

УДК 78.03+787.1/087.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-10>**Юлія Александровна Грибиненко**

ORCID: 0000-0003-4891-5157

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

j.a.g@ukr.net

## АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ ПОЛИСТИЛИСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА (НА ПРИМЕРЕ ЕГО СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО “POST SCRIPTUM”)

*Целью работы* становится выявление особенностей трансформации полистилистического метода в творчестве Валентина Сильвестрова, рассмотрение механизмов стиливых взаимодействий в его сонате для скрипки и фортепиано “Post Scriptum”. **Методология.** В работе применен комплексный подход, который основывается на сочетании системно-исторического, жанрово-стилевого, семантического и сравнительно-аналитического методов. **Научная новизна работы** заключается в углублении понимания специфики композиторского стиля В. Сильвестрова. Рассмотрение индивидуально-авторского типа стиливого синтеза в творчестве композитора остается, как правило, на периферии исследовательских интересов. Однако именно этот подход помогает более глубокому, всестороннему пониманию уникальности композиторского стиля В. Сильвестрова. Именно он обуславливает качественно новую сферу образности, которая сформировалась в творчестве автора, во многом благодаря использованию аллюзивной техники. **Выводы.** Современную ситуацию в музыке В. Сильвестров считает преддверием, состоянием накануне некоего всеобъемлющего универсального стиля. Этот стиль для него – своеобразная постлюдия, собрание отзвуков, ответ на уже произнесенное, комментарий и к жизни, и к музыке. В направленности на этот универсальный стиль открываются некоторые общие свойства музыки как звуковой формы, как звучания. Интерес к ним во многом объясняет интерес В. Сильвестрова и к конкретным композиционным формам, и к способам их использования. Полистилистический диалог в музыке В. Сильвестрова осуществляется и как диалог «своего-чужого», осуществляя который композитор стремится найти новую близость, новую степень тождества; и как «встреча» старого и нового – уже известного, даже традиционного, и неожиданного, индивидуализированного в смысловых значениях композиционно-

стилистической организации музыкальных образов. В. Сильвестров создает свою модель полистилистики, делает свои выводы, что и является в формировании глубинной идеи полистилистики важнейшим фактором и позволяет выйти на уровень эстетического обобщения. С этих позиций мы можем говорить о наличии новой лирики у В. Сильвестрова – деперсонифицированной, но медитативно-углубленной.

**Ключевые слова:** полистилистика, авторская модель, стиль, аллюзия, ослабленная динамика.

**Грiбiнcькo Юлiя Олeксaндрiвнa**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри iсторii музики та музичної етнографii Одеської національної музичної академii iменi А. В. Нежданової

**Авторська модель полiстилiстики у творчостi В. Сильвестрова (на прикладi його сонати для скрипки i фортепiано “Post Scriptum”)**

**Мета роботи** – виявлення особливостей трансформації полiстилiстичного методу в творчостi Валентина Сильвестрова, розгляд механiзмiв стильових взаємодiй у його сонатi для скрипки i фортепiано “Post Scriptum”. **Методологiя.** У роботi застосовано комплексний пiдхiд, який ґрунтується на поєднаннi системно-iсторичного, жанрово-стильового, семантичного та порiвняльно-аналiтичного методiв. **Наукова новизна роботи** полягає в поглибленнi розумiння специфики композиторського стилю В. Сильвестрова. Розгляд iндивiдуально-авторського типу стильового синтезу в творчостi композитора залишається, як правило, на периферiї дослiдницьких iнтересiв. Однак саме цей пiдхiд допомагає бiльшi глибокому, всебiчному розумiнню унiкальностi композиторського стилю В. Сильвестрова. Саме вiн зумовлює якiсно нову сферу образностi, яка сформувалася в творчостi автора, багато в чому завдяки використанню аллюзивної технiки. **Висновки.** Сучасну ситуацiю в музицi В. Сильвестров вважає передоднем, станом напередоднi якогось всеосяжного унiверсального стилю. Цей стиль для нього – своєрiдна постлюдiя, збирання вiдзвукiв, вiдповiдь на вже сказане, коментар i до життя, i до музики. У спрямованостi на цей унiверсальний стиль вiдкриваються деякi загальнi властивостi музики як звукової форми, як звучання. Iнтерес до них багато в чому пояснює iнтерес В. Сильвестрова i до конкретних композицiйних форм, i до способiв їх використання. Полiстилiстичний дiалог у музицi В. Сильвестрова вiдбувається i як дiалог «свого-чужого», здiйснюючи який композитор прагне знайти нову близькiсть, новий ступiнь тотожностi; i як «зустрiч» старого i нового – вже вiдомого, навить традицiйного, i несподiваного, iндивiдуалiзованого у смислових значеннях i композицiйно-стилистичної органiзацiї музичних образiв. В. Сильвестров створює свою модель полiстилiстики, робить свої висновки, що i є у формуваннi глибинної iдеї полiстилiстики найважливишим фактором i дозволяє вийти на рiвень естетичного узагальнення. З цих позицiй ми можемо говорити про наявнiсть нової лирики у В. Сильвестрова – деперсонiфiкованої, але медитативно-поглибленої.

