і інших пізніх партитур композитора. У результаті виникає своєрідна *дихотомія стабільного-мобільного, статички-динаміки*, коли характерне для В. Сильвестрова «заповільнене розгортання <...> гармонічних планів, затримка на окремих звуках інтонаційного контуру, “нескінченність” секвенційних хвиль мелодичного розвитку, які формують нелінійний безвекторний тип драматургічного часу» (О. Козаренко) [55, с. 424], опиняється «в різновидах виконавського *rubato* (*accelerando*, *ritenuto*, фермати) і визначає “мобільність драматургії”» [55, с. 424]. Тому такої уваги потребує виконання всіх авторських агогічних ремарок, до яких, як відомо, В. Сильвестров завжди виявляє надзвичайну прискіпливість.

Ще одну траєкторію виявлення спадкоємності творчих засад між хоровими композиціями різних років можна бачити в особливому ставленні Сильвестрова до *поетичного дискурсу* та його музичного відтворення. Показовим у цьому плані видається авторське зізнання в контексті міркувань про особливості взаємодії слова і музики в «Кантаті» на вірші Т. Шевченка, щодо того, що у творі відбулося-таки «потрапляння у Шевченківський текст» [83, с. 98]. Це формулювання композитора яскраво виявляє специфіку його музичного «вслуховування» в поетичний текст. Не випадково, особливості роботи композитора із словом не раз поставали об’єктом прискіпливої уваги музикознавців.

На виняткову єдність вербального і музичного рядів у творах В. Сильвестрова зі словами вказує, зокрема, Ірина Коханик. За спостереженням дослідниці, «композитор *не розмежовує слово музичне і поетичне*, воно для нього цілісне — це *єдина матерія, єдина субстанція, просякнута Духом*» [49, с. 191]. Як слушно зауважує авторка, «справжній смисл багатьох творів Сильвестрова розкривається лише тоді, коли *слово* (яке завжди *діалогічне*, адже функціонує одночасно в різних вимірах культурного просторово-часового континууму) *прочитав виконавець та усвідомив*

слухач» [49, с. 197; курсив автора статті — *В. Я.*]. Отже, власне звучання хорової фактури постає остаточною єдністю вербального і невербального шарів композиції, яке презентує феномен «потрапляння в текст». Тому будь-який аналіз поетичного ряду в частинах твору В. Сильвестрова не може відділятися від суто музичної логіки його організації.

В основі поетики композиції «Майдану — 2014» є притаманна мисленню В. Сильвестрова «драматургічна статика», а також указаний в інтерв'ю автора щодо раннього твору метафоричний принцип «ікони для слуху», який може бути тут розширений до монументальних просторових якостей «фрески для слуху». П'ятнадцять частин безперервного хорового звучання утворюють масштабну композицію, що постає як органічне продовження художніх відкриттів у сфері хорової музики, про які вже йшлося. Результатом стає єднання чотирьох «малих циклів» у художнє ціле, смисловим та інтонаційним фундаментом якого стає поява частин із назвою «Гімн» (№№ 1, 4, 7, 11, 14).

Оригінальним є трактування функції цих частин у циклі. В. Сильвестров п'ять разів повертається до символічного тексту «Гімну» Павла Чубинського, проте щоразу створює його новий музичний образ. Таке драматургічне рішення оригінально поєднує функціонування принципів повтору і контрасту в циклі й утворює унікальну, своєрідну драматургічну модель твору.

У «Передмові» до видання твору в «Бібліотеці хору “Київ”» Юрій Чекан наводить слова композитора, якими уточнює драматургічний задум «Майдану — 2014»: «Зверніть увагу, як по-різному під час зимових подій звучав наш Гімн. Коли у грудні були мирні протести, наш славень звучав помирному. А 18–19 січня навіть слів не було потрібно — він звучав з димом, з усією складністю ситуації. І слова, і музика набували інших сенсів залежно від обставин, наповнювалися по-іншому» [99].

Спираючись на ці думки композитора, дослідник виділяє дві образні сфери, які визначають музичний образ «Гімну» і характерні риси образної сфери усього циклу. «Спільним інтонаційним знаменником усіх варіантів Гімну, — пише Ю. Чекан, — є *дзвін, набат* <...>. Другою складовою “Гімнів” є *лірична кантиленна мелодика*, що резонує з церковними розспівами та романтичним пісенним мелосом і втілює кордоцентричність української ментальності» [99]. Щодо генези першої жанрової характеристики дослідник наводить слова композитора: «У моєму “Гімні” є алюзії до дзвонового дзвону. Бо ж коли розганяли Майдан, били у дзвони. Це був другий випадок в історії Михайлівського монастиря, уперше били під час татаро-монгольської навали 1240 року...» [99]. Щодо природності вкорінення звучання Гімну в стихію пісенного мелосу, Ю. Чекан підкреслює, що для В. Сильвестрова «таке відчуття-розуміння Гімну є усвідомленим продовженням традицій національного стилю, втіленого, зокрема, і в еталонному та позачасовому прочитанні вірша Чубинського Михайлом Вербицьким: *“Це ж алілуйя, розспів. У гімнах ніде такого немає! Це унікальний твір: це Гімн України, але в ньому є ознаки літургійного початку. У цьому гімні затонула якась пам’ять про літургію, про всеношну. У цьому простому наспіві немов дме вітер, немов гілки дерев співають...”* [99, курсив автора статті. — В. Я.]».

За спостереженням музикознавця, саме ці дві жанрово-інтонаційні складові «Гімну» визначають його особливу функцію у композиції всього циклу: «З ліричної кантилени “Гімнів” у циклі циклів “Майдан — 2014”, проростають усі інші частини: ті, що укорінені в Літургії (“Святий Боже”, “Отче наш”) — і ті, що сягають Панахиди та Реквієму (“Со святыми упокой”, *Lacrimosa, Requiem aeternam*); і ті, що базуються на Кобзаревих віршах (“І вам слава, сині гори”) — і ті, що спираються на народнопісенні та лірико-романтичні витоки (“Колискова”, “Елегія»)» [99].

Сконцентруємо увагу на дослідженні музичних прийомів, які утворюють образу сферу «Гімну» в циклі, а далі проаналізуємо більш детально поетику композиції всього твору.

2.2. Функція «Гімну» як смислового фундаменту композиції

Фундаментом грандіозної хорової композиції стає «Гімн» — авторська інтерпретація вірша Павла Чубинського. «Гімн» є своєрідним стрижнем циклу циклів. Він відкриває кожний з «малих» циклів, а в останньому звучить двічі (№ 11 і № 14). Його унікальність виявляється в тому, що він постійно має нове музичне втілення (ні варіант, ні варіація) при збереженні поетичного тексту. Тож текст П. Чубинського щоразу отримує нове звучання, новий музичний образ, чим створює багатолікості образу Гімну України. «Гімн» (№№ 1, 4, 7, 11, 14) стає рухомим інваріантом циклу, виконуючи важливі композиційні й драматургічні функції. Кожне його проведення на початку «малого» циклу спрямовує увагу слухача на своєрідність цього циклу, з одного боку, а з іншого, — створює наскрізні інтонаційні арки в усьому циклі циклів.

Важливі драматургічну і композиційну функції виконує перший «Гімн» (№ 1), який задає основні інтонаційні орієнтири і стає точкою відліку композиторських інтенцій. Він починається хоровим розпівом на звуках «о» і «м», чим формує образ дзвону, породжує виразний ефект дзвоновості, який характерний для всього твору і буде з'являтися в багатьох частинах, набуваючи різного забарвлення. Можна сказати, що дзвоновість стає лейтмотивом циклу.

У першому проведенні «Гімну» вирізняється також синкопована ритмічна фігура (чвертка і половинна¹), яка стає своєрідною лейт-ритмоформулою циклу і породжує асоціації з піснею «Думи мої, думи» на вірші Т. Г. Шевченка. Таке інтертекстуальне посилення збагачує образ

¹ Як варіант: чвертка з цілою або чвертка з половинною з крапкою.

