

## АВАНГАРД, ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР І ВІОЛОНЧЕЛЬ У «ДРАМІ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

**Зав'ялова Ольга Костянтинівна,**

докторка мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0002-9483-5871

**Стахович Олександр Григорович,**

доктор мистецтвознавства, професор, професор  
кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0001-9261-4023

Висвітлено шляхи розвитку, концептуальні ідеї та способи їх реалізації в авангардній камерно-ансамблевій музиці в останній третині ХХ століття в Україні. Цей період став часом відмови нової плеяди українських композиторів від масштабних симфонічних полотен та їх переходу до скромніших камерних композицій, в яких здійснювались формотворчі та колористичні експерименти, оновлення виражальної бази і композиторських технік. Зростання у 1960–1970-х роках композиторського інтересу до віолончелі було обумовлено здатністю цього інструменту бути, з одного боку, виразником глибоких філософських концепцій, а з іншого, – суб'єктивних людських переживань. В. Сильвестров також включає віолончель до багатьох своїх творів, у яких він провадив авангардні пошуки, зокрема до фортепіанного тріо «Драма» (1970–1971). За своєю суттю твір належить до концептуального мистецтва, де композитор намагався створити таке звукове поле, яке б об'єднувало різні звукові системи у нові фігури та структури. В результаті цього утворювалось напруження, що утримувало увагу слухачів й не давало їм можливості розслабитися. Це стало можливим завдяки уведенню авангардних елементів та театралізації дії. Разом зі сценічною дією, вводяться незвичне атематичне інтонування, «некласичні» інструментальні прийоми, додаткові прилади, мікрофонне підсилення тощо. Незвичайне «музичне оформлення»: уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуки по деках, гра на струнах рояля та підставкою на струнних інструментах, смикання кінцем смичка у середині рояля у скрипаля, флажолетні репліки у віолончелі тощо, посилювали напруження. Створення інтенсивнішого звукового простору, сприяло реалізації концептуального підходу митця до творчості та призначення мистецтва. В композиторській практиці В. Сильвестрова це знайшло продовження у розробці його концепції «музики тиші», а застосовані митцем у тріо «Драма» «розширені» інструментальні техніки стали «нормою» у камерно-ансамблевій творчості кінця ХХ століття.

**Ключові слова:** українська камерно-ансамблева творчість, авангард, концептуальне мистецтво, інструментальний театр, тріо «Драма», віолончель, сучасні виконавські прийоми, трактування інструментальних партій, композиторське мислення В. Сильвестрова.

### **Zavialova Olha, Stakhevich Oleksandr. Avant-garde, instrumental theatre and cello in Valentine Silvestrov "Drama"**

The development paths, conceptual ideas and methods of their implementation in avant-garde chamber and ensemble music with the participation of the cello in the last third of the 20th century in Ukraine are highlighted. This period was a time of refusal of a new galaxy of Ukrainian composers from large-scale symphonic canvases and their transition to more modest chamber compositions, in which form-making and coloristic experiments were carried out, the expressive base and compositional techniques were updated. The growth of composers' interest in the cello in the 1960s and 1970s was due to the ability of this instrument to be, on the one hand, an expression of deep philosophical concepts, and on the other, subjective human experiences. One of the leaders of the Ukrainian avant-garde, V. Silvestrov, includes the cello in many of his works, which contain avant-garde searches. It is also part of his piano trio "Drama" (1970–1971), which in its essence belongs to conceptual art. In this work, the composer set himself the task of creating a sound field that would unite different sound systems into new figures and structures, as a result of which tension was created that would hold the listeners' attention and not give them the opportunity to relax. These aspirations were realized through the introduction of avant-garde elements and theatricalization of the action. Along with the stage action, the composer introduces means unknown in Ukrainian music: unusual athenatic intonation, "non-classical" instrumental techniques, additional devices, microphone amplification, etc. The unusual "musical design": the introduction of clusters, various sonoristic and aleatory elements, tapping on the soundboard, playing on the strings of the piano and under the stand on stringed instruments, plucking the end of the bow on the strings inside the piano, flageolet-like cues in the cello, etc., increased the tension. The creation of a more intense sound space, compared to the previous one, contributed to the implementation of the artist's conceptual approach to creativity and the purpose of art. In V. Silvestrov's compositional practice, this was the beginning of the development of the concept of "music of silence", and the use of "extended" instrumental techniques, reproduced in the "Drama" trio, became the "norm" of chamber and ensemble works of the late 20th century.

