

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра музичної медієвістики та україністики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**«Особливості втілення концепції Тиші у творах українських
композиторів другої половини XX – першої половини XXI століття»**

Виконала

Студентка 2 курсу денної
форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації музикознавство,
Левкович Марія

Науковий керівник

завідувачка кафедри,
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри
музичної медієвістики та
україністики ЛНМА ім. М. Лисенка
Граб Уляна Богданівна

Рецензент

докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри
музичної медієвістики та
україністики ЛНМА ім. М. Лисенка
Новакович Мирослава Олександрівна

Львів 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ I. Концепція Тиші у естетико-філософському та мистецькому вимірі.....	8
1.1 Концептуальні підходи до поняття Тиші: систематика сенсів у наукових дослідженнях.....	8
1.3. Образ і естетичні функції концепту Тиші у суміжних мистецтвах.....	17
РОЗДІЛ II. Концепт Тиші у творчості Валентина Сильвестрова (теоретичні міркування і композиторська практика).....	32
2.1. Тиша як складова сучасних мистецьких концепцій («неактуальний стиль», «метамузика», «слабкий стиль», «кітч-музика» В. Сильвестрова)...	32
2.2 Музично-стилістичні аспекти втілення поетики Тиші у «Тихих піснях» В. Сильвестрова.....	42
РОЗДІЛ III. Втілення Тиші в творчості українських композиторів музики XXI століття.....	55
3.1. Особливості застосування тиші в «Музиці тиші» Михайла Шведа.....	59
3.2 Філософське підґрунтя тиші та мовчання в музиці Богдани Фроляк на прикладі «Тихої пісні» для голосу та струнних на слова Тараса Шевченка.	62
3.3 Втілення тиші у «Гармоніях тиші» Валентина Бібіка.....	65
3.4 Особливості сприйняття концепту Тиші під час війни в Україні. Тиша у арт-терапії.....	68
Висновки.....	72
ЛІТЕРАТУРА.....	75

Вступ

Ще з часів античності філософи та музичні теоретики приділяли увагу не тільки звукам, а і їх відсутності, тобто тиші. В тиші вбачалась сакральність, магічність, невідомість та невичерпність. Філософи античності знаходили в тиші безліч різноманітних сфер: самопізнання (Фалес), першопочаток (Анаксимандр), єдине безперервне буття (Ксенофан), космічність і пустоту (Парменид), акустику і астрономію числа, як єдиної субстанції (Піфагор), абсолютний душевний спокій (Демокрит), ідеальний початок будь-якої ідеї та форми (Арістотель). В міфології та релігії тиша стає символом досконалої витримки, переходу до сфери сакрального, і Бог постає у образі Тиші: першопочатком всього, що згодом дало життя людству була

вселенська тиша, «на початку Бог створив Небо та землю. А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води»¹. [26]

Мовчання можна порівняти з древньою універсальною всесвітньою божественною мовою. Дуже показовий приклад з індуїстської філософії про учня, який просить свого вчителя пояснити, що означає поняття «брахман» – «душа світу». «Почувши його прохання, вчитель зберігає мовчанку. Учень повторює своє прохання ще декілька разів, не отримуючи у відповідь жодного слова. Урешті вчитель відкриває вуста й каже: «Я ж саме пояснюю тобі, а ти не слухаєш». Відповіддю, звичайно, була тиша»² [26].

В епоху Середньовіччя тиша ототожнюється з глибинними роздумами, зверненням до Бога. За словами св. Августина тиша – найвищий екстаз, проміжний стан між сном та смертю. Епоха Відродження трактує тишу, як блаженний стан споглядання прекрасного, як рукотворного, так і створеного природою. В побутовій сфері тишу вважали лихим образом, пов'язаним з обривом, закінченням чогось, смертю, тиші боялися, вважали, що саме в тиші може статись щось погане. І не дивно, що саме через це тишу постійно намагались чимось зайняти: роботою, співом, молитвою. Тиша отримала і паралельне значення: надійну схованку для сокровенного, тиша дарувала надію та підкріплювала віру.

В епоху модернізму тиша стає способом вираження тяжких душевних станів: самотності, відірваності від соціального світу, її трактування наближається до східної філософії, де саме в самотності та спогляданні людина пізнає світ. У кінці XIX-XX столітті питання Тиші знов актуалізується, причиною цього могли послужити такі фактори, зокрема, як непевність та відчуття самотності наприкінці доби. Про ці почуття німецький письменник Герман

¹ Старий Заповіт. Книга Буття (1:1-2)

² Чхандог'я-упанішада. Переклад з санскриту та коментарі В. Єремєєва. К.: Основи, 2001. VIII розділ, 7–12.

Гессе висловився так: «Невпевненість та штучність духовного життя того часу, багато в чому відміченому енергією і попитом, ми, нинішні, пояснюємо як доказ жаху, охопившого дух, коли він в кінці епохи здавалось би перемог і процвітання раптово опинився віч-на-віч з пустотою, з великою матеріальною скрутою, з періодом політичних і воєнних гроз, з раптовою недовірою до самого себе, до власної сили і власної гідності, більш того – до власного існування»³[26]. Актуалізувався потяг до мінімалізму, нової простоти та доступності музики, спричинений переобтяженням та ліквідацією тональної основи та мелодійності, додекафонією «Нововіденської школи» та її послідовників.

Тиша здатна тримати людську свідомість в постійному очікуванні, здатна надати простір для власного осмислення, спонукає почути свій власний внутрішній голос. Тому пошук первинної тиші, що майже зникла в умовах постійного шуму, наближення до природи та до самих витоків життя стає таким важливим.

Активно досліджується цей феномен у зарубіжному музикознавчому середовищі. Так, висловлюються думки про те, що музичний постмодерн як нова культурна парадигма стає очевидним через, зокрема, тенденцію до використання виразового потенціалу Тиші як першоеlementу мінімалізму; Звернення композиторів, в тому й українських, до концепту Тиші значно актуалізувалось впродовж останніх 50-ти років, на це вплинуло багато історичних чинників, які змінили погляди та цінності людини. В українській музиці концепція Тиші втілена, зокрема, в творчості Валентина Сильвестрова, Валентина Бібіка, Михайла Шведа та Богдани Фроляк.

Однак комплексне дослідження цієї проблеми, яке б охопило як філософсько-естетичний, так і музично-стилістичний аналіз, в українському

³ Герман Гессе. Щоденники. Київ 2025.

музикознавстві на сьогодні відсутнє, що засвідчує **актуальність проблематики**.

У роботі використані наступні терміни досліджуваного явища: феномен – застосовується у філософському значенні – явище, єдине в своєму роді, взяте в його цілісності, в єдності з його сутністю й дане нам у досвіді, сприйняте органами чуттів; концепт – термін середньовічної схоластичної філософії і логіки на позначення загального в одиничних предметах вжитий у дослідженні тиші, як загального у мистецтві; концепція як ідейний задум твору/система поглядів на те чи інше явище; ідея – думка, що визначає зміст твору.

Об’єктом дослідження є музика українських композиторів другої половини XX- початку XXI століття.

Предметом дослідження є особливості втілення концепту Тиші у творах українських композиторів В. Сильвестрова, Б. Фроляк, В. Бібіка, М. Шведа, у яких Тиша є частиною програмної назви твору.

Мета магістерської роботи полягає в розкритті музично-стилістичних особливостей втілення концепту Тиші в творчості сучасних українських композиторів в контексті сучасних філософсько-мистецьких концепцій.

Для досягнення цієї мети були підпорядковані наступні завдання:

- опрацювати історіографію проблеми;
- визначити особливості втілення феномену Тиші у суміжних видах мистецтва, а також у філософії та релігії XX та початку XXI століття;
- охарактеризувати феномен Тиші як предмет сучасних композиторських концепцій.
- дослідити підстави звернення до концепту Тиші сучасних українських композиторів;
- проаналізувати вибрані музичні твори, виділити музично-стилістичні елементи, що слугують для підсилення/творення/втілення Тиші.

- з'ясувати індивідуальне трактування концепту Тиші українських композиторів через інтерв'ю;

Методологічна основа дослідження ґрунтується на міждисциплінарних методах, які дозволяють визначити виникнення та розвиток естетичної та філософської концепції тиші, її застосування у музиці, проаналізувати використання тиші у музиці українських композиторів, виділити та систематизувати її риси.

Структурно-типологічний метод використано у аналізі та систематизації української та зарубіжної історіографії;

Музикознавчо-аналітичний метод використовується для дослідження внутрішньої структури та системи виразових засобів аналізованих музичних творів.

Порівняльний метод застосовано для виявлення спільних і відмінних рис у творчому втіленні концепту Тиші різних композиторів.

Герменевтичний метод використано для тлумачення і осмислення інтерпретації філософсько-естетичних концепцій Тиші, втілених у аналізованих творах;

Метод теоретичного узагальнення застосовано у загальних висновках

Наукова новизна полягатиме у дослідженні української музики кінця XX – початку XXI століття крізь призму концепції Тиші у філософсько-естетичному контексті та її впливу на стиль українських композиторів.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел і літератури.

РОЗДІЛ I. Концепція Тиші у естетико-філософському та мистецькому вимірі.

1.1 Концептуальні підходи до поняття Тиші: систематика сенсів у наукових дослідженнях

«Ми живемо в епоху галасу. Тиша практично вмерла»[7, с.5]. Ці слова норвежського дослідника та письменника Ерлінга Каґге влучно характеризують «звукову мапу» епохи постмодерну. Новітні технології майже знищили природну тишу та абсолютну самотність. Звуків стало настільки багато, що техногенний шум з подразника став звиклим середовищем людини. Цю думку розвиває Е. Каґге, якому знайти внутрішню, первинну тишу допомогла експедиція на полюс. Саме там в повній тиші та одноманітності пейзажів він зміг віднайти не тільки кольори, а й сховані в своїй свідомості істини, якими він і ділиться в книзі.

Е. Каґге висловлює думку про те, що постійне інформаційне, звукове перевантаження приводить нас до відчуття *емпіричної бідності*, коли вимушено залишаємося сам на сам з собою. Тиша стала аномальною, тяжким випробуванням, «не бути на зв'язку» стає формою розкоші. Через те більшість людей прагнуть повернутися до чогось первісного, неквапного, справжнього, до «тихої альтернативи надокучливому галасу» [7, с. 10] і у цьому відбивається глибинна людська потреба. Е. Каґге пише про два види Тиші: *тишу навколо нас* і *тишу всередині нас*, і про *первісну потребу* людини у Тиші: «Тиша навколо нас може містити багато чого, але найцікавішим різновидом тиші є той, що лежить всередині» [7, с. 10] і йдеться про власну внутрішню тишу [26].

На думку філософа М. Карповця, відбулася «онтологічна зміна *культурних смислів*, в основі якої шум відіграє основне значення»: «шум стає новим *досвідом* культури»[16, с. 120], і, постійно присутній у бутті людини, екзистенційно її виснажує. «Складається враження, що все життя спрямоване на повну ізоляцію від шуму, тому воно випрацьовує все нові й нові стратегії подолання неприборканого хаосу», – переконаний науковець. Радянський музикознавець Є. Назайкінський висловлював міркування про те, що шуми і звуки стають тишею з від'ємним знаком, з відсутністю смислу. А американський музичний критик Алекс Росс вважає шум новою естетичною парадигмою звукового ландшафту XX ст., посиляючись на аналіз авангарду, додекафонії, конкретної музики та ін. Звідси однією з особливих прикмет постмодерну стає «тенденція до мовчання», численні дослідження феномену Тиші у всій багатоманітності проявів, їх систематизація і аналіз науковців різноманітного спрямування – філософів, істориків, літературознавців, музикознавців та ін.

«Концепт Тиші розглядається у різних категоріях, зокрема, Тиша як філософсько-естетична категорія; Тиша як художній образ у різних його проявах; Тиша як засіб композиційної виразності. Відображення образу Тиші в сучасній музиці отримує класифікацію: 1. Тиша – медитація, зв'язок між людиною, природою та Богом; 2. Тиша – дзеркало, що відображає метафізичний зміст; 3. Тиша – канал між земним та космічним; 4. Тиша – символ часу, зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім»[26].

Літературознавець О. Шарагіна пропонує розглядати ідею «тихої лірики» у трьох категоріях: 1) Тиша – *naturalis silentio*; 2) Мовчання – *homo silentio*; 3) Німота – абстракція.

На думку філософа Євгена Мулярчука потреба в тиші виникає внаслідок пошуку людиною себе, спроб чітко означити як середовище навколо себе, так і власні емоції. «Світ, у якому ніхто до нас не говорить, хоча б знаками, в

якому нічого нам не відповідає, жахливішій, ніж суцільна пільма. Світ постає людським у слові. Речі й тіла набувають своїх значень, коли їх називають, з думкою про них. Але в того, хто кличе, особливий статус. Голоси виявляють осмисленість буття довкола, вектори буттєвих спрямувань. У світі кожен може почути звернення до себе, у свій спосіб розуміти та відповідати на них. Нас кличуть на ім'я, наше назване «я». Ми кличемо інших по іменах. Без називання жодне суще не належить до світу нашого буття. Ми самі собі не належимо без імені... Тиша є тим, у чому ми чуємо. Вона породжує, завжди щось у собі несе. У тиші з'являється слово» [18, с. 100].

Активно досліджується цей феномен у зарубіжному музикознавчому середовищі. Так, висловлюються думки про те, що музичний постмодерн як нова культурна парадигма стає очевидним через, зокрема, тенденцію до використання виразового потенціалу Тиші як першоеlementу мінімалізму; ідея «нового звукового світу», де тиша і мовчання набувають універсальних смислів, а образ Тиші в сучасній музиці наповнюється метафізичним змістом.

Е. Назайкінський виділяє найважливіші, на його думку, аспекти тиші, а саме: 1. Тиша як об'ємний образ, 2. Тиша як контекст; 3. Тиша як елемент музики; 4. Тиша як умова музичної творчості. Він вибудовує тріаду «тиша-тон-шум», вважаючи, що у багатьох відношеннях розділити шум і тишу непросто, оскільки вони взаємопроникні.[26]

М. Северінова вважає, що Тиша – найбільш актуальний архетип сучасності: «Завдяки Тиші ми приходимо до розуміння єдиної, загальносвітової священної пра-мови духу, що зв'язує час і простір»[25, с.35]. Вона розглядає архетип Тиші в сучасній музичній культурі, розуміння якого в культурі кінця XX – поч. XXI ст. трансформувалося у певний концепт культури, поліфонічний за своїм смисловим навантаженням. «Таким чином, архетип Тиші в музиці можливо розглядати у різних іпостасях: як акустичне видовище, як вічність, спокій, як паузу, як мовчання або умовчання,

недомовленість, як беззвуччя, особливий прийом звуковидобування, найважливіший спосіб виразності, що найчастіше зустрічається в сучасній музиці та знаходиться на межі чутного та нечутного, звукового мерехтіння, вібрації» [25, с. 37] . Все багатоманіття Тиші зосереджене, за Севериною, у формі хреста, де вертикальна вісь – екзистенційний, сакральний вимір, а горизонтальна – людський часопростір, і ця система координат обрамлена «абсолютною тишею, тим природнім станом, з якого народжується життя і у якому знаходить своє завершення» [25, с. 37].

Цікавими є роздуми про тишу американського композитора Дж. Кейджа. У його п'єсі «4'33» - Тиша звучить протягом всього твору і кожен слухач вносить у неї свої сенси. Однак сам композитор вважав, що цей твір доводить неможливість тиші: «Мене не зрозуміли. Такого поняття як тиша не існує. Те, що слухачі прийняли за тишу, бо не вміли слухати було повним випадкових звуків. На прем'єрі можна було почути вітер за вікном в першій частині. В другій на дах стали падати краплини дощу, а в третій – люди і самі стали створювати цікаві звуки, коли заговорили, або двинулись до виходу» [16, с. 65]. На її створення надихнули композитора картини художника-концептуаліста Роберта Раушенберга, що виглядали як просто білі полотна – абсолютно білими жодна з них не була, при різному освітленні, в різних приміщеннях вони виглядали по-різному[26].

Джон Кейдж, символ авангарду, захопившись проблемою тиші, вирішив дослідити її існування, коли в 1951 році замкнувся в антиревербераційній камері У Гарвардській акустичній лабораторії він виявив, що постійно чує шум - це був звук його власного тіла. Ця тиша, передбачена творцем, все ще органічно належить самому твору, але момент її переходу в «музичну» тишу непомітний ; варто згадати, наприклад, «Прощальну симфонію» Йозефа Гайдна, «Квартет наприкінці часів» Олів'є Мессіана чи «Похоронну музику» Вітольда Лютославського.

В. Свистун у своїй праці «Тиша у смисловиразній тканині нової музики» визначає таке поняття як «Тиша-мовчання», де тиша є більш загальним визначенням загальнолюдської потреби в розумінні, першопочатку стабільності, а мовчання – суто людська здатність свідомого мовчання, що є не менш вагомим за слова та звуки, бо теж сповнене різними смислами. Тишу, як музичний прийом дослідник вважає цілком логічною в сучасному секторі композиторських прийомів і зверненню до класичної музичної риторики [24, с. 306].

