

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ЩЕЛКАНОВА СВІТЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 78.071.1:78.082(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

ПОЕТИКА РАННІХ СИМФОНІЙ
ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктор філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____  _____ С.О.Щелканова

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент
Романюк Ірина Анатоліївна

АНОТАЦІЯ

Щелканова С.О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2022.

Творчий доробок Валентина Сильвестрова – визначної постаті сучасного українського мистецтва – у симфонічній царині є сміливим виходом за межі мейнстріма академічної традиції. Рання симфонічна творчість митця є концептуальною семіосферою, яка є найяскравішим документом історії національної музичної культури ХХ століття. Вона сприяла, з одного боку, зміні напрямку розвитку українського симфонізму, з іншого – визнанню вітчизняної академічної музики світовою спільнотою, про що свідчать як численні виконавські інтерпретації, так і наукові рефлексії. Попри це, саме ранні симфонії В. Сильвестрова та, відповідно, засади симфонізму, що складають його поетику, залишаються лакуною у музикознавстві, зважаючи і на складність авангардної мови композитора, і на відсутність напрацьованої методології її аналізу. Така ситуація зумовила *актуальність* теми дослідження, *метою* якого є увиразнення поетики ранньої симфонічної творчості в системі руху від семантики гри (Перша симфонія) і далі – «космічних пасторалей» *musica mundana* (Друга симфонія) до суб'єктивно-ліричного світоспоглядання *musica humana* (Четверта симфонія).

Поетика як музикознавча стратегія концептуального аналізу музичної семіосфери ранніх симфоній В. Сильвестрова дозволяє визначити онтогенез авангардних зразків жанру, акцентуючи їхню феноменологічну природу.

Об'єктом дослідження є симфонічна творчість В. Сильвестрова; *предметом* – поетика ранніх симфоній в аспекті новаційного мислення митця. *Матеріалом* дослідження слугують партитури перших чотирьох симфоній В. Сильвестрова, а також аудіо- та відеозаписи цих творів.

Наукове усвідомлення сутності ранніх симфоній, що значним чином вирізняються з класичної практики європейського симфонізму, зумовило необхідність методологічного пошуку, націленого на виявлення їх сутності (Розділ 1 «Методологічні засади дослідження»).

Занурення в контекст антропологічної проблематики гуманітаристики ХХ-початку ХХІ ст. (підрозділ 1.1 «Образ людини як ключовий концепт жанру симфонії») призвело до усвідомлення відсутності в ній єдиного усталеного визначення образу людини/світу. Філософська практика наполягає на нелінійній множинності семантичних його визначень. Досліджено вплив філософських концепцій онтології людини в ХХ столітті (М. Гайдеггер, В. Бібіхін, Г. Башляр, М. Бердяєв, М. Попович, М. Шелер, К. Ясперс) на трансформацію семантики жанру симфонії. Множинність трактування образу людини в філософії Новітнього часу спровокувала дискусійне поле в теорії симфонізму ХХ століття, виправдовуючи небувалий вихід жанру за рамки структурно-семантичного інваріанта в композиторській практиці.

Підрозділ 1.2 «Теорія жанру симфонії у наукових дискурсах» покликаний розширити усталені уявлення про досліджуваний жанр, рухомість його значень у різний час і закономірності вивчення сучасного стану симфонії. У Підрозділі 1.3. «Симфонічна творчість В. Сильвестрова: історіографічний компендіум» проаналізовано стан наукової «сильвестріани». Так, найбільш впливовими є фундаментальні дослідження симфоній митця С. Павлишин; О. Зінкевич; В. Задерацького, О. Михайлової. Також висвітлено аспекти, що стосуються постмодерністської естетики (праці А. Ільїної, О. Козаренка), «слабкого» стилю (Д. Жалейко, А. Ільїна, І. Коханик, О. Кужелева), музичного простору (О. Берегова, О. Білик, Н. Герасимова-Персидська, Т. Тучинська), семантики постлюдійності (А. Ільїна, О. Мішина).

Таким чином, обґрунтовано теоретико-методологічні засади, з урахуванням як філософських концепцій (що мали вплив на структурно-семантичний інваріант жанру симфонії), так і стану музикознавства щодо осягнення новаційності художнього мислення В. Сильвестрова в цілому.

У Розділі 2 при вивченні онтогенезу ранніх симфоній В. Сильвестрова «Ранні (авангардні) симфонії як звучна семіосфера» було виокремлені роль і значення «київського авангарду» в становленні творчої особистості композитора, вплив школи Б. Лятошинського та кроскультурних зв'язків (чому присвячено підрозділ 2.1. «Рання симфонічна творчість В. Сильвестрова в контексті мистецького часопростору 1960-х рр.»). Новаційне ставлення до звуку, розширення уявлень про музичне мистецтво, впевненість у правоті обраного шляху і свобода вираження – ключові ознаки раннього стилю композитора. Вказані ознаки сповна проявились в обраних для аналізу перших чотирьох симфоніях. Саме завдяки цьому періоду творчості В. Сильвестрова Україна і Київ стали відомі світовому музичному співтовариству.

Підрозділ 2.2 «Перша симфонія як текст “київського авангарду”» присвячено дослідженню дипломної роботи Сильвестрова, яка стала «точкою відліку» симфонічного шляху композитора і містить значущі стильові ознаки подальшої творчості, передусім, відсутність драматичного симфонізму та відповідного комплексу засобів. У Першій симфонії композитор звертається до барокової традиції, що уможливорює свободу від усталених паттернів жанру і, як наслідок, звільнення від драматичних кліше. У творі наявні рафінована вишуканість тембрової драматургії, розрідженість фактури та відданість певним улюбленим тембрам – поєднанню міді, флейти й розмаїтої групи ударних. Драматургія Першої симфонії містить ігрове першоджерело, починаючи з «натяку» на барокові жанри, розмивання формально-змістових кордонів, грою з часом і стилем, закінчуючи гротесковістю та казково-фантастичними образами. Всі перелічені ознаки вказують на увиразнення образу людини у концепції Першої симфонії як *homo ludens*. Такої витонченості, «грайливості» стилю ми не знайдемо в інших зразках авангардного симфонізму.

У Підрозділі 2.3. «Друга симфонія: поетика *musica mundana*» досліджено Другу симфонію як знаковий твір, семантичний модус якого визначено через уникнення співмірності з образом людини. Друга симфонія виявилася *квінтесенцією* принципів самобутнього мислення композитора, що характеризують ранній період творчості як «*космічні пасторалі*» (за визначенням В. Сильвестрова). Свобода втілення авторського *Я* виявляється на всіх рівнях: мовленнєвому, композиційному, стильовому, художньо-образному. Здійснений аналіз алеаторно-сонористичної композиції Другої симфонії засвідчив її невідповідність європейському жанровому інваріанта. Констатовано особливим чином влаштовану організацію часу, відмову від усталеної семантики інтонації, ритму, метру й темпу. Звернення до симфонії як аналогу музичного космосу – буття звуку – викликане іманентним прагненням усвідомлення звуку як ціннісної категорії, вільної від упередженості. Отже, Друга симфонія стала маніфестом звúчного універсуму: жанрова експлікація актуалізує етимон симфонії як *спів-звуччя*.

У Розділі 3 «Поетика Третьої та Четвертої симфоній: на шляху до *musica humana*» досліджено поступову зміну модусу ранніх симфоній зі споглядальності «космічних пасторалей» *musica mundana* до ліричної свідомості *musica humana*.

У підрозділі 3.1 «Третя Симфонія “Есхатофонія”»: концепція *homo historicus*» доведено, в який спосіб цей твір долає типологічну нормативність жанрового інваріанта. Цей твір декларує історизм як тип свідомості (*homo historicus*) і категорію часу як засадничу. Звідси – алюзії до есхатології, що актуалізують фундаментальне для сучасної гуманітаристики питання про сприйняття часу, його лінійної моделі, кінця історії. Якщо у Другій симфонії визначальним для її розуміння була інтерпретація простору, то у Третій симфонії головним важелем є вимір часу. Хронотоп увиразнює, крім просторової, й часову вісь, і відлік «людського» часу, історії людини, людства загалом. Розуміння кінцевості буття через вимір часу актуалізує елегантний модус вислову, втілений В. Сильвестровим згодом в жанрах епітафії, постлюдії, пост-симфонії.

У підрозділі 3.2. «Четверта симфонія: ліричний всесвіт *homo reflexicus*» художню концепцію якої досліджено як втілення *musica humana*. Серед симфоній В. Сильвестрова, Четверта – єдина, в якій наявні алюзії до сонатної структури. Проте відмова від гармонії як принципу функціонально-синтаксичного поділу, опора на лінеарність, переважання процесів індивідуалізації над типізацією дозволяють визначити драматургічну новизну твору як *монодраму*, зміст якої віддзеркалює ліричну самосвідомість автора. Обґрунтовано перехід до нового етапу онто-стильової динаміки звукообразного універсуму В. Сильвестрова: з натурфілософських шукань першооснови світу фокус «зміщується» в Четвертій симфонії на буття ліричного героя (*homo-*). Підкреслимо перехідний тип твору, що слугує маркером межі авангардного стилю.

Висновки. Поетика ранніх симфоній Сильвестрова розкривається через аналіз когнітивних структур кожної з чотирьох симфоній і постає як стильова система, що означена *рухом*: від Першої симфонії – через *онто-сонологічну* концепцію Другої симфонії (космос, що звучить) та *антропологізацію* розуміння людини як «частки» історії у Третій симфонії – до рефлексивного світовідчуття ліричної Я-свідомості у Четвертій симфонії. Музична мова Сильвестрова в симфоніях постає як онто-сонологічна система. Визначальними критеріями її вивчення слугує специфіка композиторського письма у стилістичній еволюції та вплив новаційних драматургічних рішень на трансформацію усталеного жанрового інваріанта.

Обґрунтовано, що смислоутворення художніх концепцій ранніх симфоній В. Сильвестрова засвідчує відмінні принципи музичної драматургії кожного твору. Якщо Перша впроваджує концепцію авангардного мислення через діалог з бароковими моделями музичних жанрів, то Друга слугує натурфілософським втіленням *musica mundana*. Третя симфонія актуалізує проблему історичності часу (від есхатологічного відчуття кінцевості буття – до загибелі музичного звуку в європейській традиції), а Четверта цілком

занурює слухача у суб'єктивне Я, відтворюючи лірико-рефлексійне світосприйняття автора.

Отже, дослідження ранніх (авангардних) симфоній В. Сильвестрова виявило засадничі для розуміння образу людини категорії: *гра* (Перша симфонія), *простір* (Друга симфонія), *час* (Третя симфонія) та «внутрішній час» як модус ліричної свідомості (Четверта симфонія).

Точкою відліку стала Перша симфонія *homo ludens*. Починаючи з Другої симфонії звуковий універсум увиразнено новими «образами людини», відмінними від усталених. У Другій симфонії – це *homo mundanus*, людина-спостерігач, людина-слухач, здатна здивуватися величию всесвіту. У Третій симфонії – *homo historicus*, з есхатологічним відчуттям кінцевості часу; у Четвертій – слухач долучається до досвіду суб'єктивно-ліричного світу *homo reflexicus*).

Таким чином, поетика ранніх симфоній В. Сильвестрова втілює ключові образи людини ХХ століття як сформована динамічна стильова система, що характеризується рухом від *musica mundana* до *musica humana* і визначає новаційність мислення митця в інтерпретації жанрової традиції.

Ключові слова: жанровий інваріант симфонії, українська музика ХХ століття, композиторська творчість В. Сильвестрова, музичний текст, поетика, пастораль, гра, час і простір, образ людини, оркестрове письмо, контонація, тембр – фактура.

**Основні наукові результати дисертаційного дослідження
висвітлено в таких працях автора:**

**Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що
індексуються у міжнародних наукометричних базах**

1. Щелканова С. О. Друга симфонія В. Сильвестрова. *Musica Mundana: онто-стильові засади. Культура України. Сер. Мистецтвознавство* :

- зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 192–201.
2. Щелканова С. А. Концепція Четвертої симфонії В. Сильвестрова: к определению музыкальной драматургии. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2017. № 4. С. 160–164.
 3. Щелканова С. О. Композиційно-драматургічні особливості Симфонії №3 «Есхатофонії» Валентина Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 69–81.
 4. Shchelkanova S. O. The Ontogenesis of Early Symphonies of Valentin Silvestrov. *Міжнародний вісник НАККІМ: культурологія, філологія, музикознавство*. К., 2017. Вип. 2 (9). С. 270 – 275.
 5. Щелканова С.О. Образ людини в ранніх симфоніях Валентина Сильвестрова: онтологічний підхід. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2018. № 2 (39) С.19–29.
 6. Щелканова С.А. Поэтика MUSICA MUNDANA в Симфонии №2 Валентина Сильвестрова. *European Journal of Arts*. Vienna. 2020. № 1. P. 112–120.
 7. Shapovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shchelkanova, S. Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Volume: 66 Issue: 1 Pages: 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21 <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000680729600021>

ABSTRACT

Shchelkanova S.O. Poetics of early symphonies by Valentin Silvestrov. – Qualifying research paper on the rights of manuscript. Thesis for a Candidate

Degree in Art Studies (PhD), specialty 025 – Music Art. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2022.

The creative heritage of Valentin Silvestrov, an outstanding figure of Ukrainian musical art, is a bold step out of the mainstream of academic tradition in the symphonic realm. The early symphonic work of the artist, which chronologically refers to the period 1963-1976, is a conceptual semiosphere.

Early symphonies of the composer (from Symphony №1 to Symphony № 2) stand out as *a kind of stylistic system*, which is the brightest document in the history of Ukrainian musical culture of the twentieth century. On the one hand, they contributed to a change in the direction of Ukrainian symphonism development, and on the other – to the recognition of the national academic music by the world community, as evidenced by numerous performance interpretations and scientific reflections of researchers. Nevertheless, Silvestrov's early symphonies remain a kind of a "gap" in musicology, taking into consideration both the complexity of the composer's avant-garde language and the lack of well-established analysis methodology. This situation determined the *relevance* of the theme of the work, which *aimed* to express the poetics that reveals the conceptual content of early symphonic creativity in the system of movement from *musica mundana* to *musica humana*.

The poetics, which we define as a musicological strategy of analysis on the basis of a cognitive approach, allows us to determine the ontogenesis of the early symphonies, emphasizing their phenomenological nature.

The *object of the research* is the symphonic creative work of V. Silvestrov; the *subject of the research* is the poetics of early symphonies in the aspect of innovative thinking of the composer. The *material of the research* includes the scores of the first four symphonies by V. Silvestrov, as well as audio and video recordings of these works.

Scientific understanding of the essence of early symphonies, which differ significantly from the classical practice of European symphonism, has necessitated

a methodological choice aimed at revealing the core of the early symphonies – this is what Chapter 1 'Symphonic works of V. Silvestrov: methodological principles of the genre study' focuses on. In Chapter 1.1. 'The image of a human as a key concept of the poetics of the symphony genre' immersion in the context of anthropological issues in the humanitaristics of the 20th - early 21st centuries led to the awareness of the lack of a single established definition of the image of a human/world, for philosophical practice insists on the nonlinear multiplicity of its semantic definitions. The influence of philosophical concepts of human ontology in the twentieth century (M. Heidegger, V. Bibikhin, G. Bashliar, M. Berdyaev, M. Popovich, M. Scheler, K. Jaspers) on the symphony transformation has been studied. The multiplicity of human image interpretations in modern philosophy has provoked a field for discussion in the theory of 20th century symphonism, justifying the unprecedented move of the genre beyond the structural invariant in composer's practice.

Chapter 1.2. 'Theory of symphony genre' deals with expanding the established ideas about the genre under study, mobility of its meanings at different times and study patterns of the current state of the symphony basing on the work at theoretical concepts from Asafyev, Aranovsky to Zinkevich, Vinogradov-Chernyaev.

Chapter 1.3. 'Symphonic works of V. Silvestrov: historiographical compendium' presents the analysis of the state of scientific 'Silvestriana'. Thus, the most influential are the fundamental studies of V. Silvestrov's symphonies by S. Pavlyshin; O. Zinkevych; V. Zaderatsky, O. Mykhailova. Aspects related to postmodern aesthetics (works by A. Ilyina, O. Kozarenko), 'weak' style (D. Zhaleyko, A. Ilyina, I. Kokhanyk, O. Kuzheleva), musical space (O. Berehova, O. Bilyk, N. Herasymova-Persydska, T. Tuchynska), semantics of posthumanity (A. Ilyina, O. Mishina). Hence, Chapter 1 substantiates the theoretical and methodological principles, taking into account both philosophical horizons (which had an impact on the structural invariant of the symphony genre) and the state of musicology in terms of understanding the

innovativeness of V. Silvestrov's artistic thinking as a whole.

While studying the ontogenesis of V. Silvestrov's early symphonies in Chapter 2 entitled 'The Second Symphony: poetics of *musica mundana*' there was singled out the role and significance of the "Kyiv avant-garde" in the formation of the composer's creative personality; the influence of B. Lyatoshynsky's school and cross-cultural connections (the subject of Chapter 2.1. 'Early symphonic works of V. Silvestrov in the context of the artistic time-space of the 1960s'). An innovative attitude to sound, expanding ideas about music, freedom of expression and confidence in the rightness of the chosen path are the key features of the composer's early style. These peculiarities are fully manifested in the the first four symphonies selected for the analysis. Thanks to this period of V. Silvestrov's work Ukraine and Kyiv became known to the world music community.

Chapter 2.2 'The First Symphony as a text of the 'Kyiv avant-garde'' is devoted to the study of Silvestrov's diploma work, which became a starting point of the composer's way and has significant signs for the further symphonic work. This is primarily a lack of dramatic symphonism and the corresponding set of means. In the First Symphony the composer appeals to baroque genres which allow freedom in symphony and liberation from dramatic collisions. The composition has delicate sophistication of timbral dramaturgy, sparseness of the musical texture and devotion to certain favorite timbres – a combination of brass instruments, flute and a diverse percussion section. The First Symphony also has a powerful play-source, starting with the 'hint' at baroque genres, through blurring of formal and semantic boundaries, playing with time and style, ending with grotesqueness and fairy-tale images. This sophistication of imagery, "playfulness" of style, cannot be found in any other examples of avant-garde symphony. All these features point to the distinctiveness of the image of a human being in the concept of the First Symphony – *homo ludens*.

In Chapter 2.3. 'The Second Symphony: the concept of *homo mundanus*' we have studied the Second Symphony as a significant work, the semantic mode of which is defined through the concept of *musica mundana*. The Second Symphony

proved to be the *quintessence* of the principles of the artist's distinctive thinking, which characterize the early period of his creativity as "*cosmic pastorals*" (as defined by V. Silvestrov). The freedom of embodiment of the author's *Me* is revealed at all levels: speech, compositional, stylistic, artistically-figurative.

The analysis of the aleatory-sonorant composition of the Symphony testifies to its inconsistency with the European genre invariant. Specifically organized time, rejection of the established semantics, rhythm, meter and tempo which serve to avoid commensuration with the image of a human being are stated. We have suggested defining the image of a human in the Second Symphony as *homo mundanus*. The appeal to the symphony as an analogue of the musical space – sound being – is caused by the immanent desire to understand the sound as a value category free of psychological bias. The Second symphony has become a manifesto of the sound universum, whose genre explication actualizes the etymon of the symphony as a *co-sound*.

Chapter 3 'Poetics of the Third and Fourth Symphonies: on the way to *musica humana*' considers the gradual change in the mode of early symphonies from contemplation of "*cosmic pastorals*" *musica mundana* to lyrical consciousness *musica humana*. Chapter 3.1. 'The Third Symphony "Eschatophony": *homo historicus* in nostalgic discourse' explores how this work overcomes the typological normativeness of the genre invariant. The three-movement symphony declares historicism as a type of consciousness (*homo historicus*) and a category of time as fundamental. Hence there are allusions to eschatology, which actualize the fundamental question for modern humanities about the perception of time, its linear model, the end of history. If in the Second Symphony the interpretation of space was decisive for its understanding, then in the Third Symphony the dimension of time was chosen as the main lever. Chronotope, in addition to space, emphasizes the time axis and the countdown of the 'human's' time, the history of a human and humanity in general. Understanding the finitude of being through the measurement of time actualizes the elegiac mode of expression embodied by Silvestrov later in the genres of epitaph, post-music,

post-symphony, postlude.

In Chapter 3.2. 'The Fourth Symphony: the lyrical universe of homo reflexicus' the artistic concept is studied as the embodiment of *musica humana*.

Among V. Silvestrov's symphonies the Fourth Symphony is the only one which has allusions to the sonata structure. However, the rejection of harmony as a principle of functional-syntactic division, reliance on linearity, predominance of individualization processes over typification allow us to define a dramaturgic concept of a *monodrama*. The transition to a new stage of onto-stylistic dynamics of V. Silvestrov's soundshaped universum is justified: in the Fourth Symphony the focus 'shifts' from the natural-philosophical search for the first principle of the world to the human existence.

In conclusion it should be mentioned that the poetics of early symphonies by V. Silvestrov is defined through the analysis of cognitive structures (of each of the four symphonies) and appears as a system marked by a movement from the First Symphony through the *ontosonological* concept of the Second Symphony (space that sounds) – through *anthropologization* of understanding a human being as 'a part' of the history in the Third Symphony – to the reflexive world perception of the lyrical self-consciousness in the Fourth Symphony. Silvestrov's musical language in symphonies appears as a semiotic system. The defining criteria in the study of symphonies selected for the research are the specific character of the composer's writing in stylistic evolution and the influence of innovative dramaturgic decisions on the transformation of the established genre invariant.

Sensemaking of artistic concepts of the symphonies under study is presented in different principles of structuring musical dramaturgy in each of the symphonies. The First Symphony is a kind of game with baroque genres, which gave way to the dimension of free musicmaking. The second symphony introduces the concept of the world harmony and natural-philosophical search for the quintessence of space. The Third Symphony actualizes the main problems associated with the measurement of time, from the eschatological sense of the finitude of existence, to the death of the European concept of a musical sound. The

Fourth Symphony completely immerses in the subjective reproduction of the worldview "from within", mirroring the reflective perception. Thus, in the scientific reflection of V. Silvestrov's avant-garde symphonies we can outline the basic categories for understanding the image of a human being: *game* (The First symphony), *space* (The Second symphony), *space-time* (The Third symphony) and 'inner time' (G. Orlov's term) as a mode of lyrical consciousness (The Fourth Symphony).

The First Symphony *homo ludens* is the starting point. Beginning with the Second Symphony, the sound universum is expressed by new "images of a human being", different from the established ones. In the Second Symphony, it is *homo mundanus*, the observer, the listener, who can marvel at the greatness of the universe. In the Third Symphony – *homo historicus*, with an eschatological sense of the finitude of time; in the Fourth – the subjective-lyrical world of *homo reflexicus*.

Thus the poetics of early symphonies by V. Silvestrov, expressed through the scientific reflection of certain images of a human, appears as a formed system characterized by transformation from *musica mundana* to *musica humana*.

Key words: genre invariant of the symphony, Ukrainian music of the twentieth century, compositional work of V. Silvestrov, musical text, time and space, the image of a man, contonation, tembre – texture.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

1. Shchelkanova S. O. Druha symfoniia V. Silvestrova. Musica Mundana: onto-styliovi zasady. [The Second Symphony by V. Silvestrov. Musica Mundana: onto-stylistic principles] *Kultura Ukrainy. Ser. Mystetstvoznavstvo* : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv : KhDAK, 2016. Vyp. 54. S. 192–201.
2. Shchelkanova S. A. Kontsepsyia Chetvertoii symfonii V. Silvestrova: k opredeleniyu muzykalnoi dramaturhii. [The Concept of the Fourth Symphony by V. Silvestrov: Towards the Definition of Musical Dramaturgy] *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Kharkiv, 2017. №4. S. 160–164.

3. Shchelkanova S. O. Kompozytsiino-dramaturhichni osoblyvosti Symfonii № 3 «Eskhatofonii» Valentyna Silvestrova. [Compositional and dramatic peculiarities of Symphony No. 3 "Eschatophony" by Valentyn Silvestrov] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo* : zb. nauk. st. / KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2017. Vyp.47. S. 69–81.
4. Shchelkanova S. O. The Ontogenesis of Early Symphonies of Valentin Silvestrov. *Mizhnarodnyi visnyk NAKKIM: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. K. 2017. Vyp. 2 (9). S. 270 –275.
5. Shchelkanova S.O. Obraz liudyny v rannikh symfoniiakh Valentyna Silvestrova: ontolohichni pidkhid. [The image of a human in the early symphonies of Valentyn Silvestrov: an ontological approach] *Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. K. 2018. №2 (39) S.19–29.
6. Shchelkanova S.A. Poetyka MUSICA MUNDANA v Symfonii №2 Valentyna Silvestrova . [Poetics of MUSICA MUNDANA in Symphony №2 by Valentyn Silvestrov] *European Journal of Arts*. Vienna. 2020. №1. P. 112–120.
7. Shapovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shchelkanova, S. Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Volume: 66 Issue: 1 Pages: 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000680729600021>

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	24
1.1. Образ людини як ключовий концепт поетики жанру симфонії.....	26
1.2. Теорія жанру симфонії у наукових дискурсах.....	40
1.3. Симфонічна творчість В.Сильвестрова: історіографічний компендіум...63	
Висновки до Розділу 1.....	82
РОЗДІЛ 2. РАННІ (АВАНГАРДНІ) СИМФОНІЇ ЯК ЗВУЧНА СЕМІОСФЕРА	
2.1. Рання симфонічна творчість В. Сильвестрова в контексті мистецького часопростору 1960-х рр.....	86
2.2. Перша симфонія як текст «київського авангарду»: <i>homo ludens</i> ..	102
2.2. Друга симфонія: концепція <i>homo mundanus</i>	116
Висновки до Розділу 2.....	141
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ТРЕТЬОЇ ТА ЧЕТВЕРТОЇ СИМФОНІЙ: НА ШЛЯХУ ДО <i>MUSICA HUMANA</i>	
3.1. Третя Симфонія «Есхатофонія»: концепція <i>homo historicus</i>	144
3.2. Четверта симфонія:ліричний дискурс <i>homo reflexicus</i>	164
Висновки до Розділу 3.....	184
ВИСНОВКИ	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	196
ДОДАТКИ	221

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Рання симфонічна творчість Валентина Сильвестрова є концептуальною семіосферою з потужним потенціалом для смислотворення та дослідницьких інтерпретацій. Когнітивний підхід до її вивчення сприяє осягненню української музичної музики ХХ століття в новому вимірі, реалізуючи те що можна визначити як нове в мистецтві – здійснення несподіваного. Сміливий вихід за рамки усталених засад академічної традиції у симфонічній творчості В. Сильвестрова став настільки переконливим та актуальним, що не залишився маргінальним феноменом, а зумовив, з одного боку, парадигмальний зсув і зміну напрямку розвитку українського симфонізму, з іншого – сприяв визнанню здобутків національного академічного мистецтва світовою музичною спільнотою, про що свідчать як музикознавчі рефлексії, так і численні виконавські інтерпретації.

Докорінна трансформація жанрового інваріанта симфонії в творчості В. Сильвестрова була зумовлена не стільки зовнішніми факторами (хоча, безумовно, в 60 – 70-ті роки ХХ століття в умовах панування ідеологічної заангажованості новітні техніки письма слугували емблематикою свободи), скільки увиразнила іманентні засади внутрішньої авторської мови як втілення онтологічного питання, що постає у дихотомії «людина – буття», «я – світ», «я – Інший». Для офіційного мистецтва соцреалізму поява ранніх симфонічних опусів В. Сильвестрова була абсолютно непередбаченою та непрогнозованою. Саме ця сміливість віднайдення нових обріїв у інтерпретації жанрового інваріанта симфонії вкупі з надсерйозним філософським підґрунтям і вірним модусом творчої інтуїції митця надали живильної енергії для долання «великого» наративу жанру.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради

ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 24.11.2016 р.) та уточнено (протокол № 10 від 25.07.2020 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.).

Мета дослідження – визначити семіосферу ранніх симфоній В. Сильвестрова як сформовану поетику¹, що розкриває концептуальний зміст у системі руху «*musica mundana* → *musica humana*».

Означене коло проблематики зумовило необхідність вирішення наступних **наукових завдань**:

- систематизувати досвід вивченості симфонічної творчості В.Сильвестрова з визначенням кола наукових тенденцій, проблемних питань та аналітичних стратегій;
- простежити динаміку образу людини як ключового концепту поетики жанру симфонії;
- обґрунтувати онтологічні засади трансформації структурно-семантичного інваріанта жанру в ранніх симфоніях В. Сильвестрова;
- розкрити значення раннього періоду творчості В. Сильвестрова з урахуванням наявних підходів до її періодизації на ґрунті кроскультурних контекстних зв'язків та впливів на становлення творчої особистості митця;
- розглянути Першу симфонію В. Сильвестрова – точку відліку симфонічної творчості композитора;
- висвітлити зміст алеаторно-сонористичної композиції Другої симфонії;
- виявити особливості поетики Третьої симфонії через звернення до категорії часу;
- визначити концепцію Четвертої симфонії як перехідної від авангардногосимфонізму до монодрами;
- розробити авторську методику аналізу поетики ранніх симфоній як динамічної системи звукообразної семіосфери В. Сильвестрова.

¹ Поетика в заченні музикознавчої стратегії аналізу на ґрунті когнітивного підходу.

Об'єктом дослідження є симфонічна творчість В. Сильвестрова; **предметом** – поетика ранніх симфоній в аспекті новаційного мислення митця.

Матеріалом дослідження є партитури Першої – Четвертої симфоній В. Сильвестрова [226, 160, 225, 157], аудіо- [153,154,148,155] та відеозаписи [149, 156] симфоній.

Методи дослідження. Вивчення ранніх симфоній В. Сильвестрова спричиняє переосмислення усталених методологічних підходів музичної науки, оскільки потребує співмірних когнітивних моделей. Максимальна індивідуалізація поетики симфоній авангардного періоду творчості митця сприяє розширенню аналітичного тезаурусу. Відтак у дисертаційному дослідженні залучені як спеціальні музикознавчі, так і методи гуманітаристики (літературознавства, філософії і культурології):

- *жанровий* – розкриває усвідомлення типологічних процесів у жанрі симфонії для виявлення передумов трансформації жанрового інваріанта в ранніх симфонічних творах В. Сильвестрова;

- *стильовий* – виявляє константи ранньої творчості в системі авторського стилю В. Сильвестрова;

- *структурно-функціональний* – виявляє композиційне і смислове улаштування музичного твору, забезпечуючи його розуміння як художнього цілого;

- *семантичний* – дозволяє виокремити і визначити значущі в поетиці досліджуваних симфоній звукові структури, котрі на сьогодні ще не отримали усталеної музикознавчої оцінки;

- *герменевтичний* – сприяє витлумаченню, розгортанню аналітичних інтерпретацій у процесі дослідження симфоній раннього періоду творчості В. Сильвестрова;

- *системний* – зумовлений осягненням ранніх симфоній митця як сформованої поетики;

- *історико-культурологічний* – виявляє зумовленість впливу тогочасного мистецького часопростору на творчу особистість В. Сильвестрова;

- *онто-сонологічний* – який виявляє сутність симфонії як звучної картини світу та специфіку її звукосприйняття в системі раннього стилю композитора як певної картини світу, що складає унікальний звуковий універсум.

- *когнітивний* – забезпечує спосіб теоретичного моделювання в процесі музикознавчої аналітики.

Теоретична база. Проблематика дисертації зумовила залучення фундаментальних напрямів музикознавства та гуманітаристики, зокрема:

- *образу людини у філософії ХХ століття* (Г. Башляр [10], М. Бердяєв [12–14], В. Бібіхін [16], М. Гайдеггер [179–180], М. Попович [120], Т. Де Шарден [186], М. Шелер [188], К. Ясперс [204, 205]);
- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (Г. Ільїна [56, 57], Л. Кияновська [68], І. Коханик [78-79, 81-82], О. Овсянікова-Трель [112, 112], В. Ракочі [122-124], Б. Сюта [166], Л. Шаповалова [184, 185], С. Шип [189, 192]);
- *теорії симфонії* (Б. Асаф'єв [7–8], М. Арановський [4–6], М. Гордійчук [28], О. Зінькевич [45, 47, 48, 52], А. Виноградова-Черняєва [22, 23]);
- *музичної семантики* (О. Александрова [3, 231], М. Арановський [6], О. Козаренко [70, 71, 74], В. Медушевський [97], Б. Сюта [229, 230], С. Шип [193, 194]);
- *поетики та драматургії музичного твору* (О. Берегова [15], О. Білик [17], І. Коханик [80], К. Майденберг-Тодорова [92, 93], Ю. Ніколаєвська [109–111], А. Поліщук [119], С. Савенко [137], О. Самойленко [145]);
- *часу та простору в музичному творі* (Н. Герасимова-Персидська [26], І. Кирчик [64], Г. Савченко [142], О. Самойленко [146, 147], Т. Тучинська [172]).

Важливими для обраної проблематики дослідження стали концепції, що склалися у сучасній музикології: *рефлексії як феномена музичної творчості* Л. Шаповалової [184, 185]; *теорії контонації* І. Мацієвського [95, 96]; *концепції алеаторно-сонористичної композиції* К. Майденберг-Тодорової [92, 93], *онто-сонологічна концепція* Н. Рябухи [134-136]).

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені ранній симфонічній творчості В. Сильвестрова, зокрема дослідження С. Павлишин [117], аналіз Четвертої симфонії в працях О. Зінькевич [47], порівняння авангардного та неоромантичного стилів симфонізму В. Задерацьким на прикладі Другої та Пятої симфоній [43], концепція метаструктури хвилі в симфоніях О. Михайлової [99 - 101]. Значним підґрунтям теоретичної бази дослідження є праці, присвячені проблемам композиторського стилю В. Сильвестрова (О. Берегової [15], О. Білик [17], О. Зінькевич [45 – 55], А. Ільїної [56 – 61], О. Козаренка [70 – 74], Л. Кияновської [65], О. Михайлової [99 – 101], М. Нестьєвої [103 – 107], С. Савенко [137 – 138], О. Тарасової [169], Т. Фрумкіс [178]) та джерела, що містять «живе» слово автора – бесіди з композитором М. Нестьєвої [103 – 107], А. Луїної [89 – 91], С. Пілютікова [151], К. Сігова та А. Вайсбанд [237].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- досліджено феномен ранньої симфонічної творчості В. Сильвестрова як динамічної стильової системи, що еволюціонує (від *musica mundana* до *musica humana*)
- обґрунтовано поетику ранніх симфоній композитора, в якій відображено різні концепти образу людини (за М. Арановським) як рух *homo ludens – homo mundanus – homo historicus – homo reflexicus*;
- здійснено композиційно-драматургічний аналіз Першої симфонії як первинного зразку новаційного світобачення В. Сильвестрова,

що є точкою відліку симфонічного шляху композитора і містить значущі ознаки для подальшої симфонічної творчості.

- запропоновано аналіз Другої симфонії як алеаторно- сонористичної композиції;
- виявлено жанрову специфіку Третьої симфонії «Есхатофонії»;
- запропоновано авторську методику аналізу поетики ранніх симфоній як динамічної стильової системи, яка уособлює звукообразну поетику художнього мислення В. Сильвестрова.

Набули подальшого розвитку: положення концепції Четвертої симфонії В. Сильвестрова як симфонії-драми (за О. Зінькевич), рефлексивної монодрами (за Л. Шаповаловою), теорії контонації (за І. Мацієвським).

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в можливості їх залучення при розробці програм навчальних курсів для бакалаврів і магістрів вищих навчальних закладів культури та мистецтв України: «Аналіз музичних творів», «Історія української музичної культури», «Сучасна музика», «Основи наукових досліджень», а також збагачення методології новітніх курсів для магістрів («Методологія наукових досліджень»). Крім того, основні положення дисертації можуть слугувати орієнтиром для подальших теоретичних напрацювань, пов'язаних із вивченням симфонічної творчості В. Сильвестрова та засад сучасного симфонізму загалом.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та викладено у доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Ф. Мендельсон-Бартольд: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, жовтень 2016), «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (Київ, жовтень 2016), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, березень 2015, 2016, 2017), «Герменевтика в науках про

дух» (Харків, березень 2017), «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, вересень 2017), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, квітень 2017, 2018, 2019), «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, листопад 2017), «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Київ, грудень 2017), «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, листопад 2017), «Мистецькі школи у історико-культурному процесі» (Харків, грудень 2017), «Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва» (Харків, лютий 2018), «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації» (Київ, жовтень 2018), «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, жовтень 2019), «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, жовтень 2019), «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, Грудень 2020), «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, січень 2021).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 6 одноосібних статей та 1 у співавторстві, з яких 5 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України [196 – 199, 224], 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «*The European Journal of Arts*» (Відень, Австрія) [200], 1 у виданні, що індексується у базі *Web of Science* [223].

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (237 покажчики, з них 31 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг дослідження становить 250 сторінок, із них – основного тексту – 179 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

*«Наука – це дивовижно тривала вперта протидія
нав'язливому смислу»*

В. Бібіхін

Дослідження ранніх симфоній В. Сильвестрова зумовлює розширення царини компетенцій музичної науки і сприяє її тонкому когнітивному «перенастроюванню». Музичний текст розглядуваних симфоній композитора, зважаючи на неявну, невиокремлювану безпосередньо структурно-семіотичну модель і невідповідність канонічному структурному інваріанта, сприяє свободі теоретичних інтерпретацій і запрошує до персоналізованого аналітичного підходу до кожної з ранніх симфоній митця. Спонукальну силу до обумовлення методологічних аспектів у дисертації продиктовано, перш за все, незвичним для академічного слухача матеріалом дослідження, що вимагає пластичності в підході до музикознавчого аналітичного інструментарію.

Інтонанційна теорія (з усім напрацьованим науковим тезаурусом семантичних інтерпретацій), концепція функціонального синтаксису, аналіз музичної форми, жанрова система і теорія стилю – ось шляхи *sacrae scientie* музикознавства, дотримуючись яких досвідчений дослідник обертає незвідане в пізнане. Однак ми стикаємося у дослідженні з такого роду музикою, залучення до якої цих специфічно музикознавчих аналітичних підходів не є настільки ефективним. Воно не дає очікуваного результату «пізнаності», при якому сутність твору залишається поза дослідницьким полем зору. Відтак виникає необхідність у підборі відповідної методологічної *оптики*. Цю дослідницьку ситуацію (щоправда, стосовно природничих наук) коментував іще Т. Кун на сторінках «Структури наукових революцій» [84], описуючи функціонування «*нормальної*» науки та ситуацію

зміни методологічної парадигми. Для останнього випадку, за Т. Куном, щонайкращим є корисний досвід незаангажованості та «свіжого» дискурсу запитування. Бо постановка, формулювання наукової проблеми, так чи інак, індетдетерміновані приналежністю до певної теоретичної системи, наукової парадигми, унаочнюючи неможливість абсолютної об'єктивності. Наукове знання як архітектура питань – так визначав сутність гуманітарного наукового пізнання В. Бібіхін [16], основна властивість якого – здатність перебудовувати себе щоразу за допомогою власних результатів.

Вихід убачається в синергії власне музикознавчої аналітики з методами лінгвістики та філософії. За О. Самойленко, «ніколи раніше музикознавство не відчувало так ясно свою діалогічну природу» [145, с. 15] оскільки прагне до різноманітних перехідних уявлень про свою структуру та завдання. Інновації сучасного музикознавства пов'язані з гуманітарним міждисциплінарним діалогом. Це сподвигає до дослідницького шляху послідовного «зняття» вуалей смислу, процесуальності пізнання, обережності й наукової емпатії. Ми стикаємося в кожній досліджуваній симфонії В. Сильвестрова з новим всесвітом, який багато в чому є *terra nova*, тому з герменевтичною тактовністю та обережністю необхідно «розпитати» і «вислухати» цей невідомий текст, радіючи його впізнаванню.

Перспектива цього розділу полягає в розгляді методологічних настанов для вивчення ранніх симфоній В. Сильвестрова як суми таких ключових чинників: розуміння образу людини сучасною філософією і зв'язок його з поетикою симфонії; розгляду теоретичних концепцій симфонії в музикознавстві та, врешті, аналізу актуальних питань і авторських концепцій у музикознавстві відносно творчості В. Сильвестрова. Окремі положення цього розділу висвітлено в публікаціях [199, 224].

1.1. Образ людини як ключовий концепт поетики жанру симфонії

«Чи то людина у всесвіті крихітно мала і на тлі гігантських палаючих зірок її порпання байдужливі, чи то людина дорівнює всесвіту і кожен її вчинок відгукується на вселенському цілому, – хто його розбере ...»

В. Бібіхін

Музична естетика ХХ століття, що з калейдоскопічною швидкістю змінює дискурси, залишила далеко позаду парадигму великих стилів і піддала радикальному перегляду та оновленню когнітивний музикознавчий «інструментарій», в тому числі систему жанрової диференціації. Феномен аklasичної симфонії другої половини минулого століття впливає на дослідницький модус і вимагає перегляду теоретичних уявлень про функціонування жанру.

Заданий класичною симфонією рівень ідеальної логіки, бездоганності й прозорості як на рівні структури, так і на рівні змісту (що цілком відповідало духу поетики класицизму, детермінованої загальним прагненням до впорядкування, структурування та регламентації будь-яких буттєвих виявів) в умовах композиторської симфонічної практики другої половини ХХ століття зазнав значної рефлексії та когнітивного само- і пере-відтворення.

Така здатність жанру симфонії до «відродження з попелу» зі збереженням статусу жанру, його феноменальна стійкість свідчать про дуже глибоку фундаментальну вкоріненість у «тілі» музичної культури в найширшому розумінні. У «творчій біографії» симфонії – трохи менше ніж три століття, з ХVІІІ до ХХІ, про- і пере-живання часів Просвітництва, романтизму, модерну, авангарду, постмодерну – то ж є, ймовірно, в цьому жанрі такий рівень універсальності, така сила, яка дозволяє, незважаючи на стилістичну мімікрію, переступати межі часу. Пошук джерела цієї внутрішньої сили приводив дослідників до кількох різнорівневих категорій: до якості потенціалу перетворення, саморуху та діалектичних взаємодій, до

структурного інваріанта, зумовленого *образом людини*, до функції метанаративу, і, навіть, до етимона симфонії.

Однак актуальна композиторська практика доводить: існують симфонії, що як підтверджують, так і спростовують справедливість і / або універсальність кожної з перерахованих вище категорій. Отже, інваріант симфонії є зовсім *не структурним* інваріантом. Феномен ранньої симфонічної творчості В. Сильвестрова якраз допомагає віднайти іншу, позаструктурну і, навіть, позамузичну площину, до якої слід звернутися для пошуку відповідей. Йдеться про *онтологічний* інваріант симфонії, що виявляє сутнісну характеристику будь-якої симфонії незалежно від її стилістики та структурних рішень на рівні форми та циклічності.

Поетика симфонії. Звернення до категорії «поетика» при дослідженні ранніх симфоній В. Сильвестрова дозволяє коректно і водночас всеохопно висвітлити ті проблемні поля, які постали в процесі даного дослідження, увиразнити сутнісні особливості цих, з одного боку, різнорідних, а з іншого – споріднених симфоній (в тому числі і чинники, що зумовили ці особливості).

Поетику розумітимемо як теоретичну систему, яка дозволяє на основі обраного наукового дискурсу інтерпретувати розмаїті питання специфіки художнього твору, що виявляють його онтологічну сутність. Музична поетика має піднятися над рівнем цілісного аналізу музично-виразових засобів, актуалізуючи багатоступінчастий процес розуміння музичного феномена, шляхом розуміння його смислу через акт інтерпретації. За визначенням С. Савенко, поетика, в першу чергу, звертається до стилю, який обіймає як історичні аспекти, так і рівень мовленнєвий і змістовний, а також відтворює «неповторний, мінливий вигляд мистецтва, що набуває сенсу лише на історичному ґрунті» [137, с. 5].

На нинішньому етапі поетика в музикознавчій науці вже не вимагає виправдально-пояснювальних реверансів про міграцію літературознавчого категоріального апарату й відсилань до праць Д. Лихачова, С. Аверинцева,

Б. Успенського. Про це свідчить значна кількість музикознавчих досліджень² (здебільшого присвячених виконавській поетиці), вагомий історіографічний огляд щодо функціонування поетики в контексті музикознавства здійснено в аналітичній статті А. Поліщук [119], яка розглядає поетику як певну мистецтвознавчу універсалью (що пояснюється її «деякою абстрактністю трактування» [119, с. 154]), незалежну від диференціації видів мистецтв, та приділяє увагу особливостям побутування її у царині музикознавства як засадничої методологічної одиниці. Такий підхід до поетики музичного твору передбачає «... вивчення засобів художнього втілення задуму (ідеї) та особливості їхнього поєднання залежно від жанру, типу, стилю твору» [119, с. 155]. Тобто поетика діє на рівні узагальнюючого чинника, що увиразнює як жанрово-стильові вияви, так і риси авторського стилю. В цьому смислі цікаво прослідкувати спорідненість і розмежування категорій поетики / стилю / драматургії у просторі вивчення сучасної симфонії.

Так, І. Коханик визначає музичну драматургію досить близько до поетики: «драматургія охоплює рівень смислової організації музичного цілого» [80, с. 9]. Щодо музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть авторка зазначає таке: «Драматургія як фактор або риса стилю поступово втрачає своє значення. Так, наприклад, якщо в музиці минулого конфліктна драматургія пов'язувалася з творчістю Л. Бетховена, епічна – композиторів російської школи, хвильова відповідала особливостям музичного мислення романтиків, то сьогодні кожен музичний опус часто являє собою оригінальну музичну концепцію, яка є одиничною навіть у межах творчості одного композитора» [80, с. 8]. Ще категоричнішою є думка про застосування цієї категорії щодо аналізу музики, створеної з використанням новітніх технік письма, висловлена К. Майденберг: «Традиційне музикознавче трактування поняття драматургія інструментального твору ґрунтується на визначенні внутрішньої тематичної логіки музичної композиції. По відношенню до алеаторно-сонористичної композиції цей підхід неможливий, оскільки явище

² Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика) // Харьков. ХИИ им. И. П. Котляревского. 1994. 336 с.; Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб. ст. К., 2012. С.145–163; Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2011. 16 с.

музичного тематизму в ній перетворюється глибинним чином» [92, с. 27].

Відтак драматургія твору в звичному розумінні цього терміна коректно спрацьовує в музиці, орієнтованій на процесуальність, «виразний» функціональний синтаксис та інтонаційний тематизм. Проте, навіть найбільш радикально-авангардний твір не позбавлений іманентної логіки музичної композиції, звідси поява нових типів музичної драматургії – статична драматургія, просторова драматургія (забігаючи наперед, по відношенню до однієї з ранніх симфоній В. Сильвестрова, – означена нами як контонативна драматургія).

Поетика симфонії, крім охоплення рівня драматургії та рівня авторського стилю, виходить на більш високий – семіотичний рівень узагальнень. Підкреслює цей момент як один із фундаментальних і смислонадаваних для музичної культури, О. Самойленко: «... Естетичне обговорення художніх явищ є невідривним від характеристики поетики, а послідовний аналіз останньої веде в бік семіотичної теорії» [145, с. 7]. І далі: «Діалог <...> смислових інтенцій культури та музичної поетики визначається нами як головний – «укрупнений» – семантичний діалог музики» [там само]. Таким чином, рівень поетики музичного твору є таким узагальненням, яке живлять і жанрово-структурні особливості (маніфестуючи жанровий «скелет» у статиці, своєрідну межовість), і особливості драматургії (наголошуючи аспект процесуальності), і специфіка авторського стилю. Використання цієї категорії, безумовно вкоріненої безпосередньо в музиці, дозволяє нам, у підсумку, через семантико-семіотичні особливості музичного тексту вийти у позамузичний дискурс. Співзвуччя і підтвердження вектора наших дослідницьких пошуків знаходимо у О. Самойленко: «Обговорення природи музичної семантики неминуче переростає в обговорення природи символу (шляхом зіставлення характеристик *жанру – стилю* в музиці, в діалозі цих ініціативних начал *музичної поетики*)» [145, с. 8].

Традиційно, в музикознавстві поетику симфонії, в той чи інший спосіб, пов'язують із *образом людини*. І нам хотілося б обґрунтувати, що зміни, які так наявно впадають у вічі та стосуються особливостей драматургії і структури сучасної симфонії, яка, в порівнянні з класицистичним жанровим каноном, очевидно поміняла свої зовнішні контури, викликані іманентно укоріненим *образом людини*. Зміни у осерді структури жанру симфонії були викликані не тільки соціальними і загальнокультурними факторами, не тільки зміною стилів художньої культури, а, в першу чергу, зміною базового (на рівні філософської рефлексії) розуміння *образу людини*.

Образ людини цікавий нам як когнітивний інструмент, оскільки породжує унікальний концептуальний простір, в якому музикознавство піддає осягненню власні межі та прагне до подолання їх. Це своєрідна площина перетину музикознавства з лінгвістикою та герменевтикою, філософською антропологією та культурологією – тобто загальногуманітарним дискурсом. За словами О. Козаренка, саме «... звертання до мовних структур у музикознавстві синхронізоване з утвердженням т. зв. "лінгвістичної свідомості" в загальногуманітарному дискурсі, все більшим зосередженням уваги дослідників навколо проблеми розуміння, розкриття глибинного сенсу спостережуваних явищ і процесів, супроводжується поступовим подоланням природних меж окремих галузей знання, і зокрема перетворенням музикознавства на своєрідну філософію музики» [73, с. 1].

Під сучасною гуманітаристикою ми розумітимемо корпус наук, які виступають як інституційна структура, умовну точку відліку яким поставив наприкінці ХІХ століття В. Дільтей, назвавши цей блок дисциплін «науками про дух» на противагу корпусу природничих наук. Основне їхнє завдання на сьогоднішній день, за визначенням Г. У. Гумбрехта, – концепція «ризикованого мислення» [34, с. 17]: «... гуманітарні науки в цьому відрізняються – вони хороші в ускладненні <...> Гуманітарії, за визначенням, мають можливість думати поза рамками («*think outside the box*»), змусити світ

здаватися складнішим: складнішим не чим він є, але чим він здається на перший погляд» [34, с. 17–18]. Таким чином, концепція образу людини дає нам можливість у рамках цього дослідження вийти на рівень онтології музики, що в свою чергу, веде до найважливішого завдання гуманітаристики – прагнення ставити затребувані питання. Це дослідження постало з жадання відповіді на красу та сміливість ранніх симфоній В. Сильвестрова, за допомогою яких йому вдалося «поставити» вкрай актуальні та влучні питання. Краса в цьому випадку розуміється як категорія не естетична, але онтологічна (гр. κόσμος, букв. – *космос*) Тут нам близьким є розуміння краси музики В. Медушевського: «Краса музики – її зміст № 1: зміст сутнісний, онтологічний, що змагає все тимчасове диханням вічності» [97, с. 18].

Розглянемо той шлях, який пов’язує онтологію симфонії ХХ століття, її семіотичне «осердя» з образом людини. Які є філософські підстави для того чи іншого його трактування? Чи справді він актуальний для сучасної гуманітаристики та якою є специфіка розуміння людини філософією ХХ століття?

Інтерпретація образу людини у філософії ХХ – ХХІ століть. Починаючи з антропологічного повороту в античній філософії, образ людини увійшов до історії європейської філософської думки та став основним смисловим її полем. Софісти і Сократ «... здійснили справжню революцію, змістивши філософську рефлексію з проблеми фізики та космосу на проблему людини» [94]. По суті, відтоді історія філософії – це довга дискусія на тему про образ людини, обговорення проблеми світу і людини, людини в світі. Це своєрідний елемент творення людиною самої себе. «Людина не усувна з філософії <...>. Філософія неминує антропологічна, але пізнає буття в людині і через людину» [14, с. 29–30].

Розглядаючи образ людини як концепт, що спрацьовує з інваріантом симфонії, зупинимося на деяких когнітивних аспектах поняття «образ». Образ розуміється нами не метафорично, а як філософсько-естетична категорія, що сягає свого початку в античній філософії.

Розцінюваний у платонівському розумінні як ейдос (εἶδος – *вид, вигляд, образ*)³, образ є квінтесенцією найбільш важливих, сутнісних характеристик об'єкта і вказує на певне бачення, споглядану даність, а також, за А. Лосевим, «ідеальнозумовлює собою будь-яку річ і тим робить її пізнаваною» [87, с. 175].

«Образ бере початок в архетипному рівні й живе в людській свідомості найбільш істотною стороною» [87, с. 232]. Наведемо також співзвучне визначення художнього образу В. Бичкова, що трактує його як «органічну духовно-ейдетичну цілісність, що має <...> певну реальність у модусі більшого або меншого ізоморфізму <...> і реалізується <...> в усій своїй повноті тільки в процесі естетичного сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом» [21, с. 331–332]. Ця категорія дозволяє вийти на рівень онтологічного аналізу симфонічної музики, який не може зводитися до простої суми складових і елементів музичної мови. В такому аналізі, за словами В. Медушевського, «досягається тотожність цілісного і ціннісного її (*музики – С.Щ.*) аспектів» [97, с. 19].

Підкреслимо, що образ є домінуючим концептом поетики жанру, що зумовлює і «намагнічує» всі окремі рівні специфіки твору. На цих особливостях художнього образу наполягала ще радянська школа музикознавства, декларуючи художній образ з одного боку, як фундамент, а з іншого – як вершину цілісного аналізу музики, теоретичні основи якого було представлено фундаментальними працями Л. Мазеля і В. Цуккермана. Когнітивний аналіз різноманітних аспектів музичного образу як художнього уявлення, втілюваного в музичному звучанні, підкреслює важливість категорії «уявлення», яке вказує на важливість присутності суб'єкта як необхідного учасника системи теорії образу. Г. Башляр у праці «Поетика простору» [10] також використовує феномен *уявлення* для досягнення поняття образ, бо останній вимагає присутності. «На рівні поетичного образу дуалізм суб'єкта та об'єкта постає як постійне мерехтіння, райдужні переливи

³ Докладніше про конотації див. працю Ю. Ніколаєвської [110].

