

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.072.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–5–15

**Ніна Сергіївна Довгаленко**

<https://orcid.org/0000-0003-3462-640X>

кандидат мистецтвознавства,

в. о. професора кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[monred@i.ua](mailto:monred@i.ua)

### ДРУГА СИМФОНІЯ В. СИЛЬВЕСТРОВА В ЕВОЛЮЦІЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

**Мета статті.** Стаття присвячена дослідженню стилевих закономірностей в творчості В. Сильвестрова. В еволюції стилю композитора збережені незмінними елементи мови, що сформувалися в авангардний період. В якості матеріалу обраний твір раннього періоду, аналітичний розгляд якого дозволяє робити висновки щодо константних властивостей стилістики В. Сильвестрова. Застосована в статті **методологія** спирається на системний аналіз в дослідженні застосованих в композиції мовних засобів та принципів історичності в оцінці еволюції стилістики композитора. **Наукова новизна** полягає в аналізі твору, що становить значне художнє явище у вітчизняній музиці, але який ще не знайшов свого освітлення в дослідницькій літературі. Аналіз Другої симфонії дозволяє робити висновки щодо формування інтонаційних і формоутворювальних показників стилю В. Сильвестрова в авангардний період і збереженні їх в якості системних в наступні десятиріччя. **Висновки.** Друга симфонія В. Сильвестрова, створена на початку творчого шляху композитора, в стилістиці авангардних технік започаткувала цінності і засоби, що в повній мірі були реалізовані в подальших творах з іншою естетикою і стилістикою. Особливе ставлення до звуку як до найзначнішої цінності, просторовість розташування звукових полів, драматургія пролонгованого затухання і розчинення в

тиші, наскрізна форма залишається константними рисами стилю композитора.

**Ключові слова:** В. Сильвестров, Друга симфонія, еволюція стилю, звукові елементи, сонорні утворення.

*Dovgalenko Nina, Ph.D. in the History of Arts, professor of Department of the Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The Second symphony of V. Silvestrov in the evolution of the composer's work**

**The purpose of work.** The article is devoted to the study of stylistic laws in the work of V. Silvestrov. In the evolution of the composer's style, unchanged elements of the language that were formed during the avant-garde period were preserved. As a material, the product of the early period is chosen, the analytical consideration of which allows us to draw conclusions about the constant properties of stylistics V. Silvestrov. **The methodology** of the work is based on the provisions of the system analysis in the study of language means and the principle of historicity in assessing the evolution of the composer's stylistics. **The scientific novelty** consists in analyzing a work that has not yet found its illumination in literature, but is a significant artistic phenomenon in domestic music. The study of the Second Symphony allows us to draw conclusions regarding the formation of intonational and form-forming indicators of the style of V. Silvestrov in the avant-garde period and preservation of them as systemic in the next decades. **Conclusions.** The second symphony by V. Silvestrov, created at the beginning of the composer's creative path, in the style of avant-garde techniques, began to create values and means that were fully realized in subsequent works with another aesthetics and style. A special attitude to the sound as to the most significant value, the spatial arrangement of sound fields, the drama of prolonged attenuation and dissolution in silence, the transversal form will remain constant features of the composer's style.

**Keywords:** V. Silvestrov, Second symphony, evolution of style, sound elements, sonorous formations.

*Довгаленко Ніна Сергеевна, кандидат искусствоведения, и. о. профессора кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Вторая симфония В. Сильвестрова в эволюции творчества композитора**

**Цель статьи.** Статья посвящена исследованию стилевых закономерностей в творчестве В. Сильвестрова. В эволюции стиля композитора сохранены неизменными элементы языка, сформировавшиеся в авангардный период. В качестве материала избрано сочинение раннего периода, анализ которого позволяет делать выводы относительно константных свойств стилистики В. Сильвестрова. **Методология** работы основана на положениях системного анализа в исследовании языковых средств и принципе историчности в оценке эволюции стилистики композитора. **Научная**

*новизна* заключається в розгляді сочинення, яке ще не знало свого освітлення в літературі, але представляє собою значуще мистецтвенне явище в українській музиці. Його дослідження дозволяють зробити висновки про формування інтонаційних і формообразуючих показателів стилю В. Сильвестрова в авангардний період і збереженні їх як системообразуючих при кардинальних стилевих метаморфозах в наступні десятиліття. **Висновки.** Друга симфонія В. Сильвестрова, створена в початку його творчого шляху, в авангардній стилістиці проявила цінності і композиційні прийоми, які в повній мірі знайшли своє відображення в наступних сочиненнях з іншою естетикою і стилістикою. Концентрація на звуку як на найвищій цінності, просторовість в розкриванні звукових полів, драматургія пролонгованого затухання і розчинення в тиші, сквозна форма зберігають свою значущість як постійні риси стилю композитора.