**Ключовi слова:** полiстилiстика, авторська модель, стиль, аллюзия, ослаблена динамiка.

*Hribinienko Yuliia Oleksandrivna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Author's model of polystylistics in the works of V. Silvestrov (on the example of his sonata for violin and piano "Post Scriptum")**

**The purpose of work** is to identify the features of the transformation of the polystylistic method in the work of Valentin Silvestrov, to examine the mechanisms of stylistic interactions in his sonata for violin and piano "Post Scriptum". **Methodology.** An integrated approach is applied in the work, which is based on a combination of system-historical, genre-style, semantic and comparative-analytical methods. **The scientific novelty of the work** lies in the deepening of understanding of the specifics of V. Silvestrov's composing style. Consideration of the individual author's type of stylistic synthesis in the work of a composer, as a rule, remains on the periphery of research interests. It is he who determines a qualitatively new sphere of imagery, which has formed in the author's work, largely due to the use of allusive technology. **Conclusions.** V. Silvestrov considers the contemporary situation in music to be a threshold, a state on the eve of a certain all-embracing universal style. For him this style is a kind of postlude, collecting echoes, responding to what has already been said, commenting on life and music. Direction on this universal style reveals some general properties of music as a sound form, as a sound. The interest in them largely explains the interest of V. Silvestrov both in specific compositional forms and in the ways of their use. The polystylistic dialogue to the music of V. Silvestrov is carried out as a dialogue of "friend or foe", in which the composer seeks to find a new closeness, a new degree of identity; and as a "meeting" of the old and the new – already known, even traditional, and unexpected, individualized in the semantic meanings and compositional-stylistic organization of musical images. V. Silvestrov creates his own model of polystylistics, draws his own conclusions, which is the most important factor in the formation of the deep idea of polystylistics and allows one to reach the level of aesthetic generalization. From these positions, we can talk about the presence of new lyrics in V. Silvestrov – depersonalized, but meditatively profound.

**Key words:** polystylistics, author's model, style, allusion, weakened dynamics.

**Актуальность темы исследования.** Полистилистический метод во второй половине XX века позволил развернуть в музыкальной культуре панораму необъятной широты и представить в ней различные противопоставления ассоциативным путем – путем стилевых аллюзий и цитат. Композиторы вводили в сочинения все мыслимые стили, практически достигая исчерпанности всех известных стилевых представлений, одновременно стремясь утвердить свое авторское начало. Данная диалогическая позиция, для которой типично взаимодействие «чужого–своего» и «своего–чужого», которая

связана с раскрытием «полифонических» возможностей каждого выразительного приема, каждого образного элемента, становится основой полистилистики как композиторского метода.

В свете сказанного актуализируется творчество Валентина Сильвестрова. Композитор не отрицает полистилистические тенденции в своем творчестве, но придает им совершенно иной смысл. Сущность композиторского метода В. Сильвестрова сводится не к коллажному сопоставлению или ярко выраженной цитации, а к сведению к тождеству всех фигурирующих в сочинении систем и стилей. Композитор стремится к максимальному сокращению дистанции между «своим» и «чужим» словом, к созданию «бесшовной» композиции. Как справедливо отмечает М. Нестьева, стилевое взаимодействие такого порядка происходит на «молекулярном» уровне, оно выглядит как союз с художниками прошлого» [6, с. 21]. Подобная корреляция жанровых и стиливых «знаков» музыки обнаруживает себя как обновление музыкальной памяти, то есть повторение-возобновление тех музыкальных идей, без которых невозможно представить себе ценностный комплекс музыкальной культуры. В этом отношении наиболее близким для Сильвестрова типом полистилистики может стать «центробежный» как наиболее точно воспроизводящий пути и способы реализации стиливых взаимодействий в его творчестве.