безперервної гри перестановок» [10]. Така взаємодія здатна сколихнути існуючу сферу мовного (семантичного) досвіду, бо рухливість художнього образу є подією логосу і завжди має новизну, що противиться інертності мови, «зачаровуючи або тривожачи і в будь-якому разі пробуджуючи людину, заколисану автоматизмом звичного» [10].

У даному дослідженні ми не претендуємо на повний історіографічно-категоріальний аналіз образу людини протягом усієї історії західноєвропейської філософії, вкажемо лише на деякі розвідки, вже здійснені в цьому напрямку. Йдеться про працю Е. Кассірера «Досвід про людину: введення в філософію людської культури» [63], М. Поповича «Бути людиною» [120], Т. де Шардена «Феномен людини» [186], та ін. Таким чином, концепт образу людини в різних аспектах і хронологічних перспективах уже впроваджений у проблемне дослідницьке поле історії філософії.

Нас найбільше цікавить ХХ століття, коли тогочасний загальногуманітарний дискурс справив (*взаємо*)вплив на філософську думку, а саме, результатом якого стала поява таких галузей знання як культурологія та філософська антропологія, а також філософія екзистенціалізму, що так потужно подіяла на дух художньої культури минулого століття. Важливість цього напрямку підкреслював і М. Бердяєв: «Сучасна думка стоїть перед завданням створення філософської антропології як основної філософської дисципліни» [12].

Найбільш важливі твердження про філософське осмислення людини знаходимо у німецького філософа Макса Шелера (1874 – 1928), з легкої руки якого започаткувалась історія філософської антропології. «Питання: що є людина і яке її положення в бутті? – займали мене з моменту пробудження моєї філософської свідомості та здавалися більш істотними і центральними, ніж будь-яке інше філософське питання» [188, с. 31]. До цього моменту людина усвідомлювалась або як біологічний об'єкт у контексті природничої парадигми, або в дискурсі теології (як тріада *тіло–душа–дух*), або як одиниця

соціуму. Іманентне прагнення рефлексії – з одного боку, та інтуїтивно зрозумілий «живий» феномен повсякденного досвіду – з іншого, не дозволили безпосередньо редукувати все різноманіття людських виявів, висуваючи єдину теорію Людини. Тому філософська рефлексія категорії людини є можливою тільки опосередковано, через осягнення різних аспектів її буття в світі: «... людина, в ту саму мить, коли вона завдяки усвідомленню світу і самосвідомості та завдяки опредметненню власної <...> природи (цією специфічною розпізнавальною ознакою *духу*) стала людиною, вона з внутрішньою необхідністю має також осягнути формальну ідею *надмірного нескінченного й абсолютного буття*. Коли людина (а це якраз входить в її сутність, є акт самого становлення людини) одного разу виокремилася з усієї природи, зробила її своїм «предметом», то вона як би озирається *в трепеті* й запитує: "Де ж перебуваю я *сама*? Яке *моє* місце?"» [188, с. 187].

І культурологія, і філософська антропологія якраз і актуалізують цей горизонт демаркації – «культура – натура» (спираючись на етимони) – «оброблена» (*людиною*) природа *vs* природа як даність, природа поза буття людини. У широкому розумінні мова йде про дихотомію «людина – природа», а ширше – «Я – не-Я», «Я – Інший». За К. Ясперсом – це дихотомія, існування якої є можливим тільки у взаємопокладанні: «*Я* зовсім не можу бути, якщо мені не протистоїть *Не-Я*, бо тільки через нього я отримую існування» [204, с. 83]. Словами М. Шелера: «... людина, власне, не може сказати: "Я частина світу, замкнута в ньому", бо актуальне буття її *духу* та особистості перевершує навіть *форми* буття цього «світу» в просторі та часі» [188, с. 187]. За В. Бібініним – «... можливість і покликання бути не мурашником, а *світом* забезпечена суспільству тим, що людина впізнає себе в *іншому* і знаходить себе, тільки допустивши себе до такого впізнавання» [16, с. 125]

Саме таке впізнавання «склеює» вияви людського в людині, відрізняючи екзистенцію від «натури», живлячи і підтримуючи той хиткий стан культури, оточений «природним», який М. Мамардашвілі порівнював із

тим, як ірраціональні числа оточують раціональні. Культура не є монолітним константним станом, а, скоріше, це – мерехтіння, викликане до життя низкою зусиль подолання інерції «природного» досвідом присутності. Це дуже важливий, життєдайний чинник для жанру симфонії, бо саме він є живильним середовищем, що не допускає виродження жанру, незважаючи на ґрунтовну зовнішню його трансформацію, здійснюючи в музиці онтологічне розуміння таємниці буття людини не прямим шляхом, а опосередковано, побічно, через впізнавання себе в Іншому.

К. Ясперс, говорячи про онтологічне усвідомлення людини у світі, називав цей рід діяльності «ризикованою затією проникнення в неприступну основу людської самодостовірності» [204, с. 19]. Одним із найсильніших стимулів до такої діяльності німецький екзистенціаліст називав факт неминучості смерті. К. Ясперс також наполягав на принциповій незвідності множинних виявів людського буття до єдиної універсалії, єдиної відповіді, вважаючи такий шлях безперспективним. Врешті-решт, у нас немає ніяких підстав говорити про єдину, емпірично розпізнавану глибинну основу людського буття. Питання про сутність «людського» залишається відкритим; то ж можна сказати і про наше знання людини.

Такий підхід дає нам втішну перспективу виправдання множинності способів втілення онтологічного інваріанта симфонії в конкретних жанрово-структурних різновидах, незважаючи на існуючу канонічність жанру. Жанрова «впізнаваність» стає в цьому випадку метаканонічним актом, який, з одного боку, зберігає слід традиції, а з іншого – дозволяє «дихати» канону зовні, зберігаючи його онтологічну сутність ізсередини.

Аналіз категорії людини і дихотомії «культура – натура» займає значне місце у філософській системі М. Бердяєва. У ряді праць – «Я і світ об'єктів» [14], «Проблема людини» [12], «Смисл творчості» [13] і деяких інших, саме людина стає тією відправною точкою, навколо якої будується вся його філософська концепція. «Безперечно, проблема людини є центральною для свідомості нашої епохи (на цьому особливо наполягав Макс

Шелер). <...> Людина хоче знати, хто вона, звідки вона прийшла, куди йде і до чого призначена» [12]. Найскладніше для представників нашого роду, за М. Бердяєвим – постійно переживати подвійність своєї суті, адже тут знову мова йде про демаркацію дихотомії «культура – натура»: «Людина – велике чудо, зв'язок землі і неба, говорить Піко делла Мірандола. <...> Людина належить і природному світу, в ній весь склад природного світу, аж до процесів фізико-хімічних, вона залежить від нижчих шаблів природи. Але в ній є елемент, що перевищує природний світ» [там само]. Йдеться про моральний досвід. Подолати болісну роздвоєність своєї природи, за Бердяєвим, покликана творчість як одна з найважливіших сутнісних характеристик людини. Філософія також розуміється, перш за все, як творчо-інтуїтивний, а не раціональний «науковий» акт. *«Людина передує філософії, людина – передумова всякого філософського пізнання. Цього філософи нерідко соромляться і стидаються – вони хотіли б людину вивести з філософії, а не філософію з людини»* [13].

М. Попович у праці «Бути людиною» [120] намагається з'ясувати це питання шляхом осягнення цінностей сучасного соціуму та обґрунтувати доречність гуманістичного світогляду, що впроваджує уявлення про людину навіть в умовах постіндустріального суспільства. Автор прагне відповісти на питання – що є людина? – через підвалини функціонування категорій свободи і усвідомлення, індивіда, суспільства та нації, влади й особистої гідності, істини та мислення, мистецтва та комунікації, архаїчної свідомості та християнської парадигми. «Що таке людина? Це зовсім не абстрактно-метафізична проблема, а радше – практична – моральна і навіть правова» [120, с. 21]. Складність у вирішенні цього питання постає в тому, що людина сама визначає свою природу, тобто все коло дискурсів зумовлене її іманентною людськістю, людина не може піднятися над собою. Тобто знову ми визначаємо природу людини через коло її онтологічних виявів, через виявлення «валентності», через те, як і в який спосіб людина має взаємодіяти

зі світом, «чіплятися» за нього, визначаємо через усвідомлення дихотомії «Я – не-Я».

В. Бібіхін, розглядаючи проблему людини, виходить із можливості такого пізнання тільки через категорію «світ», яку також неможливо досягнути в його цілісності, оскільки вона відмінна від суми всіх своїх виявів: «Людині, виявляється, мало просто виявити своє тіло в просторі. <...> Знайти себе в просторі мало. Треба знайти себе в світі» [16, с. 14]. Однак, намагаючись визначити людину (незвідну до єдиної концепції, а таку, що визначається лише за непрямыми виявами, за валентним зчепленням і можливими реакціями) через світ (який також неможливо досягнути в його цілісності) ми опиняємося в ситуації з двома змінними, при якій ні від чого відштовхнутися, це свого роду відсутність твердого ґрунту для старту. «Ось він, начебто, світ, але насправді він невидимий і невловимий» [16, с. 103]. І це виявляється більш нагальною проблемою, ніж визначення людини як такої: «Постає питання, що ж таке людина, якщо вона може впізнати себе тільки в цілому світі, при тому, що цілий світ неповоротний? Втім, незнання, що таке людина, може бути ще не найбільша біда» [16, с. 138].

Найбільш важливою якістю «людського», за В. Бібіхіним, є якість *присутності*: «Спробуємо сказати не що таке людина, – людина це дуже багато, – а що таке людина в своїй *простій* сутності. Назвемо сутність людини *присутністю*. <...> Людина існує як річ, живе як жива істота, присутня як може бути присутньою тільки людина і все людське» [16, с. 27]. Дивовижно, наскільки співзвучні бачення в цьому розумінні В. Бібіхіна і Г. У. Гумбрехта, який говорить про єдино можливий вихід із глухого кута «конструктивістського запаморочення» смислів, які відкриваються, через *перевагу присутності над значенням*. «У тексті головне – не значення, а досвід реальної присутності. Набагато важливіше передати присутність, ніж знання значень» [177, с.91]. Мова про те, що значення стають вторинними по відношенню до присутності, про різницю між впізнаванням і

пізнанням. Отже, виходячи з вищевикладеного, присутність, за Г. У. Гумбрехтом і В. Бібініним, – основоположна онтологічна категорія: «... сучасних людей присутність цікавить набагато більше, ніж усі значення мислимі й немислимі, які цією присутністю народжуються» [177, с. 91].

Таким чином, визначаючи, що таке присутність, ми, по суті, визначаємо і що таке буття, і що таке світ: «до буття не можна бути ближче, ніж у досвіді присутності» [16, с. 32]. У той же час, В. Бібінін визначає світ як «простір, де відшукує своє місце і впізнає себе людина» [16, с. 152], що підводить нас до розмови про усвідомлення світу як особливої категорії в контексті сучасної гуманітаристики, і про породжувану цим усвідомленням концепцію *картини світу* і / або *образу світу*, а також ролі простору та часу для її формування.

Образ світу, або *картина світу* – це, мабуть, такий же значущий і поширений семантичний паттерн по відношенню до визначення симфонії, як і образ людини. «Що таке – картина світу? Мабуть, зображення світу. Але що називається тут світом? Що значить картина? Світ виступає тут як позначення суцього в цілому <...>. Картина світу, сутнісно зрозуміла, означає таким чином не картину, яка зображує світ, а світ, зрозумілий у смислі такої картини. Суцце в цілому береться тепер так, що воно тільки тоді стає суццим, коли поставлене людиною, що уявляє і встановлює його. Де справа доходить до картини світу, там виноситься кардинальне рішення щодо суцього в цілому» – визначення М. Гайдеггера [179, с. 145] корелює з усіма порушеними вище аспектами вивчення світу і людини в гуманітаристиці, бо «... людина пов'язана з усім і до всього горнеться» [16, с. 125].

З'явившись як результат упорядкування, свого роду конструювання смислів у науковому дискурсі ХХ століття⁴ і поступово набуваючи статусу методу⁵, *образ / картина світу* успішно прижився на ґрунті вітчизняного

⁴ Найбільш вагомі дослідження Г. Герца і М. Планка у природничих науках; М. Гайдеггера, О. Шпенглера, Л. Вітгенштейна у філософії, А. Гуревича, Г. Гачева в культурології.

⁵ За В. Бібініним – наукова картина світу це – «*contradictio in adiecto*; розуміння світу має бути спочатку закладено в науку, щоб наука змогла його застосувати. Наука може оперувати успадкованим нею світом і картиною світу, але осмислити одиницю, єдність, осмислити світ не може» [16, с. 125].

музикознавства. Підтвердженням тому слугує наукова рефлексія образу / картини світу в працях Н. Герасимової-Персидської [26], І. Романюк [132-133], Ю. Чекана [181]. На повноправне існування цієї категорії в музикознавчому дискурсі вказує Ю. Чекан: «Аналіз термінологічного грона, безпосередньо чи дотично пов'язаного з ним (зокрема, «образ світу», «картина світу», «модель світу», «художній світ музичного твору», «звуковий світ музики», «інтонаційний хронотоп», «музичний хронотоп», «звукова картина світу» тощо) дає підстави стверджувати, що підвищена синонімічність відображає специфіку музикознавчої термінології та свідчить про певну стадію існування поняття в науці, а також зумовлена складністю, багаторівневістю позначеного явища і різними ракурсами та масштабами його опису» [181, с. 12].

Резюме. Феномен ранніх симфоній В. Сильвестрова внаслідок своєї винятковості в контексті композиторської практики 1960-х років в українській музичній культурі став рушієм для ревізії глибинних засад жанру симфонії. У зв'язку з цим у цьому підрозділі проаналізовано основну концепцію, що корелює з поетикою симфонії, – онтологічну концепцію людини.

Звернувшись до категорії *образ / художній образ*, у дослідженні визначено необхідність якості присутності і переживання для цілісного його функціонування в просторі культури. Далі простежено ті зміни, які відбулись у філософській інтерпретації образу людини в ХХ столітті. Вони стосуються, перш за все, незвідності феномена Людини до єдиної дефініції та неможливості усталеного одиничного трактування. Лише побічним шляхом, не спокушаючись піддатися інерції руху по звичній площині міркувань, ми змушені щоразу по-новому відкривати, що є людина. На цьому базовому принципі наполягали і М. Шелер, і К. Ясперс, і М. Бердяєв, і М. Попович, і В. Бібіхін та ін. Такий методологічний плюралізм по відношенню до категорії образу людини в філософії ХХ – ХХІ століть пояснює різноманітність структурних рішень, яке спровокувало певне дискусійне поле

в теорії симфонії ХХ – ХХІ століть, виправдовуючи трансформацію структурного інваріанта жанру.

Інстинктивне бажання знайти «твердий» методологічний ґрунт під ногами, що зазнало фіаско у випадку з образом людини, вилилося в пошуки істини через категорію світу. Однак і тут філософія ХХ століття зіткнулася з неможливістю осягнення його в усій повноті й цілісності. У зв'язку з цим, гуманітарною наукою було віднайдено концепт *образу / картини світу*, який із часом набув статусу методу. І тут також онтологічне мисляться через «зчеплення» людини і світу, через взаємодію, а не в сухому абсолютному залишку. Тип і міра цього «зчеплення» людини і світу, сам факт і акт взаємодії, «сліди» людини в світі, її *присутність* – і є ті каталізатори, які дозволяють виявитися базовим сутнісним характеристикам людини в концепції жанру симфонії. Тому існує питання про Іншого (що дозволяє впізнати мене через *не-мене*) як головний методологічний дискурс гуманітаристики, існує дискурс про світ, що розуміється через простір-час, про дихотомію «культура – натура», «людина – природа», через які є можливість схопити смисл, віддаючись, за К. Ясперсом, «ризикованій затії» проникнення в неприступну основу істини про світ і людину. Такий вихід у позамузичну площину, що був здійснений у цьому підрозділі, буде онтологічно «виправдувальний» фундамент для практики нетипових у порівнянні з класицистичним каноном симфоній, незбійних зі структурним інваріантом. Зміни в них викликані не стільки стилістичною мімікрією жанру, скільки новим розумінням філософією образу людини, що дозволяє говорити про вихід у простір філософії музики.

1.2 Теорія жанру симфонії в наукових дискурсах

Жанр симфонії в музикознавчій дискурсивній практиці набув особливого статусу. Симфонія є привабливою як когнітивна музична універсалія, що структурує Буття через конструювання відносин «Я – не-Я» і є не тільки результатом творчого акту створення чистої музики, а й

маніфестацією основоположних, іманентних автору / і герою / онтологічних основ. По суті, симфонія як модель світу, як «картина світу», є найбільш продуктивним концептом музикознавства як невичерпне джерело розмаїтих дослідницьких пошуків не однієї генерації музикознавців ХХ – ХХІ століть. Залежно від сучасної досліднику парадигми гуманітарної науки, пріоритетними для вивчення були різні аспекти симфонізму: діалектичність і /або конфліктність як основний змістовний компонент, структурно-семантичні особливості частин циклу, функції жанру в соціумі, типи симфонізму, можливості видозміни жанрового інваріанта *etc.*

Оскільки в даному дисертаційному дослідженні розглядається трансформація жанру симфонії в останній третині ХХ століття, слід попередньо охарактеризувати найважливіші етапи становлення концепцій симфонізму в музикознавстві та простежити в цих концепціях місце і роль поетики жанру, образу людини та його впливу на становлення типу симфонічної драматургії. Нижче викладений огляд концепцій симфонії в музикознавстві задасть точку відліку для методологічного переосмислення концепції жанру в композиторській спадщині В. Сильвестрова раннього періоду творчості.

1.2.1. Теорія симфонізму Б. Асаф'єва

Наукова харизма Б. Асаф'єва мала сильний вплив на формування фундаментальних музикознавчих дефініцій, тому природним уявляється прийняти вихідною точкою дослідження теорію симфонізму радянського вченого-музикознавця і композитора. Найбільш послідовно твердження даної теорії викладено в роботі «Інструментальна творчість Чайковського» [7], а також у монографії «Музична форма як процес» [8], присвяченого розгляду симфонізму як проблеми теоретичного музикознавства. Таким чином, ще в 20-ті роки ХХ століття в рамках радянського музикознавства формується фундамент теорії симфонізму.

У названих наукових працях Б. Асаф'єва приваблює щирість пошуку, гнучкість і відсутність жорсткої догматизації щодо дефініції симфонізму:

«... аналізуючи психологічний, стилістичний і формальний смисл низки звичних понять, що становлять основний комплекс визначень, на яких має базуватися теорія пізнання музики, я зіткнувся з однією з найважчих проблем філософії музики, яка впливає з поняття симфонізм. Висновки, до яких я прийшов, полягають ось у чому: визначити у вичерпній формі симфонізм – поки що немислимо <...>. Доводиться йти шляхом описовим...» [7, с. 237]. Про таку властивість наукового методу Б. Асаф'єва, як «... уміння бачити явище в діалектичних суперечностях, нашаруваннях, суміщеннях різного в процесі історичної динаміки», – свідчить і М. Арановський⁶. Незважаючи на неодноразове повернення до визначення симфонізму на різних рівнях у різні періоди творчості, подальше його доповнення й уточнення, найважливішою якістю концепції Б. Асаф'єва стає встановлення онтологічних і когнітивних можливостей жанру симфонії й артикулювання дихотомії «я – Буття»:

«Симфонізм уявляється нам як безперервність (у сфері звучання) музичної свідомості, коли жоден елемент не мислиться і не сприймається як незалежний серед множинності інших; коли інтуїтивно споглядається і осягається як єдине ціле <...> музично-творче Буття» [7, с. 238]. Власне, до організуючої ролі свідомості як необхідної складової, без якої неможливе досягнення якості симфонізму, Б. Асаф'єв неодноразово повертається і в своїх пізніх роботах.

Простежимо основні теоретичні твердження, що розробляються автором у зв'язку з розглядуваною проблематикою. У працях Б. Асаф'єва можна виокремити кілька напрямків, з одного боку, пов'язаних із іманентними внутрішньомузичними факторами (питання простору-часу, безупинного оновлення та накопичення якості розвитку музичного матеріалу як умови симфонізму, колізії конфліктної драматургії), а з іншого – з факторами побутування жанру в історичному дискурсі та в соціокультурному просторі. Аналізуючи останнє, зупинимось також на

⁶ Арановский М. Концепция Б. Асафьева // Искусство музыки: теория и история № 6, 2012. С. 61-85, С. 76. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/b90/aranovski.pdf> (дата обращения – 12.09.2020).

важливості ролі слухача в теорії дослідника. Також розглянемо оригінальну класифікацію типів симфонізму в залежності від співвідношення вольової та емоційної складових композиторського тексту.

Сутність симфонізму, за Б. Асаф'євим, характеризується низкою іманентних якостей. Перш за все, це особливий стан самоорганізації музичної думки, при якому постійно здійснюється природне прагнення відновлення порушеної ритмічної та тонально-гармонічної рівноваги:

«... жива музична тканина є ні що інше, як зчеплення безперервного ряду: рівновага – порушення її – відновлення; ряду, повтореного в еніній кількості при зростаючій мірі інтенсивності» [7, с. 237]. Ця якість у когнітивному аспекті також цікава Б. Асаф'єву і як технічний принцип можливості охоплення найбільшою для кожної певної епохи тривалості форми. У цьому випадку симфонізм розуміється як нова якість заповнення простору музичної думки, в якій початкова точка імпульсу і точка гальмування, що замикає рух, максимально віддалені: «еволюція (музичного формоутворення) <...> виявляється тривалою боротьбою за максимально інтенсивне заповнення все зростаючої відстані «пробігу» між точкою відправлення і точкою відновлення рівноваги» [8, с. 59]. При цьому найважливішим є дотримання умови накопичення новизни, нашарування «якісного елемента інакшості» [7, с. 237], а не розсіювання або підтвердження того, що раніше прозвучало. Якщо ж має місце переважання розсіювання, нерухомості – дослідник відмовляє такій симфонії в наявності симфонізму: «не всяка симфонія є симфонічною, і не всяка симфонічна форма фіксує собою наявність симфонізму» [там само]. Симфонізм же розуміється як безперервне зростання енергії звучання (не динаміки, а саме волі до руху і подолання інерції згасання та гальмування). При цьому неодноразово підкреслюється важливість присутності та фіксації свідомості в сфері звучання: «симфонізм як безперервність музичної свідомості» [7, с. 238].

Неминучим наслідком накопичення інакшості в процесі безперервного розвитку, відповідно до теорії Б. Асаф'єва, є діалектичний принцип

виявлення істини шляхом *конфліктного розвитку* в сонатній формі. Саме так, через якісну зміну, контрастний тематизм (як наслідок невпинного нашарування елемента новизни) перетворюється на новий стан синтезу шляхом діалектичного становлення: «... якщо функції звукотканини змінюються з кожним моментом інтонування і для того, щоб продовжити рух ще далі й інтенсивніше, творча думка композитора, що організовує матеріал, прагне до його динамізації та діалектизації» [8, с. 126].

Також із конфліктним розвитком пов'язується і техніка тематичної розробки, завдяки якій музика в контексті сонатності дістала можливість подолання інерції тематичної та тонально-гармонічної. Крім цієї внутрішньо властивої тематизму якості потенціалу перетворень, є також низка зовнішніх чинників, які інтенсифікують рух усередині симфонізму. Одним із найбільш дієвих Б. Асаф'єв називає паузи: «вони як би струшують або “підстьобують” рух, вриваючись у нього, і слугують ознаками свого роду “кризових стадій” у цьому становленні» [8, с. 68].

Таким чином, найважливішою якістю симфонізму автор називає, з одного боку, безперервність розвитку шляхом порушення і відновлення рівноваги з накопиченням якості інакшості, а з іншого (на відміну від сюїти) – динамізацію та діалектичність музичної думки.

Залежно від співвідношення та сили головних рушіїв творчого процесу, а саме, вольового імпульсу, чуттєвого першоджерела і раціонального організуючого компонента, (а саме: «... істинно симфонічна музика мислиться лише за умови наявності в творчому процесі *імпульсу*, що напружує думку, *почуття*, що переживає кожну думку, і *розуму*, що організує безпосередні дані свідомості в струнку композицію» [7, с. 238]), Б. Асаф'єв увиразнює чотири історично зумовлені типи симфонізму.

Перший характеризується переважанням елемента волі в поєднанні з сильним емоційним строем, який породжує, згідно з концепцією дослідника, вкрай індивідуалістичний тип симфонізму, характерний для композиторів-філософів. Прикладом тому слугує творчість Р. Вагнера: «... на цьому шляху

симфонізму народжується своєрідний підйом: пафос твердження волі *an und fur sich*» [7, с. 241].

Другий тип – слабка воля з переважанням сильної та розвинутої емоційності. Для такого типу композицій характерна рихлість або схематичність форми, висока гострота контрастів, глибока чуткість, виразність і чуттєвість за «надзвичайної <...> заглибленості втілень у музиці душевного світу композитора» [там само].

Третій тип симфонізму характеризується поєднанням сильної волі, незначною роллю емоційності й чуттєвого першоджерела, проте при цьому дуже розвиненим *ratio*: «схильний до абстракції та формальних побудов розум розвиває ревно обдумані та струнко-скомпоновані композиції» [7, с. 242] – пафос організуючої думки. (До цього типу Б. Асаф'єв зараховує Симфонію *c-moll* С. Танєєва).

Останній – четвертий тип характеризується слабкою волею, притупленістю емоцій, але при цьому – наявністю розвиненого раціонально-розумового першоджерела: «за <...> неприродності контрастів, за млявої спрямованості руху – і контрасти і рухи все ж у наявності, але викликані не владою емоцій, а умоглядом <...> за своєрідного споглядального перемножування звучних елементів» [там само]. До цього типу симфонізму автор відносить творчість Й. Брамса.

Чотири вирізнені Б. Асаф'євим «психологічні» типи симфонізму, в свою чергу, розвиваються за двома напрямками. *Перший* можна умовно назвати *просторовим*, із орієнтуванням на «ухил у бік пластично-відчутних звукових образів, у вирішення просторових співвідношень і в комбінуванні звучних ліній видимої площини» [7, с. 242–243] з переважанням колористичних ефектів, орнаментики, «зорового планування звукової архітектоніки». Небезпекою цього напрямку дослідник вважає переважання формальної ознаки, *зовнішньо-* і *формо-* орієнтованість. Ключові чинники цього напрямку – форма, простір, статика, зорові образи. *Другий* – умовно часовий, плінний, рух в якому здійснюється, виходячи з іманентної

самоорганізації музики, подібної за природністю та логікою розвитку до вдало запусненої хімічної реакції. Тут наголос робиться на внутрішній зміст, енергетику розвитку, що, на думку автора, за переважання чуттєвих і емоційних імпульсів може призвести до недоліків структури композиції. Ключові категорії другого типу симфонізму – зміст, час (плинність), процесуальність, слухові образи.

Тут же дослідник зачіпає і тему сприйняття музики, яку вважає не менш важливою, аніж принципи та методи її втілення: «... звідси народжується вся складність взаєморозуміння двох типів і серед музикантів, що створюють музику, і серед слухачів. На останньому наполягаю» [7, с. 242]. Постать слухача виявляється однією із найважливіших у музично-теоретичній концепції автора: «Перший відправний звук як сам факт – початок інтонування музики, її виявлення для слухача» [8, с. 61]. Сприймальна свідомість (реципієнт) тут розуміється як необхідна складова функціонування смислового поля музики. Ще один аспект, розглянутий Б. Асаф'євим у зв'язку з постаттю слухача – це соціальна функція симфонії та симфонізму. Дослідник розуміє симфонію як соціально об'єднавчий жанр, покликаний з огляду на онтологічні та історичні особливості до впливу на масову свідомість.

Тезу, висловлену П. Беккером щодо того, що композитор за допомогою симфонії хоче говорити з масами, була близька Б. Асаф'єву і стала предметом роздумів: «Факт впливу симфонії на масу (те, чим зумовлена еволюція симфонії як виду) викликається змінами різного ступеня напруги зв'язного струму, і тому проблеми симфонізму тісно пов'язані з дослідженням внутрішніх і ззовні даних імпульсів руху» [8, с. 10]. Соціальна функція симфонії – таке питання було вкрай актуальним у контексті ідеологічних технологій 20 – 30-х років ХХ століття, а також дискурсом, що ввібрав як питання психології сприйняття музики, так і деякі твердження теорії комунікації та аспекти історичної традиції побутування симфонії.

Виходячи з вищесказаного, бачимо, що якість симфонізму дослідник вважає властивим у достатній мірі лише досить вузькому історичному проміжку існування симфонії, яке своєї максимальної концентрації досягло у творчості Л. Бетховена.

Таким чином, концепція Б. Асаф'єва була тим міцним і ґрунтовним фундаментом, який став в основі подальшого розвитку теорії симфонії. Симфонізм як категорія вперше артикулюється в музикознавчій «ноосфері», цьому жанру відводиться почесне і особливе місце – «... достеменний симфоніст торкається *життя через сферу звучань* і оформляє *життєві сприйняття в стани звучань*, тобто в *симфонії*» [7, с. 239], симфонія розуміється як зв'язне буття, вона прямо пов'язана з категорією свідомості (що творить, і сприймає). Таке розуміння симфонії, безумовно, стало точкою зростання теоретичних концепцій, пов'язаних із гуманістичним дискурсом симфонізму. Відзначимо також і вплив часу, актуальних тенденцій у науці того періоду, за якими, безумовно, йшли радянські вчені першої половини ХХ століття – а саме, сильний тиск теорії марксизму та німецької класичної філософії. Ймовірно, ці чинники також вплинули на пріоритет класичної симфонії в дослідженні Б. Асаф'єва, що відбиває в своїй структурі принципи діалектики: автор у теорії симфонії віддає перевагу драматичному симфонізму та конфліктній драматургії.

1.2.2. Образ людини в концепції М. Арановського: семіотичний підхід

Новий етап становлення теорії симфонії в радянському музикознавстві пов'язаний із ім'ям видатного музикознавця М. Арановського. Його «Симфонічні шукання» [6] стали для дослідників у музичній науці живим словом, як у теорії симфонізму, так і в практиці аналізу симфоній ХХ століття, вплинувши також на зміну вектора методології музичної науки.

Переконаливість і популярність гуманістичної концепції симфонії (*образ людини*) дослідника пов'язана, на наш погляд, перш за все з тим, що М. Арановський розширив межі музичної науки за рахунок взаємодії з новим

(для сучасного йому музикознавства) семіотичним дискурсом, що дало надзвичайний приплив «свіжого повітря» в теорію симфонії.

Чотири аспекти буття людини, обрані в якості основних у концепції М. Арановського, формують семантичний інваріант жанру симфонії: «Як бачимо, семантичний інваріант симфонії носить цілком позамузичний, по суті, філософський характер, акцентуючи онтологічну сторону проблеми Людини. Ця обставина і дозволила симфонії стати філософським інструментальним жанром, зробити проблеми людського буття основним об'єктом свого змісту» [6, с. 25–26].

Необхідність такого руху у позамузичний дискурс була продиктована матеріалом, що не укладається в існуючу парадигму класичної симфонії. Як факт, у симфоніях 1690 – 1975-х років спостерігалася трансформація і, відповідно – еволюція жанру симфонії, викликана індивідуалізацією підходів до втілення структури сонатно-симфонічного циклу, і циклічності, як такої. «За двісті років свого існування, – стверджує М. Арановський, – симфонія пододала величезний шлях розвитку. Переміщались її частини, розсовувалися масштаби, коливалася кількість частин. І все ж, симфонія залишалася симфонією і не перероджувалася в інший жанр. Це відбувалося тому, що всі її різновиди зберігали інваріантні ознаки, які утворили архетип жанру симфонії» [6, с. 25]. Інваріант жанру симфонії, його здатність до гнучкості й трансформації (при збереженні статусу жанру) в ХХ столітті став центральним елементом концепції М. Арановського.

Основне питання, що постало перед дослідником, – що є спільного в цьому різноманітті підходів до створення симфоній у ХХ столітті, чому побутування жанру симфонії з одного боку – надактуальне – («за розглядуване п'ятнадцятиріччя створено сотні симфоній» [6, с. 5]), а з іншого – чому всі вони настільки не схожі на свій історичний «архетип». Для його вирішення автор звертається до тієї історичної точки, коли симфонія міцно увійшла в музичний побут, в якомусь розумінні ставши аналогом меси в світському музичному просторі. Мета такого історичного дослідного

екскурсу – дістатися вихідного жанрово-структурного канону, інваріанта симфонії. Так народилася теорія симфонії, повністю пояснювана поетикою буття Людини, системою ставлення Людини до Дійсності.

Розглянемо основні твердження цієї концепції. Чотири аспекти буття людини – діяння (*homo agens*), медитація (*homo sapiens*), ігрове начало (*homo ludens*) і залученість до системи суспільних відносин (*homo communis*) є факторами, від яких залежать типологічні музичні характеристики (зокрема: темп, структура, регламентованість функцій частин, інтонації), та формують семантичний інваріант жанру симфонії.

Зіставивши семантичний інваріант кожної з частин, визначивши її ознаки та структуру, дослідник далі виходить на узагальнення відповідностей між семантикою та структурою на рівні всього циклу. Таке закріплення певних семантичних стереотипів за кожною з частин симфонії було викликано, згідно з твердженням дослідника, специфікою побутування жанру симфонії, її зверненням до масової аудиторії: «... подібно роману, <...> симфонія епізувала індивідуальне світовідчуття, надаючи йому характер узагальненості й універсальності» [6, с. 15]. Проте, навіть попри те, що ця теза значною мірою справедлива щодо класичних симфоній, навіть на цьому етапі розвитку трапляються винятки на кшталт «Прощальної симфонії» Й. Гайдна.

Розглянемо нижче категорії, які, відповідно до теорії М. Арановського, є визначальними для концепції людини в симфонії. Перший пріоритетний показник, який безпосередньо пов'язаний із афектом, емоцією, – є *темп*, який є «... найважливішим засобом семантичної диференціації, темп – перший, авангардний фактор “розчленування реальності”» [6, с. 17]. Другий важливий показник – структура в поєднанні з гомофонними формами, які дозволили симфонії стати засобом показу афекту в русі (на відміну від барокової традиції афекту в статиці). Далі дослідник акцентує увагу на зіставленні цих двох чинників таким чином, що структура підпорядковується організації часу симфонії або з позиції дії («структура спеціально

організовується таким чином, щоб викликати враження подій, які відбуваються» [6, с. 31]), або з позицій непорушності та споглядання («... музика це може відтворити не відмовою від руху, але за допомогою різкого зниження його темпу, яке <...> сприймається <...> як відмова від руху, як статика» [6, с. 31]).

Привабливості концепції симфонії дослідника додавала також та обставина, що, якщо категорія діяння, активності (яка відповідала першій частині сонатно-симфонічного циклу) і категорія суспільного, узагальненого (четверта частина) були мейнстрімними в науковому дискурсі діалектичного матеріалізму 1970 – 1980-х років, то введення в дослідницьке поле категорій медитативності (друга частина) та ігрового (третя частина) – увійшли в резонанс із новітньою філософською проблематикою. Ігрові концепції культури Й. Гейзинги, Х. Ортеги-і-Гассета, Г. Гессе перебували в актуальній точці биття пульсу філософсько-культурологічної думки у просторі вітчизняної науки. Медитація, споглядання і як філософські категорії, і як духовні практики, також були надзвичайно привабливі (особливо в контексті ультрамодної на той час проблематики «Захід – Схід»). Також успіху цієї концепції сприяла і актуальність філософської антропології в гуманітаристиці, перегукуючись із концепцією людини в симфонії. Таким чином, на методологічному рівні М. Арановським були задіяні найбільш затребувані дискурси, що в додатку до власне музикознавчих методів, забезпечило стабільність і універсальність його теорії симфонізму.

Обґрунтувавши теорію антропологічного інваріанта симфонії, дослідник надалі звертається безпосередньо до аналізу симфоній 1960 – 1975-х років, з'ясовуючи, яким чином структурно-семантичний інваріант «спрацьовує» в цих творах, часто дуже далеких від канонічних зразків жанру, незважаючи на те, що «... в середині 60-х років структурний стереотип симфонії багатьма мислився непорушним і сприймався як надійна гарантія збереження специфіки жанру. <...> У 60-х роках минулого століття здавалося, що будь-яке порушення структури циклу таїть у собі небезпеку

розпаду самого жанру» [6, с. 47]. Проте жива композиторська практика свідчить про інше.

У цілому М. Арановський відзначає дві тенденції в симфоніях розглянутого періоду. Перша ґрунтується на пошуках у сфері оновлення системи музичної мови з введенням в обіг авангардних композиторських технік. Важливий момент цієї тенденції полягає в тому, що ці техніки ускладнюють сприйняття музичного синтаксису: «ні сонористика, ні алеаторика, ні серіальність не мають постійних, сталих знаків пунктуації» [6, с. 95]. Тому в цьому випадку деякими композиторами обрано шлях свого роду «сигналів завершення», якими служать консонанси – до-мажорний тризвук (як, наприклад, в *Stabat Mater* К. Пендерецького) або унісон «С» у Симфонії А. Шнітке.

Друга тенденція є наслідком першої і пов'язана зі зміною структури сонатно-симфонічного циклу, пошуком нової логіки його форми, збільшенням кількості частин до п'яти (як, наприклад, у Четвертій симфонії Р. Грінבלата), або редукування циклу до тричастинності: «Стиснення циклу здійснювалось, як правило, минаючи романтичну традицію поємності. <...> У цьому можна углядіти повернення до однієї з ранніх, докласичних форм симфонії» [6, с. 57]. Що стосується інваріанта, що діє як узагальнюючий чинник нормативності, то найбільш актуальними в розглянутих симфоніях стають дієва та рефлексивно-медитативна сторони. Оскільки в новітніх симфоніях превалує індивідуалізація в рішенні інваріанта (що розуміються автором «як приватні спроби окремих композиторів подолати інерцію мислення» [6, с. 43]), то і до аналізу їхньої композиційної драматургії також застосовується індивідуальний підхід. Деякі з них розглядаються в руслі канону, як, наприклад, симфонії В. Салманова, М. Таджиева, Г. Попова. Інші ж – як альтернатива канону. Це – Друга симфонія А. Пярта, Четверта симфонія Р. Грінבלата, симфонія «*Rex*» Ю. Юозапайтіса, симфонії А. Шнітке

та Г. Канчелі⁷. Але в обох випадках в якості аналітичного апарату застосовується поєднання семантичного (художньо-образного) і структурного (формально-конструктивного) рівнів аналізу, використання яких дозволяє вийти на рівень музичного мислення композитора.

Таким чином, підсумуємо. М. Арановським наприкінці 70-х років ХХ століття було створено одну з найбільш вагомих і популярних у науковому побуті теорію симфонії, яка ґрунтується на функціонуванні в умовах різних музичних стилів єдиного логіко-структурного жанрового інваріанта. Така універсальність пояснюється онтологічною концепцією Людини, вкоріненої в структурі та семантиці симфонії, що забезпечує цьому жанру високий ступінь гнучкості й здатність до найсильнішої трансформації зі збереженням жанрових ознак.

Слід також зазначити, що на наступному етапі осмислення автором феномену симфонії (через 20 років після створення «Симфонічних шукань») М. Арановський дещо більш песимістично налаштований стосовно здатності до гнучкості структурно-семантичної моделі симфонії, яка породжує в умовах реалій часу, що змінюються: «Хай там як, але блискуча історія жанру симфонії <...> завершилася на наших очах. Симфонія народилася з ясным і чистим поглядом на Світ, а йшла, сповнена гіркоти і розчарувань»⁸. Симфонію класичного зразка автор трактує як своєрідну утопію, гру в ідеальну гармонійну Людину з пафосом і вірою епохи Просвітництва в цей ідеал. Проте, на наш погляд, концепція інваріанта, викладена в «Симфонічних шуканнях», залишається досить переконливою стосовно симфонічної музики ХХ століття.

1.2.3. Концептосфера українського симфонізму за О. Зінькевич

Українська симфонія 1970 – 1980-х років на час написання «Динаміки оновлення» О. Зінькевич була *terra nova* в музикознавстві, тому що монографія М. Гордійчук про українську радянську симфонію [28], видана

⁷ Відзначимо лише те, що українські симфонії 1960 – 1970-х М. Арановський фактично обійшов мовчанням, незважаючи на те, що О. Зінькевич називає ці роки «золотим віком» української симфонії [55, с. 356].

⁸ Русская музыка и XX век. М. 1997 [11 с. 369].

1969 року, не могла вмістити новітнього на той час матеріалу. Величезний пласт симфонічної музики українських композиторів залишився також поза увагою М. Арановського, що досліджував «всесоюзний» досвід симфонізму цих років.

Унікальність і значення монографії Олени Зінкевич полягає, перш за все в тому, що нею було введено в науковий обіг проблему осягнення феномену української симфонії, яка мала нетривіальний історичний шлях і, внаслідок своєї відносної «молодості», завжди вимагала «оглядки»:

«Генетичні зв'язки українського радянського симфонізму багатобічні, складні й дуже розширені ...» [47, с. 36]. Саме бажання говорити про ідентичність та унікальність шляху українського симфонізму, на наш погляд, ініціювало створення дослідницею у монографії «Динаміка оновлення: Українська симфонія на сучасному етапі в світлі діалектики традиції та новаторства (1970-ті – поч. 80-х років)» [47] системи цілісної стильової еволюції української симфонічної музики. Для цього авторкою вводиться категорія «симфонічного процесу», яка відображує «рух жанру» [47, с. 7].

Симфонічний процес трактується як певний феномен, що іманентно ґрунтується на різноманітній спадкоємності, яка включає різні типи зв'язків як діахронічних (вертикаль), так і синхронічних (горизонталь). Авторка зазначає, що в музикознавстві не склалося фундаментального теоретичного уявлення щодо типології симфонізму, тому типологічні концепції симфонізму вельми різноманітні. Так, вирізняють симфонізм епічний, ліричний, драматичний, філософський, інтелектуальний, об'єктивний, суб'єктивний, жанровий, оповідний, пісенний *etc.* В основі цієї «класифікації» лежать різні ознаки і немає конвенціональності в питанні такої диференціації: як правило, різною мірою враховуються якісно різні категорії: рівень концепції твору, типи драматургії, характер тематизму. Однак усе це різноманіття, по великому рахунку, можна звести до трьох базових типів образності, тому що логіка конфлікту в симфонії визначає і тип драматургічного розгортання: «... найбільш прийнятною типологічною

класифікації уявляється поділ на драматичну, епічну та ліричну симфонію, бо тут ураховані й змістовні, й структурні ознаки жанру» [47, с. 12]. Таким чином, для знаходження слідів «руху жанру», визначення його локації необхідно здійснити типологічну атрибуцію, яка показувала б ступінь зміни / збереження жанрових ознак, а також визначити ступінь «поглинання» традиції – від зовнішньої схожості й наслідування до повного творчого засвоєння.

Авторка пропонує досліджувати симфонію на трьох рівнях – рівні жанрової системи, на якому симфонія виступає як родове поняття, інваріанта; рівні виду, який визначає тип симфонізму, і рівні власне жанру, що втілює «конкретно-жанрове вирішення твору» [47, с. 14]. Завдяки такій багаторівневій системі аналізу розкривається багатокомпонентність зв'язків цих трьох типологічних «полів» і, як наслідок, усвідомлюється жанрова індивідуальність твору.

Також дослідницею було розроблено методику когнітивної атрибуції «спадкоємності», яка включає ряд процедур: аналіз типізованого / індивідуального; розпізнавання типологічних, генетичних і контактних зв'язків; визначення типології та конкретно-жанрових рішень і, нарешті, визначення характеру унікальності твору на основі вищевикладених ознак.

Генерально в своєму дослідженні О. Зінькевич відзначає дві основні тенденції в українській симфонічній музиці 1970-х рр. Одна з них, консервативна, «стабільна» – пов'язана зі збереженням жанрових традицій – опорою на циклічність, «мелодичний» тематизм (часто з цитуванням пісенно-танцювального фольклору), канонічною семантикою частин циклу. Друга – «пошукова», пов'язана з новим розумінням жанрового канону, дослідженням можливостей гнучкості жанрової структури.

До композиторів, у творчості яких найбільш явно виявилася тенденція «стабільності» О. Зінькевич відносить В. Борисова, В. Кирейка, Д. Клебанова, А. Штогаренка, а риси «пошукової» тенденції знаходить у В. Бібіка, Б. Буєвського, В. Сильвестрова, Є. Станковича. Тенденції ці й

різноспрямовані, й взаємопов'язані: «Вони спаяні одним часом, який у них втілюється <...>, саме в цій «суперечці», у творчій полеміці й здійснюється рух мистецтва вперед» [47, с. 23], і далі: «пов'язує академічну й новаторську лінії та спільність типологічних процесів» [47, с. 25].

Окрім розгалуженого категоріального методологічного апарату авторка приділяє увагу й історичному аспекту розвитку жанру української симфонії. Так, симфонії 1950 – 1960-х років розглядаються як носії іманентної української музикальності, її ліричного дискурсу. Симфонії ж 1970-х проходять стадію прискореного розвитку (в масштабах усього українського симфонічного процесу), тяжіють до посилення «конфліктно-драматичної, концепційної лінії симфонізму, “прокресленої” в українській музиці Б. Лятошинським» [47, с. 26].

Так, *драматичний* дискурс в українській симфонії 1970 – 1980-х років розглянуто на прикладах кількох симфоній. Так, Третя симфонія Ю. Іщенка (1971) на «генетичному рівні» походить від симфонізму Д. Шостаковича та національної традиції Б. Лятошинського на рівні «поступальної спадкоємності» [47, с. 52], трансформації, тим самим демонструючи «еволюційний тип новаторства» [47, с. 55]. Перша симфонія Є. Станковича (1973), *Sinfonia Larga*, що походить на рівні стильової системи від барокових форм, опинилася «на перехресті кількох тенденцій сучасного симфонічного процесу» [47, с. 64–65]. Дослідниця відзначає риси поемності [47, с. 70], своєрідно трактовані традиції романтизму й використання різних типів звукоорганізації – поліфонії та гомофонії одночасно з новітніми техніками письма – сонористикою та алеаторикою створюють у результаті «конфліктне протистояння структур» [47, с. 73] і оновлення практично на всіх рівнях художньої структури. *Четверту симфонію В. Сильвестрова* (1976) також розглянуто в контексті драматичного симфонізму⁹ як зразок «спадкоємності за контрастом, творчої полеміки з попередниками» [47, с. 75]. Третя

⁹ Про інтерпретацію концепції Четвертої симфонії Оленою Зінкевич детальніше див. у підрозділах 2.1. та 3.2 даного дослідження.

симфонія В. Зубицького (1980) також є свідченням поновлення «симфонії-драми» в руслі традицій українського симфонізму.

О. Зінькевич проаналізовано також приклади епічної драматургії в українській симфонії. У цій категорії творів аналізується «П'ять пісень про Україну» І. Карабиця, в якому було здійснено багатовимірне оновлення на рівнях змісту симфонії, типології та драматургії жанру та композиторських технік: «... кінцевий результат цих новацій – створення симфонії-епопеї» [47, с. 106]. З позиції симфонії-епопеї розглядається і Третя симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь», що містить абсолютно новаторське коло ідей і образів.

Однак, у той же час, у 1970 – 1980-і роки, не припиняється панування і ліричної сфери, але яка перейшла на якісно новий рівень у порівнянні з 1950-ми роками. Замість таких рис, як «використання фольклорних витоків, варіантно-варіаційного розгортання матеріалу, дотримання жанрового канону циклічної симфонії» [47, с. 27], у творчості нового покоління симфоністів спостерігається тяжіння до безсонатності, переважання лірико-споглядальних образів (без контрастів тематизму); драматургія, побудована на фіксації зміни різних «станів»; відсутність вольового «рухового» начала, застосування новітніх композиторських технік письма, – тобто значна свобода композиції на всіх рівнях структури.

Слід зазначити, що дослідження ліричного типу сучасної симфонії було продовжено О. Зінькевич і надалі. Дослідниця відзначає значну еволюцію української ліричної симфонії. Перші її зразки відносяться до так званого «пісенного симфонізму» [47, с. 51] 1950 – 1960-х років. До їхніх особливостей відносять значну роль жанровості, «верховенство мелосу та його вокальну пластику» [там само], відсутність конфлікту тематизму. Цей перший, закономірний і дещо наївний етап, було подолано в симфоніях 1970-х – 1980-х років.

На прикладі *Sinfonia Lirica* Є. Станковича (1977), Третьої симфонії І. Карабиця (1978), Четвертої (1976) і Сьомої (1982) симфоній В. Бібіка,

Камерної симфонії № 2 Є. Станковича (1980) і П'ятої симфонії В. Сильвестрова (1980 – 1982) дослідниця виокремлює типологічні риси ліричної симфонії нового покоління та показує різні механізми дії її драматургії. Незважаючи на різноманітність індивідуально-композиторських рішень, автором віднайдено ряд константних ознак. До них відноситься *тяжіння до камерності* («... її вияви стосуються як зовнішніх ознак (малий інструментальний склад, лаконізм форм), так і внутрішніх (типи тематизму, методи роботи з ним, структурно-композиційні особливості і т. ін.)» [47, с. 68]), відмова від *циклічності*, відсутність «тем-персонажів» і *тематичного контрасту*, «опора на безсонатні структури» [47, с. 69] у драматургії, домінанта психологічного часу (на відміну від подієвого часу), і, як наслідок, панування *медитативності* на шкоду жанровості, зміна об'єктивності народного-пісенного мелосу «суб'єктивною сутністю лірико-медитативної концепції» [47, с. 70], моноафектність, споглядальність, «тривале вживання в один стан» [там само] і варіантний тип розвитку музичної логіки твору.

Також авторка відзначає множинність рішень трактування конкретних композиційно-драматургічних моделей ліричної симфонії, значний ступінь індивідуальності, в тому числі, зміну монологічного типу висловлювання діалогічним. Мається на увазі вплив на творця «тут і зараз» різних культурно-історичних нашарувань, при якому «розсуваються межі художнього контексту твору з виходом в інші художні системи» [47, с. 71].

Таким чином, О. Зінькевич здійснила надзвичайно важливе завдання для українського музикознавства¹⁰: значний пласт новітньої на час дослідження симфонічної музики було введено в науковий обіг, проаналізовано значну кількість різнорідних симфоній 1970 – 1980-х років, розроблено унікальну методологію їхньої класифікації, розпізнавання «сфери впливу» всіх внутрішніх і зовнішніх факторів, які в тій чи іншій мірі визначають риси драматургії симфонії. Удавана на перший погляд

¹⁰ За межами цього підрозділу залишилася монографія О. Зінькевич «Симфонічні гіперболи», в якій розглядаються питання симфонізму Є. Станковича.

надлишкова багаторівневність категоріального апарату і процедури аналізу продиктована, в першу чергу, необхідністю «розкодування» та усвідомлення феномену новітньої української симфонії як у контексті вітчизняного історичного симфонічного процесу (процеси наступності, ситуація «діалогу» з конкретними типологічними зразками нових симфоній), так і з позиції іманентних чинників побутування жанрового інваріанта і його втілення в тій чи іншій симфонії.

1.2.4. Симфонія як *sin-phonía*: етимологічний модус у сучасній теорії симфонізму

Симфонічна практика другої половини ХХ століття виявилася настільки полісемантичною в порівнянні зі своїми попередницями – симфоніями класико-романтичної епохи, що для її наукового осягнення виникає необхідність перегляду усталених у музикознавстві концептів симфонізму. Особлива категорія таких творів не виявляє зв'язку з універсальним (що працює практично по відношенню до всіх інших типів симфонізму) інваріантом симфонії, що ґрунтується на концепції Людини. Про такий тип симфоній згадує ще Б. Асаф'єв – «...не всяка симфонія є симфонічною, і не всяка симфонічна форма фіксує собою наявність симфонізму» [7, с. 237]. Такий дискурс є характерним для радянської школи музикознавства і він, хоч і неявно, але все ж таки несе в собі аксіологічну семантику.

Симфонізм, який добре «вкладається» в діалектичну парадигму, а також явно демонструє якість розвитку, накопичення «елементу інакшості» в цьому процесі, оцінюється надзвичайно позитивно. А що робити з такими «несимфонічними» симфоніями, які виходять із парадигматичного ряду, в яких визначальним є зовсім не якість розвитку; в яких погано, а то і зовсім не працюють закони діалектики? Б. Асаф'євим вони вибракуюються як «недосконалі» представники жанру, тому що на той час усе ж таки практика «нормальних» симфоній була переважаючою. Однак уже М. Арановський не може ігнорувати факт наявності такої типологічної групи, адже в другій

половині ХХ століття саме ненормативна симфонія править бал. Саме тому інваріант симфонії, що ґрунтується на концепції Людини, був покликаний згуртувати, об'єднати настільки різноспрямовану симфонічну практику. І з цієї ж причини О. Зінкевич шукає можливість «розкодування» спадкоємності в українському симфонічному процесі, ключ, який пояснює його різноманіття.

Але навіть усередині цієї нової симфонічної хвилі, що «чинить опір» жанровому інваріанту, але зберігає зв'язок із ним через концепцію Людини, вирізняється група симфоній, що вимагає для свого осмислення іншого аналітичного формату. «Без сумніву, старий інваріант жанру симфонії сьогодні абсолютно не працює і його застосування до сучасних симфоній дає лише розчарування, оскільки від симфонії (в колишньому розумінні) залишаються руїни» – зазначає дослідниця такого роду симфонізму А. Виноградова-Черняєва [23]. Її концепція будується на зсуві акценту в дихотомії «буття – людина» з антропологічної домінанти на самоцінність звучної матерії. Обґрунтування такого роду симфоній знаходимо в докласицистичній концепції симфонії, де вона розуміється буквально, як *співзвуччя*: «Не випадково в музичному мистецтві ХХ століття відбулося відродження філософського уявлення про симфонію як про співзвуччя. Такий ракурс відкриває нові шляхи освоєння звукового простору, звукової матерії та звукової ідеї» – так дослідниця характеризує якість нової симфонії [22]. Ґрунтуючись на композиторській практиці 1990 – 2000-х років, а саме, на симфонічній творчості композиторів московської композиторської школи – О. Чайковського та Ю. Воронцова, авторка цього дослідження акцентує феномен сучасної симфонії, яка має достатній ступінь концептуальності. А. Виноградова-Черняєва підкреслює неослабний інтерес до жанру симфонії сучасних композиторів, незважаючи на ненормативність творів цього періоду, що свідчить про актуальність її концепції для сьогоднішнього дня.