«Гімну-Майдану», визначає його багатовимірність і глибину змісту. Символічність образу посилює і низхідний хід басів *mi-pe-do-ci*, який пов'язаний не тільки з відомою риторичною фігурою *catabasis* (низхідний хід від I до V), а й (особливо в хоровому звучанні) зі знаменитим контрапунктом зі «Щедрика» М. Леонтовича. Цей хід виконує важливу драматургічну функцію і звучить в інших частих циклу.

Початок першої строфи (5 т.) задає основні параметри хорової фактури циклу. Мелодична горизонталь (часто в партії альтів) постійно забарвлюється окремими складами в інших партіях і мікродублюванням мелодії іншим голосом чи голосами без слів, що створює виразний стереофонічний ефект бачення образу Майдану, великої кількості людей; породжує відчуття глибини і простору, поєднане водночас із «живою» людською інтонацією. Велику роль тут відіграє типові для композитора мікродинаміка й мікроагогіка. Підкреслимо також у першому «Гімні» рельєфність мелодичної лінії в партії альтів, яка викладається унісонно чи гетерофонно, проводиться терціями, що нагадує стилістику канту, який є одним із символів української музичної культури. Така хорова фактура стає характерною для всього циклу і функціонує в усіх його частинах.

Важливим для драматургії циклу є поява танцювальних інтонацій у другій строфі в жіночих голосів. Поєднання наспівності й танцювальності (у поєднанні з вокальністю) зумовлює рух на рівні жанрової генези матеріалу і також є характерною ознакою української культури.

Глибокого трагізму сповнене соло тенора (тт. 36–39) з повтором слів «І покажем, що ми, браття...», яке звучить у сонорному дублюванні (кожен звук мелодії затримується, групуючись у кластер) жіночих голосів *без слів*. Це соло представляє особистісне, глибоко драматичне висловлення окремої Людини, коли загальна трагедія наповнюється власним драматизмом кожної конкретної людської долі. Тут композитор використовує принцип тембрового зіставлення, коли соло постає як образ одиничного, особистісного,

суб'єктивного. Таке трактування соло є характерним для всього циклу і у відповідні моменти виявляє «Голос Людини» із загального контексту «Голосу Народу», який символізується багатоголосним звучанням хору.

Подальшого розвитку в циклі набуває і характерний хід паралельними квінтами (особливо в партії басів), який, з одного боку, створює жанрову характеристику дзвонівості, з іншого — закорінений в архаїчні шари українського фольклору.

Другий Гімн (№ 4) змальовує інший образ України: Гімн Майдану. Загалом він сповнений активних, дійових, рішучих інтонацій. Цей Гімн починається на *fortissimo* (для Сильвестрова це дуже голосно) на повторі тонічної терції¹ у тенорів, у яких активна вимова звуку «а» звучить як закличка, активне енергійне вигукування. Цікавим є гармонічне рішення: поєднання тонічного тризвуку і субдомінантового септакорду. Разом з активним ямбічним ритмом це формує образ дзвону, набату з ефектом сильного розгойдування², що стає вступом до кожної строфи номера. Таке розхитування має велике драматургічне значення. Наприкінці цього Гімну воно звучить уже на *mezzo piano, pianissimo*, з артикуляцією більш м'якого звуку «м», що трансформує образ у колискову і формує драматургічну зв'язку до останнього номера циклу циклів — «Коліскової».

У другому Гімні композитор змінює структуру. Він точно повторює приспів двічі («душу й тіло ми положим»), причому приспів починається так само, як і перші два рядки, проте третій і четвертий рядки виокремлюються і становлять доповнювальний контраст до перших. Так виникає своєрідна структурна тричастинність: *вступ — а — а₁ — в(а₂) — в(а₂) — завершення*: функції середини виконують третій і четвертий рядки (а₁, тт. 17–28).

При збереженні загалом сонорної фактури мелодичне начало стає важливим жанровим чинником організації композиції. У цьому Гімні мелодія в альтів дублюється третиною басів в октаву, що робить звучання мелодичної

¹ Основна тональність цього Гімну *до мінор*.

² Як і в кожному номері, великого значення тут набуває мікродинаміка.

лінії більш щільним і активним. Драматичного звучання надає використання тріолей, які цього разу, як видається, підкреслюють не елегійність інтонацій, а навпаки, їх декламаційність. Таким викладенням музичного матеріалу — не соло, а у хорових партіях — посилено монументальність образу Майдану. До того ж октавні акценти у басів і далі втілюють дзвоновість як лейтмотив усього циклу.

Показовим для цього Гімну є і те, що основна інтонація крайніх розділів побудована як поступенева висхідна, зі швидким завоюванням широкого діапазону. Це відповідає основному образу Гімна. А ось інтонація середини («згинуть наші вороженьки») є більш вокальною, елегійною, з умовним похитуванням (майже колискова). Так виявляється стилістична риса музики В. Сильвестрова і водночас характерна традиція української культури (від О. Довженка до Б. Лятошинського) — зробити смисловий акцент не на презентації войовничого образу ворога, а розкрити героїку і ліричний аспект образу українського народу.

У гармонічному плані зазначимо посилення в кінці перших двох строф «просвітлення» мажорних тризвуків у кластерному звучанні, що звучить оптимістично й героїчно. Щодо мелодики, підкреслимо інтонації нони й септими в останньому розділі, яка формує інтонаційну арку до третього Гімну, окреслює драматургічну лінію посилення драматизму, спрямовану від Першого до Третього Гімну. Водночас цим Гімном починається найтрагічніший малий цикл з «Lacrimosa» (№ 5) і «Святий Боже» (№ 6).

Третій Гімн (№7) суттєво контрастує з усім попереднім звучанням. Як і в попередніх Гімнах, його вступ — хоровий спів без слів. Але він уперше звучить тільки в чоловічих голосів. Це створює рельєфний образ дзвону, який побудований на активних інтонаціях, а ямбічна октава «до–до» у басів стає міцним поштовхом для подальшого розвитку¹.

¹ Водночас чоловічі голоси умовно продовжують соло баритону, яким закінчується попередня частина «Святий Боже». Це показовий приклад, характерний для оркестрового

Щодо форми, тут також акцентуємо тричастинність, але композитор по іншому її вибудовує. Сильвестров формує три розділи: перший — перші два рядки вірша; другий — третій і четвертий рядки та його повтор уже на текст приспіву; третій — реприза, повтор тексту приспіву¹. Таке «розростання» середини робить смисловий і драматургічний акцент на більш ліричній середині. Це опосередковано поглиблює внутрішній контраст між більш активними й дійовими крайніми розділами і серединою.

Багато в чому цей Гімн є кульмінацією у драматургічній лінії всіх Гімнів. Усі інтонаційні комплекси, які з'явилися в Першому Гімні, тут набувають свого розвитку. Це насамперед дзвін та образ дзвону як лейтобраз циклу. Набат, яким розпочинається Гімн, перемежує розділи і в підсумковому епізоді (умовній постлюдії) знов, як і в Першому Гімні, набуває рис колискової.

У середньому розділі партія басів побудована на лейт-ритмоформулі (асоціації до пісні «Думи мої, думи»), яка також є наскрізною драматургічною лінією всього циклу циклів.

Зазначимо, що, зберігаючи типову для цього циклу хорову фактуру, у крайніх розділах композитор розширює простір імітаціями, а в середньому розділі знов, як і у Другому Гімні, застосовує октавне дублювання у басів основної мелодичної лінії альтів. У репризі триває фактурне ущільнення й октавне дублювання басами партії альтів, чим суттєво динамізується форма.

Ще однією аркою до Другого Гімну стає спільна тональність *до мінор* і характерні плагальні звороти, які поглиблюють образи дзвону й колискової.