**Key words:** Ukrainian chamber and ensemble creativity, avant-garde, conceptual art, instrumental theater, trio "Drama", cello, modern performance techniques, interpretation of instrumental parts, composer's thinking of V. Silvestrov.



**Вступ.** Остання третина XX століття в українському музичному мистецтві була яскравим, насиченим та неоднозначним періодом розвитку національної музики та індивідуальних композиторських стилів. 1960–1970-ті роки стали часом відмови вітчизняних митців від масштабних симфонічних концепцій та їх переходу й широкого зацікавлення скромнішими камерними композиціями. На це впливали як зміна естетичних настанов, коли ідеї і критерії радянської культури зазнавали кризи й на першому плані в мистецтві постала звичайна людина з її почуттями і прагненнями, так і необхідність оновлення виражальної бази і композиторських технік.

Українські композитори лише в 1960–1970-х роках отримали можливість опрацювати музичні техніки і стилі, які впроваджувались у світовому мистецтві попередніх десятиліть. Аналізуючи цей процес, А. Загайкевич визнає: «Відсутність якоїсь певної методики вивчення техніки сучасної композиції на кшталт Драмшадських курсів нової музики, загальна ідеологізація, і, звичайно, містифікація сучасної музики в умовах України 60-х, парадоксальним чином сприяла формуванню дуже індивідуального мистецького підходу до цих явищ навіть в колі студентів та випускників Київської консерваторії, зокрема, композиторів “Київського авангарду”, які найбільшою мірою були причетні як до розповсюдження європейської сучасної музики, починаючи з творів нововіденців, так і до мистецького опрацювання “авангардової техніки композиції”» [3, с. 14].

Основоположною галуззю у вирішенні цих питань стало українське камерно-інструментальне мистецтво, що надавало практичні можливості для експериментів. Дослідниця камерно-ансамблевої творчості в Україні Н. Дика констатує, що «камерно-інструментальний ансамбль став наріжним каменем у пошуках нових образно-стильових напрямків виражальності, нових форм взаємодії композиторської та виконавської творчості» [2, с. 15]. Завдяки пошуковому підходу від 1960-х років у камерно-ансамблевій музиці «поняття класичного складу ансамблю нівелюється, створюється концепція вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під усталений склад. Саме тому камерна музика стає провідним жанром у музичному мистецтві другої половини XX століття, вона також стає точкою тяжіння більшості численних звуко-барвових експериментів» [1, с. 192].

Камерно-інструментальна галузь стає тим полем, де апробується досвід модернової й авангардної музики, здійснюються експерименти з новими техніками, виразними засобами, виконавськими прийомами, їх синтезом на ґрунті національного самовизначення тощо. Звичайно, в останній третині XX століття «чисті» стилі вже вичерпали свій потенціал, «зжили» себе і застосовувались тільки як елемент цілого. Те, що «в чистому виді новітні музичні технології вітчизняними митцями практично не використовуються» [4], зумовлює необхідність з’ясувати особливості їх застосування у найменш дослідженій ділянці українській камерно-ансамблевій музиці – творач за участі віолончелі.