Зовні вияви феномену етимона симфонії виявляються на таких рівнях: «у просторі сучасної симфонії актуалізуються <...> 1) сонористичність, як переважний спосіб звукоорганізації, за допомогою якого реалізуються глибинні, матричні структури підсвідомості, що репрезентують пам'ять природи; 2) медитативність, як глибинна процесуальність; 3) інтертекстуальність, як діалог або навіть полілог різних видів культури (пам'ять культури)» [22]. Внутрішньо ж симфонія, незалежно від структурно-семіотичних особливостей, завжди є модель світу. Цей онтологічний дискурс і пояснює її здатність до «виживання» в будь-яких стильових і тимчасових контекстах.

Якщо в симфонічній концепції Б. Асаф'єва основним смислонадаваним фактором для буття жанру симфонії називалася свідомість людини («... істинно симфонічна музика мислиться лише за умови наявності в творчому процесі імпульсу, що напружує думку, почуття, що переживає кожен думку, і розуму, що організовує безпосередні дані свідомості в струнку композицію» [7]), то в симфоніях, до яких може бути застосована етимологічна концепція, самоцінним є безпосередньо факт о-звучування буття, буття звука, онтології звука. Звідси і статичність, і апроцесуальність, і, фактично, розрив із антропологічною домінантою, звично присутньою в симфонії.

Таке осягнення жанру в певному розумінні повертає нас до етимона симфонії – *συμφωνία* – співзвуччя, консонансне звучання, струнке звучання голосів, де провідним для розуміння сутності жанру стає проведення межі через називання, поіменування симфонії, а не її структурні ознаки, циклічність, сонатність, дотримання класичних законів драматургії *etc.* Звернення до симфонії на рівні співзвуччя може бути викликано іманентною тягою до радості вслухання, до усвідомлення звука як дуже важливої ціннісної категорії незалежно від культурних нашарувань, якими він «обріс» протягом історичного ходу європейської музики. Це своєрідна емансипація

звука, розуміння звука як самодостатнього феномену, якщо хочете, розкріпачення його від семантики, структури, синтаксису.

Крім А. Виноградової-Черняєвої, що розробляє етимологічну концепцію симфонії [22, 23], когнітивні аспекти побутування жанру симфонії розглядаються і Тамарою Щербо. У статті «Поняття “симфонія”. Питання етимології, історії, естетики та філософії» [201] дослідниця ставить завдання простежити шлях жанру для розкриття його глибинної суті, виявлення онтологічних можливостей, меж жанру через етимон симфонії. Для цього Т. Щербо було здійснено етимологічні розвідки щодо грецького поняття «фон» (грец. φωνή) і похідних від нього, трактованих досить широко в різних аспектах людської життєдіяльності в різних історичних контекстах.

Також авторка порушує питання про існування різних феноменів музичної художньої культури, що розуміються в різний час як симфонія, починаючи з античної теорії консонансу (в ученні піфагорійців, Птолемея, Арістотеля, а пізніше – Боеція), через наступний етап подолання тяжіння вокальної природи строгої поліфонії (в якій симфонія розуміється як мелодичний спів інтервалів) і далі через розвиток інструментального багатоголосся в XVI – XVII століттях («Священні симфонії» Дж. Габріелі і Г. Шютца, які, доречі, попри назву, мали значною мірою природу концертного твору), пізніше – від оперної увертюри до мангеймської симфонії та поступового вироблення особливого методу музичного мислення, яке проявилось в класичній симфонії.

Цей історичний екскурс покликаний розширити звичні уявлення про жанр симфонії, про рухливість її значень у різний час і про закономірність сучасного стану симфонії, що відбиває нові смислові поля в новій концепції жанру. Таким чином, основна ідея, до якої приходять Т. Щербо, зіставляючи такі смислові пари, як симфонія / гармонія, гармонія / космос, симфонія / космос, космос / впорядкованість, співмірність, – ідея актуалізації та втілення на всіх етапах розвитку і становлення симфонії принципу гармонії та

впорядкованості космосу, який іманентно властивий визначенню «симфонія».

Етимологічний дискурс у сучасній теорії симфонії викликаний, перш за все, нагальною музичною практикою другої половини ХХ століття і необхідністю її наукового осмислення. Особливо актуальна ця концепція для такого типу симфоній, в яких сонорність постає основним носієм художньої ідеї, в яких концепцію звука подано в рафінованому вигляді та, фактично, вона акумулює в собі всі ті семантичні потенції симфонії, які зазвичай виявлялися на рівні структури циклу, синтаксису, вертикалі. На думку А. Виноградової-Черняєвої, такі симфонії розширюють і сферу функціонування жанру, і методологію аналітичних процедур, і якість їхнього слухання / чування: «...особливі якості сучасних сонористичних композицій – передчуття смислу і в той же час вислизання його кінцевої ясності, найтонше просвічування контурів певної структури і миттєве розчинення їх у незбагненній таємниці тексту – породжують новий модус проникнення в музичний простір твору: не через раціональний акт, а за допомогою ірраціонального передрозуміння» [23].

Таким чином, підсумуємо. Буття жанру симфонії в художній практиці, як і досвід його наукового осмислення, зазнає в своєму розвитку стадії розвитку та трансформації. Симфонія завжди бентежить, бо вона завжди є картина світу і завжди є метод проживання / упорядкування буття. Саме тому симфонія в ХХ столітті, й особливо у другій його половині, – *надактуальний* жанр. Плюралістичність, полілог, відкритість культури (або, в деяких випадках, прагнення такої відкритості) провокують до множинності індивідуальних рішень і втілень жанрового інваріанта, що цілком вписується в контекст поставангардного стану культури (незалежно від обраного стильового вирішення кожної конкретної симфонії), що з недовірою й іронією ставиться до панування великого нарративу й тоталітарної односпрямованості.

1.3 Симфонічна творчість В. Сильвестрова: історіографічний компендіум досліджень

Творчість В. Сильвестрова є виключним самобутнім феноменом у контексті українського та світового музичного простору, зважаючи на більш ніж піввікову історію існування та постійну еволюцію, пластичність і мобільність творчої свідомості водночас із безумовною впізнаваністю авторського стилю. Митець у своїй творчості дуже чутко і тонко уникає будь-якого закріплення, формульності та «зробленості» (термін В. Сильвестрова) музики, що породжує певні складнощі для експлікації та періодизації, сприяючи появі безлічі аналітичних концепцій, інтерпретацій, і тим самим створюючи своєрідне потужне «силове поле» тяжіння в науці.

Музикознавча «сильвестріана» налічує досить тривалу (з початку 80-х років ХХ століття) історію, охоплюючи широке коло проблем і дискурсів, тому що еволюціонувала не тільки власне творчість В. Сильвестрова, а й методологічний фундамент музикознавчих студій. Йдеться про дві рухомі «живі» системи (музичної науки як когнітивного інструмента і музичної мови композитора).

У першу чергу, необхідно відзначити справедливе, але абсолютно чудове (для кінця 1980-х років) потрапляння В. Сильвестрова до сонму видатних митців, чия творчість відображено в серії «Портрети українських композиторів». Монографія Стефанії Стефанівни Павлишин [117], опублікована 30 років тому, багато в чому залишається актуальною і дотепер. Так, у ній дуже добротто і скрупульозно подано досить широке коло аспектів творчості композитора та фактів творчої біографії, наведено періодизацію та систематизацію творів за жанрами. Відзначимо, що вже 1989-го року для авторки монографії були очевидні еволюційні процеси, що стосуються музичної мови та стилю митця: «У кожному з жанрів творчості Валентина Сильвестрова втілювалася його еволюція, кожен із них може продемонструвати

зміни його музичної мови та становлення стилю» [117, с. 12] – зазначає С. Павлишин.

Особливо актуальний розділ, в якому висвітлюються симфонічні твори раннього періоду творчості – Перша симфонія, «Класична увертюра», Друга симфонія, «Спектри», «Монодія» «Гімн», «Поема», «Серенада», «Медитація», Третя симфонія. Саме монографія С. Павлишин сьогодні є практично єдиним джерелом, що містить композиційно-драматургічний аналіз Першої симфонії (винятком є дослідницька «розвідка», здійснена А. Колосович щодо драматургії Першої симфонії «Новаторське і традиційне у драматургії Першої симфонії В. Сильвестрова» [75], про що піде мова нижче). Така дослідницька лакуна у вивченні цього твору пояснюється певною складністю в ознайомленні з партитурою Симфонії¹¹, адже більшість симфонічних творів раннього періоду митця було проаналізовано С. Павлишин за рукописами¹².

Крім симфонічних творів, у монографії аналізуються найбільш значні опуси композитора – фортепіанна музика, твори для камерних складів і вокальна музика. Незважаючи на заявлений жанр науково-популярного нарису, праця С. Павлишин є свого роду «*alma mater*» і відправною точкою для будь-якої дослідницької стратегії щодо музики В. Сильвестрова. Це підтверджують численні посилання на неї авторів усіх авторитетних досліджень, які зачіпають найрізноманітніші аспекти творчості композитора. Необхідно зазначити, що монографія (з огляду на природний хід історії) висвітлює лише ті сторінки творчості композитора, які були створені до виходу її друком 1989-го року.

Вагомий внесок у наукове усвідомлення феномену музики В. Сильвестрова було здійснено О. Зінькевич (про що вже йшлося у підрозділі 1.2 дисертації). У коло дослідницьких інтересів авторки включено широкий спектр аспектів творчості композитора – як із позицій історико-

¹¹ Партитуру Симфонії надруковано німецьким видавництвом М. Р. Belaieff · Mainz // https://en.schott-music.com/shop/sinfonie-nr-1-no227673.html?_SID=U

¹² Винятком є дві з ранніх симфоній, що вийшли друком у видавництві «Музична Україна» 1978 року. маємо на увазі Другу та Четверту симфонії.

культурного дискурсу, так і з точки зору розкриття питань музичної аналітики, це відображено в численних статтях у наукових збірниках, фахових часописах та монографіях. Так, у статті «Український авангард: загальна картина» [55] творчість митця розглянуто як маркер загальних тенденцій генерації шістдесятників разом із творами В. Годзяцького та Л. Грабовського. Вплив виявів національної традиції (як «національно-стильова романтична традиція» [55, с. 329], що «найповніше виявляється у творах Сильвестрова» [там само]) вкупі з технікою нововіденців та композиторів «повоєнного зарубіжного авангарду» [55, с. 331] розширили межі музичного мистецтва в українській академічній музиці 1960-х років, незважаючи на значний опір офіційних структур. «У творах Валентина Сильвестрова «мовні» новації також урівноважені традиційною, вивіреною століттями архітектонікою» [55, с. 327]. Цей час, на думку авторки, є «золотою добою» української симфонії: «Вражає вже статистика: за 70 – початок 80-х рр. українськими композиторами було написано понад 150 симфоній» [46, с. 356]. Заслуги нового покоління симфоністів – В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Карабиця, В. Зубицького, Я. Губанова, В. Бібіка, Б. Буєвського, хто заповнив лакуни *terra nova* в картографії українського симфонічного топосу, розглянуто О. Зінькевич у статті «Час “Х” української симфонії» [46] в контексті протистояння «офіційній» симфонічній доктрині: «піддаються остракізму і не звучать «Симфонічні фрески» Л. Грабовського (1961); Симфонія № 2 (1965), «Есхатофонія» (Симфонія № 3, 1966) і «Спектри» (симфонія для камерного оркестру, 1965) Сильвестрова», – [46, с. 335] – зазначає авторка.

Нарис О. Зінькевич «Спів світу про самого себе» [51] – науковий есей про абсолютно неповторний творчий шлях В. Сильвестрова, його становлення, починаючи з періоду 1960-х до світового визнання, про особливості стилю жанрової палітри та труднощі виконавської й музикознавчої інтерпретації. «П’ять п’єс для фортепіано», «Тріо» для флейти, труби і челести, «Проекції на клавесин, вібрафон і дзвони»,

«Монодія», Симфонія № 2, «Медитація», Соната № 2 для фортепіано, Перший квартет, Четверта симфонія – такий перелік проаналізованих дослідницею творів композитора. Однак найбільш значним концептуальним внеском у дослідження симфонічної творчості В. Сильвестрова є здійснений О. Зінькевич детальний аналіз композиції Четвертої (1976) та П'ятої (1982) симфоній як симфонії-драми в першому випадку і ліричної симфонії – у другому.

Четверта симфонія стала одним із головних героїв¹³ розділу «Художні відкриття симфонії-драми» монографії «Динаміка оновлення...» [47], де її композиційно-драматургічні та стильові особливості було проаналізовано в контексті логіки діячності українського симфонізму, його еволюції, яка у випадку з Четвертою симфонією діє за принципом «усупереч», являючи «тип спадкоємності за контрастом, творчої полеміки з попередниками» [47, с. 75]. Цей твір дослідниця розглядає як «симфонію-драму», вибачаючи її «зовнішню статичність» [там само], що підспудно таїть потенціал до драматургічного розгортання.

Орієнтирами для верифікації драматичної концепції симфонії тут слугує ряд моментів: по-перше, ритм сарабанди в темі вступу, далі – пасакалія, «яка поступово визріває в надрах симфонії й потім “вивергається” в розробці» [47, с. 76] і, нарешті, семантика тромбона з алюзією до симфоній П. Чайковського і Г. Малера. На основі детально проаналізованого тематизму, поданого в схемі Симфонії [47, с. 77], авторка доходить висновку про її композиційні особливості: «одні структури немов би вкладені в інші (на зразок об'ємів у кубізмі, які зіштовхуються, наїжджають один на одного» [47, с. 76], що сприяє специфічній для В. Сильвестрова «плинності» форми (див. структурно-композиційну схему Четвертої симфонії, за О. Зінькевич, приклад №1 Додатку Б).

¹³ Разом із Четвертою симфонією В. Сильвестрова, О. Зінькевич розглядає в цьому розділі монографії Третю симфонію Ю. Іщенка, *Sinfonia Larga* Є. Станковича і Третю симфонію В. Зубицького.

Дослідниця доходить також важливого висновку про те, що новаційна концепція Четвертої симфонії не розриває зв'язок із традицією через альянзи до симфонізму Д. Шостаковича. Підтвердженням цьому слугує як концептуальний рівень – «філософська заглибленість, напруженість пошукової думки» [62, с. 80], так і деякі особливості драматургії – паралелі до пасакалії Восьмої симфонії, морфологія, аналогічна «трагічній патетиці тем-епіграфів П'ятої, Шостої, Восьмої симфоній Шостаковича» [47, с. 81].

П'ята симфонія В. Сильвестрова як зразок ліричного симфонізму 70 – 80-х років ХХ століття (поряд із *Sinfonia Lirica* Є. Станковича, Третьою симфонією І. Карабиця, Четвертою та Сьомою симфоніями В. Бібіка) аналізується тією ж авторкою на сторінках статті «Лірична симфонія: питання типології» [48]. Такі риси як тяжіння до камерності «зсередини», одночастинність, опора на безсонатні структури, зміна жанровості та пейзажності медитативністю, романсові інтонації вказують на типологічну спільність П'ятої симфонії з українською ліричною симфонією розглядуваного періоду. Дослідниця зазначає також «типово віршовані композиційні ритми» [48, с. 67], яким відповідає логіка драматургії П'ятої симфонії: «Зміни розділів симфонії нагадують віршовану строфічну організацію». У цілому ж, характерні особливості цієї симфонії авторка визначає як «типові вияви “драматургії динамічної статички” (її споглядально-медитативного типу)» [48, с. 64], на яку вказує відсутність звичної для симфонії подієвості і створюване музикою «відчуття космосу» [48, с. 66]. Таким чином, ще в середині 1980-х О. Зінькевич упровадила до наукового обігу дві симфонії В. Сильвестрова, маркувавши їх як симфонію-драму і ліричну симфонію.

Самобутню та цілісну концепцію аналізу симфонічної творчості композитора вибудовує також О. Михайлова в статті «Про структурно-семантичний інваріант симфоній Валентина Сильвестрова» [101]. Для досягнення поставленої мети дослідниця виокремлює так звані фіксовані типові структури – метаструктури, до яких у першу чергу відносить хвилю:

«В творчості В. Сильвестрова індивідуальні рішення <...> виникають саме на основі хвильового принципу. Хвиля <...> набуває основи структурної парадигми, інваріанта, що увібрав у себе важливі стилістичні ознаки творчості митця» [101, с. 164]. Саме віднайдення цієї базової структури дозволило дослідниці привести до спільного займенника особливості драматургії як авангардних симфонічних опусів В. Сильвестрова, так і симфоній, створених пізніше¹⁴. І, в залежності від хвильового розгортання, О. Михайлова відзначає три типи композиційно-драматургічних рішень у симфоніях, що на рівні симфонічної творчості митця як цілого відповідають фазам однієї макрохвилі (під егідою якої може бути розглянута вся симфонічна творчість композитора). «Завдяки стійкості та цільності творчості, що привела до формування інваріантної пра-структури, твори Сильвестрова утворюють парадигматичний ряд: у своїй просторовій сукупності вони постають одним і тим самим твором, деталі якого – окремі твори – висвітлюють аспекти єдиної концепції. <...> Симфонії 60-х років із їхньою вибуховістю та бентежністю – це той імпульс, який відізвався в заспокоєності й тихій просвітленості постлюдій, а Четверта симфонія постає переломним, критичним етапом для творчості композитора, після якого настає «відзвук» – тривала «кода», «постлюдія» попереднього періоду творчості» [101, с. 171]. Такого висновку можна дійти попри наявну значну стилістичну еволюцію симфонічної творчості – від «поствебернівського стилю, що сполучає вільно трактовану серіальність із алеаторичним, кластерним і сонористичним письмом (60-ті роки) через етап полістилістики (перша половина 70-х) до синтезуючого моностилю (з другої половини 70-х)» [101, с. 166].

Дослідниця зауважує, що в масштабі окремих симфоній принцип хвилі діє на рівні особливостей драматургії твору в різний спосіб. Так, у симфонічних опусах 1960-х років кульмінації різної сили впливають на основні віхи музичного часу [101, с. 166] таким чином, що їх можна віднести

¹⁴ У дослідницькому полі О. Михайлової – симфонічні твори включно до П'ятої симфонії.

до типу симфоній із тривалим розгортанням, що переривається «моментами спаду» [там само], та завершується генеральною кульмінацією.

«У структурі загальної макрохвилі форми <...> період підготовки кінцевої кульмінації та зростання емоційного напруження безумовно домінує над періодом гальмування і спаду. Внаслідок цього композиція набуває яскраво вираженого крещендууючого характеру. Особливо це стосується «Спектрів» і «Есхатофонії», де емоційному *crescendo* відповідає прогресуюче збільшення тривалості хвиль» [там само]. Симфонічні твори 1970-х років – Четверту симфонію та «Медитацію» – авторка відносить до «емоційно-динамічного *diminuendo*» [там само], коли період спаду домінує над кульмінаційним: «... за таких умов «золота пропорція» виявляється оберненою, тобто зона спаду динаміки ніби перевищує зону збудження, а загальна ситуація постає не підйомною, а спадаючою» [101, с. 167].

Третьюму типу драматургії відповідають твори 80-х років минулого століття – П'ята симфонія та «*Exegi monumentum*» – симфонія для баритона та оркестру. В них кульмінаційний «гребінь» хвилі є немовби винесений за дужки, що відповідає загальній тенденції постлюдійності в музиці В. Сильвестрова того часу: «... моменти регресивного розвитку, структурного *diminuendo* починаються не з часу післякульмінаційного спаду, а значно раніше» [101, с. 168] – зазначає О. Михайлова, в чому виявляється тяжіння до хореїчності.

Безумовно цікавою для дослідника симфонічної творчості В. Сильвестрова є науково-дослідницька розвідка В. Задерацького, який у монографії «Музичні ідеї та образи минулого століття» [43], теоретичні твердження якої відповідають найбільш актуальним викликам часу та торкаються питань нової композиторської техніки, мелосу, ритміки, сонористики, особливостей музичної форми, що резонують із новим музично-синтаксичним баченням, Другій симфонії присвятив підрозділ «В. Сильвестров. Два вектори стилю» [43, с. 415–431].

На думку автора, опуси В. Сильвестрова 1960-х років можна визнати «... відкритою апологією авангарду. У середовищі композиторів, які сповідували «народність» і «реалізм», це було сприйнято як виклик» [43, с. 415]. В. Задерацький зазначає, що композитор не експлуатує надалі цей успішний «бренд», який вивів українську музику на рівень світового визнання, а здійснив поворот від авангардної естетики до неоромантизму, знову виявившись лідером цілого напрямку поставангардної музики. «Апологією неоромантизму в Сильвестрова, мабуть, слід вважати його П'яту симфонію. <...> Друга симфонія середини 60-х – явище зовсім іншого порядку» [43, с. 416]. Далі автор аналізує Другу симфонію, вирізняючи серед основних принципів формоутворення композиції кванто-мотивний синтаксис, який виступає синонімом «мікрохвильової природи музичної тканини» [43, с. 420].

Зупинимося докладніше на цій тезі: «За допомогою кванто-мотивної драматургії можна будувати дрібно-контрастні й навіть мозаїчні структури з ефектом «*subito*», але можна створювати і тривалі й цілі стани, що наближаються до медитативних, але зберігають внутрішнє “енергетичне мерехтіння”, мікрохвилі енергетичних виникнень і затухань» [43, с. 421]. Крім того, В. Задерацький вказує на вплив квант-мотивів на формування великих фаз – «макрофраз» – у Другій симфонії: «всього таких макрофаз 23, і вони розпадаються на два великі розділи: перший до ц. 13, другий – від ц. 13 до кінця» [43, с. 423], що свідчить про фазовість драматургії, трактованої В. Сильвестровим дуже індивідуально. На думку автора дослідження, таким способом вибудовується драматургія Другої симфонії, що не узгоджується з принципами класичного формоутворення та втілила ідею «практики вільної сонорики» [43, с. 417] і «континуально-еволюційної форми» [там само], що має на увазі відсутність репризності й узагалі будь-якої впізнаваності та семантичної тотожності. Що ж стосується неотенденцій 1970 – 80-х років, то дослідник вказує на паритет мелосу (і, відповідно, тяжіння до класичного формоутворення) та сонорної техніки, що утворює в творчості

В. Сильвестрова новий тип синтезу тенденцій, які можна охарактеризувати як неоромантичні, що яскраво виявилися в Квартеті (1974) і П'ятій симфонії (1982).

Таким чином, Четверта і П'ята симфонії є значною мірою більш дослідженими, на відміну від інших зразків ранніх симфоній і симфоній пізнього періоду творчості композитора. Не в останню чергу це пов'язано зі складністю доступу до партитур, адже саме Четверту і П'яту симфонії було видано на батьківщині, а не за кордоном. Є також одинична практика звернення музикознавців до ранніх симфоній. Так, драматургія Першої симфонії В. Сильвестрова в аспекті новаторських і традиційних рис у ранньому стилі композитора постала у дослідницькому полі А. Колосович [75]. Авторка пов'язує образну сферу цього опусу з суб'єктивним відтворенням композитором соціокультурного контексту: «Перша симфонія В. Сильвестрова є твором, в якому молодий автор намагається досить об'ємно відтворити суб'єктивну реакцію художника на глибинні зрушення історичного часу 60-х років ХХ століття» [75, с. 175]. Згідно з концепцією дослідниці, драматургія симфонії втілює як драматичну, так і ліричну образність: «Зовсім нетрадиційною, новаторською в симфоніях постає драматично-експресивна сфера, що є відтворенням гострої реакції молодого автора на зовнішній світ. <...> Поряд із драматично-експресивною сферою значне місце посідає лірико-споглядальна сфера, яка є однією із стрижневих образних сфер раннього симфонічного стилю В. Сильвестрова. Вона представлена ПП I ч. Першої симфонії, ПП I ч. Третьої симфонії, ліричними епізодами в Другій симфонії. З одного боку, ця образна сфера є близькою до ліричної образності деяких музичних творів К. Дебюссі, а з іншого – є передвісницею суто авторських лірико-споглядальних композицій медитативного плану» [там само]. Проте, відкритим залишається питання щодо інтерпретування структурно-композиційних елементів указаних творів, а також наявних «традиційних» ознак у ранньому стилі В. Сильвестрова та їхнього функціонування в умовах тотальної новаційності авангардних творів.

Що стосується Шостої, Сьомої, Восьмої та Дев'ятої симфоній, то на сьогоднішній день вони тільки відкривають перспективу музикознавчих інтерпретацій. Розглянемо далі низку аспектів, не пов'язаних прямо із симфонізмом В. Сильвестрова, але також продуктивних для розкриття авторських стильових особливостей як на рівні окремих жанрів (у поодиноких виявах), так і музичної мови та образності в цілому.

Значний внесок у вітчизняну наукову «сильвестріану» здійснено А. Ільїною, яка вільно та блискуче знається на філософському постмодерністському дискурсі, спираючись на новітні концепції Ю. Крістевої, Ж. Дерріди, Ф. Гваттарі при осягненні засад музики В. Сильвестрова. Цей методологічний підхід актуалізує нові змістовні поля у сучасному музикознавстві та розширює науковий обрій. Стаття «Постмодерністські тенденції в музиці Валентина Сильвестрова» [59] відкриває серію публікацій про втілення принципів поставангардного мистецтва у творчості митця як на рівні музичної мови, так і на рівні образності. Дослідниця зазначає, що в ході еволюції композиторського письма митця відбувається наростання ролі постмодерністської парадигми: «Все більш відчутна присутність постмодернізму в творчості Сильвестрова відчувається в процесі введення і наростання питомої ваги квазіцитат із музики минулого. Автор звертається до неї як до усталеної метасистеми музики, з усталеними музичними втіленнями архетипових смислів» [59, с. 492].

Важливий момент, на який звертає увагу А. Ільїна, – поєднання дискурсів авангардизму та поставангарду в творчості композитора: «навіть спосіб звернення до «нових» композиторських (модерністських) технік можна в чомусь вважати постмодерністським (синтез непеєднуваних технік, спосіб алюзійного звернення до них, як уже «розповідь» про їхні принципи)» [там само].

Симптоматичним є звернення до такого аспекту постмодерністської естетики, що досить сильно виявивсь у творчості композитора, як

постлюдійність. Так, у статті «Постлюдійність у творчості Валентина Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції» [60] А. Ільїна трактує феномен постлюдійності як діалогічну ситуацію із загальносвітовим духовним контентом минулого, в результаті якого слабшає так звана «позиція автора» та виникає поле для множинності інтерпретацій через метафору й метанімію: «Просторові порожнини провокують процес смислотворення, уможливаючи потенційну можливість» [60, с. 284]. Як наслідок постає так званий «неактуальний стиль», що «виникає як причина та наслідок авторської анонімності та загальної атемпоральності» [60, с. 282].

Далі, в статті «Специфіка ізоморфізму культурної традиції в парадигмі постмодернізму та її втілення в музичній мові В. Сильвестрова» [61] дослідниця аналізує постлюдійність завдяки «концепції сліду» Ж. Дерріди: «Згідно з нею, кожне наступне явище не є самодостатнім, а може бути розглянутим у співвідношенні до інших явищ, які лишають відбитки на наступних у формі слідів у результаті «відкладання», «затримки» [61, с. 47].

Також знаком постмодерністського дискурсу в творчості митця дослідниця вважає елегійність: «Елегійність сприймається як “недієвість”, згадка про дію або подію, і дає можливість більш широкого погляду на означування. Це забезпечується як за рахунок часової відстороненості, так і емоційної безпріоритетності, що відкриває шлях до багатоваріантності означування» [61, с. 46].

Таким чином, актуалізація ретроспекції, погляд «навспак» за думкою А. Ільїної, є, з одного боку, співзвучною новітнім філософським концепціям, а з іншого – порушує питання щодо художньої цілісності. Цей аспект авторка досліджує у статті «До проблеми художньої цілісності у творчості В. Сильвестрова» [58], аналізуючи полістилістичну парадигму шляхом методології постмодерну, вважаючи, що доцільно було б «... протиставити традиційному підходу до проблеми цілісності, що розуміється як системність, альтернативну концепцію, запропоновану постструктуралістами та розвинену в рамках естетики постмодерну, котра базується на понятті

«ризومي» <...>, а також пов'язаних із ним категорією «слід», «смерть автора»» [58, с. 175].

На підставі проведеного дослідження автор доходить висновку про те, що «звернення Сильвестрова до мови “музики минулого” як до сукупності найбільш прочитуваних знаків музичної традиції, а також “вплетення” цих знаків у сучасний мовний контекст створює відчуття цілісності як позачасовості й стильової неподільності, єдності музичного простору» [58, с. 185].

Розвиваючи постмодерністський дискурс як один із чинників теоретичного осягнення спадщини В. Сильвестрова, рівня фундаментальних аналітичних узагальнень досяг О. Козаренко. Вивчення творчості митця в семіотичному аспекті, пов'язаному із розкриттям мовної природи музики, спостерігаємо в фундаментальній праці «Феномен української національної музичної мови» [74]. Дослідження О. Козаренка визначаються автором як світоглядно-методологічні, що врешті долає межі власне музикознавства й осягається у площині філософії музики. Такий підхід «... зумовлений опануванням нових методик дослідження, зміною системи естетико-філософських координат» [74, с. 3]. У поле дослідження О. Козаренка втрапляє творчість В. Сильвестрова, музичну мову якого автор визначає як *цілісну знакову систему*, однією з найпотужніших у сенсі *знаково-інформаційної* зарядженості [74, с. 245, 259]. Відповідно, методологічною настановою праці постало герменевтичне розуміння мови, що обумовило зосередження дослідження «... на історичній генезі та умовах функціонування окремих знаків, локальних знакових систем (авторських музичних мов)», втілених у персоніфікованих мовленнєвих кодах розмаїтої національної композиторської практики [74, с. 14, 256]. Виходячи з цієї настанови, музика В. Сильвестрова, за твердженням дослідника, наділена потенціями до полісемантичності та «передбачає володіння усім багатством контекстів, півтонів семантики знаків, що будучи поставлені в інших співвідношеннях, несподівано новий, позірно близький до розуміння, а насправді – “нескінченно порозумнілий” (В. Біблер) текст-твір» [74, с. 254].

Автор також звертає увагу на уважність, чутливість композитора до знаків минулого: «Сильвестров вважає, що завдання митця сьогодні в тому, щоб наново відкривати вже готову семантику» [74, с. 248]. Цим композитор немов реалізує думки М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Шкловського про якість достеменного новаторства, «... його комбінаторно-монтажну природу, рефлектуючий характер сучасної творчості» [там само], реалізуючи постмодерну парадигму.

Саме в такий спосіб В. Сильвестров «повертає у сучасну музичну матерію плинність протікання часу, протиставляючи (радіше вміщуючи) хворобливо-розірвану пульсацію хроносу *кінця часів* у власний недискретний метахронос» [74, с. 247].

Таким чином, О. Козаренко визначає музичну мову В. Сильвестрова як одну з найбільш впізнаваних (поруч із музичними мовами Є. Станковича, М. Скорика) найпотужніших локальних семіотичних систем у сенсі знаково-інформаційної зарядженості [74, с. 249].

Невипадковим є звернення багатьох дослідників творчості В. Сильвестрова до проблеми музичного простору й часу. Ця сфера стає дуже затребуваною в загальногуманітарному дискурсі¹⁵ ще з часів появи феномена хронотопу М. Бахтіна (виник на ґрунті хвилі публікацій у природничих науках і філософії, в свою чергу, викликаних відкриттями у квантовій фізиці А. Ейнштейна). Питання музичного часопростору входять у дослідницьке поле музикознавства, починаючи з середини 1990-х років¹⁶. І, звичайно, час і простір у музиці В. Сильвестрова залишається одним із відомих і дієвих дослідницьких концептів. Укажемо лише на деяких авторів, у дослідженнях яких категорія часу та простору набуває значного семантичне навантаження.

Перш за все – це монографія Н. Герасимової-Персидської «Музика. Час. Простір» [26], в якій авторка торкається питань відтворення хронотопу у

¹⁵ Див., наприклад, монографію видатного медієвіста А. Гуревича «Категорії середньовічної культури» [48].

¹⁶ Монографії та статті М. Аркадьєва [15], Г. Орлова [149], І. Кірчик [83].

драматургії музичних творів. Музика В. Сильвестрова, «відразу ж заворожує, ми занурюємося в неї без рефлексії. Тим часом, у ній приховано чимало нових рішень, у тому числі, як думається, нове розуміння музичного простору, ролі його в структурі музичної тканини і його взаємини з тим, що композитор називає контекстом» [26, с. 308]. Проблема простору в музиці митця виникає завдяки акустичній неповноті й дискретності: «На відміну від повністю явленої фактури <...>, у Сильвестрова музика часто лише нагадує, натякає на голос у поліфонічній тканині» [26, с. 310], «музична тканина <...> не суцільна, а наскрізна, як би “дірчаста”» [26, с. 311].

Співзвучне такому є бачення часопростору музики митця О. Козаренком: «Сильвестров повертає у сучасну музичну матерію плинність протікання часу, протиставляючи (радше вміщуючи) хворобливо-розірвану пульсацію хроносу кінця часів у власний недискретний метахронос. Композитор немов переступив поріг часу, знімаючи опозицію поміж дискретністю та континуальністю, миттєвістю та вічністю, конечністю та нескінченністю» [74, с. 247]

Варто також відзначити статтю Т. Тучинської «Простір і час у музиці Валентина Сильвестрова» [172]. До осягнення хронотопу в музиці композитора дослідниця підходить через розгляд фактурних комплексів: «Головним завданням нашого дослідження можна вважати знаходження методу аналізу просторових і часових структур у музиці В. Сильвестрова, який полягає в аналізі темброво-фактурної організації, зокрема, щільності вертикалі» [172, с. 162]. Переконливо звучать паралелі з «Солярисом» С. Лема, багатомірністю прози В. Набокова і теорією Великого вибуху (*Big Bang*): «Безмежність простору всесвіту, яка уповільнює своє розширення, що виникла в результаті Великого вибуху (початкового імпульсу), як музика постсимфоній: початковий імпульс і прагнення до загасання (ентропійні та неентропійні процеси)» [там само].

Про принципово нове розуміння простору та часу, що надає можливість введення до наукового обігу концепції медитативної драматургії,

йдеться у статті О. Берегової [15]. Проблемі формоутворення в камерно-інструментальній музиці В. Сильвестрова на підставі просторово-часових аспектів присвячено публікацію О. Білик [17]. Засоби сонористики й алеаторики сприяють, за дослідницею, просторовим асоціаціям:

«Співвідношення споріднених і контрастних художніх образів створює враження мінливості просторово-часового фактора у процесі розгортання музичної думки. З одного боку, це образи активні, динамічні, а з другого – споглядальні, статичні. Відповідно їх зіставлення <...> дають приклад музики такого типу, яку за словами В'ячеслава Медушевського, характеризує динаміка емоційних процесів і «хвилеподібна» драматургія» [17, с. 154]. Тобто просторовість діє не тільки на рівні образності, а й впливає на формотворення.

Таким чином, аналіз категорій часу і простору в музиці В. Сильвестрова приводять до найбільш виграшної дослідницької стратегії. І мова йде не про площину психології сприйняття, не про співвідношення часу твору та часу слухача, а, скоріше, про онтологічні основи, що межують із філософією музики на рівні концептуального семіотичного універсуму. «Для Сильвестрова ставлення до музики подібне до релігії: це відновлення зв'язку часу та простору, а місцем возз'єднання є творчість» [184, с. 194] – так Л. Шаповалова, аналізуючи опуси композитора, виходить на рівень авторської рефлексії, що виникає «як надреальність внутрішнього буття думки – людського Духу» [там само].

І. Коханик у дослідженні «Між полістилістикою та метастилем: про стильові шукання українських композиторів на рубежі ХХ – ХХІ століть» [79], розглядаючи проблеми стилеутворення в сучасній композиторській творчості, також відзначає особливий вплив музики В. Сильвестрова, виходячи з трактування простору-часу. «Саме особлива часова організація, для якої характерною є “космічність” масштабів перебігу всіх процесів», а також «багатовимірність часової та просторової організації» [79, с. 112] слугують маркерами стилю композитора.

Розгляд питання часопростору симфонії неминуче стикається з вивченням особливостей оркестрування, фактури, тембрової драматургії. Процеси модифікації оркестру ХХ – ХІХ століть і специфіки симфонічної музики України під впливом розмаїтих чинників розглянуті в монографії В. Ракочі [123, с. 258-281].

Надалі надаємо панорамний огляд наукових концепцій, в яких запропоновано осмислення різних аспектів стилю музики митця. Феномен полістилістики аналізується у статті Ю. Грибиненко «Духовно-культурологічні передумови полістилістики» [30]. Ситуація діалогу, принцип виходу «за межі окремої композиторської свідомості <...>, розкриття буття людини як «анонімного материка»» [30, с. 402], залучення «жанрово-семантичних прототипів» кантатени, хоралу, імпровізаційності та інш. [30, с. 398–399] характеризує полістилістичні вияви в музиці В. Сильвестрова, що формують «посттрагічну сферу» [30, с. 402].

Близьким до такої інтерпретації є дослідження «неактуального стилю» в творчості митця О. Кужелевої [83], що спирається на концепції смерті автора Р. Барта, «нової анонімності» П. Булеза, симбіотичної музики К. Штокхаузена. «У зв'язку з неактуально-стильовими концепціями варто говорити про риси медитативності: перетворення часової горизонталі на просторову композиційно-фактурну вертикаль <...>. Виникаючий феномен «відкритої форми» <...> реалізується як <...> нескінченний <...> звуковий ландшафт, стаючи метафорою Вічності» [83, с. 3].

Іншу якість стилю, що стосується ознак кітчю, досліджує на підґрунті творів В. Сильвестрова Д. Жалейко [54]. На рівні драматургії поєднання інтонаційної концентрації, впізнаваних інтонаційних кліше слугують перевідкриттю загальнознайомої семантики, й «... позначає певні інтонаційні «архетипи», що розкривають духовну чистоту і щирість авторського слова та є символом «загальнолюдського». <...> Мелодія як виразник особистісного начала набуває надіндивідуального характеру висловлювання і являє собою своєрідний інтонаційний профіль, символ метамузики» [40 с. 183]. Таким

чином, кітч у В. Сильвестрова постає звільненим від негативних конотацій і слугує носієм «культури почуття», цінностей класико-романтичного буття музики (на противагу авангардному *ratio*)» [40, с. 184].

Контурно окреслимо низку досліджень, присвячених окремим аспектам авторського письма В. Сильвестрова. Нюанси кластерної техніки аналізує Я. Губанов [31], семантичну специфіку артикуляційних комплексів у камерно-вокальному циклі «Тихі пісні» – О. Тарасова [169], особливості «нової» мови в «П'яти п'єсах» для фортепіано – О. Городецька [29]. Соната для скрипки і фортепіано в контексті сучасної музичної естетики стала об'єктом статті Т. Омельченко [114], семантика циклу «Тихі пісні» висвітлюється в дослідженні Н. Огаркової, «Музиці в старовинному стилі» присвячена наукова праця М. Калашник [62]. Особливості додекафонії в камерній музиці розглядаються Г. Курило [85], питання інтенціональності стилю на прикладі Другої сонати постали об'єктом у науковій рефлексії О. Опансюка [115].

Особливої поваги заслуговує діяльність із залучення уваги зарубіжного музичного *community* та, водночас, наукового осмислення творчості В. Сильвестрова «в дофілармонійну епоху»¹⁷ 1980 – 90-х років С. Савенко [137, 138] і М. Нестьєвої [103–106]. Їхнє живе слово несе відбиток спілкування з Майстром і дуже точно передає «аромат» епохи: «Тепер, після десятиліть, коли неоромантичний (“метафоричний”) стиль Сильвестрова сприймається як щось само собою зрозуміле, важко уявити собі ступінь ризику, на який пішов тоді композитор» [137, с. 84] – зазначає С. Савенко. Справжнім літописцем творчого шляху В. Сильвестрова є Т. Фрумкіс. У своїх працях дослідниця наводить величезну кількість фактів, документальних свідчень¹⁸ епохи становлення та визнання музики В. Сильвестрова, говорить про роль, яку відіграли в його долі Ф. Пріберг, Дж. Шпігельман, В. Ламах, Г. Гавриленко: «Мені довелося бути свідком

¹⁷ Визначення В. Сильвестрова.

¹⁸ За сприяння Ігоря Блажкова, який «не тільки щедро ділиться своїми <...> спогадами, а й люб'язно надає <...> безцінні матеріали» [237, с. 343]

багатьох етапів цього “сходження” з андеграунду на вершини музичного Олімпу» – зазначає дослідниця [237, с. 339]. Багато років вона працює над документацією щодо творчості В. Сильвестрова, яку в перспективі планує до видання: «... планую коли-небудь опублікувати під назвою «В. Сильвестров. Матеріали і документи»¹⁹.

М. Нестьєва є першовідкривачем (по відношенню до В. Сильвестрова) дуже продуктивного формату – формату діалогу, бесіди з композитором, за допомогою якого «закритий» В. Сильвестров втрапляє в текстологічний простір сучасної культури. Свою мету М. Нестьєва наразі убачає в тому, щоби «відчинити двері», доторкнутися до світу музики В. Сильвестрова: «Це – лише перша спроба осмислити деякі особливості мистецтва київського митця. Якщо ця стаття пробудить інтерес <...> більш широких кіл професіоналів і любителів музики, автор вважатиме свою мету досягнутою» [105, с. 60].

Згодом формат діалогу²⁰ був підтриманий С. Пілютіковим [151], К. Сіговим із А. Вайсбанд [237], А. Луніною [89–91]. Ці видання добре знайомі всім небайдужим до творчості композитора, широко цитуються, в тому числі в цьому дисертаційному дослідженні, тому зупинимося лише на деяких окремих моментах. Цікаве спостереження полягає в тому, що задіяний підхід не має вузької цільової аудиторії та руйнує жанрові стереотипи публікацій. Незважаючи на заявлений публіцистичний формат (цей прошарок, дійсно, легко зчитується вільною від академічної причинно-наслідкової логіки мовою, в живому спілкуванні та широті порушених тем), і бесіди з М. Нестьєвою, і «Дочекатися музики ...», і тексти як *про* композитора, так і *самого* композитора, зібрані К. Сіговим і А. Вайсбанд, є дуже цінним джерелом для будь-якої наукової роботи про В. Сильвестрова. Успіх цього формату, ймовірно, полягає в тому, що він створений у форматі «сократичних бесід» – це своєрідний тип непрямого впливу, в якому не

¹⁹ З приватного листування з Т. Фрумкіс від 07.03.2018.

²⁰ У такому форматі надруковано видання про А. Пярта (Видавництво «Дух і Літера»), а також дослідження про творчий шлях Л. Грабовського, здійснене О. Щетинським (видавництво «Acta»).

передбачається маніфестація, «монографічний імператив». Читач залучається до бесіди і стає свідком народження істини саме в процесі, маючи можливість стежити за всіма його стадіями (алюзія до «Діалогів» Платона, які «влаштовані» схожим чином). Через це виникає і ще один нюанс для музичної аналітики – формальний конфлікт дискурсів усної практики та наукового тексту, що виникає внаслідок неможливості не процитувати геніальне авторське слово і необхідністю дотримати жанровий канон.

Кілька слів варто сказати і про діалог іншого порядку, діалог культур, при якому відбувається відображення однієї культури в очах іншої. Мова про закордонні відгуки на творчість київського композитора. Публікації про нього в зарубіжній періодиці²¹, як правило, присвячені рецензіям і анонсам концертів, у яких прозвучала музика митця. Цей аспект історіографії детально досліджений Т. Фрумкіс. Основні напрямки, до яких умовно можна звести проблематику західної критики – здивування перед фактом наявності «радянського» авангарду, творча своєрідність в освоєнні авангардних технік та індивідуальність «ліричного» авангардного композиторського письма В. Сильвестрова.

Водночас, крім освітлення в публіцистичній періодиці, музика українського композитора В. Сильвестрова постала об'єктом зарубіжних наукових досліджень. Так, необхідно відзначити фундаментальну працю П. Гріффітса (*Paul Griffiths*) «*Modern Music and After*» [211], яка висвітлює причини та шляхи глобального розширення музичного мислення з 1945 року до сьогоденних днів, а також виник «вибух» наукового інтересу до музики другої половини ХХ століття. Монографія включає підрозділ, присвячений музиці В. Сильвестрова «*Reverberation past*» – «Відлуння минулого» [211, с. 274–275], присвячений неоромантичним тенденціям у музиці композитора на прикладі «Тихих пісень».

²¹ Цій темі присвячено доповідь Т. Фрумкіс «Валентин Сильвестров: *pro et contra*. Музика В. Сильвестрова у сприйнятті зарубіжної критики» на конференції в Московській консерваторії, присвяченій 80-річчю В. Сильвестрова (2017).

Ностальгічний дискурс також подано в дослідженні П. Шмельца (*Piter Schmelz*) «*Valentin Silvestrov and the echoes of music history*» [222] – «Валентин Сильвестров і відлуння історії музики», в якому дослідник звертається до жанру постлюдії та П'ятої симфонії митця в контексті есхатологічної кризи.

Декілька слів варто сказати також про ситуацію з висвітленням творчості В. Сильвестрова в навчальних джерелах. Цей формат за законами жанру є дуже консервативним і не може швидко реагувати на найактуальніші потреби часу. Тож дуже втішним є факт втрапляння, хоч і досить обмежене за обсягом, творчої особистості В. Сильвестрова в навчальну літературу для всіх освітніх рівнів.

У підручнику Л. Корній та Б. Сюти «Українська музична культура. Погляд крізь віки» [77] творчість митця розглянуто в контексті досягнень оркестрової музики 1970-тих років, часу, коли він «стає провідним представником українського музичного постмодернізму, творцем власного різновиду мінімалізму» [77, с. 516]. Влучним є акцент на жанровому розмаїтті, надано інформацію з переліку основних творів митця за жанрами. Надалі авторами пропонується стислий огляд Четвертої симфонії, що «актуалізує неокласичні та ранньо-романтичні алюзії музичного матеріалу» [там само].

Висновки до Розділу 1

Наукове усвідомлення природи феномену ранніх симфоній В. Сильвестрова, що значним чином вирізняються з класичної академічної практики симфонізму, диктує необхідність звернутися до аналізу трьох ключових факторів, які становлять сутність методологічної концепції.

Перший – це глибинна кореляція образу людини і поетики жанру симфонії, вплив філософських концепцій онтології людини в ХХ столітті на трансформацію поетики жанрового канону симфонії. Глобально, зміни, які сталися у філософській інтерпретації образу людини в ХХ столітті,

торкнулися, перш за все, незвідності до його єдиної дефініції та неможливості остаточного трактування. Для розуміння в мистецтві категорії Людини необхідним є акт її постійного «перевідкривання» через присутність і переживання. Занурення в контекст антропологічної проблематики філософії, і, ширше, гуманітаристики ХХ століття; розгляд концепту «образ людини» і особливостей його розуміння сучасною гуманітаристикою привели до усвідомлення того, що не існує єдиного нормативного визначення людини та світу, філософська практика наполягає на нелінійній множинності семантичних визначень людини, що, в свою чергу, відкриває широке поле для можливості творчого нестандартного підходу до жанрового канону симфонії, що змінюється щоразу для кожного конкретного вираження світовідчуття автора.

Методологічний плюралізм відносно образу людини в філософії пояснює ту різноманітність структурних рішень, яке спровокувало дискусійне поле в теорії симфонії ХХ століття, виправдовуючи небувалий вихід жанру за рамки структурного інваріанта. Тип і міра зчеплення людини та світу, сам факт і акт взаємодії, «сліди» людини в світі, її присутність дозволяють виявитися базовим сутнісним («людським») характеристикам.

Тому існує питання про Іншого (що дозволяє впізнати мене через *не-мене*) як головний методологічний дискурс гуманітаристики, існує дискурс про світ, що розуміється через простір-час, про дихотомію культури / природи, людини / природи, через які є можливість схопити смисл, що вислизає, віддаючись «ризикованій затії» (К. Ясперс) проникнення в неприступну основу істини про світ і людину. Вихід у позамузичну площину, який був здійснений у цьому підрозділі, буде онтологічно «виправдувальний» фундамент для практики нетипових у порівнянні з класицистичним каноном симфоній, незбіжних зі структурним інваріантом. Зміни в них викликані не стільки стилістичною мімікрією жанру, скільки новим розумінням філософією образу людини, що дозволяє говорити про вихід у простір філософії музики.

Другий фактор, важливий для методології вивчення поезики ранніх симфоній В. Сильвестрова, відноситься до сфери теоретичного музикознавства та характеристики основних етапів становлення теорії симфонізму. Цей історично-музикознавчий екскурс покликаний розширити звичні уявлення про жанр симфонії, про рухливість її значень у різний час і про закономірності сучасного стану симфонії, що відображує нові смислові поля в концепції жанру.

Теорія симфонії ввійшла в проблемне поле радянського музикознавства через праці Б. Асаф'єва. Найважливішою якістю її є встановлення онтологічних і когнітивних можливостей жанру симфонії. Симфонія розуміється дослідником як «звучне буття», вона прямо пов'язується з категорією свідомості, що, безумовно, є точкою зростання теоретичних концепцій гуманістичного дискурсу теорії симфонізму.

Наступний етап – розширення межі теорії симфонії за рахунок взаємодії з семіотичним дискурсом зроблений М. Арановським наприкінці 70-х років ХХ століття. Дослідник створив одну з найбільш популярних у музичній науці теорій, що базується на функціонуванні універсального логіко-структурного інваріанта симфонії, пов'язаного з образом людини. Чотири аспекти буття: діяння, медитація, ігрове начало та залученість до системи суспільних відносин, є факторами, які впливають на структуру симфонії та функції її частин.

Концепція О. Зінькевич зачіпає проблему усвідомлення феномену історичного шляху української симфонії, ідентичності та унікальності шляху українського симфонізму. Дослідницею розглядається система цілісної стильової еволюції української симфонічної музики.

Нарешті, етимологічна концепція симфонії, що розробляється А. Виноградовою-Черняєвою, стає особливо актуальною для сучасних симфоній, в яких концепцію звуку подано в «оголеному» вигляді, й вона, фактично, акумулює в собі всі семантичні потенції симфонії. Провідним для розуміння суті стає саме ім'я симфонії, а не її структурні ознаки. Таким

чином, практика наукового осмислення симфонії зазнала на своєму шляху стадії розвитку та трансформації. Всі подані вище підходи когнітивного осягнення симфонії говорять про особливе місце цього жанру в жанровій системі. Саме тому симфонія в ХХ столітті, й, особливо, у другій його половині зберігає свою жанрову актуальність попри неспівпадіння з класицистичним каноном.

Нарешті, третій фактор методології вивчення поезики ранніх симфоній В. Сильвестрова стосується аналізу сучасного стану в музикознавстві проблемних ситуацій і дискурсів, пов'язаних із аналізом творчості композитора, що різнопланово й інтенсивно освоюється декількома генераціями науковців. Це необхідний етап для розуміння актуальності дослідження та знаходження власної дослідницької царини. Також В. Сильвестров – один із небагатьох українських композиторів, творчість якого втрапила у фокус уваги зарубіжного музикознавчого *community*.

Аналіз наукової «сильвестріани» засвідчив, що найбільш послідовно досліджені аспекти, так чи інакше стосуються постмодерністської естетики, питань «слабкого» стилю, проблеми простору, семантики постлюдійності. Стосовно симфонічної творчості, то найбільш детально вивчені Четверта і П'ята симфонії композитора, а симфонічна творчість раннього періоду та пізні симфонії на сьогоднішній день усе ще становлять значну лакуну в музикознавчих дослідженнях.

Методологічна стратегія даного дослідження як конвенціональність, як маркер приналежності до певного дискурсу, постулює гнучкість і взаємовплив методів музикознавства та методології сучасної гуманітаристики в широкому контексті, що дозволяє уникнути методологічної скутості. Наука в ХХІ столітті «дихає», розширюючи власні обрії. Будь-яка методологія має залишати «повітря» для загадки, таємниці музики.

РОЗДІЛ 2

РАННІ (АВАНГАРДНІ) СИМФОНІЇ

ЯК ЗВУЧНА СЕМІОСФЕРА

2.1 Рання симфонічна творчість В. Сильвестрова в контексті мистецького часопростору 1960-х років

«Я існував ніби в країні неполоханих птахів»

В. Сильвестров

«Валентин Сильвестров – це саме та особистість, щодо якої найвищі слова мені не здаються нескромними»

Г. Канчелі

Результати досліджень, представлених у Розділі 2, висвітлено у публікаціях автора [196, 199 – 200, 223].

Коли йдеться про дослідження раннього періоду творчості В. Сильвестрова, правомірно враховувати принаймні два основних проблемних поля. Перше – це питання еволюції авторського стилю: чи наявний у творчості митця рішучий стилістичний злам на основі зміни композиторських технік (який, як правило, відносять до часу написання П'ятої симфонії), чи ми спостерігаємо поступальний розвиток у взаємозумовленості раннього-зрілого-пізнього періоду творчості.

Друге – це, безумовно, значення авангарду, розуміння його значення (беручи до уваги складність соціокультурної ситуації), питання про те, чи можливо ототожнювати ранній період виключно з авангардом і в чому полягає сутність авторської інтерпретації авангарду (як сутнісної характеристики всього творчого шляху композитора).

Є і ще один аспект при розгляді раннього періоду – той самий кроскультурний контекст, завдяки якому сформувався ранній стиль

В. Сильвестрова (тогочасний мистецький контекст, уособлений, зокрема, представниками «київського авангарду»; С. Параджанов, В. Ламах, Г. Гавриленко; вплив школи Б. Лятошинського). Мистецьке *community* Києва 1960-х років відіграло для формування глибинних естетичних підвалин раннього стилю композитора вагому роль і значення.