Підкреслимо, що в цьому Гімні композитор активно використовує мажоро-мінорні засоби. Виразного значення набувають зіставлення, а в цезурах проступають крізь сонорну фактуру світлі мажорні тризвуки (наприклад, кінець першого розділу, т. 15 — *до мажор*, перший рядок

мислення композитора, коли при загальному контрасті частини об'єднуються близьким звучанням (цього разу це ланцюг: баритон — усі чоловічі голоси).

¹ Схема: a — bb — a.

середини, т. 19 — *сі-бемоль мажор*). У завершальних тактах завмирання на тонічній квінті «до-соль» створює повне зникання в тиші (*ppp*) і водночас стає зв'язкою до наступної частини циклу «Отче наш», яка звучить в однойменному до мажорі.

Четвертий Гімн (№ 11) відрізняється від попередніх. Він має героїко-просвітлене звучання. Сяючий *ре мажор*, округлена і водночас пісенна інтонація мелодії та її дзвоновість створюють неповторний образ.

Цікаво тут композитор вибудовує форму. Двотактовий вступ (дзвін), перший розділ (він двічі повторений містить весь текст куплету — *a*), приспів (*b*), повтор першого розділу «а» (але без слів) і, нарешті, повтор приспіву у тенора соло на фоні розспівів хору (*b₁*). Повтори, крім першого, безумовно, варійовані. Створюється двочастинна форма¹. Після двох тричастинних форм це сприймається як відповідна арка до першого Гімну, у якому також виявляється природна двочастинність, зумовлена поетичним текстом. Узагалі, щодо принципів організації цілого спостерігаємо поступове ускладнення структури гімнів і розширення масштабів розділів.

Така форма зумовила драматургію, найголовніше в якій — останнє проведення приспіву в тенора соло при сонорній підтримці хору без слів. Соло контрастує з попереднім звучанням і куплету, і приспіву. Звучання мелодії у соло надає музиці особистісних вимірів (як вираження авторського «я», звучання одного людського голосу). Цим створюється елегійний, скорботний образ, сповнений внутрішнього драматизму. Показово, що в циклі Сильвестров кілька разів закінчує частини саме сольним проведенням мелодії на фоні гетерофонно-сонорного звучання хору. Можна припустити, що таке завершення хорového номера соло стає для композитора своєрідною *постлюдією в драматургічному і фактурному аспектах*.

І як і в третьому Гімні, Четвертий «зникає» на октаві «с-с» у басів, створюючи зв'язку до наступного номера.

¹ $A - a - b - a_1 - b_1$.

П'ятий Гімн (№ 14) посідає особливе місце. Це єдиний випадок, коли Гімн у «малому» циклі звучить вдруге. Таке рішення зумовлене особливим драматургічним навантаженням, яке припадає на цей Гімн. Він фактично виконує *функцію фіналу*¹. Справді, тут багато чинників, які синтезують елементи всіх попередніх Гімнів. П'ятий Гімн починається в *ре мажорі* і майже таким самим вступом², як і Четвертий. Панівне звучання *мі мінору* як тональності другого ступеня *ре мажору* нагадує *мі мінору* Першого Гімну. У мелодії використано інтонації із Другого і Третього Гімнів. «Фінальний» характер має і звучання всієї хорової фактури — упевнене і просвітлене.

Узагальнюючи, зауважимо, що таке втілення Гімну України в циклі циклів має велике драматургічне значення: композитор прагнув відтворити змалювати багатосаровий і різнобарвний образ Гімну — Майдану — України.

2.3. Поетика композиції частин циклу: жанровий і стильовий аспекти

Перший «малий цикл» має три частини: «Гімн», «І вам слава, сині гори» і «Со святыми упокой». Він багато в чому стає своєрідним заспівом, заплачкою, як у жанрі думи. Ці номери радше створюють *узагальнений, епічний образ України*, ніж «показують» сюжетну ситуацію. Таке поєднання ліричного і епічного створює стійку асоціацію з жанром думи, яка тут вибудована як велика хорова фреска.

Другий номер «І вам слава, сині гори» на слова Т. Г. Шевченка, як і всі інші, починається вступом — висхідним рухом чистими квітами від «до» малої октави до «ля» першої, усе це базується на «сі-бемоль» великої октави зі стрімкою динамікою від *pianissimo* до *fortissimo* на розсвіві звука «о», що

¹ Остання «Колискова» — постлюдія, той момент коли вже все відбулося і все прозвучало. Цікавий у цьому аспекті її тональний план «мі» — «соль». Початковий *мі мінору* створює тональну арку до тональності першого Гімну.

² Форма Гімну *a-a-b-b₁*. Як і всі гімни — зі вступом і завершенням.

відтворює образ «простору-звону». Важливим тут є трансформація лейт-ритмоформули, що продовжує розвиток драматургічної лінії від Гімну й об'єднує частини.

Основний розділ являє собою монолог басу. Це роздуми Поета, Громадянина, Кобзаря. І хоча мелодія соліста постійно дублюється (в октаву) у партії альтів (іноді перших, іноді всіх), вона все одно урельєфнює всю фактуру (і динамічно, і реєстрово). Цікавим є і саме дублювання. Першу й останню фрази соліста дублюють альти без слів (розспівуючи звук «и»), що підкреслює монологічність номера.

Характерна ритмоформула у басів зі вступу і поетичні, і музичні рядки. Кульмінація частини органічно припадає на слова «Борітеся, — поборете, вам Бог помагає». Перші дві ямбічні, активні фрази («Борітеся, — поборете») на *forte-fortissimo* представляють закличні інтонації чистої кварта і зменшеної квінти і виділяються в мелодиці всього номера, усі інтонації якої загалом є вокально-елегійні. Контраст із лінією чоловічих голосів та їх ритмоформулою створює внутрішній драматизм цієї частини. Саме на цих інтонаціях будується завершення, яке «розчиняється» в тиші, а завершальна прикінцева каденційна інтонація висхідної терції в сопрано завмирає відкритим питанням.

Наступна частина «Со святыми упокой» (№ 3) відчувається як просвітлення. Канонічний текст звучить елегійно і скорботно. Ця частина не має вступу, починається соло альта на тлі гетерофонно-сонорних розспівів хору. Це створює відповідну фактурну арку до попереднього соло баса в № 2. Ще одна арка з цим номером — використання в мелодії тризвучних мотивів обсягом кварта, а також різнобарвне мелодичне обігрування і переінтонування збільшеного тризвуку. Застосовуючи в партії басів паралельні квінти, В. Сильвестров розвиває тематизм попередніх номерів. Після слів «но жизнь бесконечная» басового соло композитор вдається до хоральної хорової фактури, чим посилює смисл вербального тексту. Але ця

частина циклу звучить не як заупокійний хорал, а швидше як пісня янголів з небес за майбутніми жертвами. Звертаючись до канонічного тексту, композитор не трансформує типовий музичний жанр, а знаходить зовсім інше жанрове рішення, унікальність якого створює елегійно-трагічне музичне звучання. Завмирання завершального «до» в альтів готує значний контраст наступного Гімну (№ 4), а з ним нового «малого» циклу.

Другий «малий цикл» — Гімн, «Lacrimosa» (№ 5) і «Святий Боже» (№ 6) — загалом, після дійового Гімну, виконує функцію умовної повільної частини траурного і скорботного характеру.

«Lacrimosa» починається вступом-хоралом без слів, у якому виявляються три важливі інтонації: поступовий висхідний рух (*до-ре-мі*), низхідна риторична інтонація (з першого Гімну) паралельними квінтами в лейтритмі в басів; колискова у своїй основі мелодична інтонація у альтів.

Основна частина створює доповнювальний контраст. Мелодична лінія знов доручена альтам у терцію, а відомий текст із католицької меси, який уже став трагічним символом, набуває такого жанрового оформлення, яке нагадує ще один скорботний жанр — сарабанду. До того ж основна мелодична поспівка переінтоновує «колискову» початкову інтонацію вступу також в альтів. Музичний матеріал сповнений мелодичних інтонацій і гармонії, типової для слов'янського, українського романсу. Це створює виразний драматургічний ефект єднання різних жанрів та різних культурно-історичних традицій.