Зростання у цей час композиторського інтересу до віолончелі було обумовлено здатністю цього інструменту бути, з одного боку, виразником глибинних філософських концепцій, а з іншого, – суб’єктивних людських переживань. Зазначені властивості звучання приваблювали багатьох композиторів, які реалізували свої ідеї як в невеликих п’єсах для віолончелі, так і в масштабних полотнах. Віолончель включається й до великого пласту творів, у яких відтворювались авангардні пошуки митців нового покоління. Не оминає своєю увагою цей інструмент й один із лідерів українського авангарду 1960–1970-х років В. Сильвестров. Опрацьовуючи авангардові техніки та сучасні музичні явища, композитор уводить віолончель до складу багатьох своїх камерно-ансамблевих творів (три струнних квартети, квартет-пікколо, тріо «Драма»). Окремо для віолончелі написані: друга соната в тріо «Драма», «Медитація» (симфонія для віолончелі з камерним оркестром, 1972), «Постлюдія» (для віолончелі та фортепіано, 1982), Соната (для віолончелі та фортепіано, 1983) та ін.

**Матеріали та методи.** Вже 65 років життєвий і творчий шлях В. Сильвестрова привертає пильну увагу дослідників. Художнім концепціям та способам їх реалізації у митця присвячені праці С. Павлишин («Валентин Сильвестров», 1988), І. Мельниченко («Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова», 2017»), О. Опанасюка («“Дочекайся музики” В. Сильвестрова: інтенціональний зріз», 2011 та ін.), П. Рудь («Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю», 2017), І. Романюк, С. Щелканової («“Спектри” В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960-х років», 2022) та ін. Однак певні наукові ракурси ще чекають на своє дослідження, серед них – еволюція та жанрово-стилістичні особливості камерно-інструментальної творчості й трактування інструментів у ансамблі. До таких нечисленних праць належить стаття Г. Курило, в якій висвітлюються особливості використання додекафонії і серіальності у В. Сильвестрова. За даною проблемою проаналізовано два твори – «*Quartetto piccolo*» та «Містерії» для альтової флейти та ударних [5]. У дисертації С. Головань здійснено музично-теоретичний та виконавсько-стилістичний аналіз тріо «Драма» В. Сильвестрова [1, с. 230–246]. Дослідницею обрано цікавий ракурс роботи – використання «розширених» технік фортепіано в ансамблі. Застосування авангардних технік у тріо «Драма» в контексті практики дзен-буддизму розглядає О. Нестеренко [7]. Авторка торкається також семантичного та історичного аспектів створення та виконання твору. Нова естетика, нова мова, нова техніка гри у трактуванні віолончелі композиторами XX століття осмислюються в праці В. Ларчікова [6]. Але специфіка і трактування віолончелі у творчості В. Сильвестрова, а саме, у тріо «Драма», в українському музикознавстві не досліджувались, що визначає актуальність даної статті.

Методологія статті спирається на комплекс наукових методів, які якнайповніше розкривають

обрану тематику. Для встановлення особливостей впровадження авангардних принципів композиції та виконавських засобів, а також трактування інструментів у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова було використано біографічний, історико-культурологічний методи та метод музично-теоретичного аналізу. Характеристика образно-семантичної сфери здійснювалась за допомогою компаративного та герменевтичного методів. Застосування історико-порівняльного, системного, аксіологічного методів надало можливість визначити специфіку застосування і роль віолончелі у камерно-ансамблевому спадку митця. Для вивчення нотного тексту творів було застосовано семіотичний метод.

**Результати дослідження.** Видатний композитор, лауреат численних міжнародних та державних премій, народний артист України **Валентин Сильвестров** (нар. 1937) на початку творчого шляху дотримувався радикальних позицій, що виражалося у лише йому притаманній логіці мислення й сприйняття звукового світу. Відома українська композиторка Алла Загайкевич так характеризує його підхід: «Для Валентина Сильвестрова авангард – життєдайний хаос “вільної музики” чи сума всіх музик світу, всіх її дарунків, які треба відчутти, вислухати серед маси звуків та проінтонувати» [3, с. 14]. Це йшло усупереч офіційній культурній політиці, і опозиція із владою призвела до того, що В. Сильвестров був виключений із Спілки композиторів (1970). Однак авангардні переконання митця були його природною чуйною реакцією на нові художні запити. Впродовж життя ця особливість проявилась у кардинальних змінах стилістики композиторського письма, через що у його творчості не утворилось єдиного стильового річища. Сам композитор визначає свій стиль як «мета-музику» («метафоричну» музику) [7].