Н. Савицька визначає ранній період творчості митця як такого «як уособлення духовно-етичних витоків буття, автономну психоемоційну реальність, що визначає масштаб майбутньої духовної та професійної перспективи» [141, с. 90]. Це визначення якнайкраще підходить для хроносу творчого шляху В. Сильвестрова, в ранньому періоді якого було закладене коло найважливіших сутнісних (онтологічних) витоків, що не тільки зумовили керунок подальшої «духовної та професійної перспективи» (за Н. Савицькою) майстра, але і розширили уявлення про національне музичне мистецтво (зокрема, у царині симфонічного жанру). Не даремно С. Павлишин саме симфонічні твори вважає пріоритетними для «вмістилища» раннього стилю композитора: «Саме в рамках симфонічної творчості композитор випробовував композиційну техніку і перейшов до цілковитого підпорядкування її найвищій меті – вираженню духовного начала» [117, с. 12].

Правомірним у контексті обраної наукової проблематики вбачається більш детально торкнутися ключового питання періодизації творчості В. Сильвестрова. Заявлена тема дослідження про поетику ранніх симфоній має на увазі вторгнення на досить «небезпечну» територію визначення періодизації творчості нашого сучасника й, одночасно, зачіпає проблему еволюції композиторського стилю. Зауважимо також, що складність із періодизацією творчості композитора – один із окремих випадків проблеми періодизації української музичної культури взагалі, на що вказує М. Ржевська: «... у проєкції на українську музичну культуру проблема періодизації постає з особливою гостротою, коли йдеться про найближчий до нас відтинок історії – ХХ століття» [131, с. 11].

Для дослідника питання періодизації життєтворчості сучасника завжди є в певній мірі відкритим текстом, навіть якщо йдеться про визначення фазовості, пунктиром віх творчого шляху. У випадку з В. Сильвестровим, очевидний зовнішній фактор – зміна радикально авангардної стилістики композиторського письма естетикою «слабкого» стилю і «багательності» – провокує на звернення до так званої стилістичної періодизації. Самежанрово-стильовий принцип є найбільш поширеним при визначенні якісних змін усередині простору еволюції творчості митця.

Дослідниками вже було здійснено розвідки щодо періодизації творчості композитора. Так, у монографії С. Павлишин станом на 1989 рік авторкою (з посиланням на «автоперіодизацію» В. Сильвестрова) було виокремлено шість (!) періодів творчості:

- перший – 1960 – 1962 – опора на стилістику С. Прокоф'єва та переважання фортепіанної музики;
- другий – 1961 – 1963 – період захоплення серійною технікою;
- третій – 1964 – 1968 – «філософський», із переважанням симфонічних творів, створених на кшталт сучасної «авангардистської техніки – від серіальності й пуантилізму до сонористики й алеаторики» [117, с. 8];
- четвертий – 1970 – 1973 – період, що синтезує риси перших трьох, тут «Драма» і «Медитація» є результатом пошуку нових шляхів митця;
- п'ятий – 1974 – 1978 – у цей період «помітною стає лінія на посилення ліризації, емоційності і пов'язане з цим “пом'якшення” музичної мови» [117, с. 9], вперше з'являється тема кітчу;
- шостий період, до якого авторка відносить П'яту симфонію, «Постлюдії», триває до 1984 року.

Більш поширеною (і узагальненою, укрупненою, у порівнянні з вищевказаною) є періодизація, що базується на концепції *стилістичного зламу*: «Жоден текст про Сильвестрова не обходиться без згадки про перелом у творчості композитора <...> Однак сам Сильвестров неодноразово

підкреслював, що сприймає зміни, які сталися, не як перелом, а як перехід» [237, с. 352] – зазначає Т. Фрумкіс. Так, «Тихі пісні» і П'ята симфонія стали виразниками нової естетичної парадигми, де композитор вочевидь відійшов від авангардної техніки письма з опануванням естетики так званого *слабкого* стилю, що пізніше знайшло своє крайнє вираження у «багательності».

Інший полюс типології творчості пропонує дослідниця О. Михайлова, яка визначає характерну особливість – стилістичну «тяглість» творчого шляху митця: «В плані концепційному, кардинальних змін у творчості Сильвестрова не відбулося, не зважаючи на значні відмінності у стилістиці між ранніми та пізніми творами» [101, с. 171] і далі – «... Завдяки стійкості та цілісності творчості, що привела до формування інваріантної пра-структури, твори Сильвестрова утворюють парадигматичний ряд: у своїй просторовій сукупності вони постають одним і тим самим твором, деталі якого – окремі твори – висвітлюють аспекти єдиної концепції» [там само].

З іншого боку, такі знані виконавці творів композитора, як І. Блажков і Є. Громов, досить категоричні в оцінці поставангардної музики В. Сильвестрова і наголошують на значенні раннього періоду творчості. «Якщо говорити відверто, я дуже прив'язаний і люблю ось цей перший період Сильвестрова, авангардний. Два роки тому з колосальним захопленням диригував у Львові його Третьою симфонією “Есхатофонією”. Мене останній його період, за рідкісним винятком, залишає досить байдужим»²², – так відгукується І. Блажков про віхи композиторського шляху В. Сильвестрова. Є. Громов також надає переваги творам 1960-х років: «Для мене його талант найбільше виражається в сонатах, “П'яти п'єсах” (1961), “Триаді” (1962), “Елегії” (1967)»²³.

В. Задерацький, навпаки, наголошує на важливості подальшого відходу від авангарду до неоромантизму, що був здійснений після значного успіху ранніх творів композитора (які були виконані та записані в тому числі й на

²² Розшифровка фрагмента відеосюжету про Валентина Сильвестрова О. Муніпова, І. Муніпової для проекту «Фермата». Берлін, 2014 (0:05 – 0:45) // URL: <https://youtu.be/7yeDOID1Uqw>

²³ «День» <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ego-muzyka-obshchaetsya-so-vsem-mirom>

Заході): «На початку 70-х Сильвестров здійснює поворот до романтизму, що здивував багатьох. <...> Фактично він виступає лідером у становленні цілого напрямку європейської поставангардної музики» [43, с. 415].

Погодимось з А. Ільїною, яка підсумовує єдність концептуальної системи творчості В. Сильвестрова, вираженої за допомогою різних композиторських технік: «Хронологічно творчість Сильвестрова, що охоплює майже півстоліття, можна поділити на деякі періоди, відповідні здебільшого певним віхам, пов'язаним із переважанням певної композиторської техніки. Що стосується образно-семантичного пласту, то можна констатувати певну єдність концептуальної системи автора» [59, с. 487].

Незважаючи на різні підходи до проблеми трактування періодизації шляху В. Сильвестрова, не викликає внутрішньої суперечності існування раннього періоду творчості, вище означеного Н. Савицькою як уособлення духовно-етичних витоків буття та реальності, що визначають масштаб майбутньої духовної та професійної перспективи митця. В. Сильвестров, будучи найбільш яскравим представником «київського авангарду», вперше в Україні застосував новітні техніки композиції в симфонічній музиці, але, що більш дивно, це були не експерименти з новою мовою, а визнані на Заході шедеври. Саме завдяки ранньому періоду творчості митця Україна (і зокрема Київ) стали відомі світовому музичному співтовариству.

Відносно симфонічної творчості, до раннього періоду, безумовно, правомірно віднести три перші номерні симфонії (1963/1974, 1965 і 1966 роки відповідно), «Класичну увертюру» (1964)²⁴, «Містерію» для флейти і ударних (1964), яку С. Павлишин вважала «містком» до Третьої та Четвертої симфоній [117, с. 16], камерну симфонію «Спектри» (1965), «Монодію» для фортепіано і симфонічного оркестру (1965), «Гімн» для симфонічного оркестру (1967) та «Поєму пам'яті Б. Лятошинського». Четверту ж симфонію

²⁴ Докладніше про алюзії «Класичної увертюри» В. Сильвестрова до творчості С. Прокоф'єва див. статтю О. Зінкевич «Дражнити гусей по-прокоф'євськи» [52].

(1976) було створено вже після таких знакових для еволюції композиторського письма В. Сильвестрова опусів як «Медитація»²⁵ (1972) та «Драма»²⁶ (1971) і яка, на перший погляд (хронологічно), виходить за межі раннього періоду творчості. Проте цей опус безумовно зацікавлює як зразок онто-стильової динаміки в жанровому вимірі симфонії на шляху між «рафінованим» авангардом поствебернівського штибу та аklasичними тенденціями «неактуального стилю» у подальшій творчості митця. Визначальними критеріями при вивченні обраних у дисертаційному дослідженні симфоній В. Сильвестрова постає специфіка композиторського письма у стилістичній еволюції та вплив новаційних драматургічних рішень на трансформацію усталеного жанрового інваріанта. Загалом дослідження новаційності ранньої симфонічної творчості композитора сприяє досягненню процесу онто-стильової генези художнього мислення митця загалом.

Проте постає ще одне питання, яке пов'язане з трактуванням раннього періоду творчості В. Сильвестрова, що стосується дефініції та значення авангарду для стилістичної еволюції творчості композитора. Для його розв'язання пропонуємо занурення в композиторську «реальність» 1960-х років.

Загальновідомим є факт, що В. Сильвестров належав до творчого угруповання «*київський авангард*» – унікального явища в музичній культурі українського шістдесятництва. Сама дефініція «*київський авангард*» усталилась у наукових публікаціях останнього десятиліття (2010-ті роки). Це визначення увиразнює значну міру градусу новацій, заданого представниками композиторами, об'єднаних постаттю вчителя Бориса Лятошинського, та групою однодумців-митців, згуртованих у спільному колі (С. Параджанов, В. Ламах, Г. Гавриленко тощо).

До групи «*київського авангарду*», крім В. Сильвестрова, входили диригент І. Блажков, композитори Л. Грабовський, В. Годзяцький,

²⁵ Симфонія для віолончелі та камерного оркестру.

²⁶ Інструментальний ансамбль для скрипки, віолончелі та фортепіано.

В. Загорцев, В. Пацера, П. Соловкіна, В. Губа, музикознавиці Г. Мокрєєва і Л. Бондаренко, пізніше (з середини 1960-х) до них приєдналися І. Карабиць та Є. Станкович, С. Крутиков. Усіх їх об'єднувало прагнення пошуку шляхів виходу за рамки існуючого досить жорстко регламентованого «стандарту» соцреалізму, що реалізовується в живому творчому потоці, до розширення меж того, що прийнято вважати мистецтвом. За словами В. Сильвестрова, «...мистецтво приносить у життя якесь інше пальне, якого не видно, але воно відчутне» [152, с. 145]. Митцями, скоріше, керувала жага переосмислення досвіду, а не його акумулювання: «...вони відвертаються від освяченого традицією, урочистого, благородного, наділеного всіма дарами минулого образу людини, щоб звернутися до голого сучасника, який кричачи, немов немовля, перебуває в брудних пелюшках сучасності» [11] – зазначає В. Беньямін, аналізуючи творчість П. Клеє і виправдовуючи спрагу виснаження досвіду в творчості авангардистів захисними механізмами культури, бо «... ніколи ще досвід не був так викритий у брехні» [там само], як у повоєнний час середини ХХ століття. Прагнення почати все від початку, перебудувати суб'єктивність, вплинувши таким чином на «реконструкцію» дійсності – це були внутрішні важелі, що згуртували молоде покоління консерваторців, лідером якого стали І. Блажков і В. Сильвестров.

Найбільш переконлива дефініція «київського авангарду» належить перу О. Щетинського: «Неформальна спільнота молодих київських музикантів, що прагнули оновлення українського музичного мистецтва та зближення з європейським повоєнним авангардом. Спільнота утворилася 1961 року, існувала протягом 60-х, не виходячи за межі приватного спілкування близьких за поглядами людей» [202, с. 48]. Вкажемо також на реалізований 2018 року унікальний авторський проєкт сучасного українського піаніста Є. Громова, промоутера і виконавця авангардних творів В. Сильвестрова. Йдеться про видану музичну антологію «Київський авангард 1960-х: школа Бориса Лятошинського», що складається з чотирьох CD із записами творів для фортепіано композиторів-однотумців, об'єднаних

постаттю вчителя Бориса Лятошинського: В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, П. Соловкіна, Є. Станковича, С. Крутикова, В. Загорцева. Прикметним є той факт, що переважна більшість творів записані Є. Громовим уперше.

В. Сильвестров, кажучи про цей час, констатує, що свобода, яку він утілював у мистецтві, була зумовлена спілкуванням із однодумцями: «Мені хоча і здається, що я вільний, насправді я оточений безліччю зв'язків і саме вони створювали для мене цю свободу» [152, с. 82]. Беззаперечне надбання «київського авангарду» (ширше – українського шістдесятництва) полягало в тім, що його представникам, нині – знаним митцям, творчість яких репрезентує українську культуру в світі, вистачило сміливості та сил зрушити устої панівної естетики соцреалізму в найскладніший для цього час. Елементарна відсутність інформації про сучасне музичне мистецтво, відсутність партитур, аудіозаписів, нерозуміння і осуд з боку академічної спільноти, протидія в організації концертів – ось із чим довелося зіткнутись київським авангардистам. Варто наголосити на факті визнання здобутків неофіційного музичного мистецтва «київського авангарду» (більшою мірою, В. Сильвестрова) західноєвропейською мистецькою спільнотою (П. Булез, Т. Адорно, Б. Мадерна та ін.).

На противагу тому, очевидним був інформаційний «голод» початку 1960-х років в радянському музичному просторі, про що свідчить такий вислів Л. Грабовського: «Малер був зовсім невідомий тоді, принаймні в Києві, і нічого з його творів не виконували» [2002, с. 23]. Поколінню інформаційної «вседозволеності» та пересиченості 2020-х років важко зрозуміти нині, як по крупницях у той час здобувалися знання, коли значущу роль відігравала самоосвіта. «Ми почали збиратися 1961 року, щоб разом вивчати додекафонію. В нашому розпорядженні був єдиний примірник перекладу підручника Ганса Єлінека «Впровадження до композиції дванадцятьма тонами», який я нашвидкуруч записав олівцем у великому зошиті, що нагадував “бухгалтерську книгу”. <...> Я засів за цей переклад,

кинувши абсолютно все. Два тижні я день і ніч перекладав. Цей примірник перекладу потім усі рвали з рук. Фактично єдиний, хто займався цим регулярно і систематично <...> – це був Сильвестров», – згадує Л. Грабовський [там само].

Про значну роль І. Блажкова в освоєнні нових музичних обріїв свідчать слова самого В. Сильвестров: «У нас була абсолютно інша інформація, не з Москви. У нас Блажков безпосередньо мав контакти з Штокхаузеном, Стравінським. У нас була своя інформація і свій власний шлях» [237, с. 124]. Крім того, саме завдяки зв'язкам І. Блажкова, було здійснено всі західні прем'єри опусів раннього періоду творчості В. Сильвестрова. Як зазначає Т. Фрумкіс, І. Блажков також «постачав» друзів записами «Варшавської осені», здійсненими на дачі у друга з радіоприймача, куди «спеціально виїжджав, щоби зловити і без перешкод записати передачі фестивалю» [237, с. 344]. Також слід згадати і диригентську діяльність І. Блажкова, який ціною власної кар'єри виконував у 1960-і роки авангардні симфонії. «Всі прем'єри відбулися в Києві. Там не звучали тільки “Есхатофонія” і “Гімн”. Однак, не було жодної рецензії. Я вже не кажу про те, в якому становищі в порівнянні зі мною були мої колеги – Годзяцький, Губа, Грабовський. Про них і чути не було» [152, с. 181].

Неабияку роль у формуванні поетики художнього мислення В. Сильвестрова і композиторів «київського авангарду» відіграли митці, що входили до кола їхнього спілкування. Г. Айгі пойменував їх, разом із В. Сильвестровим, «тихими ликами української культури» [2, с. 21]. Передусім, це – художники Григорій Гавриленко (1927 – 1984), якому В. Сильвестров присвятив «Пам'ятник», та Валерій Ламах (1925 – 1978).

Мисткиня Д. Клочко, досліджуючи творчість Г. Гавриленка, зауважує: «Більшість його творів – це образи, наповнені тишею, в них, як у композиціях обожнюваного ним Валентина Сильвестрова, найважливішими стають паузи» [69, с. 243]. Йдеться про взаємовплив мистецького кола Києва 1960 – 1970-х років. Художній метод Г. Гавриленка отримав назву «сітка

Гавриленка» – жіночі образи, створені в даній техніці, сприймаються скоріше не через активну лінію, а через світлість паперу, що проступає крізь них (Див. №3 Додатку В). Наведемо паралель з уже хрестоматійним висловом В. Сильвестрова: *музика народжується з мовчання*.

Питання космології у поле образів композитора, вірогідно, увійшли, крім іншого, через спілкування з В. Ламахом: «Валерій Ламах був людиною абсолютно вільною внутрішньо. Він вільно жив, вільно філософствував. У потаємному духовному житті Києва, що пробуджувалося, в 1960-1970-х він відігравав величезну роль. Жоден із тих, хто знав його, не уникнув його впливу» [237, с. 348]. І далі: «Я відчував себе його учнем, хоча у нього ніяких претензій такого роду не було» [там само]. Робота В. Ламаха «Коло часу і простору» співзвучна проблематиці ранніх творів В. Сильвестрова – пошук першоджерел, повернення до найпростіших елементів. В. Ламах вибудовував власну систему, свій метод пізнання універсуму через споглядання, медитацію, що було втілене в створених ним схемах. Найголовніша праця В. Ламаха – «Книга схем», яку він таємно писав протягом останніх десятиліть свого життя. Ці твори можна описати як індивідуальну космологію, його власну систему світобудови. Візуальність їхню вибудовано з одного боку, математично – В. Ламах починає з найпростіших елементів, наприклад кола – з базової форми або формули, поетапно ускладнюючи її (див. Додаток В №2). Але з іншого – такі речі, як коло вічного повернення, прозорість, торкання пустоти, медитативність – занурює і має присмак східної філософії.

Значний вплив на митців «київського авангарду» й, особливо, В. Сильвестрова зумовила творча постать Сергія Параджанова (1924 – 1990), який увійшов у історію культури як режисер із сміливим, самобутнім індивідуальним стилем, творець унікальної мови «поетичного кіно», що ґрунтується на символах і метафорах. 1965 року В. Сильвестров мав написати музику для його проекту «Київські фрески», що був запланований наступним після «Тіней забутих предків». Робота над «Київськими

фресками» тривала близько року (до початку 1966-го року). Через конфлікти із владою С. Параджанов так і не дістав дозволу розпочати зйомки, однак йому вдалося зробити кілька варіантів сценарію і зняти перші кінопроби, з яких він змонтував самоцінний 13-хвилинний короткометражний фільм. Цей проєкт був присвячений 20-ій річниці закінчення Другої світової війни, звільненню Києва від окупації.

«Фільм задуманий мною як КІНОФРЕСКИ» [163, с. 85] – такою є авторська настанова на початку сценарію. Візуальний стиль стрічки, знятої у жанрі арт-хаус, означений впливом символічного та сюрреалістичного мистецтва. За словами оператора «Київських фресок» Олександра Антипенка, «... нетривала робота над цією картиною поклала початок тому, що Параджанов робив пізніше: “Колір граната”, “Легенда про Сурамську фортецю”, “Ашик-Кериб”. Поетика цих картин вийшла із наших проб. Коли в 1972 з’явився “Рим” Фелліні, я впізнав у ньому багато з того, що Параджанов прагнув зробити в 1965-му в “Київських фресках”»²⁷.

Епізоди у кінострічці групуються здебільшого довкола метафоричних тем сценарію: війна, смерть, тілесність, образи жінки, образи сну. У переліку ключових постає тема митця і суспільства – беззаперечно «Київські фрески» є увиразненням авторської рефлексії з питомою вагою автобіографічності. Прикметно, що даний проєкт С. Параджанова став «точкою перетину» не лише творчих постатей самого кінорежисера і В. Сильвестрова. Зокрема, картина Г. Гавриленка «Дві жінки в природі» стала складовою візуальності кінопроб «Київських фресок». (див. № 4 Додатку В)

Також про взаємоперетини мистецьких пошуків представників українського шістдесятництва свідчить такий факт: цьому проєктові завдячуємо появу Симфонії для камерного оркестру «Спектри» у трьох частинах В. Сильвестрова (1965).

²⁷ Антипенко О. Його девізом було – віддавати // Екранний світ Сергія Параджанова. Зб. ст., упорядник Ю.Морозов. Київ : Дух і літера, 2014. С. 82.

Назва симфонічної композиції апелює до принципів будови драматургії «Київських фресок». У С. Параджанова відсутній сюжет як такий, замість нього – «сполучення різних станів, виражених за допомогою тембру і темпу як відображення різних відтінків вогню чи світла» [163, с. 85]. Музична мова «Спектрів» В. Сильвестрова базується на залученні сонорних звучань, пуантилізму і алеаторики та близька до мови Другої симфонії, створеної В. Сильвестровим цього ж року. Тричастинний твір для камерного оркестру дослідниця О. Михайлова характеризує так: «...інструментальні спектри (сонорні спалахи) сполучаються подібно до тонів у мелодії. Тематичний і мелодичний матеріал відсутній, а втім у слідуванні “просторових мотивів”, як Сильвестров називає блочні структури, діє мелодичний спосіб проспівування» [100, с. 68].

Неочікуваним результатом творчого спілкування В. Сильвестрова і С. Параджанова стала не тільки камерна симфонія «Спектри», а й колаж майстра, присвячений В. Сильвестрову і його дружині Л. Бондаренко. Краще за всі слова він втілює їхнє «взаємопроростання» та глибокий духовний зв'язок, а також відчув ослаблення авторського «Я», про яке В. Сильвестров і дослідники його творчості говоритимуть значно пізніше (див. колаж С. Параджанова у Додатках – № 5 Додатку В).

У контексті обраної проблематики даного дослідження, вважаємо за доцільне зупинитись більш детально на розгляді феноменологічної природи камерної симфонії «Спектри» В. Сильвестрова як зразка раннього періоду творчості митця у контексті авангардних тенденцій української культури 1960-х років.

Камерна симфонія «Спектри» (1965), створена композитором понад 50 років в умовах панування ідеологічної заангажованості, нині, в умовах історичних випробувань і звитяжної стійкості України, актуалізується як прояв свободомислення. Композиторський доробок В. Сильвестрова 1960-х років у симфонічній царині є сміливим виходом за межі усталених засад академічної традиції. Даний твір, що є втіленням оригінальності художнього

мислення В. Сильвестрова і ширше – самотньої української картини світу 1960-х років, до сьогодні не постав предметом спеціального дослідження ні у вітчизняному, ні в світовому музикознавстві.

Прем'єра «Спектрів», як і Другої симфонії (створених В. Сильвестровим протягом одного року), відбулася 8 грудня 1965 року в Великому залі Ленінградської (нині – Санкт-Петербурзької) філармонії під орудою диригента І. Блажкова – першого інтерпретатора опусів.

Оркестрова тканина «Спектрів» вкрай розріджена, що візуально створює враження *міжзіркового простору*. Провідну роль у творі відіграють тембри вібрафона, арфи, ксилоримби, що створюють відчуття відмінного, іншого часопростору. Зазначимо обраний композитором спеціальний склад оркестру у творі: В. Сильвестров залучає одинарний склад духових (флейта пікколо, флейта, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон), урівноважує їх струнними (4 перші та 4 другі скрипки, три альти, дві віолончелі та контрабас). Даний склад доповнено розлогою і розмаїтою групою ударних (дзвоники, ксилоримба, вібрафон, дзвони, трикутник, тарілки, гонг, там-там, великий барабан) а також арфою, фортепіано та електроорганом.

Зупинимось на розгляді першої частини тричастинного циклу «Спектрів». Перша частина (авторське позначення темпу $\text{♩} = 100$) традиційно для симфонічних творів В. Сильвестрова відкривається вступом, семантична функція якого увиразнюється через запропоновану автором систему розмежування цифр у партитурі. «Спектри» улаштовано за типом алеаторно-сонористичної композиції, в якій відсутні орієнтири функціонального або тематичного синтаксису. Техніка, яку здебільшого використовує композитор – це пуантилізм. По-перше, саме такий тип письма максимально задіює просторову слухацьку уяву. По-друге – цікавим є не мелодизоване улаштування (коли, при пуантилістичній техніці слух намагається об'єднати мікромотиви, звукові крапки в єдину структуру попри регітрове, темброве розмаїття та нетривке їхнє звучання), а, скоріше, в даному випадку, цілісність виформовується у перегукуванні «елементів» уявного всесвіту, що засвідчує

своєрідне поліфонічне улаштування. Як зазначає сам митець: «Я намагався мелодизувати те, що не піддається мелодизуванню. Ти немовби співаєш, умовно, водою, небом, шумом вітру. Неможливість цього й спричиняє певний авангардний жест. Цю музику я назвав космічними пастораліями» [152, с. 217].

Щодо метроритмічних ознак – у першій частині переважає змінний розмір, який подекуди змінюється відтворенням у секундах тактуванням (наприклад, ц. 3, четвертий такт). Впізнаним ритмічним елементом першої частини «Спектрів» є ритмічна фігура тріоль із шістнадцятих тривалостей. Цей паттерн розпорошений по партитурі й у вигляді «уламків», враховуючи використання пуантилістичної техніки, і в цілісному відтворенні (наприклад, ц.5 в темі арфи, ц.6 в темі флейти). Також типовою є ритмічна фігура зворотнього пунктиру.

Значну роль у «Спектрах» відіграє тембр як виразник певної «подієвості». Особливо активні при сприйнятті тембрового компонента зорово-просторові асоціації. При семантичному аналізі інтенсивно задіюються асоціативні слухові механізми, в тому числі, позамузичної природи.

Як уже зазначалося, провідну роль у створенні тембрової самобутності камерної симфонії відіграють вібрафон, арфа, ксилоримба, звучання яких є невід'ємною складовою тембрової драматургії. Більшою мірою вони залучаються у високому регістрі (звучність «*іншого світу*»), співставляючись із загрозливими мотивами у низької міді, литавр, подекуди – фортепіано. Зокрема, у партії фортепіано семантично впізнаним є тематичне утворення (ц. 4), засноване на послідовності акордів хорального складу (всесвіт, що розширюється). Група струнних задіюється композитором як у створенні неспецифічних тембрових ефектів (за допомогою *col legno* та алеаторних елементів), так і в утворенні сонорного простору тривалого кластера з поступовим включенням/виключенням голосів.

Розглянемо флейтову тему (ц. 6), яку в контексті даного твору можна визначити саме як алюзію до *пасторалі*. Розмір 3/8, типовий для пасторалі тембр дерев'яних духових – ця тема постає знаком спостерігання краси природи як увиразнення «вічної теми». У В. Сильвестрова в «Спектрах» – це не рефлексія людини на лоні природи (у безтурботному, буколістичному сенсі), а споглядання природи як вона є, природи поза людським існуванням, природи як космосу, як вмістилище стихій у натурфілософському сенсі (це «космічні пасторалі», як поймає сам автор):

The image shows a musical score for the flute part of 'Spectra' by V. Silvestrov. The score is in 3/8 time and features a flute line with triplets and dynamic markings like p and mf. Other instruments like Piccolo, Clarinet, Trumpet, Horn, and Trombone are listed but have no notation in this section.

Завершується перша частина чотирма тактами «порожнечі» і типовим форшлагом над паузою – впізнаваними ознаками ранніх симфоній В. Сильвестрова.

Друга частина ($\text{♩} = 116$) створена як засобами пуантилістичного письма, так і графічними алеаторичними моделями. Провідну роль у побудові драматургії відіграють вібрафон, арфа та дзвоники.

У третій частині класичні відносні темпові позначення цілковито змінюються на вимірювання абсолютного часу у секундах. Також повною мірою композитором задіюються новітні техніки письма, а саме, алеаторичні моделі за графічним паттерном, атональні імпровізації за графічною моделлю, у тому числі, спеціально позначені швидкі рухливі, нервові за характером імпровізації у вказаному регістрі, непов'язані тони та різноманітні кластери.

Фактура камерної симфонії «Спектри» виформовується шляхом взаємодії двох основних факторів. Це – *сонорний простір струнних*, створюваний і застосуванням кластерів (тривалих, які переходять з одного в

інший, «розчиняються» в часі), і грою за заданою ритмічною моделлю, й алеаторикою згідно графічного малюнка. Інший фактор – взаємодія партій флейти, фортепіано і ударних (віброфон, литаври, дзвіночки, трикутник, тарілки), яка значною мірою здійснюється в техніці пуантилізму. Принагідно вкажемо, що пуантилізм також із особливою інтенсивністю актуалізує просторовий компонент музичної тканини.

Прикметною вбачається виформована архітектоніка «Спектрів», заснована на принципі розширення у геометричній прогресії тривалості частин (під орудою І. Блажкова перша частина камерної симфонії «Спектри» триває приблизно 2 хвилини, друга – ≈ 4 хвилини та третя – ≈ 8 хвилин).

Симфонія «Спектри» для камерного оркестру репрезентує особливий часопростір, створений за допомогою залучення новітніх композиторських технік письма, що слугували емблематикою творчої свободи у музичній культурі 1960-х років.

Таким чином, ранній період творчості відіграв важливу роль і мав значний вплив на подальшу еволюцію авторського стилю. Цікаво, що незважаючи на стилістичний перелом, що відзначається як музикознавцями, так і виконавцями його опусів, В. Сильвестров кожне зрушення в стилістиці маркує як авангардне («авангард – це сміливість» – вислів самого митця). З одного боку, це сміливість відходу від пережитого, незважаючи на досягнуте, уникнення будь-яких закріплених форм у музичному мистецтві, а з іншого – на рівні мови авангард латентно присутній у музичній стилістиці нових опусів (і слабкого стилю, і багателей): «Після авангардних злетів я відчув, що і тут, “внизу”, можна очікувати народження з якогось неактуального, застарілого “ніщó” цілком актуального “щóсь”. Авангард нікуди не подівся, він просто пішов за сцену, як крихта солі, зсередини просочуючи музичну тканину» [237, с. 358]. Але найважливішою ознакою, яка може дійсно маркувати авангардні пошуки на відміну від неактуального стилю – це відношення до досвіду. Бо авангардова мова щиро пильнує незалежність від досвіду, її свобода і неупередженість є аксіологічною, тоді

як пізніші твори «слабкого» або «неактуального» стилю вибудовані з обережного прислуховування до інтонацій, накопичених свідомістю музичної культури доби метамодерну: «Та як би ми не намагались дати точне визначення категорії постмодерну, знайти струнку теоретичну концепцію “того, що діється сьогодні”, пошук спільного знаменника <...> ще триває. Поставангард, постмодерн – явище, яке ще не знайшло свого завершення, динамічне і незбагнено парадоксальне, а тому можемо разом з творчим процесом шукати логічні точки опори, і переконуватись, що творча практика кожен раз їх спростовує» – зазначає Л. Кияновська [68, с. 293–294].

2.2. Перша симфонія як текст «київського авангарду»

Метою цього підрозділу є вивчення Першої симфонії у контексті стильових тенденцій раннього періоду творчості В. Сильвестрова. Спробуємо схарактеризувати ті рушійні сили, що зумовили вибір стильових констант у розумінні жанрової традиції (вияв авангардного мислення) на прикладі аklasичного зразка жанру.

Перша симфонія²⁸ В. Сильвестрова – дипломна робота (до слова, як і у Д. Шостаковича), яка є точкою відліку в симфонічній творчості та свідчить про інтерес композитора до жанру симфонії на самому початку творчого шляху. «Закінчуючи консерваторію 1963 року, В. Сильвестров подав як дипломну роботу тричастинну симфонію (її зазначено в його «симфонічному ряді» під першим номером) із атональною першою частиною, додекафонною другою і політональною третьою» [117, с. 35].

Прем'єра симфонії відбулася в Києві в жовтні 1976 року під керівництвом диригента Ф. Глуценка. Сам В. Сильвестров, відомий як дуже вимогливий до виконавців автор, відгукувався стримано про прем'єру: «В мене було чимало виконань зі знаком мінус. Невдало зіграв хороший музикант Ф. Глуценко Першу симфонію» [152, с. 179]. Однак, очевидно, що дослідницький інтерес становлять різні виконання авангардних симфоній з

²⁸ З присвятою Ларисі Бондаренко.

огляду на складність партитур і недостатність виконавських інтерпретацій навіть на сьогоднішній день. Слід сказати, що для студентського оркестру, який мав виконати Першу симфонію, партитура, створена в новітніх техніках композиції, виявилася досить складною. «Твір виявився занадто важким для виконання студентським оркестром, до того ж вимагав досить великого складу (потрійного – аж до 60 струнних, крім того, челести, арфи, великої кількості ударних, зокрема там-тама, маримбафона, підвішених тарілок)» [117, с. 12].

Крім того, Симфонію як дипломну роботу не було схвалено, тож, як наслідок, митець закінчував консерваторію з «Класичною увертюрою». Звернення до творчості С. Прокоф'єва, за О. Зінькевич, знаходимо тут на різних рівнях: по-перше, наявний експліцитний маркер – назва «Класична»; по-друге, тут відбувається «медіаційна гра з ретроградним соціумом», який відмовився сприймати аklasичну Першу симфонію, тож маємо ситуативну алюзію на Класичну симфонію [52, с. 35]. Лише десять років по тому, 1974 року, композитор повернувся до Першої симфонії, створивши її другу редакцію. 2001 року в Києві її було виконано під орудою диригента В. Сіренка, завдяки якому уможливилось знайомство із звучним текстом твору [153], який на сьогодні продовжує залишатись єдиним записом виконавської інтерпретації твору.

Дослідниця Першої симфонії А. Колосович ставить питання щодо відсутності наукового інтересу до твору: «Приділяючи достатньо уваги Другій, Третій симфоніям Сильвестрова, більшість дослідників практично не звертаються до аналізу Першої симфонії композитора» [75, с. 172].

Можемо надати декілька аргументів та прокоментувати цю тезу. З одного боку, як було зазначено в підрозділі, присвяченому історіографічним питанням щодо творчості В. Сильвестрова, ранні симфонії композитора все ще перебувають на стадії осмислення сучасним музикознавством; як Перша, так і Друга, і Третя симфонії однаковою мірою недостатньо вивчені (на відміну від Четвертої та П'ятої симфоній), що і слугувало підставою

обґрунтування актуальності даного дисертаційного дослідження. Невипадково багата музикознавча думка про творчість В. Сильвестрова різьоче мало увиразнює феномен його авангардних симфоній.

З іншого боку, слід визнати, що існують певні труднощі в ознайомленні з партитурами ранніх симфоній композитора. Так, партитури Першої [226] і Третьої [225] симфонії (як, до слова сказати, й інші опуси В. Сильвестрова) перебувають у веденні видавництва «*Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz*», що зумовлює їх певну важкодоступність для ознайомлення і дослідження українськими науковцями. Зокрема, дослідницею С. Павлишин ці симфонії було проаналізовано за рукописами. У публічному доступі є лише партитури Другої, Четвертої та П'ятої симфоній (опубліковані в 1970 – 80-ті роки видавництвом «Музична Україна»). Крім того, з огляду на новизну мислення молодого автора, що йде «проти течії» в розумінні жанрової традиції, музикознавство і нині не є вповні підготовленим (щодо методології) до аналізу цих творів як аklasичних зразків жанру.

Отже, розглянемо основні сутнісні характеристики Першої симфонії, створеної в класі Б. Лятошинського, що в найбільшій мірі (порівняно з іншими симфоніями), зазнали впливу симфонізму Вчителя-Майстра.

Перша симфонія тричастинна, частини означено автором як: *Соната*, *Концерт* і *Фуга*. С. Павлишин вказує, що «... у першій частині для лапідарності (а не від впливу неокласицизму) впроваджено старосонатну форму» [117, с. 13]. Однак, якщо все ж визнати невинпадковість звернення композитора до традицій барокової музики, тоді всі три частини симфонії – і Соната, і Концерт, і Фуга – вказують на цей зв'язок через жанрове ім'я. «Історичний жанр, котрий набув значення і здатності до моделювання, починає виконувати не лише формотворчу, але й програмну функцію: він здатний викликати конкретний ряд асоціацій, причому не з обмеженим колом образів, а й з цілою історичною епохою», аналізуючи необарокові тенденції в українській музиці 1960 – 70-х років, зазначає Л. Мельник [98, с. 16].

Проте, апелювання В. Сильвестрова в цій Симфонії до стилістики необароко відноситься, скоріше, до зовнішньої форми, ніж до внутрішньої (тематичних і драматургічних принципів будови). Такі твори, що алюзивно наслідують зовнішні ознаки стилю бароко, Л. Мельник іменує «кореспондуючими з бароко». Вони також актуалізують етимон епохи, вказуючи на аklasичні жанрові риси: «... такі вияви можна трактувати, виходячи з первісного значення поняття “бароко” як химерного, нерегулярного, “некласичного”» [98, с. 25]. До того ж, натяк на барокову стилістику давав змогу віднайти власний шлях у Симфонії, що відрізняється від усталеного інваріанта.

Разом зі зверненням до минулого В. Сильвестров заявляє про суто авангардне трактування музичної мови. У цій Симфонії вперше застосовано прийом, який пізніше сам митець поймає «поліфонією систем», а саме: створення різних частин у різних композиторських техніках – атональна музика в першій частині, додекафонія в другій і політональність у третій частині Симфонії [117, с. 13]. «Про самостійне, не епігонське використання ним композиційної техніки свідчить її індивідуальне, своєрідне трактування, щоправда, не без юнацької, студентської задерикуватості» [там само], – зазначає С. Павлишин.

Партитура Симфонії маркується авторськими позначеннями літерами – як наскрізної нумерації (таке позначення літерами в подальшому зустрінеться і в Третій симфонії «Есхатофонії», про що йтиметься у Розділі 3 дисертації).

Згідно з авторськими буквеними позначеннями у партитурі, маємо наступну схему частин Першої симфонії:

- Соната, *allegro vivace*:
A-B-C-D-E-F-G-H-I-K-L-M
- Концерт, *allegretto rubato*:
N-P-Q-R-S
- Фуга, *allegro agitato*:

T-U-V-W-X-Y-Z

• Кода, *andante*:

Aa-Bb

Із такого принципу авторських позначень очевидним є той факт, що частини виконуються *attacca* і мисляться композитором біполярно – і як циклічний тричастинний твір, і як макроцикл з тяжінням до одночастинної цілісності.

Драматургію Першої симфонії побудовано на зіставленні двох образних сфер, означених А. Колосович *дієвою* та *споглядальною*. Однак, їхній семантичний аналіз відсилає слухача, скоріше, до сфери гротеску та казковості. Слід зазначити, що вже в дипломній роботі – Першій симфонії – проступили паростки стильових констант симфонізму В. Сильвестрова, котрі в усій повноті виявились в його наступних симфоніях.

Щодо образності Симфонії, дозволимо собі вступити в дискусію з А. Колосович, яка означає Першу симфонію повністю приналежною до «космічних пасторалей» ранніх симфоній: «поза сумнівами, в образному, драматургічному і стильовому плані є прямою передвісницею цієї (*Друга, Третя симфонії та «Спектри»*) тріади» [75, с. 174]. У цій Симфонії, у порівнянні з подальшими, виразно відчутним є вплив симфонізму та тембрової драматургії Б. Лятошинського, а також впливи оркестрування І. Стравінського часів «Петрушки», гротесковості Д. Шостаковича. Авангардний стиль В. Сильвестрова (як у царині мови композиторських технік, так і в сфері образності) ще не набрав тієї сили, яка здатна, за В. Беньяміном, «роздерти ганчір'я старого світу, щоб обійняти новий, достеменний» [11]. Ми не розглядаємо Першу симфонію в одному ряду з образністю Другої і Третьої, що втілюють онто-сонологічний образ світу, а, скоріше, – як точку відліку симфонічної творчості композитора.

У Першій симфонії втілено ігрове начало, починаючи з «натяку» на барокові жанри, через розмивання формальних і змістових меж, грою з часом і стилем, закінчуючи гротесковістю та казково-фантастичними образами. Цієї

витонченості образності, «грайливості» стилю не знайдемо в інших зразках раннього симфонізму (як виняток, укажемо на другу частину «Есхатофонії», в якій свідомо залучається ігрове начало, щоби засвідчити альянсу до галантної доби XVIII століття, іронізуючи при цьому над претензією класицизму на остаточне панування *ratio*). У цьому твердженні також вбачається інакшість авторського наукового бачення порівняно з концепцією А. Колосович, яка основою образності Першої симфонії вважає драматичну сферу: «Зовсім нетрадиційною, новаторською в Першій симфонії постає драматично-експресивна сфера, що є відтворенням гострої реакції молодого автора на зовнішній світ» [75, с. 174]. Підтвердженням нашим слухацьким інтенціям слугує і авторське слово: «Підкреслю, що мені ніколи не був цікавий вольовий, драматичний тип симфонізму» – категорично стверджує В. Сильвестров [152, с. 131]. Ключем до розуміння цього твору слугує його образний стрій, який визначає драматургічні особливості Симфонії.

У першій частині, Сонаті, *allegro vivace*, композитор активно задіює темброву драматургію для втілення контрастних образних сфер. Умовна експозиція будується на зіставленні імперативної гротескової головної партії та казково-фантастичної, побічної. Тема головної партії проводиться низькою міддю (три тромбони, туба) і низькими дерев'яними духовими (бас-кларнет, фаготи і контрфагот). Задіяні й ударні – литаври, великий барабан. Тема також звучить у струнних, але виходячи з авторських вказівок динаміки і штрихів (*arco, pizzicato*), на фоні гучної міді вони відіграють роль дублювань, додаючи своєрідної «шорсткості» тембру (див. *Приклад 1* Додаток А).

Вагому роль як у цій темі, так і в драматургії всієї Симфонії, відіграє ритмічна фігура тріоль шістнадцятих – половинна (або, в деяких випадках, чверть). Для наочності при її проведенні композитор у деяких фрагментах партитури вводить спеціально позначення метра – $3/16 - 4/8$ (у Симфонії використовується змінний метр – $4/8, 7/16, 3/16, 4/8, 3/16, 4/8, 5/8, 4/8, 3/8, 4/8, 3/16, 3/8, 4/8, 3/8$ etc.).

Потужне звучання мідних духових інструментів, залучення малого барабана (все це – помножене на міць потрійного складу оркестру) в першій темі народжує відчуття сили, руху, збудження; очевидні алюзії до «військової» тематики, мотивів зла. Однак на рівні макроциклу Першої симфонії тема головної партії сприймається, скоріше, як наратив. Це не драматичний образ у прямому, безпосередньому переживанні тут і зараз. Використання інструментів у нетипових регістрах, мідних духових інструменти з сурдинами, екзотичних тембрів ударних і шумових музичних інструментів є свідченням гротеску, «казкового зла».

На повну силу дана образна сфера виявиться в експонуванні теми побічної партії (означена літерою *E* в партитурі²⁹), набуваючи ознак чарівної казковості (інобуття). Вона занурює слухача в милування звучанням вишуканих тембрів дерев'яних духових інструментів, челести, маримбафона, трелей флейт, арфи. Розрідженість музичної фактури, *pianissimo*, темброва витонченість, переважання арпеджіо апелює до всіх традиційних фантастичних образів симфонічної музики. Блиск цього музичного «мережива» перемежовується з темою *dolce*, що звучить у соло гобоя і тромбона з сурдиною. «Пряна» казкова тема по-іншому, в порівнянні з першою темою, інтерпретує тембри мідних і дерев'яних духових інструментів (Приклад 2 Додаток А). *Legato*, плавність мелодичної лінії, збагаченої півтоновими переходами, репрезентують інший полюс казково-фантастичної образності.

Наступний епізод (*G*), *tempo 1*, наділений розробковою функцією. Він починається з введенням нового тематичного матеріалу, що в тембровому відношенні відповідає образності теми побічної партії. Високий регістр флейти і флейти *piccolo*, тембри арфи та челести, повне «вимикання» міді семантично відповідають другий образної сфері. Однак, змінюється

²⁹ Надалі буквені позначення, наявні у партитурі, при аналізі Симфонії будемо вказувати великими літерами латиною в дужках.

мелодичний рисунок – пружний, «стрибучий», замість плавної течії мелодичної лінії побічної партії.

Початок мелодичного імпульсу – стакато по тонах квартакорду *d-g-c-f-b* у висхідному русі таїть енергію активної рушійної сили. Поступово, (*H*), відбувається взаємопроникнення двох образних сфер. Звучать інтонації теми головної партії у тромбона і труб на фоні фігурацій челести і флейт у високому регістрі, що відсилають до теми побічної теми.

Також цікаво, що в цьому розділі, (перед *H*), у флейти соло звучить тема, інтонаційно споріднена темі Фуги – третьої частини Симфонії:



Тема має ностальгійний відтінок (тема-спогад, тема-відгомін) з апелюванням до наспівних інтонацій.

Далі (*K*), в контексті розробкового розділу, заснованого на експозиційному тематизмі, тема фуги, вже в поліфонічній фактурі, звучить у струнних (Приклад 3 Додатку А).

Ця тема наділена яскравою інтонаційною впізнаваністю. Двічі епізодично проявившись у розробковому розділі, вона створює тематичну арку з третьою частиною Симфонії. Перша частина завершується репризою теми побічної партії (*M*) із домінуванням «світлої» казкової образної сфери.

Таким чином, на підставі здійсненого композиційно-драматургічного аналізу першої частини Симфонії виявляються на більш узагальнюючому рівні два розділи – експозиційний і розробково-репризний, що відповідає принципу барокової старосонатної двочастинності. Ми не можемо говорити про констатацію основної ознаки цієї форми – відповідне тонально-гармонічне співвідношення тем і розділів, оскільки, згідно з С. Павлишин,

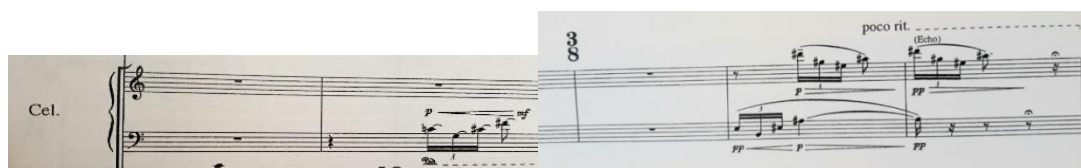
перша частина Симфонії атональна. Однак, як уже було вказано вище, Перша симфонія, за визначенням Л. Мельник, як «кореспондуюча з бароко», є вільною в інтерпретації В. Сильвестровим засадничих ознак відповідної стилістики.

Друга частина – Концерт – *allegretto rubato*. В. Сильвестров, як і в першій частині, звертається до барокових жанрів: у даному випадку йдеться про алузії до *concerto grosso*, трактованого глибоко своєрідно (і, водночас, влучно), заснованого на поєднанні основних ознак барокового мислення – лаконізму форми і глибини вислову. М. Тараканов, розмірковуючи про причини звернення композиторів ХХ століття до стилів минулих епох, і, зокрема, до жанру барокового концерту, вказує на найважливіший фактор – прагнення до свободи вираження, в якій композитори «шукали опори не стільки в музиці, проникнутої симфонічним розвитком, скільки в витворах старовинних майстрів, які відкривають простір вільному, нічим не обмеженому музикуванню, наснаженому живим відчуттям музики як гри, а точніше – саме концертної гри» [168, с. 25]. Те, що Концерт зайняв місце другої частини в структурі Симфонії як певного макроциклу, свідчить про об'єднання функцій традиційного *Andante* і *Scherzo*, що репрезентують рефлексивне (на рівні образності) та ігрове (на рівні жанрової драматургії) начала.

Інтонаційно теми Концерту виявляють спорідненість із темами першої частини. Сольні теми, доручені (з врахуванням послідовності їхньої появи) кларнету *in A*, тромбону *con sord.*, флейті, фаготу, бас-кларнету, контрфаготу, англійському ріжку, трубі, флейті, чергуються з оркестровими епізодами. Однак оркестрова тканина настільки прозора, а теми *solo* інструментів такі компактні, що дозволяє припустити наявну тут своєрідну гру з жанром, яка демонструє повною мірою ту саму «свободу музикування», про яку йшлося вище.

Оркестровий вступ, *dolce*, (тт.1–5) змінює невелика тема-поспівка, заснована на ритмі тріоль шістнадцятих – восьма, звучить у челести, арфи та

високих дерев'яних духових (гобой і флейта *piccolo*) в поліфонічній фактурі, що актуалізує просторовість сприйняття і містить буквальні авторські вказівки «відлуння» (в партії флейти *piccolo*):



Перша сольна тема, *dolcissimo*, звучить у кларнета (тт. 6–10, див. тему у повному викладі – *приклад 4* Додатку А):



Будова теми, подібна до теми фуги, вказує не лише на зв'язок із бароковою стилістикою, але і будучи зручною для поліфонічних перетворень, апелює до сучасних технік письма (згідно з С. Павлишин, другу частину написано в додекафонній техніці).

Наступний розділ, *piu mosso*, (тт. 11–16) виокремлюється з загального доволі «тендітного» звучання Концерту своєю яскравою контрастною образністю. Тема тромбона звучить на фоні тривожного супроводу віолончелей, бас-кларнета і фагота (*Приклад 5* Додатку А) і переходить у відгомони теми вступу (тт. 17-22), «розчиняючись» у тихій звучності дерев'яних інструментів у високому регістрі, челести і арфи.

Нове сольне проведення – тема флейти *tempo I* (тт. 24–26):



Вона змінюється оркестровим епізодом *piu mosso* (тт. 27–39), який приводить до акордової теми (*ff*) в партії фортепіано (тт. 42 – 45):



Далі – кульмінаційний епізод другої частини, в якому тема проводиться групою інструментів (бас-кларнет, контрфагот, туба), *recitativo* (див. *Приклад 6* Додатку А).

Подальший розгорнутий оркестровий епізод створений у поліфонічній фактурі (знаменується буквеним позначенням *P*, тт. 51–65). Він змінюється більш розгорнутим (у порівнянні з масштабами інших сольних епізодів Концерту) соло флейти, тт. 66–71:



Реприза заснована на проведенні теми вступу (*S*, тт. 90–96) і соло кларнета *in A* (тт. 98–100), зумовлюючи тим самим «заокругленість» і завершеність форми.

Драматургічний розвиток другої частини – від рефлексивного самозаглиблення до просвітленої пасторальності, споглядальності, апелює до лаконізму форми при глибині змістовного плану (ознаки барокового мислення). Принцип концертності втілений В. Сильвестровим глибоко індивідуалізовано, підтверджуючи тезу М. Тараканова про затребуваність звернення композиторами 1960 – 1970-х років до барокового концерту, що дозволяє переосмислити жорсткі жанрові канони циклічних симфонічних творів і сповна насолодитися свободою тембрової драматургії, наснаженої тим самим «живим відчуттям музики як гри» [168, с. 25], про яке вже було вказано вище.

Третя частина – Фуга – *allegro agitato*, заключна частина Симфонії. Не вступаючи в суперечність із традиційним трактуванням фіналів симфоній, репрезентує активну дієву образну сферу. Фуга Першої симфонії В. Сильвестрова характеризується звуковою насиченою щільністю з переважанням динаміки *forte*. Тема Фуги розгортається шляхом її доручення від одного інструмента іншому, що зумовлює розгортання мелодичної лінії в різних тембрах, що згодом стане типовим знаком авторського стилю композитора. Експозицію теми Фуги доручено струнним, потім – дерев'яним

духовим, тромбону, і – знову струнним і тромбону. Для наочності рух теми від тембру до тембру позначається В. Сильвестровим у партитурі пунктирною лінією (див. *приклад 7* Додатку А). Як зазначалося вище, вперше інтонації теми Фуги (як натяк) з'являються ще в першій частині Симфонії в розробковому розділі у флейти соло (для порівняння див.: нотний *приклад 8* і нотний *приклад 9* Додатку А).

Тема Фуги наділена семантичною впізнаваністю, вона запам'ятовується, «бережно торкаючись пам'яті слухача» [150, с. 86]. Мабуть, це єдиний приклад у ранній симфонічній творчості митця, коли тема – мелодичного складу (кантиленної природи і її можливо наспівати, відтворити голосом). Принагідно вкажемо, що споріднену інтонаційну основу (романсові інтонації, хвилеподібний низхідний рух від однієї мелодичної вершини до іншої) має тема головної партії Четвертої симфонії.

На відміну від першої частини, характер теми Фуги змінюваний: ностальгічні інтонації змінюються рішучим активним імперативом завдяки потужній динаміці, швидкому темпу. У т. 8 тема проводиться в домінантовому співвідношенні (що слугує також унікальним прикладом можливості визначення функціональності в ранніх симфоніях композитора).

Схематично Фуга будується таким чином:

- Експозиційний розділ:

F (m. 1) – C (m. 8) – G (m. 13) – G (m. 23)

- Розробковий розділ:

C # (m. 34) – G # (m. 37)

Intermedia

F # (m. 50) – C # (m. 57)

Intermedia

C # – F # – G # (стрета – m. 57)

Intermedia

D (m. 64) – G (m. 64)

- Реприза

F (m. 67)

Фуга не має чіткого структурного завершення, після репризи теми (*F*) звучить наступний розділ, (*Andantino, Z*), що слугує своєрідним переходом до коди, *Andante (Aa-Bb)*: інтенсивний розвиток фуґи поступово змінюється світлою споглядальною образною сферою як цілковито панівної в коді Симфонії. Кода, *Andante (Приклад 10 Додатку А)*, починається з соло челести в супроводі арфи та соло другої скрипки. В. Сильвестров для цього розділу коди обирає найвишуканіші тембри з усталеною «чарівною» семантикою.

Другий розділ коди (*Bb, Meno mosso*), містить інтонаційні алюзії до теми побічної партії першої частини Симфонії (*Приклад 11 Додатку А*). Закінчення коди (*dolcissimo, ppp*) Першої симфонії, що наче «тане» і розчиняється в нематеріальному звучанні, слугує відправною точкою для такого трактування завершень наступних симфонічних творів майстра.

Таким чином, Перша симфонія, з одного боку, вибивається з образності «космічних пасторалей» (визначення В. Сильвестрова) ранніх авангардних симфоній, а з іншого – в ній «проростають» важливі для подальшого шляху симфонізму композитора ключові ознаки.