К. Майденберг–Тодорова у своїй праці «Тиша як полісемантичний феномен: композиторські та виконавські способи втілення» відзначає два типи втілення тиші у сучасній композиторсько-виконавській практиці: «розмежовують їх за переважальним типом активності під час слухацько-виконавського інтерпретування. Перший тип – «виконавсько-активний»: експресивне експонування тиші, це композиторський прийом, коли виконавець, не граючи на інструменті, має виконувати рухи, якими «змальовується» звуковидобування, тобто артикулюється тиша, вона стає частиною «хроноартикуляційного процесу» [13, с. 69]. Яскравим прикладом такого типу «компонування тиші» є частина з циклу мініатюр для фортепіано «Funf Pitttoresken» під назвою «In futurum», яка повністю записана паузами, чеського композитора Ервіна Шульхофа, а також С. Губайдуліної «Чую – Замовкло». Другий тип – «слухацько-активний», відгалужений від «озвученої тиші» Дж. Кейджа. За його основу взято ті слухові враження, які були колись зафіксовані активною слухацькою свідомістю» [13, с.70] . Проблеми звуку, шуму і тиші активно досліджуються у звуковому кінематографі, зокрема у працях С. Ейзенштейна, З. Лісси, у статті *Функції шумів і тиші в фільмі* Л. Рязанцева [26].

Музична тиша не тотожна фізичній тиші (хоча це дозволяє їй звучати), так само як у внутрішньому житті людини можливі спокій і тиша в світі,

сповненому шуму. У музичному творі тиша є діалектичним полюсом протиставлення до звуків, складених творцем. Іншими словами, у музиці завжди є певний зв'язок між звуковою матерією та тишею.

Томас Кліфтон, автор «Поетики музичної тиші», одного з найдавніших і найважливіших текстів про музичну тишу, стверджує, що дослідження цього питання можна порівняти з обдумуванням значення простору між деревами в лісі — це може здатися дивним. і збоченим, поки ми не усвідомимо, що цей простір визначає сприйняття самого лісу [35].

Квазіпросторова роль музичної тиші помітна не лише у випадку певних пауз, що переривають звуковий потік твору, а й у одночасному (фактурному) накладанні музичних площин. Така ієрархія планів з'являється, наприклад, у згаданому вище «Питання без відповіді» Айвза, Симфонії № 2 Брукнера, названої *Pausensinfonie* через велику кількість пауз, і автор зазначає, що використана тиша надає цій музиці характер неосяжності.

Відомий феноменолог релігії Герардус Ван дер Леу не вагався порівнювати музичне мовчання з культовою тишею, присутньою в багатьох релігіях як вираження дотику до невимовної таємниці. Він писав: «Ця культова тиша — це не відсутність звуку, вона не негативна, а позитивна, справедлива як паузи в музиці іноді справляють найбільше враження, мають найсильнішу експресію, так і в богослужінні тиша діє не тільки як вираження найбільшої емоції, але й як засіб найглибшого одкровення»⁴

«Мовчання друїдів» — саме так тишу у своїй музиці охарактеризував один із піонерів музичної тиші — американський композитор Чарльз Айвз. У його «Питанні без відповіді» вічне питання людського існування та буття повторює труба. Саме ці повтори і перевагою питання над відповіддю Айвз називає мовчанням друїдів.

⁴ Kinga KIWAŁA MUZYKA A CISZA O wymiarach ciszy w muzyce

Попри те, що твір був написаний на початку XIX століття, його можна вважати передвісником майбутньої потреби століття у зтишенні, виокремленні мелодії.

Від перших тактів помітними стають ті ж виразові засоби, які згодом застосовуватимуть майже усі композитори, котрі обиратимуть працювати із тишею – це довгі «завмерлі» тривалості. Айвз розпочинає своє «Питання без відповіді» на три піано в струнних. Попри те, що опісля питальних інтонацій труби інтуїтивно очікується відповідь – вони не змінюють руху злагодженого хорального струнних. Попри те, що ці два полюси є абсолютно самостійними – постійне (навіть нав'язливе) повторення у духових змушує з часом забути про звучання струнних і дослухатись. Завершується твір поступовим затиханням подовжених лігами звуків.

Для Гії Канчелі було вкрай важливим заповнювати звуковий простір навіть тоді, коли фізично музика, здається, вже не звучала. Тут концепція Канчелі перегукується з властивістю музики ще одного його близького друга Валентина Сильвестрова, паузи якого теж були наповнені музикою. «Моєю мрією була і залишається тиша, в якій в уяві слухача музика продовжуватиме своє звучання. У цей же час, мої «паузи» повинні знаменувати зародження подальшої музики. Наскільки це в мене вдається - судити не мені.» [31] Тиша не лише в музиці, а й поза нею була путівником Канчелі, але найбільшою нагородою для композитора була гробова тиша у цілком заповненому залі тривалістю 5-10 секунд.

У своєму інтерв'ю Арво Пярт теж звернув увагу на тему мовчання:

«З одного боку, тиша - це як родючий ґрунт, який ніби чекає нашого творчого акту, нашого зерна. З іншого боку, до тиші потрібно ставитися з благоговінням. Коли ми говоримо про тишу, ми повинні не забувати, що вона має, так би мовити, два різних крила. Мовчання може бути й тим, що поза нами, й тим, що всередині нас. Тиша нашої душі, на яку б не впливали зовнішні відволікання, насправді є важливішою, але її важче досягти?»[22]

Період між 1968 і 1976 рр. в житті та творчості Пярта відомий як «період мовчання», або «восьмирічна тиша». Ця характеристика не є ні цілком оманливою, ні абсолютно точною. Це - вирішальний період переходу, який починається зі свого роду «смерті» після Credo (1968) і закінчується «народженням» Für Alina (1976). Ці вісім років справді позначено майже цілковитою композиторською безвихіддю. [2, с.87]

Вісім років перехідного періоду Пярта характеризувалися вимушеним мовчанням. Проте вони привели його до нового типу тиші, яка стане характерною для його музики.

*«Як можна заповнити тишу нотами, гідними
цього мовчання - цієї тиші, яка щойно минула?»*

- Арво Парт

Музика починається і закінчується тишею. Пол Хілліер висловлює тезу, яка є водночас і очевидною, і глибокою: «Музика заперечує тишу, але й залежить від неї, вирізняючись із навколишнього світу звуків. Це може стосуватися початку та кінця твору - того, як диференціюється у звуковому плані твір загалом. Деякі твори Пярта починаються та/або закінчуються так, що привертають особливу увагу до тиші, або відразу вибухаючи (Passio, In Principio a Arbos), або починаючись настільки м'яко, що навряд чи можна визначити, де музика почалася (Te Deum, Stabat Mater і Nunc Dimitti). Є композиції, які починаються або закінчуються паузами

- такі, де мовчання вже написано на початку та/або в кінці твору (наприклад, Cantus). У Tabula Rasa після останнього мі на pianissimo в партії контрабасу партитура містить аж чотири з половиною такти мовчання?. «Паузи багаті звуком», - коротко каже композитор «Тиша опиняється й між

нотами. Часто цитують слова Моцарта: «Музика полягає не в нотах, а в тиші між ними».[2.95]

Богослов Пітер Бутенєв, автор книги про Пярта під промовистою назвою «З тиші» виділяє такі аспекти тиші в творчості Пярта:

- Тиша, породжена кризою та стражданням. Перехідний період Пярта з 1968-го до 1976-го року характеризувався тривалою відсутністю композицій, спричиненою творчим глухим кутом, політичним гнітом і духовним пошуком.
- Тиша як водночас відсутність і присутність. Окрім негативного розуміння як відсутності звуку, тиша може розглядатися позитивно під кутом зору того, чим вона є, що вона представляє та що створює.
- Тиша як багатозначність. Тиша може бути руйнівною, втішною, цілющою. Вона може бути приголомшливою або ж розумною.
- Тиша як продуктивність. Слово чи твір може виникнути з мовчання й може відображати характер цього мовчання.
- Тиша як якість. Тиша може характеризувати слово, вчинок, мистецький твір, незалежно від того, чи можна їхню тишу виміряти в децибелах.

Композитор Луїджі Ноно у творі «Fragmente- Stille, An Diotima» (1979-1980), більш відомому як квартет Гельдерліна будує музичний матеріал на основі зіставлень руху із нерухомістю, довгі й численні перерви розривають крихке плетиво тонів.

Композитор називає фрагменти «тихими піснями» з «інших просторів і інших небес». В основі партитури сорок сім поетичних фрагментів виражених звуками, які розділяє мовчання. Навіть у проспіваних фрагментах

Ноно використовує тиху динаміку та особисто працює з виконавцями, аби досягнути бажаного ефекту – балансу між тишею-мовчанням та стишеним, особистим звучанням. Спеціально для цього твору Л. Ноно розробив систему використаних фермат.



Композитор пропонує слухачеві почути значення цих затриманих на ферматах пауз інтерпретуючи їх як:

- простори мрії
- несподівані екстази
- невимовні думки
- тихі вдихи
- тиша позачасового співу

Презентуючи свою роботу на конференції (Женева, 1983), Луїджі Ноно чітко висловив свої наміри: «пробудити вухо, око, людську думку, інтелект, екстерналізувати якомога повніше те, що було інтерналізовано – ось що має значення сьогодні» [37, с.5]

1.3. Образ і естетичні функції концепту Тиші у суміжних мистецтвах

Маючи такий сильний вплив на людину, образ Тиші отримує свою інтерпретацію в мистецтві.

В літературі та поезії тиша передається та відчувається через систему знаків в тексті і в використанні інтонацій мовлення – це обірвані, недоказані речення, три крапки, абзаци, відокремлення розділів титульними, або пустими сторінками та ін. Майже в усіх поетів ми зустрічаємо рядки присвячені тиші. Особливо яскраві образі тиші в творчості Х. Л. Борхеса, Дж. Джойса, К.Кастанеди, Ф. Кафки, А. Платонова, Дж. Фаулза. Аналогію пошуку важливого в пустоті можна побачити в багатьох літературних творах, одна з найпопулярніших книг Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц» також розділяє думку про знаходження відповідей на життєві запитання, забутого досвіду, знаходження справжніх цінностей в пустелі.

В українській літературі особлива увага до тиші виникла також в добу модернізму, в творчості шістдесятників. «Інтернаціональне значення тиші та мовчання в літературі почало відігравати вагомую роль у творчості дисидентів. Проте великої сили воно набрало на початку сімдесятих, увійшовши в основу, за твердженням літературного критика В. Моренця «традиційної» чи «тихої» поезії» [17]. Тиша в літературі також наділена різними значеннями, в другій половині XX- початку XXI століття гостро постає означення тиші, як мовчання людей через політичний режим. прикладом такого використання тиші є роман Марії Матіос «Солодка Даруся», в якому головна героїня обирає мовчання як захист, а роман пронизаний питанням чи є її мовчання силою, чи слабкістю. Поети та письменники кінця XX століття утотожнюють тишу також з відсутністю мови, викликану досвідом, коли мова могла нашкодити, або ж не впоратись зі своїми базовими функціями – означувати і називати. Ліна Костенко пише «Страшні слова, коли вони мовчать» нарікаючи саме на неможливість голосом та текстом передати зміст.

В протиставі тиші-мовчанню також описується і природна тиша-ідилія, вона пов'язана з поверненням до натуральних цінностей, романтичним ідеалом пошуку головного героя спокою серед природи. природна тиша на відміну від тиші-мовчання є тишею спокою, безпечним середовищем для ліричного героя. «Зупинилась тиша й тихий вітер з поля,/Голубі пожежі голубих небес» – М. Вінграновський.

В живописі присутність тиші є доволі суб'єктивною і ґрунтується здебільшого на сприйнятті глядача, не можна вказати чіткого кольору, форми, чи відтінку тиші, але відчутти тишу можна в будь-якому кольорі, чи формі – незафарбовані елементи, або фігури, що повністю заповнені одним кольором, мовчання ікон доби Середньовіччя та крик експресіонізму. Значну роль ідея Тиші отримала в мистецтві Стародавнього Сходу, зокрема в творчості Ван-Вея, в його творах помітний вплив течії Чань (споглядання), ця течія відкидала надлишковий пафос і тяжіла до істинної простоти. Тиша в китайських пейзажах – це природна тиша: тиша гір, лісів, водойм (картини Ні-Цзяня), тиша передається мінімалізмом кольорової палітри та обмеженим колом образів, кожен з яких наділений певним значенням [26].

Тиша в японському живописі починається з вчення дзен, що головною вважало ідею «нічого», пустоти. Пустота в живописі виражалась в неомовності, непроявленості форм. (монохромні пейзажі Сессю та монументальність Кано Масанобу і Кано Ейтоку). Образ Тиші прослідковується і в християнському живописі. Відчуття Тиші в іконах має божественний зміст, несе умиротворення, любов, віру, передає вищий ступень віри. Тишу в творчості європейських художників можна вважати величчю зречення. На іконах з зображенням декількох святих відсутня взаємодія між ними.

В живописі образи Тиші здебільшого притаманні зображенню природи, передає абсолютний порядок, гармонію (пейзажі К.Д. Фрідріха), тиша

відчувається в символізмі картин Арнольда Бекліна та в картинах французьких символістів Пюві де Шаванна та Моріс Дені.

Художники модернізму, як і інші митці цього часу переосмислили Тишу, Малевич намагався виокремити з живопису людські почуття. В кубізмі все піддається руйнуванню (картини Пікассо), тиша кубізму – мертва тиша утопії.

В музичному мистецтві Тиша набула своїх засобів та значень, вона стала стала елементом музики. Довгими паузами зазвичай позначалась зупинка, смерть, існувала навіть спеціальна пауза *aposiopesis*- музично-риторична фігура умовчання. Особливість тиші, як риторичної фігури починає виділятися у XVII столітті паузами, що звуться *suspiration* або подих, і висловлюють почуття «зітхаючої душі».

Паузи безпосередньо є пов'язаними з мовними інтонаціями, диханням, емоціями, формуванням думки, паузи в діалозі (очікування відповіді), вважав Є.Назайкінський. Фортепіанне інтонування є протилежним до співу, дихання в ньому приховане. Зате стає явним при паузах і *staccato* – диханні рук. Раптова пауза всього оркестру вражає і насторожує не менше тутті, викликає відчуття дзвінкої тиші [26]. У композиторів – класиків тиша слугувала чіткою межею, завершенням, у романтиків – символом вічного, природи, відходом в кращій світ, зверненням до Бога, смертю. Американський музиколог Кліфтон Каллендер розглядає паузи з трьох позицій: часу, простору і руху. В часі – це припинення звучання усіх голосів багатоголосого цілого; в просторі – пауза в одному з голосів фуґи; в русі – короткі перерви в звучанні мелодії.

Композитори XX століття знаходять в Тиші світову гармонію, істинне звучання, можливість заглибитись в себе, чути більше. Прикладами такого використання Тиші є твори Д. Кейджа «4'33», С. Губайдуліної

«Чую...замовкло», К. Штокхаузена «Світло», Е. Вареза «Октандр», «Гіперпризма», П. Булеза «Молоток без майстра», твори Арво П'ярта та ін.

У своєму есе «Естетика мовчання» одна з провідних фігур мистецтвознавства ХХ століття Сюзан Зонтаг також звертає увагу на тенденцію мовчання у мистецтві ХХ століття. За різних соціальних та психологічних причин митці обирали тимчасову відмову від творчості, яку авторка іменує мовчанням.

«Рембо вирушив до Абіссинії, щоб заробити статки на работоргівлі. Вітгенштейн спочатку обрав шкільне викладання, потім чорну роботу санітара в лікарні. Дюшан зайнявся шахами. І, супроводжуючи ці зразкові зречення від покликання, кожен них заявив, що вважає свої попередні досягнення в поезії, філософії чи мистецтві дріб'язковими, такими, що не мають жодного значення.

Але вибір перманентного мовчання не заперечує їхньої роботи. Навпаки, це надає заднім числом додаткової сили та авторитету тому, що було перервано; дезавуація твору стає новим джерелом його дійсності, свідомством беззаперечної серйозності. Ця серйозність полягає в тому, щоб не розглядати мистецтво (або філософію, що практикується як форма мистецтва: Вітгенштайн) як щось, чия серйозність триває вічно, як «кінець», як постійний засіб для духовних амбіцій. По-справжньому серйозним є ставлення, яке розглядає мистецтво як «засіб» для чогось, чого, можливо, можна досягти, лише відмовившись від мистецтва» [5, с. 3]

На думку авторки, саме в аскетизмі мистецтво здатне очищуватись. Це створює і нові цілі для митців. Так на тлі гонитви за успіхом та досягненнями виникає нова найвища ціль – відмова від наздоганяння. Мовчання в цьому сенсі, як завершення, пропонує настрій ультимативності, протилежний настрою, що формує традиційне серйозне використання тиші самосвідомим

художником: як зони медитації, підготовки до духовного дозрівання, випробування, яке завершується здобуттям права говорити.