Композитор вибудовує в «Lacrimosa» двочастинну форму¹. Показовим тут друге проведення a і b_1 , у якому музичний матеріал повторюється без слів. Таке вилучення слова з музичної тканини створює *драматичний ефект втрати*, що посилює скорботне звучання всього номера. Поява першого рядка тексту «Lacrimosa dies illa» в останніх тактах b_1 поновлює основний образ номера, а повтор матеріалу вступу у завершенні завершальному розділі

¹ Вступ — a — b — a — b_1 — завершення.

прикінцевому епізоді кодї повертає образ колискової, який знов, як і в попередніх номерах розчиняється в тиші.

Наступний номер «Святий Боже» починається вступом як хоралом без слів у чоловічих голосів¹ із лейтритмом (чвертка — половинна), що повертає алузію до жанру дзвона. Сама мелодія першого розділу побудована як дуже повільне голосіння, інтонації плачу поєднані з романсовими, вокальними. Вона починається інтонацією *ре-мі-фа-мі-ре*, яка дає поштовх для подальшого руху. Поступенева невелика за обсягом заплачка в *ре мінорі* стає основною всієї фактури цього номера, а «дзвоновість» лейтритмоформули в тенорів і басів— драматичним контрапунктом для мелодичного розгортання.

Середній розділ («Слава Отцу, і Сину», тт. 20–29) побудований як певне просвітлення. Мажорні тризвуки й більш відчутна романсова вокальна інтонація створюють контрастне звучання до першого розділу.

Реприза фактурно варійована. Мелодія доручена баритону соло, яку в октаву дублюють без слів всі жіночі голоси. Поява соло тут знову символізує особистісне, «живий» людський голос, голос Людини і Митця. Цим повторним (як і в попередніх соло) специфічним дублюванням В. Сильвестров знову створює своєрідне відчуття рельєфу і фону, коли мелодія постає (як контури графіки) із загального звучання. І це можна вважати стилістичною ознакою музики композитора. Водночас, про що вже йшлося, це прояв оркестрового мислення, специфічне хорове втілення опозиції *solo* — *tutti*.

Повтор матеріалу вступу наприкінці номера поширює цей формотворчий принцип у циклі і на рівні структури об'єднує частини в єдине ціле.

Третій «малий цикл» крім Гімну має ще три частини: «Отче наш» (№ 8), «Requiem aeternam» (№ 9) і «Agnus Dei» (№ 10).

¹ Форма тричастинна: *вступ* — *a* — *b* — *a*₁ — *завершення*.

«Отче наш» стає ще однією своєрідною повільною частиною циклу і асоціюється з кантиленним жанром «мелодія». На це спрямовані всі засоби виразності: і світлий *до мажор* із плагальними ланцюгами (I–VI–IV–II), і хоральна фактура з повільним гармонічним ритмом, і мелодичні звороти елегійно-романсового типу, які багато в чому повторюють чи переінтонують матеріал з № 3, що створює інтонаційні арки між частинами. Але найголовнішим моментом створення жанру «мелодія» стає соло альти¹, яке інтонує першу строфу частини. Тут уже переосмислюється сольний жіночий голос — це голос Жінки-Матері та її монолог-прохання до Бога.

Показово, що композитор звернення «Отче наш» двічі повторює на початку, а також вводить у завершенні підсумковому розділі на завершальному етапі, як запитання, що завмирає в тиші.² Тобто, композитор знову втілює канонічний текст надзвичайно своєрідно, не дотримується традиції музичного оформлення такого типу текстів, але водночас надихається словом. Так, скажімо, друга строфа «Хліб наш насущний» звучить більш активно і просвітлено, ніж попередній матеріал. Великого смислового значення у цьому номері набувають цезури після кожної фрази — «зупинки-вслуховування» в «чисте» звучання тризвуків (септакордів).

Унікальність образу частини підкреслено відсутністю (практично повною) в мелодичній лінії малосекундових інтонацій. До того ж початок мелодії в альти позначений низхідною малою секундою *соль–фа-дієз*, яка концентрує семантику прохання і жалоби. Саме ця секунда переінтонувється в завершальному розділі (тт. 37–38): звучить у збільшенні (повтор тексту «Отче наш») і завмирає на фоні *до мажорного* тризвуку.

¹ Як і завжди, з фоном у вигляді хорového супроводу без слів. Завдяки соло альти створюється ще одна арка до № 3 «Со святыми упокой».

² Форма частини строфічна: три строфи зі вступом і завершенням. Умовно можна говорити про деяку спорідненість другої (тт. 17–25) і третьої (тт. 26–31) строф.

У «Requiem aeternam» відтворено багатогранний образ: дзвін (квінти в басів із використанням лейтритму), хорал (фактура), абриси колискової (мелодична інтонація і жанрова генеза, узагалі, образ церковного співу).

Ця молитва за померлих¹, яка також є одним з усталених музичних символів у європейській культурі², утілена як багатошаровий символ звернення до Бога, як молитва не лише про померлих, а й про всіх живих, що лине у Всесвіт. Саме колискові погойдування мелодії в контрапункті із дзвоном у басів окреслюють космічний простір цієї молитви і через текст меси в такому музичному втіленні «підносять» образ до надбуденого, безмежного, вічного.

При всій, здавалося б, прозорості музичного рішення, в інтонаціях хору «збираються» різні інтонації. Наприклад, пізньоромантична інтонація (тт. 6–7), медитативна терція у сопрано (тт. 6–9).

Частина має форму строфи, але композитор її розширює повтором без слів перших тактів (тт. 13–15) і гармонічно переінтонованим мажором. Якщо строфа на початку звучить у *ре мінорі*, то в повторі — в *ля-бемоль мажорі*, досить далекій тональності, навіть в умовах мажоро-мінору.

Завершення завмирає в тиші на співзвуччі *мі-бемоль-сі-бемоль-ре-бемоль-фа-бемоль*, яке окреслює малий мажорний нонакорд.

«Agnus Dei» — ще одне звернення до традиційної меси. Ця частина контрастує з попереднім «Requiem aeternam» і звучить просвітлено, створюючи образ надії і людської радості. Радісне звучання *ре мажору*, знову (але вже в мажорі) звучання плагальних послідовностей зворотів, широкі, романсові мелодичні інтонації, дещо спрощена гармонічна фактура синтезуються у світле звучання «хорового вокалізу» зі словами. Таке традиційне трактування канонічного тексту і частини традиційної меси забезпечує відчуття художнього катарсису і просвітлення.

¹ Український переклад: «Вічне спочивання даруй їм (йому, їй), Господи, / і світло віковичне нехай їм (йому, їй) світить. / Нехай спочивають (спочиває) у мирі. / Амінь».

² Мабуть, як і кожна з частин традиційної меси.

«Простота» образу підтримана простотою форми. Це повторена строфа, а третє її проведення є скороченим заради завершального розділу, у якому повторюється перші слова тексту «Agnus Dei». Показовим тут є те, що останню фразу доручено сопрано. Це перший приклад у творі, коли мелодична лінія від альтів передана сопрано. Ймовірно, композитору тут для підсилення відчуття просвітлення потрібні були більш пронизливі і яскраві (у зазначеному регістрі) саме високі жіночі голоси.

Четвертий «малий цикл» має п'ять частин: два Гімни (№ 11 і № 14), «Елегія» (№ 12), «Молитва за Україну» (№ 13) і «Колискова» (№ 15).

Авторська ремарка «пісня без слів» в «Елегії» точно передає жанр і спосіб виконання цієї частини. Її будова — дві строфи із кодою, у якій повертається початкова інтонація. І після її «завмирання» в тиші інтонація відроджується з першої квінти, але вже в мажорі. Це важливий драматургічний прийом, тому що перша строфа звучить у *до мінорі* і має елегійно-трагічне забарвлення. Друга строфа, яка починається в *ля мінорі*, звучить більш просвітлено, а на початку завершального розділу повертається *до мінор*. Тому закінчення частини переінтонуванням першої інтонації в мажор має важливе драматургічне значення і створює ефект *руху від темряви до світла*.