Це, в першу чергу, уникнення драматичного симфонізму та всього комплексу засобів, який його забезпечує. Вже в Першій симфонії композитор звертається до барокових жанрів, які уможливлюють свободу в трактуванні симфонії.

Друге – відчуття просторовості музики. Як відомо, осмислення концепції просторовості в музиці дослідники пов'язують із добою бароко, в якій «...простір виявився втягнутим у музичну композицію. Монохромність змінилася барвистістю, однорідність – дискретністю, наповненістю якісно різною музикою і тембральністю»³⁰. У Першій симфонії В. Сильвестрова, ідея просторовості реалізується за рахунок передачі теми від одного інструмента до іншого, іноді – з зачіпанням крайніх регістрів, звернення до

³⁰ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. С. 59.

семантики відлуння, що приведе пізніше і до використання пуантилістичної техніки, і до контонативної драматургії.

Третє – це розрідженість, витончена вишуканість музичної фактури та відданість певним, улюбленим тембрам, – поєднанню флейти, мідних духових інструментів та розширеної групи ударних.

Четверте – прагнення до поліфонізації фактури поряд із сонористичними барвистими тембровими ефектами.

Резюме. Ранній період творчості В. Сильвестрова є яскравою сторінкою в історії української музичної культури ХХ століття. Сміливість подолання стереотипного розуміння шляхів музичного мистецтва, максимальне розширення уявлень про те, що входить у його межі, впевненість у правоті обраного шляху і свобода вираження – ось ключові ознаки, що характеризують ранній стиль композитора. Зважаючи на досить несприятливі зовнішньо-соціальні обставини тоталітарної несвободи, тим більше дивним феноменом в історії музики став «київський авангард», представники якого зуміли подолати інерцію провінційного музичного соцреалізму, і, як наслідок – створити достеменні шедеври, самотність яких здобуло визнання корифеями авангарду.

Творчість митців «київського авангарду» вплинула на подальший шлях розвитку національного музичного мистецтва, актуалізуючи і вказавши на зовсім інші обрії і пріоритети. Нові теми в мистецтві, інша, «свіжа» образність, абсолютно нові шляхи й техніки втілення її слугували не «прискореним розумінням» того, що західний авангард пройшов десятиліттями раніше, а стали свідченням унікальності шляху української музики. Ранній період творчості В. Сильвестрова був продиктований іманентними факторами внутрішнього авторського висловлювання, які вимагають інших форм вираження, ніж це було прийнято в академічній симфонічній практиці того часу.

Першим «пробним» каменем, який виявив інтерес композитора до жанру симфонії вже на початку творчості, стала дипломна тричастинна

Перша симфонія. У ній, як у своєрідній творчій лабораторії, було віднайдено константні стильові ознаки симфонізму В. Сильвестрова, при тому, що в цілому, Перша симфонія вирізняється за стилістикою серед інших авангардних симфонічних опусів раннього періоду творчості митця. У ній В. Сильвестров конструє естетику «іншого» світу, казково-фантастичну образність із елементами гротеску, до яких більш у симфоніях повертатися не буде.

2.3 Друга симфонія: концепція *homo mundanus*

Другу симфонію (1965) правомірно можна вважати найбільш показовою в контексті раннього стилю В. Сильвестрова, незважаючи на обраний принцип трактування сутності раннього стилю (чи то з точки зору періодизації симфонічного творчості митця, чи з точки зору якісних характеристик). Дана симфонія найбільш радикальним чином вступає в діалог із класичною традицією, практикою великого нарративу і відкриває абсолютно нові обрії українського симфонізму 1960-х років, а також змінює уявлення про можливу образність і функціонуванні інваріанта симфонії в нових естетико-культурних умовах у контексті європейської традиції симфонізму другої половини ХХ століття.

Окрім того, дана Симфонія є значущою як ключ до розуміння еволюції творчого шляху В. Сильвестрова. Це – свого роду знаковий твір, прицільне дослідження якого зумовлено його винятковим положенням. Розглянемо послідовно ті сутнісні характеристики, які дають право декларувати його новаційність у такому широкому поданні.

Друга симфонія В. Сильвестрова є репрезентантом і втіленням авангардного мислення автора, максимального розкріпачення та емансипації свідомості, що творить, від умовностей академічного середовища, від тиску генетичного жанрового коду, в чистому вигляді пропонуючи свободу вираження його глибинних онтологічних засад.

Ця свобода втілення внутрішньої авторської мови виявляється на всіх рівнях системи – і на рівні окремих моментів, включно з вибором засобів музичної виразності, нових композиторських технік, і на рівні композиційного цілого. У зв'язку з цим (кажучи про співвідношення зовнішнього і внутрішнього, частин і цілого) хотілося б послатися на метафору, наведену О. Філоненком – стрічка Мебіуса, що наочно демонструє ізоморфізм між внутрішнім і зовнішнім. У кожній конкретній точці абсолютно очевидно, де пролягає межа між ними, проте в контексті процесуальності шляху змінюється уявлення про межі, що здавалися зрозумілими. Все залежить від того, наскільки далеко готовий зайти дослідник. «Якщо піти якомога далі від себе, вивчаючи, наприклад, якісь зовнішні речі, виявиться, що ти побував далеко всередині себе» [177]. З акуратністю звертаючись до зовнішнього і внутрішнього як дуальних, полярних категорій, вдаліше було б їх потлумачувати як взаємозумовлені, «взаємоотремтливі».

Розмова про стрічку Мебіуса потрібна для того, щоб спробувати віднайти вірний модус дослідницької спрямованості. Ми змушені обговорити низку окремих моментів, що стосуються зовнішніх сторін композиторської техніки, які, однак, запрошують до розмови про розуміння іманентних глибинних чинників, що безпосередньо пов'язані з авторським висловлюванням.

Винятковість Другої симфонії лежить також у «невідповідності» сучасній В. Сильвестрову музичній практиці і, ширше, музичній думці. Досить навести висловлювання Г. Арановського: «Навіть у середині 60-х років структурний стереотип симфонії мислився непорушним і сприймався як надійна гарантія збереження специфіки жанру»; «У 60-х роках здавалося, що будь-яке порушення структури циклу таїть у собі небезпеку розпаду самого жанру», [6, с. 47] або В. Задерацького: «У середовищі композиторів, які сповідували “народність” і “реалізм”, це було сприйнято як виклик» [43, с. 415].

При цьому не варто забувати, що обговорюється *чиста музика*, в якій *інакшість* могла виявитися, головним чином, стилістично. Однак у даному випадку йдеться не про протестність, не про бунтарський дух шістдесятників, а про зовсім особливе світобачення, про внутрішню свободу і про абсолютно нову для симфонії образність, геніально втілену в Другій симфонії. І тут ми стикаємося з унікальною ситуацією, ця Симфонія – свого роду точка біфуркації. З одного боку, це відсилання до докласицистичного розуміння симфонії як *співзвуччя*, що підкреслює самоцінність *звучного* буття. З іншого – це «лист» у майбутнє, адже її драматургія глибоко відмінна від наявних історичних типів логіки симфонізму і втілює абсолютно нову реальність людини космічної ери. І цей перетин відбувається поза фактором історизму, а, скоріше, на метафізичному рівні.

І хоча Друга симфонія явно «вибивається» зі сформованої практики симфонізму як української, так і радянської композиторської школи, проте, її поява є абсолютно закономірною з точки зору розуміння філософією другої половини ХХ століття проблеми людини, світу й людини в світі.

Ми не можемо пізнати, що є людина, ми не можемо пізнати, що є світ – єдина аксіома, справедлива для всієї гуманітаристики ХХ століття. Ці два феномени постають перед нами у досвіді ще *до*-категоріальному, *до*-мовному, і симфонія як жанр, що найбільш послідовно втілює концепцію людини та світу, трактований чесно, стає в тупикову ситуацію в цей час. В. Сильвестров згадує про сучасні створенню симфонії реалії: «...в повітрі носилося відчуття катастрофічної новизни. Тому що будь-яка нормальна музика, вона сприймалась як брехлива, що була притаманна цим кривавим режимам. Класика звучала від ранку до вечора, а творилося казна-що. Але класика-то не винна. Розумієте, це чисто соціальне» [151, с. 145].

Нове розуміння музики звільняло від диктату часу та місця, відкриваючи обрії духовної свободи. Аналогічні процеси є характерними і для сфери звуку як такого – царини сонорики, тембру і пов'язаних із ним фактури та динаміки. Крім того, в полі симфонічної музики для будь-якого

композитора радянської доби певною мірою існувала ситуація діалогу з вагомим за значимістю пластом симфонізму Д. Шостаковича. П'ятнадцять симфоній митця – це колосальний етап, який не можна було проігнорувати. Або йти слідом і далі, або – вбік від цього шляху. Ні класичний порядок, ні романтично неспокійний дух, ні гротеск іносказань, спрямований проти тоталітарних претензій вже не відповідають виклику бути «героєм» нової симфонії. «Симфонія – це держава музики; це жанр, який на це претендує. А у мене – це каторжник-утікач» [237, с. 109].

Блискуче сформульована Г. Арановським теорія жанрового інваріанта на підставі відображення певних образів людини не спрацьовує в симфоніях В. Сильвестрова. Композитор перебуває за межами дискурсу Г. Арановського, втілюючи принципове подолання будь-якої дуальності й діалектичного в мисленні як на рівні структурному, так і на рівні семантичному. Симфонія авангардна на рівні музичної мови, але методологічно її автор мислить поставангардно, виходячи за межі дуального мислення. На підтвердження назвемо цілу низку публікацій А. Ільїної, присвячених найрізноманітнішим аспектам постмодерністських ознак у музиці композитора [59 – 61].

Друга симфонія – це зовсім не прискорене надолужування «пропущених» тем українською музикою додекафонії, сонористики й алеаторики. Питання в іншому, в іншій проблемній площині. Не радість освоєння «забороненого плоду» нових композиторських технік на тлі тотального, так би мовити, «асфальтового» соцреалізму, а втілення в музиці принципово нового героя – немовби паузи замість героя, відсутності героя. Це – буття звуку.

Ключ до розуміння й осягнення поетики Другої симфонії міститься у зверненні до первинного значення жанру, втіленого в етимоні симфонії як *співзвуччя* (на противагу усталеному розумінню жанрового інваріанта класико-романтичного типу). Такий когнітивний підхід можливий лише за умови авторської переоцінки ставлення до звуку, співмірного з відповідним

композиційно-драматургічним мисленням. Вирішальним є самоцінність онтологічної присутності звукової об'єктивної реальності – буття світу, який звучить. Друга симфонія онтологічна настільки, наскільки це взагалі може бути можливим у музиці. Дослідження поетики новаційної природи ранньої симфонічної творчості й, зокрема, Другої симфонії, сприяє досягненню процесу онтологічного генезису художнього мислення композитора і виходить на рівень філософії музики.

Другу симфонію створено 1965 року для нетипового складу оркестру (струнна група, флейта, фортепіано та розширена група ударних інструментів). Це – одночастинна композиція, яка «проголошувала зміну всього комплексу традиційно-симфонічних засобів формоутворення» [43, с. 415]. Прем'єра Другої симфонії під керівництвом І. Блажкова відбулась у квітні 1968 року з оркестром Ленінградської філармонії за сприяння Д. Шостаковича. Видавництво «Музична Україна» опублікувало партитуру 1978 року, що було досить сміливим кроком для видавничої практики доби застою.

В. Задерацький визначає Другу симфонію як нециклічну моноформу [43, с. 417]. Однак, у зв'язку з тим, що сутність її становить вільно трактована сонорність із елементами контрольованої алеаторики та пуантилістичної техніки, вважаємо за доцільне послуговуватися терміном К. Майденберг-Тодорової – *алеаторно-сонористична композиція*, яка визначається таким чином: «тип сучасної композиторської поетики, що базується на об'єднанні алеаторного методу та сонористичного матеріалу» [93, с. 15].

Очевидно, що існує значний пласт музики, створеної в авангардній техніці письма, до якого підходить дане визначення. Але в нашому випадку йдеться про симфонію, про жанр, для якого відсутність «загальнозрозумілих семантичних зв'язків» впливає не тільки на окремий, що лежить на поверхні, рівень сприйняття, але і зачіпає глибинну основу структури жанру. Адже симфонію як жанр ми впізнаємо якраз завдяки цьому сталому семантичному комплексу. Отже, композитор, змінюючи цей базовий для

жанру симфонії (як ні для якого іншого) фундаментальний структурно-семантичний каркас, виходить не з авторської «примхи» нігілізму, а з важливих онтологічних підстав, продиктованих сутнісним розумінням симфонії в нових умовах часу.

З точки зору слухацького сприйняття в алгоритмі семантичного аналізу жанру на перше місце нами обрано *цілісно-сміслові одиниці тексту*, які несуть у собі енергійний образ, проте складність організації нотного письма (виходить за рамки впізнаваних структур) не дозволяє нам визначати такі побудови класичною термінологією.

Критерії вирізнення окремих елементів – це слух (опора на характеристичність або впізнаваність типових оборотів музичної мови) і зір (графічність авангардних технік письма) – в просторі партитури та її звукової реалізації.

О. Седакова описала досвід взаємодії з цією музикою як чуткий слухач дуже образно: «Мені здається, що музика Сильвестрова говорить, перш за все про слух – слух як подію, у якої є межі. Про слух і його співрозмовника звук: про далі звука, про його глибини та тріпотіння» [151, с. 50].

Звучання Другої Симфонії зумовлює відповідний дослідницький підхід, пов'язаний із виокремленням таких елементів (звукових структур) як семантичних одиниць. Спробуємо більш деталізовано зупинитися на їхньому розгляді задля осягнення концепції Другої симфонії (композиційний і драматургічний рівні).

Композиційну драматургію Другої симфонії побудовано таким чином, що при спробі раціонального її аналізу, озброївшись лише класичною методологією музикознавства, дослідник спочатку відчувається подібно Алісі, що летить крізь кролячу нору – тут абсолютно немає за що вхопитись. Однак, дещо змінивши дослідницький модус, довірившись суб'єктивному слуховому досвіду та застосовуючи, поряд із власне музикознавчими методами, структурно-семантичний, семіотичний і герменевтичний підходи, ми можемо підібрати ключ до тлумачення цієї Симфонії. Розглянемо

послідовно окремі елементи музичної мови, які повністю дотримуються генеральної концепції твору.

Темп. М. Арановський вважає темп найважливішим маркером як при визначенні типу симфонізму, так і при встановленні функцій частин циклу, що відповідають одному з аспектів концепції Людини: «Темп є першим і найважливішим засобом семантичної диференціації» [6, с. 17]. Проте в Другій симфонії відсутні загальноприйняті відносні темпові дефініції.

Як приклад розглянемо фрагмент початкового 13-секундного умовного такту (див. нотний *приклад 12* Додатку А).

Нотний текст поділено на сегменти лігами із зазначенням точного часу в абсолютних одиницях виконання кожного з них (у секундах). Таке структурування нотного тексту заслуговує на особливу увагу, оскільки традиційно темп зв'язується зі сприйняттям часу виконавця, як правило, має суб'єктивну, відносну якісну характеристику (класичний приклад – зв'язок із темпом серцебиття й інтерпретування виконавського темпу в залежності від нього). І цієї можливості суб'єктивного часу у Другій симфонії немає. Відносному тут протиставляється абсолютне, суб'єктивному – об'єктивне. Абсолютизація часу цієї симфонії не дає маневру для вираження суб'єктивного часу інтерпретатора, яка враховує персональний хронотоп. Цікаво, як технічно розв'язують цю проблему диригенти-виконавці? Кожен умовний такт має свій час виконання в секундах – наприклад, 1-й такт – 13', 2-й – 6', 3-й – 7', 4й – 2,5' etc. Як здійснюється на практиці цей хронометраж? Виходить, за параметром часу диригент змушений стежити, як за окремою партією, щоб відповідати вказівкам партитури.

Ритм диригентських жестів приписується встановити інтерпретатору на свій розсуд, виходячи із загальної тривалості фрагмента, зазначеної в партитурі. В «Загальних зауваженнях до виконання» [160, с. 2] В. Сильвестров пропонує такі фрагменти тексту під загальною лігою називати «умовним тактом». Кількість жестів відіграє тут роль метра: так, наприклад, у розглянутому вище прикладі умовний такт ділиться на 10

частин, які звучать у сумі 13 секунд. Традиційний поділ на такти в партитурі симфонії заміщуються пронумерованими вертикальними смугами зі стрілками в кожному фрагменті партитури – це жест диригента. Феномен відмови від тактової системи безпосередньо пов'язаний із поетикою Другої симфонії. Порівняємо нашу ситуацію з класичним трактуванням функції метроритму: «Переходячи до художнього значення такту, ми маємо визнати, що мета його – не розчленування і не впорядкування музики; навпаки, призначення його – створювати безперервну течію, не давати музиці розпадатися на окремі фрази та мотиви. <...> В тактовій системі закладено ті риси, повний розвиток яких дає симфонізм»³¹.

Отже відсутність такої системи засвідчує факт долання митцем традиційної системи музичної граматики. Виходить – ми маємо справу з симфонією «без симфонізму», навіть не виходячи на інтонаційно-тематичний рівень. На рівні метра і темпу композитор відразу дає зрозуміти про панування нового типу симфонічного простору, нового типу драматургії, народженого новим розумінням героя. Метр і темп мають бути прямо пов'язані з мікрокосмом людини, сумірні з диханням, серцебиттям, ритмом кроку людини. М. Арановський визначає метр як особливу граматичну систему [4]. І в поезиці Другої симфонії свідомо уникається цей зв'язок, щоби вирватися з полону антропоцентризму. Отже, у Симфонії наявна позамовна структура, оскільки «... метр являє собою основу всіх видів повтору, бо повтор є принцип метра, який зберігає свій вплив навіть тоді, коли музика йому противиться» [там само]. І якраз принципу повтору на всіх рівнях сприйняття ми не відчуваємо.

Композитор крізь призму Другої симфонії звертається до свого слухача – не шукай тут людини, немає ніякої пропорції, немає «міри всіх речей». Ми не знаходимо сумірності, оскільки ми не можемо знати, що є людина, філософія ХХ століття визнала це; нашу увагу як спостерігача спрямовано на

³¹ Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. Сб. статей. Сост. Холопова В. М. 1978. С. 103.

інший об'єкт – буття звуку поза ним інтерпретації людиною. Природа виходить на авансцену не як частина класичної культурологічної дихотомії «натура – культура», а в абсолютному значенні, як непізнаний безмежний Космос, першопричина і першооснова. *De natura sonoris*.

І на це вказують не тільки категорії метра і темпу, а й інші механізми музичної поетики. Так, актуалізується і сама *організація часу*. Метроритм виявляє енергію в музиці, її потенціал до розвитку. В. Сильвестров ж виходить на особливий метарівень тимчасової організації. Якраз енергія руху та поривання вперед – це те, чого композитор уникає в драматургії Другої симфонії, що ґрунтується на інших принципах.

Композиційну драматургію Другої симфонії буде розкрито далі, а ритмічні її особливості, так само, як і темп, і метр, вказують на відсутність пропорційності з Людиною. Рівень слухового сприйняття, що супроводжується асоціативним семантичним «кодом», не дозволяє виокремити впізнавані структури, що ґрунтуються на повторенні, дробленні, підсумовуванні. Також не відчувається ритмічної пульсації й якої-небудь періодичності. Нотне письмо організовано поза класичними ритмічними структурами, звуковисотність (крім випадків застосування алеаторики) позначається голівками нот без штилів:

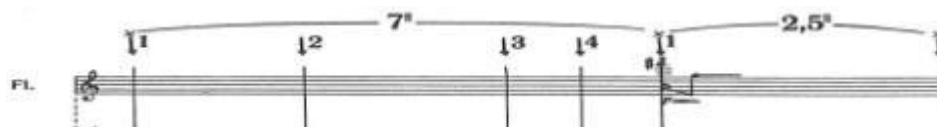


Спостерігаються і зворотні випадки, в яких вказується лише приблизно організована графічна ритмічна умовна модель, за якою необхідно грати звуки довільної висоти в зазначеному регістрі:



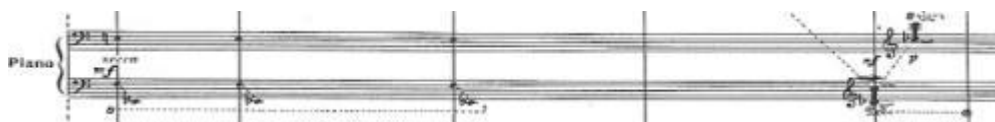
Гра довільних нот за графічною моделлю у вказаному регістрі.
Игра произвольных нот по графической модели в указанном регистре.

На цьому фоні алеаторно-сонористичної композиції в партії флейти виявляється і семантичний елемент, який ґрунтується на зворотному пунктирному ритмі, поява якого сприймається як «спалах»:



Так, використання стратегії відходу від класичної метроритмічної системи семантично пов'язане з поетикою Другої симфонії, що уникає будь-якої сумірності з людиною і спрямоване на поступове відшаровування, звільнення звука від нашарувань людського розуміння звука, прагнучи до «*bare sound*»³² звука-як-природи.

Вертикаль. Горизонталь. Друга симфонія належить до зразків атональної музики з руйнуванням ладогармонічних зв'язків, тяжінь і емансипацією дисонансу. Традиційна акордика терцієвої будови відсутня. В. Сильвестров використовує кілька типів кластерів. Так, у партії фортепіано – фіксований,



а також кластер долонею в зазначеному регістрі – як у наступному прикладі (ц. 7):



Також є приклади звучання акордів секундового співвідношення в дуже широкому розташуванні, іноді – в різних регістрах. Звернемо увагу на тип кластера, подібного використаному в ц. 4 *cis – d – es – e – f – g – as – a – b – h – c*, який звучить у перших і других скрипок [160, с. 8]:



³² Від англ. «оголений, чистий, неприкрашений».

Такі приклади виписаного «горизонтально» кластера зустрічаються в Симфонії в партії струнних неодноразово (див. ц. 7 [160, с.10], ц. 9 [160, с. 13], ц. 15 [160, с. 21]).

Так, ц. 10 [160, с. 14–17] – це приклад поступового включення голосів у кластер, перехід одного кластера в інший – 39 секунд триває цей процес, згідно з партитурою. «Своєрідна техніка використання діатонічного кластера в музиці В. Сильвестрова. Композитор схиляється до гіперболізованої надполіфонічної фактури струнних інструментів (тотальне *divisi*)» [31, с. 122].

Так, у *прикладі 13* Додатку А ми бачимо виписану партію кожного інструмента. Є і зворотний випадок – кластер із поступовим вимиканням голосів – ц. 13 [182, с. 20], (нотний *приклад 14* Додатку А), а також приклад із поступовим включенням і наступним вимкненням голосів – ц. 19 [160, с. 23].

В. Губанов у дослідженні про кластери називає цей прийом – техніка кластерних педалей: «Детально розроблена В. Сильвестровим техніка оркестрових педалей, – де кожний із тонів залишає в звуковому просторі реальний слід. Ця техніка породжує систему форм стереозвучання. Свідомий

дисбаланс у динамічній структурі музичної тканини утворює напружене поліфонічне «життя» в середні акорду» [31, с. 121]. У таких протяжних, тривалих кластерах виявляється «горизонтальне» композиторське мислення. За словами В. Сильвестрова, – «це те, що пов'язано з педалями в оркестрі, як би звучна основа. <...> ці гармонії – якщо трохи змінити ракурс – стають простором. Воно мімікують під гармонію, але насправді це і гармонія, і простір» [151, с. 107]. Таке використання «континуального» кластера апелює,

з одного боку, до максимальної поліфонізації тканини, коли кожен звук кластера мислиться як окрема мелодична лінія (що наочно видно з партитури), а з іншого боку – до сонорності, яка виникає через процесуальність і темброву однорідність цього кластерного шару в струнних.

Складність аналітичних студій цього тексту полягає в тому, що всі музичні засоби «спаяні» дуже цілісно, всі рівні системи настільки взаємопов'язані між собою, що дуже складно провести пошаровий аналіз і

вичленувати окремо один із них без взаємозв'язку з іншими, а виокремлюючи його, натикаємося на функціональну «німоту». І це свідчить не на користь ієрархічно влаштованої системи, а, вказує, скоріше, про ризому³³ як визначальний принцип її організації.

Цілісний фактурний комплекс Другої симфонії породжує абсолютно унікальний «пустотний» вплив, що передається безпосередньо; семантично ми відчуваємо цю розрідженість дуже ясно. Погодимось з дослідниками, котрі слушно вказують, що фактурні деталі здатні передати найтонші нюанси музичної експресії. У Симфонії діє принцип мобільних змін у фактурі. Відбувається переключення голосів оркестру, переважання мобільних елементів над стабільними, спостерігається прозорість, розрідженість музичної тканини.

Фактура Симфонії створюється шляхом взаємодії трьох основних факторів. Про один із них ми згадали вище – це *сонорний простір струнних*, створюваний і застосуванням кластерів (тривалих, із поступовим підключенням / відключенням голосів, які переходять один в інший, «розчиняються» в часі), і грою за заданою ритмічною моделлю, й алеаторикою згідно з графічним рисунком. «Секундовий фонізм є основою комплементарно-сонорної поліфонії. Тут кластер втрачає якості вертикальної структури і стає генератором висотних енергій, доцентровою силою, що притягає звуковий струм до єдиного згустку» [31] – зазначає В. Губанов.

Наступний фактор (черговість тут – лише факт послідовного описового процесу, а ніяк не принцип зменшення значущості) – взаємодія партій флейти, фортепіано і ударних (віброфон, литаври, дзвіночки, трикутник, тарілки), яка великою мірою здійснюється в техніці пуантилізму. Відзначимо тут безсумнівний вплив А. Веберна на естетику В. Сильвестрова, який найбільш послідовно втілював метод пуантилістичного письма, що має особливу виразність і тендітну витонченість звучання. Пуантилізм також із

¹ Ризома – термін Ж. Делеза і Ф. Гваттарі, що заперечує лінійність як засадничий принцип системи, покладаючи в її основу множинні неієрархічні зв'язки без центричного принципу.

особливою інтенсивністю актуалізує просторовий компонент музичної тканини, причому без застосування реальних стереоефектів, однак про простір, як основного «героя» цієї Симфонії, мова піде пізніше.

I, нарешті, третій фактор – це дивовижний спосіб роботи зі звуком, використання нетипових штрихів – гри за підставкою, тертя по струнах кістяним гребінцем, ударів по перегородках рояля, гра на струнах усередині фортепіано, позначена розсипом точок (*Приклад 15* Додатку А).

Поєднання цих «позалюдських» звучностей (тобто максимально абстрагованих від вантажу історичного шляху до розуміння, що є музичний звук, та від всієї європейської культури звуковидобування) з сонорними струнними та пуантилістичними спалахами флейти, фортепіано і ударних створюють абсолютно неповторну стереофонічну фактуру, семантичний аналіз якої також бере початок від поетики надлюдського (а може, долюдського), космічного. А про такі зрозумілі та приємні для аналізу категорії, як тональний і функціональний синтаксис, мелодія та тематизм, рельєф / фон, ми можемо говорити тільки в зв'язку з їхнім униканням і заміщенням у концепції поетики Другої симфонії.

У зв'язку з цим значну роль відіграє *тембр* як виразник певної «подієвості» досліджуваної Симфонії. Інтенсивно задіюються при семантичному аналізі асоціативні слухові механізми, в т. ч. позамузичної природи. Особливо активні при сприйнятті тембрового компонента зорово-просторові асоціації. Темброва драматургія, увага до тембру – це засаднича ознака симфонізму В. Сильвестрова, що була значущою і для його вчителя Б. Лятошинського. Але у В. Сильвестрова тембр стає особливо актуальним, тому що це практично один із небагатьох засобів виразності, залишених на відкуп слухачеві. У ситуації, коли слухачьке сприйняття не може йти за мелодією, не відчуває межі форми, немає «підказок» функціонального синтезу, тембр (як і фактура) набуває виразності дуже великої сили: «... бас в оркестрі може бути подією, якимось персонажем. Це тема не в

бетховенському смислі, а тема, що складається тільки з однієї октави, але такої, що вібрує» [151, с. 109].

«Індивідуалізація регістрів породжує типові інтонаційно-ритмічно-фактурні формули, немов свої риторичні фігури: кришталеві гірлянди, спадні грона в верхньому, вольові тромбони, віддалений грім – у нижньому» [26, с. 309] – зазначає про значення тембру і регістра в музиці В. Сильвестрова в дослідженні, присвяченому дискретній лінійності в сучасній музиці, Н. Герасимова-Персидська.

Але і семантичну впізнаваність тембру композитор також згладжує, упродовжуючи нові методи звуковидобування, тертя гребінцем, щипання струн і стукіт усередині рояля, атональні імпровізації натуральними і штучними флажолетами та гра за підставкою покликані до зміни, «потоншання», удосконалення слухацького сприйняття. Композитор закликає до подиву перед феноменом тембру, використовуючи в своєму роді «метод білої кімнати».

«Музика Сильвестрова – це вікно в світ інших вимірів, метафора, алегорія, яка говорить про нескінченність думки, часу та простору. Він чує інакше, ніж більшість із нас. Його слух розсунутий у сферу незбагнених звучань, які нормальне, навіть дуже музичне людське вухо може тільки намагатися почути» [237] – ці слова віолончеліста, виконавця І. Монігетті якнайкраще передають геніальність композитора, якому вдалося вперше висловити невисловлюване, ту сферу, яка залишалася поза зоною уваги, яка не була дотепер предметом музичного мистецтва.

Також слід відзначити і роль паузи в музичній тканині Другої симфонії. Спеціально паузи не записуються нотними знаками в партитурі (що зрозуміло за відсутності метроритмічних вказівок), але музична тканина немов «просякнута» тишею:



Показовими є фермати над паузами. Симфонія завершується «нематеріальною» тишею, розчиняючись у площині слухацького сприйняття.

Над паузою, що завершує коду, композитор ставить знак нескінченності (див. *приклад 12* Додатку А).

Наведемо вислів В. Сильвестрова, який став уже хрестоматійним, про те, що музика має народжуватися з мовчання [151, с. 21, с. 184, с. 279–280]. Тут слід обумовити семантичний модус понять тиша і мовчання. Незважаючи на акустичну тотожність, що означає відсутність звуків, мовчання належить до структури мови. Основна відмінність буде, ймовірно, похідною від дихотомії «*природа – культура*».

І якраз у Другій симфонії мова про тишу! Абсолютно співзвучним В. Сильвестрову є твердження В. Бібіхіна про важливість тиші, «непрístupної й таємничої тиші світу» [16, с. 63], що дозволяє людині віднайти себе. Ігнорування нематеріальної її природи, за В. Бібіхіним, віддаляє людину від такого пізнання: «Тільки живий досвід відчуженої згоди, можливий у непрístupній і таємничій тиші світу, поволі привчає людину до світу і мирить із речами в ньому. <...> Невпізнана собою людина спочатку впізнає власну істоту в мирній тиші світу, і тільки знайшовши собі місце в ній, вона може знати це, а не просто страждати від цього. <...> Раз відсахнувшись від нематеріальної світової тиші, людина залишає себе назавжди незнайденою, невідпізнаною» [16, с. 61–63].

Симфонія оповита тишею і паузи в ній не слугують чинниками інтенсифікації музичного руху, як їх тлумачив Б. Асаф'єв («Пауза – цезура, перериваючи рух як несподівану перешкоду, як свого роду греблю, підсилює його інтенсивність») [8, с. 65]. Вони тут і є знаками тієї самої «світової тиші», вони гарантують статичність і споглядальність драматургії, посилюючи просторовість сприйняття музики.

Завершимо аналітичний розгляд окремих виявів поетики Другої симфонії питаннями тематизму, мелодики та інтонації. Виходячи з наведених вище особливостей темпоритму, метра, фактури, тембру та штрихів зрозуміло, що в класичному розумінні теми, яка так чи інакше апелює до інтонацій сфери культурного, людського, ширше – мовного, (на відміну від

природи поза людиною, над-мовного, допоняттєвого), не може бути у Другій симфонії. «Сильвестрівське звернення до ізоморфізму як «довербальність» часто пов'язане зі звертанням до атональних епізодів дотематичної в класичному сенсі організації» [61, с. 45]. Тут вступає в дію функція ірреального, «зачаровуючи або тривожачи і в будь-якому випадку пробуджуючи людину, заколисану автоматизмом звичного. Автоматизм мови – найпідступніший із усіх автоматизмів – втрачає силу» [10]. Процитуюмо автора: «Я опускаю вторинні, дуже важливі вторинні ознаки музики, я їх як би послаблюю – для того, щоб посилити первинні, онтологічні» [237, с. 68].

Однак, тематизм є ключовим моментом у теорії музичної композиції. Семантичний аспект, як правило, увиразнюється через тематизм, що є рушієм розгортання розгортання концепції музичного твору. «У музиці <...> образ дійсності реалізується за допомогою системи інтонаційних сполучень» – це слова В. Бобровського, який наполягав, що тема – це найбільш повна і завершена форма інтонаційного втілення художньої ідеї музичного твору [18]. Усвідомлюючи, що не зважаючи на те, що теми, в класичному її розумінні (як протиставлення рельєф-фон), ми не чуємо у Другій симфонії, необхідно обумовити значення і роль у формуванні поетики твору той комплекс *звучної* інформації, який виникає на стику сонорності, алеаторики та пуантилізму.

Темброві поєднання, оркестрові барви, а також контрапункт сонорного пласта і пуантилістичних спалахів звука являє собою новий тип тематизму. За В. Бобровським [18], такий тип тематизму можна зарахувати до *нецентралізованого*, або *розосередженого*, тобто такого, в якому функція теми розосереджується в просторі всього твору. Індивідуалізованість її не виявляється безпосередньо, а може відчуватися лише постфактум, такому типу тематизму необхідний процесуальний вплив на слухача. Але навіть такий тематизм є носієм авторської художньої ідеї й тісно пов'язаний із драматургією твору. «Мелодія в рамках європейського мистецтва трьох останніх століть існувала не тільки автономно, але перш за все як тема твору,

більшого, ніж вона сама, тобто як його будівельний елемент і семантичне джерело» [4, с. 6]. Таким чином, коли ми маємо справу з темою, відмінною від класичного уявлення про мелодію, це впливає на композиційне цілісне, морфологія теми породжує морфологію форми. Особливо резонансним є використання розосередженого тематизму саме для жанру симфонії, цілісність якої типологічно визначалась інваріантом на основі конфліктності, розвитку, руху тематизму. У Другій симфонії стикаємося з абсолютно іншими принципами на рівні драматургії.

При визначенні принципів драматургії алеаторного-сонористичної композиції також виникають деякі труднощі. Простежити драматургію в класичному її розумінні, що ґрунтується на принципах розвитку (в тому числі тематичного, синтаксичного, функціонального) неможливо, оскільки розосереджений тематизм складно піддається аналізу в категоріях руху. Але ж саме на цьому принципі (розвитку та руху) ґрунтується теорія музичної драматургії вітчизняної школи музикознавства. Дослідники визначають її процес розвитку музичних образів на рівні цілого, рушійною силою якого є конфлікт, наголошуючи на тому що драматургія – динаміка розгортання музичної події, де подія розуміється у сенсі віднайденого значущого музично-інтонаційного явища.

І. Коханик зазначає, що це є відмітною рисою радянської та пострадянської школи, оскільки «в зарубіжному музикознавстві поняття “музична драматургія” не існує взагалі, воно було розроблене і сформульоване у вітчизняних, вірніше, в радянських дослідженнях (Б. Асаф’єва, Т. Ліванової, М. Друскіна, Б. Ярустовського, В. Бобровського, В. Медушевського та ін.)» [81, с. 5].

Однак у В. Сильвестрова на зміну класичної сюжетно-подієвої драматургії, побудованої за законами драматичного роду, пропонується драматургія статична. І не дивно, адже всі засоби музичної виразності, про які йшлося вище, припускають знаходження в площині іншої парадигми, інстинктивного бажання розширити межі того, що ми розуміємо під

музичним мистецтвом. «Традиційне музикознавче трактування поняття драматургія інструментального твору ґрунтується на визначенні внутрішньої тематичної логіки музичної композиції. По відношенню до алеаторного-сонористичної композиції цей підхід неможливий, оскільки явище музичного тематизму в ній перетворюється глибинним чином» – зазначає К. Майденберг-Тодорова [92, с. 27].

У Другій симфонії є лише алюзія до *i: m: t*, слабкий натяк на структуру на рівні тексту, але ніяк не на рівні інтонаційному. Так, у партитурі є авторські вказівки цифр, завдяки яким ми можемо відзначити побудову, семантично відповідну вступу – умовний такт 13" до ц. 1, а також коду – з ц. 23, яка починається після гранд-паузи. Завершення основного розділу симфонії – такт 20" ц. 22 примітне тим, що тут єдине місце в симфонії, де подибується семантика умовного повтору на рівні тексту. Автор пропонує грати групу нот у рамці, повторюючи її кілька разів протягом 20 секунд. Таких повторюваних «тем» є чотири – соло флейти (партія записується нотними знаками звуковисотно в техніці пуантилізму, але без ритмічних вказівок), партію ударних записано комбіновано – литаври – запис нотними знаками, дзвіночки і вібрафон – згідно з графічною моделлю – алеаторично), партія фортепіано – гра по перегородках усередині фортепіано з атональною імпровізацією на струнах усередині фортепіано) і партія струнних – тотальна алеаторика – гра за підставкою згідно з моделлю, потім – атональна імпровізація. (Див. *Приклад 16* Додатку А).

Виписані в рамці моделі візуально мають вигляд подібно до *stretto* в фуги. Кожна група нот у рамці триває 3". Динамічно ми перебуваємо переважно в зоні *piano*. Завдяки цим повторам ц. 22 сприймається як своєрідна кульмінація, але не такого типу, яка ґрунтується на профілі хвилі та підготовлена попереднім розвитком, а, скоріше, як семантично більш «відчутна» слухачем, що виокремлюється за рахунок описаних вище трисекундних сетів і ніяк не пов'язана з логікою руху. Але інтонаційно – здебільшого, ми маємо справу з алеаторикою, тому щоразу чуємо дещо інші

кванто-мотивні побудови і слух не інтерпретує їх як повторювані, хоча і відчуває якийсь підступ, чуючи зміну «щільності» фактури.

На контрасті з завершенням основної частини, кода, ц. 23 (*приклад 17* Додатку А) сприймається зовсім інакше. Атональна імпровізація натуральними флажолетами струнних (партію кожного (!) інструмента виписано окремо) в поєднанні з грою на струнах усередині фортепіано на педалі і пуантилістичним мерехтінням *pianissimo* флейти та ударних створюють абсолютно унікальне звучання.

Принагідно зауважимо, що завершення коди демонструє і засвідчує дивовижні акустичні збіги з записаним у відкритому космосі звуком. Це проєкт NASA³⁴ початку 2000-х років, сутність якого полягала в перекладенні записаних на борту Вояджерів і орбітальних станцій електромагнітних хвиль у звукові хвилі. Таким чином, тиша Всесвіту обернулася на «музику сфер» (див. посилання на аудіо-запис у сносці). Вражаючим виявилось наше порівняння звучання завершення коди Другої Симфонії В. Сильвестрова з звучанням Космосу. Між написанням Симфонії і проєктом NASA – різниця в півстоліття! Безсумнівним є геніальне передчування композитора, яке втілилось в авторському визначенні «космічні пасторалі» щодо авангардних симфонічних творів раннього періоду. Символічним є і знак нескінченності над ферматою, що завершує твір, – як вихід із координат «людського» часу, бо, за словами Г. У. Гумбрехта, «... людям складно уявити феномени без початку і закінчення. Наша свідомість не здатна на це через базову темпоральну структуру» [33, с. 58].

«У цій культурній колізії, яка розігрується при сприйнятті нового образу, міститься головний парадокс феноменології уяви: як може одиничний, іноді вельми незвичайний образ сконцентрувати всю повноту духовного життя? Адже відгук, викликаний окремим поетичним образом, здатний по-справжньому пробудити до творчості душу читача. Новизна

³⁴ NASA Sounds from Across the Solar System // <https://soundcloud.com/nasa/hubble-treasure-trove-sonification>

поетичного образу приводить в рух усю сферу мовного досвіду», слушно констатує Г. Башляр у дослідженні «Поетика простору» [10].

Ми розглянули драматургію Другої симфонії, торкнувшись «письмового» шару – шару тексту, авторських знаків. Перейдемо до дослідження принципів композиційної драматургії, спираючись на слух як критерій при аналізі інтонаційного і тематичного шару твору. Пропонуємо залучити поняття І. Мацієвського *контонанції*: у разі використання розосередженого (або нецентралізованого) тематизму на зміну інтонації як базового принципу приходить контонанція.

Інтонація, якщо звернутися до етимона (*in-ton* – «в-тон»), є сполучення між «тонами», звуками, що актуалізує часовий чинник, чинник процесуальності (згадаємо розхожу тезу про музику як тимчасове мистецтво). Контонанція ж (*con-ton* – «із(разом)-тон») актуалізує статичний просторовий параметр, об'єднуючи в свідомості розосереджені тони. «Контонування, споглядання звуків у статистиці, синхронії» [95, с. 92] – в цьому синонімічному ряду визначає І. Мацієвський сутність феномену контонанції, «контонанція – один із найважливіших здатних породжувати механізмів музичного структурування, вона зумовлена цілою низкою об'єктивних природних факторів, а також культурно-історичною специфікою становлення базисних форм мистецтва та його сприйняття» [95, с. 5] – зазначає далі автор.

Стосовно аналізу сучасного музичного тексту, пов'язаного із просторовим параметром, ми не перші, хто звертається до категорії І. Мацієвського. Так, К. Мангасарова розглядає контонанційність літургії Комітаса, також посилаючись на І. Мацієвського. Феномен контонанції є своєрідним «захисним механізмом», який оберігає базовий постулат Б. Асаф'єва про те, що музика – це мистецтво інтонованого смислу. Але в умовах відсутності класичної теми як протиставлення «рельєф-фон» контонанція є дихотомічна сполучена категорія інтонації. Бо *volens nolens* у слухача постає пошук мелодичного першоджерела. Ми – «годованці» інтонаційної теорії, наше вухо має певні очікування.

Процитуюмо С. Жижека, який висловлюється про ситуацію для слуху поза мелодикою так: «... ми чомусь починаємо відчувати себе ошуканими. Звідки взявся цей горизонт очікувань, який підсилює відчуття того, що мелодії не вистачає?» [42]. Ми шукаємо і жадаємо *спів*-єднання звуків. Коли його немає, на перший план висувається відчуття простору, а не часу: «тут простір – усе, бо час вже не оживляє пам'ять», зауважує Г.У. Гумбрехт [33, с. 20]. Простір – єдине, що добре прочитується за відсутності інших знаків. Ослаблення фактора часу (статична просторова драматургія) співзвучне пошукам метафізики ХХ століття: «...ми в філософській перспективі ніколи остаточно не знаємо, чи існують феномени часу і чи є взагалі час поза людською свідомістю» [33, с. 58].

Простір є тим маркером, який вказує на характерну драматургію Симфонії. На рівні композиційного цілого (третього рівня слухацького сприйняття, за Є. Назайкінським) виникають передумови просторової організації та її визначального значення для сприйняття. Так народжується *контонативна драматургія* (що ґрунтується на спогляданні та статиці на противагу діянню та розвитку). Композиція є статичною – можна припустити, що рухається сам слухач усередині цієї просторової музики.

Найважливіша категорія організованого тематизму – це простір. За великим рахунком, будь-який музичний твір будь-якого стилю, так чи інакше, зачіпає цю координату, хоча б як фізичний простір її акустичної реалізації. Проте, виокремлюється низка творів, яку можна віднести до особливого роду просторової музики, оскільки в них простір є художнім топосом. «Я діяв саме в зоні постановки всіх цих проблем: часу, простору, начала музики, як музика народжується. У той момент, коли музика ніби позбувається алузій і традиційних зв'язків і починає начебто без них, але все ж таки, вони все одно в неї проникають. Тут з'являється відчуття, що музика як би заново народжується, і тому тут народжуються і час, і простір в якійсь єдності. І тому час і простір в авангарді особливо актуалізується» [151, с.106–107].

Друга симфонія – це ода простору, простір тут виступає як специфічний художній образ, простір – герой цієї Симфонії. І мова не про простір людини, не «дім» людини, а якраз навпаки. Завдання зовсім не в тому, щоб визначити людську цінність «просторів, які цілком нам належать, які захищені від ворожих сил, просторів, нами улюблених», за Г. Башляром [10].

Для В. Сильвестрова питання про дихотомію «природа – людина» у Другій симфонії немовби некоректне. Він перебуває вже по той бік добра і зла. Буття / простір розуміється як чисте непізнаване, як феномен, річ-у-собі. Буття як таємниця, таємниця матерії, таємниця матерії без інтерпретатора, на тій стадії, в якій інтерпретації ще не почалися. Людина тут не «всередині» Симфонії, не герой, а людина тут як запитливий автор. Ідеальний випадок «позазнаходженості автора» (М. Бахтін). В. Сильвестров шар за шаром відокремлює звукову матерію від людини, метод екстракції буття звуку. Очевидно, що мова йде про філософію музики, а точніше, про музику як спосіб філософствування про онтологічні засади світу, які виникають, природним чином, із сумніву, зі страху, з невизначеності та невпевненості, з незадоволених амбіцій пізнати таємницю буття, досягнути смисл і призначення людського існування, з бажання знайти знання свого «Я» у світі, а в кінцевому рахунку, з неминучості смерті.

Таким чином, у музиці Другої симфонії (що відноситься до непрограмної музики), яку автор визначив пізніше в бесідах із М. Нестьєвою, С. Пілютіковим, К. Сіговим як «космічні пасторалі»[152, с. 217], реалізуються принципи поетики *musica mundana*. Зрозуміло, ми звертаємося до цього поняття як дослідники епохи метамодерну, актуалізуючи аспект метафоричності, минаючи історико-філософський дискурс. Світова (космічна музика) розглядається не як вчення про музично-математичний устрій

космосу, вперше викладене в «Діалогах» Платона, і не як частина тріади *musica mundana* \ *musica humana* \ *musica universalis* Боеція³⁵.

Нам ближче те, як визначає *musica mundana* В. Жаркова: «гармонією макрокосму» [55, с. 100], яку ми, залежно від звички, не можемо почути. Нам важливо підкреслити онто-сонологічну концепцію Другої симфонії, коли ми вдаємося до цієї метафори. Вся концепція Другої симфонії будується не на образі людини, за яким стоять усі жанрові традиції, а на реалізації онто-сонологічної концепції буття звука, іншими словами – звучного космосу. І В. Сильвестров про *musica mundana* сказав, саме обговорюючи свої симфонії: «... вона якась така вибухова, хтонічна, загрозлива; це небесна музика, але не в тому, не в райському сенсі, а ось у цьому. А *musica humana*, тобто земна музика – вона – душевна, мелодійна. <...> Як дитя. Тобто це земне життя» [237, с.109].

Тут немає співвіднесеності з «мірками людськими» – мікрокосм і макрокосм не знаходять пропорційної сумірності. За В. Бібіхіним, людина мікрокосм, тобто малий світ, «не тому, що в ньому як в мініатюрній моделі закладено всі детальки, з яких збудований великий світ: людина мікрокосм тому, що в цілому світі впізнає себе» [16, с. 60].

Людину ми віднаходимо тільки як суб'єкта, що пізнає, *homo mundanus*. За М. Бердяєвим, сама постановка зухвалою завдання пізнати всесвіт можлива лише для того, хто сам є всесвіт, кому до снаги протистояти всесвіту як рівний, як здатний включити його в себе. «У музиці на підсвідомому рівні моделюється ірраціональне передчуття вічності й нескінченності світу, моделюється універсум одночасно і як Хаос потенцій, і як Космос, що стає волею композитора» – ці слова Н. Герасимової-Персидської [26, с. 346] якнайкраще приходяться до поетики Другої симфонії. Прояснимо докладніше цю тезу.

³⁵ «Музика світова має бути особливо добачувана в тому, що ми бачимо в самому небі, або в поєднанні елементів, або в розмаїтті пір року. <...> Що таке людська музика, розуміє кожен, хто заглиблюється в самого себе. Адже що поєднує безтілесну жвавість розуму з тілом, як незгода і не температура, подібна до тієї, яка створює єдине співзвуччя з низьких і високих голосів?» [41, с. 159-160]

Малюючи «Космічні пасторалі» – образ непізнаного, таємничого Космосу, що живе «позалюдським» життям, автор не може показати його засобами класичної, занадто «людської» сонатної форми та сонатно-симфонічного циклу, що спирається на жанрові традиції. Космічна реальність, що стала перед людиною 1960-х років, з одного боку, подібна до непізнаних морських хвиль, по яких Улісс вирушив у дорогу. З іншого боку, космос (як частина опозиції земля-небо) є сублимація трансцендентного начала, є категорія сакрального світу на відміну від світу земного, повсякденного. Можна, ймовірно, провести також порівняння і з несвідомими структурами психіки людини (так само непізнаними і таємничими, які не підкоряються логосу, як і космос Другої симфонії В. Сильвестрова).

Наведемо поетичну метафору Арсенія Тарковського:

*«Я человек, я посредине мира
За мною мириады инфузорий
Передо мною мириады звезд
Я между ними лег во весь свой рост
Два берега связующие море
Два космоса соединивший мост»³⁶.*

Людина другої половини ХХ століття здивована і розгублена, вона не має ні наївної впевненості в красі та силі свого розуму подібно до людини епохи Просвітництва; не завжди довіряє інституту релігії; сумнівається в абсолютній цінності науки, і її шлях і призначення – найбільше питання для неї. Відкриті перспективи знання про нескінченність всесвіту, про власну малість і, одночасно, велич – ось що терзає її: «Чи то людина у всесвіті крихітно мала і на тлі гігантських палаючих зірок її копірвання байдужі, чи то людина дорівнює всесвіту і кожен її вчинок відгукується на вселенському цілому, – хто її розбере...» [16, с. 12].

³⁶ А. Тарковський «Посредине мира» (створено у 1958 році). URL: https://45parallel.net/arseniy_tarkovskiy/posredine_mira.html

Уникаючи прямого пояснення змісту музичного твору особливостями історико-культурних реалій, вкажемо, проте, на непрямий вплив факту відкриття космосу (запуск супутників, перший політ космонавта) як нової сфери для людини. З позиції сьогодення, коли інформаційна пересиченість, інтернет і wi-fi в'їлися в нашу рутину і не викликають подиву, уявімо собі людину 1960-х років, для якої реальність освоєння космосу з сакральної площини перемістилася в сферу пізнання.

Згідно з французьким істориком Жаком Ле Гоффом, зміни в типах транспортних комунікацій спричиняють зміну періоду історії. Так, доба Великих географічних відкриттів стала точкою відліку Нового часу, долаючи шляхи в невідоме, а винахід залізниці – став символом Нового часу і зблизило простір «неосяжного» світу.

Г. Гейне під враженням від відкриття у Франції залізниці писав: «... Які зміни мають тепер настати у нашому світогляді та наших уявленнях! Похитнулися навіть основні поняття про час і простір. Залізниці вбивають простір, і тепер нам лишається тільки час. <...> Мені здається, нібито гори і ліси всіх країн впритул наблизилися до Парижа. Я вже відчуваю запах німецьких лип, біля дверей плюскотить Чорне море» [цит. за 76, с. 70].

Тож перший запуск людини у космос не мав залишитися без уваги. Тонко налаштовані механізми культури миттєво відчувають такі зміни, реагуючи новим розумінням простору-часу. Космос став ближчим, але від цього не став зрозумілішим. З'явилася нова актуальна сфера в мистецтві. Приклад тому – тема космосу в кіно.

У 1960-і роки кінематограф «пережив період “бунтівної периферії”», став центральним явищем, що диктує свої закони та прагне забарвити всю семіосферу в свій колір» [88, с.104]. 1968 року вийшла у прокат фантастична стрічка Стенлі Кубрика «Космічна Одиссея 2001». Коли С. Кубрик уперше зустрівся з Артуром Кларком, автором сценарію, він хотів зробити фільм про відносини людини і Всесвіту. Відсилення до Одиссеї Гомера, до теми призначення людини, відношення особистої волі та Божого промислу в бутті,

до теми шляху як способу набуття себе – ось що приваблювало творців стрічки піти слідом за Гомером. У чому кінцева мета і загальний смисл людського існування? Це основний семантичний посыл фільму. Однак особливо цікавим у рамках зіставлення «Космічної Одиссеї» С. Кубрика з «космічними пасторалями» В. Сильвестрова (що вийшли з-під його пера за три роки до того) виявляється залучення у фільмі свого роду лейтмотивної системи.

Так, музичною темою абсолютного начала (= космос, над-людське), С. Кубрик використовує музику Д. Лігеті, написану в авангардній техніці. Музичною ж темою Людини й артефактів її діяльності в цьому фільмі є вальс «На прекрасному блакитному Дунаї» Й. Штрауса. Це у С. Кубрика – вальс космічних апаратів, апофеоз розвитку техніки людства, до якого режисер ставиться з іронією. Але, звичайно ж, це не *musica mundana* (незважаючи на космічний флер цієї техніки). Таким чином, сакральне (над-людське) начало виражене в «Космічної Одиссеї» авангардною музикою Д. Лігеті, а людське – жанровою – найвідомішим вальсом XIX століття (порівняймо з цитатою В. Сильвестрова про його інтонаційне бачення музики земної та музики небесної).

Висновки до Розділу 2

В осягненні феномену ранньої творчості В. Сильвестрова у Розділі 2 було виокремлено наступні значущі теми. На підґрунті наявних різних підходів до періодизації творчості композитора було визначено ранні симфонії (з дев'яти номерних симфоній) як Першу-Четверту, які становлять динамічну стильову систему, в якій жоден з цих творів не співпадає з європейським жанровим каноном. Відзначено роль і значення «київського авангарду» в становленні творчої особистості композитора (І. Блажков, композитори «київського авангарду»; С. Параджанов, В. Ламах, Г. Гавриленко; вплив школи Б. Лятошинського).