На думку Зонгтаґ, мовчання може існувати у різних іпостасях мистецтва, як, наприклад, акт відмови від творчості, або ж навіть серйозніших мір – мовчання, як покарання та мовчання, як самогубство. [95,с. 3]

У той же час тишу у мистецтві авторка розглядає, як властивість мистецького твору. Найяскравішими прикладами якої є «4'33» Джона Кейджа та картина «Мовчання Дюшана було переоцінене» Йозефа Бойса. «Не існує нейтральної поверхні, нейтрального дискурсу, нейтральної теми, нейтральної форми. Щось є нейтральним лише по відношенню до чогось іншого. (Наміру? Очікування?) Як властивість самого твору мистецтва, тиша може існувати лише в приготованому або нелітературному сенсі. (Інакше кажучи, якщо твір взагалі існує, то його мовчання є лише одним із його елементів)»[5,4]

Естетична якість твору мистецтва полягає не в ідеях, почуттях чи позиціях, які розглядаються окремо, а скоріше в їх зв'язках із фізичністю твору мистецтва, яка доступна для оцінки нашими відчуттями та уявою.

Те, що вірно для художника, також вірно для глядача твору мистецтва: щоб бачити творчо, ми повинні усвідомлювати, що наш розум має тенденцію створювати миттєві асоціації з минулими візуальними посиланнями; лише тоді ми зможемо уникнути сліпучого ефекту звички, рутини, знайомства чи упереджень і почати «переглядати» речі або дивитися на речі «новими» очима і, можливо, відчувати світ навколо нас у повній інтенсивності [9,с. 4]

«Є твори образотворчого мистецтва, які більше, ніж інші, стимулюють у глядача цей вид творчого бачення. Це ті, що так чи інакше мають у собі ті магічні властивості тиші, які вимагають від глядача або повільного, рухомий погляд, уважний погляд, медитативний погляд або ж «похитнути»

механізацію» бачення, даючи глядачам ряд нових ідей. Тиша в образотворчому мистецтві є закликом до нового бачення, є а «призупинення» літературних значень, є питанням без відповіді»[5,с. 4]

На думку американської художниці та мистецтвознавиці Nilza Grau Haertel, попри те, що **візуальне мистецтво** не має окремих символів, які б могли розшифровуватись, як тиша – тиша у роботах митців є присутньою [41, с.1]

Вона стверджує, що у образотворчому мистецтві, в межах артикуляції форм і порожніх просторів, у нематеріальному світлі, яке або формує об'єкти, або розчиняє їхні контури, світлі, яке може розкривати деталі або приховувати їх, у порожньому місці, яке привертає нашу увагу саме тому, що не забезпечує жодного очевидного чи фіксованого загальноприйнятого значення, ми можемо відчутти невичерпні аналогії з цими чудесними властивостями тиші [23, с.2].

Дослідниця підкреслює, що поняття тиші можна сприймати у візуальному мистецтві лише в метафоричному сенсі: як тишу та спокій у роботах Джорджіо Моранді (рис. 1); як уповільнені лінії та приглушений колір на картинах Вільяма Базіотеса (рис. 2); як непрозорість і непроникність у розписах стін Антоні Тапієса (рис. 3); у придушенні «буквального» значення або у «позачасовому змісті» у роботах Марка Ротко (рис. 4). У цих прикладах основною характеристикою тиші є нерухомість або дуже тонкий або повільний рух.[41,5]

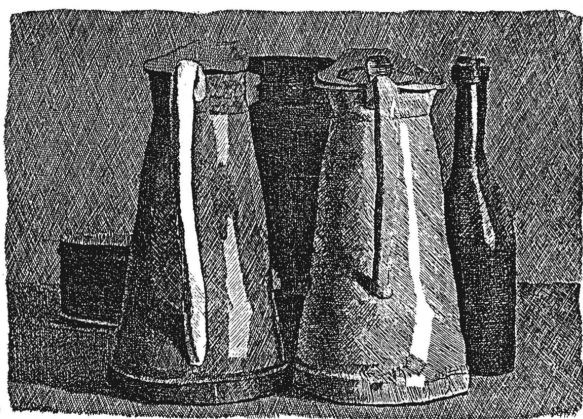


Fig. 1. Giorgio Morandi. *Bottles and Pitchers*, etching.

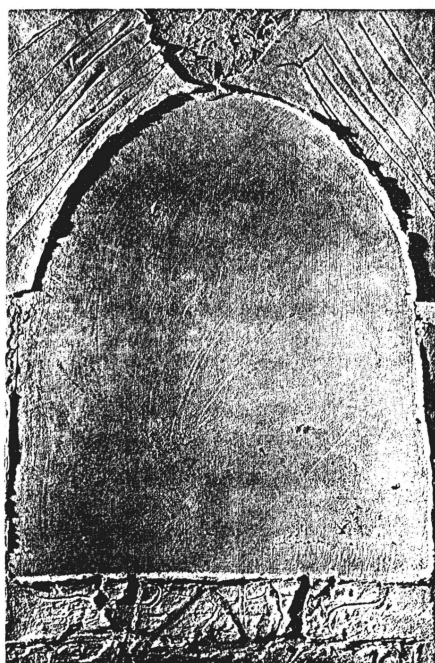


Fig. 3. Antoni Tàpies. *Spanish Arch*, painting.

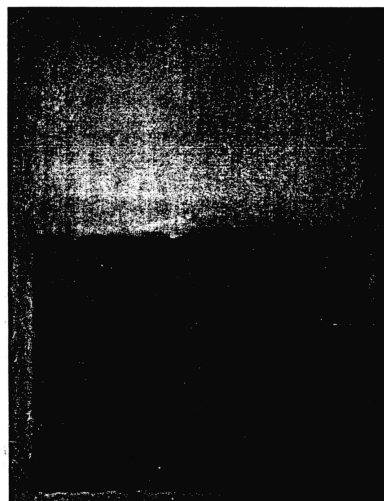


Fig. 4. Mark Rothko. *Orange and Yellow*, painting.

На відміну від музики, для якої найприроднішою дією є звучання — візуальне мистецтво не відтворює звуку. Здебільшого за традицією галерей його споглядають у тиші, яка також стала невід’ємною складовою зосередження на мистецтві.

Нове тисячоліття мотивує до переосмислення понять тиші і мовчання, так, художник з Мельбурна Марко Фузіно створив аудіо-інтенсивну експозицію. Протягом повних 200 днів Венеціанської бієнале у 2022 році

Фузімато грав на шумовій гітарі через шість створених на замовлення стеків гітарних підсилювачів в Австралійському павільйоні [Малюнок 1] . Робота під назвою DESASTRES (2022) була насичена посиленням звуком, що межував з таким, який вже здатний спричинити фізичний дискомфорт. Результат ефективно заглушає звуки галереї. У галереї не чутно багатотисячну присутність відвідувачів мистецтва, і жодних розмов не чутно над величезною гучністю шуму, який створює Фузімато. Сам австралійський павільйон був затиш.



«Майкл Ашер, створив порожню й тиху інсталяцію для Музею сучасного мистецтва (МоМА) у Нью-Йорку в 1969 році. Робота була створена для виставки Spaces , куратором якої була Дженніфер Ліхт, яка включала п'ять окремих галерей, зайнятих роботами Роберта Морріса, Дена Флавіна, Ларрі Белла, Франца Е. Вальтера та Ашера. Усередині своєї галереї Ашер побудував кімнату зі стінами, заповненими звукоізоляцією зі скловолокна, щоб пом'якшити реверберацію простору. Крім того, ці стіни спиралися на гумові клини, щоб вони були ізольовані від будь-якої вібрації зсередини самої будівлі. На підлогу та стелю було встановлено два шари текстурованих акустичних панелей (Asher 24-30). У приміщенні не було освітлення, не було

встановлено жодних предметів. Таким чином, інсталяція Ашера була буквально порожньою кімнатою.

Спочатку Ашер планував відтворювати у своєму просторі генерований електронікою звук, але відмовився від цього, залишивши виставкову кімнату порожньою від звуку та світла (Ашер 30). У міру того, як відвідувачі заходили далі в галерею Ашера, вони стикалися з дедалі глухішою акустикою та зростаючою тишею. Таким чином, за відсутності будь-якого візуального мистецтва та відсутності звуку та світла, відвідувачі гостро усвідомлювали своє власне відчуття та свої очікування щодо звуку художньої галереї. [40]

Інші митці, у тому числі Брюс Науман, Роберт Ірвін і Джеймс Террелл, разом з композиторами Ла Монте Янгом і Елвіном Люсьєром, експериментували зі спорожнілими мистецькими просторами наприкінці 1960-х років (див. Kelly, Gallery Sound). Вирішальним для цього підходу були їхні спроби зробити досвід архітектури галереї середовищем творів.

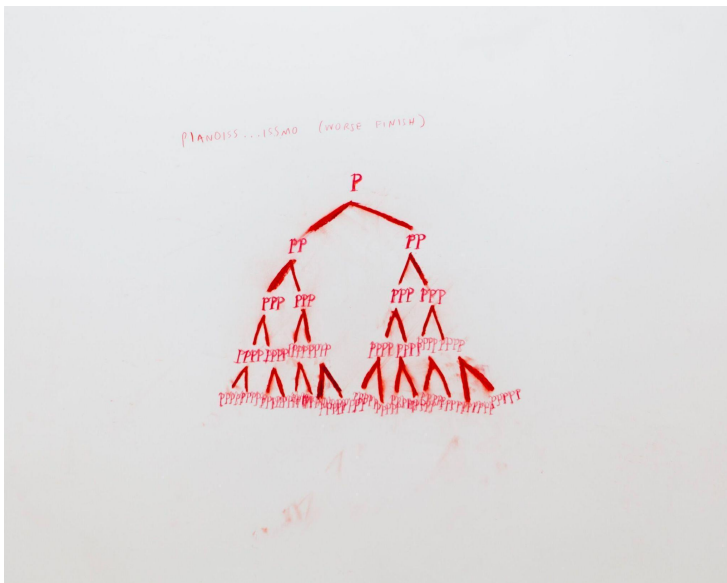
Інсталяція Крістіна Сан Кіма. Інсталяція Кіма 4 x 4 (2015) здається безшумною. У роботі використовуються чотири видатні динаміки сабвуфера, розташовані збоку в кутку галереї [Малюнок 2] . Ці об'єкти, чорні і створюють акцент, а також асоціюються з великими музичними подіями/фестивалями, здається, чекають на активацію, але вони вже в дії, відтворюючи звук трохи нижче чутності. Твір було створено із записів чотирьох вокальних пісень, частоти яких опустилися до рівня нижче 35 герц, так що їхні високі висоти були лише в межах чутності, а нижчі були надто низькими, щоб їх можна було почути. Вібрації, викликані цими нечутними звуковими хвилями, посилювалися в галереї, створюючи серію ефектів, таких як тремтіння столів або келихів при відкриванні та брязкіт вікон галереї. Більшість чутних звуків в інсталяції були спричинені не звуковими хвилями,

створюваними динаміками, а скоріше вібраційними ефектами об'єктів, що



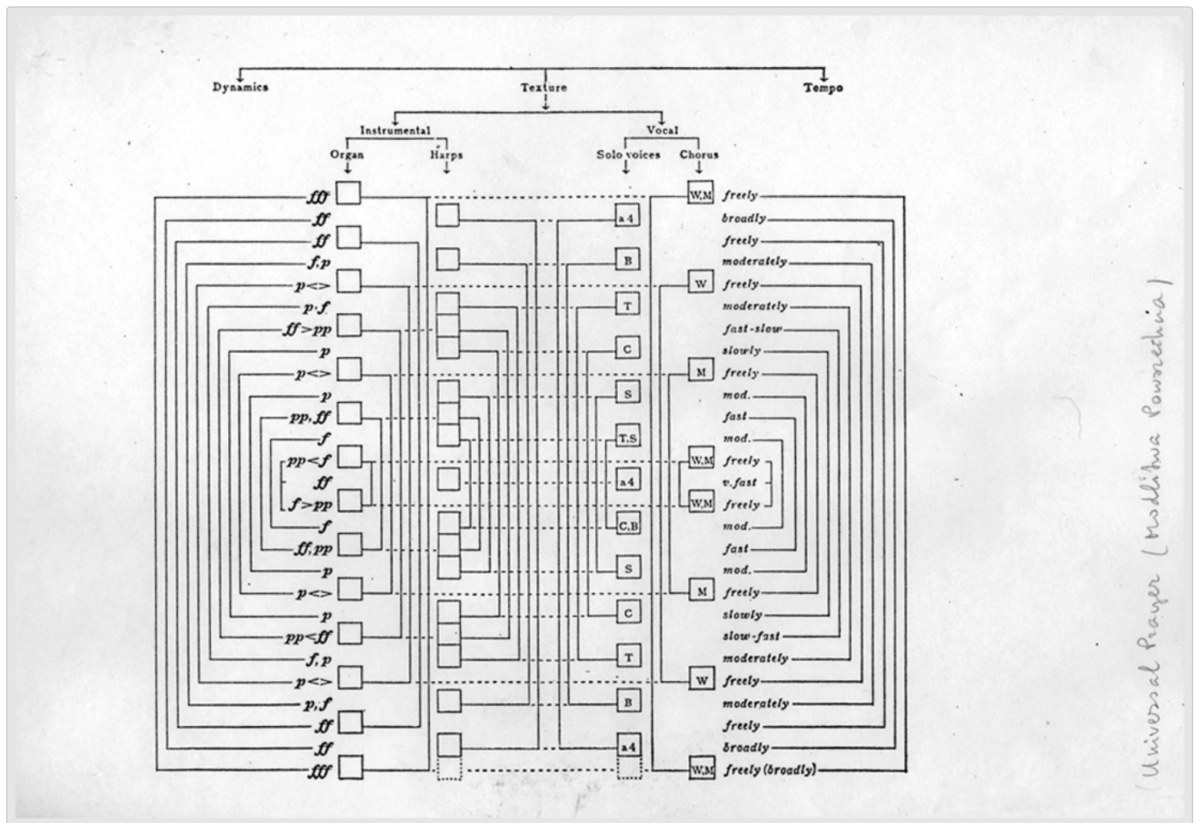
рухаються. [40]

Крістін Сан Кім, *Pianoiss ... issmo (Worse Finish)*, 2012. Стенограма, пастель і олівець на папері. Надано художником і галереєю Франсуа Гебалі. Фото: Еріка Леоне.



Ще одним прикладом градацій динаміки виражених графічно є партитура Анджея Пануфника «Всесвітня молитва»

Анджей Пануфник, Всесвітня молитва (1968-69)



Тиша в театральному мистецтві є чи не найяскравіше вираженою. Її найпершим проявом став мовчазний театр пантоміми, способу вистави, який використовує лише міміку та жести для передачі історії.

Британський драматург Гарольд Пінтер і тиша практично йдуть рука об руку. Він настільки відомий своїм використанням мовчання, що його робота дала нам термін «пауза Пінтера». Але для Пінтера хвилина мовчання не означала, що нічого не відбувається. У паузі герої все ще спілкуються і думають, але без слів. Пінтер описав свої паузи як міст: на початку паузи глядачі знаходяться по один бік мосту, а в кінці — по інший. Він також провів чітку різницю між паузою та мовчанням. Мовчання Пінтера — це припинення спілкування та дії, яке зазвичай використовується, коли ситуація

досягає такого абсурду, що персонаж не має що сказати. І в паузі, і в тиші щось змінилося з іншого боку.

Пінтер підсумував свою концепцію мовчання:

« Я думаю, що ми надто добре спілкуємось у нашому мовчанні, у тому, що не говоримо, і що те, що відбувається, є постійним ухиленням, відчайдушними ар'єргардними спробами триматися осторонь. Спілкування викликає надто тривогу. Влазити в чуже життя занадто страшно. Розкривати іншим бідність всередині нас — надто страшна можливість» [38].

Функції мовчання в акторській майстерності виконують завдання підкреслення емоційної глибини: мовчання може говорити багато про що, часто красномовніше, ніж самі слова.

Крім того, це створення напруги: у царині драми тиша може бути потужним інструментом для посилення очікування та напруги. Вчасно влаштована пауза може створити відчутне відчуття напруги, залишаючи аудиторію у очікуванні наступного відкриття чи повороту сюжету. Мовчання надає акторам безцінні можливості для рефлексії персонажів і самоаналізу.

Покращення ритмічної динаміки: так само, як музика покладається на паузи для створення ритму та темпу, акторська майстерність може виграти від стратегічного використання тиші для встановлення ритму та каденції. Модулюючи тривалість і частоту пауз, актори можуть формувати ритм своєї гри, залучаючи глядачів у припливи та відливи оповіді.

Техніки освоєння тиші в акторській майстерності:

Активне слухання: мовчання – це не просто моменти пасивної бездіяльності, а можливість для активного слухання та спостереження. Повністю взаємодіючи зі своїми партнерами по сцені та оточенням, актори

можуть використовувати паузи, щоб автентично реагувати на динаміку сцени, посилюючи емоційний вплив і автентичність своєї гри.

Навмисне визначення часу: час паузи має вирішальне значення для максимізації її драматичного впливу. Актори повинні розвивати гостре відчуття часу, знати, коли стримуватися, а коли відпускати, щоб переконатися, що кожна пауза служить запланованій меті та сприяє загальній арці оповіді.