Именно через полистилистические приемы композитор реализует ключевую идею своего творческого метода: постоянное возвращение к эстетическим идеалам прошлого, так называемым «интонационным клише» в музыке. Данную позицию В. Сильвестров объясняет необходимостью уникальных, вечно ожидаемых моментов, за которые произведения и становятся любимыми. «Есть такое мнение: все, что надо было сказать, уже сказано. Однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскриптума. В развитой культуре, которая уже все как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намека» [6, с. 133].

Наиболее близким, «родным» среди полистилистических приемов для В. Сильвестрова становится аллюзия. Она оказывается, по сравнению с цитатой, например, гораздо гибче; более гармонично координируется с основным «корпусом» произведения. Данная гибкость аллюзии, на наш взгляд, достигается большой степенью органичности вплетения

«чужого слова» в авторский текст путем трансформации, изменений заимствованного материала, в том числе интонационных. Аллюзивные приемы включения «чужого» слова отличаются невероятной текучестью, максимальной завуалированностью границ вводимого материала. Интеграция в авторскую речь иностилевого фрагмента посредством аллюзии интересно именно своей «неуловимостью», многогранностью, глубиной стилевых аналогий, что, несомненно, и привлекает В. Сильвестрова так же, как и других композиторов, чьим творческим методам чужда плакатность.

Камерно-инструментальная сфера в этом отношении оказывается своеобразным тезаурусом. Именно в ней формируется то, что впоследствии станет важной и необходимой составляющей (и в полистилистическом аспекте) также, например, для симфонической музыки композитора. Поэтому можно утверждать, что камерная сфера в творчестве В. Сильвестрова становится концептуально значимым направлением, отражающим этапы становления нового «метафорического» стиля композитора и его существенный аспект.

**Целью работы** становится выявление особенностей трансформации полистилистического метода в творчестве Валентина Сильвестрова, рассмотрение механизмов стилевых взаимодействий в его сонате для скрипки и фортепиано “Post Scriptum”.

**Изложение основного материала.** Соната для скрипки и фортепиано “Post scriptum” принадлежит в творчестве Валентина Сильвестрова к группе камерных постлюдий. Программный подзаголовок произведения указывает на идею ретроспекции как основную в этом сочинении. Известно, что у В. Сильвестрова феномен “Post” встречается и как название части (например, заключительная часть в Третьей фортепианной сонате), и как самостоятельный жанр постлюдии (например, известные Постлюдия для скрипки соло, Постлюдия DSCN для сопрано и фортепианного трио, Постлюдия для виолончели и фортепиано, Постлюдия для фортепиано и оркестра). По мнению М. Кузнецовой, постлюдия создает собственное поле значений, связанных со сферой момента, рефлексии, воспоминаний, мемориальной поэтики [3].

Написанная в 1990 году, соната “Post scriptum” венчает серию постлюдий 1980-х годов. Она относится к тому периоду творчества, когда композитор отходит от авангардных

устремлений, от обращения к сериальной технике, и полностью погружается в мелодичность и лиричность, в новую простоту, содержащую глубокий философский подтекст.

Вся музыка сонаты пронизана аллюзиями на творчество классиков и романтиков. Это неслучайный выбор композитора, поскольку именно в их сочинениях для В. Сильвестрова и содержится тот самый эталон красоты и совершенства, в постоянном поиске которого и находится большую часть своей жизни автор. Направляя нас к знакомым интонационным пластам, композитор заимствует их и высказывает как собственные, представляя в контексте особенностей своего музыкального языка. Авторский ретроспективный взгляд, таким образом, воссоздает романтические основы собственного творчества, желая разбудить в современном человеке чистоту восприятия, присущую эпохе романтизма.

Соната для скрипки и фортепиано “Post scriptum” трехчастна. Первая часть – Largo – самая масштабная, сменяется более камерными второй – Andantino и третьей – Allegro vivace, con moto – частями. Все три части цикла идут attacca. При этом между первой и второй частями композитор сохраняет зазор в 7 тактов пауз, между второй и третьей – в два такта, а в завершении всего сочинения выписано 6 тактов пауз – пауза в данном случае становится активным участником диалога звучащих и незвучащих структур, обуславливающего композицию данного опуса.