**Ключові слова:** В. Сильвестров, Друга симфонія, еволюція стилю, звукові елементи, сонорні образи.

**Актуальність.** Спрямоване дослідження на вивчення закономірностей в еволюції творчості композитора в значній мірі покликане виявити закономірності більш загального плану, а саме зміни художніх і композиційних цінностей, що відбуваються в сучасній творчій діяльності. Застосовані стилістичні засоби є похідними від притаманної митцю «картини світу». І в зворотному спрямуванні — конкретизація уявлень щодо «елементного» упорядкування композиторської лексики дозволяє наблизитися до вирішення проблематики, пов'язаної із сучасним композиторським мисленням.

**Мета.** Стаття присвячена дослідженню стилевих закономірностей в творчості В. Сильвестрова. В еволюції стилю композитора збережені незмінні елементи мови, що сформувалися в авангардний період. В якості матеріалу обрані твори раннього періоду, аналітичний розгляд якого дозволяє робити висновки щодо постійних властивостей стилістики В. Сильвестрова.

**Основний зміст.** Творчість В. Сильвестрова зазнала суттєвих стилевих змін. Шістдесятник, апологет вітчизняного авангарду, один з найзначніших симфоністів другої половини ХХ століття на рубежі нового століття прийшов до нової естетики і стилістики, що докорінним чином змінила жанрову і композиційну палітру новітніх творів. Змін значною мірою резонували зовнішнім потрясінням, але склали власну історію стилевих перетворень.

Дослідницькі розвідки різних жанрів відносно феномену композиторської творчості видатного українського майстра складають до-

волі широкий спектр. Це роботи як конкретно-аналітичного плану, так і роботи, в яких наявними є намагання визначити загальні тенденції в надзвичайно складній картині сучасної вітчизняної музики [2; 4; 5; 7]. Але ж дослідження еволюції стилю видатного майстра ще не знайшли своєї реалізації. Намагання визначити спадкоємність стилістики і стильових засад в хронологічно дистанційованих творах означає необхідність виявити ознаки композиційної еволюції в творчості В. Сильвестрова, — з одного боку, і в протилежному напрямку — побачити елементи сталості, які формують сутність письма українського майстра. Саме в діалектиці взаємовідношень постійного-змінного викарбовуються механізми формування стилю. В статті ми обмежимось «першим кроком» (перефразовуючи вираз композитора) на шляху пошуку відповідей — аналізом Другої симфонії, надзвичайно цікавого твору, який ще не знайшов свого відбиття в дослідницьких розвідках.

Симфонія для флейти, ударних, фортепіано і струнних написана в 1965 році. Цей твір започаткував визначальний період в творчості композитора — затвердження нових естетичних і стилістичних цінностей, відмінних від авангардних пошуків 1960-х років. Симфонія становила певну «точку відліку», з якої починався, як висловився автор, «шлях», що складався як послідовність з Симфонії № 2 (1965), «Кантати» на вірші Тютчева і Блока (1973), «Серенади» для струнного оркестру (1978), «Осінньої серенади» для сопрано і камерного оркестру (1980–2000), «Intermezzo» для камерного оркестру (1993), «Епітафії» для фортепіано і струнного оркестру (1999) і «Гімну» для струнного оркестру (2001) [5, с. 18]. Як ми бачимо — це окрема низка обраних композитором творів серед множини інших цього самого періоду, протяжних в часі від авангардних 1960-х років до початку 2000-х, коли в стилістиці Сильвестрова цінності кардинально змінилися на абсолютно відмінні естетичні і композиційні принципи.