Підтекстова комунікація: мовчання пропонують акторам полотно, на якому можна передати підтекстові шари значення та наміру. Доповнюючи паузи тонкими жестами, мімікою або зміною мови тіла, актори можуть передати складні емоції та мотивації, не вимовляючи жодного слова.

Приймаючи вразливість: використовуючи силу мовчання, актори також повинні прийняти вразливість і повірити в силу применшення. Відмовившись від необхідності наповнювати кожен мить діалогом, актори можуть доторкнутися до грубої емоційної автентичності, яка лежить в основі переконливої гри.

Отже, в акторському мистецтві тиша — це далеко не порожній простір — це полотно, на якому актори можуть малювати з нюансами, тонкістю та емоційною глибиною. Опанувавши мистецтво стратегічного використання тиші, актори можуть підняти свої виступи на нову висоту, захоплюючи глядачів і залишаючи незабутнє враження ще довго після опускання завіси.

Тиша у кінематографі.

Мистецтво кінематографа у XXI столітті є майже невідривно пов'язаним зі створенням саунд-треків, які подекуди набирають більшої популярності ніж фільми та є окремим критерієм оцінювання на кіноконкурсах. Розглядаючи питання тиші у кінематографі ми зосереджуємось на тиші

«вибраній» режисерами, а не на тиші, яка спершу супроводжувала фільми за відсутності можливості звукового супроводу.

У таких фільмах, як «Врятувати рядового Райана» та «2001: Космічна одіссея», тиша використовується дуже навмисно, що створює напруженість, викликає емоції та привертає увагу до візуальних деталей, на яких має бути зосереджена аудиторія. Зовсім недавно Star Wars: The Last Jedi використовували цю техніку, щоб зробити звук величезного вибуху голоснішим і важчим, що робить сцену більш драматичною.

Повністю занурює глядача у тишу фільм «Привид» Девіда Лоурі. Основною темою фільму є переживання втрати головною героїнею. Пустота, яку відчуває жінка підкреслена епізодами, в котрих актриса залишається один на один з камерою у повній тиші.

Нерідко режисери використовують тишу, як засіб для привернення уваги до найважливішого, на приклад у фільмах «Оппенгеймер» Нолана замість звуку вибуху у кульмінаційному моменті слухача раптово настає повна тиша, що створює ефект оглушення під час вибуху.

Тиша в архітектурі.

В архітектурі тишу можна відслідковувати відразу як три компоненти – це спорудження приміщень, які взаємодіють зі звуками, тобто мають підсилену звукоізоляцію, акустично модифікують звук. Або ж приміщення, дизайн яких відповідає зменшенню візуального шуму – використання природних кольорів та мінімум декоративних елементів. Третій – приміщення створені для тиші.

РОЗДІЛ II. Концепт Тиші у творчості Валентина Сильвестрова (теоретичні міркування і композиторська практика)

2.1. Тиша як складова сучасних мистецьких концепцій («неактуальний стиль», «метамузика», «слабкий стиль», «кітч-музика» В. Сильвестрова)

Попри те, що ХХ століття в світовій музичній культурі позначилось стрімким розвитком музичного руху, новими течіями та тенденціями, які активно впроваджували європейські композитори, в Радянському союзі існував ряд обмежень. Особливо це стосувалось периферії. Українська музика мала продовжувати базуватись на фольклорних темах, а про тяжіння молоді до авангарду композитор Валентин Сильвестров висловився так: «Авангард – одне із намагань вийти із замкненого простору». Композитори Київського авангарду, спираючись на традиції нововіденської школи, створили власний стиль, характеризуючи його, як «пробудження сили».

Валентин Сильвестров – український композитор, представник Київського авангарду, учень Бориса Лятошинського. Наприкінці 1960-х стиль композитора починає кардинально змінюється. Після тижнів внутрішньої боротьби та роздумів композитор майже повністю перебудовує свій стиль: від насичених музичних барв та їх поєднань в дещо космічні пейзажі, композитор переходить до напівпрозорої, дещо наспівної та ніби вже почутої нами музики, легкої для сприйняття, однак з сотнями найтонших вказівок для виконавця. Такий стрімкий перехід композитор коментує так: «у відмові від авангарду більше новаторства, ніж у служінні йому»⁵. Валентин Сильвестров кардинально змінює власну музичну естетику. Попри панівний в Радянському союзі атеїзм, Валентин Сильвестров тяжіє до трансцендентного [26]. Найпоказовішими на думку І. Мельниченко для Валентина Сильвестрова

його музиці є буддизм та християнство. «Якщо буддизм для композитора близький по духу своїм споглядальним світосприйняттям, то християнство, що виражає в собі прекрасне у вченні співчуттю, було ближче йому за менталітетом. В такій подвійності виявлення прекрасного, в поєднанні споглядання та співчуття в повній мірі передається світорозуміння музики Сильвестрова» [32, с. 298].

Творчість Валентина Сильвестрова відносять до постмодерну, однак Мельниченко І. В. наголошує на відмінному в філософських поглядах Сильвестрова від постмодерністів: «По-перше, Сильвестров засновує свою творчість не на нівелюванні значущості творчої діяльності, що виражається в таких тезисах постмодерністського дискурсу як «смерть суб'єкта», «смерть автора», «смерть Бога» [32, с. 298].; не на запереченні будь-якого тотального дискурсу, а на явищах непорушних, апелюючи до вічних цінностей, таких як: любов, краса, доброчесність; через глибинне усвідомлення природи творчості і шляхом пізнання прекрасного через віру. По-друге: також має зовнішню схожість (але глибоку, внутрішню відмінність в методі досягнення) з постмодернізмом аспект доступності творчості Валентина Сильвестрова для пересічного слухача; в постмодернізмі зникає грань елітарності та масовості мистецтва шляхом розмиття кордонів між мистецтвом та іншими сферами людської діяльності, врівноважуючи будь-які засоби виразності на шкалі естетичних цінностей; в музиці ж Сильвестрова бар'єр між елітарністю та широкою доступністю руйнується шляхом передачі розуміння божественної причинності прекрасного» [11, с. 298].

«Беззвучно та плавно грайте *p* понад струнами, обережно переходячи від уявної музики до реальної» - цією ремаркою починається соната «*Post Scriptu*» для скрипки та фортепіано Валентина Сильвестрова». [26] Цей перехід від уявної музики до реального звучання є одним з ключових в творчості Сильвестрова. Від 1965 року серед творчого доробку композитора особливо поширеними стають назви, що вказують на тиху динаміку,

медитативність, метафоричність, тендітність, неактуальність, «слабкий стиль»: «Споглядання» 1973, «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру (1972), «Постлюдія» для ф-но і симф. оркестру (1984), «Метамузыка» для ф-но і симф. оркестру (1992), «Епітафія» для ф-но та струнного оркестру (1999), Пост скрипtum для скрипки та ф-но, «Кіч-музыка» (1977), «Віддалена музыка» (1993), «Наївна музыка» (1993), «Усна музыка» (1998-99), «Тихі пісні» (1977), «Прості пісні» (1974—1981), «Кітч-пісні», Постсимфонія (N° 5),

Сам композитор називає свій стиль «Метамузикою», музикою, що звучить понад музикою, яка вже є створеною, а засади, якими керується при написанні музики – «школою тиші»: ««Школа тиші» – так до школи тиші входить же не тільки сама тиша, а ще й відсутність композиторської завантаженості, композиторських жестів, які створюють композиторську гучність. По суті, це так, ніби Попелюшки у дранті. Коли ти Попелюшку одягнеш, так уже й ідіот може сказати, що це царівна, там, королівна (сміється)... А ти розрізни Попелюшку, коли вона така, як вона є, за онтологічним станом.» [34, с. 66]

«Я опускаю вторинні, дуже важливі вторинні ознаки музики, я їх ніби послаблюю - для того, щоби підсилити первинні, онтологічні. Чому це робиться? Тому, що якщо я це зроблю нібито на рівні, то я одразу попадуся в зону зробленості. А тут онтологія, мовби сім'я музики, яке дається не у стані повного розквіту, а коли воно тільки починає розквітати. Виходить, що це - прагнення актуалізувати онтологічні ознаки музики, які актуалізуються тоді, коли послаблене оце от вторинне - вуса, борода. І тоді виникає цей стиль. А варто мені все це повноцінно запакувати - й одразу буде ця сама зона зробленості.» [27, с.66]

Окрім «тиші» та «метамузики» також в творчості композитора є термін «кітч», однак вжитий він композитором радше з притаманною

постмодерністам іронією, ніж в своєму прямому значенні. Валентин Сильвестров називаючи свою музику кітчем, підкреслює в ній риси, які відрізняють її від численних спроб повернення до постромантизму композиторами кінця XX-XXI століття. В кітч-творах Валентина Сильвестрова яскраво проявляються риси його метамузики – наслідування композитором митців-романтиків є відлунням, а не прямою спробою повтору, що є характерним для кітчю.

«Поняття кітчю вперше виникає в середині XIX століття і часто використовується на антикварних ринках Європи, позначаючи неякісний товар, підробки [26]». А вже наприкінці століття кітч стає таким розповсюдженим, що в своєму есе «Кітч та авангард» Климент Грінберг каже, що кітч настільки повсюдно поширився у Європі, що єдиним варіантом захисту від нього є авангард [3, с. 3].

Томас Кулка, виділив три ознаки: це

- 1- від кітчю виникають найпростіші, чисті емоції (радість/смуток)
- 2- впізнаваність та зрозумілість. кітч не терпить зашифрованого.
- 3- кітч не створює нічого нового

Остання ознака є головною і за думкою вченого, саме вона вирізняє кітч найбільше [19. 60].

Кітч часто вважають «прозорим знаком», англійською – transparent sign. Це поняття запозичено з семіотики. Йдеться про те, що, наприклад, у високому мистецькому творі важливий сам знак і символ, автор фокусується на символі. В 1950-з відбувається розхитування традиційного мистецтва і кітчю [26]. З'являється явище метамистецтва, що передбачає не так саме мистецтво, як рефлексії на нього «fiction about fiction».

Яскраво проявився кітч в роботах Джеффа Куніса. Його твори описують як «мета-кітч» – це коли кітч вводиться в світ високого мистецтва як рефлексія на себе самого, норвезький лідер кітчєвого мистецького руху Одд Нердум

вважає кітч філософським напрямком, який протистоїть конструктивізму мистецтва XX XXI століття.

В швидкому XX столітті кітчем почали називати все зроблене поспіхом, «без якось і та перенасичене штампами»[1, с. 67]. Климент Грінберг пояснював кітч, як фальшивий досвід та фальшиві почуття. Дар'я Жилейко надає таку ідентифікацію кітчу в мистецтві:

I. «Кітч-підробка» , що існує у двох варіантах – умисного і неумисного; «Кітч-стилізація» – свідомо професійна стилізація властивостей іншої історико-стильової мови; «Кітч-гротеск» або ж пародіювання кітчу з метою осміяння; «Кітч-маска» що приховує неоднозначне семантичне навантаження, яке, залежно від виконавської інтерпретації, може трактуватися в найрізноманітніших смислах; «Кітч-символ» [6, с. 5].

Кітч в творчості Сильвестрова набуває іншого змісту, це ті прості і зрозумілі мелодії, які лишаються, коли відбирає мову, пронизані відчуттям незворотності і спокоєм споглядальності. Цикл фортепіанних п'єс «Кітч музика» композитор написав після втрати близької людини. Надмірна простота та медитативність на тлі авангарду XX століття могли здатись кітчем. Як і усі інші зрозумілі та щирі переживання. Згідно зі словами В. Сильвестрова, це новий універсальний стиль, який відтворює «звучну пам'ять музики» ніби мови з безкінечним словником, «слова» якого є творчим надбанням різних епох і особистостей

«Кітч музика» – 5 п'єс для фортепіано, які об'єднує прозорість та витонченість музичної мови, відчуття чистоти та щирості мелодій разом з спокоєм та медитативністю арпеджіованих акордів. Усі п'єси виконуються *attacca*. Як в «Тихих піснях» в «Кітч музиці» динаміка коливається від *ppp* до *mf*, зростання ролі постлюдійності та медитативності [26]

Однак кітч в творчості Сильвестрова не відповідає головним ознакам кітчу, оскільки музика Сильвестрова в плані використання музичних форм,

мелодії та гармонії є новим та створює нове. Валентин Сильвестров пояснює це тим, що музика, яку він використовує не є створеною ним, а є почутою «музикою світу»[27, с.65] та записаною ним. За стилем з усіх творів Сильвестрова до «Кітч-музики» для фортепіано найближчими є цикли багателей.

Іншим поширеним означенням, щодо творів в творчому доробку Валентина Сильвестрова є «тихий». Окрім вокального циклу «тихі пісні», композитором написані також: «Тиха музика для струнних». В 2000-х роках в творчості Сильвестрова спостерігається тяжіння до мініатюр, написано досить багато творів для фортепіано.

Також на цей час випадає написання Серенади для голосу і оркестру та 7 симфонії. Та якщо в 7 симфонії ми чуємо Сильвестрова драматичного, з самого початку вловлюємо звучання мідних інструментів, «стук долі» литавр, то «Тиха музика для струнних» - скоріше передвісник ніжної ліричної теми в струнних, яка в симфонії з'являється як епізод і закінчується акордами в духових.

Симфонічним творам В.Сильвестрова не є притаманною така сентиментальність, як у фортепіанних, чи вокальних. Бажання виділити одну головну мелодичну лінію - думку поступається принципам симфонічного розвитку. «Тиха музика» в цьому випадку скоріше продовжує модель фортепіанних та вокальних творів, де на перший план винесена саме мелодійність [26].

В творчості Сильвестрова подібні твори - концентрація мелодій з їх природнім розвитком. Чистих мелодій, до яких прагне композитор. Також композитором часто застосовуються слова, що акцентують на музичній простоті: наївний, усний, простий. Всі ці визначення наголошують на легкості

та доступності музики. Кужелева Олена трактує ці риси, як «неактуальний стиль» [26].

Еволюція творчості Сильвестрова відбувається як поступове й усе більш глибоке проникнення у явище, яке він позначив поняттями **«неактуальна мова»**, **«слабкий стиль»**.

«Неактуальний стиль можна розглядати у зв'язку з поняттям про «інтерпретуючий» стиль (В. Медушевський); у ньому (інтерпретуючому стилі), як у дзеркалі, можуть відбиватися інші стильові сутності, але лише відбиватися, використовуватися як матеріал, перетворений на деяку «безтілесну» субстанцію шляхом нейтралізації, дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад, уніфікації знаків динаміки гучності вбік *decrecendo*, що має значення своєрідної післямови, «післязвуччя» епохи. Так, інтерпретуючий стиль розкривається і як «завершальний» (термін Х. Мерсмана)»[32, с.33].

З позиції можливих філософсько-естетичних тлумачень неактуальний стиль виявляє своєрідну евристичну ноту - насамперед через свою схожість із деякими характерними для східної культури течіями, зокрема із дзен. Наприклад, в епітеті «неактуальний» підкреслюється свобода від часової залежності (атемпоральність), отже, від підпорядкованості сучасному моменту, сіюхвилинним подіям, що породжує почуття приналежності до Часу без його поділу на минуле, теперішнє і майбутнє. Відсутність часової акцентуації вбачає і відсутність контрастної форми, цілеспрямованої драматургії твору - його прагнення до фіналу: в «актуалізованих» драматичних концепціях час стрімко «летить», його лінійність, необоротність очевидна» [26].

У зв'язку з неактуально-стильовими концепціями варто говорити про риси медитативності: «перетворення» часової горизонталі на просторову композиційно-фактурну музичну вертикаль приводить до зупинки лінійного

плину часу. Виникаючий феномен «відкритої форми», незавершеної, принципово недомовлюваної структури реалізується як деякий нескінченний, увесь час повторюючий сам себе звуковий «ландшафт», стаючи метафорою Вічності[10, с.34-35]..

Стиль Валентина Сильвестрова також відносять до руху **«Нової простоти»**.

Наприкінці 1970-х роках в творчості німецьких композиторів: Х-Ю. фон Бозе, Х-К. фон Дадельсена, В. фон Швайніца, М. трояна, Д. Мюллер-Сіменса, У. Штранца, В. Рима – молодшої генерації виникає новий рух подолання авангардистської парадигми – «Нова простота». Вперше це поняття у своїй праці ввів А. Райман. Також «Нова простота» визначалась, як «новий романтизм», «нова щирість», «новий романтизм»[12, 317].

«З огляду на творчі інтенції названих імен, які зводилися до розуміння музичного мистецтва як сфери суб'єктивного вираження особистості, не пов'язаного ніякими законами і нормативами та такого, що прагне до безпосередності, «нова простота» визначалася німецькими критиками також як «новий романтизм», «нова суб'єктивність», «нова щирість», «новий експресіонізм» [12, 317].. Молоді композитори декларували ідею творчої свободи, яка не обмежується технічно-композиційними і естетичними нормами серіальності і відкрита до «внутрішніх імпульсів та потреби у вираженні». В академічному середовищі музичного мистецтва Німеччини таку позицію розглядали як проголошення нової концепції музичної творчості, що заперечувала непорушний авторитет раціонально-технологічної парадигми західноєвропейського музичного авангарду другої хвилі. Остання, як відомо, затвердилася у якості об'єктивної даності академічного музичного професіоналізму спочатку у західній Європі, а потім і на сході, та зумовила формування певного композиційно-технологічного канону музичного мистецтва, в руслі якого

розвивалася творчість композиторів самих різних національних культур» [12, 317].