Провідною галуззю творчості В. Сильвестрова є інструментальна (9 симфоній, 3 струнні квартети, фортепіанні та камерно-інструментальні твори тощо). Камерно-ансамблеві композиції раннього періоду вирізняються неординарними інструментальними сполученнями та колористичними рішеннями, що в першу чергу пов'язано з їх незвичайним образно-емоційним змістом. Композитор широко використовує і духові, і незвичні інструменти, «некласичні» прийоми гри, «немузичні» предмети для досягнення необхідного звучання та образності твору. Яскравими прикладами нового чуття В. Сильвестрова є твори для флейти з тубою та челестєю (Тріо, 1962), для альтової флейти з шістьма групами ударних («Містерії», 1964), для клавісина з вібрафоном і дзвонами («Проекції», 1965) тощо. На той момент це був абсолютно інноваційний підхід, адже до 1960-х років українська камерно-інструментальна музика в цілому була презентована традиційними складами струнних з фортепіано.

Але вже в 1970-ті роки композитор відмовляється від незвичайних складів і крайньо авангардних засобів, що однак не було поверненням до традицій попереднього часу. Переламним твором стало тріо «Драма» для

фортепіано, скрипки і віолончелі<sup>1</sup> (1970–1971) – один з небагатьох українських камерних ансамблів, що за своєю суттю належить до концептуального мистецтва (тут не виключається вплив друзів композитора, художників-авангардистів Г. Гавриленка та В. Ламаха). Тріо не можна віднести до певного стилістичного напрямку, навіть сам автор визнавав, що він намагався абстрагуватися від будь-якої існуючої модальної, тональної, атональної чи сонористичної звукової системи. З цієї точки зору композитор вважав це драмою самої музики, і його завданням було створити таке звукове поле, яке б об'єднувало різні звукові системи у нові фігури та структури [7]. У результаті виникав своєрідний «магнетизм», певне напруження, що утримувало увагу слухачів та не давало їм можливості розслабитися.

Ці прагнення В. Сильвестров реалізував за допомогою авангардних елементів та театралізації дії. Щодо інноваційності «Драми» відзначається: «Радикальні композиторські ідеї, втілені В. Сильвестровим, крім їх незвичайності і неформальності в тодішніх соціокультурних умовах, були надзвичайно актуальними, оскільки являли собою переосмислення самого жанру тріо та функцій у ньому різних інструментів, їх взаємодії, а також впровадження новітніх технік виконання в камерно-інструментальному ансамблі» [1, с. 192]. Насамперед, на увагу заслуговують формотворчі й драматургічні особливості твору<sup>2</sup>, основу якого становить тричастинний сонатний цикл. Однак кожна його частина є також окремою сонатою: I ч. – *Allegretto* – для скрипки та фортепіано, II ч. – *Andante* – для віолончелі та фортепіано, III ч. – *Trio sehr leicht spielen, äußerlich ruhig, aber innerlich bebend* – для всіх інструментів (тріо). Таку будову визначив оригінальний підхід митця до виконавських завдань твору: сільвестрівська «Драма» – це один із перших зразків інструментального театру у вітчизняній музиці, де слухове сприйняття підсилювала драматична дія.

Втім, театралізація має не тільки сценічне вираження: вона виявляється у фіксації нотного тексту, що скоріше нагадує графічний малюнок, у вказівках, що спрямовують не тільки дії, а й емоційну реакцію виконавців (і слухачів). Втілення театральності позначається і на самій музиці, яка за рахунок додаткової дії (акторських рухів) отримує й додатковий емоційний «градус», що виражається в увиразненні інструментальних партій, взаємодії їх ансамблевих ліній тощо. Крім зовнішніх чинників, на таку композицію вплинули й внутрішні: ще не загоївся біль після смерті Б. Лятошинського (1895–1968), почалися гоніння на членів «Київського авангарду», а самого В. Сильвестрова виключили зі спілки композиторів. Створення «Драми» було певною реакцією на ці події.