Крім її безумовної художньої цінності, Друга симфонія приваблює і з суто дослідницьких позицій: вона написана в часи, коли розквіт український музичний авангард. Це був абсолютно оригінальний період в історії вітчизняного музичного мистецтва, коли всупереч офіційній естетичній доктрині була «активована» музична лексика початку ХХ століття. В еволюційній лінії стильових закономірностей вітчизняний авангард 1960-х років відіграв роль «відкладеного» авангарду. Він випав з хронологічного контексту свого виникнення і був спроектований на часи «хрущовської відлиги» як відповідь на ко-

лосальне несприйняття і спротив офіційній ідеології митцями нової генерації. Звернення до технік початку ХХ століття було свого роду знаком незгоди з естетикою соціалістичного реалізму, що домінувала в суспільстві. Молоді композитори мали змогу вільно обирати, модифікувати і оперувати авангардними техніками першої хвилі у вже неактуальній для цих технік час. Звісно, цікавим досвідом було засвоєння невідомих композиційних засобів, що відбувалося, фактично, на власний ризик. Так само вільними вони були і від впливів провідної стильової тенденції, що завжди в певній мірі нав'язує чи корегує мовну лексику сучасних їй композиторів. Можливо, цей фактор і став визначальним в надзвичайній свободі й оригінальності втілень засад авангарду першої половини ХХ сторіччя в творах українських композиторів-шістдесятників. Крім того, атональні засоби письма резонували емоційній атмосфері умовно кажучи 60-х років (хоча за визначенням деякого з дослідників цього періоду суто авангардність шістдесятництва була вичерпана вже на початку десятиріччя [3]). Намагання молодих митців глибоко відмежуватися від офіційних естетичних засад також як не найкраще імпонувала інтонаційна відчуженість і гострота атональних і серійних звукових конструкцій, їх експресивність і абстрактність.

Щодо відмінностей від першого (довоєнного) європейського авангарду, на технологічні та естетичні знахідки якого спиралися композиторські новачки 1960-х років, було вже дещо висловлено (в тому числі автором цієї статті [1, с. 104–131]). Але тема залишається не вичерпаною. В цьому сенсі виникає необхідність дослідити закономірності організації Другої симфонії в аспектах її мовної лексики, звукового складу і композиційної організації. Вибір таких параметрів відповідає вимогам системного підходу та надає можливість якомога повніше відбити своєрідність звукового світу твору та позначити ті риси стилістики композитора, які набудуть генерального значення в творчості Сильвестрова в наступні десятиріччя.

Звуковий матеріал — це узагальнене позначення того акустичного матеріалу, що складає об'єктивну природу музичного твору. Можливі інші визначення — звукові об'єкти, звукове середовище, акустичні утворення тощо. Всіх їх об'єднує принциповий вихід за межі тлумачення звуку як тонового «точкового» звуковисотного фундаментального елемента музичної лексики. Звук-тон, що становив основу музичної творчості, в ХХ столітті, поступився значно ширшій палітрі акустичних чинників. Звук проявляє себе як «будь-яке акустичне

явище (і не тільки тонове), що стало елементом композиції» [6, с. 53]. Таке узагальнене визначення первинного елемента музичного мислення в контексті сучасного мистецтва є найбільш відповідним безмежно розширеному тезаурусу сучасних звукових формацій.

В Другій симфонії Сильвестрова застосовані звукові елементи різної природи, як то висотні структури в класичному розумінні, гра за підставкою, гра по струнах усередині фортепіано, тертя тильним боком костяного гребінця вздовж струн, гра штучними і натуральними флажолетами, атональна імпровізація у вказаному регістрі тощо (перелік наданий в передмові до нотного видання Партитури). Незвичайним є те, що дванадцятитонові утворення із конкретними звуковисотними показниками (експозиція) зіставлені з сонорними елементами різного походження (середина і завершальний розділ). Таким чином, композитор у виборі акустичного матеріалу звернувся до різнопланових уособлень звуку як змістовного елемента музичної композиції і за допомогою оперування різноякісними звуковими утвореннями збудував драматургію і форму твору. Застосований в Симфонії широкий спектр неспіврядних акустичних засобів створює складно організований звуковий організм. Звук-точка через низку перехідних форм зіставлений із звуком-сонором. Закономірність перетворень початкового 12-тонового звукового матеріалу із тембровою і звуковисотною розірваною лінією та конкретизованими пуантилістичними визначеннями динаміки (що спонукає очікувати серіальної композиції) до введення сонорних засобів і повної відмови від визначеної звуковисотності в завершальній стадії дає можливість усвідомити в низці перетворень звукового спектру певний сюжет і дієву драматургію. Початковий музичний звук, навіть ускладнений «серіальним» навантаженням, поступається мета-звуку. Це оформлює дві граничні точки твору: імпульс, дія — і завершення, вичерпання ідеї. Розірвана лінія початкової теми (авторська ремарка «стрімко і напружено!») як образ ускладненого, ламкого, витонченого, але визначеного світу, окресленого точково конкретними і автономними звуковисотностями, через ланцюг поступових модифікацій трансформується в завершувальну мерехтливу сонорну пляму, що розсіюється і поглинається тишею (фінальна фермата). Це можна розуміти як протікання драми самої ідеї звуку-тону, тієї змістовної даності, що становила генеральну вісь класичного музичного мислення. Певною мірою така сама концепція «пост-об'єкта» (в цьому випадку «об'єктом» був жанр симфонії) стала основою П'ятої симфонії, пост-симфонії за ви-