Період від кінця 60-х до середини 70-х в творчості Валентина Сильвестрова можна назвати перехідним. Поступово стиль композитора немов очищується від всього авангардового нагромадження звуків. [26] Т Чередніченко цей процес називає переходом від «складного стилю» авангарду до «слабкого стилю». На думку Овсянікової саме «Тихі пісні» та «Кітч-музика» для фортепіано ознаменували перехід композитора до «Нової простоти»[20, с.77].

Метамузика, школа тиші, кітч, нова простота та слабкий стиль в подальшому найбільшого розвитку зазнали в багательному стилі Валентина Сильвестрова. Попри те, що музична багатель, як жанр вважається зверненням до простоти (багателі Л. В. Бетховена), багателі Сильвестрова ускладнює велика кількість авторських ремарок. Метою багательного стилю є розкривати внутрішній слух, привести слухача до вищого стану – медитації, єднання з вищими сферами[20, с.77].

«Цикл фортепіанних мініатюр «Кітч-музика» та вокальний цикл «Тихі пісні» були написані в один творчий період 1977 рік. І мають ряд спільних рис. Кінець 60-х у творчості Валентина Сильвестрова відзначається переходом до нової музичної мови, 70-ті роки є своєрідним ствердженням нового стилю, випробовуванням цієї «мови» на «міцність» – можливість розповісти нею про все. «Кітч-музика» стилістично є подібною до «Тихих пісень», в п'єсах присутньою є тиха динаміка, часті повтори музичного матеріалу, вокальний тип мелодії, романсові інтонації, натяки на музику попередніх епох – романтизму. Тож можемо припускати, що «Кітч-музика» для фортепіано могла б отримати назву «Тиха музика» для фортепіано. Основною відмінністю між циклами є ставлення до них самого композитора – «Тихі пісні» Валентин Сильвестров наділяє надважливим для себе

елементом – словом. Саме тексти вирізняють цю музику для її автора, відповідно, «Тихі пісні» не можуть стати «Кітч-піснями», бо передають сенс сказаного в кожній пісні, в той час, як «Кітч-музика» для фортепіано належить більш загальним почуттям: замріяності, ностальгії, туги, простим емоціям доступним кожному. Звідси можна припустити, що приставка «Кітч» в музиці Сильвестрова належить радше емоційній складовій, ніж самій музичній мові». [26]

Другою суттєвою відмінністю є обсяг циклів. «Тихі пісні» – це великий вокальний цикл написаний за зразком вокальних циклів композиторів-романтиків, в той час, як «Кітч-музика» – цикл з п'яти п'єс. Такий обсяг творів у циклі був більш характерним для композиторів ХХ століття. В українській музиці – це фортепіанні цикли прелюдій композиторів-мініатюристів - Федора Якименка та Якова Степового, цикл «Любов» та прелюдії Василя Барвінського, опуси з 3-5 прелюдій Бориса Лятошинського. Валентин Сильвестров з великою повагою підходить до музики, яка написана в попередніх епохах, однак для себе визначає шлях «очищення мелодії від нагромадження звуків навколо неї», тобто він відштовхується від музики ХХ століття і втілює цілком романтичні образи в нових формах. Таку ж ідею мають і всі наступні цикли п'єс та багателей композитора. Саме цей переосмислений формат фортепіанного циклу стає найближчим композитору, бо в мініатюрах Валентин Сильвестров часто формує музичні теми, які згодом використовує і у своїх більших творах: хорах, сонатах, симфонічній музиці.

Таким чином можна вважати «Кітч-музику» для фортепіано своєрідною музичною лабораторією композиторської техніки, яку згодом композитор використає в більшому циклі – «Тихих піснях».

Темою тиші пронизані більшість пізніх творів українського композитора Валентина Сильвестрова, про що свідчать назви творів: «Тиха музика», «Тихі пісні», «Медитація» «Віддалена музика» та ін.

2.2 Музично-стилістичні аспекти втілення поетики Тиші у «Тихих піснях» В. Сильвестрова

Цикл «Тихі пісні» написаний у 1977 році для баритона і фортепіано, складається з 24 пісень, написаних на вірші поетів-класиків і розділених на 4 розділи: «П'ять пісень»: 1. «Хворий дух лікують піснеспіви» Є. Баратинський 1834р., 2. «Були бурі, негоди» Є. Баратинський 1839, 3. «La Belle Dame Sans Merci» Кітс, 4. «Похмура пора, очей чарівність» О. Пушкін 1839, 5. «Прощай, світе, прощай, земле» Т. Шевченко 1865 (з поеми «Сон») [26].

«Десять пісень»: 1. «Що в імені тобі моєму» О. Пушкін 1830, 2. «П'ю за здоров'я Мері» Barry Gornwall, 3. «Зимова дорога» О. Пушкін 1828, 4. «Біліє вітрило самотнє» М. Лермонтов 1832, 5. «Я зустрів Вас» Ф. Тютчев 1870, 6. «Острівець» Шеллі, 7. «Невимовне, синє, ніжне» С. Єсенін, 8. «Осіння пісня» С. Єсенін, 9. «Топи та болота» С. Єсенін 1914, 10. «Зимовий вечір» О. Пушкін.

«Три пісні на вірші М. Лермонтова»: 1. «Коли хвилюється жовтуча нива» 1837, 2. «Виходжу один я на дорогу» 1841, 3. «Гірські вершини» 1840 (Й. Гете).

«П'ять пісень»: 1. «Елегія» О. Пушкін, 2. «Хорал» Ф. Тютчев, 3. «Медитація» О. Пушкін, 4. «Ода» О. Мандельштам, 5. «Постлюдія» В. Жуковський.

У 2015 році з великим успіхом він був виконаний у «жіночому» варіанті – Наталією Половинкою у супроводі Йожефа Ерміня (фортепіано).

О. Найдюк називає цей твір «антиавангардною революцією» [19], відзначаючи романсові інтонації, увагу до мелодії, просту гармонію, а поетичною основою Пісень стають вірші поетів-класиків. Виконання у манері «*sotto voce*» створює атмосферу камерності, інтимності вислову почуттів, а образ тиші, універсального мінімалістичного засобу, ніби увічніює їх у часі, надаючи особистому всеохопного змісту. Сам композитор дав вказівки до виконання твору: «Співати ніби вслухаючись у себе. Всі пісні мають співатися дуже тихо, легким, прозорим і світлим звуком, стримано експресією, без психологізму, суворо. Цикл бажано виконувати повністю (без перерви) як одну пісню» [26].

Глибина і універсальність змісту цього твору привернули увагу музикознавців і на сьогодні є ряд праць, які йому присвячені: І. Бродова «Про сакральні сенси тиші в «Тихих піснях» В. Сильвестрова», Т. Смирнова «Екзистенціал тиші в творчості Сильвестрова», Н. Постоловська «До питання про жанрову домінанту «Медитації» з циклу «Тихі пісні» В. Сильвестрова», А. Мишина «Жанр постлюдії в творчості В. Сильвестрова», Г. Асталош «Виразові можливості фортепіано в «Тихих піснях» В.М. Сильвестрова». Розділ під назвою «Тихі пісні Валентина Сильвестрова: романсовий код» присвятила у своїй монографії «Метамодерн в музиці і навколо неї» Н. Хрущова.

Т. Смирнова пише про тишу в творчості композитора, як про процес самопізнання, «вслухання у самого себе» через приглушене слово; тишу в творчості композитора дослідниця розглядає, як втілення сакрального явища[29].

Т. Чередниченко називає пізню творчість Сильвестрова післямовою, Н. Постоловська аналізує ладо-гармонічні і мелодичні особливості елегантності у «Медитації», О. Мишина аналізує особливості жанру постлюдії у Сильвестрова, підкреслює її важливість у творчості композитора, смисловою

ідеєю жанру є, за визначенням самого композитора, «семантика прощання»[8, с.148].

Значну увагу Валентин Сильвестров приділяє текстам пісень. У виборі віршів проявляється «неактуальний» стиль Сильвестрова. Валентин Сильвестров звертається до хрестоматійних поетів, які найбільше вивчалися і популяризувалися в радянському союзі. Це пояснює й те, що з українських поетів в циклі представлений лише Тарас Шевченко. Для композитора така «ідилія» є спогадом про минуле, ностальгією [26].

Композитор не просто використовує тексти поезій, а заново їх перевідкриває, або ж музикою створює ландшафт вірша, розкриваючи та виділяючи кожен образ. Звернення до Тараса Шевченка є також не випадковим. *«Прощай, світе, прощай, земле»* має особливе місце в драматургії циклу. В ній відбувається одна з кульмінацій – смерть та прощання з гармонією та красою втраченого минулого. Подібне переосмислення згодом відбудеться в творі, який написаному після великого потрясіння для композитора – Революції Гідності. Валентин Сильвестров разом з тисячами українців також був на Майдані. Рефлексією на це стало переосмислення композитором Державного Гімну України – п'єси *«Майдан 2014»*.

Використані поезії часом є майже хрестоматійними. На частину з них вже існували написані вокальні твори. Свій вибір відомих текстів Валентин Сильвестров пояснює так: «неактуальною або банальною мовою говориш, не тому що банальний, а тому, що високі слова недоречні, вони помилкові, їх соромно говорити. та й ті інтонації які ми вважаємо банальними – це, по суті, ослаблені високі структури» [27, с.13].

На думку дослідника творчості Валенина Сильвестрова Опанасюк О. в *«Тихих піснях»* С. Сильвестров не створює певного ліричного героя, який би

впродовж циклу переживав певні емоційні стани, а дозволяє самим поезіям бути цим ліричним героєм. Його музика є настільки прозорою та органічною, що не підкреслює в поезії музикою емоцію, а просто озвучує її, осмислюючи її. але не створюючи нового [26]. «Очевидно, що композитор зорієнтований на феноменологічний рівень сформованих у минулому образів та намагається (повторно) з'ясувати його суть. Неважко збагнути, що така позиція відбиває ситуацію, коли культура прагне проаналізувати звершене становлення та осягнути його глибинний зміст» [21, с. 156].

«Слова тут є можливістю сказати щось позамовне»; «Для того, щоб сказати інакше, потрібно сказати те ж саме. Коли ти говориш те ж саме, але з певним індексом, виникає якийсь натяк або знак що ти говориш щось інше» [15, с.135].

Для відтворення поетики Тиші композитор використовує широку палітру музично-виразових засобів: темпу, динаміки, агогіки, практично наскрізну педалізацію, авторські вказівки [26]:

повільні темпи – Lento, Adagio, Moderato, Andante, Andantino, Larghetto, Grave; динаміку – P, subito PP, PPP, PPPP, mP, дімінуендо;

агогічне нюансування: dolce, dolcissimo, sotto voce, ritenuto, tacet, morendo, accelerando, leggiero, una corda, morendo, rubato, фермата;

авторські вказівки – «впівголоса», «з закритим ротом», «з півзакритим ротом», «світло і прозоро», «чуть напруженіше», «величаво», «чуть важче», «спокійніше», «легко», «м'якше», «ніби розгойдуючись», «ніби здалеку», «дуже зосереджено», «чуть вільно», «з рухом ніби марш», «глибоким звуком»;

паузи, полісемантичні за своїм змістом. Паузи, як стверджує сам автор: «це теж звук...німота, але через сильний звук».

Функції використання різних за семантичним змістом пауз композитором можна підсумувати думкою К. Майденберг-Тодорової: «Тиша як пауза – це лемент, крик, якого не можна почути, це жалібне мовчання, зупинка, переривання якоїсь континуальності, це очікування нового імпульсу або продовження колишнього руху» [26].

У музикознавчих дослідженнях цей твір аналізується з позиції втілення сакрального змісту, екзистенційної природи тиші; з точки зору метамодерну (сучасного стану культури, якому притаманна глобальна ментальна парадигма), для якого характерні нова романтичність, щирість, душевність, у «Тихих піснях» відзначається *романсовий код*. Також досліджуються драматургічне значення окремих частин циклу – «Медитації» та «Постлюдії».

Розглянувши «Тихі пісні» як *homo silentio* – людську тишу, проходимо крізь життя людини, наповнене подіями, пристрастями і звуками, спогадами про кохання, прощання, втрати, надію, спокійне споглядання, надію, тугу, самотність і душевну втому. Тиша в них – це приглушеність барви, це інтимність вислову, коли слова набувають сенсу у «тиші всередині себе», це емоція, яка існує в легкій пелені спогаду [26].. Вона дуже індивідуальна, але наприкінці життєвого шляху набуває універсального значення, вселенського масштабу. І вектор її спрямований назад крізь товщу століть, крізь епохи і їх символи до праТиші, коли все живе вже немає значення, бо навколо Вічність.

Композитор приводить нас до розуміння того, що кожне людське життя обрамлене абсолютною тишею, тим природнім станом, з якого народжується життя і у якому знаходить своє завершення. [26]. Усвідомлення цього зумовлює своєрідне завершення циклу: в 5-ти останніх піснях він підкреслює свою думку про те, що особисте, індивідуальне – це окрема мікрочастинка загально-людських цінностей. Він підсумовує пройдений життєвий шлях як універсальний для кожної людини, повертаючись назад від пізнання себе (Елегія) через нагадування про силу і незворотність долі (Хорал), відхід від

земного до вічного (Медитація), яке знаходить свої прояви ідеального у природі (Ода) і вдячністю за прожите життя (Постлюдія) [26].. І в цьому поверненні до Вселенської Тиші закладено і початок нового життя: «І це не кінець музики як мистецтва, а *кінець музики*, в якому вона може перебувати дуже довго. Саме в зоні коди можливе велетенське життя»[20]

2.3. Відображення концепту Тиші у «Тихій музиці» для струнних В. Сильвестрова;

«Тиха музика для струнних» Валентина Сильвестрова була написана в 2002 році. В 2000-х роках в творчості Сильвестрова спостерігається тяжіння до мініатюр, написано досить багато творів для фортепіано.

«Тиха музика» є дуже близькою до «Кіч-музики» для фортепіано.

По-перше, в основу її мелодики увійшли знайомі, сентиментальні звороти

По-друге, присутніми є посилання на твори європейських композиторів-романтиків. (В Кіч-музиці - це наслідування мелодії на тлі «Сповзаючих акордів лівої руки в №2 - чутно Прелюдію Ф.Шопена мі-мінор №4,»

В «Тихій музиці»Серенада своїм вступом є дуже подібною до Серенади Ф.Шуберта.)

По-третє, «Тиха музика» має подібну драматургію. Це також невеликий цикл з декількох мініатюр об'єднаних переважно композиторськими прийомами.

Також в «Тихій музиці» присутня притаманні В. Сильвестрову постлюдійність, виокремлення мелодії серед інших фактурних пластів, акцентування найважливішого паузами, вокальний тип мелодики.

«Тиха музика» складається з 3 частин

I. Walzer des Augenblick • Вальс Миттєвостей

II. Abendessen • Вечірня Серенада

III. Augenblicke der Serenade • Миттєвості серенади.

Написана «Тиха музика» для струнної групи оркестру.

I ЧАСТИНА. ВАЛЬС МИТТЄВОСТЕЙ

Розпочинається в тональності мі мінор з характерними для Сильвестрова використанням акордів паралельного мажору та відхилень в тональності субдомінанти та медіант. Розпочинає твір домінантова квінта. Цілком можливо композитор вжив саме її замість повного акорду, щоб уникнути гармонічної домінанти, яка мала б надто різке тяжіння. Він та наступний після нього тонічний мі мінор стає єдиною вказівкою до того, що тональність твору саме мі мінор, а не її паралель, бо відразу після тоніки звучить соль-мажор.

Цей початок вже підкреслює те, що «Тиха музика» для струнних є зв'язаною ланкою в творчості композитора між великими оркестровими творами та багательним стилем. На відміну від багатьох камерних струнних творів частини «Тихої музики», подібно до багательей, написані у формах мініатюр.

Особливої уваги в аналізі «Тихої музики» заслуговує також її динаміка. Від самого початку композитор вказує аж три ремарки «*dolcissimo, leggiero, lontano*» – «максимально ніжно, легко/рухливо, віддалено». Ці позначки підтверджують і динамічні відтінки твору.

На відміну від «Тихих пісень», в яких гучніше від меццо-піано динаміка трапляється всього декілька разів за цикл, що відразу ніби переміщає слухача в інший музичний пласт, в якому існують різні, часом не помітні при існуванні гучніших звучань, градації тиші. «Вальс миттєвостей» одразу розпочинає Форте. Гучний тонічний акорд з виразним октавним ходом (в першій скрипці) та не ходом на септиму у віолончелі. Такий початок можна пояснити кількома призначеннями:

- 1 - створення контрастного звучання до всієї наступної п'єси
- 2 - виділення гострого звучання інтонації питання, яка потім буде неодноразово розв'язана впродовж частини.
- 3 - цей акорд може взятий з романтичних симфоній/балад, в яких часто композитори використовували вступні інтонації такого типу (Шуберт. Симфонія 8, балади Шопена...)