Важливим у першій строфі є також соло альту, який виконує початкову фразу. Соло тут знов акцентує особистісне, «живий» голос. Мелодична лінія строф має переінтоновані тризвучні інтонації обсягом кварта, які асоціюються з тематизмом «Со святыми упокой» (№ 3) і «Отче наш» (№ 8). Це посилює сприйняття цього малого циклу як *фіналу і коди* циклу циклів.

«Молитва за Україну» на слова анонітного автора, як вказує композитор, побудована, на нашу думку, на основі духовного гімну України «Боже великий, єдиний». Ось повний вербальний текст частини:

Боже, Україну храни,

Боже, Україну храни.

Дай нам сили,
 віри й надії,
 дай нам сили,
 віри й надії,
 Боже, Україну храни.
 Отче наш.

Як бачимо В. Сильвестров виокремлює з духовного гімну ключові слова і додає звернення «Отче наш». Цікаво, що свій принцип роботи з хоровою фактурою (одна мелодична лінія, яка акцентується і забарвлюється *окремими* складами в інших партіях) композитор екстраполює на роботу з вербальним текстом узагалі —обирає *окремі* слова з тексту оригіналу.

Основна частина «Молитви» за жанром є власне молитвою. Вступ і завершення (на тотожному матеріалі) контрастують з нею своїм елегійним звучанням. А кінець завершального розділу побудований як відлуння світлого *до мажору*, що створює арку до попередньої «Елегії».

Остання частина — «Колискова» (слова білоруські народні) — типова сильвестровська *постлюдія*. Це прощання, перехід в інобуття, Космос, Всесвіт. Це настільки об'ємний художній образ, що будь-яка конкретизація «знижує» розуміння цього символу. Видається, що звернення композитора до білоруського фольклору не є випадковим: через іншу мову розширює простір циклу циклів від Майдану до вселюдського значення. Тож, наявність колискових інтонацій у багатьох частинах циклу створює потужну драматургічну лінію, яка пронизує весь цикл і спрямована до цієї постлюдії.

Символічним є таке драматургічне рішення фіналу. Перехід від щільної хорової фактури до прозорого звучання колискової викликає асоціації зі знаковими творами європейської культури, у яких гостре звучання соціально-історичних питань «модулює» в новий смисловий регістр саме через «раптове» тихе й людяне звучання колискової у фіналі. Пригадаймо, наприклад, фінал «Бориса Годунова» М. Мусоргського, у якому «Плач

Юродивого» має ознаки колискової; фінал «Воццека» А. Берга, у якому дитяча пісня, що «переважає» глибиною узагальнення трагічні події в опері, зачіпає через «дитячий образ» найбільш людяні струни душі слухача. Водночас таке художнє рішення фіналу типове для стилю В. Сильвестрова, який після симфонічної поеми «Постлюдія» для фортепіано й оркестру (1984) часто застосовує прийом «розчинення» звукової тканини в коді як вихід у смислову безкінечність, «відгук», «відповідь на текст, музичний чи історичний» (В. Сильвестров, с. 143).

«Колискова» починається досить просвітленим вступом (тт. 1–6) у лідійському *соль мажорі*. Остинато тонічної терції відображає образ саме колискової. Основний розділ згодом звучить у *мі мінорі* більш тривожно, що посилює використання мажоро-мінорної гармонії (*мі мінор — до мінор, мі мінор — соль-бемоль мажор*).

Показово В. Сильвестров вирішує виклад матеріалу. Мелодію виконує сопрано соло (при повторенні у другій строфі — тенор соло). Це *єдине сопранове соло* в циклі. Композитор зберігає цей тембр саме для постлюдії. Кожна фраза соло імітаційно повторюється у хорі, «розмикаючи» у вічність і безмежний смисловий простір.

Після точного музичного повтору у другій строфі починається третя строфа, але вона скорочена, і її перші дві фрази «розчиняються» у тиші. Завершальний розділ побудовано на переінтонованому матеріалі вступу. У ньому залишається лише рівномірне остинатне коливання тонічної терції на фоні мажорного тризвуку. В останній момент звучання четвертого лідійського ступеня лише посилює цей ефект.

ВИСНОВКИ

Хорові жанри становлять значну частину доробку В. Сильвестрова. У руслі постійного звернення митця до сфери хорової музики показовою стає поява масштабного твору для хору *a cappella* «Майдан — 2014». Твір свідчить про «новий виток» розгортання творчої енергії композитора. «Майдан — 2014» має циклічну структуру, що віддзеркалює історичні події, свідком яких був композитор та утворює оригінальну жанрову модель. Визначення інтонаційних, фактурних, ритмічних, композиційних принципів її організації потребує застосування спектру аналітичних методів, що виявляють взаємодію стилістичних і стильових чинників структурування цілого. Отже, дослідження поетики композиції дає змогу краще й глибше зрозуміти композиторський задум та визначити основні смислові акценти, що є важливими для виконавського прочитання твору.

В усіх роботах, присвячених поетиці музичної композиції, спостерігаємо два вектори розгортання дослідницької думки: «структурно-змістовному» та «змістовно-смислового» (С. Єрмакова). На нашу думку, ці визначення вченої чітко окреслюють сучасні наукові завдання. Так, визначаючи структуру змісту, як підкреслює Єрмакова, доцільно спиратись на концепції Є. Назайкінського, В. Холопової, Л. Казанцевої та методів їх аналізу. У дослідженні глибинно-смислового рівня музичного змісту фундаментального значення набувають роботи В. Медушевського. Саме «духовні енергії» (В. Медушевський) і визначають особливості інтонаційного руху, музичного синтаксису, принципів організації композиції загалом. Отже, поєднання культурно-історичного контексту і конкретних художніх рішень композитора відкриває шлях до нового усвідомлення сутності музичного твору та його смислової унікальності.

На основі аналізу виявлено кілька принципів організації циклу і, відповідно, поетики композиції цього твору.

Композитор визначає твір як «цикл циклів», проте у своїх інтерв'ю він називає «Майдан — 2014» також «великою кантатою хвилин на 70» [86]. Таке жанрове формулювання підкреслює концепційну єдність твору, його композиційну цілісність і завершеність, що притаманні жанру кантати загалом. Посилання на жанр кантати виявляє і певні зв'язки (драматургічні й стильові) з першим хоровим твором композитора — «Кантатою» на вірші Т. Шевченка.

«Майдан — 2014» має циклічну структуру, що віддзеркалює історичні події, свідком яких був композитор, та утворює оригінальну жанрову модель. Художнє рішення відразу «піднімає» реальний історичний контекст на рівень високого узагальнення, виводить у безмежне поле української музичної культури, надає політичним подіям мистецьку оцінку та нові смисли. Тож, хоча перед частинами є посилання на конкретні історичні дати, їхнє смислове наповнення спрямоване далеко за межі «хроніки» чи «репортажу подій». Визначення інтонаційних, фактурних, ритмічних, композиційних принципів організації цілого виявляє характерну для творчості Сильвестрова взаємодію стилістичних і стильових чинників структурування цілого.

Насамперед підкреслимо символічність звернення композитора до *хорової фактури a cappella*. За словами Сильвестрова, «Акапельний хор — це метафора самої мови. Крім того, це специфічний український жанр у старовинній та духовній музиці» [87]. Звучання *a cappella* не тільки виявляє спадкоємність із міцними традиціями національної музичної культури, а й відтворює особливе ставлення композитора до природи хорового співу, його виразних і акустичних параметрів, що знайшло відображення у влучному вислові Сильвестрова «*мозаїка просторів*» [87, с. 72]. Неповторне звучання хорової тканини у творі митця визначають специфічні прийоми голосоведення та й логіки поєднання шарів фактури. Дбайливе ставлення композитора до кожного голосу, як до «особи», організація хорової фактури як стереофонічної звукової картини, що спирається на єдиний міцний

фундамент і містить тонко диференційовані («переривчасті») якості, виявляє оригінальні творчі настанови Сильвестрова, а виявлення всіх чинників утворення такої спільної «структури», що «тримає» цілісність, постає нагальним завданням і виконавців, і дослідників його музики.