Втілення непростого змісту потребувало його адекватної звукової реалізації. Разом зі сценічною дією

<sup>1</sup> Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 95 p. Part. V-no 40 p. Part. V-cello 22 p.

<sup>2</sup> Музично-теоретичний та виконавсько-стилістичний аналіз тріо «Драма» В. Сильвестрова здійснено в дисертації Є. Головань [1, с. 230–246].

композитор уводить незнані в українській музиці засоби: незвичайне атематичне інтонування, «некласичні» інструментальні прийоми, додаткові шумові прилади і предмети. Не хутеє В. Сильвестров й авангардним досвідом: до звучання класичних інструментів додає мікрофонне підсилення (для скрипки й віолончелі); уводить чотири маленькі іграшкові тарілочки з легкого металу (алюмінію); три маленькі керамічні бочечки з добре відполірованою, гладкою поверхнею; сірникову коробку; клин для фіксації педалі; м'яку тканину, нитку, гумку й клейку стрічку<sup>3</sup>. Кінцевою метою незрозумілих шумів, шарудіння, дзижчання, шелестіння, за думкою автора, було створення психологічного напруження, щоб від початку і до кінця тримати в ньому слухача. На це ж були спрямовані дії виконавців: увага публіки концентрувалась на тому, що відбувається на сцені, це породжувало інтригу, а що буде далі.

Незвичайне «музичне оформлення»: уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуки по деках, гра на струнах рояля у піаніста та під підставкою на струнних інструментах чи смикання кінцем смичка по струнах усередині рояля (у скрипаля), флажолетне викладення початку другої сонати у віолончелі тощо, посилювало напруження. Застосування «розширених» інструментальних технік в ансамблі було на той час унікальним випадком в українській музиці, ставши «нормою» в кінці ХХ століття. Створення ж інтенсивнішого звукового простору, порівняно з «прямою» подачею музичного тексту в класичних творах, і було кінцевою метою автора, реалізацією його світовідчуття й концептуального підходу до творчості.

Прем'єра «Драми» відбулась у Жовтневому палаці в Києві у січні 1970-го року (згодом твір звучав у Ризі, Таллінні, Москві). Концерт було присвячено 100-річчю від дня народження В. Леніна, включення до програми цього заангажованого заходу авангардної «Драми» стало можливим тільки завдяки винахідливості організаторів [7]. Незвичайність музики та сценічних завдань твору закономірно викликає інтерес до музикантів, які його грали. Прем'єрне виконання тріо «Драма» здійснило подружжя: Армен Марджанян (скрипка) та Марія Чайковська (віолончель) разом із автором. Композитор присвятив своїм партнерам відповідно першу і другу частини твору. Третю частину присвячено його дружині – Ларисі Бондаренко. Твір не втратив популярності й у наші дні, він звучить у багатьох країнах світу, що підтверджує актуальність музики та ідей, закладених у ньому автором.

Не вдаючись до ретельного аналізу тріо, треба відзначити, що віолончель використовується композитором традиційно як ліричний інструмент. Адаже II ч. – *Andante* – є повільним центром твору, контрастуючи з активними I ч. й III ч. Флажолетне проведення тематизму у віолончелі, що підкреслює «позафізичний» характер музики, становить безсумнівну складність для виконавців. Створенню містичного відчуття сприяють і бликі фортепіанних акордів, нагадуючи суворі григоріанські хорали. Це

занурення у медитаційний стан, загалом характерне для творчості композитора, згодом розгортається у напружений діалог двох інструментів, що, наприкінці сонати поступово розчиняючись на *ppp*, підводить до III ч. тріо «Драми». Початок цієї частини є найекспресивнішим епізодом у всьому творі, але згодом її розвиток викликає алюзії з «Прощальною» симфонією Й. Гайдна: звучання стихає, музиканти почергово покидають сцену, як відлуння вічності залишається тихе деренчання кинутої на струни керамічної скляночки.

