

УДК 78.071.1:78.082(477)

Щелканова С. А.

Харьковский национальный университет  
искусств имени И. П. Котляревского

## КОНЦЕПЦИЯ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ В. СИЛЬВЕСТРОВА: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Щелканова С. А. Концепция Четвертой симфонии В. Сильвестрова: к определению музыкальной драматургии. Осуществлен интонационно-драматургический анализ Четвертой симфонии В. Сильвестрова в рамках историко-стилевого генезиса украинской симфонии, в результате которого выявлены ключевые признаки художественной концепции интерпретации жанра. Изменение природы драматического конфликта симфонии, в котором антитезность образных сфер рождается изнутри в самодвижении, влияет на смену семантического модуса жанра. В результате анализа выявлена роль пространственного фактора и контонативной драматургии для восприятия новой жанровой структуры и ее семантики. Обнаружены драматургические новации рефлексивной монодрамы, предполагающей изменение природы драматического конфликта, основанного не на внешнем сопоставлении контрастных образных сфер, а на внутреннем самодвижении лирического самосознания музыки.*

**Ключевые слова:** симфония, симфонизм, монодрама, контонация, пространственная драматургия, рефлексия.

*Щелканова С. О. Концепція Четвертої симфонії В. Сильвестрова: до визначення музичної драматургії. Здійснено інтонаційно-драматургічний аналіз Четвертої симфонії В. Сильвестрова в межах історико-стильової генези української симфонії, за результатами якого виявлено прикметні ознаки художньої концепції інтерпретації жанру. Зміна природи драматичного конфлікту симфонії, в якому протиставлення образних сфер спричинено зсередини, впливає на зміну семантичного модусу жанру. У результаті аналізу виявлено роль просторового чинника і контонативної драматургії для сприйняття нової жанрової структури та її семантики. Виявлено драматургічні новачі рефлексивної монодрами, яка передбачає зміну природи драматичного конфлікту, що базується не на зовнішньому співставленні контрастних образних сфер, а на внутрішньо-спричиненому поступі ліричної самосвідомості музики.*

**Ключові слова:** симфонія, симфонізм, монодрама, контонація, просторова драматургія, рефлексія.

*Shchelkanova S. Concept of the fourth symphony by V. Silvestrov: to the definition of a musical dramaturgy.*

*The aim of the paper is to analyze a musical dramaturgy of the Fourth Symphony by V. Silvestrov within the context of the historical-stylistic genesis of Ukrainian symphony. It is also meant to define the novelty in the composer's symphonic thinking in terms of the genre interpretation specifics. The study is aimed at explaining the nature of the total transformation of the genre invariant in the Fourth Symphony as it reflects the author's ontological orientation via the musical work content. There is a number of factors which encourage a perception of the innovative image world in music by V. Silvestrov. Thus, they are the principles of rhythmical, thematic, texture, and timbre organisation of the sound material, special elements in the graphics of the musical score, and the role of spatiality.*

**Research methodology.** *The study is based on the ontological method, the historical and typological approach, and the semiotic analysis. The author also used the structural and functional method, highlighting a multilevel structure of the musical work.*

