КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Ю КЕ

УДК 78.06:159.9](477)”195/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

МЕДИТАТИВНІСТЬ У АКАДЕМІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XXI СТОЛІТЬ: НАЦІОНАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА І РЕЦЕПЦІЯ СВІТОГЛЯДНИХ КОНЦЕПЦІЙ СХІДНИХ КУЛЬТУР

025 Музичне мистецтво

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

余科 Yu Ke 数字签名者：余科 Yu Ke 日期：2026.10.21 22:15:41 +08'00' Ю.Ке

Науковий керівник: Серганюк Любов Іванівна, кандидат мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2026

АНОТАЦІЯ

Ю Ке. Медитативність у академічній творчості українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть: національні джерела, і рецепція світоглядних концепцій східних культур. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, Івано-Франківськ, 2026.

Дисертація присвячена дослідженню концепцій втілення медитативності, котрі стали основою для явищ, які розширюють і усталені, і авангардні межі жанрово-стильового поля, адже медитативність у визначений період визначається як один з основних типів композиторської творчості і репрезентується численними опусами у творчості останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст.

Об'єктом дослідження є прояви медитативності в академічній музиці ХХ – ХХІ століть.

Предмет вивчення – це джерела, контексти та інтерпретації медитативності в академічній творчості українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть із врахуванням стилемодулюючих джерел різного походження та інтерпретації східних медитативних концепцій.

У підсумку здійсненого дослідження було досягнуто його **мету:** в контексті зародження і прогресування медитативності в музичному мистецтві академічної генези виявлено твори з ознаками медитативності в доробку українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть і на основі їх аналізу визначено особливості авторських концепцій новітньої медитативності.

Відповідно було вирішено такі основні **завдання**: окреслено наукові підходи до явища медитативності в музичній творчості; конкретизовано

поняття «медитативність» як якості музичного мислення відповідно до представлених у науковій літературі його обґрунтувань і пояснень понятійного сенсу; вивчено динаміку розвитку медитативності в західній академічній музичній творчості XIX – XX століть як передумови і музично-мистецького контексту розвитку жанру в українській музиці; вивчено фактор впливу «східної» тематики у контексті розвитку новітньої медитативності в українській музиці; обґрунтовано різновиди медитативності в українській музичній творчості на основі аналізу індивідуалізації драматургійних моделей і стилістичних засобів.

У дисертації запропоновано оновлений погляд на розвиток медитативності як специфічної складової творчості українських композиторів останньої третини XX – перших десятиліть XX століть, що сформувалась у процесі рецепції світоглядних концепцій різного походження, зокрема – відображення східних концептів медитативності у західній академічній музиці.

Наукова новизна. У дисертації запропоновано оновлений погляд на розвиток медитативності як специфічної складової творчості українських композиторів останньої третини XX – перших десятиліть XX століть, що сформувалась у процесі рецепції світоглядних концепцій різного походження, зокрема – відображення східних концептів медитативності у західній академічній музиці.

Наукова новизна також визначена аналізом існуючих на сьогодні обґрунтувань понятійного сенсу «медитативність» в українському та західному музикознавстві і окресленням актуального стан вивчення досліджуваної проблематики; систематизацією уявлень про жанрові закономірності музичних медитацій; виявленням значної кількості пов’язаних з медитативністю творів академічної традиції у доробку західних та українських композиторів; вперше здійсненим вивченням окремих творів; розвитком тенденції до адаптування принципів класичного

музикознавчого аналізу до сутності предмету дослідження; співвіднесенням сучасного розуміння медитативності з музичним змістом опусів, різних за концептуальним визначенням; окресленням загальної динаміки розгортання медитативності у західному та українському академічному жанрово-стильовому полі.

Також дослідження **доповнено аналізом** існуючих на сьогодні обґрунтувань понятійного сенсу «медитативність» в українському та західному музикознавстві і на основі нової джерельної бази окреслено актуальний стан вивчення досліджуваної проблематики. Також на підставі музикознавчих праць систематизовано уявлення про жанрові закономірності музичних медитацій. У доробку західних та українських композиторів виявлено істотну кількість пов'язаних з медитативністю творів академічної традиції, значна кількість яких не була вивчена з огляду на цей ключовий концепт. Аналіз окремих творів було здійснено вперше (в науковий обіг вперше введено аналітичні дані про твори таких українських композиторів, як І. Алексійчук, В. Губа, В. Ларчиков. **Продовжено** тенденцію до адаптування принципів класичного музикознавчого аналізу до сутності предмету дослідження; співвіднесено сучасне розуміння медитативності з музичним змістом опусів, різних за концептуальним визначенням; на основі вивчення наукових джерел і проаналізованих композиторських творів окреслено загальну динаміку розгортання медитативності у західному та українському академічному жанрово-стильовому полі.

Методологія і **методи дослідження**, у зв'язку зі специфікою його предмету, оперті на ***міждисциплінарний підхід***, спрямований на створення комплексної методологічної основи і, за допомогою перенесення методів дослідження з певної наукової галузі (передусім, літературознавства і мовознавства) в музикознавство, – вивчення концептуально складних

проблем.

У сферу традиційних для музикознавства різновидів аналізу – *цілісного, історико-стильового і жанрового* – введено елементи *компонентного* аналізу з метою розщеплення елементів музичної мови та виявлення в отриманих складових компонентах пов’язаності з системно-парадигматичними уявленнями світоглядного рівня, узгодження в описі досліджуваних творів чинників спеціального і неспеціального змісту. Також було застосовано *статистичний* метод, застосування якого сприяло роз'ясненн. критеріїв вибірки музичних творів та інформації про них, а також корелятивних співвідношень щодо чисельності представлення медитативних творів в академічній музиці Заходу та України.

Теоретичне значення дослідження полягає, насамперед, у доцільності використання його положень та узагальнень у розробці та вдосконаленні стратегій міжкультурної взаємодії, соціокультурних практик і крос культурної комунікації.

Практичне значення роботи полягає у тому, що його матеріали можуть використовуватися у курсах лекцій з історії вітчизняної і зарубіжної музики, сучасної творчості, аналізу музичних творів, історії жанрів і стилів, а також в історико-теоретичних дослідженнях культурологічного, мистецтвознавчого та естетичного профілів. Робота може слугувати матеріалом для поглибленого розуміння особливостей сучасного художнього мислення в інших видах мистецтва.

Висновки дисертації викладені у 13 публікаціях, з яких 2 – у Web of Science і Scopus; 2 – у фахових виданнях України категорії «Б» за спеціальністю 025 Музичне мистецтво; 2 – у періодичних зарубіжних виданнях; 7 – у апробаційних виданнях (матеріали і тези конференцій).

У культурно-мистецькому просторі сучасності відбуваються найрізноманітніші творчі процеси, значна частка яких пов’язана з розвитком ментальних чинників у ситуаціях багатовекторної міжкультурної

взаємодії і, ширше, – міжцивілізаційних контактів. Серед таких на найбільш загальному рівні виокремлюється взаємодія глобальних Заходу і Сходу. Ця взаємодія позначена складними, насиченими взаємовпливами й запозиченнями у своєрідні етнічні ареали, нетривіальними явищами, що обопільно збагачують культурно-мистецький досвід, спонукають до сприйняття чи переосмислення фундаментальних концептів, змінюють характеристики музичного мислення відповідно до засвоєних істин та змістів тощо.

До явищ, що істотно вплинули на новітні процеси в академічній музиці європейської традиції, зокрема – українській, належить медитативність. На відміну від медитації як сакрально-ментальної практики, медитативність як принцип мислення і світовідтворення отримала широке і різнобічне застосування музичній творчості й виконавстві у багатстві приналежних до нього якостей – самозаглиблення, споглядання, філософської чи містичної рефлексії, зосередженості на таємницях життя чи світобудови, «звукоспоглядання», «звукоосягнення» та ін. З такого роду явищами і тенденціями закономірне пов’язане виникнення і посилення інтересу українських і зарубіжних музикознавців до найрізноманітніших проявів медитативності в музичній творчості, а також до її специфіки у системах мистецького мислення. Проте багатогранність таких проявів не тільки не зменшує, а й посилює потребу подальшого їх вивчення у різних ракурсах, оскільки медитативність як спосіб проникнення в сутність будь-чого змінює конструктивні, драматургічні, жанрові, стилістичні параметри сучасної музичної композиції, породжує оригінальні семіотичні зв’язки. Відповідно, актуалізується потреба оновлення методологічно-теоретичного апарату, зокрема – обґрунтування логіки втілення навіть звичних тем, назв, концептів; категоріального наповнення аналітичних матеріалів; вивчення авторських підходів до втілення світоглядних концепцій східних культур в царині західного академічного

мислення; типологічної диференціації зразків медитативної музики тощо. Актуальність дослідження посилювала потреба осмислення відповідності авторських визначень власних творів як медитативних, оскільки на сьогодні не існує типологізації проявів медитативності в музиці різних епох і жанрів, а саме поняття щойно набуває осмислення відповідно до родового поняття «медитація» як духовно-ментального феномена.

А отже, вивчення медитацій в українській музичній творчості в контексті розвитку тенденцій відповідних тенденцій у академічній музиці європейської традиції, а також – медитативності як якості мистецького мислення і одного з вагомих принципів сучасної музичної творчості є вагомим, перспективним і актуальним.

Матеріалом дослідження обрано твори передусім українських і деяких зарубіжних композиторів, вивчення яких сприяло осмисленню як загальних тенденцій у розвитку «медитативних» процесів в західній і українській академічній музичній творчості, так і специфіки втілення медитативності на хронологічно різних етапах та у зв’язку з домінуючими індивідуальними стильовими концепціями. Тому для дослідження були обрані твори, що містили ключовий концепт у їх назвах, а також ті, в яких – поза наявності такого визначення – була втілена естетика і характерні особливості медитативності в стилістиці і драматургії. Редукція матеріалу зумовила вибірку з масиву жанру роздуму, генетично пов’язаного в українській музиці з медитативністю (назва є термінологічним відповідником концепту «медитація»). Опуси, що в хронологічному сенсі не належать до обраного періоду, як і твори зарубіжних митців, переважно залучені задля розуміння динаміки розвитку жанрових ознак медитації а також чинників, що замістили «орієнтальний» фокус на поглиблення сонорної семантики драматургічних концепцій і створили передумови та / або специфічний жанрово-стильовий контекст для різнобічного

прогресування медитативності в українській музиці.

У якості матеріалу для дослідження було обрано наступні твори:

- «Méditation» Василя Прісовського,
- «Медитація» Миколи Рославця,
- «Медитація» Сергія Борткевича,
- «Роздум» Віталія Губаренка,
- прелюдії з першого зошиту «Роздум» з циклу «34 прелюдії і фуги» Валентина Бібіка,
- «Сім мініатюр» Валентина Бібіка,
- «Jhana» Святослава Крутикова,
- «Храм неба» Вадима Ларчикова,
- «Подих часу» (на тексти з Упанішад) Ірини Алексійчук,
- «Три замальовки» Володимира Губи,
- Симфонія № 2 В. Сильвестрова,
- «Медитація» з «Двох п`єс» Леоніда Грабовського,
- «Медитація на тему ВАСН» з сюїти № 1 «Портрети композиторів» для баяна Володимира Рунчака,
- «Партита-медитація» Богдани Фроляк,
- прелюдія f-mol lз циклу «24 прелюдії» Івана Карабиця.

У **першому розділі** досліджено теоретичні аспекти і наукові підходи до явища медитативності в музичній творчості, а саме – музикознавчі обґрунтування понятійного сенсу медитативності і жанрові закономірностей музичних медитацій у музикознавчому осягненні.

Другий розділ присвячено вивченню передумов і контексту розвитку жанру в українській музиці, а саме: «Meditation» в музичній творчості західноєвропейської академічної традиції XIX – XX століть (зокрема, здійснено класифікацію відповідних творів за кількома параметрами – періоду створення, виконавських складів, а також підходів до втілення самого концепту), а також відповідним до сенсу основного концепту творам

в українській музиці перших двох третин ХХ століття («Уранія» Федора Якименка, «Meditation» Миколи Рославця). Знайдено і обґрунтовано «першопоштовхи» до розвитку сучасного розуміння медитативності у творах, що не були проаналізовані з обраного ракурсу (наприклад, «Méditation religieuse» Гектора Берліоза, («Meditation on the Name of Bach» Альфреда Герберта Брюера та ін.). Істотним компонентом цього розділу стало дослідження творчих підходів до медитативності у творах Валентина Бібіка.

Матеріал третього розділу розгорнуто як представлення, з одного боку, безпосереднього міжкультурного контексту – «східної» тематики в українській музичній творчості (музичні опуси диференційовано на основі фактору етнічної диференціації образних джерел та імпульсів), а з другого – медитативність як стилемодулюючий чинник композиторської творчості у новітній українській музиці.

***Ключові слова**:* академічна музична творчість, взаємодія музики, театру та літератури, виконавська інтерпретація, духовна реальність, європейська традиція, камерно-вокальні твори, камерно-інструментальні твори, композиційно-драматургічна концепція, концепт, концепції медитативності, медитативність, медитативні практики, медитативна творчість А. П'яццолли, музикознавчі дослідження, музичний жанр, музичне мислення, музичний стиль, національна ментальність та ідентичність, сучасна українська академічна музика, символізм, рефлексії, філософія мистецтва.

ANNOTATION

Yu KE. Meditativeness in the academic works of Ukrainian composers from the last third of the 20th century to the first decades of the 21st century: national sources and the reception of worldview concepts from Eastern cultures. – Qualifying Research Thesis in the Form of a Manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 Musical Arts. Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2026.

This dissertation is devoted to the study of concepts of meditative expression, which have become the foundation for phenomena that expand both established and avant-garde boundaries of the genre-style field, since meditativeness during a specific period is defined as one of the primary types of compositional creativity and is represented by numerous works from the last third of the 20th century through the first decades of the 21st century.

The object of the study is the manifestations of meditativeness in academic music of the 20th and 21st centuries.

The subject of study is the sources, contexts, and interpretations of meditativeness in the academic works of Ukrainian composers from the last third of the 20th century through the first decades of the 21st century, taking into account style-shaping sources of various origins and interpretations of Eastern meditative concepts.

As a result of the research, its objective was achieved: within the context of the emergence and development of meditativeness in academic music, works exhibiting characteristics of meditativeness were identified in the oeuvre of Ukrainian composers from the last third of the 20th century through the first decades of the 21st century, and based on their analysis, the distinctive features were determined.

Accordingly, the following main objectives were addressed: scientific approaches to the phenomenon of meditativeness in musical creativity were outlined; the concept of “meditativeness” as a quality of musical thinking was specified in accordance with the justifications and explanations of its conceptual meaning presented in the scientific literature; the dynamics of the development of meditativeness in Western academic music of the 19th-20th centuries were studied as prerequisites and the musical-artistic context for the development of

the genre in Ukrainian music; the influence of "Eastern" themes in the context of the development of modern meditativeness in Ukrainian music was examined; the varieties of meditativeness in Ukrainian musical creativity have been substantiated based on an analysis of the individualization of dramaturgical models and stylistic devices.

The dissertation offers a fresh perspective on the development of meditativeness as a specific component of the creative work of Ukrainian composers from the last third of the 20th century through the first decades of the 21st century, which took shape through the reception of worldview concepts of various origins – in particular, the reflection of Eastern concepts of meditativeness in Western academic music.

Scientific novelty. This dissertation offers a fresh perspective on the development of meditativeness as a distinctive component of the creative work of Ukrainian composers from the last third of the 20th century through the first decades of the 21st century, which took shape through the reception of worldview concepts of various origins – in particular, the reflection of Eastern concepts of meditativeness in Western academic music.

Scientific novelty is also demonstrated through an analysis of current justifications for the conceptual meaning of "meditativeness" in Ukrainian and Western musicology and an outline of the current state of research on the subject; the systematization of ideas regarding the genre patterns of musical meditations; the identification of a significant number of works from the academic tradition related to meditativeness in the bodies of work of Western and Ukrainian composers; the first-ever study of specific works; the development of a trend toward adapting the principles of classical musicological analysis to the essence of the research subject; correlating the contemporary understanding of meditativeness with the musical content of works that differ in their conceptual definitions; and outlining the general dynamics of the development of

meditativeness within the Western and Ukrainian academic genre and stylistic fields.

The study also includes an analysis of current interpretations of the conceptual meaning of "meditativeness" in Ukrainian and Western musicology, and, based on a new body of sources, outlines the current state of research on this topic. Furthermore, drawing on musicological works, the study systematizes the understanding of genre patterns in musical meditations. A significant number of works in the academic tradition associated with meditativeness have been identified in the bodies of work by Western and Ukrainian composers, a substantial portion of which had not been studied with regard to this key concept. An analysis of specific works was conducted for the first time (analytical data on works by Ukrainian composers such as I. Aleksiychuk, V. Guba, and V. Larchikov were introduced into scholarly discourse for the first time).

The trend toward adapting the principles of classical musicological analysis to the nature of the subject under study has continued; the contemporary understanding of meditativeness has been correlated with the musical content of works that differ in their conceptual definitions; based on a study of scholarly sources and an analysis of the composers' works, the general dynamics of the development of meditativeness in the Western and Ukrainian academic genre- and style-based fields have been outlined.

Given the specific nature of its subject matter, the research **methodology and methods** are based on an interdisciplinary approach aimed at creating a comprehensive methodological framework and – by applying research methods from specific academic fields (primarily literary studies and linguistics) to musicology – examining conceptually complex issues.

Within the scope of the types of analysis traditional to musicology – holistic, historical-stylistic, and genre-based – elements of component analysis have been introduced with the aim of breaking down the elements of musical language and identifying, within the resulting components, connections to systemic-

paradigmatic concepts at the worldview level, as well as harmonizing factors of specialized and non-specialized content in the description of the works under study. A statistical method was also applied, which helped clarify the criteria for selecting musical works and information about them, as well as the correlations regarding the prevalence of meditative works in the academic music of the West and Ukraine.

The theoretical significance of this study lies, first and foremost, in the applicability of its findings and generalizations to the development and refinement of strategies for intercultural interaction, sociocultural practices, and cross-cultural communication.

The practical significance of this work lies in the fact that its materials can be used in lecture courses on the history of domestic and foreign music, contemporary creativity, the analysis of musical works, the history of genres and styles, as well as in historical and theoretical studies in the fields of cultural studies, art history, and aesthetics. This work can serve as a resource for gaining a deeper understanding of the characteristics of contemporary artistic thought in other art forms.

The findings of the dissertation are presented in 13 publications, of which: 2 are indexed in Web of Science and Scopus; 2 are in Ukrainian Category “B” journals in the field of 025 Musical Arts; 2 in foreign periodicals; and 7 in preliminary publications (conference materials and abstracts).

In today’s cultural and artistic landscape, a wide variety of creative processes are taking place, a significant portion of which is linked to the development of mental factors in situations of multidirectional intercultural interaction and, more broadly, intercivilizational contacts. Among these, the interaction between the global West and East stands out at the most general level. This interaction is marked by complex, intense mutual influences and borrowings within distinct ethnic regions, non-trivial phenomena that mutually enrich cultural and artistic experience, prompt the perception or reinterpretation of fundamental concepts,

and alter the characteristics of musical thinking in accordance with assimilated truths and meanings, and so on.

Meditativeness is among the phenomena that have significantly influenced recent developments in academic music of the European tradition, particularly Ukrainian music. Unlike meditation as a sacred-mental practice, meditativeness – as a principle of thought and worldview – has found broad and multifaceted application in musical composition and performance through the wealth of qualities associated with it – self-reflection, contemplation, philosophical or mystical reflection, focus on the mysteries of life or the structure of the universe, "sound contemplation," "sound comprehension," and others. The emergence and intensification of interest among Ukrainian and foreign musicologists in the most diverse manifestations of meditativeness in musical creativity, as well as in its specific characteristics within systems of artistic thought, are naturally linked to such phenomena and trends. However, the multifaceted nature of such manifestations not only does not diminish but actually reinforces the need for further study from various perspectives, since meditativeness – as a means of penetrating the essence of anything – transforms the structural, dramaturgical, genre-based, and stylistic parameters of contemporary musical composition and gives rise to original semiotic connections. – Accordingly, there is a growing need to update the methodological and theoretical framework, in particular—to justify the logic behind the implementation of even familiar topics, titles, and concepts; the categorical content of analytical materials; the study of authors' approaches to incorporating the worldview concepts of Eastern cultures into the realm of Western academic thought; and the typological differentiation of examples of meditative music, among other things. The relevance of the study was heightened by the need to assess the validity of authors' characterizations of their own works as meditative, since there is currently no typology of manifestations of meditativeness in music across different eras and genres, and the concept itself is

only now being understood in relation to the generic concept of “meditation” as a spiritual and mental phenomenon.

Consequently, the study of meditative elements in Ukrainian musical creativity – in the context of the development of corresponding trends in the academic music of the European tradition, as well as of meditativeness as a quality of artistic thought and one of the key principles of contemporary musical creativity – is significant, promising, and relevant.

The study focuses primarily on works by Ukrainian and some foreign composers, the study of which helped to understand both general trends in the development of “meditative” processes in Western and Ukrainian academic music and the specific ways in which meditativeness was embodied at different chronological stages and in connection with dominant individual stylistic concepts. Therefore, the study selected works that included the key concept in their titles, as well as those in which – even in the absence of such a designation – the aesthetics and characteristic features of meditativeness were embodied in their stylistics and dramaturgy. The reduction of the material led to a selection from the body of works in the “reflection” genre, which is intrinsically linked to meditativeness in Ukrainian music (the term is the terminological equivalent of the concept “meditation”). Works that do not belong to the selected period in a chronological sense, as well as works by foreign artists, are primarily included to understand the dynamics of the development of the genre’s meditative characteristics, as well as the factors that replaced the “Oriental” focus on deepening the sonic semantics of dramaturgical concepts and created the preconditions and/or a specific genre- and style-based context for the multifaceted progression of meditativeness in Ukrainian music.

The following works were selected as the subject of this study:

“Méditation” by Vasyl Prisovsky,

“Meditation” by Mykola Roslavets,

“Meditation” by Serhiy Bortkevych,

"Reflection" by Vitaliy Gubarenko,

the preludes from the first book of "Reflection" from the cycle "34 Preludes and Fugues" by Valentin Bibik,

"Seven Miniatures" by Valentin Bibik,

"Jhana" by Sviatoslav Krutikov,

"Temple of the Sky" by Vadym Larchikov,

"Breath of Time" (based on texts from the Upanishads) by Iryna Aleksiichuk,

"Three Sketches" by Volodymyr Huba,

Symphony No. 2 by V. Silvestrov,

"Meditation" from "Two Pieces" by Leonid Grabovsky,

"Meditation on the Theme of BACH" from Suite No. 1 "Portraits of Composers" for bayan by Volodymyr Runchak,

"Partita-Meditation" by Bohdana Frolak,

Prelude in F minor from the cycle "24 Preludes" by Ivan Karabits.

The first chapter examines the theoretical aspects and scholarly approaches to the phenomenon of meditativeness in musical creativity, specifically the musicological justifications for the conceptual meaning of meditativeness and the genre patterns of musical meditations as understood in musicology.

The second chapter is devoted to studying the preconditions and context of the genre's development in Ukrainian music, specifically: "Meditation" in the musical creativity of the Western European academic tradition of the 19th-20th centuries (in particular, a classification of relevant works was carried out according to several parameters – period of composition, instrumental or vocal ensembles, as well as approaches to the embodiment of the concept itself), as well as works in Ukrainian music from the first two-thirds of the 20th century that correspond to the meaning of the main concept (Fedir Yakimenko's "Urania," Mykola Roslavets' "Meditation"). The "initial impulses" toward the development of a modern understanding of meditativeness have been identified and

substantiated in works that had not previously been analyzed from this perspective (for example, Hector Berlioz's "Méditation religieuse," Alfred Herbert Bruer's "Meditation on the Name of Bach," and others). A key component of this chapter is the study of creative approaches to meditativeness in the works of Valentin Bibik.

The material in the third chapter is presented, on the one hand, as an exploration of the immediate intercultural context – the "Eastern" theme in Ukrainian musical creativity (musical works are categorized based on the factor of ethnic differentiation of imagery sources and creative impulses), and, on the other hand, as an exploration of meditativeness as a style-modulating factor in compositional creativity in contemporary Ukrainian music.

Keywords: academic musical creativity, the interplay of music, theatre and literature, performance interpretation, spiritual reality, European tradition, chamber-vocal works, chamber-instrumental works, compositional-dramaturgical concept, concept, concepts of meditativeness, meditativeness, meditative practices, the meditative creativity of A. Piazzolla, musicological research, musical genre, musical thinking, musical style, national mentality and identity, contemporary Ukrainian academic music, symbolism, reflections, philosophy of art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті у наукових фахових видання України категорії «Б»:

1. Ю Ке Медитативні композиції в сучасній українській музиці: підґрунтя, контекст і втілення. *Науковий збірник «Аспекти історичного музикознавства»*, Харків. Вип. XXXVIII (38). 2025. С. 313-330.

DOI 10.34064/hnum2-38.14

URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_14_313-330_Ke.pdf

2. Ю Ке Підходи до медитативності: теоретичні аспекти і наукові інтерпретації. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Напрям: мистецтвознавство* Дрогобич. 2025. Вип. 86. Том 2. С. 31–37.

DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-5

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/86_2025/part_2/7.pdf

Статті у періодичних наукових виданнях, проіндексованих у базах даних Web of Science Core Collection та/або Scopus

3. Kolubayev O., Taran I., Yu Ke, Zvarychuk Z., Chersak O.«Meditation» in the musical creativite of the European academic tradition of the 19 th- 20 th centuries. *Ad Alta* special issue No: 12/02/XXX,2022, S.10-13.

URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120230/papers/A_02.pdf

4. Serhaniuk L., Karpenko H., Yu Ke. Approaches to Meditation in the 20th Century Musical Creativity: Theoretical Aspects and Scientific Interpretations. *Roczniki Humanistyczne. Musicology: Special Issue.* Vol. 73 No. 12. Liublin.2025. S.10-13.

DOI https://doi.org/10.18290/rh257312.19s

URL: Plum Print visual indicator of research metrics

Статті у іноземних наукових виданнях:

5. Yu Ke Genre-style principles of Meditations. *Promising areas of theoretical and applied research.* No. usc27-00. USA..2024. S.149-154.

DOI https://doi.org/10.30888/2709-2267.2024-27-00-012

URL: No. usc27-00 (2024): Promising areas of theoretical and applied research '2024 | Sworld-Us Conference proceedings

6. Ю Ке, Л. Серганюк Медитативні риси у творчості В.Бібіка. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»* |No 61. Вінниця-Відень. 2026. С.1037-1045

DOI https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.01.2026.128

URL:https://archive.journal-grail.science/index.php/2710 3056/issue/view/23.01.2026/49

Праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Ю Ке Медитативні твори в сучасній музиці. *Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку»***.** Збірник наукових статей (за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції 24–25 листопада 2022 року). Івано-Франківськ, 2023. С. 316–320.

URL: https://kmvd.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/15/2023/08/zbirnyk-konferentsii-2023.pdf

8.Ю Ке. Медитативні твори в сучасній українській музиці: підходи, контекст і реалізація. *Духовність у сучасному світі: просвітницько - культурологічний підхід*: збірник матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції (м. Кременець, 17-18 квітня 2024 р.), Тернопіль: видавництво «Крок», 2024. С.102-110.

DOI: https://doi.org/10.37835/AMS-2024-17-18-04-2.09

URL: https://kogpa.edu.ua/uk/golovna/biblioteka/periodychni -vydannia/25-naukova-diialnist/1403-altitudo-mundi-spiritualis

9. Ю Ке. «Східна» тематика в українській музичній творчості. *Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції*: Збірник матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано –Франківськ: видавництво «Лілея НВ», 2024. С.17-22.

URL: zbirnyk-konferentsii-2024.pdf

https://chemeducation.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/15/2025/03/zbirnyk-konferentsii-2024.pdf

10. Ю Ке. Жанрові закономірності музичних медитацій у музикознавчому осягненні. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті:*

ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри : Збірник матеріалів Міжнародної наукової інтернет-конференції м. Івано-Франківськ, 2024. Івано-Франківськ : ПНУ, 2024. С. 23-26.

https://kmunim.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/44/2024/05/prohrama-23-24.05.2024-1.pdf

11. Ю Ке. Фактор впливу східної тематики на розвиток новітньої медитативності в українській музиці. Збірник матеріалів XII Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури», Київ, 2024, с.38-42.

https://fmmh.kubg.edu.ua/images/phocagallery/2026_02/18/3/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0_%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4.%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%97_23_05_2024.pdf

12. Ю Ке. «Роздуми» і «Медитації» в українській музиці перших двох третин XX століття. За матеріалами звітної наукової конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2024 рік Карпатського національного університету імені Василя Стефаника 24–28 березня 2025 року. Івано – Франківськ. 2025, с. 325-326

https://drive.google.com/file/d/1NScAYZfMANLaRAKTclXDyaearniSq2RQ/view

13. Ю Ке. Медитативність як один із принципів сучасної музичної творчості. *Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Science at the Frontier of Progress»* (27-29 січня 2026 року, Франція). Париж, 2026. С. 38-48

ISBN 978-617-8680-38-1 https://doi.org/10.64828/conf-93-2026

https://naukainfo.com/jurnaly/Conference93.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП…… 25-40

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ І НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ЯВИЩ МЕДИТАТИВНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1. Музикознавство у пошуку обґрунтувань понятійного сенсу медитативності…….40-64

1.2. Жанрові закономірності музичних медитацій у музикознавчому осягненні……...64-79

Висновки до Розділу 1…….79-80

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДУМОВИ І КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МЕДИТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

2.1. «Meditation» в музичній творчості західноєвропейської академічної традиції XIX – XX століть…….81-118

2.2. «Роздуми» і «Медитації» в українській музиці перших двох третин XX століття……..118-130

2.3. Медитативність у творах Валентина Бібіка……130-143

Висновки до розділу 2…….143-145

РОЗДІЛ 3. НОВІТНІЙ «МЕДИТАТИВНИЙ ПЛАСТ» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

3.1. «Східна» тематика в українській музичній творчості……...146-162

3.2. Медитативність як стилемодулюючий чинник композиторської творчості……...162-193

Висновки до розділу 3…… 193-194

ВИСНОВКИ……195-202

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……203-237

ВСТУП

Актуальність дослідження. Культурна взаємодія у сучасному мистецькому і науковому просторах є складним і динамічним процесом, окремі складові якого з різною долею повноти отримують відображення у тому чи іншому творчому й інформаційному полях. Перебіг цього процесу і особливості пов'язаних з ним явищ зумовлюються як традиційними ментальними (зокрема, характерними для певної культури факторами світосприйняття і принципами мистецького мислення) чи геополітичними чинниками, так й індивідуальними причинами (чинник здобуття освіти, науково-мистецьких зацікавлень тощо). Водночас міжкультурні та, ширше, міжцивілізаційні контакти є важливою основою для усвідомлення таких аспектів, як: особливості етнічних і загальнолюдських пріоритетів у межах від їх взаємоузгодження до конфронтації; сутності новацій, що з'явилися в ті чи інші періоди; посилення чи послаблення культурно-мистецьких впливів за певних об'єктивних чи суб'єктивних умов тощо. У полі міжкультурної взаємодії перебувають і примножуються сутнісні аспекти багатьох фундаментальних концептів, серед яких – сам сенс буття людини і сприйняття нею суспільних постулатів чи сакральних знань, і навіть такий глибоко індивідуальний, особистісний досвід, як переживання миті осяяння у відчутті причетності до першотворення і Вічності.

Занурення в такі світоглядно основоположні сфери різних культур, зокрема – культур Сходу і Заходу, відкриває їх ментальну специфічність і, водночас, спорідненість. Однією з таких спільних сфер є медитативність як шлях до набуття дуже суб'єктивного і при цьому сакрального за природою досвіду. Як своєрідна і одночасно необхідна умова самоосягнення, медитативність виявляє потребу людини до занурення у власний сакральний мікрокосм в усьому багатстві приналежних до нього якостей – самозаглиблення, споглядання, філософської чи містичної рефлексії, зосередженості на таємницях життя чи світобудови. А музична образність у

цих мистецьких реаліях розкривається як «інтонований логос» [164, с.13], у якому через «звукоспоглядання» чи навіть «звукоосягнення» розгортаються глибинні і споконвічні якості буття та людської природи.

З цих причин медитативність у сучасному музичному мистецтві належить не тільки до новаційних, а й тих явищ останньої третини XX – перших десятиліть XXI ст., які виходять за межі і усталених, і радикально авангардних рамок. Завдяки такій якості мислення, світоосягнення і світовідтворення (у тому числі – й образного) українськими композиторами у незвичному для минулих історично-стильових періодів напрямку опановується царина, що належить до високоетичних проявів людської духовності. У свою чергу, в її межах відбувається осягнення закономірностей світотворення у той специфічний спосіб, який криє в собі музичне мистецтво: «Зв’язки музики і реальності в системі “Буття – Людина – її Світ” хоча й багатоаспектні, але всередині кожного аспекту завжди діахронні: у музиці суб'єкт, його свідомість (Я) відображає всю множинність та гетерогенність світу через структурно-смислові закони організації музичного твору, їх універсально породжуючу природу. Одним із універсалій є Дух – духовна сила чи сутність – вияв присутності Божественної природи в людині» [164, с. 13].

Актуалізація цієї сфери не тільки в українському, а й західному музикознавстві зумовлена також сплесками зацікавлення особливостями природи музичної творчості з етнокультурного, і ментально-особистісного огляду, а також інтересом до специфіки і типології мистецького мислення в період з другої половини XX століття до початку третього десятиліття XXI століття. Саме у цей час медитативність у різних її проявах визначається як один з основних типів композиторської творчості і репрезентується численними і різними за стилем втілення опусами. Їх спектр виходить далеко за межі буквального значення латинського терміну «meditatio» – «роздум» / «розмірковування» /«споглядання» у філософсько-

метафізичному чи релігійно-містичному сенсі, хоча кожен з таких опусів обов'язково захоплює в поле своєї семантики такі ракурси.

Прогресування композиторського зацікавлення медитативністю стало причиною того, що в українському музикознавстві вже розпочалося вивчення медитативних творів і медитативного мислення, написано кілька важливих праць. Проте багатогранність її (медитативності) проявів з об'єктивних причин не може бути в них проаналізована з вичерпною повнотою. Необхідність продовжувати дослідження цієї напрочуд цікавої ніші в академічній за ґрунтом композиторській творчості зумовлена й тим, що, відкриваючи незвідане в осягненні утаємничених до цього часу музично-мистецьких сторінок чи образів, медитативність як феноменальний спосіб проникнення в сутність будь-чого змінює конструктивні, драматургічні, жанрові, стилістичні параметри сучасної музичної композиції, породжує оригінальні семіотичні зв'язки. Переосмисленню підлягають й методологічні й аналітичні підходи до такого предмету зацікавлення. Необхідно оновлювати арсенал теоретичного базису, здійснювати узгодження інноваційних методів вивчення відповідно до особливостей обраного матеріалу, відшуковувати глибинні причини логіки втілення у цій царині навіть звичних тем, назв, концептів тощо. Адже на сьогодні медитативність – за продемонстрованими авторськими рішеннями – «проникає» у будь-які жанрові чи конструктивні моделі, парадигми різних стилів і, за зовнішньою адинамічністю, динамічно змінює їх. Нестандартність образності й драматургічних рішень проявляється у багатьох дивовижних музичних полотнах, додатково спонукаючи до виявлення в них джерел такої незвичайності, зокрема – рецепції світоглядних концепцій східних культур в царині західного академічного мислення.

Українська музична творчість підхоплює цю тенденцію, спочатку проявлену у західному академічному музичному мистецтві, на рубежі

останньої третини минулого століття. Тяжіння до особливого типу образності, що виразно дистанціювалася і від традиційних в академічному мистецтві, і від авангардних інновацій, та, як наслідок, специфічно організованої музичної драматургії, у цей час супроводжувалася спочатку обережним, але дедалі відчутнішим прагненням до наукового осмислення відповідних явищ у мистецтвознавстві. Проте відтоді актуалізованими і до сьогодні не розв'язаними є питання категоріального наповнення аналітичних матеріалів щодо медитативної музики, як і типологічної диференціації її зразків. Це зумовлено, з-поміж іншого, такими «типовими» для досліджень інноваційних тенденцій причинами, як недостатність емпіричної бази, нечіткість критеріїв віднесення твору до певного (у цьому випадку – медитативного) типу і, відповідно, загрозою суб'єктивності суджень стосовно певних тенденцій і окремих композицій. За врахування фактору метафоричності, потребує ретельного осмислення і питання відповідності композиторського визначення власних творів, як медитативних, оскільки на сьогодні не існує типологізації проявів медитативності у музиці різних епох і жанрів, а саме поняття щойно набуває осмислення відповідно до родового поняття «медитація» як духовно-ментального феномена.

Потрібно додати, що вивчення медитацій у «музичній творчості (як певного жанрового напряму або ж комплексного прояву стилістичних засобів, якими оперують композитори для досягнення цього жанрового статусу), а також – ширше – медитативності як якості мистецького мислення і одного з вагомих принципів сучасної музичної творчості є велми перспективним і актуальним завданням ще й з огляду на активізацію міжкультурних взаємодій упродовж принаймні півстолітнього періоду» [178, с. 31]. Цей ракурс дослідження дозволить виявити і узагальнити сутнісні аспекти модифікації традиційного (так би мовити, академічно орієнтованого) мистецького мислення в контексті сучасного мистецького

«світоохоплення», які пов'язані з особливою палітрою обрядових, філософських та інших парадигм європейського музично-мистецького ареалу з такими значними у них традиціями релігійно мотивованої інтровертованості (зауважмо, – у різних «західних» і «східних» віросповіданнях, що як конгломерат постають у картині глобальної світової спільноти).

Хронологічні межі дослідження – остання третина XX – перші десятиліття XXI століть.

Географія дослідження визначається територією України, а також культурно-мистецьким простором країн зарубіжжя, де відображаються східні концепти медитативності у західній академічній музиці.

Такими міркуваннями зумовлено визначення **мети дослідження:** в контексті зародження і прогресування медитативності в музичному мистецтві академічної генези виявити твори з ознаками медитативності в доробку українських композиторів останньої третини XX – перших десятиліть XX століть і на основі їх аналізу визначити особливості авторських концепцій новітньої медитативності.