Функція динаміки

Впродовж твору складається враження, що попри залучення до його виконання камерного оркестру, для потенційного слухача має складатись враження перебування в пустій та тихій кімнаті, приватної розмови з музикою. Цей ефект досягнений за допомогою дуже чіткого фразування на дихання. Сильвестров тут дещо порушує звичне фразування – по музичних реченнях, його мелодія дихає в кожному такті за допомогою хвиль динаміки. В кожній фразі динаміка коливається від піанісимо до піано і назад. Не всюди композитор навіть прописує останнє димінуйендо і часто в нотах це виглядає як кожен наступний такт, що починається з нового *pp* (хоча до того було *p*). Дещо змінюється динаміка в другому періоді з настанням короткої секвенції. Кульмінація кожної ланки відбувається наприкінці ланки і позначається *mp*).

Функція гармонії

Гармонія у «Вальсі» забезпечує функцію віддаленого звучання. Цього композитор досягає за допомогою «пригладження гострих кутів» – він рідко використовує гармонічну домінанту, чи інші акорди та септакорди, які мають яскраве тяжіння. Натомість часто використовує функції субдомінанти та медіант, розв'язання яких відбуваються м'яко. Також цьому сприяє бас, який переміщується ніби із запізненням. Такий прийом, наприклад на самому початку, після вступу створює враження, ніби частина починається десь далеко і до нас долинає лише мелодія, в той час, як супровід застиг на гармоніях вступу (Такт 7). Однак це зовсім не означає, що Сильвестров, якого називають «останнім романтиком» (хоча він схиляється радше до постромантизму) не використовував гармонію для розвитку твору. Яскравим прикладом цього є вступ, де за допомогою гармонії одна й та ж інтонація – октавний хід від «сі» до «сі» стає має гармонічне забарвлення спершу питання, а потім відповіді (Такти 1 і 4).

Оскільки динаміка переважно коливається між «вдихами та видихами» – «р, рр та рrr», то гармонія також сприяє відчуттю руху та розвитку твору. Наприклад до завершення першої частини веде висхідний хід басу (29-34 такти)

Функція фактури

Валентин Сильвестров залишається послідовним у композиції для струнних. Проведення мелодії відбувається по чергово в групах перших скрипок, альтів та других скрипок. З виражальних засобів для втілення тиші тут можна відмітити притаманні композитору «збирання підголосків в акорд», якому потім композитор ніби виділяє повний такт, щоб слухач точно почув поєднання звуків та гармонію яку вони складають. Також фактура допомагає створювати ефект ехо, який описаний в розділі гармонії. Фактурою він досягається за допомогою повторення окремих звуків і підголосках. Так,

наприклад, у вступі «сі» з інтонації питання завмирає зліганою у перших скрипок і тихіше повторюється, ніби відлуння, в других.

Функція мелодії

Основним зерном мелодії є октава заповнена двома секундами (рух вгору) та по ступеневим рухом вниз з зупинками на перших долях. Потім частини цієї інтонації стають основами секвенцій.

Однією з впізнаваних рис стилю Сильвестрова є відчуття вже знайомої музики. Окрім популярних мелодичних ходів Сильвестров застосовує для цього і часті повтори – повні, або ж секвенціями, тому секвенції одним з основних мелодичних розвитків в музиці композитора.

Особливим елементом мелодії композитора є її звершення. Валентин Сильвестров часто використовує висхідний пасаж, що створює відчуття розчинення цієї мелодії. Його він проводить декількома тактами на тлі завмерлої гармонії і потім слідує такт з залігованими звуками, на фоні яких починається мелодія. Завдяки такому порівнянню вона звучить реальніше, ближче до слухача (31-33 такти)

Реприза в Сильвестрова хоч і повторює основну тему, але робить з ще більшою частиною *ritenuto* та тактів з залігованим згасанням акордів. Це також є впізнаваним прийомом, часто використовуваним у багателях.

Не менш характерними є і оманливі закінчення. Валентин Сильвестров вважає походження мелодії природним. Тобто всі мелодії в світі вже існують і треба їх почути та записати. Однак в цей же час мелодія, на думку Сильвестрова є чимось слабким, що варто підтримати та виділити. Зупинки мелодії у Сильвестрова відбуваються разом з зупинками гармонії та фактури, залишається лише природно спадаюча динаміка і якщо такий прийом застосовується після гармонічного розв'язання це сприймається як завершення. Подібний ефект композитором створений в деяких «Тихих піснях» (в «Прощай, світе, прощай земле»). В 52 такті після такого прийому розпочинається новий елемент. Його мелодія побудована на інтервалі, що

розширюється – від квінти до септими, верхній звук якого розв’язується вниз. Розвиток відбувається секвенційно. І після зупинки на домінанті відбувається вже справжня реприза, кожна інтонація якої завершується рітенуто і таки приводить до повної тиші – закінчення «Вальсу Миттевостей», останні 5 тактів якого тримається тонічний акорд, звуки якого по черзі знімаються в порядку: перші скрипки, другі скрипки, контрабаси і до останнього лишаються віолончелі з альтами. В останньому такті всі інструменти мають паузи, однак вони не є відсутністю звучання, радше продовженням згасання. Здається, що звук десь далеко ще продовжується.

Друга частина. СЕРЕНАДА

Якщо попередня частина за будовою, змістом, гармонією могла б служити повільною частиною романтичних серенад, то II частина є повністю постромантичною. Сильвестров в ній переосмислює один з ключових творів доби – Серенаду Франца Шуберта. Схожість Серенади Сильвестрова з Серенадою Шуберта виходить за межі поясненої композитором «музики навколо» і «всієї написаної музики, яка вже існує» – це перепрочитання вагомого твору для підкреслення в ньому інших, важливих для Сильвестрова та XX століття рис.

Початок Серенади звучить майже ідентично, навіть тональність в обох ре-мінор. Однак коли після вступу і першої фрази мелодія Серенади Шуберта стає напруженішою, драматичнішою завдяки секстовим ходам в мелодії та потактовій зміні гармонії, то Сильвестров ніби продовжує закладені Шубертом в вступі спокійні інтонації, гармонія у Сильвестрова не змінюється кожного такту, він не веде мелодію до помітної кульмінації. А саму кульмінацію підкреслює численними рітенуто, зупинкою мелодії та зміною

гармонії на мажорну. Тож замість загострення напруження в Сильвестрова на кульмінації відчутне навпаки – розслаблення.

Мелодія Серенади впродовж всієї частини циклу має стабільну рису – це низхідний хід, який зупиняється пройшовши відстань в октаву і потім підіймається на терцію вгору. Кожна нова зміна ритму створює нову секвенцію, яка потім рухається переважно догори, що врівноважує мелодичний хід вниз. Мелодія Серенади Сильвестрова ніби намагається зберегти статику і спокій.

Динаміка також відповідає задуму. На відміну від попередньої частини, в Серенаді присутні виключно тихі динамічні відтінки (P-PP-PPP). Їх зміна є майже непомітною, оскільки вони є різними в кожному прошарку фактурі. Це надає виразного звучання підголосків та супроводу.

Усі гармонічні зміни частини відбуваються в першому періоді, після якого ще раз повторюються в другому і частково в коді.

Основна гармонія закладена ще в перших 4-х тактах, які виконують роль вступу – це тонічний тризвук ре-мінору, зменшений секундакорд сьомого ступеня, що розв'язується в до-мінор, який переходить в домінантовий секстакорд до тоніки. На цій гармонії вибудовується перше речення. Воно є розширене секвенцією, яка розпочинається на терцію вище і звучить в Фа-мажорі, проте хоч і завершується домінантою до ре-мінору, але в тоніку не розв'язується. Натомість нове речення і нова секвенція починаються шостим ступенем, наступне проведення секвенції написане в субдомінанті. Після репризи та коди частина завершується в однойменному Ре-мажорі.

Фактура в Серенаді є стабільною впродовж усього твору. Мелодію ведуть перші скрипки, які на сильних долях підкреслюють (дублюють) другі, альти та віолончелі створюють характерні для серенади (пісні яка виконувалась під гітару) ефект перебору по струнах завдяки грі прийомом піцicato. Контрабаси у верхньому регістрі виділяють бас.

Третя частина. МИТТЄВОСТІ СЕРЕНАДИ

Остання і найкоротша частина «Тихої музики» – його назва є ніби підсумком та поєднанням назв попередніх частин. Її динаміка також дрібними (довжиною в один такт) хвилями коливається на pp-p-ppp.

Попри те, що за назвою третя частина мала б поєднувати в собі елементи попередніх, вона відрізняється від них усім окрім динаміки.

Гармонічні відмінності: в III частині Валентин Сильвестров застосовує швидкі відхилення зіставленнями. Так, наприклад, він починаючи з 14 такту зіставляє спершу однойменні Ля- мажор з ля-мінором, а потім – ре мінор з ре-бемоль мажором, терцеві соль-бемоль мажор з сі-бемоль мажором. Ці відхилення він використовує здебільшого не лише для розвитку, а для зміни музичної барви, ніби дає змогу поглянути на одну й ту ж мелодію під різним освітленням. Навіть в останніх тактах тонічний до-мажор зіставлений з низьким шостим.

Фактура також має зміни. Початково мелодію проводять альти, підголоски – перші та другі скрипки. Функція віолончелей та контрабасів лишається незмінною. Впродовж «Миттєвостей серенади» мелодія переходить від альтів до скрипок двічі. Завершують її скрипки.

Попри те, що впродовж частин «Тихої музики» Валентин Сильвестрова застосовує мінімум контрастних засобів завдяки індивідуальному тематизму та опорі на відомому (знайомому) матеріалі кожна із частин сприймається індивідуальною та завершеною. Елементи музичної мови є витриманими у рамках втілення ідеї Тиші трактуванні композитором, в усіх творах мелодія переважає над фактурою та підкресленою зміною тембрів та гармонічною барвою.

РОЗДІЛ III. Втілення Тиші в творчості українських композиторів музики ХХІ століття

Дослідивши універсальність та водночас самотність використання та трактування тиші у різних сферах мистецтва, філософії та релігії можна підсумувати, що концепція Тиші і способи її втілення була і є актуальною у різних сферах гуманітарного знання. Про Тишу говорять, дискутують, її обґрунтовують власними міркуваннями. Тому було важливо дізнатися безпосередньо у сучасних композиторів їх міркування щодо значення у їх творчості Тиші і її індивідуального трактування. Це вдалося здійснити за допомогою методу інтерв'ювання і висловлювання композиторів підтвердили актуальність втілення концепту Тиші у їх власній творчості.

Алла Загайкевич:

«Для мене є близьким підхід до тиші Луїджі Ноно, у якому **тиша може бути трактованою, як витерта гумкою музика. Ми відчуваємо як музика зникає і як відроджується з тиші.** Ці «провалини», «зірвані частинки» є звучать дуже цікаво.

Інше – це коли музичну тканину ніби розрізають. Відчутним тоді є тяжіння до розв'язання цієї тиші. Для мене тиша є робочим матеріалом, вона працює в творах, викликає враження

Світ Сильвестрова за своєю складністю, за своєю наповненістю, за своєю метафоричністю та відкритістю, дозволяє дуже-дуже різні прочитання.

Тобто електроакустичний перформанс «Ландшафти Сильвестрова» – не є аранжуванням музики композитора у прямому звичному розумінні.

Насправді, у моєму розумінні, Сильвестров — це вже є електроакустичний композитор. Це композитор, який використовував інструментальний синтез. І коли ми чуємо його великі масштабні твори, симфонічні, це Друга, Третя, Четверта, П'ята симфонії, особливо П'ята. То можемо вслухатись у фактури, прослуховувати, як народжується звук, як народжується його атака, яка вона і як змінюється, як цей звук просувається у просторі та що до нього додається.

Усіма цими питаннями займаються й усі хто працюють над електронним синтезом звуку».

Богдана Фроляк:

«Категорія тиші стосується не тільки музики, а й усього життя. І тиша не завжди є тишею. Вона може бути гучною кульмінацією твору, хоч і не мати гучних звуків – може нести смислову кульмінацію. Так у моїй Симфонії-реквіємі «Праведная душе...» такою кульмінацією є фрагмент «Нехай я заплачу», адже цей текст для мене є ще одним заповітом Шевченка. Власне у великому творі, для великого складу (хор, симфонічний оркестр, солісти) що триває близько півтори години, мені здається, увага слухача найбільше концентрується саме на цьому фрагменті – справжній кульмінації, яка пов'язана насамперед з текстом, а не з динамікою. І тиша у цьому моменті є присутньою не лише в музиці, а й у тексті».

Нехай я заплачу,
Нехай свою Україну
Я ще раз побачу,
Нехай ще раз послухаю,
Як те море грає,
Як дівчина під вербою
Гриця заспіває.
Нехай ще раз усміхнеться
Серце на чужині,
Поки ляже в чужу землю
В чужій домовині.

(Тишею в тексті Шевченка є відсутність реальної дії та опис подій у майбутньому часі. Усі дієслова вказані у майбутньому: побачу, заплачу, послухаю, усміхнеться, що вказує на те, що поет перебуває на самоті).

«Тиша в музиці дуже пов'язана з певними засобами. Засобами виразу: це динаміка, камерність, інструментарій. Але усі це – технічні речі. **Насправді тиша у музиці складніша. Вона є чимось набагато ширшим. Вона є тим, завдяки чому існує увага слухача до музики, завдяки чому музика взагалі може існувати в всесвіті. Адже саме у тиші музика існує в увесь час коли не виконується, тобто тиша – це теж природний стан музики. У ній вона зберігається. З неї виростає і оживає знову коли хтось її виконає чи увімкне.** Музика цим відрізняється від літератури, чи малярства. Адже написана робота не втрачає свого вигляду, коли її вже завершили і на неї не дивляться, її все одно можна побачити, доторкнутись. З музикою це неможливо. Її не вийде почути, поки хтось не виконає, можна поглянути на партитуру, але неможливо почути всього. Ото ж не існує музика, коли вона не звучить?»

Таким чином, композиторка Богдана Фроляк вводить ще один важливий аспект у дослідженні тиші – тиша як природний простір зберігання музики.

Михайло Романишин: «Для мене тиша у музиці - це композиційний матеріал, який почасти є вагомішим, ніж звуки. Можна сприймати тишу як явище, яке насправді визначає тривалості, відповідно і ритміку, а також багато інших елементів композиції. Саме ритмічна організація звукового матеріалу, як на мене, посідає дуже важливу роль у сучасній музиці».

Юрій Ланюк:

На думку композитора та віолончеліста Юрія Ланюка концепція Тиші у музиці бере свій початок від Антона Веберна. Саме у нього, на думку Ланюка, кожна пауза є обґрунтованою, подекуди їх навіть більше ніж нот. В українській музиці Вебера досліджує Олександр Щетинський, який навіть написав твір «MESSAGE ON A. W. for Violoncello and Piano» (1996).

Віктор Камінський:

Для мене тиша у музиці — це не просто відсутність звуку. Це простір, у якому народжується сенс. У тиші звук починає існувати, а музика — дихати.

Тиша — це не пауза, а присутність. Іноді вона промовистіша за сам звук. Я сприймаю її як активний, формотворчий елемент, що здатен впливати на драматургію твору, створювати напругу, очікування, відкривати слухові горизонти. Саме в тиші слухач раптом починає по-іншому чути те, що вже прозвучало, і те, що ще не настало.

У певному сенсі тиша — це пам'ять про звук і передчуття наступного. Вона — як дихання між фразами, як погляд, що триває після слова. Вона не порожня, а наповнена: часом — емоцією, часом — філософією.

Для мене тиша — це ще й можливість сказати більше, ніж дозволяє музичний матеріал. У ній є щось глибоко людське: мовчання, сумнів, молитва, іноді — прощення.

Тому в моїй творчості я намагаюся не боятися тиші. **Вона не порожнеча — вона присутність».**

3.1. Особливості застосування тиші в «Музиці тиші» Михайла Шведа.

У 2001 році український композитор, молодший сучасник Сильвестрова Михайло Швед представив «Музику тиші» для струнних.

На час 1979 (рік народження Михайла Шведа) такі композитори, як Сильвестров, Качелі, П'ярт вже остаточно зосередились на музичній простоті та мінімумі виразових засобів на користь мелодії. 2000-2001 роки є початком творчого шляху композитора, ними датуються його перші твори: Антифони для хору a capella (2000), Sinfonia для симфонічного оркестру (2001), Музика тиші для струнного квартету (2001), Preludia для органу (2002), Медитації з Тезе для подвійного хору a capella (2002), Campana для симфонічного оркестру (2002).

Музика Михайла Шведа загалом є сконцентрованою на особливостях тембрів інструментів. Часто композитор використовує такий вид голосоведення, як канон, щоб підкреслити як барви самотійного звучання, так і комбінації інструментів. Особливо це виявляється у музиці написаній для струнних інструментів.