**Results.** *With his symphonic work in the 1960s–1970s, Valentyn Silvestrov started a deep process of the intra-genre differentiation in Ukrainian music. In fact, he showed new ways to overcome a typological standardization. This factor played a significant role in the renewal of the symphony genre and its dramaturgic models. The symphonic style of V. Silvestrov is a maximum individualization of the genre in each work. The Fourth Symphony was created at the frontier period of the avant-garde music and a “weak style” concept. The image-and-intonation tune of the one-part composition of the symphony is based on antithesis. Here there is no conflict of the outer forces and a character, nor here psychologism and development leading to a strongly marked culmination. Being connected with the author's inner speech, the ambivalence of the thematic core is not of the outer, but rather of an inner nature. In that respect, blurring of lines between thematical matters is indicative for Silvestrov's “handwriting”. Here a line is considered to be an area which simultaneously belongs to two worlds, both bordering semiospheres. The themes in the Fourth Symphony are not structurally isolated. They lose their bulge by getting fused in background figurations, moving to utmost registers, and losing their dynamic power. A thematic content on the border of development and reprise plays an important role in understanding of the symphony's musical dramaturgy. With the background of a ceased movement in all voices, a continually repeated minor third points at the semantics of a dream or death. In the poetics system a dream happens to be a symbol signaling a change of different worlds. Thus, the edge state of the lyric consciousness in the music appears to be boundary in the symphony's structure as well. After that the reprise of the first exposition theme is perceived as awakening which comes to be a synonym to resurrection. Therefore, a final-centric model is actualized in the Fourth Symphony, which is a model of uprising alike to the lyric-type dramaturgy. Serenity and catharsis stand for a typical dramaturgical mode in final struc-*

Рецензент статті: Романюк І. А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

Стаття надійшла до редакції 31.07.2017

tures characteristic of a reflexive discourse. The above analysis of the Fourth Symphony indicates steady features of a reflexive orientation in the composer's work. Thus, the author defines a type of a musical dramaturgy of the composition's as a *monodrama*. The inner nature of its dramatic conflict is about self-movement, gradual maturing out of a meditative state. There is a number of factors which account for defining this dramaturgy type as a *monodrama*. These are a thorough penetration of themes, rejection from harmony as a means of a functional-syntactic segmentation, relying on the polyphonic linearity, and predominance of the individualization over typification.

**Novelty.** The above analysis of the Fourth Symphony by V. Silvestrov indicates a transformation of the Ukrainian symphony genre. It also shows that there is an onto-style dynamics in the symphony genre which constitutes a method for modelling of an artist's attitude to the reality. The author defines a musical dramaturgy of the Fourth Symphony as a *monodrama*. Projecting the research results onto the composer's symphonic work in general, the author comes to a conclusion that the *musica humana* image sphere in the Fourth Symphony corresponds to *musica mundana* in the Second Symphony as a macro- and microcosm. It is a connotation that serves as a convergence point for the Early Symphonies and becomes a factor which actualizes spatiality when perceiving music by V. Silvestrov.

**Practical significance.** The Fourth Symphony opens new prospects for the interpretation of genre models within the context of the evolving society and immanent laws of musical expression (composing technique). Introduction of the proposed analysis contributes to the understanding of the essence of modern music. A shift in a dramaturgic paradigm encourages reconsideration of the current basic historical-typological concepts in a symphony and symphonism.

**Keywords:** *symphony, symphonism, monodrama, connotation, spatial dramaturgy, reflection.*

**Постановка проблеми и ее связь с важнейшими научными или практическими задачами.** Симфоническое творчество Валентина Сильвестрова поражает многообразием структурно-композиционных решений, что связано с подвижностью семантического поля жанра симфонии. Проблема понимания симфонического стиля композитора как новаторского явления в кругу аналогичных жанровых моделей эпохи 60–70-х годов XX века обусловлена максимальной индивидуализацией концепции жанра. Как правило, исследователи относят Вторую симфонию, «Спектры» и «Эсхатофонию» к авангардному периоду творчества композитора, а остальные симфонии — к так называемому аклассическому периоду. Их специфика обусловлена особенностями письма, которое претерпело значительную эволюцию — от поствеберновского стиля, сочетающего пуантилизм, кластерность и сонорику, через этап полистилистики (произведения первой половины 70-х годов XX в.) к «синтезирующему моностилию». Однако во всех симфониях В. Сильвестрова есть семантическая узнаваемость композиторского стиля.