Закономірними для реалізації такої мети є наступні **завдання**:

- окреслити наукові підходи до явища медитативності в музичній творчості;
- конкретизувати поняття «медитативність» як якості музичного мислення відповідно до представлених у науковій літературі його обґрунтувань і пояснень понятійного сенсу;
- вивчити динаміку розвитку медитативності в західній академічній музичній творчості XIX – XX століть як передумови музично-мистецького контексту розвитку жанру в українській музиці;
- вивчити фактор впливу «східної» тематики у контексті розвитку новітньої медитативності в українській музиці;
- обґрунтувати різновиди медитативності в українській музичній

творчості на основі аналізу індивідуалізації драматургійних моделей і стилістичних засобів.

Об'єктом дослідження є прояви медитативності в академічній музиці ХХ – ХХІ століть.

Предмет вивчення – це джерела, контексти та інтерпретації медитативності в академічній творчості українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть із врахуванням стилемодулюючих джерел різного походження та інтерпретації східних медитативних концепцій.

Методологія і **методи дослідження**, у зв'язку зі специфікою його предмету, оперті на ***міждисциплінарний підхід***, котрий спрямований на створення комплексної методологічної основи і, за допомогою перенесення методів дослідження з певної наукової галузі (передусім, літературознавства і мовознавства) в музикознавство, – вивчення концептуально складних проблем.

У сферу традиційних для музикознавства різновидів аналізу – *цілісного, історико-стильового і жанрового* – введено елементи *компонентного* аналізу з метою розщеплення елементів музичної мови та виявлення в отриманих складових компонентах пов'язаності з системно-парадигматичними уявленнями світоглядного рівня, узгодження в описі досліджуваних творів чинників спеціального і неспеціального змісту. Також було застосовано *статистичний* метод, застосування якого сприяло роз'ясненню критеріїв вибірки музичних творів та інформації про них, а також корелятивних співвідношень щодо чисельності представлення медитативних творів у академічній музиці Заходу та України.

Серед інших застосованих в дисертації методів, наголосимо на значенні таких, як:

- *генологічний*, що застосовується для з'ясування джерел образних,

жанрових і драматургічних концепцій;

- методи семантичного (*описовий, порівняльний*) аналізу для осмислення основ світоглядно-естетичні концепцій та їх адаптативній інтерпретації в музичних текстах.

Також було залучено інструментарій:

- семіотичного підходу на підставі того, що музичний текст є знаковою системою;
- культурно-мистецько-історичного (у тому числі східноцентристського) підходів, за допомогою яких поглиблено розуміння шляхів проникнення самої ідеї медитативності в українську музику та її розвитку у сучасних (зокрема, постмодерних і поставангардних) музично-мистецьких процесах і у сучасному ж понятійному сенсі, дистанційованому від орієнталізму як «східної екзотичності».

Теоретичною базою дослідження охоплено праці із різних напрямів музикознавства та дотичних галузей, хоча «медитативна» проблематика у музикознавстві стала об'єктом досліджень порівняно недавно – у другій половині XX століття.

Розуміння медитативності як знакової для сучасності універсалії, що має не тільки східне, а й європейське коріння, зумовило вивчення досліджень **медитації як феномену** і світоглядно-філософської основи західної культури (Л.Говінда [213], Д. Големен [209-211], Р. Декарт [199], Д. Данілов [32-33], М. Еліаде [172], Платон [109], К. Хемфрейс [156], К.Г. Юнг [182]). Похідний аспект цієї проблеми – особливості **медитативного мислення** (Д. Големен [209-211], А. Каменєва [66, 67], М. Керкел [127], І. Куцевол [86], К. Г. Юнг [182]), що безсумнівно знаходять відбиток у музичній творчості відповідного спрямування (Д. Чуа [195], С. Шип [178-170], О. Щетинський [171]) і, зокрема, дозволяють осмислювати медитативність у музиці як відображення східної філософії та естетики

(А. Патер [105-107]).

Позамузичний контекст базового рівня дослідження було створено на основі праць **з філософії і психології** (Д. Данілова [32-33], Платона [109], Ц. Нараджо [245], Р. Орнштейна [268], Б. С. Райджніша [250], Ц. Тарта [262], В. Терещенко [146]), а також **психології сприйняття** (Д. Големен [209-210], Дж. Демерс [198], П. М. Хамел [215]). Вагоме значення для вивчення причин і контекстуальності розвитку медитативності в українській музиці мало ознайомлення із працями, котрі присвячені **східним джерелам** медитативності у музиці (В. Антіпова [4], Лю Бінцян [14], Данг Нгок Занг Куан [31], А. Дзюбан [38], Цзен Тао [158]), серед яких присутній **орієнталізм** (В. Саїд [252], О. Кушнірук [87]).

Не можна було оминути й дослідження з **історії релігії і релігійно-обрядових джерел медитативності** (К. Гетц [208], Е. Гуссерль [220], Л. Квок-Їнг [233], Майтраянія [234], М. Мункхолт-Хрістіансен [244], О. Муравська [100], Раджніш [250], Е. Сейлор [253], Ф. Дж. Ханна [216], К. Хемфрейс [156]), К. Фергусон [202]). З цією сферою щільно пов'язані праці з **літературознавства** (М. Бондар [17, 18], Дж. В. Драпер [201], Л. Л. Мартц [235, 236], М. Жилін [46], Ю. Ковалів [62, 91, 96], О. Староста [137], М. Тофтул [147]). Корисними для реалізації концепції дисертації стали положення музикознавчих і фольклористичних праць, у яких було виявлено та проаналізовано **фольклорні й церковно-співочі джерела** медитативності (О. Дерев'янченко [36, 37], О. Козаренко [70, 71], Л. Корній [76], А. Патер [105-107], О. Рутковський [1120], М. Северинова [131], О. Староста [137]).

Загальні проблеми **«звукового образу» музичної медитації** вивчено на основі праць Т. Джонсона [224], інтернет-довідкових джерел [219], Д. Доронкіної [44], М. Керкела [227], І. Куцевол [86], О. Муравської [100], Н. Рябухи [121, 122], І. Топп [264]. Такий «образ» складався у контексті сутнісних для кожного окремого етапу стилістичних і жанрових пошуків.

Внаслідок такого розуміння необхідно було звернутися до проблем **експериментальної музики** та авангардності у жанрово-видових площинах новітньої музики (J. Gottschalk [212], О. Коменда [72-74], Д. Купіна [85], А. Приходько [111], П. Рудь [117-119], О. Щетинський [171], Р. Яців [186]), мінімалістичних концепцій (David E.Pinkerton [248], K.R. Schwarz [254]), експериментів зі звукоспогляданням і звуковисотними техніками (Дж. Демерс [198], Т. Дугіна [45], С. Шип [168-170], О. Щетинський [171]), а також – тишею (К. Майденберг-Тодорова [90]).

Закономірно, що істотний пласт цього напряму утворили дослідження проявів модернізму і постмодернізму в музиці (О. Берегова [10-13], К. Біла [16], П. Гріффітс [214], Ф. Джемерсон [222], Н. Довгаленко [40, 41], Т. Дочерті [200], Ч. Йоуменс [268], О. Зинькевич [50-59], Т. Іванніков [60, 61], Дж. Кремер [231], О. Козаренко [70, 71], О. Коменда [72-74], В. Роейдс [251], Б. Сюта [140-143], О. Щетинський [171], Р. Яців [186]). Неминуча у цьому контексті потреба осмислення змісту застосовуваних термінів зумовила вивчення таких аспектів (зокрема, висвітлених у працях І. Довжинець [42], О. Коменди [72-74], Лю Нін [89], Н. Ревенко [113], Л. Шаповалової [163-167]).

Ще однією істотною складовою для осмислення історико-стильових проявів медитативності в музиці стали спостереження і узагальнення щодо закономірностей **музично-медитативної драматургії.** Вони вивчалися на основі досліджень, присвячених творчості окремих композиторів, а також праць із особливостей драматургії в музиці (Б. Сюта [141-143], Л. Шаповалова [163-167]), змісту (С. Шип [169-170]), проявам споглядальності й катарсису в музиці (О. Самойленко [124-130], Л. Шаповалова [163-167]), у тому числі – у виконавських інтерпретаціях (І. Андрієвський [3]), музичної **темпоральності** (В. Суханцева [139]).

Особливе значення для розуміння змісту, образності і драматургії у медитативних творах мали праці, увага яких зосереджена на різні прояви

сакральності у творчості різних епох (Н. Герасимова-Персидська [22, 23], Х. Гетц [208], Н. Костюк [80, 81], А. Патер [105-107], Л. Півторацька [108], Л. Шаповалова [167]). Осмислення цих аспектів зумовило звернення до досліджень із **музичної семантики** і семантичних вимірів в аналізованих творах (О. Александрова [1], М. Е. Бондас [189, 190], Р. Монелле [243], О. Самойленко [124, 127, 128], Л. Шаповалова [163, 167], С. Шип [168, 169]). Тому, крім класичних підручників, використано праці із різних аспектів аналізу музичних творів (О. Зинькевич [51, 55, 56], В. Москаленко [97, 99], І. Романюк [116]). А оскільки формотворчі й архітектонічні закономірності медитативності в музиці так чи інакше окреслюють **жанрові** проблеми традиційного академічного фонду, було використано положення праць з теоретичних проблем музичного жанру (А. Антропова [6], М. Е. Бондс [189, 190], Д. Доронкіна [44], Н. Костюк [77], О. Самойленко [125, 128], Л. Шаповалова [163, 164, 166], С. Шип [169]).

Для створення загальної картини розгортання «медитативної тенденції» було використано численні довідкові джерела, зокрема – «Українська музична енциклопедія», довідники Національної спілки композиторів України, довідники з історії західної академічної та постакадемічної музики (J. Clendinning [196], I. Chilvers [194], N. V. Gagné [207], E. Strickland [261]). Важливим підгрунтям для дослідження медитативності в композиторській творчості стали дослідження доробку Дж. Кейджа [28, 187, 203, 217, 232, 267], О.Мессіана [193, 238, 239]), А. Лур'є [115], В. Лютославського [221]), П. Оліверос [246, 265], А. Пярта [7, 218]. Також вбачалося доцільним вивчити й розробки із питань доробку українських митців – М. Рославця (Коменда [73]), В. Сильвестрова [40, 43, 49, 88, 97, 102, 117, 119, 121, 134, 205, 206, 225], В. Бібіка [9, 15, 19, 21, 34, 48, 93]), Л. Грабовського [171,219]), І. Карабиця [30, 75, 144], В. Зубицького [5], М. Шуха [20, 47, 94, 114], О. Щетинського [82, 117, 118]), В. Рунчака

[138]).

Загалом же специфіка звернення до медитативних ідей і концептів здійснювалася із урахуванням робіт щодо контекстуальних та жанрово-стильових вимірів розвитку української музики – європоцентричних [8, 95], культурно-історичних, культурно-діалогічних філософічних [22, 23, 26, 39, 53, 100, 116, 131], стильових [36, 37, 41, 61, 74, 113, 116, 171], жанрово-видових [23, 25, 41, 54, 56, 58, 69, 82, 113, 145] і генетико-типологічних [50-52, 55, 78, 145] тощо.

Матеріалом дослідження обрано твори, передусім, українських й деяких зарубіжних композиторів, вивчення котрих сприяло осмисленню як загальних тенденцій у розвитку «медитативних» процесів у західній й українській академічній музичній творчості, так і специфіки втілення медитативності на хронологічно різних етапах та у зв'язку із домінуючими індивідуальними стильовими концепціями. Тому для дослідження були обрані твори, що містили ключовий концепт у своїх назвах, а також ті, в котрих – поза наявності такого визначення – була втілена естетика і характерні особливості медитативності у стилістиці і драматургії. Редукція матеріалу зумовила вибірку із масиву жанру роздуму, генетично пов'язаного в українській музиці із медитативністю (назва є термінологічним відповідником концепту «медитація»).

Опуси, що в хронологічному сенсі не належать до обраного періоду, як і твори зарубіжних митців, переважно залучені задля розуміння динаміки розвитку жанрових ознак медитації, а також чинників, що замістили «орієнтальний» фокус на поглиблення сонорної семантики драматургічних концепцій і створили передумови та / або специфічного жанрово-стильового контексту для різнобічного прогресування медитативності в українській музиці.

До дослідження не були залучені твори, знакові для даного жанрово-стильового напрямку (передусім – В. Сильвестрова і М. Шуха) і вже вивчені

з різних оглядів українськими і закордонними музикознавцями.

Наукова новизна. У дисертації запропоновано оновлений погляд на розвиток медитативності, як специфічної складової творчості українських композиторів останньої третини XX – перших десятиліть XX століть, що сформувалась у процесі рецепції світоглядних концепцій різного походження, зокрема – відображення східних концептів медитативності у західній академічній музиці.

Наукова новизна також визначена аналізом існуючих на сьогодні обґрунтувань понятійного сенсу «медитативність» в українському та західному музикознавстві і окресленням актуального стану вивчення досліджуваної проблематики; систематизацією уявлень про жанрові закономірності музичних медитацій; виявленням значної кількості пов'язаних із медитативністю творів академічної традиції у доробку західних та українських композиторів; вперше здійсненим вивченням окремих творів; розвитком тенденції до адаптування принципів класичного музикознавчого аналізу до сутності предмету дослідження; співвіднесенням сучасного розуміння медитативності із музичним змістом опусів, різних за концептуальним визначенням; окресленням загальної динаміки розгортання медитативності у західному та українському академічному жанрово-стильовому полі.

Також дослідження **доповнено аналізом** існуючих на сьогодні обґрунтувань понятійного сенсу «медитативність» в українському та західному музикознавстві і на основі нової джерельної бази окреслено актуальний стан вивчення досліджуваної проблематики. Також, спираючись на музикознавчий доробок, систематизовано уявлення про жанрові закономірності музичних медитацій. У здобутках західних та українських композиторів виявлено істотну кількість пов'язаних з медитативністю творів академічної традиції, значний масив яких не був вивчений з огляду на цей ключовий концепт. Аналіз окремих творів було

здійснено вперше (у науковий обіг вперше введено аналітичні дані про твори таких українських композиторів, як І. Алексійчук, В. Губа, В. Ларчіков). **Продовжено** тенденцію до адаптування принципів класичного музикознавчого аналізу до сутності предмету дослідження; співвіднесено сучасне розуміння медитативності із музичним змістом опусів, різних за концептуальним визначенням; на основі вивчення наукових джерел і проаналізованих композиторських творів окреслено загальну динаміку розгортання медитативності у західному та українському академічному жанрово-стильовому полі. У дисертації запропоновано оновлений погляд на розвиток медитативності, як специфічної складової творчості українських композиторів останньої третини XX – перших десятиліть XX століть, що сформувалась у процесі рецепції світоглядних концепцій різного походження, зокрема – відображення східних концептів медитативності у західній академічній музиці.

Також:

- проаналізовано існуючі на сьогодні обґрунтування понятійного сенсу «медитативність» в українському та західному музикознавстві і на основі аналізу джерельної бази окреслено актуальний стан вивчення досліджуваної проблематики;
- на підставі музикознавчих праць систематизовано уявлення про жанрові закономірності музичних медитацій;
- співвіднесено сучасне розуміння медитативності з музичним змістом опусів, різних за концептуальним визначенням.

Особистий внесок здобувача. Всі результати дисертації отримані автором самостійно. Внесок здобувача полягає в актуалізації для українського мистецтвознавства проявів медитативності в академічній музиці XX-XXI століть, в аналізі особливостей авторських концепцій новітньої медитативності та існуючих на сьогодні обґрунтувань понятійного сенсу «медитативність» в українському та західному

музикознавстві і окресленням актуального стану вивчення досліджуваної проблематики; в систематизації уявлень про жанрові закономірності музичних медитацій.

Основні публікації у фахових та апробаційних виданнях здійснені одноосібно і присвячені «висвітленню наукового і творчого контексту, який істотно вплинув на появу медитативних творів в українській та зарубіжній музичній творчості, а також виявленню їх жанрових попередників у XIX-XX століттях» [178, с. 31]. Фахові статті в журналах, що індексуються в міжнародних наукометричних базах (Scopus та Web of Science), котрі опубліковані у співавторстві з науковим керівником Л.І.Серганюк, ґрунтуються на авторських матеріалах і висновках.

Теоретичне значення дослідження полягає, насамперед, у доцільності використання його положень та узагальнень в розробці та вдосконаленні стратегій міжкультурної взаємодії, соціокультурних практик і кроскультурної комунікації. **Практичне** значення роботи полягає у тому, що його матеріали можуть використовуватися у курсах лекцій з історії вітчизняної і зарубіжної музики, сучасної творчості, аналізу музичних творів, історії жанрів і стилів, а також в історико-теоретичних дослідженнях культурологічного, мистецтвознавчого та естетичного профілів. Робота може слугувати матеріалом для поглибленого розуміння особливостей сучасного художнього мислення в інших видах мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедр музичної україністики та народно-інструментального мистецтва та кафедрі методики музичного виховання та диригування Карпатського національного університету імені Василя Стефаника. Висновки дисертації були також представлені автором у публічних виступах на конференціях різного рівня в Україні та за кордоном:
міжнародних («*Духовність у сучасному світі: просвітницько - культурологічний підхід»* 24–25 листопада 2024 р., м. Кременець;

«*Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції» 17 травня 2024 р., м. Івано-Франківськ;*«Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синкретичний виміри», 23-24 травня 2024 р., *м. Івано-Франківськ;* «Promising areas of theoretical and applied research» листопад 2024 р.; *«Science at the Frontier of Progress»* 27-29 січня 2026 р., Франція. Париж).

всеукраїнських (*«Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку»* 24–25 листопада 2022 р., м. Івано-Франківськ; *«Актуальні проблеми мистецької освіти»* 23 травня 2024 р., Київ).

звітних конференціях викладачів та аспірантів Карпатського національного університету імені Василя Стефаника упродовж навчання в аспірантурі (2022–2026 рр.).

Публікації. Висновки дисертації викладені у 13 публікаціях, з яких 2 – у фахових виданнях України категорії «Б» за спеціальністю 025 Музичне мистецтво; 1 – що індексуються в міжнародній наукометричній базі Scopus; 1 – що індексуються в міжнародній наукометричній базі Web of Science)у; 2 – у іноземних наукових виданнях; 7 – у апробаційних виданнях (матеріали і тези конференцій).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (286 позицій). Повний обсяг дисертації – 237 сторінок, з них основного тексту – 180 сторінок.

Матеріали дисертаційного дослідження, відповідно до його завдань, структуровано у анотаціях, Вступі, трьох розділах, Висновках і Списку літератури. Перший розділ зосереджено на теоретичних аспектах і вивченні наукових підходів до явища медитативності в музичній творчості, обґрунтувань понятійного сенсу медитативності і жанрових закономірностей музичних медитацій. Другий розділ присвячений передумовам і контекстам розвитку жанру медитації в українській музиці,

зокрема – тенденціям у музичній творчості європейської академічної традиції XIX – XX століть, а також – у композиторському доробку одного з визначних впроваджувачів медитативності в українське музичне мистецтво (В. Бібіку). У Третьому розділі здобув висвітлення новітній «медитативний пласт» в українській музиці, задля чого здійснено огляд розгортання в ній «східної» тематики. Врешті, медитативність розглянута як стилемодулюючий чинник композиторської творчості.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника згідно планів науково-дослідної роботи закладу вищої освіти та наукової тематики кафедри: «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» 2013-2023 рр. (державний реєстраційний номер 0113U006389), «Творчий універсалізм митців української діаспори XX – початку XXI століття: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри» 2022-2024 рр. (державний реєстраційний номер 0122U000893), «Музичне мистецтво в історико-культурній еволюції композиторської творчості та виконавства» з 2025 р. (державний реєстраційний номер 0125U000103).

Тема дисертації затверджена вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 4 від 26 квітня 2022 року). Апробацію результатів дисертації було здійснено шляхом їх обговорення на засіданні кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв Карпатського національного університету імені В. Стефаника. Основні результати дослідження були оприлюднені як 6 наукових статей у фахових та міжнародних журналах, а також опубліковані як тези доповідей 7 статей. З

метою апробації основних і проміжних результатів дослідження було здійснено 8 виступів на наукових конференціях.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ І НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ЯВИЩА МЕДИТАТИВНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1. Музикознавство у пошуку обґрунтувань понятійного сенсу медитативності.

Історія розвитку багатьох стильових напрямів чи тенденцій, а також підходів до їх осмислення і розробки на сьогодні має вже тривалу історію. Натомість значно менший період у академічному музикознавстві досліджують явище музичної медитативності і відповідних явищ (до прикладу, медитативності як принципу, явища і способу світовідчуття). Але ті дослідження, які вже відбулися, виявляють значний потенціал і у найрізноманітніших сферах світової науки і творчості, заторкуючи специфічні творчі аспекти і питання їх зв'язку з міжкультурною взаємодією. Втім, кілька важливих аспектів залишається поза зоною системного і систематичного аналізу українськими науковцями. Адже сфера крос-культурної комунікації належала до державних інтересів, в минулому у більшості випадків визначалася як один з пріоритетів вивчення в імперських наукових центрах.

Конкретні прояви такої взаємодії аналізуються у статтях, дисертаціях, фундаментальних працях чи колективних монографіях; з цієї проблеми проводилися різні конференції та круглі столи. Полюсами зацікавлень є узагальнення фактологічних даних, формування констатаційної бази, аналіз специфіки діалогу між жанрами і стилями в парадигмальному полі різних культур, осмислення глибинних семантичних рівнів окресленої стилістичної палітри, потенціал оновлення мистецької творчості тощо.

Також у новітніх наукових українських музикознавчих працях вже здійснена початкова спроба вивчення сучасних сенсів поняття «медитативність» у науковій (зокрема – музикознавчій) літературі другої половини XX століття. До недавнього часу досить обмежена (порівняно із

західним музикознавством) україномовна література нещодавно збагатилася роботами, котрі орієнтовані на медитативність в музиці. Так, із дослідження його «застосовуваності в аналітичному і теоретичному апаратах при вивченні мистецтва різних композиторів виявляється, що розкриття сенсу «медитативності» часто залишається у загальних культурологічних, філософських, психологічних і релігійних межах» [178, с. 32]. Зокрема, якщо взяти до уваги одне із центральних понять дисертаційного дослідження А. Камєнєвої (медитативність в структурі художньої свідомості М. Шуха «як спосіб осягання світу в інтонаційних вимірах» [66, с. 81], потрібно зауважити, що «воно не набуває чіткого визначення» [178, с. 32] і сама вчена визнає, що «медитативна музика загалом є дуже **неоднозначним поняттям**» [66, с. 42] і «поняття медитативності є багатоплановим та неоднозначним поняттям» [66, с. 77]. На появу «перших публікацій про медитативні композиції... в американській пресі ще у 60-ті роки минулого століття» вказала Антипова у статті «Вплив індонезійського магелану на творчість європейських та американських композиторів XX ст. вндонезвцського» [4, с. 56]. Вчена принагідно зауважила, що вони «фігурували у пресі під заголовками “музика трансу”, “пульсуюча музика”, “процесуальна музика”, "фазова музика”, “музика з повторними структурами”, “музика за зразком”» [4, с. 56]. Таке зауваження цінне тим, що воно показує високий ступінь експериментальності в засвоєнні й адаптації східного досвіду у традиційній сфері впливу західної академічної культури. Така експериментальність простежується у застосуванні до окремих творів такого визначення, як «звучання у медитативному ключі» [66, с. 42].

Звернемо увагу, що констатація присутності медитативності здійснюється і через понятійне словосполучення на кшталт «медитативна лірика», яке застосоване щодо циклу «Вісім прелюдів на слова В. Сосюри» Григорія Майбороди в академічній «Українській музичній енциклопедії»

[150, с. 271]. Його конкретизація здійснена відповідно до традиційного термінологічно-понятійного апарату, застосовуваного для аналізу творчості українських композиторів другої половини XX століття: «завдяки інтонаційній виразності й фактурному розмаїттю музики виявляє багате душевне життя поета, розкрите глибоко психологічно» [98, с. 271].

У цьому ж джерелі міститься важливе з огляду на розмежування споріднених станів зауваження щодо «Хорових прелюдах a cappella» Георгія Майбороди (1983–1984), які не ототожнюються (медитації, роздуми, споглядальність) і втілюють «дискурс … життя усамітненої замкненої душі» [104, с. 272]. Деякі вчені звертають увагу на метафоричності самого поняття «медитативність», і такі наслідки цього, як трудність застосування інтелектуальної рефлексії до пов'язаних з нею музичних творів академічного пласту і набуття самим терміном характеру універсального кліше.

Українська музикознавча наука упродовж кількох останніх десятиліть також активно напрацьовує обґрунтовані і глибокі визначення медитативності, які базуються на різноманітних аспектах музичної творчості та виявляють різні рівні узагальнень. Також традиційним і важливим є те, що галузеві формулювання спираються на дослідження, котрі здійснені у філософсько-етичних працях. Адже в них відбувається фокусування на багатьох аспектах, кожен з яких може виявитись основним для мистецької практики чи конкретного твору. Наприклад, із наведеного у «Сучасному словнику з етики» визначення медитації як «… процесу самозаглиблення і зосередженості з метою самовдосконалення, при якому людина залишається на самоті зі своєю свідомістю» [147, с. 234], що, на думку автора статті, супроводжується деактуалізацією почуттів та емоцій, відволіканням від впливу предметів і явищ зовнішнього світу, можливо почерпнути важливе уточнення. Воно стосується органічного зв'язку мислительних процесів, контролю над виявом емоційності та технологічних

аспектів їх втілення у певному «герметизованому» середовищі. Надалі у справедливості цього зауваження можна буде переконатися при аналізі багатьох творів як визначних зарубіжних, так і українських композиторів, зокрема – Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) і Валентина Сильвестрова, особливі підходи до втілення мистецьких задумів у яких підтверджують і наступну тезу зі щойно цитованої статті, а саме: «Впродовж історії людства виробило дуже багато специфічних форм м[едитації], спільними рисами яких є усамітнення, розслаблення, зосередження. М[едиація] часто є частиною релігійного ритуалу» [147, с. 234]. Адже у значній кількості з медитативних композицій К. Штокхаузена сформовано або відображено різноманітні моделі і підходи до релігійності чи новосакральної обрядовості.

А оскільки українські музикознавчі дослідження цієї сфери базуються на напрацьованих у світовому просторі наукових даних, варто звернути увагу не тільки на їх різноманітність і неоднорідність, а й наявність дискусійних аспектів у термінологічній площині. Так, стилістика й естетика *cantus planus* як одного з різновидів літургічної монодії римської католицької церкви сприяла введенню поняття «медитативності» у витоки західної академічної традиції на підставі таких особливостей церковно-музичного мистецтва, як «плавність, … надлюдська відстороненість, медитативність молитовного очікування Другого Пришестя у позачасовому (чи швидше безчасовому) молитовному просторі» [95, с. 23]. Проте таке твердження – за врахування особливостей творчості епох Бароко, Класицизму та інших, справедливим є лише до певного пласту католицької, та й інших традицій. І тому воно висвітлює певну дуальність внутрі жанрово-видових процесів з огляду на їх стильові характеристики.

Ще глибші джерела медитативності у філософії і мистецтві західної цивілізації виявляються у культурі і філософії античного світу. Так, споріднена з медитативністю інтровертивна споглядальність була

притаманна Піфагору і піфагорійцям, ідеї яких вплинули на майбутню західну філософію й літературу, а через них – на музичне мистецтво. Відомо, що Піфагор час від часу усамітнювався на певний достатньо тривалий період для самозаглиблення, вказаного Арістотелем в його практиці «споглядання неба».

Серед таких ідей – думка про те, що безкорислива наука, яку використовують для споглядання вічного, веде до очищення душі та її остаточного звільнення [202, с. 300]. З витоками західних медитативних практик також пов'язані осмислення цілісності й повноти буття, його гармонічності у Платона і неоплатоніків, які відлунюють у німецьких філософів-ідеалістів (Іммануїл Кант, Йоганн Ґотліб Фіхте, Фрідріх Вільгельм Йозеф фон Шеллінг, Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, Людвіг Андреас Фейєрбах). Наприклад, важливою основою для обґрунтування створюваних композиторами «медитацій» є концепція трансцендентального ідеалізму І. Канта, згідно з якою «предмети, які сприймаються людиною, мисляться надалі не як такі, що існують незалежно від пізнання, а як конструкти нашого пізнавального апарату – «феномени»» [146, с. 113]. Раніше «платонівський вислів про те, що філософія є навчанням для смерті (*philosophiam meditationem mortis esse*)» [245, с. 186]), знайшов розвиток у філософській традиції означений терміном «роздумів про смерть» (*meditation mortis*). Поняття «Meditatio mortis» німецький філософ-картезіанець Йоганнес Клауберг (1622-1665) осмислював як явище відокремлення розуму від тіла.

Ще однією вагомою віхою в окресленні сучасного розуміння медитації у західному світі (після епохи Романтизму з такою показовою для неї відомою як. медитативною лірикою) став жанр, який культивували філософи-раціоналісти. Визначення цього «розумового зосередження-

медитації» або ж «спостереження» звучало як «Betrachtungen», «Betrachtung» (міркування, роздум, споглядання).

У концепції «Betrachten» («увага») одного з німецьких філософів-раціоналістів – Фрідріха Кіршнера (Friedrich Kirchner) – варто наголосити на тому аспекті, який безпосередньо дотичний до музичного мистецтва. Йдеться про естетичний аспект споглядання, який філософ конкретизує так: «Прекрасний лише об'єкт, що сприймається почуттями, а не просто думка; але чуттєві сприйняття, у яких ґрунтується всяке естетичне судження, суть лише сприйняття вищих почуттів, зору і слуху. Нижчими почуттями людина лише осягає речі, а страждання, почуття залишається із ними єдиним цілим. Але через вищі почуття він поміщає їх поза собою, відокремлює від них свою особистість, споглядає їх; світ являється йому тому, що він перестав ототожнювати себе з речами» [228, с. 86]. Крім того, в статті «Kontemplation» він, фактично, говорить про стан «… в якому дух намагається звільнитися від усіх зовнішніх вражень, щоб зануритися у своє нутро, власні ідеї або в Бога» [228, с. 46].

Відтак початок XX століття демонструє вже цілком сучасне розуміння медитативності, яке поглиблювалося у працях представників «філософії життя» (Фрідріх Ніцше, Георг Зіммель, Освальд Шпенглер, Альберт Швейцер) – ще одного з магістральних напрямів того ж періоду.

Сягаючи найглибших пластів з огляду на релігійно-містичний, культурологічний і, врешті, естетичний огляд медитативності як явища, концепта, фрактала і навіть індивідуального і колективного поведінкового патерну, важливим є розрізнення двох базових моделей медитацій. У намаганні знаходження аналогій щодо цих моделей у межах сучасного розуміння медитативності у музичному мистецтві на підставі прадавніх ведичних джерел, звертає на себе увагу двадцять другий шлок шостого параграфу священного ведичного тексту «Майтраянія Упанішада». У ній міститься розрізнення містичного медитаційно-аудіального досвіду на

«слові» та на “не-слові”, що полегшує осмислення естетичних та стилістичних спектрів медитативної музики: «Вони слухають звук ефіру в серці... Вони порівнюють його з сімома шумами, схожими на річку, на дзвін, на бронзовий посуд, на колеса візка, на квакання жаб, на дощ, і на те як людина говорить в печері. Пройшовши за межі цього по-різному сприйнятого звуку і оселившись у вищому, беззвучному (не-слові), непроявленому Брахмані, вони стають нерозрізненими і невідрізненими, настільки різні аромати квітів поєднуються у смаку меду» [235].

Диференціацію в архаїчних духовних техніках зауважив Мірча Еліаде, відокремивши екстазі (прискорений ритм дихання в шаманізмі) і енстазі (усвідомлений ритм дихання у буддизмі) і пов’язавши їх з пошуком універсальної гармонії. У його праці, звернувши увагу на розгортання логічного ланцюга від смислової пари «йогічної концентрації і медитації» до «зосередження і гіпнозу» у описі та аналізі техніки самовладання, а також з огляду на тему нашої роботи, звернімо увагу на наступне. М. Еліаде вказує на принциповість сотеріологічного характеру для індійського метафізичного знання як знання вищої реальності «бо воно одне приносить порятунок. Сотеріологія (грец. σωτηρία «порятунок» + грец. λόγος – вчення, слово) – богословське вчення про спокуту та порятунок людини. Існує у буддизмі, християнстві (є частиною догматичного богослов'я), ісламі. Розкриваючи місію Боголюдини, сотеріологія розкриває шлях спасіння кожної людини через віру і нерозривно пов'язана з вірою благодатне перетворення життя.

Саме з цього знання людина “прокидається”, відкидаючи ілюзії феноменального світу. “З допомогою знання” – це означає практикувати відчуженість, що допомагає людині виявити свою сутність, з'єднатися зі своїм “істинним Я” ... Так знання стає формою медитації (підкреслення моє. – Ю.Ке…)» [172]. Відтак досягнення у медитації рівня вищого знання забезпечується знанням, яке набуває значення умови для повноцінного

проникнення у свою власну сутність і осягнути себе як частину цілісної, гармонічної світобудови.

Показово і важливо, що шлях до дослідження проявів медитативності в музичному мистецтві накреслено засновником феноменології Едмундом Гуссерлем. Е. Гуссерль майже не звертався до буддійської філософії. Карл Шуман вважав, що ним було прочитано тільки кілька буддійських першоджерел. Єдиним текстом, що торкався цієї проблематики, був відгук 1925 р. на перевидання німецького перекладу «Сутта-пітаки» Карла Ойгена Ноймана [220].

Джерела виявлення певної спільності між медитативністю і феноменологічною редукцією криються в його концепції про аподидактичні істини як заснованих на логічній необхідності, незаперечних і не потребуючих передумов. Окрім цього, саме музичний феномен у європейській і ширше – західно-цивілізаційній культурній практиці замістив концепцію «музики сфер» та вслуховування в її виміри.

Як і в медитації, зовнішній світ «виноситься за дужки» оскільки існують сумніви в його «об'єктивній реальності» як такій, що не є аподидактичною (бо вона сприйнята свідомістю людини). Тому до дослідження медитативності в музиці не можна застосовувати готову «методологію» чи готові наукові моделі, оскільки медитація та її форма (за всієї умовності цього терміну в обраному контексті) є не моделлю, а процесом, що перетікає саме у тому вигляді, який запропонував композитор.

Витоки ж творчих експериментів українських композиторів останньої третини XX – перших десятиліть XXI ст., хоча вони містяться також і в багатьох пластах української та праукраїнської духовності і властивих автохтонній культурі сакральних практиках, у багатьох випадках виявляються пов'язаними не тільки і не стільки зі східними релігійними витоками, а із західними філософськими, релігієзнавчими, психологічними джерелами, а також західною академічною музичною творчістю різних

стилів і напрямів (у найширшому сенсі – і культовою, і світською). Однією із причин такого бачення є те, що саме в західних наукових працях і мистецькій творчості упродовж майже всього XX століття здійснювалася недоступна із об'єктивних причин для українських науковців і композиторів «адаптація» східного матеріалу щодо іншого типу цивілізаційної свідомості, філософії, принципів творчості тощо.

Підтвердження цього знаходимо, наприклад, у праці «Багатоманітність медитативного досвіду» (Нью-Йорк, 1977) відомого американського дослідника проблем буддійської медитації Деніела Големена (Daniel Goleman). Показово, що ця праця є своєрідним продовженням праці американського психолога Вільяма Джеймса «Багатоманітність релігійного досвіду» (William James. «The Warietes of the Religious Experience». Перше видання – 1902 рік). Наступна монографія В. Гоулмена – «Медитативний розум» («Meditative mind». Los Angeles: Jeremy Tarcher, 1988) – ще суттєвіше тяжіє до філософсько-психологічних узагальнень і тим самим підтверджує продовження «лінії», започаткованої 1902-го року. Серед джерел у ній вказано на індуїстську бхакті, іудейську каббалу, християнський ісихазм, ісламський суфізм, трансцендентну медитацію, аштанга йога патанджалі, індійську тантру і кундаліні-йогу, тібетський буддизм, японський дзен, «четвертий шлях» Георгія Гурджієва і «безумовне усвідомлення» Джідду Крішнамурті. І хоча ця праця присвячена, передусім, аналізу особливостей медитативної практики, увага звернена на її винятково ємкий і водночас мистецьки-яскравий епіграф з «Листя трави» Уолта Уітмена: «І раптом на мене зійшло і простяглося довкола таке почуття спокою і світу, таке всевідання, вище будь-якої людської мудрості, і я зрозумів... що Бог – мій брат, і що його душа – мені рідна, і що центр Всесвіту – любов» [269, с. 115]. Ця цитата яскраво ілюструє одну з основних

цілей медитативних практик – відчуття внутрішнього осяяння і, під його впливом, сутнісної духовної трансформації людини-творця.

Але якою б численною не була література, котра присвячена медитації, все ж у тотальному поширенні цього досвіду відіграло не менш тотальне захоплення Сходом представниками західної цивілізації. Тому не дивно, що в межах наступного року від вище згаданої праці була оприлюднена 1978 року монографія американського культуролога Едварда Ваді Сайда (Edward W. Said) («Орієнталізм. Західні концепції Сходу» («Orientalism. Western concepts of the East»). Серед багатьох інших досліджень до сьогодні в опануванні світу східного медитативного досвіду її важлива роль зумовлена тим, що Е. В. Сайд на основі аналізу західних літературних текстів визначив етапи формування і напрями уявлення про Схід, як феномен виняткової культурно-мистецької ваги. «Орієнталізм» як явище і як термін був проаналізований вченим у багатьох сенсах, наприклад – як стиль мислення і особливість світосприйняття, котре поширене в західних інтелектуальних колах; як дискурс уявного домінування Заходу над Сходом; врешті, як існуючий впритул до кількох останніх десятиліть колоніальний дискурс орієнталізму в культурі західного світу, до якого належать античні уявлення про культуру доступного Сходу, сформований у Середньовіччі образ арабського світу, великобританські міфи про Індію, надзвичайні «відкриття» Єгипту після Наполеонівських воєн тощо. Важливим висновком Е. В. Сайда є розуміння, що сприйняття східного світу як світу міфів і догм породжувало нові міфи і догми в гуманітаристиці, естетиці, філософії, соціології, культурології та інших наукових сферах.

Закономірно, що ці особливі образні, міфологічні, фантастично-казкові чи релігійні образи мали винятковий вплив на тих діячів мистецтва, яким ці сфери були близькими чи привабливими. На сучасному етапі і «східні» впливи, і взаємодія з культурами цього ареалу істотно активізувалися, стимулюючи до поглибленого вивчення медитативності серед актуальних

питань мистецтвознавства. Результати методологічно і предметно різних наукових сфер є важливим підґрунтям для музикознавства, яке, зі свого боку, виявляє у відповідних музичних тенденціях важливі аспекти світоглядного плану і створює передумови для оновлення і збагачення загальної гуманітаристики і компаративістики, культурологічних, естетичних досліджень тощо.