На відміну від «Тихої музики для струнних» Валентина Сильвестрова, у «Музиці тиші» відсутній поділ на частини. За формою п'єса має наскрізний розвиток та складається з 5 позначених автором розділів. Зміна частин є

виділеною фактурою, динамікою, ритмом, мелодією та штрихами/артикуляцією.

Сильвестров активно використовує авторські ремарки впродовж усієї партитури, від самого початку композитор вказує аж три ремарки «*dolcissimo, leggiero, lontano*» – «максимально ніжно, легко/рухливо, віддалено». Ці позначки підтверджують і динамічні відтінки твору. Помітно, що для композитора важливою є наповнення кожного звуку. В початковому ході струнних (надалі – важливій інтонації питання малої септими фа - мі-бемоль і потім тритону – ля). У цьому є суттєва різниця між трактування тиші Сильвестровим та Шведом, адже у Сильвестрова тиша звучить заплановано та м'яко, у ній відсутнім є елемент несподіванки, натомість у «Музиці тиші» Шведа, тиша є не наслідком впливу динамічних відтінків на нотний текст, а простором, який звучить.

Так, від самого початку твору на канву тиші нанизуються звуки послідовного вступу струнного квартету (порядок: друга скрипка, перша скрипка, альт, віолончель). Кожен з них на одному смичку протягує свій звук допоки усі голоси не зійдуться в акорд. Особливістю є те, що звуки повторюються після свого затихання, оскільки усі взяті на PPP, а отже, що б зберегти звук до спільного акорду – його необхідно повторити. Попри те, що усі ноти беруться на однаково тихій динаміці, динамічного розвитку композитор досягає завдяки нашаруванням звуків (три піано у трьох інструментів звучать гучніше, ніж три піано у одного). Зважаючи на майже три десятиліття часового проміжку між творами можна стверджувати, що Валентин Сильвестров у своєму твору здебільшого звертається до класичних виразових засобів, класичних форм та гармоній, метрів та ритмів у той час, як у композиції Михайла Шведа розділення на такти за відсутності розміру є пунктирним – для зручності виконавців, адже сильні долі у п'єсі визначає саме звучання – нота яка тільки розпочала звучати, або ж мелодичний хід

який почався на одному русі є сильним, коли усі наступні звуки або слабшають, або (якщо це один звук – розчиняються у тиші).

Гармонія збільшу представлена інтервалами, серед яких домінують чисті кварта та чисті квінти. Від 29 такту розпочинається рух донизу ля-мі впродовж якого акорди змінюються з послідовністю мажор - мінор. Постійний контраст видається м'яким завдяки уникненню гармонічних акордів.

Такий поступовий рух голосів зберігається до зникнення ліг, початку трелей та появи дрібніших тривалостей, поступово змінюється фактура, що свідчить про перехід до нової частини твору. Попри виразне пришвидшення, моделі роботи над матеріалом виступають незмінними: низхідні рухи, повторювані елементи, гармонія, яка не виступає на перших долях, а ніби формується впродовж такту/половини такту, мажоро-мінорні чергування сусідніх акордів, або паралельних та VI. Відчутною є тональність ля мінор.

Динаміка у музиці Михайла Шведа переважно коливається між «вдихами та видихами» – «р, pp та rrr».

Як підтвердження висновку аналізу також зазначаємо конструкцію назви, адже «Тиха музика» наголошує на динаміці звучання музики у той час, коли «Музика тиші» є музикою, яка виконується тишею. Так і у музичній мові, композитори хоч і послуговуються однаковими елементами музичної виразності, проте завдяки вище представленій різниці і їх застосування досягнуто різного впливу тиші слухача. Отже, попри те, що тиша першочергово сприймається, як відсутність звуку, залежно від того, як саме композитор застосовує тишу – тиша набуває не лише цільного сенсу, а й може бути частиною різних концепцій.

3.2 Філософське підґрунтя тиші та мовчання в музиці Богдани Фроляк на прикладі «Тихої пісні» для голосу та струнних на слова Тараса Шевченка

«Тиха пісня» для голосу та струнних Богданою Фроляк вперше була представленою на фестивалі «Контрасти» 2024 у Львівській національній філармонії імені Мирослава Скорика у виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» та солістки – мецо-сопрано Лілії Нікітчук.

«Спершу написаною була версія «Прощай світе, прощай земле» як частина твору «Цвіт» написаного для Наталії Половинки і хору «Кантус». Першочерговою була концепція музичного дійства обрамленого музикою Валентина Сильвестрова. Розпочинався «Цвіт» з «Прощай, світе, прощай, земле» Валентина Сильвестрова. Завершувався «Цвіт» його Диптихом. Згодом виникла ідея створити цілком свою музику. Першою мені зазвучав текст «Прощай, світе, прощай, земле». Твір був першочергово написаний для хору та жіночого голосу, потім з'явилась версія для баритона і хору, фортепіанна версія і остання – децю розширена версія для мецо-сопрано та камерного оркестру». – Богдана Фроляк

Проаналізована версія «Тихої пісні» була написаною у 2024 році для мецо-сопрано та камерного оркестру.

Аналізуючи фактуру можна ствердити, що упродовж твору композиторка дотримується гомофонно гармонічної фактури з елементами підголоскової поліфонії. Розпочинає твір канон, що проходить у партіях першої та другої скрипок. Згодом ця ж мелодія повторюється і у мецо-сопрано. Однак вступ голосу відділений від фактури оркестру тактом, у якому розчиняється акорд, на тлі розчинення звуків та їх переходу у тишу звучання голосу є підкреслено виразнішим.

Зміна фактури відбувається після віолончельного соло. На рядках
«Прощай, світе, прощай, земле,
Неприятний краю,
Мої муки, мої люті
В хмарі заховаю.»

Підголоски стають низхідними на тлі акордів, звуки затримуються, що створює ефект їх накопичення і спільного затихання. На словах «А ти, моя Україно» фактура повертається до попереднього викладу. Здебільшого фактура слугує також інструментом для виділення мелодії. Розпочинається «Тиха пісня» висхідним ходом на кварту, опісля чого мелодія рухається донизу, що віддалено нагадує «Прощай світе, прощай, земле» Валентина Сильвестрова (який також використав хід на квінту з подальшим заповненням). Мелодія дублюється у віолончелей, або скрипок, що підсвічує голос. Натомість партії, котрі не вторять мецо-сопрано, виконують підголоски, що теж повторюють рух мелодії. Як і у Михайла Шведа – Тиша досягнена також мінімалізмом у використанні засобів та мелодичного матеріалу. Мелодичний розвиток впродовж першого періоду відбувається завдяки секвенції. Мінімальний контраст між частинами створює «час» звучання голосу, якщо у першому періоді оркестр повторював мелодію мецо-сопрано, то в другому – повторює за першими скрипками мелодію сопрано.

Зміни у мелодії відбуваються після 23 такту, інтонації стають більш обірваними, що свідчить про кульмінацію твору. Однак ще однією кульмінацією у «Прощай, світе, прощай, земле» можна вважати також тишу – у 56 такті, коли весь Шевченків текст вже є виспіваним, звучить віолончельне соло на тлі тиші в усього оркестру та солістки. Саме це проведення мелодії є найвиразнішим. Після ж відбувається реприза першої строфи

«Прощай, світе, прощай, земле,

Неприятний краю,
Мої муки, мої люті
В хмарі заховаю.
А ти, моя Україно,
Безталанна вдово,
Я до тебе літатиму
З хмари на розмову»

Гармонія пісні витримана у тональність пісні ре мінорі. У вступі попри поліфонічність фактури чітко чутні тоніка, субдомінанта та домінанта. Перед вступом вокалу супровід «застигає» на тонічному тризвуччі, окрім других скрипок, у яких завчить терція мі-соль створюючи дисонанс. Перше речення має класичну гармонію, яка зберігається впродовж всього твору. Кожен новий рядок поезії відбувається на майже однакових гармоніях, що зосереджує увагу слухача на тексті композиції. У такті 23 відбувається відхилення від основної тональності III.

Зміни в гармонії починають відбуватись на словах «Прощай же ти, моя нене». Через VII^M65 гармонія переходить до VII⁶5 і зрештою до D65 який був розв'язаний у III⁷. Це збагачення гармонії відбувається задля підкреслення тексту.

Як і у Валентина Сильвестрова, кожен рядок пісні починається з нового Р. Мелодія має вокальний тип викладу і кожна фраза природно затихає наприкінці, що створює ефект хвиль. Впродовж усього твору Р є майже єдиною вказаною динамікою.

Подібно до Валентина Сильвестрова, Богдана Фроляк обирає виразне виділення мелодії. Саме мелодія надає звучання словам. Однак їх сенсу у творі увиразнює тло та струнні. Тиша у «Тихі пісні» є простором з якого проглядається звук.

3.3 Втілення тиші у «Гармоніях тиші» Валентина Бібіка

Одним із перших інтерпретаторів низки творів Валентина Бібіка була Вікторія Лозова (1933–2000). За визначенням піаністки, В. Бібік був «філософом за стилем мислення та ліриком за способом самовираження» [13 с. 164]. Її досвід розуміння художньої природи таланту автора близький романтичному методу.

Їхній творчий союз був скріплений особливо трепетним ставленням до фортепіано, до звуку та звуковидобування. Після прем'єри Сонати № 9 для фортепіано В. Лозова написала: «Виконання сонати вимагає звукової майстерності, особливої стилістики, тембро-динамічної слухової уяви, найтоншої слухової уваги до якості звуку (якому композитор приділяє виключну увагу), від нейгаузівського «ще не звук» до грандіозних стихійних кульмінацій ...» [19, с. 164]. Завдяки відкриттям народження звуку з тиші у творах В. Бібіка була явлена поезія життя людського духу – сила не менш потужна, ніж причетність до дива. . .

О. Щетинський так характеризує ставлення композитора до якості звуку [33, с.57]: «Звук є не лише матеріалом для побудови музичних структур, а самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією. Бібікова манера оперувати звуком є вкрай самобутньою і завжди впізнаваною. Звідси особлива увага до тембру й фактури». На думку О. Бабенко: «Головний образ-архетип світоглядної концепції В. Бібіка (Тиша) виступає ще одним індикатором еволюції авторського мислення, накреслює шлях від дієвої драматургії – через ліричне споглядання – до лірико-філософського осмислення» [1 с.194].

Для Валентина Бібіка характерними є і назви з використанням тиші –

«З тиші...» для скрипки альту і віолончелі (2000 р.) Op. 140 №13 у 5 частинах: прелюдія, фуга, ритми, постлюдія і enlightenment.

«Гармонії тиші» (1996) Op. 119 для флейти скрипки та фортепіано

П'єса «Гармонії тиші» для флейти, скрипки та фортепіано Op. 119 була написана у 1996 році у Харкові. Розглянемо «Гармонії тиші» (1996) Op. 119 для флейти скрипки та фортепіано, проаналізувавши складові музичної тканини твору, які в сукупності створюють образ Тиші.

На відміну від свого сучасника, Валентина Сильвестрова, підхід Валентина Бібіка до мелодії має зовсім інший характер: звуки, які поступово накладаються одне на одний, або ж на відзвуки попередніх нот затриманих педаллю які ніби деформують простір сприйняття наступного звуку. Так після коротких арпеджіо, якими розпочинається п'єса, ціла нота на тлі затриманих звуків звучить неначе із більшою кількістю обертонів. Флейта повторює схожий до фортепіанного прийом і теж чергує арпеджіо із завмираннями. Цілком ймовірно, що саме цим контрастом композитор прагнув показати фонове звучання тиші – звуки, які завмерли. Додатковий ефект мерехтіння створює також флейтове фрулато.

Значну роль у розвитку твору відіграє його фактура: якщо вступ фортепіано та флейти виглядали схоже, то скрипка вступає як підголосок, наповнюючи фактуру твору новим звучанням. Хвилеподібні скрипкові інтонації, поступово згасають та відтворюють подібний до флейтового фрулато прийом, який сприймається слухачем подібно до розгойдування/розтушовування (в рисунку) звуку. Навіть у партитурі це виглядає схоже на розтушовування чітких ліній. За неможливості такого прийому на фортепіано звучать одноманітні повтори одного звуку. (ст. 3).

На кульмінації звуки водночас звучать найгучніше, а проте майже зовсім втрачають свою чіткість. Слідом відбувається такт мовчання флейти та скрипки на тлі фортепіано. Та реприза – як і на початку твору довгі звуки чергуються з короткими пасажами.

Попри назву «гармонії» п'єса має поліфонічний виклад. Написаний твір без використання знаків при ключі. Гармонічні зв'язки виглядають радше випадковими ніж послідовними. Гармонія у її стандартному розумінні акорду з'являється лише в останньому такті – це мі мінорний септакорд, верхня мажорна терція якого повторюється.

У назві композитор використовує парадоксальну за своєю суттю назву: якщо гармонію розглядати у значенні характеристики звучання, то виникнення гармонії у тиші є неможливим, тож можна зробити висновок, що якби композитор хотів наголосити на динаміці, назва б виглядала б, як «тихі гармонії». Та оскільки у творі застосовані саме «гармонії тиші» пропонуємо розглядати тишу у творів як окремий елемент музики, що взаємодіє із іншими.

Завдяки частому лігуванню звуків їх затихання накладаються один на одний, створюючи постійно звучачий фон. І хоча у таких комбінаціях відзвуків складно почути традиційні гармонічні тяжіння, однак відзвуки формують співзвуччя, почути які можна лише у повній тиші. Отже поясненням назви у творі може слугувати те, що значну його частину неможливо почути не слухаючи твір у цілковитій тиші.

«Валентин Бібік – це така видатна особистість, настільки величезна творчість, одна з найяскравіших сторінок української музики, що кількома словами написати про нього – не представляється мені можливим...

Тиша - це основа основ, сутність та природа музики Бібіка: звук, народжений з тиші та що йде в неї. Неможливо знайти звук для виконання творів Бібіка, не вміючи чути тишу.

Різноманітність, дивовижні відкриття, фарби, стани, ідеї, знахідки у тихій динаміці його творів – це цілий світ. Це одна з тем моєї книги, присвяченої батькові та його музиці, яка, сподіваюся, скоро буде завершена та видана». (коментар від Вікторії Бібік)

3.4 Особливості сприйняття концепту Тиші під час війни в Україні. Тиша у арт-терапії.

Впродовж останніх трьох років тиша для українців набула нового значення – тепер нею означають спокій, відсутність поганих новин, можливість відпочинку. Тиші люди чекають як завершення ворожих обстрілів. Однак за романтизацією тиші приховані і більш серйозні потреби сучасного суспільства. Люди, яких травмувала війна, можуть погано сприймати гучні звуки. Музика все частіше стає не простором для пізнання нового, а можливістю відпочинку, релаксації. Популярності набули й різноманітні види арт-терапії, у тому числі й музична терапія, вагомим акцентом якої стало слухання музики.

Зокрема, прослуховування музики є невід’ємною частиною програми Tomatis Альфреда Томатіса, що розрахована на допомогу дітям з аутизмом, синдром Дауна, гіперактивністю концентрації уваги, затримкою мовного та моторного розвитку, синдромом дефіциту уваги, і т.д. Основним принципом дії є сенсорна звукова стимуляція, яка відбувається через спеціальне обладнання – навушники, які чергують різні звукові частоти, спеціально розроблені з врахуванням методики у лабораторіях «TOMATIS®») стимулюється мозок і покращуються слухові та моторні функції.

Метод Томатіс найчастіше використовує музику Моцарта, спеціально стишуючи її до найбільш тихої динаміки. За словами авторів методики, жодна інша музика не дає такого результату, як Моцарт.

Тиху та спокійну музику нерідко обирають для релаксаційних занять. Найбільш придатними для розслаблення вважають твори, темп яких не перевищує 60-90 bpm, що приблизно відповідає людському серцебиттю. Така

музика здатна на заспокійливий, розслаблюючий ефект. Попри жодну зазначену композитором примітку стосовно практичного використання цієї музики, наведені в роботі твори Сильвестрова відповідають цим характеристикам музики, які могли б стати елементом музичної терапії.

Слідуючи за системою TOMATIS можна помітити, що вплив Моцарта посилює те, що відібрані авторами твори композитора повторюються упродовж добірки. А отже слухач постійно чує знайомий, або ж подібний (стиль Моцарта є достатньо однорідним) музичний матеріал, що також додає відчуття безпеки.

Подібний ефект Сильвестров впроваджує і у своїй музиці. Сам композитор назвав це явище «вітром з пелюстками троянд». Подібно до пелюсток, які вітер переносить до інших ландшафтів, Сильвестров переносить знайомі музичні мотиви з одного твору в інший. Так, самоцитування допомагає композитору створити своєю музикою «всесвіт», об'єднуючим елементом якого є мелодії.

Терапевтична дія тихої музики і тиші все ще залишається недостатньо дослідженою. Адже більш популярними формами муз-терапії є активні методи з музикуванням. Однак саме пасивна терапія є більш доступною. Вплив тихої музики та тиші вивчали у досліді усвідомленої медитації австрійський професори Ерік Прайфер та Марк Вітманн, яким у їх праці «Waiting, Thinking, and Feeling: Variations in the Perception of Time During Silence» [39] вдалось довести зміни сприйняття часу, простору та власного самопочуття під час перебування у тиші.