Рождение нетипичной драматургической модели побуждает выявить природу коренной трансформации жанрового инварианта в Четвертой симфонии В. Сильвестрова, в концепции которой отражена онтологическая дистанция «Бытие — человек». Это проявляется в двуплановости содержания симфонии: внешний мир оказывается присутствием — знаком обнаружения духовного мира. В то время как внутренний мир героя суть отражение сознания автора (рефлексивный уровень). Последовательное рассмотрение закономерностей ритмической, тематической, фактурной, тембровой организации звукового материала произведения, особенностей графики нотного письма партитуры, роли пространственности способствует постижению новационного художественного мышления В. Сильвестрова. Это способствует актуализации такой важнейшей научной задачи, как уточнение процесса историко-стилевого генезиса украинской симфонии.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Значительный пласт аналитических текстов, посвященных различным аспектам симфонического творчества Валентина Сильвестрова, находим в исследованиях Е. Зинькевич, Н. Герасимовой-Персидской [2], М. Нестьевой, С. Павлишин. Анализ Второй и Пятой симфоний как иллюстрацию двух векторов стиля композитора приводит В. Задерацкий [3]. Четвертая симфония отражена в исследованиях Е. Зинькевич [4], О. Михайловой. Проблемам артикуляционного комплекса композитора посвящены исследования О. Тарасовой [8].

**Цель статьи** — постижение концепции композиторской интерпретации жанра симфонии в раннем творчестве В. Сильвестрова на материале *Четвертой симфонии*.

**Изложение основного материала исследования.** Валентин Сильвестров симфоническим творчеством 1960–1970-х годов инспирировал интенсивный процесс внутржанровой дифференциации, новые векторы преодоления типологической нормативности композиционного мышления. Это послужило фактором существенного обновления симфонии и рождения новых драматургических моделей.

Метод моделирования отношений художника и исторической действительности в условиях изменения парадигмы композиторского творчества (техники письма и ее влияний на акт композиторского творчества) является маркером онто-стилевой динамики в контексте одного жанра. Нас заинтересовал путь внутри раннего симфонического творчества композитора как путь от авангардного мышления к рефлексивному. И если проследить этот вектор, то основной вопрос, встающий перед исследователем: озаменован ли он стилевым «скачком», и есть ли некие константные знаки-связи? По словам Б. Асафьева, «...симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального сознания. Этим сознанием, в первую очередь, является многогранное духовное “я” композитора» [1, с. 248].

Четвертая симфония для струнных и медных духовых инструментов создана в 1976 г. Образный строй одночастной композиции основан на принципе антитез. Интонационная драматургия симфонии строится на сопоставлении двух сфер: лирико-созерцательной и активно-волевой. Открывается симфония темой, имеющей функцию *вступления*, основанной на технике оркестровых педалей. Первоначальный импульс темы — активное, волевое начало, динамика — гулкая, *ff*, с указанием *pesante*.

В условиях *Andante* В. Сильвестров использует переменный метр —  $3/4 - 4/4 - 5/4$ . С точки зрения музыкальной организации вертикали, излюбленным сильвестровским приемом оказываются «длящиеся» кластеры, выписанные «послойно». Так, кластер *ces - des - d - es - f* сменяется кластером *b - ces - des - d - e - f*, а затем *ges - as - b - c - des - d*. За счет регистрового расслоения кластера обеспечивается пространственный эффект (движение «воздуха»). Кроме того, в этой теме происходит сопоставление статичных элементов — «зависшего» остинато на малой терции *b-des* в верхнем голосе (первые скрипки *divisi*) — с хроматическим движением в средних голосах и басовой линии. На фоне длящихся терций *b-des* автор начинает проведение лирической темы I [ц. 1]. Она звучит в партии скрипок, перерастая в объемное сонористичное многоголосие. На этот прием обращали внимание многие исследователи творчества В. Сильвестрова: «...искусно создаваемый эффект реверберации: течение мелодии не приостанавливается, но каждый звук ее задерживается у двух-трех скрипок, которые — протянув его какое-то время — подхватывают продолжение мелодии. Эти задержания, накладываясь друг на друга, образуют “послезвучия”, создающие ощущение рассеянного лесного эха и подключающие к восприятию пространственно-пейзажные ориентиры» [4, с. 392].