Але осягнення медитативності, як однієї з якостей музичного мистецтва і її проявів у кожному конкретному опусі, причому – у випадку української музики – начебто істотно віддаленої від її східних витоків, відкриває потребу особистісного осягнення різних граней цього досвіду і досягнення певного рівня у його розумінні. Шлях до цього привідкриває особистісне усвідомлення, яке так чи інакше виявляється композитором. Ось, наприклад, опис особистісного усвідомлення ментальної трансформації на шляху до медитації, зафіксований вищезгаданим Деніелом Големеном у передмові до праці «The meditative mind: the varietes of meditative experience» («Медитативний розум: різновиди медитативного досвіду»): «Ми зрозуміли і оцінили рафінованість і витонченість східних систем понять для опису пробуджених станів свідомості. Упродовж близько 4000 років східні релігії розкривали карти і схеми територій внутрішнього пошуку. Деякі з них ми змогли зрозуміти, тоді як інші базувались на культурних традиціях надто чужих для нас, щоб їх можна було використовувати. … Ніхто з нас не був у стані досягти цього з допомогою тільки психоделічних речовин…» [211, с. 92]. Але тільки при безпосередньому дотику до традиції відбувалося бажане переродження сакрального рівня: «…я відчував, що моє серце розкривається і відчував прилив всепоглинаючої любові, якої я раніше не відчував. Можливо, це і був шлях – розчинитися в любові» [211, с. 98].

З цього твердження складається судження про множинність шляхів і предметів медитації, а отже – можливостей втілення самого цього стану в

музичному мистецтві. Наступним кроком, очевидно, є осмислення самого явища медитації (лат. meditatio, від meditor – роздумую) у її найбільш типових тлумаченнях як роздуму, споглядання чи самозаглиблення, які здійснюються з метою досягнення духовного просвітлення. Варто звернути увагу на визначення цього терміну в музичному аспекті. Наприклад, у одному із найпопулярніших інформаційних ресурсів вказано, що музика для медитації – це музика, «яка виконується для допомоги в медитації» [239], тобто наголошено на її ужитковому сенсі. Цей ракурс невдовзі констатовано спеціально: «Поняття також включає музику, яка виконується як акт медитації» [239]. Водночас на цьому ресурсі диференційовано можливість використання відповідної естетики і стилю в обрядово-релігійному і, відповідно, позарелігійному сенсах у зв'язку саме із новою та новітньою музичною творчістю: «Вона може мати певний релігійний зміст, але останнім часом її асоціюють із сучасними композиторами, які використовують техніку медитації під час композиції або пишуть таку музику, не зосереджуючись на певній релігійній групі» [239].

Тому медитативність визначається як якість музичного мислення чи типу музичної драматургії на відміну від її зовнішніх проявів у так званих «статичних композиціях» (чи навіть сприйняття такої музики як своєрідної медитації). З цього питання в українському музикознавстві також присутні різні позиції. Наприклад, Валентина Редя при визначенні характерних рис стилістики у вокальній композиції «Лишь розы увядают» з циклу «Elisium» для голосу з фортепіано Артура Лур'є зауважила: «За видимої однорідності, безконтрастності, удаваної повільності – ознаках так званої медитативної драматургії, – можемо говорити про асоціації з "ідеєю потоку", пов'язаної із зображенням еволюційного процесу мікрозмін (при зовнішній статиці)» [115, с. 47]. А відтак медитативність відноситься нею до зовнішніх прикмет,

що є закономірним внаслідок поглибленої уваги до проявів символізму в творчості цього композитора.

Натомість Анна Каменєва визначає медитативність як «спосіб світобачення з домінуванням Я-свідомості автора, ліричного героя твору» і вказує на інші ознаки – «монологічність, роль поетичних засобів символізації, мовленнєву інтонацію з “прозовим” принципом організації музичного часу» [67, с. 112]. Різниця у таких підходах, видається, зумовлена не стільки методологічними, скільки історичними умовами і специфікою «розгортання» медитативності в європейському мистецтві й безпосередньо в українській музиці.

Тому вельми плідним виявилося «винесення» у науковий і творчий простір розуміння того, що на сучасному етапі розвитку музикознавства медитативність вже відмежована від статики (статичний, адинамічний типи драматургії) на основі осягнення специфічної процесуальності (неконтрастна і не обов’язково монотематична драматургія). А. Кравченко вказує на присутність такого типу драматургії в камерно-інструментальній музиці Євгена Станковича – тріо «Квітучий сад… і яблука, що падають у воду» (1996 р.), секстетах «Що сталося в тиші після відлуння» (1993 р.) і «Міражі…» (2014 р.) [82, с. 252-253]. Що показово, джерелами цієї характерної властивості є філософсько-естетичні принципи східного походження, оскільки значна кількість такого роду творів асоціюються зі філософією східного генезису, значною мірою – практикою медитативного споглядання найрізноманітнішого спектру, що поширена в індуїзмі, буддизмі і даосизмі і яка вплинула на зміни світоглядного рівня в західному мистецтві.

Багатство різновидів медитативної драматургії, виразна оригінальність авторських підходів в творах останніх десятиліть зумовила пошук термінологічного вираження понятійної диференціації. Зустрічаються різні констатації: не орієнтованого на необхідність упорядкованого вираження

процесу споглядаючого і розмірковуючого і при цьому спонтанного роздуму; «неконтрастної монодраматургії» (В. Бобровський): принципової естетичної константи однойменного жанру (В. Єкімовський). Ольга Гуркова, систематизуючи типи драматургії в українській камерно-вокальній творчості, звернула увагу на її класифікацію, здійснену Б. Сютою на матеріалі 1960–1980-х років. У цій класифікації медитативний тип наведено в ряді оповідного, контрастно-предметного, контрастно-оповідного та ігрового [30, с. 30]. З огляду на присутність медитативності у масштабних багаточастинних творах, в музиці аналізованого періоду конкретне розташування таких частин не регламентоване. Зокрема, в одночастинній Симфонії № 3 для струнних (1978) Івана Карабиця, що, за О. Зінкевич, «… формується варіюванням інтенсивності звукового потоку» (цит. за: [30, с. 36-37]), медитативними виявляються обрамлені розділи.

Одиничними в українському музикознавстві є праці, в яких джерела медитативності як явища жанрового порядку і драматургії називаються у ході вивчення релігійної, зокрема, християнської творчості. Цей фактор виразно показує, що сучасна багатозначність ключового поняття зумовлена історично: «… на християнському Заході це слово мало два сенси. З одного боку, воно означало філософське зосередження … З іншого боку, воно використовувалося у релігіозному значенні, відображуючи розумове зосередження на релігіозному предметі (наприклад, медитація на стражданнях Христа). Разом з тим, обидва сенси медитації (релігіозний та філософський) означали певну людську ініціативу, тобто напрям розуму та зосередження сил душі, що не потребують живої відповіді зі сторони Бога, не передбачає спілкування з Ним як діалогу, здійсненного лише в молитві» (цит. за: [67, с. 78]). Таке твердження підводить до висновку про присутність певної замкнутості у медитаційному процесі, а в його межах – значення у її мистецьких виявах фактору зосередженості на власних або внутрішніх відчуттях умовного «медитуючого» чи створюючого (тобто самого

композитора). Діалогічність як ознаку спілкування людини з богом відзначають й інші вчені, зокрема – Л. Шаповалова: «Церковна музика (спів), володіючи енергетично-вібраційно-знаковою природою, найбільш дієво сприяє обміну природами, коли людина з благодаті отримує від Бога те, що Бог має за своєю природою. На цій основі народжується синергійне розуміння буттєвого зв'язку між музикою та людиною як між творінням та Творцем» [163, с. 15].

Цікаві підказки для розуміння глибинних джерел семантичних та інших особливостей сучасних музичних медитацій (у тому числі – в українському мистецтві), особливо ж створених на ниві християнської релігійності або містичності, виявлено у роботі Христини Гетц (Christine Getz) «Марія, музика та медитація. Священні бесіди у Пост Тридентському Мілані» («Mary, Music, and Meditation. Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan») [208]. Зокрема, ця авторка вказує на літургійні композиції для свят у культах біля вівтарів Санта-Марія-делла-Скала та Санта-Марія-пресо-Сан-Чельсо, які відтворювалися у дидактичній поліфонії для побутового використання «… всі вищезгадані культи частково залежали від книг з медитації місцевою мовою як засобу роз'яснення духовних концепцій, на яких вони були засновані, та допомоги їхнім мирянам у досягненні піднесеного почуття ототожнення з Богородицею в медитації над цими концептами» [208, с. 10].

Важливими є і виявлені Х. Гетц деталі здійснення цих медитацій на підставі книги Альберто та Кастелло «Rosario della Gloriosa Vergine Maria» (XVI ст.), а саме – шлях розмірковування чи радше занурення у певний образ. Як приклад наводиться медитація на свято Введення у храм Богородиці: «… читач навчається розмірковувати над моментом, подумки вибудовуючи його картину. З цією метою медитація містить великі графічні деталі та переплітається з пророчою цитатою з шостого розділу Пісні Пісень, тексту, який середньовічні письменники часто використовували для

підтвердження історичної події, яка вилучена з біблійних оповідань про Богородицю» [208, с. 10].

На підставі цих міркувань виникає розуміння, що основою медитацій, яка визначає її засоби, є процес опанування певними сакральними змістами, що вкладені у той чи інший образ. І що доцільно зафіксувати – це апелювання до історичних подій або паралітургічних традицій, які не належать до канонічного текстового корпусу, але відкривають шлях до розширення залучених до сакралізованого християнською медитативністю простору образів і контекстів. Крім цього, за врахування властивої для сучасності уваги до історично віддалених деталей багатьох процесів, це зауваження про поєднання візуальних і вербальних факторів у поглибленому осмисленні сакрального образу чи події виявляється значнтм для обґрунтування, скажімо, новітніх жанрових ідей. Наприклад, цей імпульс відзначено щодо творчості одного з українських композиторів: «…саме медитативна установка творчості стає поштовхом до створення духовної музики» [67, с. 130].

Зважаючи на те, наскільки важливі для розвитку української музики були літературні та інші позамузичні джерела, об’єктом медитації можуть виявитись і образи природи, передусім – ті, що внаслідок особливої зосередженості на них формуються як самоцінні пейзажі. Показовий аналог надає українська поезія. Зокрема, цю властивість відзначено у творчості Володимира Самійленка: «…головне новаторство “Весняних елегій” полягає в майстерному використанні психологічної складової поезії. У творі практично відсутні пейзажні елементи (як і описовість у цілому), проте, зануривши читача в зображений світ думок і почуттів, автор дає йому змогу через емпатію осягнути красу весняної природи…» [137, с. 560]. Засобом для досягнення такого результату є зміна якості сконцентрованого споглядання («пейзажна предметність окремих творів … переходить у роздум» [17, с. 21]); переосмисленням і збагаченням компонентів, що

можуть застосовуватися для мистецького синтезу з цією ж метою (« …*медитації-веснянки* авторства В. Самійленка вирізняються цікавим поєднанням різних естетичних та світоглядних концептів: розуміння природи як втілення космічної гармонії, оригінальності ритмічної структури, рефлексії від споглядання зовнішнього світу, що переходить у самозаглиблення» [137**,** с. 559]).

Показово, що різновидом медитації як «генетично пов'язаної із псалмами, кантами, гімнами …» [96, с. 67], вважається молитва. Спорідненими жанровими феноменами в мистецькій сфері є пейзажна лірика, у якій «… настрій ліричного героя, викликаний спогляданням, філософськими та медитативними міркуваннями з приводу художнього осмислення світу» [96, с. 67], а також рубаї.

Правомірним є й понятійне поєднання «медитативна лірика», як визначення жанрово-тематичного різновиду поезії різних історично-стильових періодів. Частково підставою для цього є те, що медитативна лірика в поезії споріднена із філософською і релігійною, але не тотожна їм внаслідок домінування індивідуалізованої споглядальності. Її витоки у цій сфері простежується у творчості Григорія Назіанзіна (Богослова). Своєрідний «контрреформаційний» варіант релігійних медитацій створив іспанський містик XVI століття Хуан де ла Крус.

Інтенсивний розвиток цього поетичного жанрового напряму відбувся у XVIII ст. і його початком стали видання поеми англійського поета, зачинателя так званої цвинтарної поезії епохи сентименталізму, філософа і богослова Едварда Юнга «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть і безсмертя» («The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality», 1742–1745)) та «Елегії, написаної на сільському кладовищі» («Elegy Written in a Country Churchyard», 1750 або 1751) його співвітчизника, поета-сентименталіста Томаса Грея.

У період Романтизму медитативність в поезії значною мірою

пов’язується із елегією та монологом, що замістили у цій сфері класичну оду і відповідно змінили засоби вираження медитативних настроїв (рубіж – «Поетичні медитації» («Meditations poetiques», 1820), «Нові поетичні медитації» (1823) французького поета Альфонс Марі Луї де Ламартіна). Зміст розгортається як міркування про усамітненого ліричного героя, який вперше у французькій поетичній літературі концентрується на таємниці природи й кохання, змісту життя і смерті, способів осягнення Бога і нескінченності.

В українській поетичній творчості чи не найяскравішим прикладом є присутність медитативності у творчості Тараса Шевченка. Літературознавці зараховують такі твори, як зачин поеми «Гайдамаки», «А. О. Козачковському», «Лічу в неволі» тощо (і навіть внесення цього поняття у академічну «Шевченківську енциклопедію»). Відповідно до літературознавчого спрямування, визначення такого роду явищ у цьому джерелі подано через поняття «Медитація філософська» як назви жанру. Так само до його проявів зараховані «… твори медитативної лірики, котрі, крім загальнішої ознаки глибокого особистісного роздуму, відмітні скерованістю теми на масштабні питання світоустрою і людського буття; виклад М. ф., не втрачаючи худож.[ньої] образності, відзначається наближенням до структури понятійного розміркування та умовиводу (тобто ключові лексеми М. ф. не просто понятійно репрезентують реалії, що є віхами майже будь-якого поетичного роздуму, а наближаються до статусу понять-концептів)» [18, с. 129]. Поступово посилюється віддалення від абстрактної споглядальності та елегійності. ХХ ст. взагалі привносить відмову від жанрової типологічної визначеності і до певного часу максимально «розосереджує» жанрово-стильові константи у кількох напрямах.

Характерні риси цього процесу простежено і в дослідженнях творчості українських поетів-шістдесятників і представників молодших поколінь.

Так, Михайло Жилін у статті «Екстаз і аскеза: до питання про філософічність поезії Василя Стуса відзначив у спадщині цього визначного поета» медитативні якості, причому здійснює диференціацію двох варіантів медитативності. Один з різновидів – медитативно-емоційна лірика, у якій дослідник вбачає давнє коріння і, використовуючи дослідження Юрія Шереха, пов'язує його, знову ж таки, з творчістю Т. Шевченка. Самоототожнення Стуса з Шевченком, яке відчитав Юрій Шерех, виявляючись, зокрема, у способі поетичного мислення, який саме й визначає жанрову природу твору, засвідчує наявність великої традиції, яка починаючись у Середньовіччі, через бароковий пієтизм триває аж до новітньої доби. Основоположними в ідентифікації медитативно-емоційних жанрів є, здається, явища архітектонічного рівня, а саме пафос та ідея. З цього погляду, медитативно-емоційні « … за логікою концепції "автентичного буття", мусять інтерпретуватися як філософські» [46, с. 172].

Як згодом і в музичних медитаціях, у поезії В. Стуса відзначено інтелектуалізм.

У подальшому аналізі, створеному М. Жиліним, виявлено ті ж причини, що вбачаються основою складності виявлення повного спектру медитативності в музичних творах. Тому передусім необхідно звернути увагу на те, що фокус його медитацій не завжди спрямовується до «світлих» зачинів. Він «… найбільш очевидно починає простежуватися з появи "темних" метафор із рідковживаними лексемами. "Вода – як вурда переляку" і згадане "вурдиться печаль", "гурмом басалиг шумує суходіл" та безліч інших – перший сиґнал втручання філософічності в царину ліричного, принаймні на рівні рецептивному» [46, с. 172]. Окрім цього, цінним є розуміння суміщення сутності понятійних аспектів і – як наслідок – ускладнення аналізу: «Свідоме затемнення смислу поезії, реалізоване Василем Стусом, стало очевидною причиною для подальшого змішування понять "інтелектуалізм" і "філософічність"…. Відтак, у

підсумку ця поезія характеризується “глибокою філософською ускладненістю”» [46, с. 172]. У західній літературі, як вважається, медитація кристалізувалася як жанр завдяки поемам «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть та безсмертя» Е. Юнга та «Елегії, написаної на сільському кладовищі» Т. Грея, збагачуючись під впливами елегії, стансів, філософської поезії в прозі та інших жанрів і, навпаки, впливаючи на поезію Лазаря Барановича і Григорія Сковороди.

У світовій літературі вона отримала розвиток в «Поетичних медитаціях» і «Нових поетичних медитаціях» А. Ламартіна, «Дуїнських елегіях» Р.-М. Рільке. В українській літературі як семантична якість символіко-семантичного рівня притаманна творам Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Л. Українки, В. Самійленка, М. Вороного, П. Тичини, М. Рильського, М. Зерова, Є. Плужника, В. Свідзинського, М. Бажана, Л. Первомайського, Б.-І. Антонина, В. Мисика, Ліни Костенко, Л. Талалая, П. Мовчана тощо. .Тому закономірно, що в українському літературознавстві медитація трактується як «різновид феноменологічного метажанру, жанр ліричної поезії, в якому автор у стані глибокої зосередженості, врівноваженості й відстороненості розмірковує над онтологічними, екзистенційними проблемами, схильний до філософських узагальнень, до натурфілософських, етичних, соціальних акцентів» [91, с. 22-23]. Відповідно, властивості медитації – це «виявлення авторської свідомості через образ суб’єктивованого ліричного героя, який перебуває у полі драматизованих опозицій» [91, с. 23], зосередженість «на художньому аналізі душі, співвіднесеної з довкіллям» [91, с. 23], домінування інтонацій-роздумів, інтроверсій – поширюються на медитативність.

Перед тим, як екстраполювати основні концепти наведених вище міркувань і висновків на музичне мистецтво у його сенсі, як результату

творчо-ментально-психологічної (та іншої) діяльності, потрібно звернути увагу ще на декілька аспектів.

Медитативність передбачає редукцію зовнішніх впливів у свідомості впритул до ідеального варіанту позбавлення від них і наближення до інваріантної інстанції, що надає єдності емпіричному «я». Відтак продуктом є інтенціональний об'єкт («ноема» або *cogitatum*), у феноменальному досвіді складений у цілісність зі звукових відчуттів і функціонуючий як музичний твір. І саме твір як цілісність з феноменологічного погляду, а не з огляду на опосередкований досвід та мову як відокремлюючий від першоджерела (тобто сам звук) знаками прошарок, може виступати як аподидактично «чистим» знанням. За цих умов твір як феномен може «споглядатися» і сприйняття його феноменальної «абсолютної істинності» може досягатися зосередженням, звільненим від спокус зовнішньо-зорієнтованого досвіду. Натомість, звернувшись до парадигмальних закономірностей площини буддійської філософії, твір як вияв свідомості і її безперервності може постати «моментом усвідомлення» аподидактичних явищ, хоча в кожному з них присутня пам'ять про попередні «моменти».

Водночас саме «споглядання» звуку чи «занурення» у звук, причому, як уявляється, без надання провідного значення дієвому чи пасивному способу взаємодії із сакральним рівнем такого «споглядання», стало особливо приваблюючим фактором для музикантів. Істотне мотивування для такого процесу знаходиться знову у популярних із недавнього часу ведичних знаннях. Згідно з ними Всесвіт у всій його повноті, – тобто у усіма присутніми у ньому божествами, «небесними» сферами та всіма можливими у ньому способами існування, – «…може бути сконцентрований у кількох мантрах» [172], що представляють собою поєднані на сакральних основах звуки, санскритські слова чи групи слів: «Мантра – це "символ" в архаїчному значенні слова: одночасно і символізована "реальність", і "символізуючий знак". Існує певний таємничий зв'язок, з одного боку, між

містичними літерами та звуками мантри (матрицями, тобто “матерями”, і біджами, насінням) і внутрішніми органами людського тіла, а з іншого, між цими органами і сакральними силами, що перебувають у космосі приховано чи явно» [172]. У такому «резонуючому» варіанті Всесвіт постає «як акустичний, а то й хроматичний, формальний, субстанційний і т.д.» [172]. Навіть безтекстовий звук чи звукові сполучення у такому контексті постають як певні символи, внаслідок чого, – використовуючи вислів М. Елаіде, «працюючи над “символом”, людина пробуджує всі сили, що належать до нього, на всіх рівнях світобудови» [172].

А оскільки в медитативному мистецтві, як в медитації в духовній практиці, важливою є і техніка досягнення результату, і саме тривання процесу, то така техніка певним чином втілюється у стилістиці творів вже відповідно до їхньої концепції. При цьому, йдучи за Еліаде і не залежно від етнічного чи релігійного факторів, необхідною умовою є цілеспрямована і безперервна концентрація на одному об'єкті – фізичному об'єкті, думці (прояви істини) чи Бозі [172]. Тому медитативна творчість, на відміну від сповненої увагою до психічних порухів, контрастів, асоціацій, втілень діалектичного розвитку тощо естетики більшості музики Нового Часу, повинна апріорі бути іншою: «Віддана у владу асоціативних зв'язків, породжених відчуттями .., людина проводить свої дні в постійних психічних коливаннях, які є зовнішніми щодо нього. Почуття або підсвідомість безперервно вводять у свідомість об'єкти, що опановують його і змінюють його відповідно до своєї форми та інтенсивності. Асоціації розсіюють свідомість, афекти збуджують його, “жага до життя” обманює його зовнішніми проекціями. Навіть у своїх інтелектуальних зусиллях людина пасивна, тому що перебіг її мирських думок … неминуче залежить від об’єктів. Зазвичай думка з’являється на якомусь невизначеному, безладно мерехтливому тлі, що підживлюється відчуттями, словами і пам’яттю» [172]. Ці твори має вирізняти ясність і послідовність, які організовують,

супроводжують і спрямовують виявлений у творі «потік» усвідомленості і сконцентрованості, а також витісняють несуттєві асоціації, «відходи від теми», вторинні емоції і тощо. По суті, це означає подолання екзистенційної тривоги, тобто мети, досягнення, яка є надзвичайно важливою для духовних вимірів існування людини в умовах тривог і навіть катастроф сучасності.

В українській культурно-мистецькій скарбниці такі стилістичні якості пов'язані із явищем монодійного богослужбового співу, зокрема, таким його «параметром», як «… плинність мелодичної лінії у горизонтальному звуковому просторі, що створювало відчуття внутрішньої зосередженості …» [76, с. 59]. І ця властивість є першорядною не тільки у зовнішніх проявах, а й на глибинних рівнях: «виконавську специфіку української сакральної музики складають … синкретична взаємодія слова і мелосу, що об'єднуються в глибинному медитативно-молитовному стані» [107, с. 190].

Різні дослідники підкреслюють безперечність причетності медитативності до розгортання й нарощення векторів у межах духового напряму академічної музичної творчості і при цьому вказують на її важливість у жанрово-стильовому вимірі й джерелах індивідуального світосприйняття і мистецького мислення. Наприклад, Т. Іванніков виокремлює її як таку, що належить до «загальної для нашого часу тенденції медитативності, що бере початок зі східних практик релігійного трансу, психоделії або широко сприйнятих модусів споглядальності і рефлексії» [61, с. 4]. Втім, ще у 1933 році американський музичний критик Лоуренс Гілман (Lawrence Gilman) у відгуку про «Пасторальну симфонію» великобританського композитора Ральфа Вогана Вільямса (Ralph Vaughan Williams) надав таку характеристику медитативності в музиці: «Є велика музика, яка носить своє серце на рукаві, без упередженого ставлення до його величі. Є й інша музика, велика в іншому сенсі, до якої потрібно уважно прислухатися через тихий голос, яким вона говорить, через незвичну мовлення, яким викладена ця мова; і, перш за все, тому, що те, що каже нам

творець музики, просякнута змістом поезії, **яка повністю медитативна і внутрішня, повністю належить внутрішньому баченню та внутрішньому слуху**... Якби тиша могла говорити, тиша глибокої уявної мрійливості, її голосом була б ця музика» [254, с. 224]. Тому не можна однозначно стверджувати, що авангардні і поставангардні (у хронологічному сенсі) процеси належать виключно останній третині минулого століття.

Отже, оновлення до певного часу пануючого розуміння медитативності зумовило зміну ракурсу методологічних підходів. Відбулося зміщення від історико-культурного тлумачення такого роду явищ, в яких було дистанційовано східні і західні інтерпретацій та джерела медитації, до тлумачення явища, як універсальної властивості мислення (і в релігійному, і філософському, і мистецькому та інших сенсах). Це спричинило відмову від переважно формального чи статистичного констатування присутності медитативності в музиці і прирівняння таких творів до статичної композиції / статичної драматургії і натомість – активізацію можливостей оновлення понятійного апарату. Такого роду якість «зсуву» у музичному мисленні описав американський музичний журналіст і критик Роберт Шварц з огляду на значення зануреності у підсвідомі пласти власного «я», відкриття нових ресурсів у такому медитативному зануренні, вияв яких спонукався також і молитовною практикою: «Сталося так, що, намагаючись справді налаштуватися на високу хвилю натхнення, я заборонив моєму розуму брати участь у творчому процесі. В результаті я вийшов за межі заздалегідь встановлених рамок, і музика почала струмувати через мене, затоплюючи всі можливі межі, споруджені раніше. …я молився перед початком кожного концерту, щоб бути досить чистим і сильним, зуміти ясно почути джерело натхнення та дозволити йому розкритися в мені. Звичайно, багато фрагментів музичного матеріалу готувалися заздалегідь як частина загального цілого. Але під час найкращих концертів я грав те, про що раніше

не міг і підозрювати» [254, с. 43].

1.2. Жанрові закономірностей музичних медитацій у музикознавчому осягненні

Новітні методологічні підходи до вивчення принципів сучасної творчості процесу сприяли тому, що в розумінні медитативності поступово були виокремлені властивості не тільки образно-тематичної, а й жанрової природи. З'ясовується, що, на відміну від західного світу, в якому аналогічний процес набув поширеності і суттєво посилився упродовж трьох останніх десятиліть XX століття, в українській музиці ця тенденція активізується і наростає водночас із розгортанням постмодерних чинників у 1980-ті – 1990-ті роки. При цьому істотні імпульси для поглиблення творчих процесів надавала взаємодія теоретиків і композиторів, хоча загалом в українському музикознавстві медитативність досліджувалась епізодично або на матеріалі творчості окремих композиторів.

Стимулюванням до розгортання жанрово-стильових принципів медитацій в музичній творчості із останньої третини минулого століття й залучення незвичних прийомів (наприклад, акустичних, темпоральних, драматургічних тощо) у різні площини академічних медитативних композицій слугувало, передусім, звернення до різних джерел. Важливо враховувати й такий істотний фактор, як відсутність медитації серед «канонічних» жанрів в європейській композиторській творчості, хоча її «історія» охоплює вже близько 200 років. Тому первинне значення терміну як «роздуму», «розмірковування» чи «думання» упродовж цієї хронологічної «дистанції» було важливим, але не вирішальним у новітніх контекстах. Більш привабливим для сучасних композиторів було зосередження свідомості на певному об'єкті, у якому розкриваються різні грані такого об'єкту (у цьому ракурсі медитативність виявляється спорідненою монотематизму). Можна припустити, що в окремих творах

відбулося заміщення усталеного культурно-мистецького коду: адже в українській музиці до сьогодні існує також й жанр-прототип – «роздум», зразки якого не набувають ознак і особливостей новітніх медитативних опусів.

При цьому певні смислові аспекти у традиційних жанрах (у тому числі – канонічної богослужбової царини) досить віддалених від сучасності історичних пластів вказують на виникнення у них основ для подальшого прогресування медитативних принципів і закономірностей. Зокрема, такі ознаки виявлено Христиною Гетц у семантиці концепцій оспівування Богородиці в міланській традиції посттридентського періоду (ранній Новий час). Дуже цікавим є те, що дослідниця спостерегла їх не у службах, а у присвячених Богородиці концертах. Кожен з них вона розглядає «… як індивідуальну медитацію, не тільки тому, що він розвиває конкретний текстуальний сегмент у музичному плані, але й тому, що певною мірою він структурно відповідає медитаціям, знайденим у тогочасних джерелах…» [208, с. 63].

Деякі особливості жанрових параметрів музичних медитацій у спорідненому літургічному пласті органних медитацій й наближеному до нього позалітургічному мистецтві простежено Дариною Купіною. Ця робота є важливою для осмислення творів із таким визначенням внаслідок багатьох причин. Серед них – створення хронологічної таблиці з даними про них (рік, країна, композитор, назва), що дає важливе уявлення про інтенсивність динаміки написання.

Продуктивність підходу для об’єктивації спостережень цього разу стало порівняння «стратегії прочитання жанру представниками різних національних композиторських шкіл (Італія, Україна, Бразилія)» [85, с. 65]. Висловлені вченою припущення про різновиди медитацій для органа значною мірою можуть бути поширені й на інші інструменти та виконавські склади (звичайно, з урахуванням їх особливостей). Серед усього масиву

таких органних композицій нею були виокремлені три основні жанрові площини. Це:

- «“медитація на …” або логоїстична медитація”» [85, с. 74], охарактеризована як «музична рефлексія-імпровізація на тексти Священного Писання або хоральні мелодії» [85, с. 73] з відсилом до «преамбульних жанрів» [85, с. 73] Бароко;
- медитація зі східною містичною основою – «музичний твір в дусі традицій східної медитації (з використанням стилістичних прийомів не-європейської музики)» [85, с. 73];
- «медитація як програмний концепт – твір, в якому медитативність стає свого роду програмою (інколи – прихованою), позамузичною властивістю твору, яка скеровує музичні події “медитативно-звукової реальності”» [85, с. 73].

Окрім цього, основі аналізу статистичних даних Д. Купіною було здійснено висновок про те, що «медитація для органа сьогодення (не без виключення, звичайно) представляє свого роду мікс християнської логоїстичної та східної містичної медитації, скріплених певною позамузичною (часто глобальною) ідеєю» [85, с. 74]. Цей висновок має принципове значення. Адже відзначена дослідницею взаємодія різних традицій у новітніх світових (у тому числі українських) медитативних опусах є типовим наслідком поєднання «позамузичних ідей» і суб'єктивного вибору.

Наприклад, в українській камерно-інструментальній творчості упродовж останніх п’яти десятиліть спостережено розвиток фундаментального філософського переосмислення певних явищ на основі відходу від цілісного і водночас «очевидного» розуміння музичного образу. Такий відхід або «зсув», що був пов’язаний з спонуканням до духовного очищення і піднесення (як це практикувалося, зокрема, у близькій до ведичного світогляду піфагорійській традиції), відтворився у більш

помітному і сутнісному опануванні медитації, як окремішньо-цілісної філософії внаслідок наближення до глибокого розуміння східних джерел цієї практики. Ця оновлена складова парадигми музичного мислення повноцінно відтворювалася і в композиторській, і у виконавській творчості. На цій же основі виявлено посилення взаємозв'язку філософії як теорії духовного освоєння світу та музики як духовного феномену культури, що носить понятійний статус метамистецтва. Цим, зокрема, зумовлена і наявність в українській музиці значної кількості творів зі «східною» основою. Ці питання висвітлюються у другому розділі.

У цьому процесі активними також є безпосередньо-контекстуальні або хронологічно віддалені філософсько-історичні зумовлення, значну частку серед яких займають причини і мотиви, так би мовити, «західного» походження. Ґрунтовні міркування щодо цього із надзвичайно впливового у європейському науково-мистецькому просторі феноменологічного огляду висловила Ф. Ханна у статті «Husserl on the Teachings of the Buddha» («Гуссерль про вчення Будди» [216]. Йдеться про спорідненість між цивілізаційно різними філософськими школами у деяких фундаментальних положеннях. Зокрема, мова йде про проблемність визнання існування об'єктивної реальності та об'єктивної свідомості; визнання трансцендентального ego; необхідність спиратися на так званий необумовлений досвід тощо. Водночас названі «фактори споріднення» дають підстави стверджувати, що поява таких творів в українському музичному просторі свідчить про розуміння українськими композиторами кризи західних констант музичної творчості, передусім – її ментально-світоглядної та жанрово-стильової системи. Насамперед, усвідомлення цих та інших «кризових факторів» відкриває простір для пошуків задля подолання кризових тенденцій.

Специфічне відображення думок, що були висловлені у праці Ф. Ханни, можна спостерігати в ідеї творчості як духовного універсуму у його

індивідуальному прояві, про що зазначала Анна Каменєва. Її дисертаційне дослідження – «Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум» – на сьогодні представляє собою одну із найбільш ґрунтовних українських музикознавчих праць, у котрих розкриваються сутність і особливості проявів музичного медитативного мислення в українській музикознавчі науці й сучасній композиторській творчості. Серед позицій наукової новизни заявлено про те, що авторкою «охарактеризовано специфіку медитативності в структурі художньої свідомості М. Шуха як однієї з пріоритетів його звукообразного мислення» [67, с. 24].

Таке усвідомлення компонентності мистецького мислення видається обґрунтованим і раціональним, оскільки творчість будь-якого композитора і справді утворює певні універсуми різного рівня. Адже, так чи інакше, метою медитативності в музиці є проникнення у втаємничені сакральні пласти зовнішньо і внутрішньо проявленої світобудови, інтуїтивно чи цілеспрямовано здійснюваний композиторами «вихід» у сфери Буття, що не проявлені у матеріальних вимірах. У змістовному плані цей пласт музичної творчості значною мірою пов’язаний з інтровертивністю, самозаглибленням, споглядання, сконцентрованістю на різних аспектах існування, та, як наслідок, індивідуальними роздумами з цих приводів. Різноманітність способів і форм медитацій цьому сприяє: «… кожен рівень буття та кожен ступінь святості мають відповідний візуальний образ, колір та букву. Медитуючи на кольорі чи містичному звуку, які репрезентують цей символ, учень входить у певну модальність буття, формує чи втілює стан йогіну, божества тощо» [172].

Розкриваючи особливості цього універсуму (на прикладі обраного доробку одиничного композитора), вчена наводить спостереження, важливі для осмислення особливостей медитативності в українській музиці як складовій світового мистецького процесу і виокремлює певні стилістичні ознаки як типологічні характеристики відповідного пласту музики.До них

зараховано камерність і мінімалістичність засобів [67, с. 31], «…статичність, уповільнене розгортання форми, споглядальність, багаторазова повторність невеликих побудов чи мотивів, підкреслювання ролі тиші та, відповідно, зростання ролі кожного конкретного звуку …» [67, с. 31]. Натомість значною часткою умовності позначене висловлювання про те, що «…в неороманичному стилі В. Сильвестрова медитативність здійснює себе через сферу європейської рефлексії» та «направлене від пошуку істини – до осягнення вищої мудрості душевного спокою» [67, с. 31]. При цьому А. Камєнєва вважає, що «монологічність, роль поетичних засобів символізації, мовленнєва інтонація з "прозовим" принципом організації музичного часу» [67, с. 112] пов'язані зі способом світобачення «з домінуванням Я-свідомості автора, ліричного героя твору» [67, с. 112]. Натомість певною мірою споріднене поняття – молитовність – визначено у цій праці як «звернення до канонічних текстів, які озвучуються на ґрунті молитовної псалмодії або музичних формул-символів Світла (дзвони, висхідний рух); авторські вказівки із жанровим уточненням «молитва» в музичному тексті; принцип діалогічності в побудові синтаксичних структур як віддзеркалення онтодіалогу «людина-Бог»; нарешті, залучення драматургії двосвіття «земне-Небесне» (людське-Божественне)» [67, с. 112]. Відмінність між медитацією і молитвою, за твердженням А. Каменєвої, полягає в їх природі – відповідно внутрішньою монологічністю і діалогічністю [67, с. 78].

Спорідненість з таким баченням діалогічності спостережено в даосизмі, в якому під впливом буддизму у літургічних священнодійствах створюється аналог з космічними процесами, а духовна концентрація на тих чи інших складових таких процесів розцінюється як співтворчість у Бутті. Цей своєрідний дискурс посилює архітектура храмової будівлі, символіка яких втілює принципи і грані будови Всесвіту.

У такому визначенні певні застереження викликає поняття «ліричний герой», оскільки у багатьох творах ліричність у загальному сенсі і суб'єктивні чинники у розкритті / сприйнятті образності долається введенням певної об'єктивності або й відстороненості від зовнішніх, нарочито подієвих планів. Як спостерегла І. Татарінцева, у творчості композиторів 1970-х років XX століття, ліричність проявляється як противага до «…гострої безупинної боротьби стильових орієнтирів у зоні полярності й плюралізму образно-змістовних концепцій» [145, с. 17]. Тому І. Татарінцева трактує *ліричне* «як особливий спосіб художнього переосмислення митцем досвіду людських переживань, процесу сприйняття цього досвіду крізь призму індивідуальних почуттів, вражень, думок, що функціонує багаторівнево» [145, с. 4].

При цьому закономірно, що автор і слухач наче споглядають образ або певну його грань, тому динамічність з зовнішнього плану зміщується у внутрішній. Внаслідок і елементи образності, і прийоми її створення інтенсивно символізуються, а завданням є осягнути сенси такої об'єктивованої сукупності символів з мінімальним залученням до цього процесуальних стандартів музики іншого роду. Мало придатна для цього й спокуса абстрагування значень, оскільки початковий образний концепт (тобто його імпульс чи ядро) поступово розгортається у його медитативному осягненні як глибині образні плани. Одним із наслідків втілення такого підходу є те, що «ліричний герой» виводиться за межі «ліричності» у її романтично-постромантичному чи сентиментальному розумінні й підноситься до філософського сенсу самозаглиблення у його сприйнятті в полі духовного життя як «вищої» сили.