Привертає увагу й складність ансамблевої взаємодії всіх учасників. Текст твору не має чіткої ритмічного ділення, координація зводиться до виділених у партитурі пунктиром опорних долей, отже, вступи й проведення інструментальних реплік великою мірою здійснюються завдяки постійному слуховому контакту виконавців. Особливо складною в цьому відношенні є третя частина – тріо, де всі учасники збираються разом й ансамблевих завдань стає вдвічі більше. Орієнтиром і «цементуючою ланкою» для виконавців стає партія фортепіано, адже, перебуваючи весь час на сцені, піаніст концентрує навколо себе всю дію. Таке трактування ролі фортепіано в ансамблі також не порушує класичних традицій, хоча партії кожного інструмента самостійні і їх сповна можна виконувати окремо. Розмірковуючи про значення цього твору для еволюції сучасної української музики, С. Головань зазначає: «“Драма” В. Сильвестрова стала важливою віхою як у творчості самого композитора, так і в розвитку вітчизняної ансамблевої музики – завдяки багатозначності всіх елементів музичної мови й сценічної дії, новизні технічних прийомів і глибокій щирості, виразності авторських ідей» [1, с. 249].

Розробка авангардних принципів композиторського письма та виразних інструментальних засобів була продовжена В. Сильвестровим у його віолончельній Сонаті (1983)<sup>4</sup>. Проте кардинально нових засобів тут не зустрічається. Так, для досягнення належного звучання й емоційного стану в цьому творі застосовані різноманітні сонористичні прийоми: наприклад, пропонується грати «*misterioso, leggero*, глибоким звуком». У партії фортепіано велику роль у створенні відповідного колориту відіграє педаль. На початку твору виставлено тривалу педаль з ремаркою, що «нова гармонія сама витискує попередню», далі кілька разів зауважується: «Тут і в аналогічних випадках довга педаль не фіксується жорстко, а коливається між 2/3 і 1/2 педалі, чуйно реагуючи на текст» або: «Миттєво опустити до напівпедалі і натиснути повну педаль, щоб від попереднього залишилося відлуння» та подібні.

У віолончелі використовуються прийоми *sul tasto*, *sul ponticello*, різноманітні флажолети, вібрато, тремоло та ін. Піцикато розраховане на незвичайне виконання кількома пальцями правої руки: «Найлегкіше *pizz.* – грається почерговими щипками (майже дотиком) або ударами 1 і 2 пальців правої руки *sul tasto* (смичок положити)». Певним чином це вже звучало в «Драмі».

<sup>3</sup> Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. P. 2.

<sup>4</sup> Silvestrov V. Sonata für Violoncello und Klavier (1983 / rev. 2000). Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 37 p.

Нарешті піцикато переноситься й у партію фортепіано, для чого заздалегідь, на першій сторінці клавіру вказано: «Пюпітр поставити так, щоб наприкінці сонати було зручніше швидко і непомітно звільнити доступ до струн басового регістру для гри на струнах, не встаючи з місця». Ця дія також супроводжується довгою педаллю, що створює містичне звукове тло й згодом приводить до завмирання звучання. В «Драмі» піаністу пропонуються дещо аналогічні прийоми звуковідтворення, тільки в більшій кількості.

Такі нетипові для класичного звуковидобування прийоми стають органічними для звукової палітри української камерно-ансамблевої музики 1970–1980-х років. Нові віяння, що яскраво виявились у колористичній забарвленості творів зазначеного періоду, згодом активно упрощують композитори нового покоління, продовжуючи історичні традиції.

**Висновки.** Від 1960-х років авангардні ідеї, техніки та виразні засоби знайшли цікаве втілення в українській камерно-ансамблевій музиці. В цей час

значна композиторська увага приділяється віолончелі, що стає виразником глибоких філософських концепцій та суб'єктивних переживань. Віолончель включається до багатьох творів В. Сильвестрова, зокрема до фортепіанного тріо «Драма» (1970–1971), – етапного твору в пошуках винайдення митцем нового звукового оформлення. Тут композитор прагнув створити звукове поле, яке б об'єднувало різні звукові системи у нові фігури та структури, чому сприяло застосування авангардних елементів і театралізація дії. Уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуки по деках, гра на струнах рояля, флажолетні репліки та гра під підставкою у струнних інструментів, певні акторські дії виконавців та «позамузичні» звуки додаткових приладів створювали інтенсивніший звуковий простір, що привертало увагу слухачів. У подальшій творчості В. Сильвестрова це знайшло продовження у розробці концепції «музики тиші». «Розширені» інструментальні техніки, застосовані митцем у тріо «Драма», стали «нормою» у камерно-ансамблевих творах кінця ХХ століття.