Сильвестров трактує цілісну композицію твору як послідовність чотирьох хорових циклів, які містять 15 самостійних частин, які звучать одна за одною *attacca*: «Гімн», «І вам слава, сині гори», «Со святыми упокой» (перший цикл); «Гімн», «Lacrimosa», «Святий Боже» (другий цикл); «Гімн», «Отче наш», «Requiem aeternam», «Agnus Dei» (третій цикл); «Гімн», «Елегія» (пісня без слів), «Молитва за Україну», «Гімн», «Колискова» (четвертий цикл). Кожна частина стає багатозначним музичним «епіграфом», що сприяє розумінню певних етапів виявлення незламної волі та міцного духу українського народу. Відповідно, жанрова структура циклу містить такі моделі організації музичного матеріалу, що пов'язані зі сферою втілення духовної величі й просвітленої подяки, вічної пам'яті й безкінечного суму за втратою, гнівного переживання й довірливого ліричного співчуття.

Як видно вже з переліку частин, особливості бачення у творі «емоційних тональностей» української історії визначають його звернення до різних вербальних шарів (української, церковно-слов'янської, латинської, білоруської мов), а також до таких жанрів європейської музичної культури православної та католицької традицій, які вже набули значення символів. У результаті народжується багатовимірний смисловий універсум твору, який утілює основний концепт, зазначений у програмній назві, в аспекті транскультурної комунікації. Монументальне хорове полотно «Майдану — 2014» постає як феномен метакультури (термін Д. Андрєєва), що потребує не тільки усвідомлення в контексті національних музичних традицій, а й виходу у сферу вічних онтологічних питань, які визначають сутність буття людини.

Невід'ємним стильовим атрибутом поезики композиції постає «медитативність» як типовий для мислення Сильвестрова специфічний

параметр організації музичного дискурсу. Драматургічна модель «музичної статики» і загалом феномен «медитативного стилю» стають фундаментом для втілення творчого задуму митця. Відтворення мінливого коливання «рух — статика», «оновлення — повтор» потребує особливо уважного виконання всіх авторських агогічних ремарок, до яких, як відомо, Сильвестров завжди виявляє надзвичайну прискіпливість.

Кожний малий цикл створений за неповторною логікою, але всі вони мають скорботний характер. Об'єднувальним моментом і наскрізною лінією у драматургії стають «Гімни» (№№ 1, 4, 7, 11, 14). Гімном починається кожен малий цикл, у такий спосіб і виокремлюються, і об'єднуються «малі цикли». Усі номери звучать *attacca*, і тому нова поява Гімну (за рахунок тексту) символізує його новий «лік». Перший Гімн задає і основні музично-інтонаційні моменти, які потім виявляються в інших частинах: образ дзвону і набату, інтонації колискової, які з'являються переважно в жанровому генезисі; лейтритмоформула чвертка й половинна асоціюється з одним із музичних символів України — піснею «Думи, мої, думи».

Важливими стають інтонаційні зв'язки у циклі. Це низхідний хроматичний хід у басу від I до V ступеня, який пов'язаний не лише з європейською академічною традицією, а й з інтонаціями контрапункту «Щедрика» М. Леонтовича. Усі частини циклу об'єднуються в тематизмі опорою на романсові й пісенні інтонації, а також на особливості українського церковного (літургічного) співу. Окремі мелодичні інтонації стають основою кількох номерів (№№ 2, 3, 8, 12). Усе це «цементує» музичну драматургію і об'єднує композицію загалом.

Щодо форми, у Сильвестрова переважає строфічний принцип, коли строфа вербального тексту збігається з музичною, або коли композитора відокремлює два рядки і працює з ними, як зі строфою. Строфи організовані переважно у двочастинну чи тричастинну форми. Розширення відбувається за рахунок точного чи варійованого повтору.

Кожна з частин циклу має вступ, який відокремлений від основного матеріалу хорovým прийомом інтонування без слів. Часто у вступі виникають інтонації, якими змальовано образ дзвону. Матеріал вступу з'являється на межах розділів, відокремлюючи їх один від одного, а далі у більшості частин стає основою для підсумкового етапу розвитку, забезпечуючи в такий спосіб цілісність композиції. Кожна частина має завершення, яке будується як постлюдія, як відлуння, як «відхід», завмирання в тиші. Останні такти завершального розділу (зазвичай на *pp* або *ppp*) стають зв'язкою до наступної частини циклу, створюючи плавний перехід *attacca*. В аспекті формотворення переважає хвилеподібний рух, який порушує статику структур за рахунок постійного варіантного розвитку. Отже, принципи динаміки і статики, оновлення і повтору «працюють» на різних рівнях композиції, забезпечуючи їй міцну структурну єдність.

Важливу композиторську стратегію втілення цілісності задуму можна також бачити в особливому ставленні Сильвестрова до *поетичного дискурсу*. Показовим у цьому плані видається авторське зізнання про особливості взаємодії слова і музики в «Кантаті» на вірші Т. Шевченка, щодо «потрапляння у Шевченківський текст» [8, с. 98]. Це формулювання композитора яскраво виявляє унікальність його музичного «вслуховування» у поетичний шар. Не випадково, особливості роботи композитора із словом не раз поставали об'єктом прискіпливої уваги музикознавців. Власне звучання хорової фактури постає остаточною єдністю вербального і невербального шарів композиції, яке презентує феномен «потрапляння в текст», тому будь-який аналіз поетичного ряду у частинах твору В. Сильвестрова не може відділятися від суто музичної логіки його організації.

Загалом, відзначимо, що мелодика циклу завжди має елегантний характер. Мелодична лінія (майже завжди в партії альтів) синтезує романсові та пізньоромантичні інтонації (зокрема камерно-вокальної мініатюри) та

інтонації, генеза яких пов'язана з традиціями слов'янського церковного співу. Підкреслимо, що мелодика циклу загалом сповнена асоціативних зв'язків, які щоразу створюють об'ємний багатовимірний образ. У більшості частин мелодія викладена в терцієвому дублюванні, гетерофонно переходячи в унісон, що підкреслює її пісенну природу.

В аспекті гармонії зазначимо, що композитор завжди вдається до розширеної тональності, але комбінує її із сонорними прийомами, коли кожний звук мелодії застигає в іншому голосі / голосах, що формує швидкоплинні кластери (зазвичай діатонічні). Такий прийом створює об'ємний простір горизонтальної лінії, а вся фактура набуває безперервного оновлення і, знов таки, об'єму просторовості. Композитор активно використовує мажоро-мінорні засоби, еліпсиси і мелодичне поєднання вертикалей. Таке поєднання з гетерофонно-сонорними прийомами створює вражаючий фонічний ефект. Надзвичайно яскравий момент виникає наприкінці фраз, коли «чисте» звучання тризвуку або септакорду «проступає» крізь серпанок рухомого кластерного звучання.

У циклі циклів «Майдан — 2014» використано неповторні принципи організації хорової фактури. Вона багато в чому походить залежить від композиторського розуміння мелодики і кластерності гармонії. Необхідність слухати кожен звук мелодії створює численні *divisi* кожної партії, що впливає на щільність звучання і створює ефект «живого» простору голосів і його постійне коливання. У результаті виникає відчуття зміни рельєфу і фону, їх постійна взаємодія, коли лінія то проступає, то губиться в загальному плинні фактури.

Затримання звука горизонтальної лінії в іншому голосі відбувається разом із вимовленням того складу, який звучить / звучав у мелодії. Виникає сильний ефект акцентуації окремих складів, які або «прорізають» фактуру спалахом акценту, або «поглинаються» за рахунок ущільнення звучання. Це стає значним контрастом до розпіву без слів (переважно на звуках «о», «м» і

«а») і набатного звучання басів (іноді з тенорами) — своєрідним фонетичним і артикуляційним контрапунктом до основної горизонталі у фактурі і фонетичним й артикуляційним контрастом у плані форми.