Наиболее частыми знаками громкостной динамики в сонате становятся pp и ppp. К ремаркам dolce, «легко и прозрачно», leggiero, “dolchissimo”, “legatissimo” присоединяется обозначение “lontano” (отдаленно), которое подчеркивает особую образно-содержательную направленность сочинения. В. Сильвестров тщательно выписывает множественные динамические и агогические нюансы, детально уточняя музыкальный текст сонаты. Эти достаточно подробные указания, наряду со значительностью артикуляции, штриховой техники, позволяют говорить о регламентации композитором исполнительской свободы, авторском требовании от исполнителя предельной концентрации.

Первая часть опуса написана в сонатной форме. В ней весь материал организован темповым развитием Largo, Allegro, Andante, Allegretto. Обращает на себя внимание начало сонаты: в партии скрипки пять тактов выписана нота «фа», взятая

в скобки. Все это сопровождается авторским пояснением: «Плавно, как будто играя беззвучно «фа», вести смычек вверх, чтобы из воображаемой, нереальной музыки очень аккуратно возникла реальная, начало которой играет смычком вниз».

Главная партия отсылает, по наблюдению Т. Омельченко, к стилю старинной арии из медленных частей классических сонат [5]. При этом данной теме присущи особые авторские черты: *leggier*-ное звучание и ослабленная динамика. Тембры скрипки и фортепиано сливаются в гомофонно-гармоническом изложении, дополняя друг друга, активно задействуя высокий и средний инструментальные регистры. Мелодическая линия солиста насыщена галантными задержаниями, округлыми оборотами. Эти задержания вместе с арпеджированными аккордами фортепиано создают особый сонористический эффект звучащего, наполненного пространства. Композитор использует весь потенциал обертонового ряда с помощью непрерывной педали у фортепиано, а темповые *rubato*, отсылая к стилю Р. Шумана, позволяют наслаждаться звучанием разнообразных гармоний.

Побочная партия, с одной стороны, продолжает главную в тональном и динамическом плане – она почти вся звучит на непрерывной педали, с другой стороны, является контрастной, поскольку меняется темп и фактура. В партии солиста тема состоит из трех фигур: двух коротких мотивов, которые переходят в партию фортепиано; нисходящего пассажного рикошета (цифра 2) и четырехзвучной одноголосной репетиции, охватывающей партии двух инструментов восходящим секвенционным движением (цифра 6). В теме, исполняющей функцию заключительной партии, обращает на себя внимание простая фактурная формула остинатного типа, своей энергией, стремительностью развития напоминающая бетховенские образы.

Очередная смена темпа знаменует начало масштабной разработки. В ней материал экспозиции сначала находится в диалогическом взаимодействии: у фортепиано звучат элементы главной партии, а у скрипки – тревожный репетиционный мотив заключительной. Это позволяет говорить о закреплении за тембром фортепиано лирической сферы, а за скрипкой – драматических, тревожных образов.

Партия солиста в разработке изобилует разнообразными штрихами, перед исполнителем стоит непростая задача чуткого реагирования на все авторские уточнения и требования.

Рядом с *leggier*-ным звучанием композитор выписывает игру ударным штрихом (*col legno batutta*), *pizzicato* правой и левой руки, игру с сурдиной как «эхо». Эти сонористические эффекты поддерживаются нарастанием динамики. Единичные всплески *mf* приводят к кульминации на *f* (13 цифра). Далее следует сокращенное проведение побочной партии (цифра 17). Используя прием постепенного нивелирования, истаивания звука, композитор излагает на протяжении четырнадцати тактов в партии фортепиано, проходящую по разным регистрам, восходящую секвенционную репетицию. Она приводит к завершению разработки генеральной паузой.

В репризе в сокращенном варианте проводятся темы главной и побочной партий. Теперь они звучат в мрачном одноименном миноре. Главную партию скрипка исполняет с сурдиной, что придает ее тембру более глуховатое и сухое звучание по сравнению со звонкой экспозицией. Побочная партия состоит из сонористических шорохов солиста и активного паузирования в партиях обоих участников ансамбля, что приводит к разряжению фактуры и постепенному рассеиванию звучности.

Авторская ремарка «очень тихо, сдержанно и сосредоточенно» определяет характер второй части. В ее основе лежит выразительная романсового плана мелодия, изложенная в светлом *As dug* в партии скрипки и окутанная арфообразным аккомпанементом фортепиано. Композитор использует в этой части сонаты тихие динамические нюансы (задумчивая тема у скрипки звучит на *ppp*, с сурдиной), а также ставшие привычными для музыки В. Сильвестрова элегического плана, утонченные исполнительские ремарки – *leggiero*, *dolcissimo*; чуткое чередование правой и левой педалей. Свообразной тихой кульминацией части можно считать восходящее движение терциями (такты 25–27) как у солиста, так и в партии фортепиано. Также как первая часть, вторая заканчивается замиранием звуков и генеральной паузой.