Проаналізовано значення для симфонічного шляху митця **Першої симфонії**, в якій втілилися принципи композиторського мислення, що вперше виокремили прагнення до авангардного типу висловлювання. В дипломній роботі, яка не містила ще семантики «космічних пасторалей», проявилися стильові константи авторської мови В. Сильвестрова.

До них віднесено уникання драматичної симфонічної драматургії, натомість запропоновано звернення до необарокової естетики у назвах тричастинного твору – *Соната, Концерт, Фуга*. Сонату В. Сильвестровим потрактовано як барокову старосонатну двочастинну, але не за тонально-гармонічними ознаками, а за логікою драматургії. Звернення до барокового Концерту відкривало простір незаангажованого вільного музикування, який є іманентним для симфонічного мислення В. Сильвестрова.

У Першій симфонії наявне потужне ігрове першоджерело, починаючи з «натяку» на барокові жанри, через розмивання формальних і змістових кордонів, грою з часом і стилем, закінчуючи гротесковістю та казково-фантастичними образами. Цієї витонченості образності, «грайливості» стилю ми не знайдемо далі в інших зразках авангардного симфонізму. Всі перелічені ознаки вказують на увиразнення образу людини у концепції Першої симфонії – *homo ludens*.

Друга симфонія відкриває нові перспективи розвитку жанру симфонії в умовах свого історичного часу. Це свого роду погляд, лист у майбутнє. Не претендуючи на роль істинного тлумача, але як зацікавлений слухач ми здатні оцінити логіку та красу цієї структури.

Друга симфонія демонструє відмову від типової конфліктної драматургії симфонізму. Інтонація як базова категорія, темп (найважливіший семантичний показник), метр, гармонія як синтаксис – усі ці змістоутворюючі для музичного твору чинники радикально оновлені у Другій симфонії. Людина в цій концепції постає як суб'єкт, що пізнає, – *homo mundanus*.

У Другій симфонії, створеній за принципами алеаторно-сонористичної композиції, витісняється образність, пов'язана з людиною, а в центр уваги ставиться Макрокосм. У цьому творі подано особливий тип симфонізму, названий композитором «космічними пасторалями». Це аж ніяк не картинний симфонізм у дусі «російської п'ятірки» або французького імпресіонізму.

Алеаторно-сонористична композиція статична: можна припустити, що рухається власне слухач усередині звукового простору, актуалізуючи самоцінність найменшого зв'язного «атома» шляхом його споглядання. Тому не можна недооцінювати роль слухача, бо його «включеність» у цей процес слугує запорукою буття музичного твору, консолідації автора і слухача. Прекрасно ілюструють концепцію споглядання слухачем об'єктивно існуючого Всесвіту «космічних пасторалей» слова В. Сильвестрова:

«Пастораль – це теж якась симфонія, але світу. Це дім людини, її храм. Людина присутня в ньому для того, щоб цей храм споглядати, а не для того, щоб вносити в нього свої біди. Тому що коли біди – це вже буде елегія <...> Спершу – пастораль, а потім на її фоні елегія як пастораль, що вже зруйнована і отруєна рефлексією» [237, с.108].

Відтак, рефлексії ще немає в цьому творі, тут – незаймана пастораль, лункий необжитий космічний простір, основа основ. У Другій симфонії відбулася відмова від традиційного для симфонії антропоцентризму. На його місце поставлений інший ціннісний об'єкт – буття як духовна реальність музичного твору (звукова реальність).

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА ТРЕТЬОЇ ТА ЧЕТВЕРТОЇ СИМФОНІЙ: НА ШЛЯХУ ДО *MUSICA HUMANA*

3.1. Третя Симфонія «Есхатофонія»: *homo historicus* у ностальгічному дискурсі

В контексті усвідомлення особливостей раннього періоду, а також еволюції творчості В. Сильвестрова, актуальним представляється дослідження Третьої симфонії «Есхатофонії» (1966), яка на сьогодні в музичній науці не стала предметом окремого дослідження. Наступні положення, викладені в Розділі 3, оприлюднені у публікаціях [197 – 199; 223].

Виходячи з авторського уточнення програми, в жанровому імені актуалізується філософський дискурс. «Есхатофонія» похідна від історичної свідомості і передбачає алузії до есхатології, підіймаючи фундаментальні для філософії ХХ століття питання про сприйняття часу, його лінійної моделі і кінця історії. Лише один рік відділяє цей опус від Другої симфонії, але, якщо у Другій симфонії визначальним була інтерпретація незаселеного *простору*, природи поза людиною, категорії космосу в значенні першооснови, то концепція Третьої симфонії зумовлена осмисленням категорії *часу*.

Безмежний немаркований (безмовний і неназваний) космос Другої симфонії змінюється поетикою «обжитого» простору, який уже не може залишатися індиферентним. Простір заселяється людиною, і фактор часу (залежний від людини фактор) актуалізує іншу дихотомію – дихотомію «*життя – смерть*». Хронотоп, окрім просторової, увиразнює часову вісь: починається відлік людського часу, історія людини і людства. Нове розуміння простору, збагачене почуттям часу (динаміка, процесуальність і рух замість статичності, вимір часу як розуміння кінцівки буття) призводить до

змін поетики в «Есхатофонії» в порівнянні з Першою і Другою симфоніями В. Сильвестрова.

Простір маркується як «дім», із знеособленого стає персоналізованим. Інтерпретація творчою свідомістю простору в цьому контексті є близькою до описаного Г. Башлярюм, згідно якому «... переживається простір не в силу його об'єктивних якостей, але з усією упередженістю, на яку здатна уява. Зокрема, майже завжди цей простір має тяжіння. Він концентрує буття всередині кордонів, що охороняються» [10].

За В. Сильвестровим, простір є пастораль. А якщо пастораль стає «отруєною рефлексією» [237, с. 108], тоді починається час елегії. Пастораль тут розуміється не як ідилічна картинка людини на лоні осяжної і доброзичливої природи, а як *природа-як-вона-є* поза її осмислення. З внесенням людської свідомості в цю систему ординат, *de natura sonoris* втрачає свою первозданну сутність, породжуючи феномен дискурсу і практику означування, поїменування. Елегія ж, починаючи з Третьої симфонії, наділяється значимою роллю в семіосфері поетики В. Сильвестрова, актуалізуючи властивий автору тип ностальгічного висловлювання.

Історія появи одного з ключових опусів для розуміння всього творчого шляху В. Сильвестрова, яким є Третя симфонія «Есхатофонія», вельми незвичайна в контексті радянської композиторської практики середини 1960-х років. Дивовижним чином «київському авангарду» вдалося пробитися крізь залізну завісу і творчість митця стає відомою в Європі і США завдяки сприянню американського композитора Джоеля Шпігельмана (*Joel Spiegelman*).

Деталі колізій історії створення Третьої симфонії розкриває Т. Фрумкіс: «... твори Сильвестрова потрапили в Бібліотеку Конгресу у Вашингтоні, звідки 6 вересня 1966 на адресу Спільки композиторів СРСР надійшов лист про присудження премії <...> Фонду Сергія і Наталії Кусевицьких. Умовою присудження було надання Фонду

п'ятнадцятихвилинного твору. <...> Цим твором стала Третя симфонія "Есхатофонія", незабаром після цього виконана»³⁷. Так, завдяки вдалому збігу обставин світові стала відома одна з концептуальних симфоній В. Сильвестрова.

Перша виконавська інтерпретація Симфонії належить італійському композитору і диригенту Бруно Мадерно. «Есхатофонія» була виконана в Венеції, а згодом – у Дармштадті (вересень 1968 року). Принагідно вкажемо, що на батьківщині, в Україні, Третя симфонія вперше прозвучала у грудні 2011 року у виконанні Академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії під керівництвом І. Блажкова.

В «Есхатофонії» композитором пропонується нове переосмислення дихотомії *«людина – буття»*. Дане завдання вимагало незвичайних для митця засобів втілення – В. Сильвестров використовує четверний склад оркестру з чотирма групами ударних. Це єдиний випадок залучення такого потужного виконавського складу в ранніх симфонічних опусах, в яких очевидним є тяжіння до камерного трактування оркестру.

Програмна назва «Есхатофонія», з одного боку, передбачає алюзії до есхатології, а з іншого – стосується філософії звуку. Есхатофонія, як і есхатологія, мають спільний грецький корінь *ἔσχατος* – останній, кінцевий. І, якщо з другим поняттям пов'язана багата багатовікова традиція, яка сягає корінням у теологію і розповсюдилася пізніше в постсекулярному суспільстві, то перше – екстраполює цикл *«життя – смерть – переродження»* на процеси музичної культури, пропонуючи його осмислення в новій якості.

Це розуміння співзвучне концепції С. Аверинцева, який трактує есхатологію як метаісторію, як *«самотрансцендування відчутно прискореного перебігу історії»* [1, с.102]. Вона бачиться як учення про кінцеву мету людської історії і всього суцього в вічності, про вичерпність

³⁷ Фрумкіс Т. І. Дух ризикованної свободи: к портрету В. Сильвестрова // Музыкальная академия. 2008. № 5. С. 26.

смыслу космосу й історії, тобто у найвіддаленішій перспективі – за межами історії, біографії, взагалі «тутешнього» світу.

В концепції Симфонії дихотомія «людина – буття» втілена через історію (= буття), усвідомлювану на противагу буттю як природі (*de natura sonoris* Другої симфонії). Така нова онтологічна настанова є знаковою для філософського дискурсу ХХ століття. Вона репрезентує якісно новий рівень пізнання суб'єкта – *homo historicus*. Підтвердження знаходимо в фундаментальному культурологічному дослідженні О. Шпенглера про логіку в метафізичній структурі історії: «Крім необхідного зв'язку причини і дії – я назвав би її логікою простору – в житті є ще органічна необхідність долі – логіка часу. Це факт глибокої внутрішньої достовірності, факт, що приковує до себе все міфологічне, релігійне і художнє мислення, що становить сутність і ядро будь-якої історії на противагу природі» [195, с. 131].

Логіка часу в Третій симфонії відображає людську природу ще чистіше і рафінованіше, ніж це втілено в класичній моделі симфонії, в основі якої покладено багатоаспектність людського буття, але від якої вислизає головне – сенс і мета його існування. Згідно М. Арановському, «симфонія народжувалася як класицистська утопія, натхненна ідеями Просвітництва. <...> Таким самим промальовувався крізь цю картину благополучного Світу і образ Людини, для характеристики якого історія стихійно відібрала найбільш значущі сторони її екзистенціальної природи: дієвість (*homo agens*), медитацію (*homo meditans*), гру (*homo ludens*) та єдність з соціумом (*homo communis*)» [5, с. 236]. Зрозуміло, що в контексті християнської культури сенс людського існування не вимагав додаткових обґрунтувань та виправдань, на відміну від постсекулярної культури другої половини ХХ століття, що і позначилося на структурі симфонічного циклу і відборі сутнісних параметрів «людського», відображеного в ньому.

Якщо для класичної симфонії важливими були концепти дієвості, міркування, гри і соціуму, то в концепції аklasичної симфонії, «Есхатофонії», наріжним каменем постає лишень один сутнісний момент –

смерть і життя як явище не особистісне, а історичне, як принцип зміни поколінь і форму існування людства як такого. Як низку постійної зміни життєвих циклів. Відтак, індивід, особистість цікавить В. Сильвестрова як сторінка історії, її матеріал: «Це дивно. Можливо це пов'язано зі співвідношенням людства і окремого індивідуума. Суспільство немовби дробиться на "миті людей"» [152, с. 205].

Сьогоднішнє розуміння історичної картини світу, яка «... з 1830 року мала таку потужного інституційну усталеність, що її плутали з часовістю самою по собі та трималися за неї півтора століття» [33, с. 65], втратила свою монополію. Згідно концепції Г. Гумбрехта, у другій половині ХХ століття виникає так званий «хронотоп широкого теперішнього» [33, с. 60], який співіснує з хронотопом історичного часу, створюючи одночасовість і деяку напруженість всередині картини світу. «Історичний хронотоп продовжує існувати надалі, тому що в цьому широкому теперішньому зберігається все минуле» [33, с. 70].

За Г. Гумбрехтом, розуміння часу сьогодні здатне повернути людину до гострого відчуття «зараз», оскільки ми оточені «комплексним теперішнім». Час розладнався і тисне з обох боків – заблокованості майбутнім та агресивно присутнім минулим. Концепція «Есхатофонії» В. Сильвестрова якраз точно вловлює кризу, пов'язану з відчуттям часу.

Як відомо, існує кілька теоретичних моделей сприйняття часу: циклічний архаїчний час, християнський лінійний (вперше актуалізований в середньовічній культурі), модель висхідної спіралі, модель сходів, модель ескалатора. Ці моделі співіснують і з науковим розумінням часу, що об'єднує релятивістську теорію і час ньютонівської фізики. Це розмаїття побудовано на відмінній інтерпретації «минулого – сьогодення – майбутнього», значення в культурі «історичної пам'яті» і масштабів циклічності (від повторюваних міні-циклів до єдиного макроциклу). Тож не дивно, що *час* як найважливіша сутнісна домінанта людського буття постала ключовим концептом поетики

Третьої симфонії В. Сильвестрова (після заявленої категорії *простору* у Другій симфонії).

Три частини «Есхатофонії» апелюють до слова-логоса і структуровані у відповідності до алфавітного принципу (як і в Першій симфонії, про що йшлося в Розділі 2 дисертації). Зауважимо, що у Другій симфонії композитор послуговується математичними, а не мовними, символами. Відтак, послідовно представлена абетка латинки, на кшталт цифр у класичній партитурі, слугує об'єднуючим структурним принципом в «Есхатофонії», оскільки композитор оперує в Симфонії двома системами – традиційним звуковисотним і авангардним (алеаторно-сонористичним) способом фіксації нотного тексту. Такий принцип «поліфонії систем» (дефініція В. Сильвестрова) композитор використав у Першій Симфонії (про що вже було зазначено). Окрім того, спосіб організації, заснований на чергуванні в нотуванні організованого і вільного часу, був задіяний В. Сильвестровим в «Спектрах» [117, с. 16] і «Медитації» для віолончелі та камерного оркестру. На відміну від «Медитації», де музична драматургія вибудована на зведенні цих систем до певної єдності, в «Есхатофонії» спостерігається максимальне розмежування, відхід від тотожності різнорідних систем. Така диференціація продиктована авторським задумом розмежування «сфер впливу» сили інерції класико-романтичної традиції в трактуванні звуку і деконструкції цієї інерції пост-культурою.

В. Сильвестров ставить питання не лише про кінечність звуку всередині впорядкованої музичної системи, а й про межі можливостей композиторського висловлювання. Прикметним у даному контексті є міркування композитора про те, що над сучасним автором тяжіють тексти минулого, й їхня сила настільки вагома, що все менш можливими стають абсолютно оригінальні тексти, котрі починаються «з початку», і на зміну формам, що відображають життя, приходять форми, які його коментують: «У розвиненій культурі, яка немов уже все випробувала, задля прояву

творчої енергії достатньо підключення до накопиченого минулого, достатньо натяку» [152, с. 133], – стверджує митець.

Художня концепція «Есхатофонії» послідовно втілена в трьох частинах. Зasadничим для драматургії Симфонії виявляється тричастинність як спосіб організації звукового матеріалу. Даний твір є втіленням процесу «прощання» з багатовіковою історією побутування музичного звуку в європейській музичній культурі, втілення есхатологічного почуття неминучості, в ранніх творах тричастинний цикл заявлений у Першій, Третій симфоніях та камерній симфонії «Спектри».

Перша частина, представлена «боротьбою» хаосу і логосу, є найбільш масштабною. Даний факт відповідає усталеній традиції симфонічної драматургії, в якій семантика перших частин симфоній трактується як найвищий ступінь активності і дієвості.

Однак не слід трактувати безпосередньо конотації драматургічної концепції «Есхатофонії» у контексті колізій класичного сонатно-симфонічного циклу. Скоріше, В. Сильвестров близький до такого розуміння зіставлення двох систем всередині дихотомій «хаос – логос», «*emotio – ratio*», «несвідоме – свідоме», яке співзвучне М. Мамардашвілі: «Хаос і безкультур'я не ззаду, не попереду, а оточують кожну історичну точку. Так само як у математиці раціональні числа оточені ірраціональними» [94, с. 143].

Тобто, не існує історично пройденої точки, яка автоматично гарантувала б суспільству стан культури без особистісних зусиль, стан людини. Завжди присутня необхідність здійснення вибору, хаос завжди оточує логос. З іншого боку, В. Бібіхін вказує на те, що людську впорядкованість здатна наслідувати лише космічна, природна впорядкованість як її недосконала копія. «Схоже, що порядок придуманий мовби не людиною; що упорядкованість у природі, в космосі, в русі світил явно не гірша, в цілому більш досконала і дивовижніша, ніж порядок людського співжиття» [16, с. 9]. Таку увагу до актуалізації проблеми

зіставлення двох «порядків» демонструє композитор в першій частині Симфонії, використовуючи *поліфонію систем*, де одна система заснована на нотації класичного і відносного часу, а інша задіє час абсолютний і нотований із застосуванням алеаторики.

Так, перша частина містить довільне чергування відносної метричної системи й абсолютного часу «авангардного» тексту. Другий спосіб передбачає відмову від метра, розміру, фіксації певної звуковисотності, пропонуючи натомість хронометраж фрагмента, що звучить, виражений в абсолютних одиницях часу, гру довільних нот і *glissando* по графічній моделі в зазначеному регістрі, атональну імпровізацію.

Загальна структурна схема першої частини, виходячи з авторських позначень у партитурі, виглядає наступним чином:

вступ - A-B-C-D-E-F-G-H-J-K-L-M-O-P-Q-R-S-T-U-W

A1-B1-C1-D1-E1-G1-H1-K1-L1-M1-O1-P1-R1-S1-T1-U1-W1

A2-B2-C2-D2-E2- G2-H2-J2-K2-L2-M2-N2-O2-P2-Q2-R2-S2-T2

При цьому форма трактується вільно, повторення і варіювання відсутні. Однак буквені позначення («цифри») не є свідченням принципу варіаційності або тричастинності.

При такій семантичній невизначеності в організації звукового матеріалу, коли відсутні пізнавані елементи музичної мови, поставимо завданням означити найбільш значущі диференційовані звукові структури.

Вступ (тт.1–4) містить темброво-інтонаційні зерна, знакові для всієї першої частини. Симфонія відкривається вибагливою темою, що звучить у флейти з передачею її гобою (такий прийом переходу теми від інструмента до інструмента задіяний і в Першій симфонії), а також із залученням тембру дзвонів на тлі акордів *pizzicato* в арфи і низьких струнних інструментів.

Вступ написаний у перемінному розмірі 3/8 – 4/8. Це експонування образної сфери *людського*. Традиційна метрична система, класично інтерпретовані звуковисотність та ритм сприяють такому семантичному

визначенню. Тембр флейти також є знаковим в рамках першої частини Симфонії як знак сфери людського (*Приклад 18* Додатку А).

Подальший виклад побудовано на чергуванні епізодів, організованих у різних техніках. Так, образна сфера, що втілює «людське», суб'єктивне (А-В-С) репрезентована звучанням тембрів дерев'яних духових (гобой, англійський ріжок, кларнет, контрфагот), багато задіяною групою ударних (вібрафон, ксилоримба³⁸, великий барабан, трикутник, там-там пікколо, підвішені тарілки, оркестрові дзвони). Слід відзначити, що у Третій симфонії (як і в Першій) група ударних представлена надзвичайно розмаїто та є численною, – і за тембровим, і за видовим розмаїттям (складається з чотирьох підгруп).

Експонування *надлюдської* (*позалюдської*) образної сфери марковано і семантично зумовлено, як і в Другій симфонії, не лише темпом, а й іншими механізмами музичної поетики (див. *Приклад 19* Додатку А). Абсолютизація часу цих фрагментів, протиставлення відносного – абсолютного, об'єктивного – суб'єктивного, обрив зв'язку через категорію метра і темпу, співвіднесених з людиною (відповідність диханню, серцебиття, ритму кроку *etc.*) пропонує когнітивну модель розуміння цих фрагментів як апології простору, що звучить, на відміну від фрагментів, що вказують на час людини. Так, актуалізується і сама організація часу. В. Сильвестров виходить на особливий метарівень часової організації. «Симфонія – це відображення світобудови, але в звуках, в музиці. <...> Моя симфонія авангардного періоду, “Есхатофонія” – в ній був зв'язок зі світобудовою у буквальному сенсі: Геракліт, Демокрит, стихії, космічні пасторалі» [152, с. 139].

На чергуванні двох образних сфер (як уже було зазначено вище) – умовно, *людської* і *надлюдської*, – побудована драматургія першої частини Симфонії. Епізоди, що репрезентують дані образні сфери, позначені композитором в першому випадку відносним часом, у другому –

³⁸ Ударний інструмент, відповідний ксилофону – з розширеним діапазоном.

абсолютним. Схематично спробуємо окреслити будову драматургії першої частини Третьої симфонії, увиразнюючи її симетричність:

вступ-А-В-С – перша образна сфера (людина)

D-E – друга образна сфера (космос)

F-G-H (з елементами алеаторики у струнних)

J-K-L-M

O

P-Q-R

S-T

U-W

A₁-B₁-C₁ (космос)

D₁-E₁ (людина)

G₁ (космос)

H₁ - одиничний приклад, коли в одній «цифрі» представлений спочатку абсолютний час (т. 93), надалі змінюється відносним (тт. 93–101). Зауважимо, що *H₁* є свого роду математичним вододілом, що, тим самим, маркує принцип симетрії: структура першої частини Симфонії – 56 епізодів з урахуванням вступу, даний епізод (*H*) – 28-ий, тобто ділить її навпіл. Після епізоду *H₁* відносний час (як знак образної сфери, пов'язаної з людиною) відсутній в першій частині симфонії, змінюючись часом абсолютним.

K₁-L₁-M₁-O₁-P₁-R₁-S₁-T₁-U₁-W₁ – друга образна сфера

A₂-B₂-C₂-D₂-E₂- G₂-H₂-J₂-K₂-L₂-M₂-N₂-O₂-P₂-Q₂-R₂-S₂-T₂ – друга образна сфера

Розглянемо далі, знакові для драматургії першої частини «Есхатофонії», семантично забарвлені окремі епізоди. У даному аспекті можемо виокремити три найбільш значущих теми.

Перша тема – умовно *тема людини*, втілена у флейтовому соло *D₁*, т. 86 (Приклад 20 Додатку А).

Ця тема звучить, «зависнувши» над «прірвою» мовчання всього оркестру. Показово, що для вираження *теми людини* В. Сильвестров обирає

тембр флейти, що вважається семантично «холодним», а не струнних (наприклад, виразного, «грудного» теплого тембру віолончелі чи скрипки). Ймовірно, слідом за небайдужістю імпресіоністів до тембрів дерев'яних духових (починаючи з К. Дебюссі), В. Сильвестров у ранньому періоді творчості часто звертається до цієї групи оркестру (і до тембру флейти особливо). Пояснити це можна також специфікою трактування образу людини в «Есхатофонії». Тут відсутній суб'єктивний герой, людина мислиться як одна з багатьох у низці поколінь, як «піщинка історії». Відзначимо також, що, починаючи з Четвертої симфонії, в якій суб'єктивне першоджерело «прорвалося нарешті, в сферу образності ранніх симфоній В. Сильвестрова, де рух від *musica mundana* остаточно змінюється полюсом *musica humana*, найбільш знаковий тематизм (що так чи інак торкається теми людини) доручається композитором струнним інструментам.

Друга значуща тема першої частини «Есхатофонії» – тема мідних духових (розділ S_1 партитури), яку умовно можна визначити як *тему трубного гласу* (див. тему повністю – приклад 21 Додатку А):

Тема трубного гласу (*tuba mirum* – глас Божий, «засурмить труба нам»³⁹), як і тема людини звучить сольно, без супроводу інших інструментів оркестру. Вона є кульмінацією першої частини (драматургічний рівень). Її

³⁹ Відсилання як до «Реквієму» В.А. Моцарта, так і до теми труби з першої частини Третьої симфонії О. Скрябіна, потрактованої в контексті «Божественної поеми» як біблійний символ, а також до «Поеми екстазу» з розширеним складом мідної групи.

семантика пов'язана з базовою установкою європейської свідомості – сприймається як певна точка-підсумок, яка стрімко випрямляє циклічну модель часу і повідомляє йому лінарним спрямованість. Згідно з концепцією А. Гуревича, європейська часова модель Нового часу відрізняється векторною спрямованістю: «Розірвавши циклізм язичницького світогляду, християнство сприйняло зі Старого заповіту переживання часу як есхатологічного процесу, напруженого очікування <...>. Нове усвідомлення часу спирається на три визначальні моменти – початок, кульмінацію і завершення життя роду людського. Час стає лінійним і незворотним» [48, с. 120-121].

Тема трубного гласу семантично відповідає опорній точці європейського сприйняття часу, яке задає глибину перспективи, історичність, таке розуміння задає лінійну послідовність *минулого – сьогодення – майбутнього*. Це точка переходу, доленосна і невідворотна, яка становила сутність історизму європейської історії з часів розподілу – *до і після* Різдва Христового, що зумовлює відчуття історичного хронотопу.

Варто вказати, що тембрам мідних духових інструментів у симфоніях В. Сильвестрова також відводиться ключова драматургічна роль. В історії симфонізму можна простежити семантичну зумовленість найважливіших типів тематизму, пов'язаних з тембром мідних духових. Найбільш показові приклади – тема фатуму з Четвертої симфонії П. Чайковського, яка започаткувала специфічне трактування цього тембру: «... фатальна сила, яка <...> як Дамоклів меч висить над головою і неухильно, постійно отруює душу»⁴⁰, симфонії Г. Малера (тромбон у Третій симфонії, труба – у П'ятій), «вагнерівські» тромбони тощо.

Примітним є звернення до тембру мідних духових (зокрема, тромбонів) і надалі в творчості В. Сильвестрова – в Четвертій симфонії, в якій тема тромбонів також семантично проінтерпретована на кшталт *теми трубного гласу* з «Есхатофонії».

⁴⁰ Кремлев Ю. Симфонии П.И. Чайковского. М.: Госмузиздат, 1955. С. 162.

Подальше «розпорошення», «розсипання» звукового матеріалу, переважання дво- тризвучних мотивів породжує асоціації з композицією таємничих робіт І. Босха, де ціле приховане за множинністю дрібних деталей, в «активному копирсанні» виявляючи тлінність буття і полярність людської природи. Крайній вираз цієї тенденції в музиці першої частини «Есхатофонії» знаходимо в епізоді *Agitato, estatico!* (Нотний приклад 22 Додатку А):

The image shows a musical score for two parts: Fl. picc. (Piccolo Flute) and Fl. (Flute). The score is marked with a box containing 'K2' and the tempo/mood 'Agitato, estatico!'. The tempo is indicated as '7'' (seven seconds). The score is divided into two sections, labeled '1' and '2', with a measure number '120' at the beginning. The notation is dense and complex, featuring many notes and rests, characteristic of a highly detailed and chaotic musical passage.

Тембри флейти та інших дерев'яних духових, як було зазначено вище, в першій частині Симфонії пов'язано з образною сферою людини. У фрагментах, семантично відмінних (означених нами як образна сфера надлюдського), як правило, переважають різноманітні ударні інструменти і сонори струнної групи. Однак, у даному епізоді *K2* авторська інтерпретація тембру дерев'яних духових є іншою: вони постають в новій якості в алеаторного-сонористичній композиції, втративши зв'язок з логосом і пафосом наративу. При цьому запис в партитурі гранично деталізовано, окремо читається не лише кожна партія, а й партія кожного інструмента.

Також вагомим аспектом тембрової драматургії в першій частині «Есхатофонії» є застосування дзвонів, інтерпретованих як бій курантів і поминальний дзвін, який повідомляє про марність і тлінність людської історії. Дзвоновість трактується не як набат, заклик, а як констатація, як підсумок розвитку. Після теми трубного гласу разом із дзвонами використовується *frusta* (хлопавка), що інтерпретується як звучання пострілів. Її удари тривають протягом звучання епізоду *B2-C2-D2-E2-G2-H2*, готуючи вказаний кульмінаційний епізод «*Agitato, estatico!*».

Перша частина Симфонії завершується кластером струнних на *pianissimo*, змінюючись на *e-a-d-g* у контрабасів (*T2*), що змінюється далі – 13-ма секундами тиші.

Феномен першої частини «Есхатофонії» полягає в тому, що В. Сильвестрову вдалося втілити один із найбільш доленосних і драматичних сюжетів – апокаліптичний сюжет – поза колізіями засобів драматичного розвитку, властивих класичній драматургії перших частин сонатно-симфонічного циклу. Використовуючи «поліфонію систем» і темброву драматургію, а саме, тембр флейти для втілення образу сфери людини, тембр мідних духових в *темі трубного гласу* та оркестрові дзвони, інтерпретовані відповідно до есхатологічного відчуття приреченості глибоко драматично, композитор змальовує крихкість і кінець історичного хронотопу.

Той простір, де людина впізнає себе, який ми означаємо світом, якому присвячена була Друга симфонія, в «Есхатофонії» наповнюється ходом часу, ходом історії. Віднаходячи відчуття часу, людина прирікає себе на особливий тип хронотопу, при якому *минуле – сьогоднішня – майбутнє* виявляються детерміновані і взаємообумовлені. Однак криза цього хронотопу, виявлена у другій половині ХХ століття, що засвідчує сучасна філософія, дуже тонко була відчута В. Сильвестровим і втілена в художній концепції Третьої симфонії. У цій новій картині світу, що переважає в теперешньому нашого повсякдення, вже немає відкритого горизонту майбутнього і минуле вторгається в теперішнє. (згадаємо Г. Гумбрехта з показовою у даному контексті назвою праці «Розладнаний час»: «це широке теперішнє вже не має часовості, яка плине в одному напрямку. Це не векторна часовість» [33, с. 69]). Автоматизм історичної картини світу втратив чинність, змінившись пошуком актуального хронотопу. Цей процес і склав суть поезики «Есхатофонії», втіленої у першій частині Симфонії.

Друга частина Симфонії являє собою алюзії до ностальгічної картини минулого. Музичний текст занотований шляхом використання традиційних

засобів виразності – композитор використовує певну звуковисотність, визначає темпову дефініцію ($\text{♩} = 100$), змінний метр (4/8, 3/8).

Панівною у другій частині образною сферою своєрідний звуковий «портрет» золотої доби музичного західноєвропейського мистецтва – доби класицизму. Використання тембру дзвіночків і челести, ажурна «в'язь» партитури, репетиційна техніка, переважання дрібних тривалостей викликають у пам'яті «мару» галантного стилю. Вирішується це завдання шляхом використання звукових структур, семантично означуваних як імітація ходу годинника, бою курантів, «цокання», іграшкового тембру музичних скриньок. Розглянемо детальніше особливості драматургії другої частини «Есхатофонії». Авторська схема другої частині згідно з позначеннями партитури наступна:

Вступ- A-B-C-D-E-F-G-H-J-K-L-M-N-O-P-Q-R-S-T-U

Вступ відкривається темою у дерев'яних духових інструментів. Пуантилізм, «... а саме так називають музичну тканину, що складається з одиничних звукових точок <...> може акцентувати не лише висотний аспект звуку, але і тембровий, і ритмічний»⁴¹ використано як техніку в окремих фрагментах другої частини. Композитор задіює крайні регістри і прийом передачі теми від одного тембру іншому (Див. Нотний *приклад 23* Додатку А).

Інтенаційно тема складається з двох мотивів-зітхань, що закінчуються ферматі; перший – у бас-кларнета, флейти, віброфона, гобоя, оркестрових дзвонів на тлі *pizzicato* арфи і флажолетів струнних, другий – у челести, дзвонів і кларнета. Завершується вступ «ударом» дзвони, проте тієї драматичної доленосної семантики, якою наділені дзвони в першій частині Симфонії, тут немає. *Pianissimo* дзвонів немов запрошує до спогаду, до актуалізації історії в її ідеалістичному уявленні, немов відкриваючи сторінку прекрасного минулого.

⁴¹ Теория современной композиции: Уч. пособие / ред. В. С. Ценовой. М.: Музыка, 2005. С. 176.

Примітно, що, незважаючи на звернення до «золотої доби» класицизму, класичної інтонації (по типу рельєф-фон) і функціонального синтаксису, що чітко окреслювали б межі музичного висловлювання, також годі шукати в Третій симфонії. В. Сильвестров використовує у другій частині «Есхатофонії» окремі класичні засоби композиторського письма (такі, як метроритм, темп, певна звуковисотність). У даному випадку, як і в Другій симфонії, йдеться про розосереджений тип тематизму, а тому, здійснюючи аналіз, послуговуватимемось виокремленням найбільш семантично визначеним звуковим структурам.

У другій частині актуалізується тембр всієї групи дерев'яних духових інструментів із панівним значенням флейти в поєднанні з ажурною в'яззю челести, двох арф, вібрафона. Іноді тембр флейти поступається звучанню гобоя і «пряно-казкового» англійського ріжка (наприклад, у *D-E*, т. 24–32).

Так, «пасторальний» розділ (*G – H* партитури) сповнено перекличками трелей дерев'яних духових і струнних інструментів у супроводі вишуканого мережива руху дрібними тривалостями челести, вібрафона, дзвіночків і дзвонів (див. нотний приклад 24 Додатку А).

Однак, через відсутність мелодичної лінії, мелодії як такої, а також враховуючи фрагментарність та «уривчастість» цих поспівок, можемо говорити не про буквальне повернення до поетики пасторальності в цьому розділі. Це – немов «подих» аромату безтурботної доби, котра, проте, безповоротно проминула. В. Сильвестров поймає їх фонемами минулих епох, які обережно торкаються пам'яті слухача.

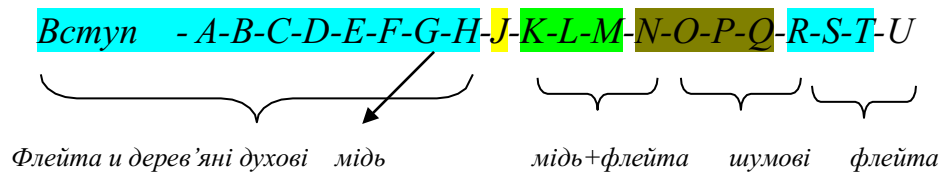
Наступний розділ (*J*) пов'язаний із домінуванням звучання мідних духових інструментів. Досі тембр мідних практично не використовувався в цій частині Симфонії, означеної «флером» пасторальності, проте в тт. 52–56 звучання мідних духових (за підтримки дзвонів, великого барабана і фортепіано), змінює звучання панівної раніше флейти, яка, в свою чергу, «відповідає» міді (т. 57).

Флейта звучить у сольному викладі (в дусі мікротивів із трелями, репетиційними тридцятьдругими, форшлагами тощо) включно до *L*, т. 68 (Приклад 25 Додатку А).

Далі розпочинається «дуєт» флейти і мідних духових (до т. 72). Наступний епізод (*M*) – панування звучання перкусії (дзвони, дзвіночки, вібрафон, челеста) і струнних (партії яких розписані докладно, по пультам).

Наступний розділ (*N-Q*, тт. 83–104), в якому задіяні виключно ударні інструменти (див. Приклад 15 Додатку А), ілюструє тезу В. Сильвестрова про поступовий перехід від персоналізованого тембру до шумового звуку: «Музична фонема занурюється в океанність і розчиняється в шумі» [237, с. 245].

Спробуємо представити схематично темброву драматургію другої частини «Есхатофонії», спираючись на наявні буквені позначення у партитурі:



«Темброва» реприза (*R*, див. Приклад 26 Додатку А), в якій у повному обсязі задіяні дерев'яні духові інструменти, означена проведенням на *forte* теми у флейти і флейти *piccolo* в високому регістрі. Її звучання зумовлює асоціації з іграшковими (механістичними) тембрами пташиних трелей, дитячих свистків, шуму і цокання.

Звучить свого роду музична емблема звукового образу світу доби класицизму. Адже саме для XVII – XVIII століть у контексті механістичної революції характерно розуміння Творця як Годинникаря, а світу – як годинникового механізму. І як раз у цей період набуває поширення в європейській повсякденній культурі годинник: «один із західних народів, саме німці, винайшов механічний годинник, цей моторошний символ поточного часу. Бій годин, що звучить вдень і вночі з незліченних веж Західної Європи, є, вочевидь, найжахливішим вираженням, яке взагалі здатне

дати собі історичне світовідчуття», – констатує О. Шпенглер [195, с. 142–143].

Таке апелювання до іграшкового тембру підсилює завершальний розділ (умовно – *кода*) другої частини (*U*, тт.125–132), представлений соло челести (*Приклад 27* Додатку А).

Відзначимо, що звернення в другій частині «Есхатофонії» до «звукового портрету» класицизму є важливою віхою у творчому шляху композитора, що відкриває характерний ностальгичний модус висловлювання. При цьому ностальгія розуміється не в загальному значенні – як жаль за міфологічною «золотою добою», а, скоріше, в етичному сенсі – як тип рефлексії. «*Reverberation past*» – так у фундаментальному дослідженні шляхів розвитку музичного мистецтва другої половини ХХ століття «*Modern Music and After*» П. Гріффітс [211] охарактеризував стиль В. Сильвестрова, присвятивши його творчості один із розділів праці. Або, за словами Алексіс Л. Бойлен⁴², ніхто у цьому сенсі не може дозволити собі бути наївним. Сучасна людина знаходиться у просторі, в якому все завжди щось означає.

Третя частина «Есхатофонії» являє собою алеаторно-сонористичний комплекс. Йдеться про утворення алеаторними та сонористичними прийомами «власних особливих тематичних елементів, які спричиняють трансформацію уявлень щодо тематизму та способів його розвитку» [93, с. 8] із проголошенням факту тотальної трансформації, а точніше, виходячи з програми Симфонії, загибелі класичних звукових структур. Згідно з буквеними позначеннями в партитурі, структура третьої частини є такою:

A-B-C-D-E-F-G-H-J-K-L-M-N-O-P-Q-R-S-T-U-W

A₁-B₁-C₁-D₁-E₁-F₁-G₁-H₁-J₁-K₁-L₁-M₁-N₁-O₁-Q₁.

Мелодика як базова категорія, темп (найважливіший семантичний показник), метр, звуковисотність, ритм, гармонія як синтаксис – усі ці змістоутворюючі для музичного твору чинники – відсутні. Сам процес

⁴²Див. Бойлен А. Візуальна культура. Київ : ArtHuss. 2021. С.17.

відтворення цих звукових структур стає семантично ціннішим, за К. Майденберг-Тодоровою, виникає прецедент артикуляційного тематизму [там само], коли сам акт вимови тексту набуває ознак формотворення (Див. *Нотний приклад 28* Додатку А).

Подібний арсенал засобів вираження був спостережений і в Другій симфонії як факт маніфестації буття як об'єктивної звукової реальності, звільненої від людської присутності, що засвідчує необхідність розриву з традиційним для концепції жанру симфонії антропоцентризмом. Натомість у втіленні художньої концепції «Есхатофонії» композитором обрана стратегія виразності, що, як можна припустити, має на меті показ можливостей виходу музичної мови за свої межі. «Есхатофонія – це загибель і народження, але пов'язані зі звуком, а не зі словом. <...> Виходить, що загибель і народження – це процес такої, мовби пульсації: персональний звук і персональна фонема занурюються в океані. <...> Я тоді побачив, що це есхатологічна єдність: загибель призводить до народження нового світу» [237, с. 245].

Засвідчена в партитурі тотальна неможливість інтонування для четверного складу оркестру у всій третій частині є закономірним підсумком розвитку драматургії макроциклу «Есхатофонії». З точки зору філософії звуку Третю симфонію цілком можна зарахувати до фіналоцентристської моделі жанру, оскільки фінал демонструє онтологічну установку загибелі звуку в контексті класико-романтичної європейської музичної системи.

За С. Павлишин, Третю симфонію композитор трактує як «перехід музики від загибелі до відродження. У його розумінні діалектична єдність деструкції і конструкції виражається в тому, що посіяне зерно повинно загинути, щоб постало нове життя» [117, с. 19]. Темрява і родючість «гумусу» хтонічних глибин несвідомого забезпечує можливість цього вічного коловороту.

Резюме. Здійснений композиційно-драматургічний аналіз Третьої симфонії «Есхатофонія» відкриває перспективи нового бачення як авангардного періоду творчості В. Сильвестрова, так і еволюції

симфонічного творчості митця в цілому. Запропонований онто-семантичний підхід в дослідженні сприяє досягненню трансформації жанрового інваріанта симфонії в українській композиторській практиці.

Третя симфонія В. Сильвестрова концептуально долає типологічну нормативність жанрового інваріанта. «Есхатофонія» – тричастинна симфонія – декларує історизм як тип свідомості (*homo historicus*) і категорію часу як базову. Заявлена автором в програмному імені Симфонії висота філософського досягнення проблеми онтології музичного звуку послідовно втілена в драматургії твору. Перша частина при цьому трактується як точка неповернення, що повідомляє лінеарність і випрямляє циклічну «пружину» архаїчного часу, маркується *темою трубного гласу*. Друга частина може бути розглянута як ностальгія за «золотою добою» західноєвропейської музики з актуалізацією ліку часу. Третя частина усвідомлюється слухачем як результат факту загибелі звуку (що розуміється в контексті класико-романтичної музичної системи), який, водночас, є запорукою потенційного відродження звуку в новій якості.

Актуальний для подальшої творчості композитора елегійний модус вислову (втілений, в тому числі, в зверненні до жанрів епітафії, пост-музики, *постсимфонії*, *постлюдії*) стає можливим після масштабного «апокаліпсису» звуку, декларованого 29-річним В. Сильвестровим в Третій симфонії, що є якісно новим етапом онтологічної динаміки жанру в цілому.

3.2. Четверта симфонія: ліричний дискурс *homo reflexicus*

Розглянуті раніше у дослідженні перші три симфонії В. Сильвестрова є найяскравішою сторінкою авангардного періоду творчості композитора і втілюють принципи оригінального музичного мислення автора. Створені на хвилі піднесення «київського авангарду» в 1963–1966 роках, вони змінили уявлення про поетику жанру симфонії не тільки в контексті тенденцій розвитку українського симфонізму, а й створили прецедент глибинної трансформації жанрового інваріанта симфонії, зберігши при цьому його

онтологічну сутність і засвідчивши абсолютно нові шляхи розвитку симфонічної музики. Четверта ж симфонія дещо відстоїть і хронологічно, і стилістично, і вирізняється градусом застосування авангардних технік. У хронологічній послідовності досліджувані перші чотири симфонії В. Сильвестрова можна схематично зобразити так:

Симфонія №1 (1963/1974) → Симфонія №2 (1965) → Симфонія №3
«Есхатофонія» (1966) → Симфонія №4 (1976)

Перед тим, як перейти безпосередньо до аналізу Четвертої симфонії, окреслимо у загальних рисах значення даного твору в контексті симфонічної творчості митця. Зважаючи на значну часову відстань Четвертої симфонії від досвіду «космічних пасторалей» шістдесятих, вкажемо на таку ознаку, процитуємо Автора; «У 60-ті – 70-ті роки домінувало прагнення до прямого висловлювання. Тобто актуальність мови демонструвалася прямо. Деякі композитори прагнуть до неї і сьогодні, доходячи до понадактуальності... І ми губимося в нескінченості цієї актуальності. <...> П'ята Симфонія – це 1980-1982 рр. Наростає тенденція до метамови, до метафори» [151, с. 135]. Отже, Четверта симфонія належить до періоду актуального висловлювання, на відміну від «слабкого» стилю у творчості В. Сильвестрова. Саме тому її обрано як завершальну в циклі ранніх симфоній.

З іншого боку, Четверта симфонія є певним містком, що з'єднує віху авангардної мови і поступової зміни модусу «авангардовості» у творчості композитора виразністю іншого типу, яку умовно можна визначити як неактуальний стиль. «Найбільше мене дратує <...> те, що друкують в проспектах фестивалів. Як приліпили тобі ярлик – що ти спершу був авангардистом, а потім звернувся до простої мови, до *неоромантизму* – так і кочує з проспекту до проспекту. Це є абсолютно поверхневим» [151, с. 304], – стверджує В. Сильвестров.

Проте, цілком очевидно, що вже П'ята симфонія є проявом оновленої музичної мови композитора. Четверта ж (з одного боку, її відділяє десять років від створення Третьої і, з іншого боку, шість років – від П'ятої) –

займає положення на межі, замикаючи шукання раннього періоду. Однак, вище йшлося, скоріше, про манеру, про еволюцію композиторських технік. Четверта симфонія зацікавлює, виходячи з нового розуміння жанрового інваріанта симфонії, у більш узагальненому вимірі – йдеться про оновлену якість поезики і пошуку співмірних когнітивних моделей при дослідженні твору. Зупинимось детальніше на розгляді особливостей поезики даної Симфонії, враховуючи наявні наукові напрацювання.

Із натурфілософських пошуків першооснови, космогонічності, проблематики простору-часу фокус онтологічних шукань у Четвертій симфонії зміщується на буття людини. І людина в цій Симфонії трактується дуже суб'єктивно і персоналізовано, зовсім не як безлика «частка» історії людства – у повній мірі мова йде про *musica humana*.

Це постає новим виміром у методі конструювання відносин митця і дійсності в умовах зміни парадигми створення музичного твору (техніки письма та її впливу на акт композиторської творчості), а також є маркером онто-сонологічної динаміки в ранніх симфоніях В. Сильвестрова.

«Твір <...> мистецтва більшою чи меншою мірою характеризується відносною замкнутістю, тобто зображує особливий мікросвіт, організований за своїми специфічними закономірностями (і, зокрема, характеризується особливою просторово-часовою структурою)» [174] – так Б. Успенський наголошує на найважливіших когнітивних ознаках організації твору мистецтва. Тож, ранні симфонії В. Сильвестрова влаштовані кожна по-іншому, щоразу виходячи з нового розуміння шляхів організації цього «мікросвіту». При дослідженні поезики ранніх симфоній митця нам цікавий вектор, який увиразнюється від Першої симфонії як «точки відліку» симфонічної творчості через натурфілософську проблематику Другої і Третьої симфоній (в кожній – по-своєму унікальний) до ліричного персоніфікованого (цілком суб'єктивного) простору Четвертої симфонії.

Перед викладом власних положень аналітичної інтерпретації Четвертої симфонії, згадаємо ще раз, що даний твір було проаналізовано О. Зінькевич у

монографії, присвяченій дослідженню української симфонії на сучасному етапі [47] як приклад спадкоємності за контрастом з композиторами-попередниками. Дослідниця розглядає дану Симфонію в якості «трагічно забарвленої симфонії-сповіді» [47, с. 75]. Основні віхи, які є ключовими в цьому творі, згідно концепції О. Зінькевич – це ритм сарабанди, який «просвічує в грізному і одночасно тривожному хоралі вступу», далі – пасакалія, що є підсумком хвильової розробки та тематичного інтегрування, яка «підкоряє собі весь подальший хід подій» [47, с. 76], і, нарешті, визначальна для трагічного характеру Симфонії роль мідних інструментів. Також для дослідниці найважливішим моментом є роль, яку посіла Четверта симфонія В. Сильвестрова в процесі становлення українського симфонізму, який продовж 1970-х років віднаходив нові виміри та нову виразність: «Певною мірою рубіжним слід вважати 1971 рік, коли були створені Симфоніета Є. Станковича, Третя симфонія Ю. Іщенко, “Сад божественних пісней” І. Карабиця. Як засвідчив час, поява цих творів була не поодиноким “проривом в новизну”, а початком важливих зрушень, що призвели в кінцевому підсумку до стадіального вирівнювання українського симфонізму з провідними симфонічними школами радянської музики» [там само].

Таким чином, представлена в дисертаційному дослідженні концепція поетики Четвертої симфонії спиратиметься і, в деяких положеннях, доповнюватиме і вступатиме в діалог із здійсненим О. Зінькевич дослідженням цього твору. Головним чином, відмінність напрямку векторів підходів полягає в тому, що в даному дослідженні Четверта симфонія розуміється як певний етап в симфонічній творчості В. Сильвестрова в дискурсі рефлексивної монодрами, як рух від *musica mundana* до *musica humana*, в якому уникнено розуміння симфонії як драми⁴³ в той час як в авторській концепції О. Зінькевич Четверта симфонія розглянута як

⁴³ Про уникнення симфонії-драми наведемо висловлювання В. Сильвестрова «Симфонія як драма, тобто як текст, який подвоєє життя, вже написана. <...> Симфонія як жанр переправила нас на той берег і там відкрилися неймовірні простори. Якесь своє життя. Воно не має тієї напруженості й драматизму, які є на цьому березі» [151, с. 136]

драматична симфонія (що типологічно кореспондується з симфонізмом Д. Шостаковича) та є сторінкою ілюстрації внутрішнього процесу динаміки жанру української симфонії 1970-х років. У цей період історії вітчизняної музики «... українська симфонія надзвичайно розширила свою поетику, і її жанрово-стильова багатолікість проявляється не просто в розмаїтті, але навіть – в полюсності художніх явищ» [47, с. 18]. Такі проекції одного твору можуть слугувати аксіометричному виміру його музикологічного досягнення.

Ключовим моментом, що вирізняє представлені наукові концепції є вихід у даному дослідженні за межі дискурсу класичної драматичної образності в Четвертій симфонії В. Сильвестрова. Цей твір не розглядатиметься як заснований на конфліктній драматургії з властивою їй хвильовою розробкою, а – як один з перших зразків рефлексивної монодрами у вітчизняній симфонії, в якій внутрішня структура тримається не за рахунок «сюжету», а, скоріше, завдяки особливій організації, *само-організації* внутрішнього улаштування. Коли структура втрачає характеристики сталості і набуває сили плинності.

Як уже було зазначено, Четверта симфонія (1976) є новим етапом в стильовому розвитку ранніх симфоній В. Сильвестрова. Це одностайна композиція, яка в найбільшій мірі з усіх ранніх симфоній демонструє зв'язок з класичною будовою жанрового інваріанта, апелює до сонатної форми завдяки артикульованому синтаксису та інтонаційній системі твору, що є опізнаваним слухом.

Симфонію створено для струнних і мідних духових інструментів, всі драматургічні колізії втілено за допомогою залучення обмеженої тембрової палітри (при цьому настільки майстерно, що слухач не відчуває себе збідненим). Драматургія Четвертої симфонії – дуже цілісна, демонструє взаємозумовленість, «схопленість» (вираз В. Сильвестрова) всіх елементів системи. На цю якість (в контексті аналізу Четвертої симфонії як симфонії-драми) вказує й О. Зінькевич: «... аналіз втілює за атиповим виглядом

продуману конструкцію, строгий розрахунок, жорстку логіку драматургічного розгортання» [47, с. 76].

У Четвертій симфонії актуалізуються алюзії до сонатної формі (що визначаються інтонаційно і тематично), однак застосування техніки композиції, яка не спирається на тонально-гармонічне мислення і функціональний синтаксис (до чого дослідник уже підготовлений досвідом аналізу перших трьох Симфоній композитора) не дають нам право буквально ототожнювати драматургію цієї Симфонії з класично вибудованою у сонатній формі, основна ознака якої – тональна реприза. Проте, на інтонаційному і тематичному рівні в структурі твору проглядаються риси сонатності (наявна експозиція основного тематизму – вступ, головна і побічна партії, що визначаються за інтонаційним і темповим контрастом, розробковий розділ, умовна реприза і кода).

Відкривається Симфонія темою, що виконує функцію вступу. Вона побудована на техніці кластерної організації акорду в хоральному викладі. За О. Зінькевич, «хорал одразу, без підготовки вводить в екстремальну ситуацію (все струнні на фортіссімо), весь він – трагічний полюс установок: кластерної техніки і завуальованої функціональності (особливо відчутної в лінії баса)...» [47, с. 78]. Початковий імпульс теми – активне, вольове начало, динаміка – гучна (*ff*), з позначенням *pesante* (див. *Приклад 29* Додатку А).

В умовах *Andante* В. Сильвестров використовує змінний метр (3/4 - 4/4 - 5/4). З точки зору жанрової визначеності, О. Зінькевич вказує на алюзії до ритму сарабанди, вказуючи проте на «метричну розмитість» [47, с. 8].

Щодо принципів музичної організації вертикалі, вкажемо, що у даному випадку композитор звертається до улюбленого прийому, заснованому на «тривалих» кластерах струнних (яким активно послуговувався композитор в Другій і Третій симфоніях) і в яких простежується «мелодична» лінія кожного голосу (поліфонічність оркестрової тканини). В. Сильвестров, говорячи про П'яту симфонію, обумовлює значення вступу для драматургії твору. Але ці слова цілком правомірно перенести щодо вступу Четвертої

симфонії: «Оцей кластер, з якого починається симфонія, це не просто кластер, а наче погляд, що пронизує її до самого кінця» [151, с. 138].

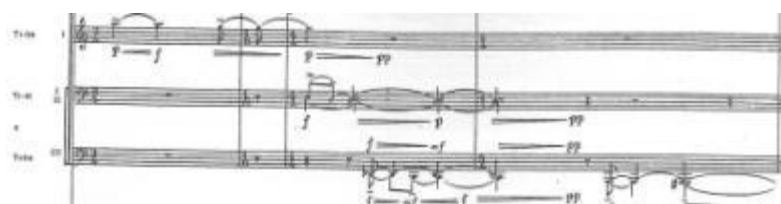
У середині *теми вступу* відбувається зіставлення статичних елементів – «зависаючого» остинато на малій терції *b-des* в верхньому голосі (перші скрипки *divisi*) з хроматичним рухом в середніх голосах і лінії баса. Рух баса закінчується «розв'язанням» в *b-moll*. Забігаючи наперед, вкажемо на виняткову роль саме цього елемента – малої терції у вибудуванні концепції Четвертої симфонії. Це знак-вістря, що супроводжує найважливіші віхи цього твору. Це «очі», що неодступно, непорушно спостерігають за всіма її колізіями. Український художник і теоретик Тіберій Сільваши в есеї «Дерево Одиссея» посилається на античну природу такого споглядання, що перегукується з світобудовою простору і породжуються поглядом митця: «В грецькій міфології є кілька персонажів, для яких споглядання і очі відігравали першорядну роль. Циклоп Поліфем. Тисячоокий Аргус. Едіп» [159, с. 53].