В. Сильвестров использует для этой темы т. н. обратную артикуляцию (подобно тому, как использована она в созданном в это же время вокальном цикле «Тихие песни», о чем пишет О. А. Тарасова [8], подробно анализируя уникальный авторский артикуляционный комплекс). Использование аллюзий к типично романтическим интонационным формулам (нисходящие секунды, восходящие септимы, секвенции как прием развития) воспринимается слушателем как знаки романтического дискурса. Однако автор находит ряд выразительных средств, меняющих семантическое поле темы. Это нюансы, которые лишают ее эмоциональной достоверности и сообщают ей ностальгическую окраску, трактуя как тему-отзвук, тему-воспоминание. Это и задержание опорных звуков мелодии, «останавливающих» общее движение; использование неестественного в конце фразы усиления звучности и передачи мелодии от струнных к тяжелой меди в условиях *ritenuto*; бесплотный, «задавленный» звук у струнных, проводящих тему.

Вторая тема также возникает на фоне педальной терции *b-des*, проводимой тромбонами, и представляет иной полюс — активно-беспокойное состояние, передающееся пульсацией скрипок и виолончелей. Несмотря на ассоциативную связь с общими формами движения, тема обладает яркой характеристичностью в контексте симфонии. Композитор подчеркивает появление нового тематизма сменой темпа — *Andante* сменяется *Allegro*. После контрапунктического проведения первой и второй тем возвращается видоизмененная тема *вступления*  $6/8$ , *fff*, в новом темпе (*Meno mosso, agitato*). Благодаря включению тяжелой меди тема звучит более трагически. Интонационная статичность «громады» хора дополняется затем «вплетением» сначала первой темы (*pp, allegretto*), а в конце раздела — второй, хотя и обозначенной намеком (три такта у низких струнных).

В *третьей* теме симфонии (условно побочной) [ц. 10] прослеживаются аллюзии к лирическому «оазису» *Andante*. Тема проводится у засурдиненных струнных в высоком регистре на *ppp (leggiero, dolcissimo)*; здесь вновь использован переменный метр  $7/8 - 5/8 - 6/8 - 3/8$ . Внутри созерцательно-лирической темы ясно слышно вторжение элементов *второй* темы, подчеркнутое авторскими указаниями смены темпа.

С ц. 14 начинается *разработочный* раздел симфонии, основанный на развитии *второй* темы. Некоторые исследователи находят в ней признаки симфонии-драмы с волновой разработкой и конфликтным типом драматургии.

В. Сильвестров был едва ли не первым, кто открыл в звуковом мире отечественной музыки феномен рефлексии. «На смену музыке чувств и эмоций, психологии “героя” и действия приходит другая эпохальная установка в самоидентификации культуры — на показ процесса мысле-действия, на осознание образа Человека познающего» [9, с. 193]. Поэтому схема «волновой» разработки, верная в контексте классико-романтической музыки, в данном произведении не срабатывает. В Четвертой симфонии нет конфликта внешних сил и героя, нет психологизации и, соответственно, развития, приводящего к ярко выраженной генеральной кульминации. Амбивалентность тематизма носит не внешний, а внутренний характер, происходит от авторского способа высказывания. Многократное проведение лейтинтонации малой терции приводит к появлению в партии тромбонов сольной темы. Прокомментируем этот ключевой момент драматургии словами автора Симфонии: «...потом прорывается тема тромбонов. Там та рам. Эта минорная терция — она с самого начала билась. Билась, билась и потом эту стену проломила. Это была очень далекая стратегия» [6, с. 99–100]. Однако тема тромбонов не есть структурно обособленная. В. Сильвестров «размывает» даже этот характеристичный тромбон, **вместо кульминации** пряча его в акварельном,