Прайфер і Вітманн розглядають проблему перенасичення сучасного суспільства шумом, однак не менш важливою вважають і проблему невміння сучасної людини перебувати у тиші. Описані в праці ними досліді

підтвердили, що перебування наодинці з собою в тиші без відволікаючих факторів здатне дратувати людей. змушувати їх відчувати очікування. Також дослідники зафіксували зміни станів свідомості в період тиші після сеансу глибинно-релаксаційної музикотерапії, а також те, що тиша здатна понижувати діастолічний артеріальний тиск, частоту серцевих скорочень і частоту дихання, а також знижує рівень кортизолу. Прослуховування повільної або медитативної музики призвело до ще більшого розслаблення, якщо поєднувати його з довільно вставленими паузами.

Від 1950 музика та палітра її динаміки почали використовуватись у музичній терапії, тиша стає одним з її інструментів. Певна музика використовується, зокрема, з метою:

- раннє припинення музичної фрази, не дійшовши до тоніки, що спонукає учасників розвивати власну творчу уяву «доспівуючи» кінець
- очікування тиші перед початком музичної композиції.
- навмисне стишення звуку для підсилення уваги учасників терапії
- тиша, яку не порушують після звучання твору для формування вражень та рефлексій від почутого
- використання повільної, насиченої паузами музики, яка сприяє сповільненню дихання. [42]

У 1950 році для обслуговування ветеранів була створена Американська асоціація музичної терапії, чому сприяв позитивний вплив музики на ветеранів Другої світової війни.

Оскільки одним із симптомів ПТСР є посилена тривога, неможливість очікування, перебування наодинці (у повній тиші), тиха музика здатна відновлювати ці процеси у безпечному середовищі.

На думку висловлену в дослідженні «A Historical Review of Music Therapy and the Department of Veterans Affairs» однією з проблем ветеранів та постраждалих є ізоляція. Люди почуваються самотніми наодинці зі своїм досвідом, що заважає його пропрацювати.

Деякі загальні цілі, які можна досягти за допомогою терапії, це спільне прослуховування та навчання музиці, яке ставало для ветеранів способом нетравматичної соціалізації, а також покращення соціальних навичок: увага/зосередженість і прийняття рішень. Релаксуюча музика допомагала колишнім військовим повернути самоконтроль, віднайти спокій, вирівняти дихання. [42]

Тема слухання музики у рамках музичної терапії є достатньо новою, більшість здійснених досліджень є іноземними і упускають зі сфери свого аналізу українську музику. Проте користуючись характеристиками, які зазначають вище згадані автори можна зазначити, що українська музика, яка відповідає цим характеристикам, здатна мати схожі властивості: релаксації, допомоги напрацювання механізмів самозаспокоєння та терпіння. Особливо придатна, на наш погляд, для терапевтичного застосування «тиха» музика Валентина Сильвестрова та Богдани Фроляк.

На жаль, однією з перешкод, які постають з роботою над слуханням української музики є обмежена кількість якісних записів, проте можливість застосовувати її не лише для естетичного задоволення здатна стати новою мотивацією для створення нових релізів.

Висновки

Здійснений історіографічний аналіз підтвердив масштаб концепції Тиші у сферах людського життя у хронології від античності до XXI століття. Попри те, що особливої значимості концепт Тиші в гуманітаристиці набув впродовж останніх п'яти десятиліть, його втілення завжди викликало зацікавлення – від античності до сьогодення. Зі зміною століть змінювались і погляди на Тишу, однак вона завжди залишалась однією з обов'язкових складових буття людини та створеним нею мистецтва. У модернізмі Тиша знову наближається до усім зрозумілої загальної мови та маніфесту для вираження душевних станів. Митці не лише впроваджують її у свої твори, а й навмисне заглиблюються у тривале мовчання. У мистецтві популярності набуває мінімалізм, який попри відмінності соціального та культурного життя країн розповсюджується майже одночасно під різними назвами в США, країнах колишнього СРСР та Європі, що демонструє не так поширеність цього явища, як його органічність на тлі другої половини XX початку XXI століть.

Визначивши основні особливості втілення Тиші у суміжних видах мистецтва, а також у філософії та релігії XX та початку XIX століття ми виявили наступне: попри аудіальну складову концепту «Тиша», він є присутнім і у візуальних видах мистецтва. Тиша у візуальному мистецтві може виявлятися у кольоровому, або ж структурованому мінімалізмі. Також Тиша стала способом маніфестації, або ж створення унікальних галерей, де акцентом є не лише візуальна частина, а й аудіальна. Філософія дає різноманітні трактування концепту Тиші, більшість з яких наголошують на актуальності проблеми Тиші у сучасному світі, необхідності переосмислення її ідеї у житті сучасної людини.

Досліджений філософсько-естетичний контекст дозволяє стверджувати присутність цієї проблематики і у творчості українських композиторів XX-XXI століття, і засвідчує концептуально різні підходи до втілення ідеї Тиші у їх творчості. Так, для Валентина Сильвестрова та Валентина Бібіка тиша стала природнім середовищем для творення музики, простором, що дозволив підкреслити та виділити найголовніше: мелодію у «Тихих піснях» та «Тихій музиці для струнних» Валентина Сильвестрова та звучання й накладання тембрів у «Гармоніях тиші» Валентина Бібіка. Для Богдани Фроляк тиша є водночас формою, у якій більшість часу перебуває музичний твір, окрім як у хвилини звучання та способом привернути увагу до головного за допомогою тихих кульмінацій у творах. Михайло Швед застосовує тишу, як простір, який звучить і з яким здатні взаємодіяти звуки.

Для цих цілей композитори використовують здебільшого класичні композиторські прийоми – використання тихої динаміки, часте павзування, або ж навпаки – продовження звуків лігами та педалями до природного «згасання», накладання звуків у гармонії, мінімалізм у музичному тематизмі, повтори, виділення мелодії на тлі фактури, або ж навпаки – її розчинення.

Для втілення Тиші в музиці композиторами були використані наступні характеристики елементів музичної мови:

У мелодії: виділення мелодії, розчинення її залігованими тривалостями, вокальні інтонації, короткі фрази, розвиток секвенціями, повторення мелодії іншими тембрами (Сильвестров та Фроляк), використання мелодичних зворотів, які вже були використані самим композитором, або іншими композиторами раніше (Сильвестров), мінімалізм та повтори (Швед), накладання звуків та відзвуків на канву тиші, що деформують звучання, чергування арпеджіо із завмиранням (Бібік, Швед), повторення звуків після їх затихання (Швед)

У фактурі: нашарування звуків за допомогою ліг та педалізації, переважно однорідність фактури (Сильвестров, Фроляк), підголоскова

фактура (Сильвестров та Фроляк), поліфонічна фактура (Бібік). У гармонії: уникання гострих тяжінь – гармонічної домінанти, зменшених акордів, часте використання субдомінанти та медіант та їх септакордів, переміщення басу з «запізненням», застигання на певних гармоніях (Сильвестров), використання класичних гармоній, послідовність яких повторюється (Сильвестров, Фроляк), уникання намірених гармонічних зв'язків з акцентуванням на кульмінаційному співзвуччі (Бібік, частково Швед)

У виборі інструментів та тембрів: струнні (Швед, Сильвестров, Фроляк, Бібік), фортепіано (Швед, Сильвестров, Бібік), духові – флейта (Бібік) та голоси меццо-сопрано (Фроляк) та (баритон) Сильвестров

У динаміці: *p*, *subito pp*, *ppp*, *pppp*, *mp*, *димінуендо* (Сильвестров, Бібік, Швед, Фроляк)

У темпах: *Lento*, *Adagio*, *Moderato*, *Andante*, *Andantino*, *Larghetto*, *Grave* (Сильвестров, Бібік, Швед, Фроляк)

В агогічному нюансуванні: *dolce*, *dolcissimo*, *sotto voce*, *ritenuto*, *tacet*, *morendo*, *accelerando*, *leggero*, *una corda*, *morendo*, *rubato* (*усі*)

У авторських вказівках: *півголосом*, «з закритим ротом», «з півзакритим ротом», «світло і прозоро», «спокійніше», «легко», «м'якше», «ніби розгойдуючись», «ніби здалеку», «дуже зосереджено» (Сильвестров)

Більшість елементів музичної мови є спільними – це виростання більш м'якого звучання тембрів: струнних на *p* та *pp*, фортепіано, не високих голосів, а саме меццо-сопрано і баритона, рідкісне застосування духових, гармоній, які або є класичними, або не увиразнюються у фактурі, повільні темпи та ряд агогічного нюансування.

Проте індивідуальне використання таких засобів, як фактура, гармонія та мелодія дозволяють поділити композиторів на дві групи – композитори, які за допомогою Тиші виділяють, підкреслюють мелодію/текст (Сильвестров та Фроляк) та композитори, Тиша у яких стає рівноцінною мелодії (Бібік та Швед)

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 365 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0421U101665>
2. Бутенєв П. Арво Пярт. З тиші.
3. Гринберг Климент. Авангард и китч. Художний журнал. 2005. № 60. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>
4. Зинькевич Е. Музыка как молчание. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm> (дата звернення 12.10.2020)
5. Зонтаг Сюзан. «Естетика мовчання». URL: https://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Sontag_The%20Aesthetics%20of%20Silence.pdf
6. Желейко Д. Китч та його трансформація в творчості Валентина Сильвестрова. 2016. Харків. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/c9a2ab47-119d-429a-9664-8c62fed4f1b1/content>
7. Кагге Е. Тиша в епоху галасу. Харків, 2017.
8. Кейдж Дж. Тиша. Лекції і статті. Вологда, 2006.
9. Коваль В. Серце моє в колючому дроті: Есе. Спогади. Документи. К., 2005. 703 с. URL: [http://webirbis.korolenko.kharkov.com/cgi-bin/cgiirbis_64.exe?LNG=en&C21COM=S&I21DBN=IBIS&P21DBN=IBIS&S21FMT=fullwebr&S21ALL=%28%3C.%3EA%3D%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C,%20%D0%92%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%20%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87\\$%3C.%3](http://webirbis.korolenko.kharkov.com/cgi-bin/cgiirbis_64.exe?LNG=en&C21COM=S&I21DBN=IBIS&P21DBN=IBIS&S21FMT=fullwebr&S21ALL=%28%3C.%3EA%3D%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C,%20%D0%92%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%20%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87$%3C.%3)

[E%29&Z21ID=&S21SRW=AVHEAD&S21SRD=&S21STN=1&S21REF=5&S21CNR=10](#)

10. Кужелева О. Неактуальний стиль у творчості В. Сильвестрова. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 25: Теоретичні питання культури, освіти і виховання. К., 2003. С. 31–35. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0403U002808>
11. Кулка Т. Кітч і мистецтво. Мадрид: Casimiri Libros, 2011. 68 с.
12. Карповець М. Філософське осмислення шуму в культурі. Актуальні питання гуманітарних наук. 2016. Вип. 15. С. 119–127. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2016_15_16 (дата звернення 12.10.2020)
13. Лозова В. Про романтичне світовідчуття в Дев'ятій сонаті для фортепіано. С. Бібіка. Ф. Мендельсон-Бартольд і традиції музичного професіоналізму: зб. наук. тр. Х, 1995. С. 161–164. URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2018-xudozhnia-kultura-i-mystetska-osvita-tradytsii-i-suchasnist_compressed.pdf
14. Майденберг-Тодорова К. Тиша як полісемантичний феномен: композиторські та виконавські способи втілення. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 1. С. 66–72. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Chasopys_2013_1_11
15. Мельниченко І. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. 2017. Young Scientist. № 10 (50). С. 297–300. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=molv_2017_10_70

16. Мишина А. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова. URL:
<https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-postlyudii-v-tvorchestve-v-silvestrova-na-pri-mere-kamerno-instrumentalnyh-proizvedeniy-1980-h-godov/viewer>
17. Моренець В. Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуку) / НАН України: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.02. Київ, 1994. 442 с. URL:
[http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C%20%D0%92\\$](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C%20%D0%92$)
18. Мулярчук Є. Феномен поклику: голоси і тиша у досвіді покликання. Філософська думка. 2019. № 4. С. 93–103. URL:
<https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/article/download/367/306/593>
19. Найдюк О. Мистецтво відчуження. URL: <https://kyivdaily.com.ua/tikhi-pisni/>
20. Овсяннікова-Трель О. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному мистецтві. ОНМА ім. А. Нежданової. Видавничий дім «Гельветика», 2021. 446 с. URL:
<https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/ovsyannikova-trel-o.a.-monografiya-1.pdf>
21. Опанасюк О. П. «Тихі пісні» Валентина Сильвестрова: принципи культурно-інтенціональних акцентуацій. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Київ, 2020. С. 153–158. URL:
<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77-Tezi-Ukrayina-2020.pdf>
22. Парт Арво. В інтерв'ю Tom Huizenga, в «The Silence and Awe of Arvo Pärt», NPR, 2 червня 2014. URL:
<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2014/06/02/316322238/the-silence-and-awe-of-arvo-p-rt> (дата звернення 20.11.2022)

23. Постоловская Н. К вопросу о жанровой доминанте «Медитации» из цикла «Тихие песни» В. Сильвестрова. Київське музикознавство: збірка статей. Київ, 2013. Вип. 44. С. 94–101. URL:
<https://scholar.google.com.ua/citations?user=1QdgdsAAAAAJ&hl=ru>
24. Свистун В. Тиша у смисловиразній тканині нової музики. Гілея: науковий вісник. Вип. 122 (№7). С. 305–309. URL: gileya_2017_122_78.pdf
25. Северинова М. Архетип тиші: запитання сучасності чи відповідь вічності?! Музичне мистецтво і культура. 2012. Вип. 15. С. 35-44. URL:
http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mmik_2012_15_6
26. Сидорак М. Концепція тиші у творчості Валентина Сильвестрова (на прикладі «Тихих пісень» для голосу та фортепіано)
<https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%A1%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BA-%D0%9C.-%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D1%96%D1%8F-%D1%82%D0%B8%D1%88%D1%96-%D1%83-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D1%96-%D0%A2%D0%B8%D1%85%D0%B8%D1%85-%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D1%8C-%D0%B4%D0%BB%D1%8F-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%83-%D1%82%D0%B0-%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D1%96%D0%B0%D0%BD%D0%BE.pdf>
27. Сильвестров В. Дочекатись музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей організований Сергієм Пилютіковим. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.

28. Сильвестров В. Сохранить достоинство. Советская музыка. 1990. № 4. С. 11–17.
29. Смірнова Т. «Екзистенціал тишини в творчестві В. Сильвестрова». URL: <https://journals.urfu.ru/index.php/Izvestia3/article/view/3962> (дата звернення 8.11.2020)
30. Свистун В. Тиша у смисловиразній тканині нової музики. Гілея: науковий вісник. Вип. 122 (№7). С. 305–309. URL: gileya_2017_122_78.pdf
31. Татішвілі В. «Ейдетичні виміри симфонічної творчості Гія Канчелі». URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Татішвілі.pdf>
32. Шип С. Методологічна криза сучасного теоретичного музикознавства: прояви, можливості, наслідки. Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. 2009. С. 71-96. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/219655/219780>
33. Щетинський О. С. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. Аспекти історичного музикознавства. 2021. Т. XXIII. С. 42–64. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk23/aspek_23_3_shchetinski.pdf
34. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Зустрічі з Валентином Сильвестровим / Упорядники Алла Вайсбанд, Костянтин Сігов. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 424 с. ISBN 978-966-378-316-1.
35. Clifton T. The Poetics of Musical Silence Thomas Clifton The Musical Quarterly. Published By: Oxford University Press. URL: <https://academic.oup.com/mq/article-abstract/LXII/2/163/1024690?redirectedFrom=fulltext>
36. Dolewka M. Ciszа w muzyce jako kategoria mistyczna wprowadzenie. Musica Iagelonica. Краків 2021. С. 139–155. URL: https://www.academia.edu/49327903/Cisza_w_muzyce_jako_kategoria_mistyczna_wprowadzenie

37. Dujka Smoje. Faculté de musique Université de Montréal «Silence as atemporal music: Tabula Rasa. Stille. Silence». URL:
https://www.academia.edu/19649224/Silence_as_atemporal_music
38. Dunkelberg Kevan. Discover the Art of Silence. URL:
https://www.academia.edu/19649224/Silence_as_atemporal_music
39. Eric Pfeifer, Marc Wittmann. Waiting, Thinking, and Feeling: Variations in the Perception of Time During Silence. URL:
<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2020.00602/full>
40. Kelly Caleb. Not Quite Sound: Silence in the Gallery. URL:
<https://www.proquest.com/docview/2820137395?sourcetype=Scholarly%20Journals>
41. Nilza Grau Haertel. A magia do silêncio nas Artes Visuais. April 2012. PORTO ARTE Revista de Artes Visuais. URL:
https://www.researchgate.net/publication/335350644_A_magia_do_silencio_nas_Artes_Visuais
42. Spencer Jenna. A Historical Review of Music Therapy and the Department of Veterans Affairs. 2013. URL:
<https://digitalcommons.molloy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=etd>