Таке значення стало однією з універсалій світорозуміння в багатьох сучасних філософських працях. У цьому зв'язку доцільно звернутися до дефініції «духовна реальність», яку в руслі одного з «… актуальних принципів музичної онтології – зв'язок людини та енергії як його сутності»

[163, с. 12] пропонує і обґрунтовує у статті «Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання» Людмила Шаповалова [163, с. 11]. Вчена розрізняють внутрішню і зовнішню реальності:«Зовнішня – це природа, що для музиканта означає звучащий, інтонований, об'єктивний простір життя звука / смисла. Його осягнення в знаках і символах духовного життя свідомості є … внутрішньою реальністю: цю творчість, розумоконструйовану дійсність, виконавцям потрібно "перевести" з віртуальної в актуальну форму буття» [163, с. 12-13]. Таке бачення сприймається як фундаментальне і для розуміння медитативності у зв'язку з таким споконвічною для багатьох духовних традицій концепцією, як єдність духовного і матеріального. А отже, внутрішня реальність музичного твору набуває актуальності і за аналітичного, і за виконавського його осягнення, а медитативне за своєю сутністю занурення в його основні концепти (зауважено, здійснюване і на рівні окремих музично-мовних одиниць, і на рівні архітектонічно-драматургічних та інших процесів) є необхідною умовою творчості як «розумоконструйованої дійсності» [163, с. 12-13].

Загалом же твердження такого роду зумовлюють розуміння, що аналіз проявів медитативності в музиці і самого медитативного процесу в комплексі об'єднаних у ньому засобів не може бути обмеженим застосуванням категорій «ліричний», «споглядальний», «інтровертивний», «статичний» тощо внаслідок їх «зовнішності» щодо її сутнісних характеристик, зокрема – специфічної змістовності і виявленої в композиції процесуальності.

Саме тому медитації останнього десятиліття XX – XXI ст. західного (у тому числі українського) постакадемічного простору – внаслідок істотних змін і заміщень у основоположних жанрових «параметрах» – характеризуються як «.. якісно нові жанрові утворення, появу яких спричинила течія так званої "нової релігійності", викликаної руйнуванням

колишньої системи цінностей, формуванням глобального інформаційного простору, зростанням соціальної та політичної напруги» [85, с. 74-75]. До таких «утворень» зараховано чинник «процесуальності, що особливим образом поєднує статику та динаміку» [85, с. 76] і може виявлятися у структурах, «… відкритих до безкінечного продовження з підкреслено різоматичним принципом проростання музичної тканини» [85, с. 76]. Тому у жанровій моделі медитації такі параметри присутні (але ними не вичерпуються і до них не зводяться), як невеликий масштаб, «множинність повторень при явній "рихлості" внутрішньої структури» [85, с. 81], тембр, «… за яким тягнеться шлейф духовних асоціацій» [85, с. 81], специфічне семантичне поле, «символічність, метафоричність, герметичність однакового звукового середовища, "монохромність" тексту» [85, с. 81], принципова нелінійність [85, с. 82] тощо. Прийняття цієї моделі є умовним, оскільки вона створена на основі тільки одного виконавського пласту – органних творів.

Вважаємо за доцільним залучити до цього переліку той психологічний ракурс, який був вказаний у вищенаведеному літературознавчому спостереженні щодо веснянок-медитацій, котрий[1] є цінним значенням у музичній медитативності. Наприклад, у даосизмі одна з характеристик такого процесу визначена через поняття «внутрішня алхімія».

Адже мета будь-якого твору цього пласту – досягнення якісно відчутного «просвітлення» в процесі «розширення свідомості» і подолання дуальності за типом «зовнішнє – внутрішнє». Відтак стилістика музичного твору як засіб відтворення медитативних процесів може бути порівняна з психотехніками. Це ж припущення спонукає до застосування аналогій щодо

[1]Є приклади наукової рефлексії щодо цього феномена в сучасному розумінні і у сфері зарубіжного літературознавства, що стосуються медитативної проблематики. Наприклад: Martz L. L. The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century, (1954); Martz L. L. The Meditative Poem (1963)

музично-стилістичних прийомів із магічними звукосполученнями (наприклад, дхарані в тибетському буддизмі), повторюваності структур (до речі, здавна присутніх в українському музично-поетичному фольклору), у тому числі інтонаційних, ритмічних і фактурних – із заклинальними формулами мантр (звертає на себе зв'язку увагу кількість творів в українській та світовій музиці, котрі пов'язані із заклинаннями). Більше того, графічна фіксація окремих творів певним чином нагадує мандали.

І вже із врахуванням такого року стилістичних прийомів логічною є екстраполяція сенсу «магічних звукосполучень» на різні сфери музичної творчості, причому – не тільки безпосередньо пов'язаної з вербальними текстами, а й не наділених таким зв'язком. Таке припущення набуває істотних підстав у зв'язку з висновками Даніеля Чуа щодо особливих, процесуально зумовлених сенсів в інструментальній музиці на підставі абстрактності застосовуваних у цьому пласті музичних символів (можна припустити щодо можливості їх аналогічності із «магічними звукосполученнями»): «… з абстракцією знаків музична логіка перекочувала від тілесних відчуттів до внутрішньої роботи мислячого его; воно стало представляти логіку трансцендентального суб'єкта у термінах чистого руху між знаками. Ось надане професором музики Північного Каролінського університету Марком Еваном Бондсом обґрунтування специфічних аналогів абстрактності, які апелюють до сприйняття суті мистецького задуму : «… відзначити в картині ту справжню живописну чарівність, яка не є ні простою поетичною думкою чи почуттям, з одного боку, ні простим результатом переданої технічної майстерності у кольорі чи дизайні, з іншого; визначити у вірші ту справжню поетичну якість, яка не є ні описовою, ні роздумуючою, а виникає в результаті винахідливого поводження з ритмічною мовою, елементом пісні у співі; відзначати в музиці музичну чарівність, ту суттєву музику, яка не представляє ні слів, ні певного змісту почуттів чи думок, відокремлених від особливої форми, в

якій вона передається нам» [190, с. 272]

“Хіба чиста інструментальна музика не повинна створювати свій власний текст? … І хіба теми в ній не розвиваються, не стверджуються, не варіюються і не протиставляються так само, як предмет медитації у філософській послідовності ідей?”. Інструментальну музику називали “музикою думки”, тому що вона простежувала рух розуму до мови» [195, с. 196].

Принагідно зауважимо, що певні мотивації для осмислення медитативності виникли у ході вивчення електронно-музичної творчості внаслідок потужного і своєрідного продовження в ній експериментування з потенціалом інструменталістики. «Втягнення» в теоретичні аспекти дисертації досвіду, породженого, проаналізованого і розвинутого в надрах її різних напрямів, виникає на ґрунті знакових для цього процесу драматургічних аспектів. Йдеться, передусім, про можливість використання і суміщення в цій сфері і «традиційних» музичних образів, і «… випадкових, здавалося б, ненавмисних звуків…» [198, с. 22]. Вслуховування у отримані поєднання та їх аналіз спричинило появу своєрідного наукового феномену: «… композитори-електроакустики створили таку кількість теоретичної літератури щодо акту слухання, яка не має собі рівних в жодному іншому музичному жанрі. У цій літературі сперечаються про те, якою мірою композитори, матеріали і самі слухачі можуть контролювати процес прослуховування» [198, с. 22].

При цьому не важливо, що самі електроакустичні композитори та аналітики їх творчості не завжди пов’язують такого роду властивості із медитативністю. Але звернемося до міркування Джоанни Демерс, викладені в праці «Слухання крізь шум. Естетика експериментальної електронної музики» [198, с. 22]. Вчена наголошує на «новій реальності звуку, оскільки за своєю суттю він неоднозначний щодо того, чи слід йому уникати формальних та структурних параметрів, які б легко пов'язували його з

традиційною акустичною музикою» [198, с. 22]. В медитативній творчості цей аспект безпосередньо пов’язаний з драматургією та відмовою від тих стереотипів, що закріплені історично: «По суті, цей дискурс стосується значень властивостей звуку: чи можна почути звук окремо від будь-яких соціальних, культурних, природних чи історичних асоціацій. Електроакустичний музичний дискурс також стосується того, чи можна і чи потрібно сприймати електронну музику як музику, як естетизований звук або як щось ще, ще не визначене» [198, с. 22]. Те саме, по суті, стосується медитативності у творах із академічною основою, настільки широким і невичерпним є її потенціал, що розкривається із впровадженням кожного нового джерела осмислено-самозаглибленого споглядання.. Ця паралель стає настільки істотною, що іноді електроакустичні композитори втілюють свої ідеї після досвіду опанування медитацією. Зокрема, у цитованій щойно монографії містяться дані про композиційно-акустичні експерименти французької композиторки Еліане Радіг (Eliane Radigue), що виникли після вивчення нею тибетського буддизму в 1970-х роках: її стабільні і величезні за масштабами композиції наступних років базуються саме на такому досвіді [198, с. 94].

Ще один показовий приклад, який засвідчує споріднення електроакустичних перформенсів із медитативністю, наводять Ліза Джакельскі й Ніколас Рейланд: «виконавці електронної музики у межах фестивалю «Polish Icons 2» сприйняли музику Лютославського («Preludes and Fugue» та «Muzyka żałobna». – …) як необроблений звуковий матеріал, яким можна маніпулювати різними способами. Oneohtrix Point Never (американський виконавець електронної музики Даніеля Лопатіна.) залишався вірним своєму “медитативному, ліричному, навколишньому” стилю в яскраво просторій версії прелюдій» [221, с. 325].

Примітно, що у багатьох «пост авангардних» обгрунтуваннях розуміння інструментально-звукових процесів (також у поясненні музичних

електроакустичних експериментів) як медитативних по суті, вчені час від часу звертаються до філософських праць попередніх епох внаслідок слушності застосування існуючих в них концепцій. Це вкотре підтверджує як тезу про вкоріненість новітніх філософсько, естетично, стилістично ets. значущих концептів у європейській мислительній традиції, так і значення таких традицій у новітній музичній практиці. Так, Д. Чуа додатково посилив свої висновки щодо медитативності квінтесенцією міркувань європейського філософа ранньої романтичної доби – Йоганна Ріттера: «… музика – це не мова, а сама свідомість, і як така вона є "спільною мовою"…, "першою людиною людства"; всі мови світу є лише "індивідуація музики" і стосуються музики "так само, як окремі органи відносяться до органічного цілого"» [195, с. 196].

Ще одну опору, причому – у філософії того ж часу, Д. Чуа віднайшов у доробку німецького філософа і теолога Фрідріха Шлейєрмахера. Його зауваження є властивим для осмислення глибинних естетичних параметрів і самого музичного мистецтва, його медитативного аспекту: «…музика – це продуктивний поетичний елемент самої мови, … вільна гра думки, що керує процесом формальної артикуляції. … звук вражає свідомість "рухливістю людської самосвідомості" у формі музичної автономії. Оскільки музична складова мови "складається лише з переходів" (тобто «перетікань» одного звуку / звукових комплексів / дискретних пауз в інший / інші / тишу як «інший вимір» звукового простору) ... мова здатна безпосередньо представляти мінливе у духовному бутті» [195, с. 196]. А отже, вже у XIX столітті формувалися передумови для осмислення якостей музичного мислення як особливої якості людини, котра здатна до творення і осягнення.

У новітніх музикознавчих працях цю якість втілено у специфічному терміні – «homo meditans», що поки немає широкого поширення. Але він отримав переконливі обґрунтування, пов'язані зі спрямованістю мислення людини в іпостасі композитора як автора певного способу світоосмислення

і світоспоглядання [100, с. 94]. *Homo meditans* розкривається через такі інтерпретації, як «людина розмірковуюча» [42, с. 124] і «людина споглядаюча» [121, с. 132]. У цьому зв'язку суттєвим і, в принципі, базовим для розуміння формування такої якості композиторського і, взагалі, мистецького мислення є пояснення процесу «модуляції», надану О. Муравською у зв'язку з коментарем В. Сильвестрова щодо виконання його вокального циклу «Тихі пісні». Можна сказати, що *homo meditans* виявляє себе в творі через принцип «вслуховування в себе» як «прояв буттєвості найвищого порядку» чи духовного таїнства [100, с. 43]. Зокрема, композитор супроводив свій твір важливим коментарем щодо виконавського підходу до естетико-стильових особливостей: «Співати слід стримано, легким звуком без експресії та психологізму, строго, не звертаючи увагу на динаміку і темпові rubato. Дублювання фортепіано вокальної мелодії не повинні виділятись, за винятком окремих підкреслених звуків, але мусять складати з голосом єдність, утворюючи педальні відзвуки» (цит за: [100, с. 44].

Вчена спрямовує увагу на те, що процес вслуховування (тобто концентрація) у «власний спів» означає «"слухання власного духу, в результаті чого реалізуються інтроверті акценти", які … очевидно співвідносяться з ісихастською духовною традицією» [100, с. 43]. А отже, дослідницею виокремлено ще один ракурс зв'язку з давніми філософсько-релігійними основами сучасної мистецької медитативності. Хочеться зауважити, що споріднена позиція притаманна Ріхарду Вагнеру, який у есе «Бетховен» (1870) визначив «сутність музики як **одкровення** (Offenbarung), сили, **яка одночасно рухає та відображає все**» [189, с. 240].

Врешті, новітні медитативні музичні твори породжують ще одну важливу проблему – формування естетики їх слухання і змістовно-смислового осягнення виконавцями. Прикладом присутності такої проблеми слугує відгук визначного українського піаніста Йожефа Ерміня

про його сприйняття фортепіанних «медитацій» українського і польського композитора Анджея Нікодемовича (Nikodemowicz), що були написані в розрахунку на виконання саме цим піаністом із врахуванням його естетично-філософських уподобань. Це «Чотири медитації» для фортепіано (1986) і «Шість медитацій» для труби та орґана (1997; 2-а версія написана для органа; 3-я версія – для фортепіано; 4-а версія – для флейти Пана і струнного оркестру). Й. Ермінь назвав надзвичайно важливий параметр сприйняття медитативності на основі власного розуміння музики як філософії та світоглядного поняття: «… вона виходить із того поняття гармонії, над яким я дуже багато розмірковую» [154].

Видатний український виконавець у його міркуваннях надав можливість зрозуміти і найближче контекстуальне коло або ті мотивації, які вплинули на поглиблення розуміння цього пласту музики в його творчості. Йдеться не просто про захоплення сучасною музикою, з яких особливе ставлення у Й. Ерміня викликала творчість В. Сильвестрова, А. Шнітке та О. Мессіана (Olivier Messiaen). Він наче «виводить» цей пласт поза епоху його створення і створив власний асоціативний базис: «… музика не залежить від епохи – вона просто є або її не існує. І тоді я почав шукати красу цієї музики – власне, сучасної. … для когось ця краса невідчутна – але я навчився її знаходити і відчувати. І тепер справді, коли граю сучасну музику – в ній для мене є і гармонія, і краса. Наприклад, коли граю твори Нікодемовича – людини високої духовності, глибоко віруючої – то це для мене якась божественна колискова...» [154]. Така промовиста асоціація із одним з найпоширеніших в українському і польському фольклорі жанрів вказує на те, що медитативність у творчості різних композиторів (а у цьому випадку – А. Нікодемовича) має істотне етнічне підґрунтя у окремих базових властивостях тих чи інших народних вокальних чи інструментальних жанрів.

Взірцем для розуміння цієї царини і, водночас, критеріями осягнення є

зафіксовані визначною українською вченою – Н. Герасимовою-Персидською – особливості авторського виконання власних творів В. Сильвестровим. І хоча у цьому відгуку йдеться тільки про фортепіанний доробок, звертає на себе увагу самобутність втілення концепції у звуковідчутті: «Особливо це відчувається у його виконанні, ніхто не може так зіграти музику, як він сам.Всі інші – чудові музиканти, – намагаються її зобразити, підійти до неї якомога ближче. Йому не потрібно підходити ближче. Він уже там» [43, с. 5-6].

Відтак, сам композитор як виконавець, по суті, «ототожнюється» зі звучанням. А тому всі особливості авторського виконання (наприклад, «особлива м'яка пластика»; «звук, який ніби тягнеться за його довгими пальцями» [43, с. 6]. тощо) набувають значення якостей медитативності, як процесу реалізації виявленої у конкретному творі певної філософської, естетичної, жанрово-стильової концепції: «… він торкається клавіш настільки дбайливо і трепетно, що ти одразу налаштовуєшся на насторожене слухання, а потім його руки ведуть нас за собою. Він піднімає руку, прислухається – і ми чекаємо на наступний акорд разом з ним. Він змушує нас прислухатися так само, як він прислухається сам, ми вслухаємося разом з ним – в цьому є найбільша насолода» [43, с. 5-6]

Висновки до Розділу 1.

Отже, у багатьох наукових працях медитативність розкривається як феномен, що тяжіє до поєднання чи навіть синтезування смислів різних духовних універсалій і традицій. Вчені спостерігають, що в її сучасних музичних жанрово-стильових втіленнях одночасно присутні як нові, глибоко індивідуальні елементи, так і характерні, сформовані століттями чи десятиліттями якості різних традицій – духовно-релігійних, філософсько-естетичних і мистецьких, глобальних і локальних. Як – на основі вивчення постмодерного музичного мистецтва – відзначила О. Берегова, цьому

значною мірою сприяла постмодерністська парадигма із характерним для неї тяжінням до щільних контактів і активного міжнаціонального діалогу, «…де афро-американська музична традиція вступає в діалог із європейською, а однією з найбільш популярних виявляється східна модель світу з її потягом до медитації як особливої форми існування людини» [12, с. 8–9]. Такі принципи дозволяють припустити універсальність найзагальніших підходів до медитативності і аналогічну принципову жанрово-стильову спорідненість між музичними творами такого типу.

Виконавські відгуки і фахові спостереження дозволили зробити висновок, що медитативність у сучасній творчості являється одним з виразів пошуку гармонії в людському й космічному бутті. Вчені так чи інакше звертають увагу на те, що медитативність як філософсько-естетична основа спрямовує і до пошуку вселенських божественних смислів чи своєрідної «нової сакральності» через реінтерпретацію давніх джерел, а не до західної естетики академічного типу. А загальний прогрес у дослідженні проблеми у філософії, психології, релігієзнавстві та інших науках надав можливість її введення у музикознавство. Оскільки вивчення концепту медитативності з рівня принагідних досліджень окремих творів до медитативності, як фундаментальної якості композиторського мислення або творчості окремих композиторів, є наступним кроком виходу у сфери історично і феноменологічно зумовлених культурно-мистецьких контекстів.

РОЗДІЛ 2. КОНТЕКСТ І ПІДХОДИ ДО РЕАЛІЗАЦІЇ МЕДИТАЦІЇ ЯК ІДЕЇ І КОНЦЕПТУ

2.1. «Meditation» в музичній творчості європейської академічної традиції XIX – XX століть

«Знаходження балансу і гармонійності з собою і навколишнім світом – питання, що здавна хвилює людство. Воно загострилося у минулому столітті, водночас актуалізувавши пошук джерел досягнення такого стану в різних площинах – релігійній, психологічній, філософській та, безумовно, мистецькій. Ці пошуки приводили до оперування різними термінами, спиралися на різні жанри і стилістичні системи» [178, с. 32]. Наприклад, неправомірним вважати, що джерела медитативності в європейській музичній культурі належать до захоплення орієнталізмом (хоча і відкидати цей фактор не потрібно (наприклад «Чудесний Мандарин» Бели Бартока чи «Соловей» Ігоря Стравінського). Натомість, як «медитація» окреслює шлях до «самозанурення або зосередження, що втім, значною мірою віддзеркалює вплив (у широкому сенсі) східних культур у значно пізніший час – період з 1960-х років. При цьому сутнісною ознакою сучасних медитацій, скажімо, у музичному мистецтві, є обмеження зовнішньої експансивності на користь духовної зібраності, інтенсивного психологічного самоосягнення чи сакрального проникнення шляхом певних переживань у сутність феноменів внутрішнього чи зовнішнього світу» [178, с. 32]. Джон Кейдж зазначає, що «мета музики в тому, щоб протверезити й заспокоїти розум, таким чином зробивши його сприйнятливим до божественних впливів» [223].

Однак, як з'ясувалося, у «європейській академічній традиції тривалий час термін «Meditation» трактувалося як «роздум», що зумовлювалося тлумаченням латинського терміну, а сам такий «інтерпретаційний напрям» не тільки панував у XIX столітті, а й значною мірою притаманний і

наступному, XX століттю. Про це, зокрема, дотично свідчать назви творів у кириличних перевиданнях та безпосередньо – стилістика таких опусів» [178, с. 32].

Значною мірою це зумовлювалося, так би мовити, поетичним контекстом, який значною мірою впливав на музичну творчість. Наприклад, у творчості поетів-романтиків і символістів відчуття часу іноді неначе згасало, час ставав невідчутним, непоміченим. У сюжетності це втілювалося достатньо своєрідно – у недиференційованому «потоці» споглядально-психологічних роздумів зі значним смисловим підсумовуванням.

Тому, «для пояснення ситуації та створення систематизованої бази для наступних етапів вивчення медитативності у музичному мистецтві, як складової загальнокультурних процесів, доцільно з максимально можливим ступенем ретельності виявити такі композиції у світовій творчості та окреслити деякі найбільш значущі віхи у формуванні сучасного корпусу музичної медитативності у розмаїтті проявів її фундаментальних концептів.

Оминаючи називання медитативних по суті фрагментів, презентованих значним масивом епізодів чи частин переважно у циклічних композиціях, перелік творів тільки з такою назвою вже у XIX столітті доволі значний в інструментальній та у вокально-інструментальній сферах. В дужках наводяться дані, які інформують про оригінальне написання імені і прізвища композитора (з наміром полегшення пошуку), його роки життя (сприяє уявленню про хронологічні і стильові переваги) та дату написання твору (звернення до жанру в певний період життя)» [178, с. 32-33]. Серед них, зокрема:

- для органу: «Медитації» Фолькмара Буша (Volkmar Busch; 1812 – 1893; 1854), «Медитація» Вільяма Фолкса (William Faulkes; 1863-1933; 1894), «Медитація» Ісаака Ван Влек Флаглера (Isaac Van Vleck Flagler; 1844 – 1909; 1895), «Медитація» Фредеріка Вільяма Батчелдера (Frederick William Batchelder; 1838 – 1911; 1896), «Романс і медитація» Op.37 Луї

Адольфа Керна (Louis Adolphe Coerne; 1870 – 1922; 1896), «Медитація» для органу Натан Хейл Аллен (Nathan Hale Allen; 1848-1925; 1896);

- для фортепіано: «Медитація молодої дівчини» («Méditation d`une jeune fille») Op.41 Юліуса Еггхарда (Julius Egghard; 1834 –1867; 1859), «Медитація» Чарльза Фраделя (Charles Fradel; 1832 – 1899; 1885); «Медитація» Op.31 Мел Боніс (Mel Bonis; 1858 – 1937; 1898);
- інструментального ансамблю: «Медитація» Op.59 Марі Огюста Дюрана (Marie-Auguste Durand; 1830–1909; 1869); дует для сольного інструменту і фортепіано «Медитація» Джузеппе Аррігo (Giuseppe Arrigo; 1838–1913; 1896);
- для сольних інструментів і певна історія про пошуки Пілігрима "була універсальною та застосовувалася до будь-якої людини, яка прагне до духовного життя"» [234, с. 152-153].

Звертає на себе увагу, що серед таких творів з`являються композиції, у назвах яких наводяться дані про суб'єкт «роздуму», наприклад, – «Медитація на Адажіо з Місячної сонати» («Meditation über das Adagio aus der Mondschein-Sonate») Op. 296 для скрипки і фортепіано Карла Бома (Karl Böhm; 1844 – 1920; 1883) чи «Медитація на тему Багателі» («Méditation d`après la tème Bagatelle») Op. 3 для скрипки і фортепіано Каміля Сен-Санса (Camille Saint-Saëns; 1835 – 1921; 1892).

Серед вокально-інструментальних опусів, написаних у цьому жанрово-стилістичному руслі – пісенний циклого оркестрового складу: «Медитація» для двох гобоїв, органу і струнного оркестру Op.68 Шарля Лефевра (Charles Lefebvre; 1843 –1917; 1887), «Медитація» з «Таїса» («Meditation» from «Thaïs»; аранжування для фортепіано з оркестром Е. Л. Жефе або Клібера) Жуля Массне (Jules Massenet; 1842 – 1912; 1894);

для симфонічного оркестру: «Медитація» Жюля Бордьє (Jules Bordier; 1846 –1896; 1885).

Отже, сфери застосування медитативності в західній музиці дуже широкі – від окремих звукових сполучень до масштабних медитативних дійств. Наприклад, великобританский композитор Ральф Воган Вільямс (Ralph Vaughan Williams) втілив медитативність у позбавленій драматичної ефектності музиці до одноактної п'єси «Пастухи чудових гір» («The Shepherds of the Delectable Mountains»; 1921). За твердженням професора історії музики в Університеті Дрейка (США) Еріка Сейлора, цей композитор «…звернувся до інтроспективних і приглушених якостей пасторальної музики в цій опері – не лише тому, що вона була відповідним слуховим фоном для "Чудових гір", а й тому, що ця конкретна музична ідіома за своєю суттю є медитативною: «Замість бурхливих вітрів і танцю нарцисів друга частина малює сцену спокійного відпочинку, мрійливу медитацію про природу, що надихає на думки, високі, як самі хмари» [254, с. 106]. Його спокійні, неквапливі, м`яко плавні рядки ідеально доповнюють продуману, драматично стриману розповідь історії, віддзеркалюючи бажання Вогана Вільямса, щоб і «Релігійна медитація» (Матір Спасителя)» («Méditation religieuse (Mater Salvatoris)») для голоса і фортепіано Еміля Пессара (Émile Pessard; 1843 – 1917; 1875) і кантата для церемонії відкриття ювілейної виставки у Філадельфії 10 травня 1876 року «Медитація століття Колумбії» («The Centennial Meditation of Columbia») для хору і оркестру Дадлі Бака (Dudley Buck; 1839 – 1909; 1876) на текст поета Сіднея Ланьє.

Важливо звернути увагу на певні нюанси, які відіграватимуть свою роль у розвитку жанрового напряму, чи, швидше, багатовекторної сфери медитацій на наступних етапах. «Показовим є наступний приклад. На відміну від «Медитації століття Колумбії» Д. Бака і «Релігійної медитації» (Матір Спасителя)» Е. Пессара, що значною мірою залежать від стандартів цілком усталених жанрів (урочистої кантати і пісенного циклу) і у яких медитативність присутня хіба що у вигляді одного з основних елементів назви, композиція Г. Берліоза представляє собою протилежну тенденцію і

на час створення вражає новаційним підходом до втілення концептів самого поняття «медитація». Водночас вони дають чітке уявлення, що, за присутності ключового слова у назві, жанрові параметри фактично виявляють непідпорядкованість будь-яким типологічним критеріям.

Але, звертаючи увагу на особливості вокально-інструментальних зразків, можна висловити припущення про те, що саме текстові основи дозволяють виявити, принаймні, певні модифікації у сфері тогочасних «роздумів» і поступове, хоча й не надто виражене, наближення до сучасного розуміння медитативності в музичному мистецтві» [178, с. 33]. У цьому зв`язку звернемо увагу на текст Луїзи Беллок за Томасом Муром (1779 – 1852) до «Релігійної медитації» («Méditation religieuse»; можливий переклад – «Релігійний роздум») ор. 56 для шестиголосого хору та малого оркестру Гектора Берліоза (1831):

Весь цей світ – лише швидкоплинна тінь;
немає нічого справжнього, крім неба.
Блиск крил слави фальшивий і минущий;
квіти любові, надії, краси
цвіт на могилу;
немає нічого світлішого за небо!
Бідні мандрівники бурхливого дня!
факел генія, розуму,
лише покажи нам небезпеки дороги.
немає нічого спокійного, крім Небес!

«У ньому звучать такі типові для західних релігійних традицій концепти, як швидкоплинність «видимого» світу та його принад, його примарність (у варіанті концепту тіні), людини як мандрівника, обмеженого «бурхливим днем» його земної подорожі з усіма її «фальшивими» досягненнями, і, головне, дуальність «небесного» і земного світів-вимірів. Але те, що криється за метафорою «факел генія, розуму», який на перший

погляд апелює до образів Просвітництва і раціоналізму, насправді не такий однозначний. Так чи інакше, але в ньому прихована ідея «просвітлення» як спрямованого до розумного осмислення інтуїтивного осягнення чи пізнання на ґрунті згасання (нірвани) минущих емоцій і надбань в у стремлінні до звільнення чи духовного просвітлення, що поєднує найвищі цілі і християнської, і, наприклад, буддійської духовної практики.

В історичному контексті цей фактор неможливо ігнорувати, оскільки великобританська культура на той час (перша третина XIX ст.) вже асимілювала у собі впливи та практики не-близького Сходу. У такому розумінні у протиставлення «землі» і містичних «справжніх», «світліших за все» і «спокійних» «небес», хоча й очевидне і незаперечне для романтичної поезії вже проникають дещо відмінні від пуритансько-британських постулатів задуми, відкриваючи дорогу до незвичного і багатого оновлення звично світокартини. Можливо, цей прихований план і став тим імпульсом, який привабив геніального французького композитора» [178, с. 33].

Оперуючи традиційними засобами гімнічної хоральності, обмеживши короткім і чітким фразуванням і застосовуючи тільки динамічні контрасти Г. Берліоз у малих масштабах створив величну мініатюру. Цікавим і показовим є повторюваний кількаразово завершальний низхідний секундовий мотив (IV–III). Утворюючи своєрідну інтонаційну арку з початковим «константним» унісонним оркестровим постулатом (чотириразово повтореною квінтою основної тональності) і будучи виокремленим з гармонічної вертикалі в процесі кількох фаз «завмирання» інтонаційного процесу, ця інтонація є своєрідним внутрішнім переродженням базової ланки стилістики твору в консонансно-константному просторі. Відтак виявляється, що композитор зумів відтворити сенс мети духовного зосередження , тобто стремління до подальших духовних шукань.

Аналізуючи коло звернень до музичних «медитацій» у першій половині

XX століття, виявляються аналогічні тенденції, що і в попередньому періоді. Наприклад, «медитації» для органу, написаних у перші десятиліття цього століття, утримують принципи органних хоральних прелюдій, заснованих на варіаційному принципі. Серед таких творів – Медитація Чарльза Вейкфілда Кедмана (Charles Wakefield Cadman; 1881 – 1946; 1904), «Різдвяна медитація “Всі вірні”» ор.183 Вільяма Фолкса (William Faulkes; 1863–1933; бл. 1909), «Медитація на “Кримонд Псалом 23”» («Meditation on “Crimond Psalm 23”») і «Veni Creator» (1900-ті роки) Дж. Стюарта Арчера (J. Stuart Archer) і «Серйозна медитація» («Méditation sérieuse») ор. 243 Гомера Ньютона Бартлетта (Homer Newton Bartlett; 1845 – 1920; 1912).

До цієї ж тенденції належить «Медитація на старочеський хорал “Святий Вацлав”» («Meditation on the Old Czech Chorale “St. Wenceslas”») ор.35 для струнного квартету чеського композитора і скрипаля Йозефа Сука (Josef Suk; 1874 – 1935; 1914; авторська транскрипція для фортепіано та струнного оркестру), у якому зі стилістичного погляду синтезовано принципи гімнічності, хоральності та романтичної патетики. Тому фактичноі, тільки першу частину твору можна охарактеризувати з огляду на принципи медитативності пізнішого часу, бо настільки дієво виявляються в іншому матеріалі драматичні, а подекуди являє собою навіть трагедійні чинники.

Певне відгалуження у фантазійно-варіаційній сфері представляє собою органна «Медитація на ім`я Бах» («Meditation on the Name of Bach») англійського органіста і композитора Альфреда Герберта Брюера (Alfred Herbert Brewer; 1865–1928). Темою (точніше, мікротемою в контексті гомофонно-гармонічного викладу) цих своєрідних варіацій (своєрідність полягає в алюзії до принципів викладу і формотворення фуги) є музичний символ імені геніального барокового майстра. Її постійне проведення (інтермедії займають кількісно і масштабно дуже незначні), що можна охарактеризувати як прототип розгортання в часі і просторі

мінімалістського патерну, забезпечує максимальний рівень концентрації. Саме ця знахідка, що втілюється як необарокова модель, вказує на відхід від романтичної настроєвості медитацій як вільних «роздумів». Неостилістичність і специфічна медитативність цієї мініатюри (п`єса охоплює тільки 31 такт) посилюється ладо-гармонічними засобами: внаслідок часом несподіваних зіставлень не тільки виникає ефект вільного оперування тональними засобами, а й розширення тональності. Водночас, відчутною є певна стриманість, завдяки якій композитор наче контролює вихід у царину пізньоромантичної чи постромантичної гармонії. І це ще один додатковий фактор відходу від романтичного «роздуму» до музичної медитативності значно пізнішого часу.

Ще один прийом свідчить про приховану неординарність цього твору. А. Г. Брюер вдало застосовує мотивний розвиток для модифікації теми «з середини», неначе в ході медитації відбувається зміна в осягненні певного феномену. Відтак початково замкнений в межах малої терції символ, що в музиці ХХ століття наблизився до значення певного архетипу із багатьма значеннями за зовнішньою очевидною формою-образом, митець подекуди істотно змінює. Часом центральний терцевий «хід-штрих» сягає до меж септіми), якісно модифікуються секундові ланки (малі секунди заміщуються великими), субмотиви неначе «розчиняються» між голосами. Особливого значення в контексті медитації, як перетворення якості внутрішнього стану, набуває прийом «піккардійської терції», укрупнений в ладо-тональній площині.

Варіаційний принцип плідно застосовувався у сутнісно медитативних творах і надалі. Так, канадська композиторка Лінда Кетлін Сміт (Linda Catlin Smith) характеризує результати своєї роботи «…в термінах “неоднозначності гармонії та оповіді” [212, с. 46]. Витончено урізноманітнені повторення в опусі “Крізь низькі пагорби” (“Through the Low Hills” для віолончелі і фортепіано, 1994) – це медитації про ідею, що

розвивається. Вони ніколи не відходять від єдиної мети, а пропонують постійну переорієнтацію у своїй манері мандрувати цими простими музичними формами, знаходячи в них нові властивості на кожному кроці» [212, с. 46]. Цей твір заснований на кількох звукових поєднаннях, сонористичні та структурні ракурси яких розгортаються у варіаціях.

«Аналогічні за назвою композиції, написані у перші десятиліття XX століття для інших сольних інструментів та ансамблевих складів, натомість, тяжіють до романтичного стилю із різним ступенем складності музичної мови» [278, с. 34]. Це – «Медитація» op. 61 для фортепіано американських митців Артура Фута (Arthur Foote; 1853 – 1937; 1907), дует для скрипки і фортепіано «Медитація» op. 15 No 2. Артура Берга (Arthur Bergh; 1882 – 1962; 1913) і написані у період навчання Чотири медитації для оркестру op.14 польського композитора Чеслава Марека (Czesław Marek; 1891-1985; 1911–1913).

Та все ж кілька творів виходять за межі таких стандартів. Їх поява значною мірою була зумовлена змінами у музичному мисленні і збагаченні новаторських стилістичних рішень такими митцями, як Антон Брукнер, Клод Дебюссі, Густав Малер, Чарльз Айвз тощо. Передусім варто відзначити статичність, як тип композиції, і апроцесуальність драматургії, котра продемонстрована, зокрема, у всесвітньовідомому «Післяполудневому відпочинку Фавна». Медитативність поступово набуває значення домінуючої стильової риси індивідуального стилю, що концептуально визначає драматургічні і стилістичні параметри творчості внаслідок органічного проявлення закономірностей авторського мислення. «Однією із перших спроб є симфонічна поема для віолончелі соло і оркестру «Медитація» op.16 Ежена Ізаї (Eugène Ysaye; 1858 – 1931; 1910), у якому домінує інтровертивне споглядання, яке все ж заміщується у центральному розділі драматизованим висловом, що у кульмінації сягає високого рівня і

асоціюється з лістівсько-вагнерівськими патетичними кульмінаціями» [178, с. 34].

Але і цим досвід розробки принципу медитативності не обмежився. На стику пізньоромантичної музики та зароджуваних нових стилів формувалися нові підходи до переосмислення жанрово-естетичних принципів meditationю Чарльз Юманс у праці «Малер у контексті» наводить такі важливі відомості: «… хоча й відсутні конкретні докази, Шенберг зауважив, … що музика Малера була моделлю для одного з ключових технічних нововведень, які надали творчості Шенберга того періоду свого характерного звучання, – гармонійне використання акордів, побудованих із чвертей. У відповідь на смерть … Шенберг написав останню зі своїх «Sechs kleine Klavierstücke» op.19 («Sehr langsam». –…), у червні 1911**:** рідкісна, прозора медитація на … акордах, звучна данина поваги до його ідеального вчителя» [270, с. 157].

Основне зерно цієї дев`ятитактової медитації є кварта як співзвуччя, що міститься в кожній вертикалі і яке епізодично «розгортається» в горизонталі упродовж тільки одного такту. Аргентинський композитор і піаніст Хуан Марія Соларе, автор «органічно компактного» виконання всього циклу [240], охарактеризував його з естетичного огляду як «автономний, абстрактний світ»: «…абстрактний, як пустеля абстрактна і сповнена прихованого життя; захоплюючим (як для виконавця, так і для слухача), як тільки ми зможемо до нього вникнути. Я усвідомлюю, що такий світ витонченості та тонкощі не обов`язково той, до якого звикла більшість людей» [240]. Очевидно, що така абстрактність була цілковито незвичною і для року написання твору. І саме цей термін на той час якнайповніше характеризував медитативну якість музики.

Звертаємо увагу, що у шостій п`єсі властивий тип викладу, гармонічна стилістика і підхід до колористики фортепіано мав істотний вплив на подальший процес опанування медитативності. Зокрема, його відзначають

у «The tombeaux» О. Мессіана «… у цих творах повсюдно присутні дзвінкі звуки дзвонів, незвичайні кольори та складні акорди. Його друга найчастіше імітована риса – його фірмовий повільний темп і медитативний, але напружений настрій; багаті гармонії часто зберігаються надовго, інколи ж і відкриваються в глибоку тишу. Третя за значимістю якість стосується його інструментів: гармонії виникають завдяки смаку духових, мідних духових інструментів і фортепіано, але найбільше ударних інструментів гонгів і молотків» [241, с. 245]. Не менш важливою паралеллю, що привідкриває шлях до осмислення спектру музичної медитативності, є зауваження щодо відсутності \у сучасному музикознавстві та композиторській практиці «значної родової традиції» щодо розрізнення сенсу таких понять, як «… Trauermusik, musique funèbre, панахида, поминання, елегія, данина поваги, tombeau і «à la mémoire de…», хоча кожне з них, що виникло в результаті скорботи має свою власну історію. Кожен із цих термінів має на увазі, що твір вшановує композитора, часто з медитативним настроєм» [2, с. 247].