На фоні утриваленої терції *b-des* з'являється лірична *перша тема головної партії*, ц. 1 (див. *Приклад 30* Додатку А) – «пронизливо ніжна, незахищена мелодія, інтонаційно розлога, ладово і тонально розкута» [47, с. 78].

Тема звучить в партії скрипок і завдяки витонченому підголосковому плетінню струнних (скрипки і альти), «луни» вихоплених мотивів основної теми (при тому, що мелодія формально викладається одноголосно), переростає в об'ємне акустичне марево. На цей прийом в темі головної партії Симфонії вказує О. Зінькевич: «... тут використовується майстерно створений ефект реверберації: рух мелодії не припиняється, але кожен звук її затримується у двох – трьох скрипок, які протягнувши його якийсь час, підхоплюють продовження мелодії. Ці затримання, накладаючись одне на одне, утворюють післязвуччя, що створюють відчуття розсіяної лісової луни і підключають до сприйняття просторово-пейзажні орієнтири» [47, с. 78-79].

В. Сильвестров використовує для цієї теми так звану *зворотну артикуляцію* (термін О. Тарасової [169]) подібно до того, як використана вона в створеному в цей самий час вокальному циклі «Тихі пісні», на що вказує дослідниця, аналізуючи унікальний авторський артикуляційний комплекс. Використання алюзій до типово романтичних інтонаційних формул (низхідні секунди, висхідні септими, секвенції як прийом розвитку) сприймаються слухачем як наявні знаки романтичного дискурсу. Однак В. Сильвестров знаходить ряд виразових засобів, які деформують, змінюють семантичне поле теми. Йдеться про такі нюанси, які позбавляють її емоційної достовірності і додають їй ностальгічного забарвлення, трактуючи як тему-відгомін, тему-спогад. Ніби тему хтось «наспівує», задумливо перериваючись і продовжуючи через певний час з того ж місця. На це вказують затримання опорних звуків мелодії, що «зупиняють» загальний рух; використання неприродного в кінці фрази посилення звучності і передачі мелодії від струнних до важкої міді в умовах *ritenuto*; безтілесний, «задавлений» звук струнних, яким доручена тема.

Звернімо увагу, наприклад, як «відлуння» *першої теми головної партії* (в даному випадку, інтонація низхідної секунди) передаються від струнних, котрі цілковито домінують у головній партії, до тромбона і туби:



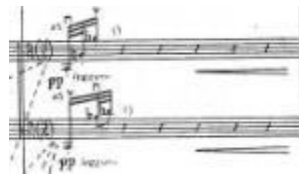
А в якості ілюстрації, де проявляється найбільш наочно затримання одного звуку мелодії, що зупиняє «природний» хід мелодичного руху і слугує своєрідним маркером рефлексії, вкажемо на подовження «е», що триває у скрипок (ц.3 партитури) і тільки в п'ятому такті змінюється оновленням рухом мелодичної лінії. Принагідно вкажемо, що вся мелодична лінія першої теми головної партії побудована більшою чи меншою мірою на такого роду «зависаннях» окремих її звуків:



Наступним важливим семантичним «острівцем» Четвертої симфонії є інтонаційна побудова у партії віолончелей, що передує новій темі, а саме – *другій темі головної партії*. Звучання тембру віолончелі (*pp*) викликає асоціативні зв'язки з семантикою чарівливості, спокою і усталеності шляхом домінування консонансних співзвуч і появи фонізму мажорної терції через октаву (*d-fis*) – *приклад №16 Додатку А*.

Даний інтонаційний контраст відчувається особливо гостро, тому що *друга тема головної партії, Allegro* (*приклад 32 Додатку А*), за характером образності (а також в ритмічному і темповому відношенні) відрізняється від *першої теми*. Однак інтонаційно вона «проростає» з лейтінтонації терції *b-des*, тобто пов'язана як з *темою вступу*, так і з *першою темою головної партії*.

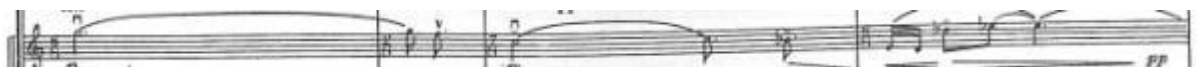
Друга тема головної партії в звучанні струнних проводиться на тлі педальної терції *b-des*, яка звучить у тромбонів і репрезентує інший полюс – активно-неспокійний стан, що передається пульсацією скрипок і віолончелей. Це багаторазово повторюване в арпеджованому викладі *c-h-b-des* у партії віолончелей створює марковану ритмічну пульсацію:



Незважаючи на асоціативний зв'язок із загальними формами руху, дана тема має яскраву характеристичність в контексті тематичної організації Симфонії. Як вже зазначалось, композитор підкреслює появу нового тематизму зміною темпу – *Andante* змінюється на *Allegro*. Розвиток другої теми головної партії (ц. 5) спричиняє фактурний рух, поступово залучаючи всю групу струнних на фоні «сяючої» нерухомо терції *b-des* у звучанні мідних духових (труби і тромбони).

Після контрапунктичного проведення першої і другої тем головної партії струнної групою (ц. 6), повертається видозмінена тема вступу 6/8, *fff*, в іншому темпі – *Meno mosso, Agitato*. Завдяки включенню тембру мідних духових інструментів тема набуває ще більш трагічного звучання. Вкажемо на таку ознаку драматургічного розвитку Симфонії, що виявляється у зрощуванні (синергії) теми вступу (яка в початково заданому ритмі звучить у міді) і ритмічного малюнку другої, пульсуючої теми у струнних (розмір 6/8). Повернення теми вступу після експонування тем головної партії О. Зінькевич визначає наступний чином: «хоральний пласт, що повністю зберіг свою ладогармонічну структуру, «оживає»: нервовий імпульс, який пробіг по початковому акорду, як електричний розряд, змушує задихати всю фактурну масу» [47, с. 79].

Драматургічний поступ призводить до розвитку енергії, яка накопичилася шляхом інерції руху, помноженої на ваговитість тембру мідних інструментів в активній другій темі головної партії. «Хода» хоралу (визначення О. Зінькевич [там само]) триває (з ц. 8), причому всі 25 тактів звучать на витриманому басі *b*. Далі (ц. 9) звучить видозмінена перша тема головної партії у соло альтя (*pp, Allegretto*) на фоні «пульсуючої» теми Вступу:

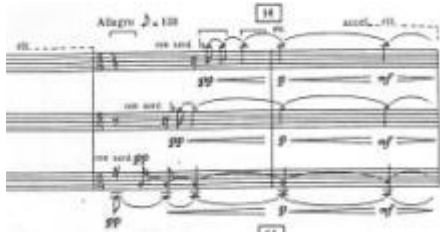


Наступна віха драматургічного розвитку Симфонії – експонування теми побічної партії, ц. 10 (приклад 33 Додатку А), в якій простежуються алюзії до усталеної семантики ліричного «оазису» *Andante*. Вона проводиться в партії засурдинених струнних у високому регістрі на *ppp (leggiero, dolcissimo)* із залученням змінного метру.



Щемливо-зворушлива тема, заснована на висхідному мелодичному русі переходить в приголомшливо милозвучний ліричний дует альтя і скрипки (приклад №34 Додатку А).

Її проведення приводить до розробкового розділу, заснованого на поперемінному чергуванні інтонацій теми побічної теми в партії скрипок з ясно помітним вторгненням інтонацій другої теми головної партії, підкреслене авторськими вказівками зміни темпу *Allegretto – Andante* (див. нотний *приклад 35* Додатку А). З цифри 14 до звучання тематизму у партії струнних приєднуються мідні духові (септима *c–h* у туби і терція *b-des* у тромбонів):



Багаторазове проведення лейтінтонації малої терції приводить до появи в партії тромбонів сольної теми (цифра 19, див. нотний *приклад 36* Додатку А).

Задана тривала «висота» *cis*, мелодичний рух стійкими ступенями *cis-moll* до цієї висоти, наступний «прорив» в *H-dur* звучить дуже яскраво і вирізняється із загального інтонаційного строю твору. Прокоментуємо цей ключовий момент драматургії словами автора Симфонії: «... *потім проривається тема тромбонів. Там та там. Ця мінорна терція – вона з самого початку билася. Билася, билася і потім цю стіну проломила. Це була дуже далеко стратегія*» [151, с. 99–100]. І в цій темі композитор також залучає принцип зворотної артикуляції: звучання теми переходить до туби в низькому регістрі, поступово сповільнюється, низхідні інтонації знову стають панівними, тема стихає на *pianissimo* (*pp* у туби (!)), яке звучить подібно до подиху, дещо незграбно і гротескно (*приклад 37* Додатку А).

Подальший розвиток у розробковому розділі, в якому поєднується ритмічний пульс другої теми головної й інтонації теми побічної партій у скрипок сягає епізоду *dolcissimo* (ц. 23, *приклад 38* Додатку А): перша скрипка соло втворює початкові інтонації теми, доручені тромбону (*es* третьої

октави, що немов би «світиться» вгорі, а також квартовий підхід до неї), в контрапункті з висхідними інтонаціями теми побічної теми.



Розвиток висхідних інтонацій на основі тематизму побічної партії в контексті цього епізоду призводить до «розбухання» фактури, переходу до фонового хроматичного руху, включаючи контонативне споглядання звукової множинності (цц. 24–30, див. нотний *приклад 39* Додатку А).

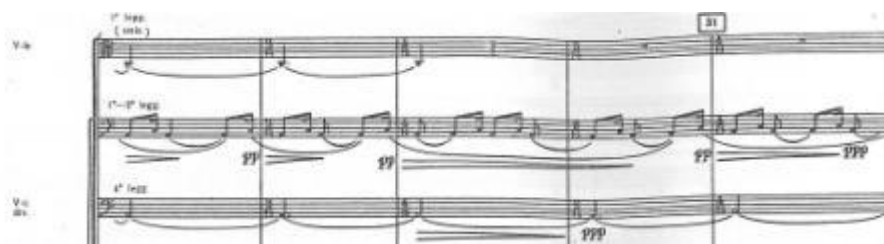


«Весь звуковий простір затоплює потік розжареної звуковий магми, що виривається з надр», – зазначає О. Зінькевич, називаючи цей епізод «найнещаднішою зоною розробки» [47, с. 80].

Висхідний поступ поступово набирає силу і в процесі розвитку характер його змінюється, інтенсивність руху в усіх голосах зростає, проте, якщо в дусі конфліктної драматургії це мало б привести до домінантового передикту і очікуванню репризи, то в даному випадку розвиток не призводить до кульмінації. В. Сильвестров був чи не першим, хто віднайшов і послугувався у звуковому світі вітчизняної музики феноменом рефлексії. «На зміну музиці почуттів і емоцій, психології “героя” і дії приходить інша епохальна установка в самоідентифікації культури – на показ процесу думки-дії, на усвідомлення образу Людини, що пізнає» [184, с. 193]. Тому схема «хвильової» розробки, відповідна в контексті класико-романтичної музики, в даному творі не спрацьовує. У Четвертій симфонії немає конфлікту зовнішніх сил і героя, немає психологізації, і, відповідно, – розвитку, який мав би привести до яскраво втіленої генеральної кульмінації. Амбівалентність тематизму носить не зовнішній, а внутрішній характер, походить від авторського способу висловлювання змін внутрішніх станів.

За аналогією з темою тромбонів, епізод розробки, побудований на висхідних інтонаціях теми побічної партії поступово нівелюється, переходячи в інший стан – умовно транс, або медитацію. Багаторазово

повторювана «заколисуюча» мала терція у віолончелей і контрабасів (протягом 32 (!) тактів) впливає гіпноотично на фоні призупиненого руху в інших голосах (ц.30–33): див. Нотний *приклад № 40* Додатку А.



Низький регістр, «нескінченне» повторення малої терції в низхідному русі на *pianissimo* в партії струнних на тлі «порожніх» октав може бути витлумачено як знак сну (порівняймо з «терцієвістю» низхідних поспівок колискових), а ширше – трансу, медитації, смерті. «Сон є одним з улюблених образів світової культури. У дискурсі рефлексії сон постає однією з предметностей ціннісної семантики. Сон як певний феномен музичної свідомості потребує набуття просторовості за рахунок часу. Важливо й інше: якщо розглядати сон у якості предметності рефлексії, то тоді він у певному сенсі – символ множинності свідомості», – зазначає Л. Шаповалова [184, с. 201–202].

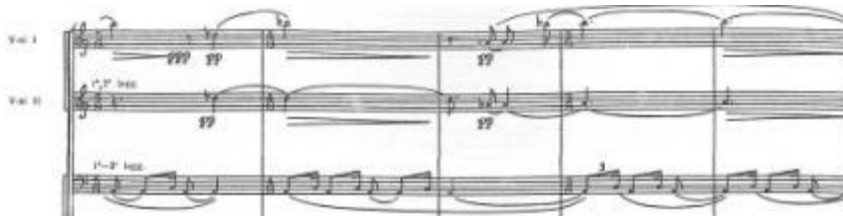
Існує перелік досліджень, присвячених семантиці сну і смерті та їхньому значенню в контексті драматургії твору (див., наприклад, Ю. Лотман «Сон – семіотичне вікно» [88], Б. Успенський [174] та ін.), де сон трактується як «резерв семіотичної невизначеності» [88, с. 126] з прихованим образом першоджерела. Таким чином, сон, як і смерть, в системі поезики виявляється символом, що сигналізує про зміну різних світів.

Граничний стан ліричної свідомості музики впливає і на структуру Четвертої симфонії, маркуючи закінчення розробкового розділу. Тема трансу – гранично протилежна для звичного для драматургії напруженого завершення розробки. Будучи, фактично, смисловою кульмінацією Четвертої симфонії (драматургічний рівень), дана тема (виходячи з її наявних музично-стилістичних характеристик) за зовнішніми ознаками є свого роду «антикульмінація» як статична, «порожня», монотемброва тема, яка звучить

на нетиповою для кульмінації звучності (*pianissimo*). Трактвана у такий спосіб кульмінація, втілена в *темі трансу*, є полярною усталеному потужному предикту як віхи драматургії класичної симфонії.

Виходячи з логіки будови драматичної хвильової розробки симфонії (на кшталт симфоній Л. Бетговена, П. Чайковського), *тема трансу* постає абсолютно алогічною. Однак, апелюючи до концепції рефлексивної монодрами, в якій зону розробки можна трактувати як зміну станів поза всякою драматичною напругою, дана «зупинка» в драматургії Четвертої симфонії не тільки логічна, а й є фактичною кульмінацією, означаючи межу життя – смерті.

Реприза Симфонії знаменується першою темою головної партії, яка звучить в контрапункті з відгомонами теми трансу (ц. 33). Далі (починаючи з ц. 34) в партії скрипок проводиться початковий мотив теми тромбонів із розробки, коли до звуку, що триває у верхньому голосі (в даному випадку, це ключовий для Симфонії звук *b*) «тягнуться» стрибки на широкі інтервали від *, h, as, d, des, c*. Вони звучать на тлі *теми трансу*, яка знову з'явилася (у партії віолончелей):



Після *теми трансу* звучання першої теми головної партії в репрізі сприймається семантичним знаком пробудження, яке виявляється синонімом *воскресіння*. Замість ординарної зміни стану всередині життя – вихід за межі пізнаного, перехід від смерті до життя. Останнє проведення першої теми головної партії звучить в репрізі на *ppp* (цц. 39–41) практично безтілесно, дуже прозоро, втративши ту сонористичну підголосковість, яка «огортала» її в експозиції.

Реприза Симфонії, головним чином, спирається на інтонації першої теми головної партії. Вона не відтворюється композитором буквально, а наче

«виткана» з найбільш упізнаваних її семантичних темброво-інтонаційних елементів. «Несміливе» звучання теми, що «проростає» і не завершується, повторюється кілька разів (щ. 31, 33, 37, 39, 41, див., приміром, *Приклад 41* Додатку А), переважаючи інтонаціями *теми трансу* (спадна мала терція *a-c*). *Тема трансу* в репризі Симфонії маркує нову якість першої теми головної партії, засвідчуючи її «інобуття». Про це ж свідчить і «просвітлений» тембр скрипки в високому регістрі, звучання теми головної партії (перша тема) подібно відгомону, відлунню. Вибудований таким чином фінал Симфонії відсилає слухача до катарсичних побудов, які є показовими саме для композицій, створених у рефлексивному дискурсі.

Таким чином, у Четвертій симфонії актуалізується фіналоцентристська модель (на кшталт принципу *сходження* в літургії). Заключне «слово» твору є доволі символічним – початково у солюючої скрипки в високому регістрі на *ppp*, (*dim.*) звучить той самий недосяжний *b* як «дороговказний орієнтир» Четвертої симфонії, проте в басу (партія контрабасів) готується поява катарсичного *H-dur* (*h* в басу і *fis* у віолончелей; у верхньому голосі мелодичний рух *dis - fis - h*) – *приклад 42* Додатку А.

Кажучи про авторське рішення завершення твору згадаємо тему тромбонів в розробці, яку в даному випадку можна трактувати як провісник майбутнього ходу драматургічної колізії, з таким самим семантично впізнаваним рухом до *H-dur* у межах тональної невизначеності Симфонії. *B-moll* і *H-dur* не слід сприймати з точки зору функціональності, згадаємо слова композитора: «У мене тут не повернення до тональної музики, тут сигнали» [237, с. 71]. В. Сильвестров позиціонує себе як композитор-«символіст». І, скоріше, ці знаки-символи тонального витоку маркують найважливіші віхи Симфонії.

Таким чином, у Четвертій симфонії В. Сильвестров здійснює дуже тонке маневрування в організації структури твору – між строгою будовою розділів сонатної форми і плинністю, взаємовпливу, «визріванню», контрапунктичного проведення тем. Наприклад, залучення *теми трансу* в

репризі є свідченням структурної відкритості між розділами Симфонії. Цю особливість відзначала й О. Зінкевич: «Звідки виникає відчуття “розкнутості” форми, її плинності? Багато в чому, завдяки своєрідній структурно-композиційній особливості структури симфонії: одні структури немовби вкладені в інші» [47, с. 76].

Показово, що паттерн кожної теми Симфонії є рухомим. Композитор залишає лише певні знаки-символи для впізнання тієї чи іншої теми. Межа між ними тут доволі умовна. «Поняття межі двозначно. З одного боку, вона розділяє, з іншого – поєднує. Вона одночасно належить обом помежовим культурам, обом взаємоприлеглим до семіосфери. Кордон – механізм перекладу текстів чужої семіотики на мову "нашої", місце трансформації "зовнішнього" у "внутрішнє", це фільтруюча мембрана», – ця дефініція межі в дослідженнях Ю. Лотмана [88, с. 262] дуже точно визначає сутність структурної організації Четвертої симфонії В. Сильвестрова.

Доречним буде і зіставлення її з ренесансним живописом, по аналогії з яким саме на периферії полотна і в далеких пейзажних планах накопичуються жанрово-побутові елементи, при строгій канонічності центральних фігур. Аналогічні процеси увиразнюють поетику Четвертої симфонії, коли семантично впізнавані тематичні освіти не мають чітких структурних параметрів. Драматургія її побудована на семантиці інтонації малої терції, що пронизує всі теми Симфонії (тією чи іншою мірою) та унікальній ролі теми Вступу для художньої концепції твору, про що йтиметься нижче. Виходячи з наданого композиційно-драматургічного аналізу Четвертої симфонії, що вказує на стійкі ознаки рефлексивної настанови автора, пропонуємо означити тип музичної драматургії даного твору як *монодраму* (за Л. Шаповаловою).

Даний термін запозичений музичною наукою зі сфери театральної драматургії, де монодрама розуміється як монологічне оповідання (наприклад, монолог-спогад, монолог-звернення до вигаданих осіб), дієвою силою якого, по суті, є саморозкриття, рефлексія героя в цьому наративі. У

такого типу драматургії найважливішим імпульсом до розвитку стає не енергія дії, а процес осмислення, усвідомлення.

В музикознавстві принципи монодрами в музичному мистецтві обґрунтовано і впроваджено в науковий обіг Л. Шаповаловою в монографії «Рефлексивний митець. Проблеми рефлексії в музичній творчості» [184].

Феномен рефлексивної свідомості в композиторській творчості, а також рефлексивний образ в музиці, який стає результатом самопізнання – характерна риса, згідно з концепцією автора, властива музиці ХХ століття: «Рефлексія зі своєю напрацьованою системою засобів музичної виразності є справжнім відкриттям музичної семантики ХХ століття» [184, с. 9].

Монодрама⁴⁴ в парадигмі рефлексивного світоосягнення представляється особливим художнім методом, при якому саморозвиток основної теми впливає на структуру всього твору, будучи «маніфестацією Я-свідомості <...>, в якому укладені всі подальші метаморфози музичного розгортання сюжету» [184, с. 188]. Згідно авторської концепції Л. Шаповалової, внутрішня природа драматичного конфлікту монодрами складається в саморусі, поступовому визріванню з медитативного стану, на відміну від зовнішнього зіставлення двох різних образних сфер в музиці. Рефлексивна установка «... стає результатом саморозвитку основної теми – Я-образу як втілення жанру авторських роздумів» [184, с. 187–188]. У монодрамі, згідно з Л. Шаповаловою, вільно трактована сонатність поєднується з рефлексією [там само], що і було виявлено в результаті здійсненого композиційного-драматургічного аналізу Симфонії.

З одного боку, серед ранніх симфоній В. Сильвестрова, Четверта – єдина, в якій можна говорити про альянзи до сонатності, про структуру, про семантично та інтонаційно визначаються їй властивих темах. З іншого боку – їхнє наскрізне проростання, відмова від гармонії як засобу функціонально-синтаксичного членування, опора на лінеарність, переважання процесів

⁴⁴Слід розрізняти монодраму і монодраматургію (термін В. Бобровського). Під останньою слід розуміти «плинність тільки однієї сфери, з малопомітними на слух змінами в фактурі» [19, с. 341].

індивідуалізації над процесами типізації – всі ці ознаки є передумовою для трактування драматургічного розвитку та художньої концепції Четвертої симфонії В. Сильвестрова як монодрами.

Ознаки *homo reflexicus* проявляється в даній Симфонії на різних рівнях – починаючи з рівня структурно-тематичної організації через особливості драматургії і способи розвитку, закінчуючи мета-рівнем авторського висловлювання (втілення ліричного всесвіту В. Сильвестрова). Четверта симфонія виявляє глибинну красу життя ліричної свідомості: все в ній пов'язане з мікрокосмом, з людиною і з головними онтологічними питаннями – що є життя і що є смерть.

Згідно з концепцією Л. Шаповалової, мелодика подібних творів будується на проникненні вихідних мотивів в тематизм всього опусу, а драматургічний розвиток зумовлений закономірностями саморуху музичної думки [184].

Так, на конкретному прикладі простежимо роль інтонації малої терції в побудові музичної драматургії Четвертої симфонії. З одного боку, вона є найважливішим конструктивним елементом, «що пронизує» всю Симфонію, а з іншого – ключовим знаком музичної драматургії твору.

У структурному відношенні вона виступає в якості номади (від *nomad* – кочівник)⁴⁵, яка, долаючи доцентрові сили строго структурованою організації, тяжіє до альтернативного розгляду і / або переродження самої можливості опозиції зовнішнього і внутрішнього. (Як клітинна мембрана з пропускною спроможністю, в цьому творі терція як семантична одиниця репрезентує таку якість тематизму, що забезпечує ту саму, необхідну для монодрами плинність і взаємопроникнення тематичних структур.) Заявлена в темі вступу в верхньому регістрі (*b-des*), вона присутня у всіх найважливіших віхах драматургії Симфонії, в ключових моментах перетворюючись в спадну

⁴⁵ Філософський концепт постструктуралізму, запропонований Ф. Гваттарі і Ж.Дельюзом, заснований на відмову від детермінізму, бінарних опозицій і передбачуваності.

терцію на півтона нижче (*a-c*) в *темі трансу* і в мажорну висхідну терцію в заключному розділі (катарсис) на півтона вище (*h-dis*).

У драматургічному вимірі – вирішальна роль терції співвідноситься і з двома іншими положеннями, висловленими В. Сильвестровим.

Перше – про важливість «першопоштовху» для драматургії авангардної музики, який забезпечує цілісність форми, не підкріпленої в даному випадку класичними засобами тонально-гармонічних зв'язків: «... до самого завершення процесу творення мусиш нести в собі цей перший крок, з якого ти почав <...> Це подібно до відображення сонячного променя у воді. Поки він занурюється у воду, ми бачимо його іскорки, а коли він сягає самого дна, іскорки стають невидимими. Якщо першовоштовх істинний – хоча б для автора, – то істинність другого кроку буде пов'язана з істинністю першого. Ось ця зв'язка, вона і робить форму живою, наскільки це можливо. Є такі стилі, де цей зв'язок забезпечений до композитора, тональна система, наприклад. Там варто вступити – і домінанта-тоніка тебе вже несуть. В авангардній музиці досягти цього складно. <...> Тут має бути вслухання і єдність. Якщо вони є, то є надія, що хтось наведе фокус розуміння» [151, с. 69].

Друге – про зіставлення драматургії Четвертої симфонії з принципами зворотної перспективи: «Коли я писав цю річ, я зрозумів, що можна говорити про сенс ікони. Не про наслідування знаменитих ікон, а нібито про ікону для слуху. Це такий тип композиції, коли всі дається немов би одразу. Тобто все дається в натяку, все присутнє і дивиться прямо на тебе. У процесі розгортання цієї концепції розпросторюється те, що було наявним первинно. <...> І там є немовби зворотня перспектива, такі собі метафори» [151, с. 6; 88].

Як константна ключова для твору терція *b-des* «фоново» наявна практично у всіх темах Четвертої симфонії. Це нагадує ефект «очей, що невідступно стежать» в іконописі і в давньому живопису, про який зазначає Б. Успенський: «У стародавньому образотворчому мистецтві іноді дається

символічне зображення чіхось очей, ніяк ніби не пов'язане із загальним настроєм живописного твору. <...> Очі ці символізують точку зору якогось абстрактного глядача всередині зображуваної дійсності (в певних випадках його можна ототожнювати з Божественним спостерігачем)» [174, с. 258].

Так і в Четвертій симфонії, терція що не пов'язана напряму з тематизмом твору, є відсиланням до тонального мислення і своєрідним «символом» консонансу. Цей символ важливий для В. Сильвестрова – терція як основа драматургії була задіяна композитором і в «Медитації», яку композитор характеризує так: «... у мене тут *не* повернення до тональної музики, тут сигнали» [151, с. 71]. Це – символ досконалості і гармонії, до якого прагне людське єство, і який настільки складно досягається недосконалою людською природою.

Крім того, організація художнього цілого твору на основі принципів зворотної перспективи зачіпає, з одного боку, рівень особливим чином влаштованих просторово-часових відносин, а з іншого – виявляє іншу позицію, іншу точку зору, співвіднесену з внутрішнім становищем суб'єкта висловлювання, що також узгоджується з концепцією *homo reflexicus* і поетикою рефлексивної монодрами. Згідно з Б. Успенським, на відміну від прямої перспективи, система зворотної перспективи передбачає не зовнішню, а внутрішню позицію: «За іконописною термінологією права частина зображення вважалася “лівою” і, навпаки, ліва – “правою”. Тобто відлік здійснювався не з нашої точки зору, а з прямо протилежної зорової позиції, яку можна ототожнити з позицією внутрішнього спостерігача» [174, с. 252–253].

Тема вступу, будучи носієм «генетичного коду» Симфонії, також постає символом народження, це – «крик життя» в свідомості, декларування початку буття у цьому світі. Відчутне і болісне переживання на *fortissimo* неосяжності буття, включення просторово-часових відносин і ланцюжків детермінованих подій відбувається на тлі «очей, що невідступно стежать», будучи маніфестацією факту існування, присутності в цьому світі. Це

здивування перед дивом народження (і, ймовірно, дивом смерті), яке так буденно і, водночас, є таким незбагненим.

Тема головної партії є носієм образу людини що вагається, людини, що сумнівається. Це повсякчасне запитування *homo reflexicus* про цілепокладання нашої присутності в світі, про цінності і сенс життя окремої особистості. Прийоми зворотної артикуляції і переривання перебігу цієї теми тривалими «зависаннями» (про які йшлося вище), «зітхання», – ламають звичні уявлення про драматургію розгортання ліричної «співучої» теми, актуалізуючи семантику рефлексуючого суб'єкта. Друга тема головної партії, не втрачаючи інтонаційного зв'язку з темою вступу, семантично виявляє активно-дієву, зовнішню сторону життя людини.

І все ж найбільш важливим для розуміння драматургії Симфонії є *тема трансю*, побудована виключно на інтонації низхідній малої терції (*a-c*), яка повторюється поспіль більше 50 (!) разів тільки в партії віолончелей! І далі – в репризі Симфонії відгомони першої теми головної партії супроводжуються цією «заколисуючою» інтонацією, будучи семантичним маркером межі життя.

Доречно зіставлення драматургії Четвертої симфонії В. Сильвестрова з альтового сонатою Д. Шостаковича⁴⁶. Останній твір видатного композитора – Альтова соната – став його духовним заповітом: «... написана на порозі життєвого кінця, вона – факт його духовного життя, свідоцтво авторської рефлексії» [184, с. 166]. Іншими словами, концепції обох творів містять роздуми про сенс смерті, проте немає в них духа трагедії. У фіналі таких творів, які побудовані за типом рефлексивної монодрами (згідно з Л. Шаповаловою, Альтова соната Д. Шостаковича є найяскравішим прикладом такого типу драматургії), обов'язковим є момент просвітлення, катарсису.

⁴⁶ Соната для альту и фортепіано Д. Шостаковича, ор. 147, написана в 1975 году – останній твір композитора, завершений за кілька тижнів до смерті.

В результаті композиційно-драматургічного аналізу Четвертої симфонії В. Сильвестрова були виявлені наступні ключові ознаки художньої концепції інтерпретації жанру:

- 1) зміна природи драматичного конфлікту;
- 2) антитеза образних сфер народжується зсередини в саморусі;
- 3) монодрама є відображенням ліричного самосвідомості музики.

Це твір, створений в *помежовий* період творчості В. Сильвестрова між авангардними пошуками композитора і «неактуальним» стилем, поєднує елементи авангардної лексики і ліричну свідомість музики. Відтак, Четверта симфонія виявляє зміну семантичного модусу жанру: драма показана крізь відображений досвід авторської рефлексії.

В. Сильвестров в Четвертій симфонії відкрив новий – буттєвий – горизонт розвитку жанру симфонії в умовах кризового для мистецтва історичного часу. У нових соціокультурних умовах зацікавлений слухач здатен оцінити логіку і красу нової жанрової структури та її семантики. Всі новаторські аспекти в прочитанні жанру, творення нової картини світу створюються зусиллям геніального майстра шляхом подолання канону. Важко переоцінити роль творчої особистості та геніального мислення композитора, а розуміння зміни драматургічної парадигми в жанрі призводить до переосмислення оцінок історико-типологічних засад симфонії і симфонізму в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Висновки до Розділу 3

У даному розділі досліджено поступову зміну модусу ранніх симфоній з споглядальності «космічних пасторалей» *musica mundana* до ліричної свідомості *musica humana*. Третя симфонія під назвою «Есхатофонія» долає типологічну нормативність жанрового інваріанта. Ця тричастинна симфонія декларує історизм як тип свідомості (*homo historicus*) і категорію часу як засадничу. Звідси – алюзії до есхатології, що актуалізують фундаментальне для сучасної гуманітаристики питання про сприйняття часу, його лінійної

моделі, кінця історії. Якщо у Другій симфонії визначальним для її розуміння була інтерпретація простору, то у Третій симфонії головним важелем обрано вимір часу. Хронотоп, крім просторової, увиразнює часову вісь, і відлік «людського» часу, історії людини і людства загалом. Розуміння кінечності буття через вимір часу актуалізує елегійний модус вислову, втілений Сильвестровим пізніше в жанрах епітафії, пост-музики, пост-симфонії, постлюдії.

Серед симфоній В. Сильвестрова, Четверта – єдина, в якій наявні алюзії до сонатної структури. Проте, відмова від гармонії як принципу функціонально-синтаксичного поділу, опора на лінеарність, переважання процесів індивідуалізації над типізацією – дозволяють визначити драматургічну концепцію *монодрами*. Обґрунтовано перехід до нового етапу онтологічної динаміки звукообразного універсуму В. Сильвестрова: з натурфілософських шукань першооснови світу фокус «зміщується» в Четвертій симфонії на буття людини (*homo reflexicus*).

Підсумовуючи, зазначимо, що поетика ранніх симфоній В. Сильвестрова визначається рухом від онто-сонологічної концепції Другої симфонії (космос, що звучить, де немає місця антропосу) – через розуміння людини як «частки» історії з її кінчністю буття у Третій симфонії – до суб'єктивного світовідчуття ліричної Я-свідомості у Четвертій симфонії.

Таким чином, художньому універсумі Сильвестрова увиразнені образи людини, відмінні від вже усталених. У Другій симфонії – це *homo mundanus*, людина що мислить, яка здатна здивуватися величиною всесвіту, у Третій симфонії це – *homo historicus*, з есхатологічним відчуттям кінечності часу; у Четвертій симфонії – це *homo reflexicus*. Таким чином поетика ранніх симфоній Сильвестрова увиразнена через наукову рефлексію визначених образів людини постає сформованою системою що характеризується трансформацією від *musica mundana* до *musica humana*.

ВИСНОВКИ

На підставі здійсненого дослідження визначаємо ранню симфонічну творчість В. Сильвестрова (1963 – 1976 рр.) як концептуальну семіосферу, в якій виокремилися риси авангардної поетики та раннього стилю. Нині симфонічний доробок композитора складається з дев'яти номерних симфоній.

Ранні симфонії (з Першої до Четвертої) були виокремлені нами як *своєрідна стильова система*, котра постає найяскравішим документом історії української музичної культури ХХ століття. Наукове усвідомлення феноменальної природи ранніх симфоній В. Сильвестрова, що значним чином вирізняються з класичної практики європейського симфонізму, обумовило необхідність методологічного вибору націленого на максимально точне виявлення сутності ранніх симфоній В. Сильвестрова. На підставі узагальнення результатів дослідження поетики ранніх симфоній В. Сильвестрова – знакової постаті музичної культури України останньої третини ХХ–ХХІ століть – ми дійшли наступних висновків.

1. Досліджено вплив філософських концепцій онтології людини в ХХ столітті (М. Гайдеггер, В. Бібіхін, Г. Башляр, М. Бердяєв, М. Попович) на трансформацію симфонії в цю добу, що сприяє глибинній кореляції *образу людини* як чинника поетики жанру. Глобальні зміни, які сталися у філософській інтерпретації образу людини в минулому столітті, торкнулися, перш за все, незвідності до його єдиної дефініції та неможливості остаточного, доконечного трактування. Занурення в контекст антропологічної проблематики в гуманітаристиці ХХ – початку ХХІ століть призвело до усвідомлення відсутності в ній єдиного усталеного визначення *образу людини* (як і образу світу); адже філософська практика наполягає на нелінійній множинності семантичних його визначень. Це, в свою чергу, стало підставою для можливості творчого (нестандартного) підходу до вивчення

жанрового інваріанта європейської симфонії, що змінюється щоразу для кожного конкретного вираження світовідчуття автора.

Підкреслено, що методологічний плюралізм відносно *образу людини* в філософії Новітнього часу послугував різноманітності структурних рішень жанру симфонії у композиторській практиці та спровокував дискусійне поле в теорії симфонізму ХХ століття, виправдовуючи небувалий вихід жанру за рамки структурного інваріанта. Тип і міра «зчеплення» *людини* та *світу*, сам факт і акт взаємодії, їх присутність в мистецтві дозволяє усвідомити сутність *образу людини* в ранніх симфоніях В. Сильвестрова.

Неможливість єдиної усталеної категорії *образу людини* актуалізує концепти *Іншого* та *Всесвіту*, що розуміється через простір-час, через дихотомії культури/натури, людини/природи, які дають можливість ухопити «мерехтливий смисл» істини про світ і людину. Вихід у позамузичну площину (підрозділ 1.1 Розділу 1) вибудовує онтологічно виправданий фундамент для порівняння нетипових симфоній, незбіжних зі структурним інваріантом. Зміни в них викликані не стільки стилістичною мімікрією жанру, скільки концептуально новим розумінням *образу людини*, що дозволяє говорити про вимір *філософії музики* В. Сильвестрова в концептосфері ранньої творчості митця.

Другий методологічний важель вивчення ранніх симфоній В. Сильвестрова – теорія симфонізму. Історично-музикознавчий екскурс (підрозділ 1.2 Розділу 1) покликаний розширити усталені уявлення про жанр симфонії, рухомість її значень у різний час і закономірності вивчення сучасного стану симфонії, що увиразнює нові семантичні обрії в поетиці жанру на підставі опрацювання вагомих теоретичних концепцій. Симфонія як «*звучне буття*» прямо пов'язується з категорією свідомості і свідчить про відповідність (зустріч) сучасної онтології з теорією симфонізму.

Третій чинник методології – наукова «сильвестріана». Найбільш впливовими виявилися фундаментальні дослідження **С. Павлишин** (праці дослідниці є відправною точкою для дослідження будь-якого аспекту

творчості В. Сильвестрова); **О. Зінькевич** (відзначимо ґрунтовний аналіз Четвертої та П'ятої симфоній в контексті українського симфонізму); **В. Задерацького** (який визначив роль Другої симфонії митця як відкритої апології авангарду, що втілює ідею вільної сонорики та континуальної музичної форми); **О. Михайлової** (поняття «метаструктури хвилі» щодо наскрізної драматургії всієї симфонічної творчості В. Сильвестрова).

Найбільш послідовно дослідженими є аспекти, які так чи інак стосуються *постмодерністської естетики* (праці А. Ільїної, О. Козаренка), *«слабкого» стилю* (Д. Жалейко, А. Ільїна, І. Коханик, О. Кужелєва), *музичного простору* (О. Берегова, О. Білик, Н. Герасимова-Персидська, Т. Тучинська), *семантики постлюдійності* (А. Ільїна, М. Кузнєцова, О. Мішина). Щодо симфонічної творчості, то найбільш детально вивченими є Четверта і П'ята симфонії композитора, а ранній період, як і пізні симфонії, на сьогодні все ще становлять значну «лакуну» в музикознавчих дослідженнях.

Таким чином, у Розділі 1 обґрунтовано теоретико-методологічні засади, з урахуванням як загальнофілософських обривів (що мали вплив на жанрові маркери), так і стану музикознавства щодо досягнення новаційності художнього мислення В. Сильвестрова в цілому.

2. Новаційне подолання стереотипного мислення музикою, максимальне розширення уявлень про те, що входить у його межі, впевненість у правоті обраного шляху і свобода вираження – ось ключові ознаки раннього стилю композитора. Зважаючи на цілковито несприятливі зовнішньо-соціальні обставини тоталітарної несвободи, тим більш вражаючим художнім феноменом в історії музичної культури став *«київський авангард»*, представники якого протистояли соцреалізму, що втілювалось у створенні шедеврів у нових жанрах і композиторських техніках, самотність яких було визнано корифеями авангарду ХХ століття. Як наслідок, надбання української музики, завдяки діячам «київського авангарду», несприйнятих на

той час на батьківщині, стали визнаними в світовому музичному співтоваристві.

3. Визначено, що ранній період симфонічної творчості В. Сильвестрова зумовлений іманентними властивостями авторського висловлювання, які вимагали інших форм художнього вислову, аніж це було прийнято в тогочасній академічній симфонічній практиці. «Пробним» каменем, який засвідчив інтерес композитора до жанру вже на початку творчого шляху, стала тричастинна **Перша симфонія** – дипломна робота композитора. Констатуємо, що у Першій симфонії митця, як у своєрідній творчій лабораторії, сформовані і простежуються художньо-естетичні, стильові та мовленнєві принципи В. Сильвестрова. Ключовими для подальшої симфонічної творчості ознаками жанру, що виявлені в Першій симфонії, є:

- уникнення драматичного симфонізму і відповідного комплексу композиційно-драматургічних засобів;
- звернення до барокової естетики і свобода трактування симфонії як концертного жанру, що вплинули на подальшу творчість митця;
- просторовий вимір, увиразнений на рівні тембрової драматургії;
- семантика відлуння через залучення пуантилістичної техніки як стильової ознаки, контонативної драматургії (Друга і Третя симфонії);
- розрідженість сонорної аури, витончена вишуканість фактури та відданість певним, улюбленим тембрам (поєднання звучання міді та флейти на тлі багато-розмаїтої групи ударних);
- поліфонізація фактури (лінеарність) поряд із сонористичними тембровими ефектами.

Така «звукова розсада» (вираз В. Сильвестрова) зрілого стилю митця міститься в дипломній роботі 26-річного випускника консерваторії.

4. Обґрунтовано роль **Другої симфонії** як знакового художнього феномена в ранній творчості В. Сильвестрова, що являє собою особливий тип симфонізму. Її семантичний модус досліджено через концепт *musica mundana*. Ця симфонія виявилася *квінтесенцією* у втіленні засад і принципів

самобутнього мислення митця, що характеризують ранній період творчості як «космічні пасторалі» (за визначенням В. Сильвестровим). Друга симфонія, з одного боку, у найбільш радикальний спосіб вступає в діалог із класицистичною традицією, практикою *великого нарративу*, означаючи зміну парадигми для українського симфонізму 1960-х років, з іншого – змінює уявлення про семантику і функціонування симфонії в нових соціокультурних умовах другої половини ХХ століття. Саме цей твір втілює авангардну поетику, вивільнену від умовностей культурно-радянського стандарту, від панування усталеного жанрового генокоду, натомість пропонуючи свободу вираження глибинних онтологічних фундацій музики в абсолютному вигляді. Свобода втілення авторського *Я* виявляється на всіх рівнях системи твору: мовленнєвому (з урахуванням технік письма), композиційному, стильовому, художньо-образному. Здійснений структурно-семантичний аналіз онто-сонологічної концепції Симфонії засвідчив її невідповідність європейському жанровому інваріанта. Сутність жанрової поетики одночастинної Симфонії без наявних ознак циклічності виявлена у вільно трактованій сонорності у контрапункті з алеаторичною технікою та пуантилізмом. Неможливість відслідкувати процесуальність драматургії на підставі тонально-гармонічного синтаксису свідчить про розосереджений тематизм, який послабляє чинник часовості та актуалізує просторову драматургію. Констатовано особливим чином улаштовану організацію часу, відмову від усталеної семантики інтонації, ритму, метру й темпу, що слугує уникненню співмірності з образом людини.

Пропоновано визначити образ людини у Другій симфонії як *hoto mundanus* – осягання космосу з метою виявлення її онтогенезу. Отже, Друга симфонія постає ключем до розуміння еволюції стилю В. Сильвестрова. Звернення до *симфонії як аналогу музичного космосу* – світового *спів-звуччя* – викликане іманентним прагненням до радості вслуховування, усвідомлення звука як ціннісної категорії, вільної від будь-якої упередженості. Як репрезентант *музики об'єктивної духовної*

реальності, Друга симфонія стала поманіфестом *звучного універсуму*, жанрова експлікація якої актуалізує свій етимон (трактування симфонії як *спів-звуччя*).

5. Досліджено поступову зміну модусу ранніх симфоній з споглядальності «космічних пасторалей» *musica mundana* до ліричної свідомості *musica humana*. Здійснений композиційно-драматургічний аналіз **Третьої симфонії** відкриває перспективи нового бачення як авангардного періоду творчості В. Сильвестрова, так і еволюції симфонічного творчості композитора в цілому. Запропонований онто-сонологічний підхід сприяє осягненню трансформації жанрового інваріанта симфонії в українській композиторській практиці.

«Есхатофонія» концептуально долає типологічну нормативність жанрового інваріанта. Ця тричастинна симфонія декларує *історизм як тип свідомості* (*homo historicus*) і категорію часу як базову. Заявлена автором в програмному імені висота філософського охоплення проблеми онтології музичного звуку послідовно втілена в драматургії твору. Перша частина трактується як «точка неповернення», що свідчить про лінеарність і «випрямлення» циклічної «пружини» архаїчного часу, маркується темою *трубного гласу*. Друга частина – іронічна ностальгія за класицизмом – «золотою добою» європейської музики з актуалізацією ліку часу. Третя частина усвідомлюється слухачем як унаочнення «загибелі звуку» (стосовно класико-романтичного контексту), який, водночас, має сприйматися як можливість його відродження на новому рівні.

У дослідженні обґрунтовано зумовленість художньої концепції Третьої симфонії «Есхатофонії» феноменом історичної свідомості, що передбачає алюзії до есхатології, актуалізуючи фундаментальне для сучасної гуманітаристики питання про сприйняття часу, його лінеарної моделі, кінця історії. Якщо у Другій симфонії визначальним для розуміння її сутності була інтерпретація порожнього незаселеного простору, природи поза людиною, категорії космосу в значенні першооснови, то у Третій симфонії головним

важелем обрано вимір часу. В «Есхатофонії» простір уже «заселяється» людиною, і концепт часу (обумовлений свідомістю людини) актуалізує іншу дихотомію – «життя – смерть». Хронотоп, крім просторової, увиразнює часову вісь, розпочинаючи відлік «людського» часу, історії людини і людства загалом. Нове розуміння простору, збагачене відчуттям часу (динаміка, процесуальність і рух замість статичності, вимір часу як розуміння кінечності буття) визначає трансформацію поетики в «Есхатофонії» в порівнянні з Другою симфонією. Отже, актуальний для подальшої творчості композитора елегантний модус висловлювання (втілений, в тому числі, в зверненні до жанрів епітафії, пост-музики, пост-симфонії, постлюдії) стає можливим після «апокаліпсису» звуку в Третій симфонії.

6. Визначено, що **Четверта симфонія** хронологічно є віддаленою від інших зразків раннього симфонізму В. Сильвестрова. Створена у час між авангардними пошуками і «слабким стилем», Четверта симфонія при наявній авангардній лексиці втілює ліричну свідомість музики. Серед симфоній В. Сильвестрова, вона – єдина, в якій наявні алюзія до сонатної структури. Проте наскрізне проростання тематизму, відмова від гармонії як засобу функціонально-синтаксичного поділу, опора на лінійне мислення, переважання процесів індивідуалізації над типізацією – всі ці ознаки є передумовою трактування художньої концепції Симфонії як *монодрами*. Вона має зовнішні ознаки амбівалентності тематизму, але внутрішня його природа базується на психологічних перетвореннях, що «визрівають» через рефлексію героя. Відзначено, що аргументом на користь монодрами стає звернення митця в даному опусі до принципу «зворотної перспективи», на що вказують пізніші авторські ремарки.

Організація художнього цілого твору на основі зворотної перспективи, з одного боку, торкається рівня особливим чином улаштованих просторово-часових відносин, а з іншого – виявляє «іншу» точку зору, що співвіднесена з *внутрішнім* станом суб'єкта висловлювання та узгоджена з законами рефлексивної монодрами. Поетика *homo reflexicus* виявляється в Симфонії на

різних рівнях: від структурно-тематичної організації через особливості драматургії і способи розвитку – до мета-рівня авторського слова (ліричного всесвіту В. Сильвестрова).

На ґрунті інтонаційно-драматургічного аналізу Четвертої симфонії В. Сильвестрова виявлено ключові ознаки художньої інтерпретації жанру:

- 1) зміна природи драматичного конфлікту;
- 2) антитеза образних сфер народжується «зсередини», як саморух теми-ідеї;
- 3) монодрама є віддзеркаленням ліричної самосвідомості музики.

З натурфілософських шукань першооснови світу просторово-часовий фокус «зміщується» в Четвертій симфонії на буття людини. І людина в ній трактується дуже суб'єктивно і персоніфіковано, а не як «тростинка, що мислить» (Б. Паскаль). Тут ми маємо право в повній мірі говорити про *musica humana*.

Підсумовуючи, зазначимо, що поетика ранніх симфоній В. Сильвестрова визначається через аналіз когнітивних структур (кожної з чотирьох Симфоній) і постає як система, що означена рухом від Першої симфонії – через *онто-сонологічну* концепцію Другої симфонії (космос, що звучить) – через *антропологізацію* розуміння людини як «частки» історії – у Третій симфонії – до рефлексивного світовідчуття ліричної Я-свідомості у Четвертій симфонії. Музична мова В. Сильвестрова в Симфоніях постає як семіотична система. Визначальними критеріями при вивченні обраних у дослідженні Симфоній постає специфіка композиторського письма у стилістичній еволюції та вплив новаційних драматургічних рішень на трансформацію усталеного жанрового інваріанта.

Смислоутворення художніх концепцій досліджених Симфоній митця представлене у відмінних принципах будови музичної драматургії в кожній із них.

Так, Перша симфонія є своєрідною грою з бароковими жанрами, що уможливило вихід у вимір вільного музикування. Друга симфонія впроваджує концепцію світового співзвуччя та натурфілософські шукання квінтесенції простору. Третя симфонія актуалізує засадничі проблеми, пов'язані з виміром часу, від есхатологічного відчуття кінечності буття до загибелі європейської концепції музичного звуку. Четверта симфонія цілком занурює у суб'єктивне відтворення картини світу «зсередини», відтворюючи рефлексійне світосприйняття.

Отже, у науковій рефлексії авангардних симфоній В. Сильвестрова виявлені засадничі для розуміння образу людини категорії:

- *гра* (Перша симфонія),
- *простір* (Друга симфонія),
- *часопростір* (Третя симфонія)
- «*внутрішній час*» як модус ліричної свідомості (Четверта симфонія).

Відповідно, в художньому універсумі В. Сильвестрова увиразнені нові грані образу людини, пов'язані з поетикою симфонії, відмінні від усталених в європейській культурі зразках жанру.

Точкою відліку стала Перша симфонія – *homo ludens*. У Другій симфонії – це *homo mundanus*, людина-спостерігач, людина-слухач, здатна здивуватися величчю всесвіту. У Третій симфонії – *homo historicus*, з есхатологічним відчуттям кінечності часу; у Четвертій – суб'єктивно-ліричний світ *homo reflexicus*, людина, яка усвідомлює – пов'язана з актуалізацією досвіду «присутності» композитора та «проживання» в концепції симфонічного твору власне шляху митця.

Поетика ранніх симфоній В. Сильвестрова розкриває свій зміст через рух від семантики гри (Перша симфонія) і далі – «космічних пасторалей», де немає місця антропосу (Друга симфонія), віднайдені на хвилі «київського авангарду», – до суб'єктивно-ліричного світоспоглядання у Четвертій симфонії.

Дихотомія *musica mundana* → *musica humana* не випадкова в симфонічній творчості митця: вона залишається актуальною, що підтверджується і самим митцем. Йдеться про Дев'яту симфонію, створену у 2019-му році. Прикметно, що сам автор увиразнює ключові ознаки її драматургії саме через дихотомію *musica mundana* і *musica humana*⁴⁷.

Відтак намічаються перспективи подальших розвідок, пов'язані із дослідженням симфонічної творчості митця як втілення звукообразної поетики композиторського мислення Валентина Сильвестрова – видатного музиканта і мудрої людини, нашого сучасника і співрозмовника.

⁴⁷ «Якщо я дотягну до дев'ятої, то там вже є претенції. У мене є ескіз, і там така назва: *musica humana musica mundi*. *Musica mundi* – <...> це небесна музика, але не в райському сенсі» [237, с. 109].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. Київ : Дух і літера, 2007. 650 с.
2. Айги Г. Тихие лики украинской культуры. Валентин Сильвестров и киевский круг // Ламах В. Книги схем : в 2 томах. Том 1. Київ : Арт Книга, 2015. С. 21–22.
3. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 154–165.
4. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / под ред. Н. А. Рыжкова. М. : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
5. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/shostakovich-d-d/m-aranovskij-muzykalnye-antiutopii-shostakovicha-nachalo-69-05-kb/> (дата звернення: 12.08.2018).
6. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. Л. : Сов. композитор, 1979. 288 с.
7. Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л. : Музыка, 1972. С. 243–297.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
10. Башляр Г. Поэтика пространства. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard--poetika_prostranstva-2004-81.pdf (дата звернення: 07.07.2018).

11. Бенъямин В. Оскуднение опыта // Девять работ. URL: <https://syg.ma/@sygma/valtier-bieniamin-oskudnieniie-opyta> (дата звернення: 10.12.2019).
12. Бердяев Н. Проблема человека. URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/chelovek.html> (дата звернення: 05.12.2018).
13. Бердяев Н. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). URL: http://odinblago.ru/smisl_tvorchestva/1 (дата звернення: 12.12.2018).
14. Бердяев Н. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения. URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/mirobj/index.html> (дата звернення: 07.12.2018).
15. Берегова О. М. Медитативні концепції В. Сильвестрова і О. Щетинського // Постмодернізм у камерній творчості українських композиторів ХХ сторіччя. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 108–116.
16. Бибахин В. Мир. Язык философии. Спб. : Азбука, 2016. 448 с.
17. Білик О. Просторово-часові аспекти формотворення у камерно-інструментальній музиці В. Сильвестрова // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Львів, 1993. т. 26 : Праці музикознавчої комісії. – С. 152-161
18. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М.: Музыка, 1989. Вып.1. 268 с.
19. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. М. : Музыка, 1978. 332 с.
20. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ : Київський університет. 2010. 180 с.
21. Бычков В. Эстетика: Учебник для вузов. М.: Академический проект, 2009. - 452 с.
22. Виноградова-Черняева А. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 11, 4 (5), 2009. URL:

- <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-sovremennoy-simfonii-v-etimologicheskom-rakurse> (дата звернення: 02.10.2016).
23. Виноградова-Черняева А. Теоретические аспекты жанра современной симфонии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 11, 4 (5), 2009. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-aspekty-zhanra-sovremennoy-simfonii> (дата звернення: 12.12.2017).
 24. Врубель Л. Виміри герменевтики ХХ століття // Література. Теорія. Методологія. Зб. ст. упорядник Д. Уліцька. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 81-114.
 25. Гармель О. «Два диалога с послесловием» В. Сильвестрова в аспекте памяти культуры // Музичне мистецтво. Дон. держ. муз. академія імені С.С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. Вип.4. С.152-159.
 26. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 305–312.
 27. Гомперц В. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі. Київ : ArtHuss. 2017. 528 с.
 28. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1969. 304 с.
 29. Городецька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років ХХ століття // Українське музикознавство. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 2005. Вип. 34. С.230-245.
 30. Грибиненко Ю. Духовно-культурологічні передумови полістилістики // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : Духовна культура України: традиції та сучасність / ред.-упоряд. Скорик М.М. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 85. С. 391 – 404.
 31. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української рад музики 70-80-х років) // Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1996. Вип. 24. С. 118-126.