Финал сонаты сопровождается следующими пояснениями композитора – «просветленно, встревоженно и напряженно». Эта часть, написанная в свободной форме, представляет собой сопоставление двух контрастных образных сфер: мира красоты, света, лиричности, закрепленного за фортепианной партией, и холодного мира бездушия у скрипки. Данная тембровая персонификация, экспонированная еще в разработке первой части сонаты, здесь достигает наивысшей точки развития.



Преимущественно музыка третьей части выстраивается на повторах тем из предыдущих частей: здесь звучат побочная партия первой части, точнее, ее репризный вариант и робкие отголоски романсовых интонаций у фортепиано из второй.

Несмотря на быстрые темповые указания, вся часть звучит довольно сдержанно. Выразительное паузирование в обеих партиях при выдержанной педали создает еще один план фактуры – звукофонический. Партия солиста состоит исключительно из сонористических эффектов: ударов древком смычка и разнообразных *pizzicato* с уточняющей авторской ремаркой «*pizzicato* левой руки должно звучать глуше, чем *pizzicato* правой руки». Перечисленное позволяет предположить, что скрипка в данной части сонаты выполняет в некотором роде функцию ударного инструмента. В то время как в партии фортепиано обращает на себя внимание регистровая разбросанность материала: глубокий бас в форме гармонической педали (нона ре-ми), дрожащий средний план на интонации тритона и проблески романсовой темы в высоком регистре. В коде части звучит только пульсация солиста, вытеснившая окончательно лиричные романсовые высказывания фортепиано. Но и ей суждено рассеяться, истаять в шесть заключительных тактов пауз сочинения.

Резюмируя представленные аналитические рассуждения, можем отметить, что в целом в данной сонате проявляются типичные для зрелого композиторского стиля Сильвестрова черты. Среди них – прозрачность фактуры, лаконичность, тяготение к одночастности, минимизированность динамических нарастаний и явных контрастов, «*leggier*-ное» звучание, регистровая дифференциация тематического материала, тихая, истаивающая в финале звучность, выразительная педализация.

Отличительными чертами данного опуса становится также использование композитором приема тембровой персонализации, где фортепиано представляет лирическую сферу, а скрипка – драматически-тревожное начало. В партии фортепиано излагается тематизм, преимущественно кантиленного склада. Ему противостоит токкатно-моторная партия скрипки, получившая такое воплощение прежде всего за счет ударной трактовки инструмента (использование *pizzicato* правой и левой руки, *col legno battuta*, рикошетов).

Вся соната решена в лирическом ключе и отсылает нас к шопеновскому стилю. Особенно это заметно в стремительной

побочной партии первой части. Кроме того, общая насыщенность музыкальной ткани сонаты особым *leggiert*-ным звучанием, темповыми *rubato* позволяет говорить об аллюзиях на романтический фортепианный стиль, в частности, уже упомянутого Ф. Шопена и Р. Шумана. Также в сонате присутствуют отсылки к бетховенским образам. Указанные аллюзии расширяют содержательные границы текста, углубляют пространственно-временную ретроспективу и перспективу лирического произведения.

**Выводы.** Современную ситуацию в музыке В. Сильвестров считает преддверием, состоянием накануне некоего всеобъемлющего универсального стиля. Этот стиль для него – своеобразная постлюдия, собирание отзвуков, ответ на уже произнесенное, комментарий и к жизни, и к музыке. В направленности на этот универсальный стиль открываются некоторые общие свойства музыки как звуковой формы, как звучания. Интерес к ним во многом объясняет интерес В. Сильвестрова и к конкретным композиционным формам, и к способам их использования. Композитор не столько создает дистанцию между «своим» и «чужим», сколько пытается подойти к нему поближе, стремится в этом диалоге найти новую близость, новую степень тождества.

Полистилистический диалог в музыке В. Сильвестрова осуществляется не только как диалог «своего–чужого», но и как «встреча» старого и нового – уже известного, даже традиционного и неожиданного, индивидуализированного в смысловых значениях и композиционно-стилистической организации музыкальных образов. Однако новое, как собственная интонация автора, найденная им путем сложного взаимодействия жанровых и стилевых «знаков» музыки, обнаруживает себя как обновление музыкальной памяти, то есть повторение-возобновление тех музыкальных идей, без которых невозможно представить себе ценностный комплекс музыкальной культуры.