динамически ослабленном сползании в нижний регистр. Таким образом, граница между темами здесь весьма условна. «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой — соединяет. Она одновременно принадлежит обеим пограничным культурам, обеим взаимно прилегающим семиосферам. Граница — механизм перевода текстов чужой семиотики на язык “нашей”, место трансформации “внешнего” во “внутреннее”, это фильтрующая мембрана» [5, с. 262]. Эта дефиниция границы в исследованиях Ю. Лотмана очень точно описывает сущность структурной организации Четвертой симфонии В. Сильвестрова. Уместным будет и сопоставление ее с ранней ренессансной живописью, по аналогии с которой именно на периферии полотна и в дальних пейзажных планах накапливаются жанрово-бытовые элементы, при строгой каноничности центральных фигур. Аналогичные процессы развертываются в пространстве Четвертой симфонии, когда тематически определенные образования не имеют четких структурных параметров и «окутываются» фоновыми фигурациями.

Следующий этап разработки — *Andante* [ц. 21]. Медь исключена, тему проводит струнная группа, тонко дифференцированная (на 23 нотных станах). Это арка к побочной теме — чистой, просветленной. Как и в экспозиции, она прорезается вторжением ино-аффектных интонаций второй темы.

Развитие третьей темы приводит к «разбуханию» фактуры, переходу к фоновому хроматическому движению, включая контонативное созерцание звуковой множественности. Однако если в конфликтной драматургии оно вело бы к доминантовому предыкту и ожиданию репризы, то в данном случае развитие не приводит к кульминации, а по аналогии с темой тромбонов, постепенно нивелируется, переходя в иное состояние — условно *транс*, или медитацию. Многократно повторяющаяся «убаюкивающая» малая терция у виолончелей и контрабасов (32 такта) воздействует гипнотически на фоне остановившегося движения во всех голосах [ц. 30–33]. Низкий регистр, бесконечное повторение этой терции в нисходящем движении на пианиссимо, на фоне пустых октав могут быть истолкованы как знак сна (сравним с «терцовостью» попевок колыбельных), а шире — транс, медитации, смерти. «Сон является одним из излюбленных образов мировой культуры. В дискурсе рефлексии сон выступает одной из предметностей ценностной семантики. Сон как некий феномен музыкального сознания нуждается в опространствовании за счет времени. Важно и другое: если рассматривать сон в качестве предметности рефлексии, то тогда он в определенном смысле — символ множественности сознания» [9, с. 201–202]. Существует ряд исследований, посвященных мотиву сна и смерти и их поэтике. Сон/смерть в системе поэтики оказывается символом, сигнализирующим о смене разных миров. Граничное состояние лирического сознания музыки влияет и на структуру разработочного раздела. На тему транс (т. 2 по-

сле ц. 33) накладывается *первая*, а позже и *третья* тема: звучание истаивает на *ppp* в высоком регистре натуральными флажолетами. Итог развития разработки — это изменение состояния.

После темы *транса* проведение *первой* темы [ц. 39] воспринимается как «пробуждение», которое оказывается синонимом воскресения. Вместо ординарной смены состояния внутри жизни — переход от смерти к жизни. Таким образом, в Четвертой симфонии актуализируется финалоцентристская модель (подобно принципу восхождения в литургии). Катарсис в заключительных построениях показателен для рефлексивного дискурса.

Исходя из анализа Четвертой симфонии, указывающей на устойчивые признаки рефлексивной установки автора, мы предлагаем обозначить тип музыкальной драматургии данного произведения как *монодраму*. Внутренняя природа ее драматического конфликта состоит в самодвижении, постепенном вызревании из медитативного состояния. Сквозное прорастание тем, отказ от гармонии как средства функционально-синтаксического членения, опора на полифоническую линейность, преобладание процессов индивидуализации над процессами типизации — все эти признаки являются предпосылкой для трактовки драматургического развития и художественной концепции сочинения В. Сильвестрова как *монодрамы*.