32. Гужва О. Симфонія на зламі епох: між усталеним та новим, або разом з Асаф'євим // Аспекти історичного музикознавства II. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. Вип.22. Харків. 2008. С.50-59.
33. Гумбрехт Г. У. Розладнаний час / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : Ist Publishing, 2019. 104 с.
34. Гумбрехт Х. У. «Башня из слоновой кости»: о будущем гуманитарного образования // Койнонія. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна Вип. 55. Харків : 2016. С. 13-26.
35. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации в современной музыке.// Laudamus. М. : Композитор, 1992. С. 99-107.
36. Дувирак Д.А. О сонорных аспектах музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Київ : Муз. Україна, 1986. С. 100-114.
37. Дьячкова Е. Образ «Вестника» в творчестве В. Сильвестрова и Д. Хармса // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2004. Вип. 33. С. 248-254.
38. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ : Дух і літера, 2014. 336 с.
39. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Зб. наук. статей. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків. 2014 . Вип. 39. С. 224-233.
40. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т імені І.П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.

41. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2-х т. Т.1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с.
42. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/polis/zizek_intro.htm (дата звернения: 12.12.2017).
43. Задерацкий В. В. Век XX. Звуковые контуры времени. М. : Композитор, 2014. С. 415–431.
44. Зайцева Л.А. Онтологическая концепция музыки: на примере светской и церковной музыки : дис. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.03. – музыкальное искусство. Харьков. 2004. 204 с
45. Зинькевич Е. Время «X» украинской симфонии // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Київ : Задруга, 2007. С. 352-360.
46. Зинькевич Е. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Київ : Задруга, 2007. С.41-49
47. Зинькевич Е. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970 е – нач. 80 х годов). Київ : Муз. Україна, 1986. 184 с.
48. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Київ: Задруга, – 2007. С. 50-71.
49. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. MUNDUS MUSICAE. Київ : Задруга, 2007. С. 7- 17.
50. Зинькевич Е. Мастерство молчания (о В. Сильвестрове) // Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. Київ. 2005. С. 88-90.

51. Зинькевич Е. Пение мира о самом себе // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Київ : Задруга. 2007. С.377-379.
52. Зинькевич О. «Дражнити гусей» по-прокофєвськи (симфонічні дебюти Валентина Сильвестрова та Євгена Станковича) // Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського. 2012. №4 (17). С.35-42.
53. Зинькевич О. Невідомі шістдесяті // Сучасність. 1999. №4. С.104-115
54. Зинькевич О. Поринання в ліричну стихію // Музика. 1986. № 2 – С. 7-10.
55. Зинькевич О. Український авангард: загальна картина // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Київ: Задруга. 2007. С.327-331
56. Ильина А. В. Внестилевой и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ. 2004. С. 236–242.
57. Ильина А. Дискурс и жанр в творческой парадигме В. Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ. 2008. Вип. 81. С. 217-228.
58. Ильина А. К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ. 2005. Вип. 48. С.175-185.
59. Ильина А. Постмодернистические тенденции в музыке Валентина Сильвестрова // Українське музикознавство. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ : 2004. Вип. 33. С. 487-498.
60. Ільїна А. Постлюдійність у творчості Валентина Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ. 2010. Вип. 85. С. 281-299.
61. Ільїна А. Специфіка ізоморфізму культурної традиції в парадигмі постмодернізму та її втілення в музичній мові В. Сильвестрова (на

- прикладі Сонати №1 для фортепіано) // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ. 2008. Вип. 71. С. 36-55.
62. Калашник М. В. Сильвестров. «Триада» и «Музыка в старинном стиле» // Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков. 1994. С. 71–78.
63. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М. : Прогресс, С. 3-30.
64. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ : Муз. Україна, 1988. С. 85-95.
65. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип 11. С. 202-213.
66. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. Українське музикознавство. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, Вип. 45. С. 31–48. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953>
67. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. Українське музикознавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. Вип. 45. С. 31–48. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953>
68. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
69. Ключко Д. 65 українських шедеврів. Визнані і наявні. Київ : ArtHuss, 2019. 256 с.
70. Козаренко А. Музыкальный язык Валентина Сильвестрова как прогностическая модель украинской национальной музыкальной речи // Новое видение культуры мира в XXI веке. Владивосток, 2000. С. 23-30.

71. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. Українське музикознавство: зб. статей. Київ. 1998. Вип. 28. С. 144–154.
72. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові Валентина Сильвестрова // Syntagmation. Наукові збірки ЛДМА ім. Лисенка, 2000. Вип. 2. С. 80-87.
73. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ : «ТЗОВ Компанія «Манускрипт», 2001. 36 с.
74. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285 с.
75. Колосович А. Новаторське і традиційне у драматургії Першої симфонії В. Сильвестрова (до проблеми раннього стилю композитора) // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. К. 2012. Вип. 103. С. 172-178.
76. Корнев А., Тарасов В. Нариси історії культури Ранньомодерного та Нового часу. Харків. Раритети України, 2009. 184 с.
77. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 608 с.
78. Коханик І. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова. Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Слово, інтонація, музичний твір. 2003. С. 189–198.
79. Коханик І. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже ХХ-ХХІ веков // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. 2010. Вип. 33 с.102-115
80. Коханик І. О понятии «музыкальная драматургия» в современной музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Вип. 103 «Музична драматургія: теорія і практика» Київ. 2012 С. 3 – 11

81. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С. 70-81
82. Коханик І. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ-ХХІ століть // Київське музикознавство: зб. ст. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 13. С.30-38.
83. Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Одеса. 2003. 28 с.
84. Кун Т. Структура научных революций. М. : Прогресс. 1977. – 300 с.
85. Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського // Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів. 2010. Вип. 24. С. 96-105.
86. Курт Э. Музыкальная психология (Области и границы музыкальной психологии) // Homo musicus : Альманах муз. психологии. М., 1994. С. 7-28.
87. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Мысль, 1993. 959 с.
88. Лотман Ю. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПБ. 2001. 704 с.
89. Лунина А. «Сильвестровский» феномен: мгновения поэзии и музыки / Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : Дух і літера, 2013. С. 527-656.
90. Лунина А. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...» // Музика. 2009. №5. С.20-23.
91. Лунина А. Нова «сучасна симфонія», або Зустріч з Валентином Сильвестровим у форматі «Symphonion» // Музика. 2013. №2. С.60-63.
92. Майденберг К. Явление музыкальной драматургии в алеаторно-сонористической композиции // Науковий вісник НМАУ ім.

- П.І. Чайковського Вип. 103 : Музична драматургія: теорія і практика. Київ. 2012. с.25-31.
- 93.Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 18 с.
- 94.Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М. : Прогресс. 1992. С.142-145
- 95.Мацієвський І. Ігри і співголосся. Тернопіль : Астон, 2002. 172с.
- 96.Мацієвський І. Музичний фольклор // Гуцульщина. К. : Наукова думка, 1987. С.343-346.
- 97.Медушевский В. Духовный анализ музыки. М. : Композитор, 2014. 420 с.
- 98.Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2004. 19 с.
- 99.Михайлова О. «Мелодія»: слово і образ в естетиці Валентина Сильвестрова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип.7. – Рівне: РДГУ, 2002. С.93-102
100. Михайлова О. «Монодія» Валентина Сильвестрова в проекції діагоналі // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К. 2003. Вип. 25. С. 67-83.
101. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній В. Сильвестрова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. : НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ. 1998. Вип. 28. С. 164–173.
102. Невінчана Т. До 75-річчя Валентина Сильвестрова та 70-річчя Євгена Станковича. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/17_NBUV/docs/03_Nevinchana.pdf (дата звернення: 11.01.2016)

103. Нестьева М. Автопортрет композитора в интерьере его музыки // Музыкальная академия. 2012. №2. С.3-7.
104. Нестьева М. Гармонии таинственная власть // Музыкальная жизнь 2005. №4. С.15-16
105. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова // Композиторы союзных республик. М. 1983. Вып. 4. С. 79-121.
106. Нестьева М. Тема почти вечная // Музыка у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка. Аспекти історичного музикознавства. Зб. наук. статей. Харків. 2012. С. 53-67.
107. Нестьева М. Від Дніпра я нікуди не поїду...: До 70-річчя В. Сильвестрова // Музыка. 2007. №5. С. 7-11.
108. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
109. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ — початку ХХІ ст. : дис. ... доктора мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2020. 516 с.
110. Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 36-46
111. Ніколаєвська Ю. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації // Науковий вісник НМАУ імені І.П. Чайковського. 2021. № 131. С. 8-25
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
112. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». Культура України: зб. наук. ст. Харків: ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94–99.

113. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова / О. А. Овсяннікова-Трель // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. Вип. 27–28. С. 172–179.
114. Омельченко Т. Соната для скрипки і фортепіано В. Сильвестрова – зразок служіння красі в сучасному мистецтві // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. Держ. Муз. Уч-ще імені Р.М. Глієра. К. 2006. Вип. 20. С. 141-148.
115. Опанасюк О. Про інтернаціональний стиль в музичному мистецтві (на матеріалі другої фортепіанної сонати В. Сильвестрова) // Київське музикознавство : зб. ст. Київ. Держ. Муз. уч-ще імені Р.М. Глієра. К. 2007. Вип. 25. С.66-76.
116. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Киев, 1980. 141 с.
117. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 88 с.
118. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия. Львів : БаК, 2005. 232 с.
119. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 105: На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. С. 154–165.
120. Попович М. Бути людиною. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 336 с.
121. Постоловська Т. Ліричне в музичному творі як об'єкт семантичного аналізу (на прикладі інструментальних творів Є. Станковича і В. Сильвестрова 70–80-х років) : автореф. дис. ... канд мист.: спец.: 17.00.03. – музичне мистецтво. Київ, 1993. 16 с.

122. Ракочі В. О. Оркестр і його модифікації в Концерті для віолончелі з оркестром ор. 129 Роберта Шумана. // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2020. № 128, С. 35–51. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215195>
123. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII – XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції. Київ : КМAM ім. Р. М. Глієра. 2020. 352 с.
124. Ракочі В. О. Взаємовплив оркестру і концертності у XVI — першій половині XVII століть. // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2021. № 1(50), С. 49–63. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233112](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112)
125. Ракочі В. О. Оркестровка як чинник класифікації «Бранденбурзьких концертів» Йоганна Себастьяна Баха. // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2021. 2(51), С. 7–26. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239386](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239386)
126. Ракочі В. О. Оркестрування як засіб синтезу в Концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2020. № 29/5. С. 182–189. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209732>
127. Ракочі В. О. Парадокси оркестрування фортепіанних концертів Сергія Рахманінова. // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2020. № 2–3(47–48), С. 124–136. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213401](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213401)
128. Ракочі В. О. Рукописи не горять, або Симфонія до мажор Максима Березовського. // Студії мистецтвознавчі НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2018. № 1(61), С. 45–54. <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/1/45.pdf>

129. Ракочі В. О. Традиційне і новаційне в оркестровці Третього Концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця. // Українське музикознавство. 2020. № 46 С. 86–98. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2020.46.234602>
130. Ракочі, В. О. Драматургічні та виражальні функції оркестру у Третьому фортепіанному концерті Сергія Рахманінова. // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2018. № I(10), С. 166–171.
131. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. К. : Автограф, 2005. 352 с.
132. Романюк І. «Картина світу» в системі категорії аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. Харків, 2009. 21 с.
133. Романюк І. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ХДУМ імені І.П. Котляревського, 2005. С. 209–213.
134. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова // Вісник ХДАДМ. 2012. № 3. С. 129–133.
135. Рябуха Н. Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа / Н. Рябуха // Культура України : зб. наук. пр. Х. : ХДАК, 2016. Вип. 54. Сер. : Мистецтвознавство. С. 202–213.
136. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с.
137. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. М : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 5-16

138. Савенко С. И. Рукотворный космос В. Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Москва : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 72–90.
139. Савицкая О. Музыкальный океан по имени «Валентин Сильвестров» // День. 12.10.2007
140. Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації // Київське музикознавство. К. 2006. вип. 20 С. 188-197
141. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів. Скорпіон. 2008. 320 с.
142. Савченко Г. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах і. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії в трьох частинах) // Аспекти історичного музикознавства. 2019. №16. С. 242-258. DOI 10.34064/khnum2-1614
143. Савченко Г. Деякі особливості оркестрового письма А.Берга у світлі культурно-парадигмальних змін першої половини ХХ століття // Музикознавча думка Дніпропетроїщини. 2020. №19 с. 95-103.
144. Савченко Г. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова // Аспекти історичного музикознавства. 2018. №12. С. 90-100.
145. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
146. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
147. [Самойленко](#) А. Время или пространство музыки: полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности // Київське музикознавство. Вип. 21. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського. 2007. С. 11-27

148. Сильвестров В. «Эсхатофонія» Симфонія №3 (1966). Аудіозапис. Дир. Бруно Мадерна, Дармштадт, 1968 // for books – 11 №2// CD «В. Сильвестров. Дочекатися музики» : Київ. Дух і літера, 2011. 376 с.
149. Сильвестров В. «Эсхатофонія» Симфонія №3 (1966). Відеозапис. Дир. І. Блажков, Львів. 2011 // URL: https://www.youtube.com/watch?v=JVxAt2YPYRE&t=1s&ab_channel (дата звернення: 02.01.2020)
150. Сильвестров В. Выйти из замкнутого пространства // Юность. 1967. № 9. С. 100-101.
151. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.
152. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... : сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / авт.-сост. А. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
153. Сильвестров В. Симфонія №1 (1963; ред. 1974). Аудіозапис. Дир. В. Сиренко, 2001 // for books – 11 №1// CD «В. Сильвестров. Дочекатися музики» : Київ. Дух і літера, 2011. 376 с.
154. Сильвестров В. Симфонія №2 (1965). Аудіозапис. Дир. І. Блажков // 1 L №1 // CD «В. Сильвестров. Дочекатися музики» : Київ. Дух і літера, 2011. 376 с.
155. Сильвестров В. Симфонія №4 (1976). Аудіозапис. Дир. Дж. Кахидзе, Мюнхен, 1990 // 4 L №28 // CD «В. Сильвестров. Дочекатися музики» : Київ. Дух і літера, 2011. 376 с.
156. Сильвестров В. Симфонія №4 (1976). Відеозапис. Дир. Ukka-Pekka Saraste & FRSO, 2012 // URL: <https://youtu.be/EoGUwKJeLDA> (дата звернення: 11.01.2017)
157. Сильвестров В. Симфонія №4 для струнних та мідних духових інструментів. Партитура. Київ : Музична Україна, 1986 с.
158. Сильвестров В. Сохраняют достоинство //Советская музыка. – 1990. №4. С.11-14.

159. Сільваші Т. Дерево Одиссея : есеї, тексти, фото. Київ : ArtHuss, 2020. 288 с.
160. Сільвестров В. Симфонія №2 для флейти, ударних, фортепіано та струнного оркестру. Партитура. Київ : Музична Україна, 1978. 30 с.
161. Стадницькая Л. К вопросу о медитативности как музыкальном явлении второй половины XX века // Київське музикознавство : зб.ст. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2000. Вип. 5. С. 182-186
162. Стадницькая Л. Феномен статической драматургии в музыке XX века // Київське музикознавство : зб.ст. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, 2007. Вип. 22 с. 113-123
163. Стеффен Дж. М. «Київські фрески»: невітлений кінопроект Сергія Параджанова // Екранний світ Сергія Параджанова. Зб. ст., упорядник Ю. Морозов. Київ : Дух і літера, 2014. С. 83-106.
164. Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики. Студії мистецтвознавчі. 2008. Число 4 (24): Театр. Музика. Кіно. С. 120–124.
165. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності: монографія. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
166. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 188-195. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv_2019_5_27
167. Сюта Б. Феномен гри в сучасній музичній творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. Ніжин: Лисенко, 2019. Випуск 124. Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 8-17.
168. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития. М. : Сов. Композитор, 1988. 271 с.
169. Тарасова О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці ХХ ст. (на прикладі «Тихих песен» В.Сильвестрова) // Культура України:

- Зб.наук.праць. Вип. 11. Мистецтвознавство. Філософія. ХДАК. ред. М. Дьяченко. Х. : ХДАК. 2003. С.95-103.
170. Трегуб Г. Валентин Сильвестров: «Сенс авангарду – це ризик» // Український тиждень №5 (532). 1 лютого 2018
171. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дисертація ... кандидата мистецтвознавства 17.00.03. К. 2003. 213 с.
172. Тучинская Т. Пространство и время в музыке Валентина Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 25. Час. Простір. Музика. Зб. ст. К. : 2003. С. 162-166
173. Тучинська Т. Стабільні теми у творчості В. Сильвестрова 70-80-х рр. // Київське музикознавство: зб.ст. Вип 2. Проблеми музичної інтерпретації. К. : 1999. С. 110-123
174. Успенский Б. Семиотика искусства. М. : Языки русской культуры. 1995. 360 с.
175. Фейерабенд П. Против метода. М. : АСТ : Хранитель. – 2007. – 413 с.
176. Филоненко О. Океан тайны. К. : Дух і літера, 2019. 303 с.
177. Филоненко О. Человек на периферии мира и существования: преодоление одиночества // Койнонія. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна Вип. 55. Харків : 2016. С.85-100.
178. Фрумкіс Т. Романтик авангарду // Музика. 2008. №5. С.2-5.
179. Хайдеггер М. Бытие и время. М. : Ad Marginem. 1997. 451 с.
180. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. М. : Прогресс. С. 314-386.
181. Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. Вип.12. С. 221-228.

182. 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.
183. Шаповалова Л.В. Музыка как аналог личности. К проблеме рефлексивного сознания: дисс. ... доктора искусствоведения / Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского. Киев, 2008. 404 с.
184. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 296 с.
185. Шаповалова Л.В. Рефлексия и язык музыки. Проблемы сучасного мистецтва і культури. Харків : 1999. С. 193 – 202.
186. Шарден П.Т. *де* Феномен человека. М. : Наука, 1987. 240 с.
187. Швець Н. Про фортепіанний стиль В.Сильвестрова. Деякі спостереження / Н. Швець // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 132-145
188. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. М. : Прогресс, С. 31 - 95
189. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [ред. кол. О. С. Тимошенко та ін.]. 2002. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.
190. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный феномен в современной украинской музыке. Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. Киев: Музична Україна, 1989. С. 86–104.
191. Шип С. Методологічна криза сучасного теоретичного музикознавства: прояви, причини, можливі наслідки. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Наука про музику сьогодні: проблем та перспективи. 2009. С. 71–96

192. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
193. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). : Изд.-во Одесской гос. консерватории имени Неждановой, 2001. 296 с.
194. Шип. С. В. Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [ред.-упор. В. І. Рожок, О. С. Зинькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко та ін.]. 2004. Вип. 33 (Музика у просторі культури). С. 25–37.
195. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мировой истории : в 2 т. Т. 1 : Гештальт и действительность. Москва : Мысль, 1998. 663 с.
196. Щелканова С. Друга симфонія В. Сильвестрова. Musica Mundana: онто-стильові засади // Культура України. Серія мистецтвознавство. Вип. 54. 2016. С. 192-201.
197. Щелканова С. Композиційно-драматургічні особливості Симфонії №3 «Есхатофонії» Валентина Сильвестрова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Зб. наук. статей. Вип. 47. Харків. 2017 . С. 69-81.
198. Щелканова С. Концепция Четвертой симфонии В. Сильвестрова: к определению музыкальной драматургии // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. №4. С. 160-164.
199. Щелканова С. Образ людини в ранніх симфоніях Валентина Сильвестрова: онтологічний підхід // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2018. №2 (39). С. 19-29.
200. Щелканова С. Поэтика Musica Mundana в Симфонии №2 В. Сильвестрова // The European Journal of Arts. №1 2020. С. 112-120 <https://doi.org/10.29013/eja-20-1-112-120>
201. Щербо Т. Понятие «СИМФОНИЯ» Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-

- летию со дня рождения Е.В. Назайкинского. – М. : Московская консерватория, 2001. С.157 – 169.
202. Щетинський О. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Київ : Акта, 2017. 780 с.
203. Юр М. Художня парадигма українського мистецтва першої половини ХХ сторіччя: від експерименту до конвенціоналізму. Мистецтвознавство України. 2018. Вип. 18. С. 217–223
204. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М. 1991. С.
205. Ясперс К. Философия. Кн. 1. Философское ориентирование в мире. М. : Канон+. 2012. 384 с.
206. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique // WISDOM, 2021. Vol. 20, Issue 4, pp. 158-165. (WOS) <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000736953900015>
207. Baley, V. Sil'vestrov Valentyn Vasil'yovych // Oxford Music Online. 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25801> (дата звернення: 17.02.2017)
208. Bolesławska B. The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music Since 1956. London : Routledge. 266 p. DOI <https://doi.org/10.4324/9781315552385> (дата звернення: 10.10.2020)
209. Boym S. Nostalgia and Its Discontents / URL: www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf (дата звернення: 17.02.2017)
210. Eichler J. The Listings; 'Breaking The Chains' The Soviet Avant-Garde, 1966-91 // NY Times Published January 21, 2005. URL: <https://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B03EFDA1038F932A15752C0A9639C8B63> (дата звернення: 10.02.2016)
211. Griffiths P. Modern Music and After. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.

212. Hicks J., Uy M., Venter C. Introduction Music and Landscape // The Journal of Musicology. University of California Press, Vol. 33 No. 1, 2016. p. 1-10. URL: <http://jm.ucpress.edu/content/33/1/1> (дата звернення: 17.02.2017)
213. Kozinn A. Review/Concert; Celebrating a Ukrainian Composer's 50th Birthday. // NY Times Published: April 11, 1988. URL: <http://www.nytimes.com/1988/04/11/arts/review-concert-celebrating-a-ukrainian-composer-s-50th-birthday.html> (дата звернення: 11.11.2016)
214. Kyyanovska L. Verborgene Bedeutungen in den Werken der Lemberger Komponisten als Verteidigung gegen die sowjetische Ideologie. Musikgeschichte in Mittel-und Osteuropa : Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig Herausgeber : Helmut Loos Erscheinungsort : Lepzig Erscheinungsjahr. 2019. P. 206–224. (Web of Science)
215. Kyyanovska L., Andrushchenko V., Fedoryshyn V.. Philosophical and Aesthetic Dimensions of Vitaism in the Work of Miroslav Skoryk. Interdisciplinary Studies of Complex Systems. 2020, Nov. DOI: 10.31392/ISCS.2020.17.043. (Web of Science)
216. Langford J. A History of the Symphony The Grand Genre. New York : Routledge. 2019. 270 p. DOI <https://doi.org/10.4324/9781351125246> (дата звернення: 17.02.2017)
217. Larue J., Wolf Eugene K., Bonds M., Walsh S. and Wilson Ch. Symphony // Oxford Music Online. 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027254> (дата звернення: 10.06.2018)
218. Mitchell R. Introduction. Music and Power // The Journal of Musicology. University of California Press, Vol. 33 No. 3, 2016; p. 271-276
219. Nikolaievskaya Y., Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant

- and performance // Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.136–140. Web of Science (http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_23.pdf).
220. Ovsyannikova-Trel A. Communicative modus of Russian romance in the conception of «weak style» of V. Silvestrov. // European Journal of Arts. Scientific journal. № 3. 2020. pp. 135–138.
221. Pritchard M. Music in Balance. The Aesthetics of Music after Kant. // The Journal of Musicology. University of California Press, Vol. 36 N. 1, p. 39-67. URL: <http://jm.ucpress.edu/content/36/1/39> (дата звернення: 17.02.2017)
222. Schmelz P. Valentin Silvestrov and The Echoes of Music History // The Journal of Musicology. University of California Press, Vol. 31 N 2. p.231-271. URL: <http://jm.ucpress.edu/content/31/2/231> (дата звернення: 16.02.2017)
223. Shapovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shchelkanova, S. Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Volume: 66 Issue: 1 Pages: 329-343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21 <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000680729600021>
224. Shchelkanova S. The Ontogenesis of Early Symphonies of Valentin Silvestrov // Міжнародний вісник НАККІМ: культурологія, філологія, музикознавство. К. 2017. Вип. 2 (9). С. 270 – 275.
225. Silvestrov V. Eschatophonie. Sinfonie Nr.3 for large symphony orchestra. Score. M.P. Belaieff Mainz, 2002. 101 p. URL: <https://en.schott-music.com/shop/pdfviewer/index/readfile/?idx=MTMxMjcw&idy=131270> (дата звернення: 17.02.2017)
226. Silvestrov V. Sinfonie Nr. 1 für großes Sinfonieorchester (1963/1974) Partitur. M.P. Belaieff Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

227. Silvestrov V. Spectres. Symphony in three movements for chamber orchestra. Partitur. M.P. Belaieff Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz <https://en.schott-music.com/shop/pdfviewer/index/readfile/> (дата звернення: 17.11.2016)
228. Siuta B. Precedent phenomenas in music interpretations. Communicative – pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph / ed. M. Mamych. Lviv; Toruń: Liha-Pres, 2021. 336 p. (SENSE base). Pp. 209–222.
229. Siuta B., Bench O. Fragmentarism as a way of organizing musical texts in the 1970s – 1990s. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S2). <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1390>. Pp. 548–564. (Scopus base).
230. Siuta B., Dovhalyuk I., Markova O., Zinkiv I., Hrab U. Non-Musical Markers of the Structure and Content of Musical Works at the End of the 20th Century. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Reserarch*. 11/01 (vol. 11, issue 01). 2021. Juny. (www.doi.org/10.33543/1101). Pp. 37–41. (WoS base).
231. Solomonova, O. B., Zavgorodnia, G. F., Muravska, O. V., Chernoiivanenko, A. D., Aleksandrova, O. O. (2021). Interconnection of linguistics and musical art: Specifics of music semantics development. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 700-713. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1711>
232. Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: University Press, 2010. 585 p
233. Tavener J. *The Music of Silence: A Composer's Testament* / Ed. by B. Keeble. London: Faber&Faber, 1999. 210 p
234. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (дата звернення: 17.02.2017)
235. Valentin Silvestrov 30 September 2017 // *Schott Journal*. September-October 2017. P.2

236. Zaviialova O., Kalashnyk M., Savchenko H., Stakhevych H., Smirnova I. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. // International Journal of Criminology and Sociology. 2020. № 9. P. 2938–2943. <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358>
237. Συμπόσιον. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотні приклади

В. Сильвестров. Перша симфонія⁴⁷ (1963/1974)

Приклад 1

Für Larissa Bondarewa
Sinfonie Nr. 1
(1963/rev. 1974) Valentin Silvestrov (*1937)
I. Sonata V. Silvestrov

Allegro vivace (♩ = 144)

Allegro vivace (♩ = 144)

^{a)} Die Hörer sind mit Dämpfen zu spielen, die Klangfarbe wird verändert, ohne die Stärke des Klanges wesentlich zu beeinflussen.
Play horns muted, varying the timbre without significant altering the dynamic level of the sound.

M. P. Belaieff Nr. 588 4146 © 2001 by M. P. Belaieff

⁴⁷ Згідно Партитури Першої симфонії [249]

a Tempo I
(Tempo nicht verlangsamen, Bewegung beibehalten, aber bis zum 5. Takt nach Buchstabe B noch und noch etwas ruhiger, danach im früheren Tempo.) (Maintain tempo without slowing down the motion, but gradually become calmer until five bars after rehearsal letter B. Then proceed at earlier tempo.)

75 80

a Tempo I
(Tempo nicht verlangsamen, Bewegung beibehalten, aber bis zum 5. Takt nach Buchstabe B noch und noch etwas ruhiger, danach im früheren Tempo.) (Maintain tempo without slowing down the motion, but gradually become calmer until five bars after rehearsal letter B. Then proceed at earlier tempo.)

4140

75 80

Musical score for Example 17, measures 40-43. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. in A), Percussion I (Perc. I C-a), Cello (Cel.), Arpa I, Arpa II, Viola (Vi. (int)), Violoncello (Vc. (cel)), and Contrabasso (Cb. (cel)). The music features complex rhythmic patterns with time signatures of 4/8 and 3/8, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The page number 41 is visible at the bottom.

Приклад 5

Musical score for Example 5, measures 40-43. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. bs. (B)), Flute (Fl.), Cor Anglais (Cor. (E)), Trombone I (Tr. (B)), Trombone II (Tr. (B)), Arpa II, Piano (Pno.), Viola (Vi. (int)), and Violoncello (Vc. (cel)). The music is marked *Pia mosso* with a tempo of $\text{♩} = 152$. It features complex rhythmic patterns with time signatures of 3/8 and 3/16. The page number 41 is visible at the top right.

Приклад 6

Musical score for Example 6, measures 45-48. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. bs. (B)), Clarinet in F (Cl. f), and Trombone (Tb.). The music is marked *Recitativo* and *poco accel.*, with a tempo of $\text{♩} = 152$. It features complex rhythmic patterns with time signatures of 3/8 and 4/8. The page number 45 is visible at the top left.

50

III. Fuga

5/4 Allegro agitato (♩ = 138) **3/4** **4/4** **3/4**

The score is divided into three systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon) and strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The second system includes brass (Cor Anglais, Trumpets I & II, Trombones I & II, Tuba) and keyboard instruments (Piano, Organ). The third system includes strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *pp*. The tempo is marked *Allegro agitato* with a metronome marking of 138. The time signature changes from 5/4 to 3/4, then to 4/4, and finally back to 3/4. The page number 50 is located in the top left corner, and the number 4146 is at the bottom center.

Приклад 17



Приклад 9



Приклад 10



76

Bb

Meno mosso ($\text{♩} = 100$)

99

Fl. I

Cl. bs. (B \flat)

Cor. I (F)

Tr. I (B \flat)

Trb. II I

Trb. II III

I C. - II

Perc. P - no III T - I

Cel.

Arpa I

Arpa II

Pno.

Vc.

Cb.

4146

В. Сильвестров. Симфонія №2 (1965) [182]

Приклад 12

13^b

Tr-Io

C-III

Vibr.

This musical score, labeled 'Приклад 17', is a full orchestral score for strings. It includes parts for Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Violas (V-le), Cellos (V-c), and Double Basses (C-b). The score is written on a grand staff with five systems. The first system shows a dynamic range from *pp* to *f*. The second system introduces the instruction 'col legno' (col legno) and 'arco' (arco). The third system continues with 'c. l.' (col legno) and 'arco' markings. The fourth system shows 'arco' and 'pp' markings. The fifth system shows 'arco' and 'p-f' markings. The score concludes with a circled number '6'.

This musical score, labeled 'Приклад 14', is a full orchestral score for strings. It includes parts for Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Violas (V-le), Cellos (V-c), and Double Basses (C-b). The score is written on a grand staff with five systems. The first system shows a dynamic range from *pp* to *f*. The second system introduces the instruction 'col legno' (col legno). The third system continues with 'c. l.' (col legno) and 'pp' markings. The fourth system shows 'c. l.' (col legno) and 'pp' markings. The fifth system shows 'c. l.' (col legno) and 'pp' markings. The score concludes with a circled number '6'.

Musical score for Example 17, measures 17-20. The score is for a percussion ensemble and piano. The instruments listed are C-III, Vibr., 3 p-III, Timp., Cassa, T-t., and Piano. The Piano part includes the instruction "bucchi di gomma" and "senza Ped." (without pedal). The score shows a 20-measure phrase starting at measure 17. The piano part features a melodic line with various dynamics (pp, p, f, ff) and articulation. The percussion parts include patterns for Cassa and T-t. with dynamic markings like p, f, and pp.

Приклад 16

Musical score for Example 16, measures 22-20. The score is for a chamber ensemble and piano. The instruments listed are Fl., C-III, Vibr., Timp., Cassa, Piano, V-c., and C-b. The score shows a 20-measure phrase starting at measure 22. The Flute part has a melodic line with dynamics p, f, and ff. The Piano part includes "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco) markings. The Violin and Cello parts have dynamics p, pp, f, and ff. The score includes various dynamic markings and articulation throughout.

4th 23 9th

Fl.

C-II

Timp.

Cassa

Piano

V-ni I

V-ni II

V-la 2

V-c

C-b.

pp *sf* *sp* *p* *f*

f *p*

gliss. trem. (sobr)

ling. rit.

В. Сильвестров. Симфонія №3 «Есхатофонія» (1966) [248]

Приклад 18

Flauto I $\frac{3}{8}$ ($\text{♩} = 108$)
Oboe I
rit. ----- a tempo
 $\frac{4}{8}$

Приклад 19

D 27 1 2 3 4 5 8^m

Cor. I II III IV

I C-cm
Tamt.
Frusta
5 Tomt.

II C-bb
Bong.
Timb.
2 Marac.

III Vibraf.
4 T-bl.
4 Woodbl.
Guero

IV Xilor.
3 P-ttl susp.

Viol. I

Viol. II I. Viol. II 2. Viol. II 3. Viol. II 4. Viol. II 5. Viol. II 6. Viol. II

**) Atonale improvisation nach graphischen Modell
Atonal improvisation corresponding to the graphic model*

D1
86 $\frac{4}{8}$

FL. I *solo*
pp mp mf p mp p mf f mf p

FL. I
mf p pp (non arp.) f p f pp p pp

Arpa II
pp

rit. ----- a tempo

S1

1st 2nd etc. 3 4 5 6 7

Tr-be (ob.)
I II

Cor.
I II III IV

Perussioni
I Cor. IV Gr. C.

7 8 9 10 11 12 13

Tr-be (ob.)
I II III IV

Cor.
I II III IV

3 Tr-si
I II III

Tuba
I II

Per. IV Gr. C.

The image shows a musical score for a full orchestra and string ensemble. The score is divided into two systems. The top system includes woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet in E-flat, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, Bassoon in B-flat, and Trumpets) and Percussion (Tympani, Cymbals, Snare Drum, and Tuba). The bottom system includes Percussion (Cymbal, Bells, and Vibraphone), Piano, and Strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The tempo is marked 'Agitato, estatico!' with a metronome marking of 72. The score features dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, and *mf*. There are two numbered arrows (1 and 2) pointing to specific measures in the woodwind parts. A key signature change is indicated by 'K2' at the beginning. At the bottom right, there are performance instructions for the strings and percussion: '*) Vc.: 12 Töne auf 10 Partien verteilen (in 2 Partien Zweiteilung bilden)' and 'Pc.: distribute the 12 pitches over 16 parts (double-stop in 2 parts)'. The composer's name 'M. P. Belaieff' and the number '4252' are at the bottom.

*) Vc.: 12 Töne auf 10 Partien verteilen (in 2 Partien Zweiteilung bilden)
Pc.: distribute the 12 pitches over 16 parts (double-stop in 2 parts)

Приклад 26

II

1 $\frac{4}{8}$ ($\text{♩} = 100$) 3 8 rit.

Fl. I
Ob. I
Cl. I (Bb)
Cl. bs.
Percussione [I C-ne, III Vibraf., Cel., Arpa I, Arpa II]
Vi-e
Vc.
Cb.

Приклад 24

H

45 Fl. picc. [I, II]
Fl. [I, II]

Приклад 25

64 Fl. I
Percussione I C-ne

Приклад 26

R

105

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cor. ing.

Detailed description: This musical score covers measures 105 to 124. It features four parts: Flute piccolo (Fl. picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Cor Anglais (Cor. ing.). The Flute parts are highly active with intricate melodic lines and dynamic markings ranging from *mf* to *f*. The Oboe and Cor Anglais parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic fragments. The score includes various performance instructions such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*.

Приклад 27

125

Cel.

Ch.

Detailed description: This musical score covers measures 125 to 134. It features two parts: Cello (Cel.) and Contrabass (Ch.). The Cello part is written in a higher register and includes a section marked "(con Ped.)". The Contrabass part is written in a lower register. Both parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *f*.

Приклад 28

III

A **B** **C**

V-ni I (tutti)

V-ni II (tutti)

V-l-e (tutti)

V-c. (tutti)

Ch. (tutti)

Percussione

3 Timp. (cop.)

Tamt. (med.)

Tamt. (picc.)

Detailed description: This musical score covers measures 135 to 144. It features five parts: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-l-e), Violoncello (V-c.), and Contrabass (Ch.). The string parts are marked "tutti" and include detailed performance instructions such as "con sord.", "col legno batt.", "col legno div. a 16", "col legno div. a 12", and "col legno". The Percussion part includes Tam-tam piccolo (Tamt. picc.), three Tom-toms (3 Timp. cop.), and Tam-tam medium (Tamt. med.). The score is divided into three sections labeled A, B, and C, with specific rhythmic and dynamic markings for each.

В. Сильвестров. Четверта симфонія (1976) [178]

Приклад 29

Andante 4/4

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabasso

1

Приклад 30

1 div.

Violini I
Violini II

2 non div.

Приклад 41

This musical score, labeled 'Приклад 41', consists of eight staves. The top two staves are for vocal parts, with lyrics 'saku' written below them. The remaining six staves are for piano accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, and *fff*, along with slurs and accents. A circled number '4' is in the top left corner. The bottom right corner of the score has the word '(Canto)' written in parentheses.

Приклад 32

This musical score, labeled 'Приклад 32', consists of eight staves. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings including *pp*, *f*, and *fff*. There are several slurs and accents throughout the score. A circled number '32' is in the top left corner. The score is densely written with musical notation.

This musical score, labeled 'Приклад 32', consists of eight staves. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings including *pp*, *f*, and *fff*. There are several slurs and accents throughout the score. A circled number '32' is in the top left corner. The score is densely written with musical notation.

Приклад 41

Musical score for Example 41, consisting of three staves. The top staff begins with a *rit.* (ritardando) marking, followed by *con sord.* (con sordina). The tempo is marked *Andante* with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *pp* (pianissimo). The middle staff includes the instruction *leggiero, dolcissimo* (light and very sweet). The bottom staff starts with *ppp* and includes a *rit.* marking. The score features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Приклад 34

Musical score for Example 34, showing a section for Violin I and Violin II. The score is marked with *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). It features a *rit.* (ritardando) marking and includes a box labeled '18' at the beginning. The music consists of flowing melodic lines with slurs and triplets.

Приклад 35

Large musical score for Example 35, including Violin I, Violin II, and Viola parts. The score is divided into sections with tempo markings: *Allegretto* (♩ = 108) and *Andante* (♩ = 66). It includes dynamic markings such as *ppp* (pianississimo), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The score features complex rhythmic patterns, slurs, and a *rit.* (ritardando) marking. The parts are arranged in a multi-staff format, with Violin I and II parts and a Viola part.

Приклад 41

Musical score for Example 41, featuring Cor, Tr-ni, and Tuba parts. The score is divided into three sections: *Meno mosso*, *Più mosso*, and *rit. ... Meno mosso*. The Cor part starts with *mf* and *f* dynamics, followed by *p* and *f*. The Tr-ni parts (I and II) use *ff*, *f*, *mf*, and *p* dynamics. The Tuba part uses *f*, *ff*, *mf*, and *p* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for Example 37, featuring Cor, Tr-ni, and Tuba parts. The score is divided into three sections: *rit. ...*, *20 Più mosso*, and *rit. ... rit. ...*. The Cor part starts with *mf* and *pp* dynamics. The Tr-ni parts (I and II) use *p*, *mf*, *p*, and *pp* dynamics. The Tuba part uses *p*, *mf*, *p*, and *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Приклад 37

Musical score for Example 38, featuring Tr-ne and Tuba parts. The score is divided into three sections: *rit. ...*, *rit. ... Andante ♩ = 66*, and *rit. ...*. The Tr-ne part uses *pp* and *p* dynamics. The Tuba part uses *pp* and *p* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Приклад 38

Musical score for Example 39, featuring V-ni I parts. The score is divided into three sections: *(rit.)*, *21 solo 1^a legg*, and *23 solo*. The V-ni I parts (I and II) use *ppp*, *pp*, and *ppp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Приклад 41

This is a page of a musical score, likely for a symphony, labeled "Приклад 41". The score is written for a full orchestra, with multiple staves for various instruments including strings, woodwinds, and brass. The tempo is marked "Andante". The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The page number "67" is visible at the bottom right of the score area.

Приклад 40

This is a page of a musical score, likely for a symphony, labeled "Приклад 40". The score is written for woodwinds and strings. The tempo is marked "Moderato". The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The page number "39" is visible at the top center of the score area.

81

82

Violins I (1st, 2nd, 3rd legs), Violins II (1st leg), Violas (2nd, 3rd legs), Viola (2nd, 3rd legs), Violas (4th, 5th legs), Cellos (2nd, 3rd legs), Cellos (4th leg).

Dynamic markings: *pp*, *ppp*, *pp*.

Measure 81 contains a rehearsal mark **35**.

Violins I (1st, 2nd legs), Violins II (1st leg), Violas (2nd, 3rd legs), Viola (1st leg), Violas (1st, 2nd, 3rd legs), Cellos (1st, 2nd, 3rd legs), Cellos (4th leg).

Dynamic markings: *pp*.

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass, covering measures 40 to 44. The score is written in a single system with three staves. Measure 40 is marked with a box containing the number 41. The Violin I part starts with a first measure rest (1^o legg) and a first measure rest (1^o legg). The Violin II part starts with a first measure rest (1^o legg) and a second measure rest (2^o legg). The Cello/Double Bass part starts with a first measure rest (1^o legg) and a first measure rest (1^o legg). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *p*, and performance instructions such as *rit.*, *solo*, and *sul tasto*. The score is written in a single system with three staves. The Violin I part starts with a first measure rest (1^o legg) and a first measure rest (1^o legg). The Violin II part starts with a first measure rest (1^o legg) and a second measure rest (2^o legg). The Cello/Double Bass part starts with a first measure rest (1^o legg) and a first measure rest (1^o legg). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *p*, and performance instructions such as *rit.*, *solo*, and *sul tasto*. The score is written in a single system with three staves. The Violin I part starts with a first measure rest (1^o legg) and a first measure rest (1^o legg). The Violin II part starts with a first measure rest (1^o legg) and a second measure rest (2^o legg). The Cello/Double Bass part starts with a first measure rest (1^o legg) and a first measure rest (1^o legg). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *p*, and performance instructions such as *rit.*, *solo*, and *sul tasto*.


Додаток Б


Приклад 1


Умовні позначення в Патитурі Другої симфонії В. Сильвестрова [182]


УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ

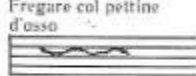
УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

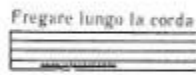
 Гра довільних нот за графічною моделлю у вказаному регістрі.
Игра произвольных нот по графической модели в указанном регистре.

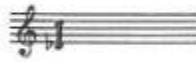
 Гра за підставкою.
Игра за подставкой.


 Гра на струнах усередині фортепіано. Горизонтальні лінії означають перегородки та поділяють весь діапазон на 4 частини.
Игра на струнах внутри фортепиано. Горизонтальные линии обозначают перегородки и разделяют весь диапазон на 4 части.


Colpire nei sbarri
 Удари по перегородкам усередині фортепіано.
Удари по перегородкам внутри фортепиано.


Fregare col pettine d'osso
 Терти тильним боком ністяного гребінця по струнах у вказаному регістрі, додержуючись графічної моделі.
Тереть тыльной стороной костяной расчески по струнам в указанном регистре, придерживаясь графической модели.

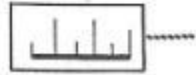
Fregare lungo la corda
 Терти тильним боком гребінця вздовж струни вказаного [басового] регістру.
Тереть тыльной стороной расчески вдоль струны указанного [басового] регистра.

 Кластер. Разом із зафіксованими звуками беруться всі піаніно, що є між ними.
Кластер. Вместе с зафиксированными звуками берутся все находящиеся между ними полутоны.

 Кластер долонею у вказаному регістрі.
Кластер ладонью в указанном регистре.

 Гліссандо штучними флажіолетами, додержуючись графічної моделі.
Глиссандо искусственными флажолетами, придерживаясь графической модели.

 Імпровізація натуральними флажіолетами на вказаній струні.
Импровизация натуральными флажолетами на указанной струне.

 Група нот у рамці повторюється.
Группа нот в рамке повторяется.


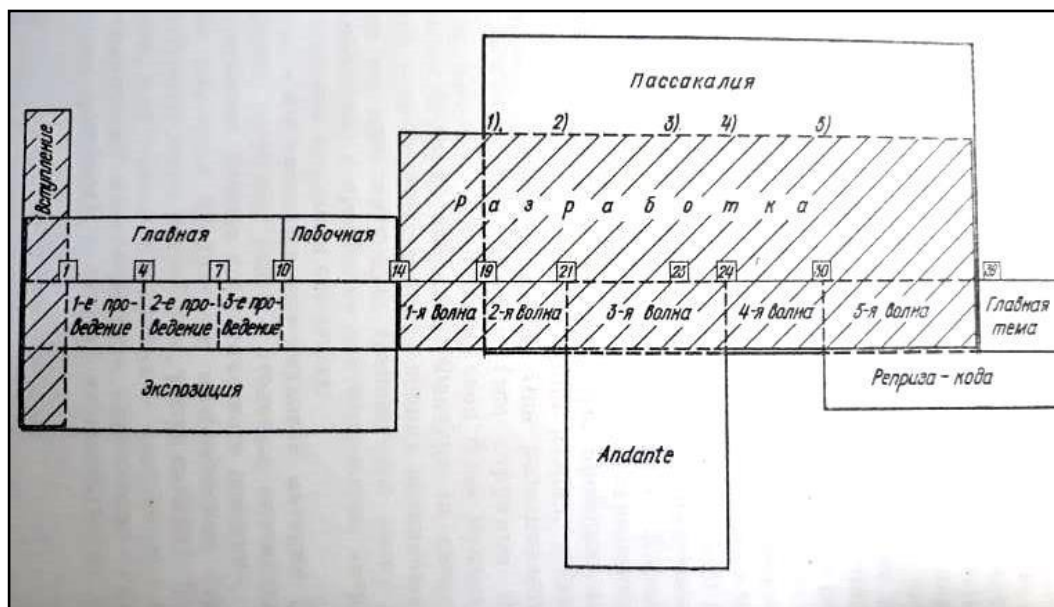
 Атональна імпровізація у вказаному регістрі швидко і нервово за характером.
Атональная импровизация в указанном регистре быстрая и нервная по характеру.

Схема Четвертої симфонії. В. Сильвестрова за О. Зінкевич [62, с.77]



Додаток В

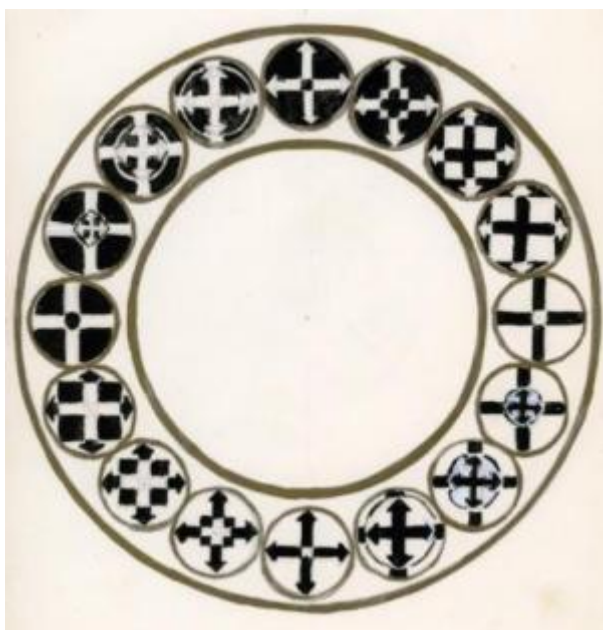
Приклад 1

В. Ламах. Коло центру. З четвертої «Книги Схем». З альбому № 1, з першої папки [1969 – 1978] Папір, гуаш 25 × 19



Приклад 2

В. Ламах. Коло часу й простору. З четвертої «Книги Схем». З альбому №1, з другої папки [1969 – 1978] Папір, гуаш 25 × 19



Приклад 3

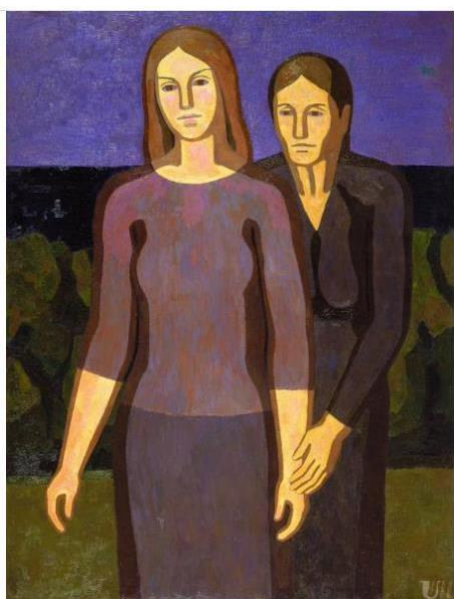
Г. Гавриленко . Дівчинка. 1966



Приклад 4.

Г. Гавриленко. «Дві жінки в природі» у кадрі кінопроб «Київських фресок

С. Параджанова



Дві жінки в природі
1964–1965



#Параджанов #Pargajonov
Киевские фрески (1966)

С. Параджанов. Колаж «Композитор Валентин Сильвестров»¹, 1970-ті



¹ <http://parajanovmuseum.am/ru/sergei-paradjanov/works>

Додаток Г

Список опублікованих праць за темою дисертації

8. Щелканова С. О. Друга симфонія В. Сильвестрова. *Musica Mundana: онто-стильові засади. Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 192-201*
9. Щелканова С. А. Концепція Четвертої симфонії В. Сильвестрова: к определению музыкальной драматургии. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2017. №4. с. 160-164*
10. Щелканова С. О. Композиційно-драматургічні особливості Симфонії №3 «Есхатофонії» Валентина Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип.47. С. 69-81*
11. Shchelkanova S. O. The Ontogenesis of Early Symphonies of Valentin Silvestrov. *Міжнародний вісник НАККІМ: культурологія, філологія, музикознавство. К. 2017. Вип. 2 (9). С. 270 - 275*
12. Щелканова С.О. Образ людини в ранніх симфоніях Валентина Сильвестрова: онтологічний підхід. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. К. 2018. №2 (39) С.19-29*
13. Щелканова С.А. Поэтика MUSICA MUNDANA в Симфонии №2 Валентина Сильвестрова. *European Journal of Arts. Vienna. 2020. №1. pp. 112-120*
14. Sharovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shchelkanova, S. Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2021. Volume: 66 Issue: 1 Pages: 329-343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21*
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000680729600021>

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-практична конференція «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» - Харків, ХНУМ ім. І.П.Котляревського, жовтень 2016 – доповідь «Ностальгічний дискурс у європейському симфонізмі: від Мендельсона до Сильвестрова»
2. «Творча майстерня сучасної музики» - Київ, НМАУ ім. П.І.Чайковського, жовтень 2016 – доповідь «Друга симфонія В. Сильвестрова: Musica Mundana та її наукові виміри»
3. XVII Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» Харків, ХНУМ ім. І.П.Котляревського, березень 2017. Доповідь «Симфонічна творчість В. Сильвестрова як об'єкт сучасної гуманітаристики»
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» Харків, ХДАК, березень 2017- доповідь «Рання творчість В. Сильвестрова як предмет герменевтики: «криза» академічного аналізу»
5. Наукова конференція «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку». – Харків, ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 29-30 вересня 2017 р. – доповідь «Ранні симфонії В. Сильвестрова в контексті генези жанру»
6. Круглий стіл «Гіпертекст сучасного музикознавання» - доповідь «V. Sylvestrov's early symphonism: some aspects» Харків, ХНУМ ім. І.П.Котляревського, квітень 2017
7. Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» 2-3 листопада 2017, НМАУ ім. П.І.Чайковського, м. Київ
8. Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» 4-5 грудня 2017, НМАУ ім. П.І.Чайковського, м. Київ. –

Доповідь «Доповідь «Есхатофонія» Валентина Сильвестрова як об'єкт сучасної гуманітаристики»

9. Науково-практична конференція «Мистецькі школи у історико-культурному процесі» в рамках проекту «ПРАКТИЧНА МУЗИКОЛОГІЯ», 7-10 грудня 2017, ХНУМ ім. І.П. Котляревського
10. XVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття». Доповідь "Категорія часу у Третій симфонії Валентина Сильвестрова" 24-25 листопада 2017 р., ОНМА ім. Нежданової, м. Одеса
11. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва», Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 16 лютого 2018 р. доповідь «Концепція людини в ранніх симфоніях В. Сильвестрова»
12. Круглий стіл «Гіпертекст сучасного музикознавання» - доповідь «The image of a man in V. Silvestrov's early symphonies» - м. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, квітень 2018
13. Міжнародна науково-теоретична конференція до 100-річчя від дня народження доктора мистецтвознавства, професора Надії Олександрівни Горюхіної (1918 – 1998) «ТЕОРІЯ МУЗИКИ ЯК ПРОЦЕС: ІСТОРІЯ, ПРОБЛЕМИ, ІННОВАЦІЇ», НМАУ ім. П.І. Чайковського, м. Київ 19-21 жовтня 2018 р. - доповідь «Образ людини в ранніх симфоніях В. Сильвестрова: онтосемантичний підхід»
14. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2019) Доповідь «Концепт образу людини в сучасній теорії симфонізму»
15. Круглий стіл «Гіпертекст сучасного музикознавання» - доповідь «The poetics of V. Silvestrov's early symphonies» - м. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, квітень 2019
16. Науково-практична конференція "На зламі епох: митець як рушій культурних пластів" , 04-05 жовтня 2019р. в рамках XXVI

міжнародного музичного фестивалю "Харківські асамблеї". Тема доповіді: "Рання симфонічна творчість Валентина Сильвестрова як вислів "київського авангарду"

17. «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, Грудень 2020)
18. «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, січень 2021).