Главной особенностью музыкального языка В. Сильвестрова становится семантическая многослойность, синтезирующая в себе фонемы, принадлежащие к «универсальному» музыкальному интонационному словарю. Создание В. Сильвестровым метаязыка осуществляется посредством обращения композитора к музыкальным лексемам классико-романтической эпохи, которые составляют знаки-символы «слабого» стиля. «Такие интонационные формы», помещенные в композиторский контекст, «не принадлежащие

никому» и в то же время «лежащие у всех на слуху» заново открывают слушателю бесконечно содержательную глубину «всем известных» интонационных клише романтической культуры чувства и Красоты» [1, с. 174].

Существенную роль в формировании такого типа стилевой системы играют аллюзивные приемы, отличительной особенностью которых становится неявность, невероятная текучесть, максимальная завуалированность границ «чужого» слова, органичная интеграция в авторский текст заимствованного материала. В целом, аллюзивный пласт музыки В. Сильвестрова формируется в контексте стремления композитора к возрождению эстетических идеалов романтизма, направленностью на музыкальную память слушателей, высокой диалогичностью музыкальных текстов. Аллюзивность музыкального языка В. Сильвестрова настолько значительна, что в его творчестве присутствуют примеры, когда повторяющиеся аллюзии выступают в качестве ключевых авторских слов, проникая в композиции сразу нескольких произведений. Таковы аллюзии на стиль Ф. Шопена, Р. Шумана и Л. Бетховена, которые звучат в сонате для скрипки и фортепиано “Post Scriptum” и в трех фортепианных сонатах.

Иными словами, аллюзивность музыкального языка В. Сильвестрова становится одной из определяющих черт его композиторской поэтики. Она создает то особое пространство на основе музыкальных мостов-метафор между прошлым и настоящим, которое, с одной стороны, делает его произведения узнаваемыми, а с другой стороны, рождает ту неповторимую атмосферу, которая становится одновременно и особенностью, и силой композиторской поэтики В. Сильвестрова.

Таким образом, В. Сильвестров создает свою модель полистилистики, делает свои выводы, что и является в формировании глубинной идеи полистилистики важнейшим фактором и позволяет выйти на уровень эстетического обобщения. С этих позиций мы можем говорить о наличии новой лирики у В. Сильвестрова – деперсонифицированной, но медитативно-углубленной.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Жалейко Д. Китч и его трансформация в творчестве Валентина Сильвестрова : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского. Харьков, 2016. 205 с.
2. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков.

*Київське музикознавство: музикознавство у діалозі.* Київ : Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102–115.

3. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авент Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. 233 с.

4. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : Дух і Літера, 2013. С. 527–656.

5. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2008. 227 с.

6. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.

7. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва : Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2002. 312 с.

8. Чигарева Е. Полистилистика. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 431–449.

#### REFERENCES

1. Zhaleiko, D. (2016). Kitsch and his transformation in the work of Valentin Silvestrov: candidate's thesis: 17.00.03. Kharkiv [in Russian].

2. Kohanik, I. (2010). Between polystylistics and metastyle: on style searches of Ukrainian composers at the turn of the 20th and 21st centuries. Kyiv Musicology: Musicology in Dialogue. TO.; Dusseldorf, Vip. 33. 102–115 [in Russian].

3. Kuznetsova, M. (2007). Meditation as a property of musical thinking (Avent Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov): candidate's thesis: 17.00.02. Moscow [in Russian].

4. Lunina, A. (2013). The composer is a small planet. Kyiv: Duh i Litera, 527–656 [in Russian].

5. Omelchenko, T. (2008). Ukrainian sonatas for violin and piano 70–90s of the twentieth century (performance problems of comprehension of the textural-genre organization of thematic): candidate's thesis: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

6. Silvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about oneself... Conversations and views from the side are hidden: Conversations, articles, letters / author of articles, compiler, interlocutor M. Nestieva. Kyiv [in Russian].

7. Chigareva, E. (2005). Polystylistics. The theory of modern composition. Moskva: Musica, 431–449 [in Russian].

8. Kholopova, V. (2002). Special and non-special musical content. Moskva: Izdatelstvo MGK im. P.I. Tchaikovsky [in Russian].