значенням автора. В «симфонії-кодї» ідея розсіювання, поглинання тишею становить основу драматургії. Розчинення в тиші як кінцева мета в розгортанні «драми звуку» починаючи із 1970-х років укорінилася в стилістиці композитора. На півшляху між Другою симфонією (перше втілення ідеї розпорощення та змістовні метаморфози звуку як втілення логосу) і П'ятою симфонією (1982 рік, «післямова» до історії жанру) знаходяться Перший струнний квартет (1974 рік), Друга фортепіанна соната (1975 рік), вокальний цикл «Тихі пісні» (1977 рік), що концептуально, драматургічно, в аспекті формоутворення подовжують і розвивають запроваджену в Другій симфонії смислово конструкцію. Надзвичайно розширені в цих творах кодові стадії відбуваються не тільки за рахунок застосування суто композиційних засобів, але й в аспекті концепційному, тобто стильовому. Перебування в зоні тиші — безпосередньої акустичної і умовної, тиші споглядання — стає інструментом для перемикань дії із реальної звукової в сферу умоглядних ностальгійних і елегійних устремлінь. Ця тенденція набула найбільш безпосереднього прояву в низці творів в напрямку меморіальному і присвяти на початку століття (численні Епітафії, Елегії, Ностальгії тощо). Але паростки «естетики завмирань» і концепційної постлюдійності з'являються вже на початку творчого шляху композитора.

Розгортання драми послідовної анігіляції звуку-логосу відбувається доволі сюжетно, через проходження стадій трансформацій початкової даності. Етапи перетворень створюють певну драматургію. Експозиційна «тема» складається з дванадцяти учасників. Це дев'ять звуковисотно і рафінованою динамікою визначених елементів з додаванням трьох ударів у перкусій. Але запровадженням є лише *образ* дванадцятитоновості з характерними і пізнаваними прикметами серії. Жодного з композиційних нормативів серійної техніки в Симфонії композитор не дотримується. Це не єдиний в авангардний період творчості Сильвестрова приклад застосування характерної серійної інтонаційності як звукового символу розірваного простору-часу, який за своєю сталістю і образною яскравістю можна порівняти з бароковими темами-формулами [1, с. 104–131]. В композиції за серійними нормативами абстрактність звукового матеріалу врівноважена чіткістю і визначеними алгоритмами в його упорядкуванні, що щільно зв'язує форму і надає їй вичерпаності. В Другій симфонії застосовані інші способи композиційного поєднання форми — функцію об'єднувального фактора приймає на себе «сюжетна» низка інтона-



ційних перетворень. Вона полягає в поступовому перевтіленні висотного визначеного звуку в темброву одиницю.