Вагоме драматургічне навантаження несуть соло, які втілюють звучання індивідуального голосу як моменту особистісного, украй інтимно-ліричного. Це також Голос, який просвічує крізь фон великого образумалюнку. Таке втілення соло в хоровій фактурі відсилає до оркестрового мислення і бінарної опозиції *solo* — *tutti*.

Окремою проблемою в аналізі циклу постає артикуляція і агогіка. Вони набувають особливого значення в «Майдані — 2014», як і в інших творах В. Сильвестрова, як показові риси стилю композитора. Але в хоровому звучанні твору такі мікроагогіка і мікродинаміка отримують свою специфіку, що полягає у вимовленні окремих звуків (вербальних) у кожній партії. І саме це «незбігання» окреслює їх хорову специфіку і створює унікальність експонування й розвитку музичної тканини.

Отже, твір містить контрастні зіставлення, композиційні «ланцюги» та спільні принципи структурування на рівні виокремлених «малих циклів». Його композицію утворює діалектичне поєднання прийомів зв'язування-диференціювання композиційних складових, яке зумовлює постійне «перетікання» й перехід з одного рівня слухацького сприйняття на інший — у бік формування враження цілісного художнього феномену.

«Малі» цикли об'єднуються в єдине ціле, що можна трактувати в різний спосіб. Хоча малі цикли контрастують між собою, вони зіставляються за принципом доповнювального контрасту. Кожен цикл, у широкому смислі, розкриває свій образ Майдану — України, тому можна констатувати, що на рівні образного змісту всієї композиції функціонує варіаційність, а на музичному — «фрескова» драматургія, коли малий цикл різними засобами виявляє образ найвищого узагальнення — символ України і перетворює конкретно-історичні події у позачасові феномени, що їх смисли розкривають

найвищі цінності буття Людини. Отже, жанрово-стильові параметри твору свідчать про оригінальність художніх рішень Сильвестрова і стають виявленням його «метамузичної рефлексії» (вислів композитора), яка відкриває нові смислові горизонти у просторі вже наявних традицій, принципів, правил.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва : Наука, 1977. 320 с.
2. Аверинцев С. С. София — Логос. Словарь. Киев : Дух и літера, 2006. 912 с.
3. Александрова Н. К. Канонические жанры в контексте «посткомпозиторского мышления»: к проблеме авторского стиля в современной музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. Київ, 2004. С. 74–85.
4. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
5. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
6. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / Браунайс Л., Кареда С., Пярт А. и др. Киев : Дух і Літера, 2014. 218 с.
7. Аркадьев М. А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 408 с.
8. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття) // Мистецтвознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Ідея принт, 2018. Вип. 34. С. 292–301.
9. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво асаррелла як систематичний музично-виконавський феномен : дис. ... доктора

мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.

10. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2013. 232 с.

11. Берегова О. М. Медитативні концепції В. Сильвестрова і О. Щетинського // Берегова О. М. Постмодернізм у камерній творчості українських композиторів ХХ сторіччя. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 108–116.

12. Берио Л. Поэтика анализа / пер. Т. В. Цареградской // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Москва, 2014. № 1. С. 80–90.

13. Боднар Є. М. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип. 7, кн. 2. С. 198–211.

14. Борислав Стронько: «Розкіш для мене — мати свою власну метафізику» (інтерв'ю С. Постовойтої) // Moderato. Все про класичну музику в Україні! URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychniistoriyi/borislav-stronko-rozkish-dlya-mene-mati-svoyu-vlasnu-metafiziku.html> (дата звернення: 11.09.2020).

15. Бурлина Е. Я. Жанр в контексте культуры и научной рефлексии // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2014. № 1–2. С. 9–21.

16. Бычкова Н. В. Понятие поэтики в музыкознании // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. Мінск, 2006. № 9. С. 68–71.

17. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 15 с.

18. Вайсбанд А. Произведение как встреча: треугольник «произведение» — «композитор» — «адресат» в музыкальной эстетике

Валентина Сильвестрова // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : зб. ст. Київ ; Дюссельдорф, 2010. . Вип. 33. С. 115–137.

19. Валентин Сильвестров [Відеозапис] : документальний фільм : у 3 ч. / реж. С. Буковський. Кінокомпанія «Магіка-фільм». 2020. 140 хв.

20. Валентин Сильвестров. Е. Громов и А. Андрусик. Эфир радиопрограммы «С Карасём не обо всем» на Old Fashioned Radio. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tKZXFgNEaDQ&list=PLPSIRBfmf0fWwDJibL8ct6irtgkdOJXr7&index=2> (дата обращения: 04.02.2022).

21. Валентин Сильвестров. О туше и тишине. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dSvDVyAGcns> (дата обращения: 04.02.2022).

22. Валентин Сильвестров: «Читайте Шевченко, пока не поздно...» : интервью с укр. композитором В. Сильвестровым / зап. М. Сименченко // День. 2013. № 239–240 (27–28 декабря). С. 22. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/valentin-silvestrov-chitayte-shevchenko-poka-ne-pozdno> (дата обращения: 04.02.2022).

23. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2003. Вип. 27. С. 3–11.

24. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух и литера. 2012. 408 с.

25. Герасимова-Персидская Н. А. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 60. С. 3–8.

26. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка. 1983. 288 с.

27. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и её проявление в музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 51. Київ, 2005. С. 3–8.

28. Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–39.

29. Григорьева Г. В. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 4–70.

30. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

31. Гусарчук Т. В. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. Київ, 2012. С. 222–249.

32. Дальхауз К. Музыкальная поэтика Шенберга // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 249–252.

33. Ермакова С. С. О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музикознании // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2017. № 3 (70). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-traktovke-muzykalnoy-poetiki-v-otechestvennom-muzykoznanii> (дата обращения: 02.04.2022).

34. Єфіменко А. Г. Як почути музику сфер // Zbruc̆. 2018. 1 березня. URL: <https://zbruc.eu/node/77130> (дата звернення: 02.04. 2022).

35. Жалейко Д. Н. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 39 : На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). Харків : С. А. М., 2014. С. 224–233.

36. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова : автореф. дис. ...канд. мистецтв. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.

37. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. стилистика. Ленинград : Наука, 1977. 408 с.

38. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 300 с.

39. Задерацкий В. В. Век ХХ. Звуковые контуры времени. Москва : Композитор. 2014. С. 415–431.

40. Зинькевич Е. С. «Музыка оказалась больше техники» (о «Мистерии Сильвестрова») // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Ніжин : Лисенко М. М., 2014. С. 172–188.

41. Зинькевич Е. С. Динамика обновления : Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — нач. 80-х годов). Киев : Муз. Україна, 1986. 184 с.

42. Зинькевич Е. С. Пение мира о самом себе // Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Киев : Задруга, 2007. С. 377–379.

43. Ильина А. В. Внестилевой и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. С. 236–242.

44. Ільїна А. В. Проблема цілісності в музиці В. Сильвестрова : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 229 с.

45. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу // *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.

46. Козаренко О. В. *Феномен української національної музичної мови*. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

47. Козаренко О. В. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова // *Syntagmation*. Львів : Сполом, 2000. С. 80–86.

48. Коханик І. Н. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков // *Київське музикознавство*. Вип. 33 : *Музикознавство у діалозі* : зб. ст. Київ ; Дюссельдорф, 2010. С. 102–114.

49. Коханик І. Н. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 27 : *Слово. Інтонанція. Музичний твір*. Київ, 2003. С. 189–198.

50. Кузалева Е. А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века : дис... канд. искусствовед.: 17.00.03; Одесская гос. муз. акад. им. А. В. Неждановой. 2003. 279 с.

51. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. Москва. 26 с.