«Природно, що значно вагоміше оновлюється жанрово-стильовий спектр музичних «медитацій» з другої половини XX століття у зв`язку із загальним інтенсивним розвитком мистецтва внаслідок проникнення у його сфери комп'ютерно-цифрових технологій, стрімким переосмисленням стильових і стилістичних спектрів, взаємовпливам різних видів мистецтва тощо. Однією із таких сфер стала кіномузика, у якій полюси «медитацій» представлені, з одного боку, легкою романтичною «Годиною медитації» («Hour of Meditation» з фільму Віктора Савілла «24 години жіночого життя» / «24 Hours of a Woman`s Life») Філіпа Гріна (Philip Green; 1911 – 1982; Англія; 1968), з іншого – музикою американського композитора японського походження Тейдзі Іто (Teiji Ito, 1935 – 1982) до однойменного короткометражного фільму Майї Дерен «Медитація про насильство» («Meditation on Violence»; 1948/1949)» [178, с. 34]. Музична «Медитація про насильство» розгортається відповідно до основної ідеї фільму –

використання фізичного руху, як унікального засобу візуального вираження, втіленого у звуковій тканині на основі синтезу елементів традиційної японської театральної музики з тенденціями озвучення американського ранньоавангардного кінематографу. Постійно повторювана інтонаційно-ритмічна формула, до того ж витримана у доволі сталому тембральному вирішенні, асоціюється з певним «зацикленням». Плавність серединного пласту неначе відштовхує загострені інтонації інших фактурних пластів. Цікавим є те, що, за доволі значної варіативності цих крайніх пластів і певних модифікацій у центральному, загалом створюється виразне враження остинатності / повторюваності фігур, яка дуже винахідливо розосереджена у музичному полотні.

Тривкими виявилися тенденції до розвитку концепцій початку століття. У одному випадку вони були пов'язані із патріотично-ностальгічними імпульсами повоєнного часу. Показово, що такі «медитації» поставали на хронологічно різних етапах розвитку музичної творчості і в географічно віддалених школах. Характерним прикладом цього напряму є «Медитація» для фортепіано, арфи та струнного оркестру польської і американської мисткині Естер Аллан (Esther Allan, народжена Естер Боярська; 1914–1985; 1950), яка апелює до романтичного періоду польської музичної творчості та подекуди виразно насичена асоціаціями з музикою її геніальних представників. Зразками цього ж напрямку є «Медитації на п'ять ісландських тем» («Meditations on Five Icelandic Themes») ісландської композиторки Йорунн Відар (Jórunn Viðar; народжена 1918; 1965), у котрій мисткиня використовує оригінальні метричні схеми та орнаментальні фігури ісландської народної пісенності, а також «Угорські медитації пам'яті Мілана Фюста» для сопрано, фортепіано та оркестру («Hungary Meditations in Memory of Milán Füst») Лайоша Паппа (Lajos Papp; 1935 – 2019; до 1970-х) і «Concerto meditativo» для гітари і струнних чеської композиторки Яни Обровської (Jana Obrovská; 1930 – 1987; 1971). Цікаво, що серед джерел

медитацій на фольклорній основі присутні «Медитації на українську народну пісню» («Medituce па ukrajinskou lidovu pisen») чеського композитора і диригента Владіміра Амброса (Ambros) (1952).

Достатньо природно, що після таких прикладів медитативність «просочується» у меморіальну сферу і постає як «музичне підношення» до традицій у відповідно багатому контексті репрезентацій[2]. Таким опусом є фортепіанний цикл 1966-го року написання «Калейдоскоп» словацького композитора Еугена Сухоня (Eugen Suchoň; 1908-93; 1971). Його успіх зумовив появу масштабнішої версії для фортепіано / органу, струнного оркестру та литаврів, ESD 89b.

«Важливо, що у ньому відбулося своєрідне розгалуження медитативності: у третя частина презентує «Медитація і танець (Пам`яті Бартока)» [Адажіо, але не дуже, Allegro barbaro], а у передостанній, п`ятій, – «Три частини зі споглядань (Невідомому герою Словацького національного повстання)». І такий підхід виявляється не тільки не тривіальним, а й випереджаючим тенденції наступних десятиліть. Принаймні, на рівні організації циклу, коли одна з його частин атрибутується як медитація (як-от ІІ частина у Сонаті Стівена Броді Гібсона (Stephen Brodie Gibson; до 2013).

Показово, що «медитативні» впливи проникають і у сферу популярної музики постмодерного часу. У цьому зв`язку потрібно згадати, зокрема, «Tango Meditation» для фортепіано американського композитора Кристофера Берга (Christopher Berg; нар. 1949; 1986)» [178, с. 35].

Медитативність у світовій музичній культурі має давню історію. Музичне мистецтво було одним з перших, хто відповів на ці нові зміни в

[2]Структура твору: I. Moderatoo – Sostenuto. II. Три романтичні п'єси (Пам'яті Йозефа Сука) [Алегро, Анданте, Віваче, майже скерцо]. III. «Медитація і танець (Пам'яті Бартока)». IV. Експромт з варіаціями та фіналом (До молодого словацького покоління) [Експромт. Простий, Варіант I. Трохи повільний, Варіант II. Largo improvizando – Finale]. V. Три частини зі споглядань VI. 6 Intermezzi (Пам'яті Скрябіна).

духовній еволюції людства. Яскраві приклади музики нової епохи - твори, що змушують слухача ненадовго забути про час, створюючи відчуття існування "поза часом". Композитор одразу ж занурює слухача в певний "магічний" стан і утримує його до кінця твору. Це музика, в якій панує повільний ритм, тиша, глибока зосередженість та загальна атмосфера просвітлення. Медитативність у музиці є наслідком усвідомлення себе, занурення у власну ментальність, що характеризується духовністю і прагненням до самопізнання і внутрішнього заглиблення. На музичному рівні медитативність не є відповіддю на "моду", вона не запозичена, а є природною для людської свідомості. Отже, композиторська творчість характеризується не тільки інноваціями чи розривом з минулим, але й відкриттям нових форм художньої комунікації та естетичного досвіду, що розвиваються завдяки культурній генетичній пам’яті всього людства (спираючись на теорії К. Юнга). Така пам’ять особливо загострюється у кризові моменти життя, викликаючи відчуття глибокої причетності до культурної символіки всього людства. Це можна описати як мандри нашою несвідомістю, коли навіть давні та забуті смисли знову стають явними і стають надбанням всіх незалежно від їхньої культурної чи національної приналежності. В цьому контексті великий композитор Л. Беріо зазначав, що зараз композитори мають можливість знайти глибинні зв’язки між усіма музичними експериментами. Медитативні риси в сучасній музиці чітко виражені у творчості А. П'яццолли. Музика Астора П'яццолли вирізняється глибиною і спокоєм, ідеально підходячи для медитації. Вона сприяє розслабленню та зменшенню стресу, поєднуючи в своїх мелодіях сум, пристрасть і тишу, створюючи особливу атмосферу. Його творчість – це не просто відступ від традиційної танцювальної манери, а формування нового стилю, Tango Nuevo. Цей стиль відрізняється від класичного танго завдяки використанню елементів джазу, багатшої гармонії, дисонансів і складніших музичних форм. За словами психоаналітика Карлоса Кюрі, синтез

П'яццоллою танго з іншими західними музичними впливами створив унікальний стиль, що перевищив межі своїх впливів. Медитація – поняття широке. Для одних важлива тиха музика для дихальних практик, інші шукають структуровані композиції для концентрації, а декому потрібен емоційний теплий фон, щоб уповільнити думки. Танцювальна магія П'яццолли підняла жанр танго до рівня академічної музики. Серед його популярних творів – «Oblivion» («Забуття»), відома своєю сумною і ніжною мелодією, діє як ліки для душі. «Milonga del Angel» («Мілонга янгола») – це мрійлива музика, подібна до колискової, що огортає теплом. «Ave Maria» – духовний твір, наповнений світлом і спокоєм. Повільні темпи його композицій дозволяють зосередитися на внутрішньому спокої. Бандонеон – головний інструмент композитора, завжди налаштовує на спокій своїм виразним звучанням. П'яццолла також автор «Meditango», що поєднує медитацію зі спокоєм танго вже в самій назві. Його музика звучить як внутрішній монолог, і її вплив на сучасних композиторів часто досліджується музикознавцями. 20-е століття було часом реформ у мистецтвах. Пікассо й Кафка перевертали жанри, тоді як П'яццоллі пощастило більше: у нього залишилася основа – традиція, що потребувала вдосконалення. Вважається, що «Libertango» є символом переходу до Tango Nuevo, написаний після важкого періоду в житті композитора та символізував його відновлення. Незалежно від походження слухача, музика П'яццолли здатна викликати емоційний відгук, вона транслює медитативну енергію й чуттєвий заклик навіть на великій відстані від Буенос-Айреса.

У цей період посилилися «звукові експерименти із ускладненою хроматикою, апробуванням можливостей дванадцятитоновості та іншими новаторськими стилістичними ідеями. До цього стилістичного «відгалуження» належать «Медитації» для двох фортепіано, струнних і ударних югославського митця Петара Озгіяна (Petar Ozgijan; 1932-1979; 1962), мікротональна «Медитація» для мішаного хору та саксофонного

квартету естонського композитора Еркkі-Свена Тююра (Erkki-Sven Tüür; нар. 1959; 2003)» [178, с. 35].

1960-ті роки, котрі були поглинуті стихією експериментування, позначені тотальним зануренням в культуру non-Western music, причому – неакадемічного типу, імпровізаційну, статичну, медитативно-споглядальну, подекуди навіть психоделічної або «потокової» природи. Ця тенденція провокувала до медитативного ж за своєю природою занурення у цілісні і неконтрастні звукові обшири, тривале вслуховування у одне співзвуччя і навіть звук, обігрування однієї ритмічної чи фактурно-площинної моделі, врешті – навіть вихід на рівень катарсису або трансу у процесі звільнення від пут часу і «видимого» простору, або ж запозичення у музичне мистецтво ідеї багатогодинних медитацій з метою зміни стану свідомості або сприймаючого.

«Цілком радикальним експериментом для часу є написання (1969) «Fresco» (1969) визначного німецького композитора Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) для чотирьох оркестрових груп. У підзаголовку до цього твору автор вказав напрочуд важливу характеристику: «Звуки стіни для медитації» («Wall sounds for meditation»). Цей твір був задуманий і реалізований як музика для фойє у будові Бетховен Хале в Бонні. Зауважимо, що деякі критики характеризують твір як музику для «фойє» (Wandel Music; Wandel Gang або Wandelhalle), цим самим створюючи алюзію зв’язку як зі специфічними для епохи Бароко «музикою на воді», «музикою карнавалу» тощо, так і з майбутніми зразками ембієнту. Ця «медитація» може класифікуватися і як просторова музика, оскільки слухачі у своєму відвідуванні Бетховен Хале щомиті змінюють свої індивідуальні «перспективи». Окрім цього, ідея «медитацій» була використана композитором у його операх.

Тут одночасно у трьох аудиторіях мали бути представлені одночасно три ретроспективні програми його музики в живому виконанні і у записі.

Медитативний тонус, за задумом, повинен був формуватися у ході сприйняття кластерних глісандо і повільно змінюваних звукових «смуг» і «поверхонь». Глісандо слугувало важливим орієнтиром для дистанційованих і обмежених простором власних кімнат оркестрових груп. Тобто, по суті, «медитація» набувала значення психологічного концепту для проникнення в атмосферу «звуків стіни» або звукових фресок» [178, с. 35]. На це вказував сам композитор у вступному слові: «Фреска ... може створити “звукове середовище” сама по собі, у зв`язку з візуальними виставками (в музеях) або в комплексах священних приміщень, а також у кімнатах для медитації чи парках, служачи допоміжним засобом для концентрації» [226].

Симптоматично, що в один рік (1969) з цим твором К. Штокхаузена постали «Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité» – «Медитації» або «Роздуми над таємницею Пресвятої Трійці» для органа геніального Олів'є Мессіана (Olivier Messiaen; 1908 – 1992). Ткий переклад цілком яскраво унаочнює єдність між різними поняттями у кириличних перекладах, що буде важливим для інших досліджень медитативності в музичному мистецтві. Такі світоглядні концепти присутні вже у його «Квартеті на кінець часу» («Quartet for the End of Time», 1941).

«У послідовності дев’яти медитацій без назви важливим ключем до розуміння їхньої семантики і символіки є авторські передмови до кожної, причому композитор прагнув до прояснення не тільки вербальних сенсів, а й самої звукової матерії, назвавши свій метод «комунікабельною мовою» або криптофонією» [178, с. 35]. Метою цих «Méditations» є осягнення Бога шляхом вислуховування у певні звуки. Ця мета читається, зокрема, у передмові до четвертої п`єси: «Усе, що ми можемо знати про Бога, підсумовано в цих словах, настільки щільних і таких простих: Він є. Слова, які ми розуміємо лише в спалахах, у рідкісних і коротких освітленнях. Майже весь цей твір створює клімат, готуючи остаточне бачення.

Незвичайність тембрів і пісні обраних птахів мають викликати якийсь невідомий вимір» [240, с. 29]. Отже, медитації відкривають для композитора «якийсь невідомий вимір». Така філософсько-естетична характеристика не поодинока щодо зразків його творчості. Медитаційність присутня, зокрема, також у ораторії «Преображення» і опері-містерії «Святий Франциск» цього композитора. Такі епізоди, що викликають асоціації із «Заповідями блаженства» Сезара Франка і навіть більш глибоким пластом у французькій національній музичній традиції (раніше згадуваний твір), Г. Берліоза, позначені особливою екстатичністю.

До того ж, деякі базові відкриття у стилістичній і драматургічній сферах медитативності, що вплинули на медитативність у сучасній музиці, безпосередньо пов`язані з творчістю вже неодноразово згаданого вище Олів'є Мессіана. Проте, як показав розшук відповідних творів у європейській творчості загалом і українській музиці зокрема, висловлене Н. Ровенко твердження про те, що «О. Мессіан був першим композитором, хто назвав свої твори медитаціями, впровадивши у європейську музику нове жанрове позначення» [107, с. 109], не відповідає дійсності.

До них належать засоби, що осмислюють як прийоми розширення внутрішнього відчуття часу чи навіть «зупинки бігу розуму»: «Характерним є принцип пролонгації, а не зростання форми; в таких композиціях неодмінно присутні різного роду педалі (ритмічні, ритмо-мелодичні, гармонічні, мелодико-гармонічні та ін.), вітражі, ритмічні й звукові канони, накладення ритмів, ладів, поліритмія…» (цитата за: [85, с. 74]). Такий підхід спричинив проявлення в медитаціях прийомів, властивих «новій простоті» і мінімалізму [85, с. 76]. Так, в одному з предметів вивчення Д. Купіна виявила «… перебування у монохромному модусі еолійського ре, що й виступає самодостатньою даністю, а не процесом» [85, с. 76]. Це зауваження дуже істотне з огляду на особливості одного зі способів медитативного розспіву мантр – саме перебування в цілісному «модусі» або просторі

певного звукопоєднання на одній висоті або у доволі невеликому діапазоні сусідніх звуків (не обов`язково в межах академічно-традиційного європейського звукоряду).

Процес наростання «значення медитаційності в панорамі музичного мистецтва останньої третини століття розкривається як з огляду на проникнення в глибинні площини створеної культурою звукописної символіки, так і продовження заявленим О. Мессіаном пошуком незнаних досі вимірів. Прикладом розгортання цієї тенденції є «звукові медитації» американської композиторки і лідера електроакустичної імпровізації Поліни Оліверос (Pauline Oliveros; 1932-2016)» [178, с. 35]. Першими на цьому шляху постали мінімалістичні і новаторські «Медитація на точках компаса» («Meditation on the Points of the Compass», для 12 солюючих скрипок, хору і перкусії, 1970), задум яких було розвинуто у «Звукових образах» («Sonic Images» 1972).

Наступними новаціями були «Sonic Meditations I–XIL» (1971) і «Звукові медитації XII–XXV» (1973). Ці опуси постали в процесі розвитку своєрідного «абстрактного» стилю композиторки і звернення до техніки магнітофонної та електронної музики. «Традиційна звукова організація, у такий спосіб, була подолана, так би мовити, із середини. Тому, два останніх із названих творів твори можуть бути адаптовані для будь-якого сольного чи ансамблевого виконання, оскільки представляють собою 25 коротких текстових інструкцій, які описують виконавську або слухову діяльність. До певної міри вони є концептуальною відповіддю до «4.33» Дж. Кейджа – відповіддю з позицій постмодерної гри. При цьому група учасників поступово вводиться у бажаний стан» [178, с. 36], тоді як сам термін медитація «використовується просто для того, щоб означати зосередження на ідеї, об'єкті чи відсутності об`єкта без відволікання або розділеної уваги» [247, с. 3].

Концепцію цієї роботи композиторка описує у ввідному тексті партитури: «Звукові медитації призначені для групової роботи протягом тривалого часу з регулярними зустрічами. Жодних спеціальних навичок не потрібно. Брати участь можуть усі охочі. ... За безперервної роботи зі звуковими медитаціями стають можливими деякі з таких дій: підвищені стани усвідомлення або розширена свідомість, зміни у фізіології та психології від відомого та невідомого напруження до розслаблень, які поступово стають постійними. Ці зміни можуть бути настроюванням розуму і тіла. Група може розвивати позитивну енергію, яка може впливати на інших менш досвідчених. Члени Групи можуть досягти більшої поінформованості та чутливості. Музика – бажаний побічний продукт цієї діяльності» [227, с.2]. Доступність зумовлюється відсутністю вимоги до музичної підготовки учасників і готовністю виконувати задані умови: «Звуки під час медитацій — це переважно голос, іноді плескання в долоні або інші звуки тіла, іноді з використанням предметів, що створюють звук та інструменти» [247, с. 3].

Фази осягнення загальної мети медитацій відтворено у назвах частин циклу: «Навчися літати» (I), «Співати тим самим тоном» (X), «Енергетичні зміни» (XIII), «Тюнінг» (XVI), «Що являє собою ваш музичний всесвіт?» (XXI) і «Зовнішнє джерело постійного звуку» (XXIV). Відтак джерелом, способом і наслідком медитацій – аналогічно до стародавніх практик – за участі всіх присутніх уявляється звукова енергія.

У цьому зв`язку звернемо увагу на окремі позиції, задекларовані П. Оліверос у вступі. Наприклад: «Звукові медитації – це спроба повернути контроль над звуком окремим особистостям і групам, особливо в гуманітарних цілях». Або ж: «Кожна звукова медитація – це спеціальна процедура» для «справжнього» створення, активного уявлення, слухання присутніх звуків і запам'ятовування звуків [247, с. 3]. Принципово важливим наслідком медитацій, за задумом авторки, є «розширення

усвідомлення слухового середовища, як всередині, так і поза людиною» [247, с. 3]. Цей результат цілком чітко корелює з осягненням тієї взаємодії людини зі своєю свідомістю і сакралізованим нею внутрішнім і зовнішнім простором, характерним для медитацій у різних релігійних традиціях: «У процесі природно виникає своєрідна музика. Її краса полягає не в намірах, а в сутній ефективності її зігріваючої сили. Це може відчути група, і музика пов`язана з людьми, які створюють це через участь і спільне використання, як потік або річка, чиї води пропонують відсвіження та очищення тим, хто знайшов погане» [247, с. 3].

А інструкція до восьмої медитації вже цілком чітко і безпосередньо вказує на особливості такої практики. У ній композиторка пропонує подумки зосередитися на тому, щоб зупинити або почати звук у певний час, зосередитися на гучності чи м`якості, якості і емоційному характері звуку. Окрім цього: «Цю медитацію найкраще виконувати при дуже слабкому освітленні або із закритими очима» [247, с. 7].

«Осмислення цієї медитаційної практики та концептів, у ній закладених, призвело до того, що наступним етапом, стимульованим вивченням індіанських і східних культур та релігій, стало наближення композиторки до відкриття способу навчити людей розпізнавати власну музикальність. Такий спосіб вона вбачала у медитативній імпровізації, заснованій на практиках медитації в межах ритуальних чи церемоніальних форм» [178, с. 36]. Написані для спеціалізованих і неспеціалізованих музикантів, ці твори також передбачають участь аудиторії. У 1970-х роках вона перетворила свої театральні композиції на незабутню серію вишуканих церемоніальних п'єс, які часто залучали глядачів до роботи: «Phantom Fathom» (II) (1972), «A Ceremony of Sounds» (1974), Ceremonial Опера «Crow

Two-a» (1975), «Трояндовий місяць» (1977), «Карта Хуанхе» (1977), «Вороняче гніздо (Налаштування Медитації)» (1979).

Дещо пізніше характерний приклад зворотного зв`язку між західною і східною медитативністю і навіть запозичення естетико-технічних принципів та уявлень втілено у композиції для кларнета і струнного квартета китайського митця Чень Цигана. Його “Yi” з характерною присвятою «A mon cher Maitre Olivier Messiaen» («Моєму дорогому вчителю Олів`є Мессіану») демонструє вже типові для часу написання твору (1986) вслуховування у звук, що стає принципом і концентрації, і роздуму як медитативного прояву: «Увага до звуку, з одного боку, характеризує естетику музичного авангарду. З іншого боку, моновисота самоцінна для китайської традиції у світлі “релігійно-філософських установок Дао. Любування єдиним звуком у процесі гри і сприйняття усвідомлюється як медитація”.., як “відображення точки спокою” у системі даосизму» [243, с. 21].

«Загалом контекст побутування медитації у західній творчості останньої третини ХХ століття виявився досить таки «поляризованим». Серед композицій, які не були названі вище і які представляють тривкість розвитку жанру в руслі хоральних прелюдій для органу, фортепіано чи інших складів» [178, с. 36], – Медитація для радіо на Різдво «Голоси навколо зірки» («Voices` around a Star») Френсіса Шоу (Francis Shaw; 1972), Медитація на «Господню молитву» Малотта для фортепіано та струнного оркестру (Meditation on the Malotte “Lord`s Prayer”) Річарда Фрімен-Тула (Richard Freeman-Toole; нар. 1951; США; 1988), «Медитація на згадку про Мілана Фауста» («Meditation in Memory of Milan Faust»; 1990) для сопрано, фортепіано та оркестру угорського композитора Лайоша Паппа (Lajos Papp; нар. 1935). Альберт Хей Малотт (Albert Hay Malotte; 1895 - 1964) був американським піаністом, органістом, композитором і педагогом, найбільш

відомим музичним оформленням біблійної Господньої молитви («The Lord's Prayer»; 1935), яку було виконано і записано багатьма відомими співаками.

Серединний пласт представляє, приміром, концерт для фортепіано з оркестром № 1 «Медитація про мир» («Meditation Upon Peace») австрійського композитора і піаніста Роланда Батіка (Roland Batik; нар. 1951; 1993), в якому демонструється загальна прихильність митця до синтезу класичних традицій зі збагачуючими їх звукову палітру джазовими та етно елементами.

Медитації «Форсайт Спінінг» («Foresight Spinning») для контрабасу та ансамблю з фортепіано Op.549 Карсона Кумана (Carson Cooman; нар. 1982; США; 2004), створеної на замовлення Фондом нової музики Брукера. В ній продемонстровано цікавий варіант зосередження: джерелом «формул медитації» є звукові структури солюючого інструменту, які поширюються на всю фактуру у безперервному виконанні. Це також «Медитативно і остинатно» («Meditative i ostinato») колумбійського автора Серхіо Меса (Sergio Mesa; нар. 1943; Колумбія; 1995), Медитація для фортепіано та струнного оркестру op. 14, № 1 Джон Філіп Самарко (John Philip Samarco; 1953 – 2017; США; 2004). А мінімалістичні «Медитації симфонії» («Meditations of a Symphony») для оркестру та електроніки австралійського митця Люка Джааністе (Luke Jaaniste; нар. 1977; 2005) представляють собою повторення одного співзвуччя, причому воно засноване на фінальному акорді першої частини Третьої симфонії Брамса з вбудованою у нього інструментальною формулою однієї з пісень співвітчизника композитора Найджела Батерфляя (Nigel Butterfly). Певною мірою до «Meditations of a Symphony») наближена «Медитація про пил» («Meditation on Dust») для фортепіано та струнного оркестру Скотта Воллшлегера (Scott Wollschleger;

нар. 1980; США; 2015), де, втім, рельєфно і багато представлене постімпресіоністичне звуколюбування.

Інший полюс представляють, наприклад, електроакустична медитація «Пришестя» («L`Avent») чеського композитора Мілан Славіцький (Milan Slavický; 1992), «Чотирьох медитації» для оркестру (Пауліна Оліверос; 1997), або ж «Гармонічні медитації» («Harmonious Meditations») американського композитора і музиканта Девіда Хайкса (David Hykes, нар. 1953; 2005) з підзаголовком «Music from the Heart of the Cosmos» («Музика із серця космосу»). У другому з названих творів представлено своєрідний варіант адаптації в сучасній музиці етнічних джерел. Д. Хайкс використав у звуковій палітрі принципи, що нагадують тибетський обертоновий спів, але не на основі мантр, а голосних звуків. Ці звуки резонують у природному середовищі (сформованих композитором акустичних системах) і посилюють власні обертонові гармоніки, тобто об`єктом зосередження стає сам такий звук і виникаєефект «звукоспоглядання» у свідомості реципієнта, котрий цілком відповідний меті ритуальних медитацій. До цього ж пласту варто долучити «Медитацію Ван Као» («Van Cao`s Meditation») для фортепіано американського композитора Роберта Ешлі (Robert Ashley; 1930 – 2014; 1992). «Медитація Ван Као» за технічним втіленням справді реалізує ідею і техніку медитації, причому – медитації на основі візуального образу. Імпульсом до її написання стала фотографія автора національного гімну В`єтнаму «Tiến Quân ca», відомого в'єтнамського музиканта Ван Као, котрий задумливо сидить біля роялю (опублікована в журналі National Geographic, 1989). Рівень зосередженості в ній і стилістика дуже близькі до вищезгаданої кіномузики японського митця.

«Безперечно, що спектр творів, які у музичній творчості безпосередньо втілюють техніки, принципи та перейняту, здебільшого, у релігійних практиках саму концепцію медитації, значно ширший за наведені приклади та дані» [178, с. 36]. Вони присутні у доробках таких визначних митців, як

Джон Кейдж (John Cage)[3], Террі Райлі (Terry Riley), Ла Монте Янга (La Monte Young), Лоуренса Болла (Lawrence Ball), Тоні Скотта (Tony Scott; Музика для дзен-медитації («Music for Zen Meditation», 1964)), Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen)[4], Бена Джонстона (Ben Johnston)[5] і Р. Мюррея Шефера (R. Murray Schafer)[6].

Зокрема, ідея медитативності виражена через або пошук центру зосередженості в одному звуці. Цю якість відзначив К. Штокхаузен у спектральних творах румунського і французького композитора Гораціо Радулеску (Horaţiu Rădulescu) як «…медитативну інтенсивність, підсилену їхнім натяком на спів, або ортодоксальний чи тибетський буддизм, з наголосом на глибоких басах…» [261, с. 340]. Йдеться про першу спектральну композицію цього композитора – «Кредо» (1969) для дев'яти віолончелей.

Ця якість посилилась в пізніших опусах композитора, особливо тих, що були написані під впливом «Дао де цзин» Лао-цзи (зокрема, «Сонати Лао-цзи»).

«Представлена панорама даних щодо «медитації», здійснена на основі назв творів з присутністю в них терміну «медитація» у західній академічній творчості та експериментальних площинах музичного мистецтва XX століття, дозволяє стверджувати, що у цій сфері достатньо виразно простежуються жанроформуючі процеси та певні етапи, у яких домінують ті чи інші стилістичні засоби. Тому вивчення медитацій в музичній творчості як певного жанрового утворення, стилістичних засобів, якими

---

[3]Наприклад, під впливом дзен концепцій в «Уявному пейзажі № 4» для дванадцяти радіоприймачів Дж. Кейджа втілено ідеї «медитацій, що вимірюють плин часу» (Gunden, 1983).

[4]«Inori», 1974), «Mantra» (1970), «Hymnen» (1966–1967), «Настрій («Stimmung», 1968) та «З семи днів» («Aus den sieben Tagen», 1968). А у п'єсі «Es» з циклу «З семи днів» («Aus den sieben Tagen», 1968) виконавцям пропонується грати лише тоді, коли вони не думають або перебувають у стані немислення.

[5]Вимога здійснити медитацію перед виконанням «Видіння і чари» («Visions and Spells», 1976).

[6]Втілення концепцію яснослухання у «Налаштуванні світу» («The Tuning of the World», 1977).

оперують композитори для досягнення цього жанрового статусу, а також – ширше – медитативності в музичній творчості є вельми перспективним і актуальним завданням хоча б з огляду на посилення міжкультурних взаємодій упродовж принаймні півстолітнього періоду, а також осмислення особливостей розгортання медитативності як одного з принципів сучасної музичної творчості» [178, с. 36].

Серед найважливіших питань – з`ясування причин змін в естетичних принципах музичної медитативності в її сучасному розумінні, коли об'єктом медитації як зосередженого сприйняття не стільки власні роздуми, скільки сам звук, звуковий простір або й навіть простір довкола звуку. Формування цього нового розуміння медитативності (на відміну від поширених «роздумів»), а відтак – специфічної естетики цього процесу дослідники пов'язують зі знаменитим фортепіанним твором «4`33» Джона Кейджа, а сам автор висловлювався про втілення співвідношення медитативності і тиші («ніщо») під впливом Дзен-концепції та текстів І Цзін. перше виконання було здійснене Девідом Тюдором у Вудстоку 1952 року.

Як вказав один з американських дослідників творчості Джона Кейджа – Алан Андерсон: «Кейдж не був медитатором, він безпосередньо застосовував суть практики медитації у своїй роботі» [187]. В одній з присвячених «театральним» задумам композитора праць – «John Cage`s. Theatre Pieces. Notations and Performances» – «4`33» отримує характеристику як синтезі чи взаємозамінність катарсису і медитації: «Це... одне з найінтенсивніших вражень від прослуховування, які можна отримати. Ти справді слухаєш. Ти чуєш все, що є. Шуми аудиторії грають у цьому певну роль. Це катарсис – по суті, чотири хвилини та тридцять три секунди медитації» [203, с. 75].

Таке бачення сутності твору і його значення настільки вагоме, що відображається навіть на сайтах галерей сучасного мистецтва, зокрема – сайті «The Campbell River Art Gallery». У цій публікації доцільно звернути

увагу саме на аспект визначення спорідненості між авторською концепцією і медитацією: «… відсутності звуку не було. Дихання глядачів, шарудіння їх тіл, кашель … всі звуки створювали абсолютно унікальний атмосферний витвір мистецтва, який неможливо повторити в точності. Це нагадує ефект, коли людина зосереджується на звуках навколо себе, практикуючи повну присутність під час медитації. Природа твору ефемерна (як у зовнішньому світі ефемерним є й зосередження медитуючого. – …) і потребує інтерпретації, фізичної та розумової присутності, щоб втілитись у життя. Можна виконати партитуру, вільно інтерпретуючи її значення так, як вважаєте за потрібне, залишаючи її відкритою для майже безмежних можливостей» .

Привнесення нових естетичних параметрів – ефемерності та «унікальності атмосферного витвору мистецтва» – мали велике значення для розвитку нової *meditativeness* як достатньо оригінальної жанрово-стильової тенденції. Естетика і практика такого роду мистецької діяльності була пов`язана з освоєнням принципів багатьох вчень буддизму та індуїзму (як вказував сам Кейдж, до цього його спонукала праця «Вічна філософія» Олдоса Хакслі («Perennial Philosophy» Aldous Huxley), а неординарний досвід Кейджа зумовив зацікавлення цими практиками інших композиторів, особливо – представників молодших поколінь.

Важливо зауважити, що композитор прагнув до піднесення неформального осягнення медитації як духовної практики і, очевидно, творчого методу також під впливом вчення Дзогчен. Дуже цікавими і концептуально значимими для осмислення наступних «медитативних експериментів» у музичній творчості є думки, висловлені Дж. Кейджем в інтерв`ю з вищезгаданим А. Андерсоном: «Все починається із трьох речей. Перша – “безмежність творіння”; друга – правильна дія, подібна до «листа на воді»; і третій: “медитація – це немедитація”» [187]. При цьому поняття

як «медитації», так і «немедитації» він асоціював з ідеєю безмежності чи експансивності творіння, близької до ефектів сучасних технологій.

Техніку втілення медитативного процесу в музиці Кейдж здійснював через «випадкові операції» і миттєвого прийняття рішення щодо послідовності «можливих кроків у роботі». А це вказує на спорідненість медитативних робіт цього композитора з технікою алеаторики як варіанту «ненавмисної роботи» (термін Дж. Кейджа). У доробку Кейджа є кілька творів, у заголовках яких міститься термін «медитація». Це – композиція 1943 року, відома під назвою «Tossed as it is untroubled (Meditation)» («Кинутий, наче його не турбують») і «Prelude for Meditation» («Прелюдія до медитації») 1944-го року. Цікавим є те, що у другому з названих творів Кейдж ще дуже далекий від пізніших «випадкових» дій: у ньому використано лише білі клавіші фортепіано, а ритм – простий.

Саме впливовість творчості цього американського композитора зумовила достатньо активний пошук в науковців причин таких радикальних змін. Зокрема, Елла Лу Вольф відзначила важливу опозицію композитора до «вчених умовностей» щодо краси і гармонії: «Він запропонував думати про звук як про сутність саму по собі, а не як про сосуд сенсів і засіб вираження емоцій, як у традиції Бетховена чи Вагнера. Натхненний дослідженнями індійської філософії та дзен-буддизму, Кейдж приступив до пошуку музичної мови, яка була б незалежною від смаків та переваг соціально сформованого его. Споглядаючи всі звуки, не роблячи суджень, Кейдж уявив медитативну форму музики, яка повинна очистити розум від упереджених наборів цінностей. Він шукав “істину матерії`, істину, яку не можна було знайти у суб'єктивному вираженні» [268, с. 65].

Безпосередній підхід до втілення медитативності відбувся у «Сонатах та інтерлюдіях» (1946–1948; прем`єра – 1949; Маро Аджемян) Кейджа – творі, що виник на замовлення створення партитури для сольного танцю на африканську тематику, але замість ансамблю ударних він використав

препароване фортепіано, а замість академічних підходів – принцип випадкових процесів. Філософсько-естетичними основами для реалізації такої новації була індуїстська концепція про вісім основних емоційних станів і дев`яту «постійну емоцію» – спокій, до якої тяжіють всі вісім. Відносність назв стосується терміну «соната», що використовується у докласичному значенні, забезпечуючи свободу вибору звукових вимірів емоцій на препарованому інструменті при жорстких регламентаціях структур та їх поєднань: «… гібридне фортепіано Кейджа непередбачено варіюється за своїми різноманітними тембральними можливостями... Знайомі західні звуки поєднуються з мерехтливими, казковими копіями індонезійського гамелану (як №№ II і V) або спотвореними деренчаннями, що нагадують електронну музику (третя інтерлюдія). Приглушений звук, який створюється підготовкою в цілому, створює інтимну, медитативну атмосферу, яка посилюється завдяки помітному використанню Кейджем тиші для формування музики. Навіть перебільшуючи роль фортепіано як ударного інструменту, Кейдж відкриває новий ліричний вимір, який найвиразніше проявляється, коли остання (і найдовша) соната, № XVI, нарешті досягає тривалого стану спокою» [238]. Отже, Мей Томас (May Thomas) у цьому спостереженні фактично засвідчує ліричність медитативності, але ця ліричність, зауважмо, є синтетичною якістю в стилістичному аспекті і не виключає звукообразів, віддалених від традиційних і навіть модерних розумінь (щойно згадані «спотворені деренчання»).

Естетика медитативності розгорталась і в «реорганізації» способів академічного музичного мислення, посилення ролі нетипових для академічної традиції засобів, які здійснював і Карлхайнц Штокхаузен. В аспекті втілення ним пошуків глибинної медитативності привертає увагу перша у західній музиці спроба втілення обертонового співу – «Стрій» («Stimmung») для двох сопрано, мецо-сопрано, тенора, баритона, басу та

шести мікрофонів (1968). Композитор визначив цей свій перший безтекстовий опус, явно не розрахований на академічні жанрово-стильові асоціації, як медитативний. Ймовірними підставами для цього були рівень і якість вслуховування у звук, властива композитору концентрація на звуковому параметрі: «Час скасовується. Людина вслуховується в нутро звуку, в нутро гармонічного спектру, в нутро вокалу, в нутро голосного звуку. Найтонші ритми – майже жодних спалахів – усі почуття прокидаються та заспокоюються. У красі чуттєвого сяє краса вічного» [226].

У цьому творі важливим засобом створення медитативного ефекту є очевидна ритуальна опора, що у зв`язку з вищезгаданими творами Кейджа вже вказують на певну естетичну тенденцію і навіть семантичні перегуки. Як і Кейдж, Штокхаузен експериментує з розташуванням і функціями виконавців. Простір організований довкола освітленого центру посеред залу і розташованим у цьому світлі електронним камертоном (транслюється сім синус-тонів). Довкола цього центру у візуально ритуалізованому просторі сидять співаки. Універсальність медитативного занурення (нагадаємо про «практику повної присутності під час медитації» (у Дж. Кейджа) [264] виявляється шляхом у спонтанних реакцій на зміну структур і конкретних звуко-моделей. Це, насамперед, впливає на диференціацію внутрішнього часу і, водночас, усвідомлення його цілісності й сконцентрованості в кожній конкретній миті: «Досконалість організації матеріалу передбачає постійну присутність єдиного. Жодного “розвитку”: лише постійна присутність наскрізно організованої музики («durch geordnete Musik» – …) може викликати стан медитативного слухання: перебування у музиці, яке вимагає попереднього і наступного...» [261, с. 21].

Ця ж концепція медитативного сприйняття часу в його особливому звучанні притаманна і величному циклу К. Штокхаузена «Klang» («Звук» або «Звучання»; можливе тлумачення – «акустична вібрація»; відомо, що сам митець інтерпретував назву у зв`язку з уявленнями про містичний звук

або «голос совісті» [197]; 2004-2007; незакінчений). Відомо також, що в структурі цього варіанту медитативності відбито поняття про часи щоденного бдіння в християнстві, а отже – знову присутня певна ритуальна основа.

Важливими для концептуального розуміння медитативності в музиці останньої третини XX ст. є пояснення самим композитором сенсу окремих частин цього твору. Так, першу («First Hour: Himmelfahrt)» він пояснював ідеєю компонування в дусі Вознесіння («неймовірне-нечуване-невидиме» [197], а також відчуттям того, що «дозволяє йому (людині. – …) піти у вигляді духу в інший світ» [231]. У «Seventh Hour: Balance» застосовано ще одне «відсилання» до християнських опор медитації – двох рядків Великого славослов`я («Gloria in excelsis Deo / et in terra pax hominibus bonae voluntatis»), яку, за переданням, співали ангели (у творі Штокхаузена його унісонно виголошують виконавці) [231]. Цілком імовірним є пов`язання цього тексту з біблійним концептом про постійне оспівування Бога всіма ангельськими чинами, яка також є варіантом втілення вище згаданої ідеї «присутності єдиного».