#### Література:

1. Головань Є. А. Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво, СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 315 с.
2. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : Автореф. дис... канд. мист-ва : 17.00.03, ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 19 с.
3. Загайкевич А. «XX сторіччя» в музиці Юрія Іщенка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Ю. Іщенко та сучасний музичний простір*. Київ, 2012. Вип. 94. С. 13–25.
4. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 114–127.
5. Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 96–105.
6. Ларчіков В. Трагування віолончелі композиторами ХХ ст.: нова естетика, нова мова, нова техніка (до постановки проблеми). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 109–119.
7. Нестеренко О. Долаючи земне тяжіння: Дзен-буддизм у музиці Валентина Сильвестрова. *Bird in Flight Prise '21*. 19 жовтня 2022. URL : [https://birdinflight.com/pochemu\\_eto\\_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html](https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html)
8. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Музична Україна, 1989. 87 с.

#### References:

1. Holovan Ye. A. (2025). Fenomen «rozshyrenykh» tekhnik i «rozshyrenoho» fortepiano u prostori avanhardnoho ansamblu [The phenomenon of “extended” techniques and “extended” piano in the space of the avant-garde ensemble]. *Thesis of PhD of Musical Art*. Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. Sumy. 315 p. [in Ukrainian]
2. Dyka N. O. (2001). Kamerno-instrumentalni ansambl v Ukraini. Tvorchist i vykonavstvo (1960–1980 rr.) [Chamber and instrumental ensemble in Ukraine. Creativity and performance (1960–1980)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. M. T. Rylsky Institute of Music of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian]
3. Zahaikevych A. (2012). «XX storichchia» v muzytsi Yurii Ishchenka [“The 20th Century” in the Music of Yuri Ishchenko]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. Prats – Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: Collection of Scientific Papers*. Kyiv : NMAU. Issue 94: Yu. Ishchenko and the Modern Musical Space. P. 13–25. [in Ukrainian]
4. Ishchenko Yu. (2004). Moia harmoniia [My Harmony]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. Prats – Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: Collection of Scientific Papers*. Kyiv : NMAU. Issue 37: Style of Musical Creativity: Aesthetics, Theory, Performance. P. 114–127. [in Ukrainian]
5. Kurylo H. (2010). Dodekafoniia ta serializm u kamernii muzytsi Valentyna Sylvestrova i Leonida Hrabovskoho [Dodecaphony and serialism in the chamber music of Valentin Sylvestrov and Leonid Grabovsky]. *Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka – Scientific collections of the M. V. Lysenko LNMA*. Lviv. Issue 24: Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice. P. 96–105. [in Ukrainian]
6. Larchikov V. (2004). Traktuvannia violoncheli kompozytoramy XX st.: nova estetyka, nova mova, nova tekhnika (do postanovky problemy) [Interpretation of the cello by composers of the 20th century: new aesthetics, new language, new technique (before posing the problem)]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. Prats – Scientific*

*Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: Collection of Scientific Papers.* Kyiv : NMAU. Issue 40: Muzychne vykonavstvo. Book 10. P. 109–119. [in Ukrainian]

7. Nesterenko O. (2022). Dolaiuchy zemne tiazhinnia: Dzen-buddyzm u muzytsi Valentyna Sylvestrova [Overcoming Gravity: Zen Buddhism in the Music of Valentina Silvestrova]. *Bird in Flight Prize* '21. URL : [https://birdinflight.com/pochemu\\_eto\\_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html](https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html) [in Ukrainian]

8. Pavlyshyn S. (1989) Valentin Sylvesterov. Kyiv : Muzychna Ukraina. 88 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026