52. Кузнецова М. В. Постлюдии Валентина Сильвестрова: поэтика и семантика жанра // *Музыкальная академия*. 2010. № 4. С. 129–135.

53. Кузнецова М. В. То творчества с покоем соглашенье, то мысли пыл в душевной тишине...: ещё раз о неконцептуальной концептуальности «багательного стиля»: вослед юбилею Валентина Сильвестрова // *Музыкальная академия*. 2013. № 4. С. 17–23.

54. Куницкая Р. И. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. Москва : Музыка, 1982. 88 с.

55. Лаврова З. С. Аспекти мобільності стилю В. Сильвестрова крізь призму аналітичного простору музики В. Сильвестрова у диригентських інтерпретаціях Євгена Савчука (хор «Думка») та Миколи Гобдича (хор «Київ») // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. Київ, 2012. С. 416–431.

56. Лаврова З. С. Диригентська трактовка мелодії як структурного принципу музичної статичності в кантаті для хору *a cappella* В. Сильвестрова на вірші Т. Г. Шевченка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 110 : Виконавське музикознавство в контексті актуальної проблематики історії і теорії музичного виконавства. Київ, 2014. С. 37–54.

57. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва : Наука. 1979. 360 с.

58. Лобанова М. Н. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка. 1994. 322 с.

59. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая. Москва : Гнозис, 1994. С. 11–264.

60. Луніна А. Є. Валентин Сильвестров: «Мої твори — це музичні метафори...». URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-169> (дата звернення: 02.04.2022).

61. Мартынов В. И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI. 2005. 288 с.

62. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній В. Сильвестрова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 164–173.

63. Мишина А. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова (на примере камерно-инструментальных произведений 1980-х годов). ЮжноРоссийский музыкальный альманах — 2006 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007. С. 146–154.

64. Моцаренко К. В. Багатель як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт. 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 154–169.

65. Моцаренко К. В. Багатель як метажанр у музичному універсумі В. Сильвестрова: пошук методологічного обґрунтування // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 32. Т. 2. С. 4–9.

66. Моцаренко К. В. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 136–154.

67. Моцаренко К. В. Циклоутворення в сучасній фортепіанній музиці за принципом симпосіону (на прикладі творів В. Сильвестрова та Г. Канчелі) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харківська держа. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 3. С. 30–36.

68. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке : избранные исследования / ред. О. В. Лосева. Москва : Московская консерватория, 2009. С. 371–391. URL: <https://docplayer.ru/42489214-Poetika-muzykalnoy-miniatury-1.html> (дата обращения: 4.02.2022).

69. Некрасова И. М. Поэтика тишины в современном музыкальном искусстве // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия : тезисы междунар. науч.-практ. конф. / Астраханская гос. конс. Астрахань. 2001. С. 57–58.

70. Нестьева М. И. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма. Харьков : Акта. 2012. 440 с.

71. Овсяннікова-Трель О. А. Популярний жанр як чинник компенсаторної функції «нової простоти» в сучасному музичному мистецтві (на прикладі творчості В. Сильвестрова) // *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2020. С. 339–359.

72. Островной человек. К 80-летию Валентина Сильвестрова. URL: <https://karabas.live/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova/> (дата обращения: 04.02.2022).

73. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 88 с.

74. Приходько О. В. Просторова диференціація елементів фактури у виконанні сучасної хорової музики (на прикладі Minnesang А. Шнітке) // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Вип. 108. Київ, 2013. С. 119–126.

75. Приходько О. В. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького // *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики Р. М. Глієра. Київ, 2013. Вип. 46. С. 203–209.

76. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознав. :17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2017. 255 с.

77. Протасова Н. Г. Валентин Сильвестров и «чинари»: параллели мировоззрения // *Художественный мир музыкального произведения*. 2013. № 1 (12). С. 196–198.

78. Савенко С. И. Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений : сб. ст. : в 2 т. Т. 2 / Нижегородская гос. консерватория. Нижний-Новгород, 1999. С. 71–76.

79. Савенко С. И. Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. Москва. 1990. № 10. С. 58–65.

80. Савенко С. И. Рукотворный космос В. Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Москва : Композитор. 1994. Вып. 1. С. 72–90.

81. Сильвестров В. Улыбка музыки. Музыкальная академия. 2019. № 2. URL: <https://mus.academy/articles/ulybka-muzyki> (дата звернення 04.02.2022).

82. Сильвестров продолжает дело Адама и даёт имена (пост з особистої сторінки профілю К. Б. Сігова). URL: <https://www.facebook.com/constantin.sigov/posts/10217021125143486> (дата звернення 04. 02. 2022).

83. Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. Киев : Дух і літера, 2010. 368 с.

84. Сильвестров В. В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / автор ст., сост., собеседница М. И. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.

85. Сильвестров В. В. У мелодиці Гімну України закована пам'ять про Літургію // Православна церква України. Храм Апостола Любові. 2019. 23 серпня URL: <https://www.bogoslov.kharkov.ua/news/2048> (дата звернення 04. 02. 2022).

86. Сильвестров В. В. у радіопередічі «Спецпроект “Бути гідним”» (ведуча Н. Радкевич). Ефір: 18.11.2021 10:50. URL: <http://ukr.radio/schedule/play-archive.html?periodItemID=2988036> (дата звернення: 04. 02. 2022).

87. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.

88. Скуба В., Тысячная Н. Валентин Сильвестров: «Шевченко ещё в 19-м веке видел российское лжехристианство» // LB.ua Дорослий погляд на світ. URL: https://rus.lb.ua/culture/2014/05/14/266369_valentin_silvestrov_shevchenko.html. (дата обращения: 04.02.2022).

89. Стадницкая Л. К вопросу о медитативности как музыкальном явлении второй половины XX века // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р.М, Глієра. Київ, 2000. Вип. 5. С. 182–186.

90. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

91. Тарасова О. О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці XX ст. (на прикладі «Тихих пісень» В. Сильвестрова) // Культура України. Вип. 11 : Мистецтвознаство. Філософія / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2003. С. 95–103.

92. Ткаченко А. І. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Вип. 10. Донецьк, 2010. С. 165–172.

93. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016.

94. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы. К портрету Валентина Сильвестрова // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 23–25.

95. Фурдуй Ю. Багатель в творчестве В. Сильвестрова // Искусствознание: теория, история, практика : науч.-практ. журн. Челябинск, 2015. № 3. С. 64–69.

96. Частный человек: Сильвестрову — 80 // Інший Київ (Inkyiv) — двомовний часопис про арт і про місто. URL:

<https://inkyiv.com.ua/2017/09/chastnyuchelovek-silvestrovu-80/> (дата звернення: 04. 02. 2022).

97. Чекан Ю. І. Из хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2014. № 1 (22). С. 61–70.

98. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

99. Чекан Ю. І. Передмова // Валентин Сильвестров. Майдан — 2014. Київ : Бібліотека хору «Київ». 2020. С. 3–4.

100. Чекан Ю. І. Спів, запозичений у світу // Критика. Україна. 2007. Рік XI, Число 11 (121), листопад. Published 14/02/2011. Культурний фронт. ULR: <https://vpered.wordpress.com/2011/02/14/chekan-sylvestrov/> (дата звернення: 04. 02. 2022).

101. Шабанова Ю. А. Философия и музыка: место встречи — человек : монография. Днепр : ЛИРА. 2017. 172 с.

102. Шаповалова Л. В. Знаки и символы рефлексии в музыке Валентина Сильвестрова // Вестник международного славянского университета. Серия: Искусствоведение. Харьков, 2000. Т. 3. № 6. С. 74–77.

103. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 291 с.

104. Шип С. В. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 78 : Мистецтвознавчі пошуки : зб. наук. ст. та ессе, присвячених ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 2008. С. 52–64.

105. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

106. Щелканова С. О. Поэтика MUSICA MUNDANA в симфонии № 2 В. Сильвестрова // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. 2020. № 1. С. 112–120.