Четвертая симфония обнаруживает глубинную красоту жизни лирического сознания: все в ней соотнесено с микрокосмом, с человеком. Уместно сопоставление драматургии этой симфонии с Альтовой сонатой Д. Шостаковича \*. Можно также проследить ряд сопоставлений Четвертой симфонии с иконописью. В. Сильвестров упоминает, что в ней он воплотил принцип обратной перспективы: «Когда я писал эту вещь, я понял, что можно говорить о смысле иконы. Не о подражании знаменитым иконам, а как бы об иконе для слуха. Это такой тип композиции, когда все дается словно бы сразу. То есть все дается в намеке, все присутствует и смотрит прямо на тебя. В процессе развертывания этой концепции разворачивается то, что существовало изначально. <...> И там есть как бы обратная перспектива, некие метафоры» [6, с. 88]. Важнейшим конструктивным элементом, пронизывающим всю ткань Четвертой симфонии, является интонация малой терции — ключевой знак в развитии музыкальной драматургии Симфонии. Проследим поэтапно этот путь.

Появившись сразу в теме вступления в верхнем регистре (*b-des*), она сопровождает далее все важнейшие вехи Симфонии, сопровождая первую тему (скрипки в верхнем регистре, виолончели и контрабасы — в нижнем) и вторую тему — здесь

\* Как известно, последнее произведение великого композитора стало «духовным завещанием»: «...написанная на пороге жизненного конца, она — факт его духовной жизни, свидетельство авторской рефлексии» [9, с. 166]. Иными словами, концепции обоих сочинений содержат размышление о смысле смерти, однако нет в них духа трагедии.

и далее *b-des* звучит у тромбонів, поступенно приобре́тає домінуюче значення і трансформую́ться в сольну тему тромбонів. І все же найбільш важливим для розуміння драматургії Симфонії являється тема *транса*/перехода, побудована виключно на інтонації нисходящої малої терції (спустившоїся на полтона нижче — *a-c*). І ця терція повторюється більше 50 (!) раз тільки в партії виолончелів! І далі — в репрізному проведенні першої і третьої теми експозиції дуже делікатно супроводжуються темброво-ритмічними отголосками цієї теми. В структурному відношенні терцовая тема виступає як *номадическа* (від *nomad* — кочевник), котра, подолаючи центропритягальні сили жорстко структурованої організації Бытия, тяготеє до альтернативному розгляду і/або переродженню самої можливості опозиції зовнішнього і внутрішнього.

**Висновки з даного дослідження.** В результаті інтонаційно-драматургічного аналізу Четвертої симфонії В. Сильвестрова були виявлені наступні ключові ознаки художньої концепції інтерпретації жанра: 1) зміна природи драматичного конфлікту; 2) антитеза образних сфер народжується всередині в самодвиженні; 3) монолог як відображення ліричного самосвідомості музики.

Четверта симфонія, створена в пограничний період між авангардною музикою композитора і «слабким стилем», поєднує елементи авангардної лексики і ліричного свідомості музики. Особливу роль в композиційній драматургії грає категорія простору, трактування котрої, по-можливо, зближує всі ранні симфонії автора. Тип художньої цілості, в якій просторовий параметр організації звукової матерії (вертикаль — глибина) являється визначальним для сприйняття, називається **контонативною** драматургією. «Звичайно його музика одразу ж заворожує, ми занурюємося в неї без рефлексії. Між тим, в ній приховано багато нових рішень, в тому числі, як вважають, нове розуміння музичного простору», вважає Н. Герасимова-Персидська [2, с. 308]. Так Четверта симфонія В. Сильвестрова виявляє зміну семантичного модуса жанра: драма показана через запечатлений досвід авторської рефлексії. Продвиження музичного матеріалу втрачає векторність, цілеспрямованість, висуваючи на перший план самоцінність мельчайшого моменту звучущого часу, як життя свідомості.