У кількох частинах – («Fourth Hour: Himmels-Tür» і «Fifth Hour: Harmonien») – виник зв`язок з однією з важливих для світобачення композитора книг – «Суфійським посланням» Хазрата Інайят Хана (на це вказано у наступних джерелах: [231; 250]). Ідея четвертої частини також відображена у написаних Штокхаузеном в травні 2006 року афоризмах, зокрема – покликання «тримати відчиненими Двері Небес», що є, фактично, одним з, так би мовити, «семантичних ключів» для втілення принципів медитативності в мистецтві. У «Fifth Hour: Harmonien» у дуже незвичному ракурсі використано принцип повторності: «Гармонії виникають із послідовності мелодичних груп... Наприкінці групи її висоти повторюються як дуже швидкі періоди без ритму та в різному регістровому розподілі, так що мелодія має гармонічний ефект, як вібруючий акорд» [197]. Варто

звернути увагу на те, що таке стилістичне вирішення безпосередньо пов`язана з ідеєю патерну в мінімалізмі. А водночас – з практиками так званого «містичного слухання», яке досягається завдяки виконанню певних технік, що в музиці, отримуючи значення аналогів естетико-філософських основ, отримують втілення через певні певні стилістичні засоби, структурно-тембральні формули тощо. На цю властивість «містичного слухання»як «отримання “екстазу” через концентрацію на звуках»свого часу наголосив Мірча Еліаде: «Вочевидь, що така концентрація досягалася лише з допомогою йогічної техніки … і що її кінцевою метою була трансформація всього універсуму в гігантську акустичну теофанію» [172].

Пошук аналогій між цим новочасним розумінням медитативності в західних і українських музичних опусах привів до виявлення цікавого аналога за усвідомлення його цілковитої випадковості. Йдеться про твір одного з перших українських композиторів-імпресіоністів – Федора Якименка, в доробку якої існує «Фантастичний ескіз» ор. 25 «Уранія» для фортепіано (з епіграфом «В іншому світі (бачення артиста)») , що у Штокхаузена відлунює на рівні назви однієї з частин «Klang» – «Nineteenth Hour: Urantia». Тому, все ж підходи до нових парадигм звукової естетики на рівнях концепцій, жанрового, структурного, стилістичного принципів належать не тільки західному світу та його технологіям.

Твір Ф. Якименка також базується на літературному джерелі – романі французького фантаста Каміля Фламмаріона «У небесах (Уранія)» (1889 року). Серед багатьох цікавих аспектів цього роману – деякі концепти в назвах глав, що вказують на ті ж або споріднені характерні імпульси, що були використані в значно пізніших пошуках медитативності: «Метаморфози», «Нескінченність та вічність», «Час, Простір та Життя», «Минуле, що стає справжнім», «Життя. Дослідження. Вивчення», «Бачення», «Бути чи не бути. Що таке людина? Природа. Всесвіт», «Душа та мозок», «Нерухома точка Всесвіту. Природа – втілений динамізм»,

«Душа в одязі з повітря».

Ще більше привертають увагу епіграфи та інші коментарі до частин – «Прийди, прийди в нескінченне небо, подалі від землі!», «У безодні нескінченності» (I); «…я деякий час захоплювався цим загадковим баченням, як воно зникло» (II);«Шепіт, схожий на таємничий голос, тремтить у просторі...» (III); «Раптом картина змінилася: сонце, переливаючись тисячами вогнів, розпадаючись на безліч квітів, виробляло сліпуче світло. Повітря наповнилося радісним співом невідомих птахів і торжествуюча природа помалу поєднувалася в гармонійний акорд» (IV).

Ці вислови відображають типове для символізму, та й взагалі для багатьох тенденцій тогочасної академічно-модерної творчості пошук невідомих джерел та якостей звукової «матерії» і самого звуку. Більше того, навіть деякі стилістичні риси торують шлях до пізніших творів – калейдоскопічність або ланцюговість у формотворенні першої частини, пошук статичного і водночас нестійкого функційно, динамічно і тембрально «модального» (чи багатоваріантного у своєму звуковому складі) співзвуччя (друга частина), що триває шість тактів, як втілення певної ідеї – ідеї «безодні нескінченності». У цій частині навіть присутня своєрідна віртуальність (через «сон»),шляхами реалізації якої є також хроматична тональність і незвична для фортепіано тембральність, часом наближена до звучання арфи, часом – до оркестру. Ще більш нетиповою для стилістичних тенденцій імпресіонізму, пізнього і постромантизму є музика третьої частини – втілення «таємничого голосу» і «шепоту», що вимагає концентрованого сприйняття кожного співзвуччя, кожного поєднання в аналогічному до першій частині ланцюговому формотворенні. Врешті, фінальна частина, наділена тими ж структурно-формотворчими особливостями, демонструє той особливий медитативний стан зі співоголоссям (до речі, з повторюваною формулою на кшталт патернів) незвіданих птахів, що провіщує поетику значно пізніших за часом

написання творів О. Мессіана.

Повертаючись до контексту медитативних пошуків у творчості та осмислення медитативності в наукових працях, і, все ж, враховуючи відкриття Ф. Якименком образу «незвіданих птахів» та «таємничого голосу», доцільно звернути увагу на міркування визначного румунського вченого, історика релігій Мірча Еліаде з приводу стародавнього санскритського тексту «Надабінду-упанішад» (Nadabindu Upanishad). Як зазначив М. Еліаде, цей твір відкриває «… міфологічна персоніфікація першослова “ом” як птиці, праве крило якої – звук а … і оцінює його на космологічному рівні, співвідносячи з ним різні світи …» [172]. Віртуальність «Уранії» Ф. Якименка дивовижним чином переплітається не тільки з теорією ілюзії, що міститься в цій частині: «… найцікавіша частина цієї упанішади – опис звукових феноменів, які супроводжують конкретні йогічні вправи. Завдяки звукам, які він чує, сидячи в Сіддхасані, і які роблять його глухим до будь-якого шуму ззовні ... спочатку звуки сприймаються як грубий шум (подібно до гуркоту океану, гуркоту грому, реву водоспаду), потім вони відкривають свою музичну структуру (мардали, дзвони та ріжка); нарешті слухання стає винятково тонким (звуки провини, флейти, бджоли)» [172].

Те, що композитори другої половини минулого століття істотно змінили підходи до медитативності, зумовлено не також відкриттями в сонористиці та можливостями, які відкривали експерименти з електронікою. Відбувалися кардинальні зміни в самому музичному мисленні, які не завжди афішувалися чи навіть пояснювалися самими композиторами. При цьому значення позамузичних джерел було величезним, особливо тих, які відкривали нові можливості для пізнання. Так, 1954 року в Парижі французькою мовою була опублікована праця вже згаданого визначного румунського вченого М. Еліаде «Йога: безсмертя і свобода» («Le Yoga: Immortalité et liberté»), у деяких висновках і

спостереженнях якої простежуються фактично безпосередні імпульси до переосмислення суті медитації. Наприклад, М. Еліаде звернув увагу на особливі фонеми з особливими сенсами, що відкривалися у цьому процесі. На думку вченого, вони «… можливо, висловлювали такі стани свідомості, які були “космічними” за структурою і тому важко могли бути артикульовані засобами повсякденної мови» [172]. Можливо, у цьому потоці усвідомлення докласичних світоглядних постулатів у їх різноманітності та альтернативності свою роль відіграло перевидання праці Рене Декарта «Meditations on First Philosophy» («Роздуми про першу філософію»), перекладену і відредаговану Джоном Коттінгемом у видавництві Cambridge University Press (1986) Вже невдовзі були оприлюднені кілька інших досліджень на основі праці Декарта, що вже не можна сприйняти як випадковість.

Дослідник безпосередньо вказує на протоджерела цих експериментів у ведичному періоді і водночас – на те, що доступні джерела «… рідко містять щось більше, ніж невиразні алюзії, в основному у формі образів та символів» [172]. І далі у цьому тексті фактично «оголюється» те, що чого прагнули авангардисти: «… в них ми зустрічаємося з досить архаїчною технікою шаманських “космічних екстазів”, які використовують для свого вираження малозрозумілі звукопоєднання, які іноді призводять до створення якоїсь таємної мови. Ці переживання, які певною мірою пов`язані з виявленням … шляху свого екстатичного повернення до споконвічного стану світу розхитують повсякденну свідомість. Всі зусилля … спрямовані на пробудження початкової свідомості та на відродження стану завершеності, яке передувало мові та темпоральній свідомості» [172].

Невдовзі після виходу цієї книги (і, що показово, також у Парижі), один із найвпливовіших авангардистів другої половини XX століття – К. Штокхаузен – прийшов до висновку, що нова музика, дистанційована від досвіду попередників своїм особливим параметром – наскрізністю –

«…вимагає свого роду “медитативного” слухання: “Людина залишається в музиці… нічого не потрібно ні до, ні після того, щоб сприйняти індивідуальне зараз (індивідуальний звук)”» [261, с. 21]. Визначний композитор у своїй творчості передбачав внутрішню діалогічність і не обмежував цей «індивідуальний звук» тільки музикою і також цілком закономірно звернувся до духовної «невідомості» у «Stimmung» – «крилатим транспортним засобом, що мандрує до космосу та божественного». Невдовзі призначені для «живої» електроніки «Aus den sieben Tagen» («Aus den sieben Tagen»; 1968) і «Для майбутніх часів» («Für kommende Zeiten»; 1968-70), що були написані на основі наближеної до стилю оракулів текстів, було запропоновано медитативні вправи в імпровізації, або, якщо використовувати термін Штокгаузена, “інтуїтивну музику”» [261, с. 225].

Дуже цікавим з огляду на з’ясування можливих сфер музичного втілення медитативності є, зокрема, наступний вислів К. Штокхаузена із застосуванням центрального для нашої роботи терміну: «in the book’s dense web of meditations on death» / «у густому павутинні книжкових роздумів про смерть» [261, с. 121]. Тому цілком доречно припустити, що композитор підсвідомо припускав зв’язок медитативності зі смертю та відповідними образами. І це цілком закономірно, адже в навіть в західній науковій думці вже тривалий час – і не без впливу різноманітних релігійних доктрин (не обов’язково християнських чи східних) – утверджувалося розуміння смерті як шляху до докорінного переродження, а отже і зміни типу мислення і сприйняття.

Втім, не всі музично-медитативні концепції отримували розуміння чи схвалення. Зокрема, один з негативних відгуків стосується стилістичного втілення «самого медитативного і сентиментального творіння» [241, с. 217] канадського композитора і піаніста Клермона Пепена (Clermont Pépin) – «Монологів» для камерного оркестру (1961). Критик Серж Гарант своє

негативне враження обґрунтовував невиправданістю засобів та надмірним зовнішнім впливом, причому – не тільки музичного авторитету ХХ, а й позаминулого століття: «… це виробляє більше шуму, ніж емоцій; прагнучи бути сучасним у вираженні, йому зрештою не вдається подолати мову ХІХ століття. Оркестрування заплутане, показане, і вплив Онеггера, на жаль, надто очевидне» [241, с. 217]. Ймовірно, критик намагався вказати на невідповідність самої концепції «Монологів» ідеї нової медитативності, що вже набувала досить чітких обрисів у музиці вказаного десятиліття.

У цьому зв`язку доцільно звернути увагу на вислів української вченої Валентини Реді щодо однієї з граней творчості українського композитора Михайла Шуха: «Включившись у певну звукову ауру, людина отримує можливість наблизитися до вищих сил, через медитативне споглядання зануритися всередину таких космічних категорій, як Гармонія, Спокій, Світло, Краса, Любов. Все це разом узяте і утворює для мене той самий звучний Храм, прихожанином якого я і є» [114]. Враховуючи попередньо наведений фрагмент критичного відгуку і щойно наведене твердження, домінування ідеї як визначального критерію семантики, а також апелювання до сенсу сакральних символів, виявляється визначальним у визначенні правомірності стилістичних засобів у медитативних творах.

Врешті, виникли достатньо вагомі спроби пов`язати медитативність з певними жанрово-стильовими характеристиками. Такої концепції дотримуються, зокрема, дослідники творчості М. Шуха – композитора, якому присвячене спеціальне дослідження цього явища в українській музиці. Зокрема, Анна Каменєва простежує медитативність як результат процесу «духовного сходження» цього композитора і як «складову духовного універсуму його творчості». Згідно її висновків, посилення духовного компоненту у світських жанрах привело до «…зацікавленості *медитативністю*, що сприяла відтворенню в музиці глибинних таїнств, занурення у власний внутрішній світ» [67, с. 51]. Але врешті цей шлях А.

Камєнєва звужує «… до історичної ретрансляції *молитовності* – музично-хорової семантики, в якій М. Шух проявив себе, відкрив нові грані синтезу традиції та сучасного бачення, відзначився як глибока віруюча людина, яка всім єством возносила молитву до Всевишнього» [67, с. 51].

Врешті, вчена все ж апелює до праці В. Варнавської та Т. Філатової, які осмислюють медитативність цілком в дусі загальнокультурних і, що важливо, деяких магістральних філософських тенденцій кількох останніх десятиліть: «Властивість та мета всіх видів медитації – у піднесенні над буденним, у прагненні до Єдності, Цілісності, Гармонії. Медитативна музика наближує досягнення цієї мети у будь-якому часі, будь-якій культурі, епосі, стилі, індивідуально-авторському середовищі. … Минаючи встановлені рубежі жанрового каталогу, кожен з творів композитора, незалежно від назви, перетворюється в окремий фрагмент безкінечного медитативного току його творчості» [67, с. 75-77]. І, знову ж таки, йдеться про те, що «власна манера написання творів є передвісником медитативного мислення, що згодом стане основним стильовим принципом композитора» [67, с. 35].

Отже, в академічній музиці європейської традиції різних епох, навіть поза сферою канонічного молитовного споглядання і дотичних музично-духовних чи паралітургічних пошуків, звернення до медитативності були настільки кількісно значним, що були сформовані доволі відмінні за стилістичними і драматургічними параметрами напрями. Вкоріненість медитації в європейському просторі є очевидною.

2.2. «Роздуми» і «Медитації» в українській музиці перших двох третин XX століття

Прагнення осягнути численні аспекти «культурно-мистецької взаємодії між різними культурами є одним із основних завдань сучасності, котра цілеспрямована на ідею глобального порозуміння. Реалії цих процесів

у різних видах мистецтв чи не найяскравіше ілюструє взаємопроникнення світоглядних концептів або ж світовідчуттєвих моделей. Тому в творчості окремих митців вони з`являються не випадково. В них відтворено або відгук на знахідку іншого майстра, або особистісне осягнення того чи іншого аспекту буття (якому і виявляється суголосним певний концепт), або бажання посилити і збагатити тенденцію, що розгортається у діалозі з відкриттями, актуальними для певного часу» [179, с. 325].

Як було висвітлено вище, відповідні жанрово-стилістичні тенденції в постмодерній музиці західної академічної традиції постали на достатньо поширеній і, що характерно, – тій концептуально однойменній основі, що виокремилась тематичним напрямом в музичному мистецтві Романтизму і мали втілення в мистецтві пізніших періодів. «В українській музиці така ж тенденція (тобто впровадження в жанрову систему концепту «медитація») окреслюється лише на початку XX століття внаслідок саме західних впливів. Але доцільно зауважити, що наближення до сучасного розуміння медитативності відбувалося синхронно з динамікою інтелектуалізації почуттєвих рефлексій вже у XIX столітті.

Так, «достатньо поширеними були твори, в назвах яких фігурує поняття «роздум», що, будучи одним із тлумачень медитативності, використовується як безпосередній переклад терміну «meditation» (і навпаки) в музичній літературі XIX – перших десятиліть XX століття» [179, с. 325]. Ці твори за їх «салонною» стилістикою цілком «романтичні» («Роздум на березі Дніпра» Петра Сокальського, «Елегійний роздум» Миколи Тутковського, «Роздуми» для оркестру Чеслава Марека (Marek; 1913)). Характерно, що окремі зразки наділені «подвійною» назвою, як, наприклад, «В роздумах» («Méditation») – п'єса для фортепіано ор. 1 А. Овенберга (псевдонім Василя Прісовського), котра була оприлюднена у видавництві Леона Ідзиковського (Київ, 1914-1915). «Окрім цього, цей же твір у цьому ж видання містить же одне визначена жанрового рівня – пісня

без слів (*chanson sans paroles*), що створює своєрідний прецедент використання не тільки синонімічних для того часу понять, а й додаткового уточнення, яке, очевидно, спрямовувалися як на виникнення асоціацій із популярним з середини XIX ст. жанром, так і на «прояснення» жанрових орієнтирів.

Твір В. Прісовського витриманий цілком у параметрах нескладного салонного або учнівського вальсу з повністю витриманими типологічними ознаками цього жанру. Цілком стандартними є структура (три-п`ятичастинна форма із варіантно-варіаційним розвитком тематизму) і мовно-виразові особливості цього твору: кантиленна мелодика з чітким фразуванням, прості моделі ритмічного малюнку, що стають важливим чинником диференціації тематизму завдяки привнесенню пунктирного ритму в останню долю такту. Цей ритмічний варіант, що посилюється структурним дробленням, стає основою для динамічності емоційного нагнітання у четвертому структурному сегменті з результатом у логічно здійсненій кульмінації. Відтак, навіть авторське визначення «у роздумі» є, швидше даниною традиції, а не концептом, що визначає стилістичні і структурні особливості композиції» [176, с. 103].

«В українській музичній спадщині першої половини XX ст. існує ще один зразок «медитацій» – однойменна п'єса для віолончелі та фортепіано Миколи Рославця. Вказана автором дата створення (червень-серпень 1921-го року), фіксує твір у харківському періоді творчості композитора. У 1921–1923 роках він був ректором і викладачем Харківського музичного інституту, одночасно завідуючи відділом художнього виховання Наркомпроса УСРР. Авангардні принципи мистецької діяльності були втілені ним, зокрема, у поширенні творчих ідей представників «нововіденської школи» – А. Веберна і А. Шенберґа» [176, с. 103].

«Ця «Медитація» (п'єса для віолончелі та фортепіано) втілює ідею «нового світовідчуття», але оновлення системи організації музичної

тканини проходить не стільки у жанровій площині, скільки у стилістичній. Але за активності пошуку нетривіального способу висловлення авангардного уявлення про світовідчуття, в ній очевидною є опора на моделі і принципи пізньоромантичної поемності. Натомість «Медитація на дві теми з Дня Буття» (1919) для аналогічного інструментального ансамблю сучасника Рославця – Івана Вишнеградського істотно більше тяжіє до споглядальної медитативності і, крім цього, представляє мікрохроматичну систему цього композитора, що можна розуміти як вихід на той час на вищий рівень експериментування зі звуковою тканиною, як зосередженим на одному емоційному полі «звуковим континуумом»» [176, с. 104].

Цей твір важко назвати медитативним чи навіть наближеним до медитативності в сучасному сенсі терміну, натомість виразно простежуються зв`язки зі сферою музичних «роздумів». Оскільки для композитор концепти назв мали величезне значення, а у першому виданні цієї п`єси назву оприлюднено як «Meditation», все ж доцільно осмислити, чому композитор застосував саме його і чи була це тільки данина «європейським уподобанням» на той час вже сорокалітнього композитора, творчість якого вже розгорталася у «зрілій фазі». «Медитацію» та інші написані в цей час твори – симфонічні поеми «Людина і море», «Кінець світу», Фортепіанне тріо №3, Соната №1, П’ять фортепіанних прелюдій, Симфонія № 2 – за думкою О. Коменди доцільно визначати «… як поворотні в напрямку освоєння композитором стилістики конструктивізму» [176, с. 104]. Відповідні виразові властивості справді виявляються у складності гармонічної мови, наявності полікомплексів (передусім синтетакорду) та гармонічно-фактурних нашарувань. В техніці «синтетакорду», специфічна колористика якого провіщує «вслуховування» у внутрішні компоненти звуковисотних структур у творчості сонористів останньої третини XX століття, композитор працював вже у 1913 році. Відповідні гармонічні моделі втілено у кількох творах – Першому

струнному квартеті, Першій скрипковій сонаті та «Сумних пейзажах». У медитації дослідниками творчості композитора виявлено два синтетакорди: перший варіант «b-h-c-des-f-fis-g-as-a», другий – дванадцятизвуччя [176, с. 104].

Але ці властивості не пояснюють визначення твору, до того ж загальний емоційний контур якого позначений істотною експресивністю.

Для роз'яснення цього питання доцільно звернути увагу на властиве феноменалізму загострення суб`єктивного (чуттєвого) підходу до розкриття властивостей об`єкту. Саме тому, як наголошує О. Коменда, складається враження, що композитор демонструє своєрідну, конструктивно організовану демонстрацію емоцій, а не їх переживання: «Це обумовило холоднувату стриманість лірики Рославця, інтелектуально-об'єктивне забарвлення його образів-символів та “медитативний” характер їх розвитку» [176, с. 104]. Можна уявити, що медитативність Рославця в аналізованому творі справді має конструктивістську основу, оскільки розкривається через процес формування серії за аналогом синтетакорду.

Оновлення його сенсу має принципове значення і «… полягає в безперервній омніфункційності його звукових комплексів. … Таким чином виникає ефект “руху по замкненому колу”: весь час звучить одне й те саме, але водночас – ніби трохи інше» [176, с. 105]. Саме такий підхід, на думку О. Коменди «надає музиці М. Рославця медитативного характеру» [176, с. 105].

Головними чинниками художнього образу у «Медитації» ця вчена вважає «графічну чіткість та економну вивіреність поліфонічного письма» [176, с. 105]. Але варто обумовити, що «концептом назви композитор загострював увагу до можливостей «проявів» початкових інтонацій, що утворювали базовий інтонаційний комплекс і основу структури застосовуваних нетерцієвих співзвуч. Особливо звернтає на себе увагу музика середнього розділу (*Allegretto capriccioso*), котра наближена до

гротескного скерцо і проявленого у такий спосіб типового для тогочасного авангардизму жанрового відчуження (на перший погляд, саме від медитації як такої). У тематизмі цього розділу очевидною є зміна основи інтонаційного розвитку – акцентування або секунд, або стрибків на широкі інтервали, які загострені також артикуляційно. Втім, у «протилежностях» мотивів і фраз цієї частини кварта все ж присутня і, окрім цього, безпосередньо акцентована. Більше того, саме застосована модель акцентності (на слабкі частки будь якої долі) змушує зрозуміти, що її роль не втрачена і всі більш великі інтервали коріняться саме у первинному квартовому стрибку.

У репризі (*Andante*; згодом – Largamente та інших темпах; у останніх тактах – *Lento*) «фон», на відміну від *початкового* поєднання вертикального квартового співзвуччя із низхідною секундою, розгорнутий у мелодизовано викладений горизонтальний мотив, що певною мірою і на певний час поглиблює заспокійливо-заколисуючий ефект. Втім, вже невдовзі композитор змінює цю модель на кшталт складно хроматизованого супроводу вокальних творів пізніх романтиків чи модерністів кількох минулих десятиліть. Короткочасна кульмінація (*molto espressivo*) очевидно не співпадає із пізнішими медитативними стандартами, але цілком закономірна з огляду на характерну логіку жанру музичного «роздуму»» [176, с. 106].

Також, «наступний дев`ятитактовий фрагмент (*Piu tranquillo*) як перед`їкт до «післямови»-доповнення підпорядкований ідеї емоційно-інтонаційної стабілізації: у результаті паузування фортепіанної партії в ній (завершуючий тритакт) композитор оголює ту ж початкову поспівку, але не у квартовому поданні, а в оберненні «ключового» інтервалу. До того ж, у віолончельній партії застосовано принцип «коливального руху», який створює ефект балансування між висхідними і низхідними інтонаційними «потоками». У результаті в партії віолончелі є акустично характерна

вертикаль «застиглої» квінти, що утримується до кінця композиції і якою «поглинаються» викладені у фортепіано октавно-унісонно «заповільнені уривки» (від шістнадцятих до четвертних і залігованих половинних тривалостей нот однієї висоти) основної інтонаційної моделі середньої частини [176, с. 106].

Зауважимо, що «у контексті розвитку жанрово-стильової системи 1920-х років твір М. Рославця справді надає підстави для виявлення в ньому суттєвих ознак розвитку медитативності як семантичної основи і формотворчо-драматургічних принципів [176, с. 106].

Варто зазначити, «що в іншому творі – Ноктюрні in Des – за наявності синтетакорду («des-d-es-e-f-fis-g-as-b-h-c») медитативність заснована не на феноменологічному підході до конструктивної основи. Її, за твердженням О. Коменди, «… творять численні сонорні ефекти, в т. ч. співставлення відкритого і засурдиненого звучання скрипки»» [176, с. 106-107].

Основою для цих пошуків логічно стає жанр музичного роздуму, що в другій половині століття, особливо з 1970-х років, формує паралельну жанрову лінію до по-новому переосмислених музичних медитацій. Через кілька десятиліть в українській музиці з'являється твір, заснований на принципах роздуму, але з важливими стилістичними нюансами, що впливають на подальший розвиток медитативності. Це – «Медитація» Сергія Борткевича, (що належить до «Чотирьох п'єс» (сюїти) для скрипки і фортепіано op. 63 (Vier Stücke [Suite] für Violine und Klavier; 1945) як третя п’єса цього невеликого циклу. «Його було написано в австрійський (з географічного огляду) період творчості композитора, що тривав з 1922 по 1952 рік [176, с. 107], а зі стильового огляду – у пізній період (1945–1952) [176, с. 107], який Т. Якубов вважає «“епілогом” творчого шляху композитора [176, с. 107]. Як вважає цей дослідник, у «Медитації» втілено закономірності «згасаючого» (Н. Савицька) типу творчості, зокрема – «… звуження спектру жанрових зацікавлень на користь тих, які виявляються

найбільш адекватними втіленню нових світоглядних та художніх установок» (цит. за: [176, с. 107]), присутність автоцитати (у медитації використана тема зі скрипкового концерту). Але у детальному стилістично-структурному аналізі цього твору [176, с. 107] – зразку «типових кантиленних мініатюр» [176, с. 107] – дослідник оминув увагою виявлення особливостей у жанровому змісті. У контексті циклу, тобто в оточенні «Листка з альбому», «Вальсу» та «Іспанії», «Медитація» виконує, з одного боку, явно стабілізуючу функцію. З іншого – вона слугує концептом жанрової «нейтральності» перед яскравою вираженістю специфічної образності й темпоральності фінальної частини, створює специфічне «перемикання» у майже калейдоскопічному розкритті образів циклу» [176, с. 107].

Ефект послаблює масштабність кожної частини, особливо – фіналу. Ця оцінка ґрунтується на важливому стилістичному елементі, що випливає з головної теми попередньої частини твору. Зокрема, йдеться про виразний пунктирний ритмічний малюнок на першій і другій долях в окремих других тактах коротких фраз, який додає інтонації «Вальсу» відтінок мазурки або навіть полонезу, наділяючи його характерним «польським» колоритом. У музиці «Медитації» помітна ще одна семантично значуща характеристика циклічної структури: тут утворюється своєрідна арка з «Листком з альбому», де загальна лірична настроєність, властива першій п’єсі, «розгортається» у яскраво виражену індивідуалізовану психологічність. Додатковий доказ архітектонічної цілісності циклу полягає в «відмові від основного тону в мелодії на завершальних акордах твору, що співвідноситься з першою п’єсою циклу.

Ця своєрідна «модуляція» свідчить про наявність однієї з тих тенденцій, які в майбутньому сприятимуть радикальному переосмисленню

медитативності, поступовому відходу від традиційного уявлення про жанр «Роздумів» та формуванню нових, більш визначених жанрових рис.

Саме ця «модуляція» вказує на наявність у творі однієї із тих тенденцій, що згодом приведе до докорінного переосмислення змісту медитативності у дистанціюванні від традиційного «Роздуму» і набуття виразних жанрових ознак.

Супутні ознаки цієї тенденції проявляються також у деяких інших особливостях, які зберігають зв'язок із традиційною семантикою музичного мистецтва. Це помітно вже в першій фразі, що, попри її насичення хроматизмами, не надає "дисонансного" змісту. Натомість, композитор використовує мелодичний хроматизм прохідного типу, чергуючи його з акцентуацією хроматично змінених ступенів. Це демонструє певну свободу вираження в межах різних ладових опор. Такий підхід до інтонаційного наповнення, з яскраво вираженим "західним" стилем С. Борткевича в трактуванні "медитації", вказує на переосмислення жанрових стандартів, що характерні для минулих етапів розвитку жанру як "роздуму", і розширення його асоціативних можливостей. Зокрема, у цьому підході можна спостерігати певне "втягнення" (можливо, несвідоме) в музичне ядро задуму античного розуміння χρώμα, зміст якого розкривається через концепти "кольору" (ідеального), "фарби" (матеріального) та "емоції" (взаємодії двох попередніх концептів). Варто зауважити також, що «хроматизми сконцентровані саму у початковому висхідному (і лише двотактовому) «потоці», тоді як у значно тривалішому низхідному потоці ладові «відтінення» чи «розсвічення» використано значно ощадніше, хоча й не менш ефектно. Накладаючи цей аспект на такий важливий компонент медитативних практик, як візуалізація, можна спостерігати аналог до явища

хроматизму в оптиці, коли основний білий світловий промінь здатний утворювати промені різного кольору.

Серед інших важливих ознак, що, за виразної «романтичності» стилістики (концентрація експресії у ввіднотоновості до різних щаблів ладу; ефект мелодії, що тяжіє до «нескінченості»; виявлення тенденції до «збагаченого» вислову через хроматизм тощо), вказують саме на наближення до сутнісної «медитативності», тобто на різні ракурси перетворення типових стильових ресурсів» [176, с. 108]. Цьому ж враженню слугує відсутність класичного кадансового оформлення першого періоду, останні звуки якого «зависають» у квінтовому тоні Мі мажору

Мі мажор, сповнений благородства та сяйва своєї дієзності, втілює символічне піднесення над суто матеріальним. У першій і третій частинах композитор досягає особливої діалогічності, уникаючи звичних форм руху як у партії скрипки, так і у верхньому фактурному шарі фортепіано. Ця діалогічність набуває унікального характеру завдяки проекції верхнього фортепіанного пласту в хоральність, слугуючи врівноваженою підтримкою активного розгортання музичної думки. У традиційному ж розумінні вона проявляється в другій побудові експозиційної частини, створюючи своєрідний імпульс взаємодії між колористично різними "горизонтальними сферами" процесу. У результаті виникає тонка співдружність якостей загального змісту, що розгортається у вічних, неквапливих планах буття, майстерно переданих через атмосферу Andante.

У середній частині (Piu mosso) відбувається зміна темпу і ритму. Мелодія тут розвиває початковий тематизм у більш стрімкому і піднесеному варіанті, поданому у двох фразах. Цю зміну підкреслюють акордові «злети» у фортепіанній партії, які викликають асоціації з текстурами творів Л. Бетховена та його послідовників. Водночас, вони не обтяжують загальне звучання. Енергію, яка прагне подолати існуючі межі, компенсує третя фраза, спокійніша і компактніша за діапазоном, яка втілює ідею балансу,

притаманну різним стилям. Це ж саме принцип дотримується і в другій хвилі тематичного розвитку середньої частини, що значно розширює компенсуючу структуру. Класична логіка відновлює блаженний спокій і підсилює споглядальність майже буквальною репризою. Новинкою відносно експозиції є шеститактове доповнення, яке виконує функцію розчинення у досягнутому стані.

Аналіз третьої частини з «Чотирьох п'єс» С. Борткевича дозволяє дійти висновку, що цей твір, хоча й дотримується стандартів романтичних «медитацій-роздумів», вже містить елементи нового жанру та відповідні стилістичні засоби. Інтерес українських композиторів до жанру роздуму залишився актуальним і в наступні десятиліття. Однак в умовах дистанціювання від західної культури та уникнення східних релігійних учень, термін «медитація» поступово вийшов з ужитку. Тож не дивно, що твори під назвою «роздум» є досить поширеними в музичній літературі кінця XX століття й сучасності. Їхні стильові рішення і виконавські підходи часто інтригують поєднанням традиційних стандартів та новаторського жанрового потенціалу.

Так, 1960-го року постав «Роздум» Віталія Губаренка – третя частина в Симфонієті для струнного оркестру opus 1. Написаний композитором на четвертому році навчання митця у Харківській консерваторії.

Його стилістика з усією очевидністю зорієнтована на жанр пасакалії і тим самим – на традицію трагічних самозаглиблених рефлексій повільних частин або «тихих кульмінацій» у світовій музиці. Високотрагічний пафос цього «Роздуму» далекий від зовнішніх ефектів, але рівень заглибленості у створюваний образ виявляється зі значною експресивністю. Ця частина з циклу справляє величезне і цілісне враження від першого ж унісонного низькорегістрового інтонування ритмічної моделі пасакалії, що одразу ж

розгортається композитором у лаконічне хроматично заповнене «ядро» у дуже вузькому терцієвому діапазоні.

Це ядро стає основою для нижнього фактурного пласту в подальшому розгортанні тематизму у високих струнних, певний час виконуючи функцію остинатного басу. Регістрове дистанціювання між двома пластами фактури надає особливої об`ємності трагедійному по суті інтонаційному змісту «Роздуму», в якому присутні фрагменти «просвітлення» і навіть опанування цією трагедійністю. Темпоральна витриманість урізноманітнюється не стільки внаслідок незначного темпового стиснення у передрепризній зоні, а внаслідок вдалого використання тембральних і динамічних контрастів і іншожанрового «вкраплення» у кульмінаційному фрагменті (введення прихованого ефекту процесуальної ходи у вирівняних ритмічно акордових паралелізмах), органічності хроматичного збагачення ладу, тональних «зсувів» та інших засобів.

Один з варіантів досягнення сконцентрованості слухацької уваги на цьому образі – тремолююче скандування вихідного інтонаційного ядра та його наступне «стиснення» до окремих мотивів у високих струнних на тлі низького органного пункту в заключній частині твору. Внаслідок застосування такого прийому доцільно визначити цей розділ як варіантну репризу (за наявності необхідних для цього тематичних елементів). І справді, по його завершенні, втілюючи концепт варіантної концентричності, знову проведено початковий інтонаційний імпульс, що поступово приглушується у згасаючому скандуванні основного тону.

За високого рівня синтезу постромантичної і постмодерної лексики, інтенсивного переосмислення жанрових констант барокового і пізньоромантичного пластів, а також досить виразної інтертекстуальності, ці драматургічні та стилістичні особливості підносять «Роздум» на найвищі рівні українського музичного мистецтва і, водночас, надають підстави до його інтерпретації як справжньої медитації, об`єктом якої є інтровертивне

осягнення етичних принципів особистості чи етичності певної культури. Цей же «етичний» струмінь жанру було розгорнуто вже на основі конкретної фабули зі скарбниці загальнолюдської духовної спадщини – канонічного християнського сюжету в «Роздумі на горі Оливній» для камерного оркестру В. Бібика (1993).

У наступні десятиліття «камерний ракурс» у цьому образно-тематичному напрямі був істотно розширений. Поряд із такими опусами, як «Роздум» для гітари соло Валентини Мартинюк (Брондзі), «Роздум» для домри і фортепіано Любов Матвійчук, «Роздум» Оксани Герасименко, «Роздуми» для фортепіано Володимира Волонтира, «Ліричний роздум» Івана Небесного, «Роздум» для фортепіано Людмили Сухощеєвої, були створені однойменні монолог-кантата для баса й фортепіано Олександра Красотова, симфонія Ганни Леонової, для оркестру народних інструментів Ігоря Поляруша. У цих творах домінує виразний романтичний тон (суб`єктивна сповідальність), котрий інколи підкреслений ліричною психологічністю чи молитовною екзальтацією.

2.3. Медитативні риси у творах Валентина Бібіка

Унікальне за задумом і масштабом розкриття концепту «роздум» знаходимо у доробку визначного композитора, представника харківської композиторської школи Валентина Бібіка. Йдеться про перший зошит з циклу «34 прелюдії і фуги», котрий був завершений у 1978 році. Цей «зошит», як і два наступних з циклу, неодноразово аналізувалися, де основну увагу вчені спрямовували до особливостей поліфонічного стилю, фактури, ладо-гармонічного мислення та виконавських нюансів.

Але вже у передмові до видання циклу Всеволодом Задерацьким було зроблені важливі акценти, що, поміж іншого, розкривають особливості підходів до медитативності в українському музикознавстві і композиторській творчості початку 1980-х років. Зокрема, музикознавець

вказує на розгортання «…психологічної деталізації “інтелектуальної лірики”» [48, с. 3], наявність у першому «зошиті» «філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого “назовні“ та “всередину»” [48, с. 3] (а у ІІІ зошиті, важливому для нашого дослідження з огляду на концепт, що позначає досягнення результату медитаці – «Просвітлення», – «… перетворення образів першої, що подаються у більш світлих і м`яких звучаннях» [48, с. 3]). Окрім цього, музичний матеріал цього циклу дозволив здійснити диференціацію лірики як споглядальної, узагальненої або «піснеспівочої», «лірики самопізнання та самовираження (в ній багато тонких роздумів про духовність сучасної людини)» [48, с. 3]. Всі ці типи розкриваються в «інтелектуалізованому потоці висловлювань» [48, с. 3] відповідно до жанрових традицій циклів такого типу. Також міркування В. Задерацького щодо образного строю цього видатного твору влучно виявляють цілком одну із відповідних до музичної медитативності концепцію: «Загалом поліфонічний цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута оповідь сучасного митця про час і людину, оповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених через напружені роздуми, драматичні та трагічні відчуття, вибухи дійової енергії і згустки кульмінуючих кипінь…» [48, с. .3]. Тому закономірно, що не всі композиції в цьому циклі представляють «роздум» як медитативний процес у тих сенсах, що були з`ясовані вище. Доцільно врахувати, що у певному сенсі всі фуги (найякравіше – повільні) вміщують у собі чинник медитативності. Тому увага спрямована до деяких прелюдій з першого «Зошиту», особливості яких дозволяють розглядати їх у руслі аналізу проявів медитативних станів.