«Точкою відліку» є експозиційна тема. В ній представлений центральний елемент системи: півтонова секунда і терція. Якщо упорядкувати в ланцюг розведені в контрастних діапазонах звуки, то виникне  $c - des - f - d - es - g - e - h - f$  з додаванням трьох звуків перкусій. Двічі повторений «мотив» секунда-терція ( $c - des - f, d - es - g$ ) стає центральним елементом системи, носієм інтонаційного змісту і як наскрізний «проявляється» в прямому і оберненому вигляді в різних звукових конструкціях:  $fis - g - b - a$  (ц. 1 т. 3)  $fis - f - as, d - cis - e$  (ц. 3 т. 1, 2);  $g - fis - a, b - h - d$  (ц. 5, т. 1, 2, 3, 4 в позиції 10») тощо. З цифри 5 починається свого роду «розробка»: конструкція зі зв'язаних інтонаційних елементів секунди, терції і квінти розпадається на складові, що продовжують автономне існування. Секунда стає основою різнопланових сонорних утворень і поглинає собою весь звуковий простір. Завершальний «мотив» експозиційного проведення квінта і тритон ( $e - h - f$ ) як складова «теми» в подальшому розвитку приймає самостійне значення у співставленні з півтоновими концентраціями — ланцюг квінт, уособлень консонантності (ц. 5 т. 8, 9  $e - h - fis - cis$ ) завершує їх існування в Симфонії. Тобто, як і в класичній розробці, в творі застосовані певні засоби традиційної інтонаційної розробки: вицеленовуються елементи експозиційного матеріалу і набувають власну «історію» інтенсивних інтонаційних перетворень.

В розгортанні драматургії Симфонії як проміжні виступають декілька етапів поступової трансформації звуку-логосу в звук-сонор. Перше введення сонорного кластеру відбувається на ц. 4. Це дванадцятитонова «пляма», яка в своїй пролонгації зводиться в одну точку ( $as$ ) і стрімко опановує простір у зворотному русі. Її активація стає початком дієвих включень позависотних засобів: *collegno battuto*, *gliss.*, *bacch. di gomma*, гра на струнах фортепіано тощо. Це, так би мовити, сольні виступи інструментів, в яких зберігається тембральна визначеність учасників ансамблю. Колористичний спектр поступово витісняє звуковисотний пуантилістичний. Паралельно з новими «гравцями» драми в дію вступають і стають все більш активними суто сонорні кластерні утворення. В динаміці їх застосувань діють різні графічні конфігурації майже наочними зоровими ефектами, суть яких полягає в різних моделях стиснення і розширення сонорних об'єктів. Форма складається посередництвом просторових флуктуацій фонічних



утворень різних просторових конфігурацій. Різні моделі пульсацій в звуковому просторі Симфонії створюють виразний драматургічний рельєф. Він підпорядкований певному ритму змін. Сутність його полягає в поширенні масштабних сонорних полів до середини твору (після ц. 9 до ц. 11), після чого в «дію» вступають більш фрагментарні побудови. Але доповнюються вони сольними колористичними вкрапленнями не визначеного висотного походженнями. Тобто в межах композиції утворюється драматургічна хвиля з наявним ефектом гальмування після кульмінації, подібна динамічному профілю класичного походження. Наприкінці Симфонії сонорна мерехтлива хмара з протягнутим у часі ефектом завмирання доповнює конфігурацію традиційної драматургії. Таким чином, застосований в творі засіб спектрального розтушовування звуку за межі визначеної висотної даності, що неминуче переформатовує тон в тембральний об'єкт, має концепційну і формотворчу функції. За авторитетним висловленням П. Булеза, «можливо, мовна інтеграція тембру і музичного об'єкта — найбільш велике питання сучасності» (цит. за: [6, с. 51]). Тобто музичний звук поза висотним виміром перетворюється в колористичну одиницю з іншим спектром виражальних можливостей. Відбувається своєрідна модуляція із експонованої на початку твору звукової системи із графічно визначеними елементами (тонами) в систему барвистих звуків-сонорів. Розміщений в протіканні часу процес перетворення звуку-логосу в звук-міф, наявної раціональності в космічну невимірність в контексті композиційного мислення композитора набувають драматургічного та концепційного сенсу.

Окреме питання становить організація часу. Звук як «багатовимірна мікроструктура, розпорощена у багатовимірному часі і просторі» (цит. за [6, с. 63]), приймає різні форми часової організації. Одиницею часового виміру в Симфонії прийнята секунда. Таким чином, метрична природа такту, заснована на принципі рівнозначностей проміжків часу і відповідно цьому — на ритмічності пульсацій, поступилася абсолютно вільному часовому протіканню звукової матерії. Секунда годинникового розподілу в художньому світі Симфонії трансформована в утворення різної змістовної щільності. Час втрачає своє значення рівномірного незворотного передбачуваного плину. Його буття перетворюється в просторові співвідношення сонорних утворень різної природи. Щільність і розрідженість звукових полів формують відповідну щільність і розрідженість протікання часу. Звукова матерія переплавляє час у простір так само, як звук-тон переплавляється у звук-сонор.