**Перспектива подальшої розробки теми.** В. Сильвестров в Четвертій симфонії відкрив новий — бытийствений — горизонт розвитку жанра симфонії в умовах кризового для мистецтва історичного часу. В нових соціокультурних умовах, зацікавлений слухачеві здатний оцінити логіку і красу нової жанрової структури і її семантики. Всі новаторські аспекти в прочтенні жанра, творення нової картини світу створюються зусиллями гениального мас-

тера шляхом подолавання канона. Трудно переоцінити роль особистості композитора і його гениального мислення. Розуміння зміни драматургічної парадигми в класико-романтичному жанрі веде до переосмисленню оцінок історико-типологічних основ симфонії і симфонізму в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

#### Література:

1. Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского [Текст] / Б. Асафьев // О музыке Чайковского. — Л. : Музыка, 1972. — С. 243–297.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [Текст] / Нина Герасимова-Персидская. — К. : Дух и літера. — 2012. — 408 с.
3. Задерацкий В. Век XX. Звуковые контуры времени [Текст] / В. Задерацкий. — М. : Композитор. — 2014. — С. 415–431.
4. Зинькевич Е. Пение мира о самом себе [Текст] / Елена Зинькевич // *Mundus musicae*. Тексты и контексты. — К. : Задруга, 2007. — С. 377–399.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство–СПб, 2000. — С. 13–287.
6. Сильвестров В. Дождаться музыки : Лекции-беседы [Текст] / Валентин Сильвестров. — К. : Дух и літера, 2010. — 368 с.
7. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым [Текст] / [сост. А. Вайсбанд, К. Сигов]. — К. : Дух и літера, 2012. — 408 с.
8. Тарасова О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці ХХ ст. (на прикладі «Тихих песен» В. Сильвестрова) [Текст] / О. Тарасова // *Культура України* : зб. наук. праць. Мистецтвознавство. Філософія / ред. М. В. Дьяченко. — Х. : ХДАК. — 2003. — Вип. 11. — С. 95–103.
9. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музичному творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. — Х. : Скорпион, 2007. — 291 с.

#### References:

1. Asafyev, B. (1972). Instrumentalnoye tvorchestvo Chaykovskogo [Instrumental Creativity of Tchaikovsky]. In *O muzyke Chaykovskogo — About the music of Tchaikovsky*. (pp. 243–297). Leningrad : Musyca. (In Russian).
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). *Muzyka. Vremya. Prostranstvo* [Music. Time. Space]. Kiev : Dukh i litera. (In Russian).
3. Zaderatskiy, V. (2014). *Vek XX. Zvukovyye kontury vremeni* [Century of the 20th. The Sound Contours of Time]. (pp. 415–431). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
4. Zinkevich, Ye. (2007). Peniye mira o samom sebe [Singing the World About Yourself]. In *Mundus musicae. Teksty i konteksty — Mundus musicae. Texts and contexts*. (pp. 377–379). Kiev : Zadruga. (In Russian).
5. Lotman, Yu. M. (2000). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the Literary Text]. In *Ob iskusstve — About Art*. (pp. 13–287). St. Petersburg : Iskustvo–SPB. (In Russian).
6. Silvestrov, V. (2010). *Dozhdatsya muzyki* : Lektsii-besedy [Wait for the Music]. Kiev : Dukh i litera. (In Russian).
7. Vaysband, A., Sigov, K. (Comp.). (2012). *Symposion. Vstrechi s Valentinom Silvestrovym*. Kiev : Dukh i litera. (In Russian).
8. Tarasova, O. (2003). Rol artykulyatsiyi v kamerno-vokalnyi muzytsi XX st. (na prykladi «Tikhikh pesen» V. Sylvestrova) [The Role of Articulation in Chamber Vocal Music of the Twentieth Century. (On the example of “Silent Songs” by V. Silvestrov)]. (M. V. Dyachenko, ed.). *Kultura Ukrainy — Culture of Ukraine*, 11, 95–103. (In Ukrainian).
9. Shapovalova, L. V. (2007). *Refleksivnyy khudozhnik. Problemy refleksii v muzykalnom tvorchestve* [Reflective Artist. Problems of Reflection in Musical Creativity]. Kharkov : Skorpion. (In Russian).