Так, у першій прелюдії (*Con moto. Limpido*) С. Постовойтова наголосила на багатьох важливих стилістичних аспектах – дисонантності, розімкненості тональності «зі зниженою централізацією», «мікшуванні цілотонового ряду у формуванні горизонталі та інтервальної комбінаторики

по вертикалі», принципах дзеркальної симетрії у розгортанні акордової фактури з «точкою відліку» в початковому кластері «як варіанті виявлення тональності *До мажор*» [110, с. 185]. Втім, звернемо увагу, що «дзеркальність» в ній умовна: присутні тільки окремі прояви цього принципу. Зокрема, перше співзвуччя (c^2-d^2-e^2) співпадає з останнім у верхній фактурній площині, але в ньому вже створено нижній «резонанс» (d^1-e^1- fis^1). Також ознаки дзеркальності спостерігаються у межах фраз на фактурному рівні (найяскравіше – в першому). Центром цієї симетрії композитор обрав саме початкове співзвуччя з двох великих секунд, що в кожному «такті» змінює своє звуковисотне положення і розташування з «часового» огляду, окрім завершуючого такт ритмічно «подовженого» лігуванням співзвуччя. Таким прийомом В. Бібік, ймовірно, прагнув сконцентрувати увагу на тембрально-колористичних відтінках цього первинного у циклі зерна. Інші кластерні співзвуччя «розріджують» цей сонор на дві великі секунди зі значним інтервалом між ними у однолінійно викладеному діапазоні середнього і високого регістру фортепіано. Між верхнім і нижнім пластами виникають різні «відстані» і ця модальність поширюється на метроритміку: жодна з фраз у межах такту не тотожна іншій через відсутність метричного визначення і нерегламентованість «внутрішнього наповнення». Окрім метрично-фактурної специфіки, композитор ефектно застосовує дієзно-бемольне колорування. В результаті утворюється потреба зосередженого вслуховування у звуковий колорит кожної фрази.

Цей колорит доволі ясний внаслідок прозорості ритмічно уніфікованої і, так би мовити, «постхоральної» фактури. Тому, у першій прелюдії об`єктом медитації вперше в українській фортепіанній літературі постає процес «вслуховування» у співзвуччя, його варіанти та похідні «колорити» як феноменальне явище, що породжує специфічні довколишні резонанси і колорити. Видається логічним застосувати аналогію до цього першого

співзвуччя, першої фрази і всієї першої прелюдії до ідеї медитації, до її втілення у певній фразі і тривання медитативного процесу.

Також не є випадковістю, що час від часу у різних частинах циклу відбувається повернення до первинного ядра, як наприклад, у фузі № 3 перед репризою (*Meno mosso. Moderato*); в останньому такті фуги № 4, або у «наднасиченому» подвоєннями та у бемольному варіанті в останньому такті прелюдії № 7; діатонічності «постхорального відлуння» в двох заключних тактах прелюдії № 9; відновлення його дієзності і фактурного викладу у заключних тактах фуги № 9.

Важливою віхою осягнення сенсу первинної ідеї представлено в особливому «розосереджуючому» вигляді фуги № 10, досягнутому у діатонічному викладі шляхом виконання октавного тремоло співзвуччями у верхньому регістрі на педалі з цього ж співзвуччя, причому – педалі, введеній на межі високого регістру.

Звертає увагу й те, що на аналогічному ракурсі в дещо іншому контексті вказував перший музикознавець-інтерпретатор циклу, акцентуючи, передусім, на представлені в циклі фуги внаслідок їх новизни і оригінальності форми: «Індивідуалізація тематизму часто здійснюється в них на новій основі. Не характерність мотивних вигинів і ладова специфіка становлять індивідуальні ознаки, а передусім ритм і яскравий сонор. Останній — найважливіший фактор цілісного формотворення фуги та її образного змісту. Це виявляється і в особливому «милуванні» вибраним типом інтерваліки, і в ковзних мелодико-фактурних пробігах, і часом у крайньому звукокількісному аскетизмі (тема на одному ритмізованому звуці — монофонічна; тема на двох-трьох ритмічно “розспіваних” звуках). За образною характерністю теми можна поділити на ряд різновидів;

“споглядальні”, в тому числі своєрідні “теми-виблиски” (1, 2, 10, 13, 24, 26, 27, 31)» [48, с. 4].

У фазі «післямови» наступної прелюдії композитор застосував, так би мовити, мінімалістичний – однозвучний – варіант, в якому неначе запановує бемольність фіксації «сконцентрованого» початкового співзвуччя, але в результаті висхідного октавного стрибка відновлюється просвітлений колорит і дієзність. Завершення фуги мініциклу № 11 повертає до розуміння значення дзеркальності, тільки у цьому варіанті педаль розташована вище від мелодичного голосу, а ритмічна стабілізація чи «заспокоєння» досягаються майже «вольовим зусиллям». Закономірно, що підсумком усього процесу є прелюдія і фуга № 12.

Важливі формотворчо-драматургічні аспекти щодо способу інтерпретації початкової ідеї виникають у прелюдії № 3. У її першій фазі за загального колористично-постімпресіоністичного любування звуковим потоком композитор застосовує принцип «зупинки миті»: цей потік, що наче у пошуках балансу почергово розгортається у висотно різних вимірах і отримує своєрідний фактурний підсумок в унісонно-октавному проведенню в обох партіях, завершується раптовою зупинкою чи радше «переключенням» в інший ритмічний вимір. Створюваний ефект концентрації є аналогічним до фокусування на цілісному колориті звукового «променю», який до того часу вигравав «різними» відтінками.

Наступна «однорегістрова» фаза фактурно стабілізує чи навіть «центрує» загальну форму прелюдії, водночас готуючи нові виразові аспекти в класично заключній – третій фазі цієї прелюдійної мініатюри. В ній композитор спочатку застосовує два тотожних проведення «хроматичного спектру» і двічі неначе зупиняє цей потік, що динамічно не перевищує піаніссімо. Але ці «зупинки», як певні віхи в етапі осмислення, раптом породжують широкі стрибки, інтонування яких, до того ж, відбувається за посилення динаміки. Є важливим те, що ці широкі

інтервальні ходи також кількаразово повторюються, неначе фокус уваги змістився від зосередження на наскрізному звуковому потоці до діапазону цього потоку. При цьому виявляється, що основний звук – *cis*^{2} – розташований поза «проголошуваними» опорними звуками цієї вісі (*ais*^{2} і *h*^{1}) і навіть поза майже раптово виникнувшим *c*^{1}. Стрибок від цього «випадково» взятого «нижнього» *c* до основного звуку є тим інтонаційним засобом, який вказує на якість зміни в загальному процесі.

Остання, четверта в прелюдії фаза, розгортається як канонічна імітація в істотному (четвертні порівняно з початковими шістнадцятими тривалостями) розширенні і, водночас, артикуляційному пом'якшенні (*con morbidezza*). Складається враження, що думка одночасно розгортається у двох площинах. Застосовуючи аналогію із закономірностями медитативних практик, може йтися про ефект розширення свідомості. Досягнення такого результату посилюється ритмічним укрупненням заключних тривалостей кожної фрази, а в кінцевому результаті – розімкненням інтонаційного процесу, що гіпотетично вказує на можливість продовження.

Важливо, що продовження справді реалізоване: композитор використав аналогічний прийом розгортання у «Семи мініатюрах» для струнних інструментів. Чіткий фазовий принцип застосовано і в четвертій прелюдії, який, втім, корелюється не стільки з медитативністю, а зі специфічною інструментальною строфічністю – рисою, що увиразнює зв`язок з «Роздумами» пізнього Романтизму. Ця ж ознака посилюється завдяки своєрідній динамічній пульсації від *P* до *f* (*ff* – в четвертій фазі) і у зворотному напрямі (своєрідний варіант дзеркальності в динамічній площині), що витримується у кожній фазі.

Винятковий варіант прояву медитативності у першому томі «Роздумів» виникає у п'ятій прелюдії (*Comodo, ma con moto. Teneramente*). Звучання одинадцяти проведень інтонаційно й ритмічно тотожної, але варіаційної у масштабному і висотному аспектах фрази формує враження цілковитої

врівноваженості емоцій та, водночас, милування певною «невагомістю» (тільки одне проведення тематичного утворення в нижньому регістрі супроти проведень у середньому і високому регістрах; наближене до лінеарності одноголосся, що у фактурному викладі нагадує ефект відлуння; *PPP*) і піднесеною (тільки натуральні і підвищені «відтінки» в хроматиці) ідеєю.

Серед багатьох прелюдій першого «Зошиту» дивовижним поєднанням монологічності і діалогічності, що сприймаються у високому тонусі роздуму, а не медитативності, рельєфно виокремлюється Прелюдія № 11 (*Molto moderato*). При цьому виклад цієї частини циклу є цілком одноголосим, тому ефект діалогічності формується внаслідок застосування прийому прихованого багатоголосся, завдяки якому і створюється ефект «діалогу» між інтонаційними зворотами в різних регістрових площинах.

Імпульсом до роздуму є поступове нарощування інтенсивності «вслуховування» у початковий звук (*P, mP, mf, f, ff, fff*). Динамічний рельєф і специфічна акцентована інтонаційність, значною мірою створює особливу сонорику. У цьому специфічному діалозі за показниками темпоральності різко відрізняється середня частина, в якій насиченість кожної метричної одиниці малими тривалостями слугує нагнітанню ефекту «стислості часу», що неначе провокує до наступної за таким «ритмопасажем» появи половинних, причому деякі з них досягнуті стрибком. А склад кожного з таких «пасажів» асоціюється з віртуозною токатністю, розвиток якої постійно стримується варіантно представленою «точковою акцентністю». Відтак виникає припущення, що композитор у цьому фрагменті розгортав свій роздум за принципом нагнітання жанрово-сонорної опозиції до початкового тематичного утворення і повернення до нього, неначе роздум – за всієї його напруженості та інтенсивності – приводить до «точки відліку».

Особливе наближення до медитативності, точніше – ілюзія медитативності виникає у Прелюдії № 12 (*Sostenuto ma con moto quasi*

lamento). Мінімальний за обсягом діапазон звучання (основа – малотерцевий кластер з розщепленою центральною прімою – *h-c-cis-d*) з перших тактів розгортається на трьох нотних станах. Крайні його звуки спочатку утворюють сонорну педаль, але потім також «втягуються» у дуже специфічний інтонаційний розвиток. Основою цього процесу спочатку є розподілене у виконанні різними руками «мерехніння» звуку *c* у його дієзному і діатонічному варіантах, тоді як звуки h і d створюють свого роду резонуючі відлуння. Врешті така сонорна гра приводить до доволі експресивного динамічного нагнітання і емоційно виявленої кульмінації на *f* і навіть *sfff*. Саме ця неприхована емоційність і виявляє ілюзійність медитативності в цій прелюдії, водночас спонукаючи до роздуму над специфікою і самобутністю звуковидобування у цій напрочуд сконцентрованій і варіантно втіленій моделі не як технічного, а жанрово-стильового і естетичного завдання.

Одним із етапних творів у процесі розвитку медитативних спектрів в українській музиці виявився ще один оригінальний задум В. Бібіка – цикл «Сім мініатюр» opus 20 для струнного оркестру. Його концепція поєднала два основних психологічно-темпоральних модуси – медитативності й скерцозності. Цю властивість як дихотомію зауважено П. Рудь, дозволивши чітко розмежувати лірико-медитативна (I, V, VI мініатюри) та скерцозно-алеаторична (II, III, IV, VII) сфери. Дослідниця також виявила, що «Кожна з них представлена звуковим комплексом: ліричний характер створюють мелодико-лінеарні конструкції та взагалі “довгі” протяжні звуки або їх нашарування; скерцозність – окремі звуки, інтерваліка або послідовність групи звуків, що виконуються штрихами *піццікато*, *spiccato*, часто на тлі алеаторичних мерехтінь» [118, с. 114].

Проте таку концепцію можна доповнити істотними уточненнями. Насамперед, навіть у медитативних частинах присутня явна чи прихована експресія, що споріднює їх з естетикою композиторів нововіденської

школи, не кажучи вже про інтонаційну напругу, специфічну гармонічну виразність і фактурну насиченість (до якої належать своєрідні «резонанси»). Закономірно, що особливі відтінки створюються за допомогою особливих прийомів звуковидобування, які також відзначені П. Рудь [118, с. 115], але їх авангардність в контексті загальної звукової партитури зумовлена впливом польських авангардних творів, на що вказував О. Щетинський [171].

Прелюдійна перша п`єса (*Comodo. Dolche*) демонструє дивовижне поєднання медитативності та експресії. Засобами для втілення є передусім напрочуд своєрідна інтонаційність. Так, наприклад, в межах початкових двох фраз у першої скрипки застосовуються широкі і дуже широкі стрибки – наприклад, на велику септіму, зменшену октаву, велику дециму. При цьому у таких стрибках змінюється звукова «хрома» – з діатонічного до підвищеного чи навпаки. Деякі з цих ходів посилені артикуляційно. Ідею медитативного балансу можна спостерегти у противазі низхідних поспівок у альтів. У цій же партії вперше в партитурі здійснено короткочасне «розслоєння» пріми у низхідну секунду – семантично важливий інтервал для контексту всього твору. Варіант втілення низхідної секунди у цій же фразі – в другій партії перших скрипок, завдяки чому створюється ще одна «противага». Врешті, своєрідним центруючим стрижнем всієї цієї складної конструкції слугують другі скрипки: у першій фразі їх сукупне звучання утворює кластер. Але в нотному записі цього кластера не існує: у верхній площині цієї партії композитор використав велику терцію, у нижній – один звук. Відтак виникає, так би мовити, філософський ракурс дисонантності: кожна з партій зокрема її не втілює. При цьому важливо, що у другій фразі ця своєрідна «централь» переймає властивості провідної партії: у ній використано октавні стрибки (з розщепленням унісону у верхньому пласті не в дисонуючий, а в консонуючий інтервал).

У подальшому розгортанні музичного матеріалу секунда у тому чи

іншому варіанті домінує, причому формування кластерів відбувається вже на рівні загального музичного полотна. До того ж, третя фраза масштабно збільшена вдвоє і в ній не тільки досягнута мелодична вершина всієї частини, що на динамічному рівні підкреслюється посиленням динаміки до форте при одночасному багаторазовому повторенні цього ж звуку. Ускладнення загального звучання відбувається шляхом доєднання інших інструментів при одночасному секундовому розслоєнні майже всіх з них. В результаті формується динамічний і пульсуючий кластер, якості якого значною мірою поширюються на наступні частини. Варто зазначити про ще одну деталь у цій п'єсі: у заключному такті вертикальну секунду в нижньому голосі заміщує терція, внаслідок чого жанрова асоціація спрямовує до консонантної «колисковості» на тлі витриманої педалі верхніх голосів, формуючи важливий нюанс в стилістиці медитативності в українській музиці.

Відтінком містичної скерцозності, значною мірою створеним завдяки пануючому прийому звуковидобування – *spiccato* – у домінуючих партіях, друга частина (*Molto con moto. Scherzoso*) вносить ефект «відходу» в ілюзорність. Це і справді відсторонює від споглядального тонусу першої частини.

Натомість, такої однозначності не надає третя частина (*con moto*). На перший погляд, високий рівень динамічної шкали (*ff* і *fff* впритул до завершуючих п'яти тактів у двох основних партіях), застосування деташе у перших скрипок і нижній партії других скрипок справді віддаляють від думки про усталені ресурси медитативності. Але загальний темпоритм розгортання музичного матеріалу достатньо повільний. До того ж, рух переважно відбувається восьмими тривалостями, що створює ефект «виваженості» кожного звуку в наполегливо повторюваних унісонах вказаних провідних партій. Окрім цього, у цій частині важливим чинником є прихований, але суттєвий зв`язок з першою частиною. Це – специфічна

«центруюча вісь» у першій частині перетворена тут у «вісь-відлуння» у других скрипок, яку можна класифікувати також як акустичне резонування у незаповненій частині простору звукового простору. Але принцип відлуння вказує і на фокусування на певній моделі руху; до того ж, «кожна з шести фраз-віддзеркалень закінчується унісоном на g, cis, a, d, f, b» [118, с. 116].

До цього потрібно додати, що «запізнені» вступи і «відлуння» приводить у деяких завершеннях до осмислення символіки першого обертону, натякаючи на внутрішній характер інтонуючого вслуховування в моменти «сповільнення часу» (витримані тривалості, за якими слідує часто не менш тривала пауза). До того ж, нова «хвиля» розгортання музичної тканини не починається, поки не завершиться попередня. Загалом такий варіант сконцентрованості на певному тембрально-формотворчому принципі цілком можна розглядати як різновид музичної медитативності.

Наскрізна медитативна зона в межах цього циклу утворена поєднанням кількох частин – четвертою, п`ятою і шостою. Всі вони істотно відрізняються за типом викладу та рівнем диференціації фактури (що є аналогом до об`єктів медитації та способом її реалізації) і, окрім цього, демонструють внутрішню експресію та істотні динамічні градації. Так, сонорика четвертої частини – *Adagio* – за сукупною дією всіх прийомів спрямована вслуховуватися у «непроявлені» образи чи навіть ідеї. Точно фіксовані звуки складають у ній значно меншу частку ніж інші за способами звуковидобування. Такий спосіб реалізації задуму спонукає, за думкою П. Рудь, вважати цю мініатюру алеаторичною, а її «звукову ідею можна уявити як “народження звукового простору”» [118, с. 116]: «тематичним елементом в ній виступає звучання як таке: звуковий шар із елементами висотної визначеності та без ритмічної оформленості» [118, с. 116]. Втім, останній восьмитакт, у якому композитор знову вдається до вслуховування в «глибини» відчуття (органний пункт у партії других контрабасів на *E*) та його чотириразове, відокремлене паузами «відлуння» у перших контрабасів,

вносить відчуття певної впорядкованості. Значною мірою цьому слугує створений ефект подвійного відлуння у партії других віолончелей (*фа малої октави*). Цей звук, хоча і в метричному та ритмічному сенсах є алеаторичним, але в контексті всього циклу повертає до ідеї «подвійного стрибка», хоча і не в «активному» його прояві.

П'ята і шоста частини – *Sostenuto. ma non troppo* та *Moderato cantabile* – втілюють спрямування до монологічного осягнення вихідної інтонаційної ідеї. У фузі п'ятої частини створюється «ущільнена» поліфонічна тканина із ефектами розшарування звукового простору на численні лінеарні спектри і навіть специфічні «напливи». Водночас вперше помітними стають консонуючі співзвуччя, що активізують асоціативність зі струнними хоралами з їх специфічною просвітленістю і також посилюють чинник стилістики інструментальної кантилени. У цій же мініатюрі застосовано важливий елемент медитативного спектру: останній акорд з розшаруванням вертикалі на дев’яти темброспектрів створює майже містичне, дуже далеке (*PPP*), але відчутне сяйво (ефект містичного просвітлення досягнуто в результаті досконалого застосування певної техніки).

У наступній – яскраво монологічній у перших чотирьох періодах, а в завершуючих – унісонно-діалогічній – мініатюрі посилено ефект осмисленої концентрації на звуковому потоці-роздумі та вмінні зупиняти його розгортання. Цей процес реалізується двома компонентами. Саме якісну монологічність значно пізніше М. Шух виокремив у його трактуванні реквієму як найважливіший принцип медитативного світобачення. Як вважав митець, саме монологічність породжує індивідуалізацію і темброву персоніфікацію [67, с. 105].

Перший – це широкий, інтонаційно «розкутий» і водночас неквапливий у його нетактовій організованості наспів солюючої другої скрипки (з п'ятого періоду – в дублюванні альтом *flautando*, який пом'якшує «відкрите» звучання первинного соліста). Кожен період, як певна фаза,

завершується послідовністю двох половинних тривалостей і цілої за одночасного додавання кількох звуків у напрямку поглиблення заключного «резонансу». І саме цей елемент музичної тканини в останніх тактах мініатюри істотно укрупнено кількома доданими звуками інтонаційно й темпорально, а додаванням інших інструментів – також тембрально і фактурно. Внаслідок створено варіант завершення попередньої частини, тільки ще з більшим увиразненням «тепла» й, умовно, «усвідомленості» всього процесу.

В останній, фінальній частині – *Allegro* – виконавські прийоми (переважно *pizzicato*), а також, за окремими винятками, майже суцільна нефіксованість висоти звучання в усіх інструментів в єдиному темпоритмі (деякі звучання втілюються майже на межі тиші) створює враження примарності «піццикатного бігу» в єдиному темпоритмі. Відтак медитативна парадигма витіснена чи то інфернальністю цього звукопростору, чи то суєтністю життя: позитивний підсумок відсутній або недосяжний.

Висловлені міркування дозволяють доповнити висновок П. Рудь про цей твір тим, що застосована загальна модель формотворення і фактурного розвитку асоціюється з принципом фрактальності, тобто, по суті, – просторотворення, в кожному сегменті (частині) якого за інтонаційної спільності забезпечено можливості ля цілком своєрідного втілення парадигмального «образу»: «… камерний твір В. Бібіка “Сім мініатюр для струнних” репрезентує основні стильові ознаки його творчості: робота зі звуком як самостійною даністю-субстанцією; музичний звук не тільки традиційно висотний, але й іншого формату, наприклад, артикуляції, будов мелодичної лінії з одного звуку, або навпаки, “згортання” до одного тону-унісону; фактурне нашарування та «розгалуження» звуків як висотно визначених (тональні кластери), так і у вигляді алеаторично-

сонористичного звучання» [118, с. 118-119].

Підтвердженням цього є і те, що використання різних темпів у різних частинах породжує не стільки відчуття їх контрастності, скільки відмінності у темпоральності споглядання або занурення у певне відчуття, яким автор намагається опанувати (у одному випадку гранична сповільненість, у іншому – така ж граничність відчуття стисненості часу). Неначе композитор демонструє своє прагнення до опанування прийомами психотехніки задля «вивільнення» свідомості й здобуття якщо не «просвітлення», то спрямованого поза межі композиції розуміння процесу його досягнення.

Висновки до Розділу 2.

Отже, аналіз розвитку процесів, котрі пов`язані з інтерпретацією у жанровому виміри концепту «медитація» упродовж XIX та хронологічно значного проміжку XX ст. дозволило виявити і диференціювати існування двох магістральних напрямів. У західноєвропейській академічній творчості прототипом сучасних музично-медитативних концепцій були «meditation», що, фактично, від перших творів в українському понятійно-термінологічному полі дозволяє класифікувати їх як роздуми. Ця доволі численна групам творів базується на принципах певного напрямку романтичної ліричної мініатюри, передусім – інструментального романсу і пісні без слів із характерними для цих жанрів вокально-виразною мелодикою, розвиненою інтонаційністю провідного голосу, чітким відокремленням його функцій від «супроводжуючих» партії чи партій, зазвичай простою структурою, яскраво виявленими формотворчими принципами (тричастинність повторного типу, варіаційність), «оповідною» драматургією, переважно незначним ступенем проявлення образного контрасту тощо.

Водночас в окремих творах (як, наприклад, у «Медитації» Г. Берліоза) закладено чинники специфічно містичного плану, які в пізніших творах

сприятимуть активізації стилістичних і семантичних якостей новітніх медитацій. Індивідуалізація внутріжанрової парадигми «музичного роздуму», що відбувалася під впливом авангардних концепцій різного мистецького і «географічного» походження з одного боку, а з іншого це присутність ознак чи передумов атипової для «роздумів» медитативності у творах, в назвах яких не міститься ключового терміну – це ті якості, що створили продуктивний грунт для розвитку нового, по суті, музичного жанру в академічній творчості (зокрема – українській) ХХ століття.

Розвиток і поглиблення семантичних площин медитативності в академічній музичній творчості західного світу впродовж ХХ століття супроводжувався активністю стилістичних експериментів. При цьому вже у межах кількох перших десятиліть поряд з типовою варіаційністю («Through the Low Hills» Л.К. Сміт) була сформована і апробована ідея співзвуччя як джерела медитації (шоста з «Sechs kleine Klavierstücke» opus 19 А. Шенберга, «The tombeaux» О. Мессіана). Одиничні приклади музичних медитацій у доробку українських композиторів у цей час засвідчують як дотримання стандартів «роздуму» (В. Прісовський), так і спроби привнесення новітніх стилістичних засобів (М. Рославець, С. Борткевич).

Медитативність, як специфічна сфера прояву музичного осягнення не тільки музичних, а й етичних і світобудовних закономірностей, особливої потужності набула у творчості останньої третини минулого століття. Проте, на відміну від зумовлених значно ширшими технічно-стилістичними та експериментарорськими можливостями західних творів, медитативні компоненти в українській музиці цього періоду, з одного боку, уґрунтовані в надбаннях минулих періодів (В. Губаренко). З іншого боку – попри відчутність «відштовхування» від такого роду традицій, – в них поєднані самобутньо-«авангардні» і сутнісно медитативні властивості (В. Бібік), приховані за нейтральністю заявлених жанрових визначень. Загалом медитативність як «специфічний музичний спосіб авторського

висловлювання» [165] у цей час – це вже цілком сформована сфера української музичної творчості, що буде підтверджено у наступному розділі.

РОЗДІЛ 3. НОВІТНІЙ «МЕДИТАТИВНИЙ ПЛАСТ» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

3.1. «Східна» тематика в українській музичній творчості

Незвичні підходи до втілення медитативності, що «проростали» передусім у жанрі «роздуму», значною мірою були пов'язані із осягненням у музичній творчості та адаптуванням «східних» філософсько-естетичних і мистецьких імпульсів. Тема медитації як роздуму посилювала чинник філософічності у вже відомих жанрах, не породжуючи внутріжанрових конфліктів, а також, відповідно до традицій поетичної медитативної лірики, засвідчувала пошук оновлення відповідних естетичних чи психологічних систем, тоді як у межах попередніх етапів цей термін у назві часто вказував лише на певний настрій. Значною мірою на поглиблення цієї тенденції вплинуло зацікавлення можливостями осягнення і втілення образності й смислових концептів, що тривалий час сприймалися як «екзотичні» або пов`язувалися зі східними джерелами. Таке бачення притаманне різним вченим. Наприклад, Н. Ревенко вважає причиною активізації у цей період тяжіння до медитативності співзвучність рефлексивної творчості українських композиторів і «східної тенденції постмодернізму, зокрема, схильність до медитації» [113, с. 109].

Медитативність була присутня у творах, назви яких вказували на якісний рівень опанування окремими аспектами східної філософії і мистецтва.

Яскравим прикладом є «Jhana»[7] для трьох флейт Святослава Крутикова (1965). Назва цього твору видається надзвичайно сміливою і водночас концептуально чіткою для програмування стилістичної техніки виконання. По суті, це поширений у всіх духовних традиціях Індії, буддизмі, індуїзмі та

[7]Вимова: дг’яна; дх’яна; з санскриту – «Сходини» або «Ступені».

джайнізмі спеціальний термін, який позначає зосередження, споглядання чи інтуїтивне бачення, «бачення розумом», роздуми. Він також вказує на один із найважливіших результатів медитації – заспокоєння свідомості, або й повної зупинки будь-якої психічної активності у ході виконання такого роду практик. Під цим терміном розуміється також процес безперервного єдиноспрямованого плину пізнання і роздуми про один об`єкт [32]. Показовим для розуміння особливості втілення в ньому медитативних станів за допомогою стилістичних ресурсів музики ХХ століття в музикознавстві є аналіз цього твору, здійснений І. Савчуком. Вчений вважає, що його концепція, реалізована на перетині серіальності і та «потужних концепційних програм» [123, с. 163], «… стала проявом, спробою поєднання авангардних музичних течій, де тематизм тричастинної композиції спирається на додекафонну звуковисотну організацію і східне світосприйняття, що відображає захоплення композитора медитативними техніками пізнання людської сутності…» [123,с. 163].

Зразки тематики, безпосередньо пов`язаної із культурами і мистецтвом країн Далекого Сходу, в українській музиці навіть останньої третини ХХ – початку ХХІ століть є порівняно нечисленними. За цієї умови сам факт звернення до відповідних образів виявляє прагнення доторкнутися до «незнаних світів» і зануритися у типові для них прояви світовідчуття і моделі світовідтворення. Так, упродовж 1962–1968 років були написані «В`єтнамська сюїта» Юрія Іщенка, «З японських хокку» (інші назви – «З японської Haiku», «Шість японських хайку») для тенора, флейти-пікколо, фаготу і ксилофону Леоніда Грабовського і перша версія «Диптиху» на слова японських поетів для хору, камерного оркестру, флейти і челести Лесі Дичко (1972 – для хору і фортепіано, переклад Миколи Вороного), до якого увійшли «Поява місяця» на слова Охара Токо і «Сонячний струм» на вірш Мацуо Басьо. У 1970-х з`явились «Шість японських віршів (хоку)» для сопрано і арфи Ю. Іщенка (1972), «Японська сюїта» для струнного квартету

(1972) Г. Главачова, вокальний цикл «З пісень Хіросіми» на слова Е. Йонеди (1973) Івана Карабиця, «Три романси на слова старовинних корейських поетів» для баса, струнного квінтета, кларнета, лютні і клавішних дзвонів Ярослава Верещагіна (в період 1974–1978 рр.).

До середини 1980-х (1979 – 1984) в українській творчості постали Вісім прелюдій, «Японський зошит» (десять п'єс) для фортепіано і Дванадцять п'єс для скрипки і фортепіано китайського композитора Чен Бао Хуа, який у той час працював в Україні, а також вокальний цикл «Песні Хіросіми» на слова японських поетів Тамари Сидоренко-Малюкової. Продовживши свою діяльність із популяризації китайського музичного мистецтва, Чен Бао Хуа у 1984–1989-х роках представив дві «Китайські симфонічні сюїти» (№2, №3), «Китайський зошит» (12 п'єс для оркестру і фортепіано), а також інтонаційні джерела іншої близької йому культури у «Японському зошиті» (12 п’єс для скрипки і фортепіано). Натомість українські візії давніх музичних культур регіону представлені камерною кантатою «З бірманської поезії ХХ століття» для солістів, хору і камерного оркестру Віктора Степурка (1984), масштабним дійством «Пісні весни» на слова давньокитайських поетів Бо Пу й Сю Цайсі для голосу, флейти, ударних та чтиці Михайла Шуха (1986), ораторією Лесі Дичко «Індія-Лакшмі» на вірші С. Дханкаара і Р. Тагора для солістів, хору та симфонічного оркестру (1987) і її ж «П`ятьма прелюдіями на слова середньовічних японських поетів у стилі жень-шуй» (інша назва – «П’ять прелюдій у стилі “шань-шуй”») для жіночого хору (1989).

До цього ж напряму належать цикл пісень «З японської поезії» на тексти сучасних японських поетів для баса, фортепіано, перкусії (1991) і «Книга змін» для струнного оркестру (2000) С. Пілютікова, вокальний цикл для голосу, флейти, альта, бандури та ударних «Озеро білих лотосів» Олександра Руднянського на вірші давньокитайського поета Бо-Цзюй-і (VIII ст.) у перекладі Л. Ейдліна (2001), «Azaleas Songs» («Пісні азалій») для

сопрано і симфонічного оркестру Ігоря Щербакова на вірш К. Соволя. Цей останній серед названих твір напрочуд цікавий експериментуванням не тільки з принципами корейського мистецтва, а й з фонікою текстів: його перша частина звучить в українському перекладі І. Бондаренка, друга – в оригіналі, корейською мовою, а третя – в англійському перекладі Д. Мак Кейна.

Деякі суттєві аспекти у розгортанні визначеного напряму виявляються при визначенні конкретно-національних сфер звернення. Так, у осягненні сенсів японського мистецтва чітко виявляється зацікавлення парадигмою поетичних жанрів хоку / хайку і стилю шань-шуй: «Шість японських хайку» Леоніда Грабовського, «Шість японських віршів» Юрія Іщенка, «З пісень Хіросіми» Івана Карабиця, Диптих Лесі Дичко, «Три гайку» для фонограми, скрипки та фортепіано Сергея Крутикова, «З японської поезії» Сергія Пілютикова, «Японські силуети» для голосу, віоли д`амур (альта) і камерного оркестру Дмитра Клебанова, п`ять мініатюр із японської класичної поезії для «Спогади про Японію» для мішаного хору Віталія Маника.

Поряд з опусами на основі японської творчості, чисельну групу – особливо від 1990-х років – утворює «китайський напрям». Окрім згаданих творів Олександра Рудянського, Михайла Шуха, «П`яти прелюдій у стилі “Шань-шуй”» Лесі Дичко і «Книги змін» Сергія Пілютікова, до нього належать вокальний цикл Лариси Донник на слова китайських поетів XI-VIII ст. до н. е., «Два хори» на сл. Бо Цзюй-І Володимира Гончаренка і хор «Сарана» на текст Конфуція Олени Протопопової та багато інших. Одиничні зразки звернення до образу індійського музичного мистецтва (симфонія-кантата «Індія – Лакшмі» Л. Дичко), корейського («Три романси» Я. Верещагіна і «Azaleas Songs» І. Щербакова) та бірманського (кантата «З бірманської поезії XX століття» В. Степурка) не обмежує вплив відповідних культур (передусім у їх самобутніх способах мистецького світовідчуття в

поезії та живописі) на нову українську творчість. Значною мірою під таким впливом відбувається посилення медитативного типу у музичній драматургії, модифікація ладових систем і способів темперації, сприйняття самого звуку, нарощується кількість зразків так званих «відкритих» музичних форм.

Формуючи надзвичайно багатогранний та оновлений національний образ віддалених географічних світів, залучаючи до творчого діалогу різні аспекти стародавньої і сучасної поезії, релігії, філософії, а також образотворчого мистецтва та інших форм художньої виразності, українські композитори не лише досліджували естетичні й стилістичні аспекти для переосмислення власного творчого досвіду, але й відкривали нові перспективи у пізнанні давніх і сучасних традицій та художніх тенденцій. Таке бачення суголосне позиції Н. Ревенко, яка в зацікавленні українських митців (передусім – композиторів-мінімалістів) східними медитативними практиками спостерегла не вияв самоцілі як/чи інтересу до екзотичних культур, а «… потребу відобразити в музиці незвичайні психологічні стани (деякі аспекти творчості О. Гугеля, В. Польової)» [113, с. 176].

Водночас доводиться зі значною часткою вірогідності констатувати, що застосовувані інтонаційні, ладо-гармонічні, колористичні тощо апелювання до східних музичних джерел мають передусім узагальнений і навіть символічний характер. Медитативність в українській музиці до останнього часу інтонаційно не пов'язана безпосередньо із національними фольклорними пісенно-музичними традиціями цього регіону, оскільки для цього було б необхідним опанувати конкретну специфіку величезного за обсягом матеріалу в різноманітності жанрів і стилістичних особливостей. Розуміння цього приходить із привнесенням в мистецтвознавство праць, створених вихідцями з цього ареалу. Так, наприклад, День Кай Юань задекларував, що у китайській народній пісенній творчості існують чотири основні «соціально-народжені моделі: Лао цзо ге (трудові пісні), Шан тен ге

(лірико-протяжні пісні), Чин су ге (сімейно-побутові пісні) та Шо чан (пісні-казання)» [35, с. 59]. Але за умови, що жанрове різноманіття китайського пісенного фольклору зумовлено регіональною специфікою країни 56 національностей [35, с. 59], його «вербально-інтонаційна специфіка … заснована на пекінському діалекті, однак паралельно існує безліч інших діалектів, що значно відрізняються один від одного» [35, с. 59].

Наприклад, цікавими і важливими у цьому пласті (з огляду на втілення митцями властивостей медитативності) є окремі зауваження щодо особливостей виконання. Зокрема: «лірико-протяжні пісні Шан тен ге («гірськостепова пісня»), які виконуються далеко від людей, “наодинці з горами ([shan]) і степами ([ten])”» [35, с. 60], яким «властиве індивідуальне виконання» з характерним широким діапазоном [35, с. 60]. Такі вказівки у проекції на інтонаційний зміст не відповідають параметрам медитативності. Адже: «Глибокий психологізм та емоційне наповнення лірико-протяжних пісень відбилися на стилі виконання мелодій широкого діапазону, в яких поєднуються крикливість, напруженість, відкритість звуку та протягування складів. У вокально-мовленнєвої інтонації переважають квартові співи, що імітують крик, октавні ходи, що злітають, фальцетне виконання нот верхнього регістру, використання форшлагів, тремоло, фермати на окремих звуках для підкреслення ємності фразування, та ін.» [35, с. 60]. А отже, підходи до автентичної східної музичної традиції насправді істотно опосередковані, а натомість першорядним є вивчення західного жанрово-стилістичного досвіду.

Надалі інтерес до особливого строю східного музичного мистецтва виявився спорадично і часто втілював типізовані уявлення про загальні, принципові особливості музичного світосприйняття і мислення. Серед таких композицій – «Найдовша сутра» для камерного ансамблю Марини Денисенко (1991), концертна п'єса «Ескіз» на тему японської народної пісні для двох фортепіано (1993) Олександра Красотова, «Мантри» для семи

блок-флейт Олександра Грінберга (період 1994–1999), «Ekagra» для інструментального ансамблю Святослава Крутикова, «Фуекі-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004) Вадима Ларчікова та інші твори. Серед яскравих прикладів образного втілення східних концепцій у мінімалістичному варіанті – композиція «Храм неба» для віолончелі Вадима Ларчикова. Цікавим є те, що основний образ цього твору, який криється за концептом «Храм Неба», має аналогію в китайській культурі. Це реальна споруда – храмово-монастирський комплекс у Пекіні. У його межах розташовано храм круглої форми – Храм Урожаю, який називають Храмом Неба), котрий занесений до всесвітньої спадщини людства. У цьому храмі тільки імператори приносили Небесам дари і прохали про процвітання держави.

У цьому творі медитативність реалізується через вслуховування у сонор, особливу колористику остинатно повторюваних співзвуч, а також контрастні «ідеї», що втілюють омани емоцій та сторонніх роздумів, а також у власні відчуття створюваного звукового простору. Стилістика твору балансує між мінімалізмом (значення патерну надано початковому дисонансному співзвуччю) і, що вельми цікаво, мінімалістично проявленим постромантичним роздумом.

За спостереженнями А. Кравченко, «в подібних композиціях … дуже часто автори образно “занурюються” у медитативні пласти» [82, с. 251]. Вчена вбачає зумовленість цього феномену концептуальністю ідей «… сакрального пошуку … у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму) або східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів» [82, с. 251], серед яких називає вчення суфіїв, філософські традиції Китаю та Індії, міфологію Ірану, і навіть поетичне мистецтво «танку» і «хайку» Японії, що тяжіє до мінімалізму і символізму.