Наступною симфонією В. Сильвестрова стане симфонія «Есха-тофонія» (1968), в якій тема завершення, вичерпання визначена і вербально окреслена самою назвою. І хоча стилістика композитора зазнала кардинальних змін, заявлена в 60-ті роки естетика витонченості, змістовної навантаженості кожного елементу звукового світу та ідея кодового виміру музичного твору як мистецького феномена знайшли своє повне розкриття в подальшій творчості композитора. Такі самі тенденції відбилися в наступному за авторським переліком творі (наведеному на початку статті), що становив подальший «крок» на обраному ним шляху — в Камерній кантаті на вірші Ф. Тютчева та О. Блока (1973 рік). В Кантаті ефект розчинення і перемикання в метазвукові значення посилений виключенням вербальної, тобто семантично визначеної складової із третьої завершальної частини. Змістовний рух від «океану» першої частини до пролонгованого затухання і розчинення в тиші наприкінці твору знаходиться в контексті вироблення нових світоглядних цінностей, що набули більш рельєфних проявів в творчості композитора в останні десятиріччя.

**Висновки.** Друга симфонія В. Сильвестрова, створена на початку творчого шляху композитора, в стилістиці авангардних технік започаткувала цінності і засоби, що повною мірою були реалізовані в подальших творах протилежною авангардній естетикою і стилістикою. Особливе ставлення до звуку як до найзначнішої цінності, просторовість розташування звукових полів, драматургія пролонгованого затухання і розчинення в тиші, наскрізна форма залишаються константними рисами стилю композитора.

### *СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ*

1. Довгаленко Н. Українська сучасна музика. Портрети і ландшафти. Олександрія: Друк-Південь, 2015. 233 с.
2. Зинькевич Е. Украинский авангард: зигзаги истории. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 385–398.
3. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років. К.: Либідь, 1995. 224 с.
4. Нестьева М. Автопортрет композитора в інтер'єре его музики. *Музыкальная Академия*. 2012. № 2. С. 3–7.
5. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. К.: Дух і літера, 2011. 375 с.
6. Теория музыкальной композиции. М.: Музыка, 2005. 624 с.
7. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Слушай. М.: НЛО, 2002. С. 331–351.

## REFERENCES

1. Dovgalenko N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa: Print-South [in Ukrainian].
2. Zinkevich E. Ukrainian avantgarde: zigzags of history. Moscow: Scientific and Publishing Center Moscow Conservatory, 2013. P. 385–398 [in Russian].
3. Kasyanov G. (1995) Dissatisfied: Ukrainian intelligentsia in motion resistance in the 1960s–1980s. K.: Lib. [in Ukrainian].
4. Nestjeva M. (2012) Self-portrait of the composer in the interior of his music. Music Academy. № 2. P. 3–7 [in Russian].
5. Silvestrov V. (2011) Wait for music. Lectures-conversations. K.: Spirit and Letter [in Ukrainian].
6. Theory of musical composition (2005). M.: Music [in Russian].
7. Cherednichenko T. (2002) Music stock. 70s Problems. Portraits. Cases. M.: NLO, P. 331–351 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 6.06.2018 р.*

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–15–27

**Анатолій Валентинович Носуля**

<https://orcid.org/0000–0002–3003–6472>

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри сольного співу

ОНМА імені А. В. Нежданової

[avn.odma@gmail.com](mailto:avn.odma@gmail.com)

## НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПОЕТИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ)

*Мета статті* полягає у розгляді актуальних та принципово нових тенденцій сучасної композиторської поезики у ХХ–ХХІ ст. з виділенням у якості головного об'єкта вивчення камерно-вокальної спадщини Ю. Гомельської. *Методологія* статті базується на принципово оновленому аналітичному підході до камерно-вокальної творчості періоду кінця ХХ — початку ХХІ століть, у тому числі до камерних творів одеських композиторів (на прикладі творчості Ю. Гомельської), на підставі якого стає можливим виявити характерні особливості композиторського стилістичного комплексу. *Наукова новизна* обумовлена тим, що у статті аналітично обґрунтовуються шляхи взаємодії та зближення явища камернізації з театральньо-сценічними тенденціями. До факторів новизни також слід віднести широкий контекстуальний аналіз камерно-вокальних творів Ю. Гомельської, а у зв'язку з ним відкриття нової