Наведені приклади дозволяють виявити своєрідний паритет між вокально-інструментальною та інструментальною складовою у цих спробах

інтерпретації східних образів, виразових моделей і світовідчуттєвих концептів. При цьому суттєвим є те, що в українській музиці з межі останньої третини ХХ століття відбулася важлива зміна: «… спрямованість орієнталізму змістилася переважно у бік відтворення покладеної в лаконічну форму смислової виразності текстів поезії Сходу та переосмислення засобами інструментальної музики її медитативної якості» [87, с. 489-490]. Ця зміна позначилася не тільки на образності музичних рецепцій, а й на їх стилістиці. Композитори почали застосовувати незвичні для західного академізму інструментальні тембри і специфічні незвичні прийоми гри. Неухильно переосмислювалось і збагачувалось навіть поняття «музичності звуку», що актуалізувало впровадження особливих підходів, відмінних від узвичаєних в інших образно-тематичних напрямах прийомів втілення музичного споглядання і роздуму.

Одним із досконалих проявів цього напряму, причому у питомій для української музики акапельній хоровій сфері, є кантата-медитація «Подих часу» (на тексти з Упанішад) для мішаного хору без супроводу І. Алексійчук (2002).

Цей твір базується на санскритських концептах. Вони виокремлені композиторкою із давньоіндійських священних ведичних трактатів (в яких, поміж інших світоглядних проблем, розглянуто різні аспекти медитації і навіть природа Бога), ідею цілісності всього живого і створеного. Композиторка особливо наголосила на зв`язку атмана (душі) і абсолютного духа – Брахмана. Попри масштабність цієї ідеї і можливу множинність породжуваних нею образних планів, текст в основі кантати, що звучить на санскриті, напрочуд лаконічний

ОМ.
Те є Ціле. Це є Ціле.
Із цільності з`являється цільність.
Цільність, виходячи із цільності,
Все одно залишається цільністю.
В серці цього світу, який відчувається,
В усіх його формах, що змінюються,
Живе незмінний Бог.

Концептуальність ідеї цілісності навіть спричинює відхід від домінуючих в авторському стилі постромантичних і неостилістичних прийомів та ефектно представленої багатої емоційної палітри. У авторському баченні цього твору перед його виконанням Хмельницьким академічним муніципальним камерним хором 4 травня 2020 року сама композиторка вказала на істотну нетрадиційність і авангардність музичної мови (хоча значною мірою таке твердження стосується передусім її власного стилю). Мистецька ідея цього твору зумовила наданню особливої ролі звукозображальним елементам і специфічним колористичним ефектам. Також важливо наголосити на виборі складу виконавців – виключно вокально-хорових, саме звернення до яких значною мірою зумовлено специфікою сприйняття сакральності в українській культурі. Про те, що таке тембро-акустичне і сонористичне рішення не випадкове, свідчить оцінка одного з елементів меси «І сказав я в серці моїм» старшого сучасника І. Алексійчук – Михайла Шуха: «Важливу роль у втіленні медитативної концепції меси відводиться супроводжуючим інструментам – органу та синтезатору. М’які акорди органа, що нагадують звучання хору … з перших секунд вводять слухачів у молитовну ауру» [67, с. 120].

Вже у невеликому вступі (*Andante meditativo*) до основної частини кантати композиторка, відповідно до концепту в назві, створила основний

звуковий символ. Це – відтворення подиху вітру, що забезпечується загальнохоровим виконанням фонеми [*sh*] на *PP* глісадуванням у діапазоні септіми. При цьому фіксації навіть щодо крайніх звуків цього діапазону не застосовано в усіх голосах. Звукове відтворення вітру – один з прийомів, відпрацьованих в українській хоровій творчості, причому – сакрально-обрядової її частки. Наприклад, у стилістиці «Чаклувальних пісень» М. Шуха, що концепція яких втілюється у жанрі світського хорового концерту, як вказує А. Каменєва, композитор «… залучає сакральні знаки музичного мовлення (дзвони, янгольська колискова) та елементи звуконаслідування (вітерець, пташиний спів тощо), увиразнені не лише на вербальному рівні, але й на звуко-інтонаційному» [67, с. 129].

Графічна чіткість позначення у партитурі дозволяє зрозуміти, що ці «точки» все ж неоднакові для різних тембрів. Тому в реальному звучанні забезпечено ефект, так би мовити, м`яко-кластерного «подиху» у висхідному (вдих) і низхідному (видих) напрямках. Ця початкова фаза охоплює умовний чотиритакт.

Надалі цей звукописний елемент стає фоном для другого ключового елементу кантати: у наступних двох тактах вступу відповідно до закономірно врахованої ведичної символіки (хоча відсутнім безпосередньо у вербальній основі кантати), є мантра на склад «Aum» та його варіант – «Haum». Так втілено ідею «фазовості» творіння часопростору, адже «Aum» – це священне «слово сили», яке є базовим у багатьох медитативних практиках внаслідок його значення: «Ом – в індуїзмі та інших релігіях, ... священний склад, який вважається найвеличнішою з усіх мантр або священних формул» [248]. Тому, для якомога ближчого до ведичної традиції відтворення, І. Алексійчук дуже ретельно пояснила спосіб артикулювання цього складу. Всі нетипові прийоми звуковидобування ретельно пояснені в партитурі упродовж всього твору. Наприклад: «Тут і далі вимовляти «Aum». «Haum» з незначним акцентуванням як «Ом»,

«Хом». Розспів складу повинен відбуватися на звук «Мм…», а не «Оо…», ця вимога дійсна і при розспіві складів «nam,,,», «dam…» далі в партитурі» [2, с. 1].

«Aum» у варіанті з придиховою приголосною «Haum» розспівується в унісон в низькому регістрі сопрано (e^1) з точною висотністю і чіткою метричною регулярністю. Внаслідок виникає аналог до принципу сопрано остинато, але зі значним посиленням автосугестивної функції як прояву самозаглиблення через чітку регулярність повторення «Haum». У сукупності з «подихом» альтів, тенорів і басів композиторка досягає акустично виразного ефекту справді «дихаючого» простору із дуже певною «центральною» точкою в ньому.

Саме від цієї «точки» розгортається вокаліз сопрано, в якому початковий голосний звук, за зауваженням автора, може змінюватися на інші – «о», «у», «і» за бажанням соліста. Такі зміни, поряд зі сонорним урізноманітненням, також можуть слугувати ідеї процесуальності в музичному формотворенні і драматургії, що, на основі цього ж пласту сакральних дій, втілюватимуть осмислене ставлення до звукотворчого процесу. Його мистецький компонент не менш виразний завдяки прозорості і чистоті звучання солюючого тембру в середньому регістрі пластичності мелодичних ліній, «неформульній» ритміці й гнучкості фразування та легкості динамічних відтінків у межах заданого *P*.

Тепер вже імпульси в солюючій партії спонукають до змін у фактурному тлі. За фактично незначної зміни – застосування дівізі в альтовій і теноровій партіях для привнесення хоральної висотно фіксованої педалі із поширенням на неї складу «Haum» – композиторка досягає значного сонорно-смислового ефекту структурованості простору. І цей простір внаслідок його специфічної сконцентрованості, ще до відтворення перших рядків санскритського вірша дозволяє спостерегти в ньому символіку його перших двох рядків – «Те є Ціле. Це є Ціле. Із цільності

з`являється цільність».

У цих кількох початкових фазах створено сонорно-інтонаційну і фактурно-тембральну основу для наступного розділу кантати, початок якого (цифра 22) увиразнюється шляхом досить «обережної» зміни темпоральності (*Andantino tranquilo*) і увиразнення чинника стадіальної варіантності у фактурну тканину. Це спочатку знову проявлено у тембрально-акустичному хоровому тлі: у сопрано як верхньому пласті висхідний секундовий мотив з кількаразовим повторенням другого звуку розвиває сугестивну регулярність повторень у попередньому розділі. Натомість у тембральному пласті чоловічих голосів відбувається тривання квартової педалі (органного пункту) з періодичним розщепленням її верхньої межі із пріми у секунду, що, з одного боку, започатковує принцип регулярності як варіант «пульсуючої інтонаційної моделі» у цьому пласті, а з іншого – своєрідно віддзеркалює інтонаційність сопранової лінії. Знову ж таки, альт і бас утримують в собі певну статичну вісь (класичний органний пункт). Застосування цього прийому в палітрі сучасної сакральної, а також медитативної музичної творчості отримало різні пояснення – від класичного фактурно-акустичного прийому для поглиблення ефекту глибини звучання, до цілком протилежного. Наприклад, А. Каменєва відзначає його семантичне значення (у варіанті тональної опори на *D-dur*) у Реквіємі «Lux aeterna» Михайла Шуха: цей органний пункт символізує, на думку дослідниці, «вічність Божественного Світла» [67, с. 106].

Цей змінений «фоновий» матеріал, як і в початковому розділі, створює основу для змін у солістки.

У цій партії варіантність в розгортанні мелодичної лінії виявляє не тільки необхідний для медитації процесуальний аспект. Ці зміни полягають в наступному: тривалий час витримується вершина початкового стрибка; спрощується і скорочується розгортання другого, низхідного мотиву; натомість значно істотнішого масштабу набуває завершуюча фраза, в якій

неначе розширюється інтонаційно і темпорально низхідна поспівка. Водночас, із посиленням медитативності у цій мелодичний лінії проявляються органічні риси української співочої мелодики, причому в дивовижній цілісності її ліро-епічного типу. Ця особливість, у свою чергу, спонукає до погляду на хорову фактуру з точки зору втілення принципів українського хорового мистецтва. І виявляється, що періодичні повторення-наслідування мотивів втілюють не тільки сугестивну остинатність, а й характерну респонсорність і принципи «відлуння», які так поширені в обрядовому фольклорі та в академічних творах.

Це враження утримується впродовж кількох наступних фаз розгортання сонорного простору, у якому саме через більш чи менш виразні зміни моделей фактурних пластів створюється ефект внутрішньої астатичності і розсвіченості різними барвами спектру. Виникає враження, що авторська фантазія чи, враховуючи концепт у жанровому визначенні твору, авторське бачення способів медитативного зосередження є невичерпним. Зокрема, секундова поспівка (з цифри 46) розгортається в стрічково-унісонний розспів, здійснюваний жіночими голосами, із прихованими в ньому «акцентами» (вже як варіант регулярності «Haum») у четвертних тривалостях сопрано або альтів. Партія солістки у цьому і наступному фрагментах не використовується.

А у нижньому тембральному пласті із початком другої фрази жіночого розспіву композиторка здійснює модифікацію «органної педалі», яка «обертається» таким традиційним для української музики квінтовим бурдоном у той час, коли стрічковість жіночих голосів також набуває нового фактурно-сонористичного відтінку у квінтових же паралелізмах – стилістичному прийомі, джерела якого належать до ранніх форм багатоголосся.

Не менш цікавим видається останній компонент цієї фази –повторення вислову «Purnam idam» у багаторазово ж повтореному (13 повторів)

вертикально синхронізованому співзвуччі нетерцевої будови в межах дуже тихої динамічної шкали. Функція такого викладу у семантичній площині сприймається за аналогією до осягнення певного сенсу у мантрі й намаганням зафіксувати це відчуття (звернімо увагу на злігованість восьмої половинної і четвертної тривалостей під ферматою у завершенні цієї структури і застосуванні загальнохорової паузи після неї).

Але процесуальність дії змінює і цей астатичний простір. З цифри 65 варіантність поширено навіть на поетичний текст, у якому наче відгомін щойно розспіваного священного тексту «Purnam idam Purnam nadaha Purnam idam» звучать окремі його склади «nam… dam… na-ma-da-ha». У сопрано й альтів задля їх інтонування активізовано принцип інтонаційно-фактурного пульсування, що у початковій фазі навіть нагадує хід секундової стрілки годинника. Проте короткочасність тривання цієї фактурно-інтонаційної моделі та її «перетікання» у фазу завмирання втілюється в чоловічому пласті. Тому ця фаза знову завершується розчиненням ритмічних моделей у, так би мовити, базовій константності.

Повернення початкового тематичного матеріалу (цифра 77) після такого послідовного втілення ідеї фазовості сприймається не тільки як варіант неповторення матеріалу «преамбули» чи впровадження ефекту рефренності з метою структурування музичного полотна. Набувають дедалі більшої очевидності стилістичні способи організації процесуальної цілісності медитативного дійства та концептуальність їх використання.

Так, зі зміною темпоральності (*Poco a poco accelerando e crescendo sempre*) на початку цифри 92 словосполучення «Purnam idam»[8] «піднімається» з нижнього регістру в нарощенні кластеру до шістнадцяти голосів у цілісному спектральному «заломленні»[9]. Партія соліста (вокаліз

[8]У дослівному перекладі – «повнота цього проявленого світу».

[9]У такому прийомі простежується ще один зв'язок з українською музичною спадщиною, цього разу – наче дзеркальний відбиток основного музичного концепту з хору «Сонячний струм» Лесі Дичко.

без тексту) майже статична (застосовано половинні тривалості із подовженням на четвертну тривалість, цілі і цілі заліговані). Але все ж у такому «витриманому» пощаблевому сходженні долається досить значний діапазон (від c^2 до as^2), що – внаслідок консонансності «здобутого» інтервалу щодо першого звуку в цьому процесі – може символізувати його гармонічність і набуття нової виразності або смислового відтінку в самопізнанні, що «підкріплюється» сонористикою простору хорових партій.

Варто звернути увагу, що фаза нарощення відбувається в межах одного такту (метрика чітко визначена). А завдяки хоровому «пульсару» її темпоритм дуже значний, що позначається на наступній закономірній фазі вокально-хорової медитації (цифра 104) – різкому якісному модулюванні медитативного процесу до наступної нової якості в темпоритмі (*Allegro agitato*). У її межах досягнено абсолютну мелодичну вершину в партії соліста (b^2 у екзальтуючому виконанні на рівні *фортіссімо*). Також відбулося сонорно ефектне стиснення раніше мелодичних поспівок до насиченої вертикалі чотиризвукових кластерів у кожному із тембрів-сегментів цілісного хорового полотна. Структурування хорової партитури також оновлено: баси і тенори утворюють восьмиголосий кластер-педаль, тоді як у альтів і сопрано кластерні сегменти компонуються за принципом відлуння. А у матеріалі цифри 108 відбувається своєрідне «передбачення» тенденції до загального завершення в цілісності: здійснюється «вкраплення» низхідної поспівки (або започаткування «зворотного» руху) всередині музичного полотна – у тенорів.

Специфіка нової фази відтворюється, передусім, на рівні вербального компоненту як основного у священнодії. У санскритській традиції вербальна основа наступної частини (цифра 112) – «purnam adaha purnam idam» – використовується як окрема мантра. Це – наступний хоровий «етап» осягнення творення, що своєрідно засвідчує якості попереднього в ускладненні хорової партитури, інтонаційності голосів. У загальному

контексті навіть виникає незвичний жанровий танцювальний відтінок, що чітко сприймається внаслідок його звучання у партії сопрано. Водночас, активним і значним є розшарування на пласти загальної партитури, у якій присутні і окремі мелодично виразні підголоски (тенор), і синхронне утворення кластеру (перший альт), і хорові педалі – органні пункти (квінтового «бурдонного типу» у других альтів та триголосі (з двох суміщених кварт) у басів). Проте і ця фаза короткочасна. Наче внаслідок усвідомлення щодо необхідності повернення балансу з цифри 120 впроваджується поступове зменшення гучності. Водночас, раптово розріджено хорове полотно і спрощено гармонічну вертикаль, а у мелодично провідному голосі – сопрано – знову застосовано висотно нефіксовані звуки, інтонування яких має перейти у шепіт. Поступово згасає й звучання «органної» педалі у тенорів і басів, – цей етап завершується тишею (у партитурі – загальнохорова пауза із ферматою, що поступово поширюється на всю хорову тканину).

Ступінь внутрішнього переродження виявлено у варіантній дзеркальній репризі початкового матеріалу. Про те, що відбулося сутнісне і якісне оновлення початкового «світосприйняття» (можливо, і сприйняття сакрального тексту), свідчить заміна тембру солюючої партії на м’які оксамитові відтінки баритона. Символічність такого прийому достатньо очевидна, у той час як інтерпретаційні пояснення можуть відрізнятися. Зокрема, це може свідчити про перенесення ідеї з «вишніх» світів у людський вимір. Так само і наступний етап репризи, що втілює процес, зворотній до початкового, може слугувати задуму показати цілковите «заспокоєння» розуму або ж – таку якість злиття із сакральним простором, яка не потребує його розщеплення на окремі елементи.

Отже, у кантаті-медитації «Подих часу» І. Алексійчук втілено вагомі принципи музичної медитативності, які істотно віддалені від шаблону адинамічності чи статичності музичного перетікання. У цьому творі вдало

поєднано статичні та кінетичні проекції просторовості; у майстерному хоровому виконанні завдяки м`якості звуковидобуття «емансипована» дисонансна вертикаль створює парадокс «недисонансних» дисонансів як прояву поширення загальної консонансності звучання. Також звертає на себе увагу підхід до текстової основи. Аналіз твору показав, що зі строфи «Упанішад» використано початкове для всіх мантр «Ом» та два наступних рядки. Натомість компоненти, що, по суті, програмують специфіку процесуальності в музиці і навіть якість чи розташування кульмінації у цій композиції («В серці цього світу … Живе незмінний Бог») залишаються «поза» музичним полотном – у тих вимірах, що в музикознавстві позначають термінами «семантика» і «семіотика» і які визначають характер процесів у його «внутрішньому колі»:

Цільність, виходячи із цільності, /
Все одно залишається цільністю.
В серці цього світу, який відчувається,
В усіх його формах, що змінюються….

Такі якості, поряд із особливим розумінням процесуальності, також можна сприймати як важливе оновлення усталених принципів медитативної музики без порушення її якісних меж.

3.2. Медитативність як стилемодулюючий чинник композиторської творчості

Зміна у розумінні такої специфічної сонорності, що пов`язувалася із опусами К. Дебюссі та його зверненням до неакадемічних способів звукопису і сприйняття музичної тканини, була неминучою. Для останньої третини минулого століття набуло принципового значення запровадження нових типів сонорних звукокомплексів, не тільки у вертикальному, а й у

горизонтальному розгортанні. Поширеним засобом стала сонористична природа гармонічних звукокомплексів у поліпластовому фактурному викладі і, до того ж, у «різноартикульованому» чи полідинамічному («диференційована звучність») їх вирішенні. Незвичність «нового звуку» або «макрозвуку» забезпечувалася ще кількома чинниками: можливістю по-різному сприймати висоту кожного звуку («множинна висота»); неконстантністю чи неточністю значення тривалостей у межах цілісних комплексів (зокрема, внаслідок фермат чи неакадемічного типу злігувань); завдяки фактурним засобам, інтонаційно-артикуляційним співвідношенням у фактурних пластах щодо формування особливої тембральності у гармонічних комплексах.

Ці процеси були настільки активними у їхньому впливі на композиторську творчість і музичну практику, що, наприклад, визначний композитор – Кавалер орденів Почесного легіону, Мистецтв та літератури (Франція) Едісон Денисов у період щільної і результативної співпраці із французькими митцями ввів поняття «комбінування звукових об`єктів» та «музика звучностей», які виявили свою доцільність при аналізі зразків сучасної музичної творчості, зокрема – медитативних композицій. Використання «сонорних прийомів та типів сонорного інтонування, серед яких найчастіше застосовуються: сонорно-тоновий, сонорно-ритмічний та сонорно-мелодійний» [24, с. 111] є типовим і для низки творів українських композиторів, зокрема – В. Сильвестрова, Є. Станковича та О. Томленової поряд із традиційними засобами музичної виразності «… для створення образів, пов’язаних з феноменами Простору та Часу, Космосу, з медитативним початком…» [24, с. 111].

Синхронно із цими та іншими новітніми тенденціями останньої третини ХХ ст., розгорталася нова хвиля до зацікавлення медитативністю. Вона привнесла істотне оновлення у сферу «роздумів», фактично, цілком змінивши їх сенс. По суті, це було відкриття нового звукоспоглядання і

нового фонізму, на який вплинуло не тільки масове захоплення східними практиками, а й експерименти в електронній музичній творчості. Музиканти намагалися вслуховуватися у багатовимірний простір самого звуку як феномену, змінюючи естетику, підходи до формотворення і драматургії, загострюючи світосприйняття і навіть дистанціюючись у своїх пошуках від традиційної ліричності та лірико-філософічності: «Незалежно від жанру, ситуації прослуховування (живого чи записаного) чи аудиторії, всі форми електронної музики демонструють дивність звуків, які лише нещодавно стали можливими та виконуваними. Вся електронна музика – це медитація на слуханні старих і нових звуків, а значить, медитація на когнітивних процесах, супроводжуючих прослуховування» [198, с. 22]. У черговий раз радикального перегляду зазнало і відчуття плину музичного часу, котре є глибоко психологічним за своєю природою. Відтак, враховуючи вищенаведену позицію Н. Ревенко, внутрішні психічні і мислительні процеси, що складають основу внутрішнього ж пізнання і забезпечують узгодженість в свідомості інформації про об'єкт, явище, процес, належать до основних констант, що об'єднують різні напрями музичної медитативності.
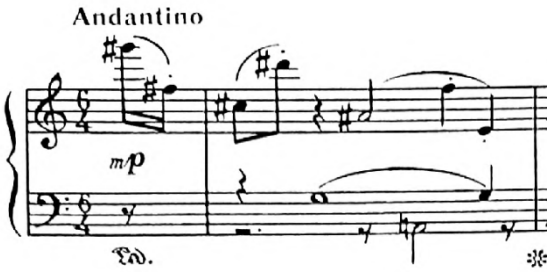
Однак, усвідомлюючи значення розриву із традиціями в авангардній європейській музиці, що тривав вже вз 1950-х років, українські музиканти разом зі своїми однодумцями з інших національних шкіл певний час досить обережно впроваджували радикальні новації, неначе оберігаючи вітчизняну творчість від надмірності стильових і сонористичних «шокувань». Відіграла свою роль прихильність вітчизняних композиторів до романтизму з його увагою до емоційно-психологічних вимірів: «емоція модулює в медитацію (заповільнений ритм руху, мерехтлива – розпалена і згасаюча – пульсація фону, наполегливе … просування мелодії)» [57, с. 99].

Проте, час від часу все ж з'являються твори, що, будучи суголосними авангардним для свого часу експериментам, істотно оновлювали стильову

систему української музики. Не використовуючи «новітніх» термінів, композитори вдавалися до концепційного оновлення усталених понять стилістичними засобами. Одним із яскравих прикладів є «Три замальовки» для фортепіано (1962) Володимира Губи, назви частин якого – «Мотив», «Арабеска», «Портрет» – зовсім не пов`язані із простежуваною сферою. І саме метод стилістичного розкриття їх концепцій виявляє незвичність, глибинність та «іншість» щодо звичного змісту концептів-назв. На цю якість свого часу звернув увагу Микола Гордійчук. Вчений відзначив, що у триптиху очевидним є тяжіння до закладених у тембральній і регістровій палітрі ресурсів зображальності, водночас, із наданням «смислової визначеності кожному регістру, що створює перегук на відстані різних семантичних елементів» [25, с. 164]. Влучність оцінки «Трьох замальовок» видатним українським музикознавцем відтворюється у характеристиці ним жанрово-естетичної основи в період, коли методологія сучасного музикознавства щойно окреслювалася. Зокрема, він переконливо констатував: «Акцент на глибинному вслуховуванні в мотиви, акорди, їх призвуки й луну як відповідь на реальні процеси звуковидобування сприяють розтягуванню моментів музичного становлення, надають їм ознак медитативного стану» [25, с. 164–165].

Найвиразніше і найпослідовніше цей стан утримується в першій п`єсі. Назва «Мотив», як основний концепт, втілюється одразу чітко і виразно. Мотивом-концептом в музичній площині є, по суті, субмотив – інтервал нони, якому надано значення основного елементу виразності. Наділення його різними змістовними сенсами створює очевидний аналог до графічної деталі чи типу мазка у живописному полотні, які створюють основу виразності всієї цілісності. Ці різні сенси виявляються із перших його

проведень мотиву, в якому змінюється якість: у перших тактах показано велику, збільшену і малу нони.



Важливого значення має і «крок» між субмотивами, їх спрямування, дискретність чи суцільність поєднань, фактурне і ритмічне вирішення. Так, у початковій структурі, яку тільки умовно можна визначити як фразу, відтворюється тенденція до заповільнення. Початковий низхідний субмотив-імпульс великої нони шістнадцятими тривалостями, нижній звук якого артикуляційно «полегшений» штрихом стакато, після низхідного квартового «кроку» наче «відбивається» у висхідному, інтервально аналогічному субмотиві, але вже у восьмих тривалостях. Це «відображення» є першим етапом «заповільнення» й «усвідомлення» якості і «сонору» нони (звернімо увагу, що дієзність збережена цілком). Натомість наступний етап – це вже тривале вислуховування за вагомих змін початкових параметрів. Так, супроти початкових півтора долі відбувається укрупнення до п'яти долей такту в метрі $^{6}/_{4}$ (тобто структурування відбувається на основі принципу масштабно-синтаксичних структур типу сумування). Ця друга фраза також продовжує регістрове пониження інтонаційного матеріалу, завдяки чому він набуває тембро-акустичної глибини. Водночас, композитор вдається до фактурної диференціації – створення двох відокремлених пластів посилює смислову диференціацію. Воно підкреслюється різноспрямованістю стрибка-імпульсу (в нижньому пласті він навіть набуває умовності, оскільки виписується як окрема «голосова» лінія) і, водночас, його інтервальним «стисненням» у верхньому голосі (до зменшеної сексти), що у завершенні фрази впливає на якість

низхідної нони у цьому голосі (тепер це малий тип). Суттєвим проявом медитативності у цьому фрагменті є введення витриманого звуку в середньому регістрі другого сегменту – витриманого упродовж п'яти долей звуку соль малої октави, що набуває значення певної «вісі» між різноспрямованим інтонуванням у інших голосах.

Подальше розгортання інтонаційно-сонорної, структурної та акустичної ідеї виявляє, так би мовити, «медитативно-центруючий» задум. Адже кожен такий варіант вміщує в себе не тільки інтервальну якість, а й експресивний, просторовий і темпоральний компоненти, не кажучи вже про мінливість «одномоментних» колоритів. Мелодичні інтервали «обертаються» гармонічними і породжують складні нетерцеві комплекси; висотність і ритмічне втілення найактивніше впливають на спектр сонорності мініатюри. Медитативність – в аспекті вслуховування, концентрації і осмислення різнорідних зв`язків для осягнення смислу цілісності у її також різних проявах – є сенсом звукотворення. Одним із показників цього процесу є відмова від ще одного з панівних стандартів тогочасної української музики: не здійснено жодного вкраплення традиційного мажоро-мінору. Стилістика «Мотиву» і триптиху загалом синтезує засоби графічної музики і пуантилізму, хоча епізодично композитор застосовує і багатоголосся (сьомий такт), що порівняно із розгорнутим у фразу початковим імпульсом, може бути сприйняте як «надбагатоголосся». Тому збільшення чи зменшення інтервального діапазону, розрідження чи згущення фактури, мінливість гучності і навіть поривчастий і миттєвий злет до фортіссімо, що створює реальну кульмінацію, не драматизує цю мініатюру. Врешті, задумане композитором вслуховування у резонуючий простір вже після зняття реального звучання паузами є, по суті, вслуховування «в себе», у власне відлуння щойно розгорнутого процесу. І в цьому мінімалістично сконцентрованому «резонуванні» достатньо виразно відчувається цитування знаменного

«4`33» Дж. Кейджа – цілком постмодерністський прийом вказівки на знакову опору застосованої стилістики.

Кожен епізод цієї мініатюри створено не імпровізаційно, хоча таке враження складається при початковому прослуховуванні, а, завдяки використанню глибоко продуманим прийомам і методам, що забезпечили оригінальність шляху розкриття задуму. Медитативність гармонізувала «розриви» між ланками форми, узгодила дискретність і просторових компонентів.

Аналогічні стилістичні принципи покладено в основу наступних частин триптиху, забезпечуючи йому значну стильову цілісність і образну логіку.

У другій частині – «Арабеска» – простежується оригінальний синтез стильових принципів образотворчого і музичного жанрів, здійснений засобами сучасної стилістики. З точки зору музичного мистецтва, параметри цієї арабески цілком відповідають започаткованим Робертом Шуманом жанрових константам, як витонченої п'єси-мініатюри з орнаментованою або «мереживною» мелодикою і фактурою. Графічність фортепіанної партитури з властивими їй химерно перемежованими мелодичними малюнками фраз і мотивів, ефектами вільного переміщення тематичних структур довкола певних опорних вісей, різною щільністю вертикалі та іншими такого роду деталями вказує на орнаментальні джерела музичної ідеї та шляхів її втілення.

На відміну від першої п`єси, ця мініатюра одразу формує ефект певної «комплексності» колориту, який спостерігається неначе «ззовні»: предметом вслуховування є сонорна «аура» окремих формотворчих структур і триваліших фрагментів, а не сам процес розгортання музичного полотна. Це зумовлює інше сприйняття темпоритму та динамічних прийомів. Досить різкого відтінку набувають зіставлення *піано* та відтінків *форте*, хоча застосування *сфорцандо* – одиничне. Окрім цього, композитор

відобразив особливості концептуальної жанровості у зменшення діапазону основоположних субмотивів, що тепер в основному оперують квартами і квінтами. Втім, присутність й інших інтервалів надає малюнку «Арабески» значної гнучкості і жвавості. Незначно прискорений темп (*Allegretto*) до певної міри пожвавлює звуко-сонорний процес, але не загострює його. Навпаки, композитор передбачив пом`якшення колориту у позначенні характеру виконання – *con dolcezza* (з солодкістю).

Остання мініатюра – «Портрет» у градації *Sostenuto con misterioso* і, за винятком трьох тактів у завершальній фазі, виконана *sempre legato* – привносить ще одне оновлення. Його «етапність» втілено передусім графічним способом: замість двох нотних станів використано три, наслідком чого є зменшення насиченості запису і формування певної «розрідженості» графічного колориту. Цей ефект відчувається і на реальному звучанні, чому істотно сприяє «витриманість» темпу. Більшої стійкості набувають величини субмотивів (здебільшого – мелодична нона і вертикальна / гармонічна септіма, хоча, закономірно, присутні й інші інтонаційні величини), витриманості – гармонічні педалі. Натомість значно розширений регістровий потенціал і, отже, необхідність узгодження різнорегістрових елементів як елементів суцільного процесу. Проте, порівняно із двома попередніми мініатюрами, переосмислено спосіб акцентування зони «золотого перетину». У цьому фрагменті «Портрету» виникає чітко контрастний, наголошений агогічно (*Poco stringendo*), новий стилістично тематичний елемент. На перший погляд, він нівелює концепцію медитативності. Але насправді, оскільки метою медитативного процесу може бути розкриття до того часу не помічених внутрішніх якостей, саме різкі стилістичні «зрушення» вказують на якісну результативність процесу.

Не менш важливим – з огляду на осмислення виявленої М.Гордійчуком у цьому творі якості – є кілька тактів у завершенні твору. В них, після всіх складних звукових комплексів, партитура «зводиться» композитором до

одноголосої мелодичної лінії і, врешті, до одного звуку, що звучить на тлі нетерцевого витриманого завдяки триваючому безперервному педалюванню «резонатора» нижнього фактурного пласту (до речі, згасаючого набагато швидше звуку у верхньому пласті) – такої оригінальної «арки» з завершенням першої мініатюри. А відтак, у комплексі цих властивостей, В. Губа створив умови для початку нового етапу медитативної стилістики, який не знайшов втілення і тому залишився в зоні «можливостей». Доречним буде зіставлення цього триптиху з написаним того ж року (1962) аналогічним циклом мініатюр – «Тріадою» В. Сильвестрова – композитора, зрілу творчість якого недвозначно пов'язують із комплексом еталонів сучасної естетики музичної медитативності. Проте, хоча навіть у назвах частин цього циклу можна спостерігати певні аналоги з триптихом В. Губи («Знаки», «Серенада», «Музика сріблястих тонів»), «Тріаді» – попри її інтонаційну складність за прозорості фактури – ще не притаманні характерні риси наступного періоду. Стилістику циклу іноді пов'язують із впливами нововіденської школи, а сам композитор визначив домінування серед таких впливів композиторів-романтиків (Р. Шумана і Ф. Шопена), а також В. А. Моцарта.

Отже, стилістика «Трьох замальовок» українського композитора недвозначно вказує на впровадження в українську музичну творчість тих нетривіальних задумів, що сприяли розвитку насправді авангардних тенденцій шляхом оновлення стильового поля і переосмислення жанрових канонів.

Також і назва «Медитація» в сучасному сенсі у доробку українських композиторів з`являється в цей період – із середини 1960-х – у першій половині 1970-х.років. В час піднесення українського музичного авангарду майбутній жанровий напрям відкривають два твори знакових для національного авангардного музичного мистецтва композиторів – Валентина Сильвестрова, який презентував однойменну симфонію для

флейти, ударних, фортепіано і струнних (написана 1965[10]), а також Леоніда Грабовського, у диптиху «Дві п`єси» для струнного оркестру (1975)[11]якого«Медитація» є першою частиною.

З часу появи симфонії В. Сильвестрова медитативність отримує значення істотного компоненту сучасної творчості в Україні. У доробку В. Сильвестрова, як вже на той час одного з провідних композиторів генерації «шестидесятників», характерні компоненти (зовнішня статичність, насиченість і сконцентрованість внутрішньої співдії багатьох елементів, скрупульозна динамічна та артикуляційна вивіреність, що підносить вторинні засоби до рівня першорядних семантичних елементів), породжують так званий «сильвестрівський метастиль». Продовжуючи власні експерименти із сонорністю і темпоральністю, «… намагаючись як би уповільнити, призупинити час у музиці…» [24, с. 96] В. Сильвестров досягає «переосмислення звуку, звуковисотності, тембру, гармонії тощо. У в результаті музична «поезія» композитора, що формується в ті ж 70-ті, якій властиві особлива ліричність і тихість звучання, знаходить своєрідну – «вічну» просторово-часову координату [24, с. 96].

Наприклад, осягнути структурні закономірності одночастинної і медитативної П’ятої симфонії (1982) цього композитора дозволяють незначні зміни темпів у повільному перебігу «тихої» музики. Цей стиль – як стиль медитативних творів – характеризується особливою «смисловою енергією», що «…тяжіє до “означування” всіх елементів мови, зокрема зв’язків, переходів, деталей, пауз, “фонових” елементів, тобто незначних структур композиції – у подібному тексті зазвичай немає семантичних “пустот”. Усе це надає музичній мові семантичної сконцентрованості» [49, с. 108] за «безконфліктності» образного розвитку і драматургії. Після 1985

[10]У деяких джерелах дата написання (можливо, це редакція) – 1972-й рік.

[11]Інша назва – «Медитація і Патетичний речитатив» для струнного оркестру і фортепіано. Також у багатьох джерелах фігурує інше, відмінне від авторського, датування твору – 1972-м роком.

року певні аналогії щодо стилю В. Сильвестрова виникають у фортепіанній творчості німецького композитора китайського походження Чень Сяоюн (Chen Xiaoyong / 陈晓勇), в якій багато представлені медитативні стани. Композитор фокусується на розвитку звуку як так званої «простої звукової події» та її багатому і часто несподіваному розвитку (зокрема, ці концепції втілені у таких творах, як «Невидимі пейзажі» / «Invisible Landscapes» (1998) для чжен, ударних, фортепіано та ансамблю; серія «Щоденник» / «DIARY» (1996, 1999,. 2004, 2006, 2013)). Специфічна сонорність його фортепіанних творів часто досягається завдяки динамічній палітрі, що часто застосовує тиху і дуже тиху звучність (наприклад, PPP і PPPP) і майстерності педалювання. До арсеналу цього китайського композитора належать також виконувані на середній педалі багатозвучні кластери, утримання клавіші до цілковитого завершення звучання, зняття рук з клавіатури при продовженні звучання тощо.

Такий підхід вплинув на стильові процеси, особливо у наступній творчості молодших поколінь, котрі проявили особливу увагу до вторинних стилістичних, конструктивних і драматургічних елементів, змінивши парадигми музичного мислення та принципи організації музичного часу. Відчуття нескінченності внутрішнього заглиблення, цілісності, стрункості й завершеності, особлива поетика тиші і внутрішнього «макрокосму» є компонентами сильвестрівських «медитацій». Здійснені українськими та зарубіжними вченими численні дослідження багатьох творів композитора об'єднує думка про домінування у його творчості поетики медитативност, що забезпечена, зокрема, «перебуванням в зоні тиші – безпосередньої акустичної і умовної, тиші споглядання» [40, с. 11].

Американський композитор і диригент українського походження Вірко Балей, констатуючи медитативність стилю В. Сильвестрова, стверджував: «Його музика відрізняється медитативністю, що означає часткове конструктивне спрощення, часто уповільнення. За визначенням самого

композитора – це метамузика. Хоча думка певною мірою позбавлена сенсу, бо ж як музика може бути поза музикою?» [101, с. 236].

Також, аналізуючи його композиції, можна говорити про «концепційну постлюдійність», «розчинення в тиші». Зокрема, розмірковуючи про природу постлюдійності у статті «Сильвестров – имя 60-х», Олена Дьячкова наголошує на вслуховуванні, як принциповому параметрі стилю композитора і медитативної музики загалом та параметрі, що змінює світоглядні цінності: «Постлюдія – це смерть та зародження нового життя одночасно. Сільвестрівські постлюдії знаходяться поза повсякденним інформаційним потоком. … Музика ж Валентина Сильвестрова змушує вслухатися кожної миті життя, проживати його з усілякою повнотою. Звідси у творах композитора виникає відчуття самоцінності часу. Часто слухачі передають це відчуття словом «медитативність». Час у музиці Сильвестрова не тотожний руху до конкретних подій. Для Сильвестрова важливим є те, що відбувається в теперішньому. Через сьогодення відбувається прилучення до вічності, визнається гармонія Всесвіту загалом. Сильвестров своєю музикою змінює нашу свідомість» [101, с. 238].

Цей феномен стає однією з «візитівок» української музики у світі. Але тільки через декілька десятиліть композитор розкрив існуючу для нього у медитативному вимірі сакральну складову: «Музика має, крім тексту, семантичну обертонову сферу, яка присутня і в композиторській, і у виконавській творчості у вигляді свого роду астральних тіл, німбів» [134, с. 147].

Згадана десятихвилинна Симфонія № 2 В. Сильвестрова (1965) одразу виявляє медитативний тип драматургії, котрий є дистанційованим від класико-романтичного драматично-конфліктного модусу. Але його джерела активізовані сприйняттям дійсності та її відображенням у свідомості – «… свідомості, котра залишилась наодинці з цілим світом і поступово, немов після хвороби, опановує все, що знаходиться навкруги» [29, с. 30].

Відповідно дослідники стилю цього композитора відзначають, що «пробудження свідомості, відтворення з хаосу гармонії світовідчуття стає змістом твору. Даність у ній – це марево барв, окремих звуків, якими сповнена природа…» [29, с. 30]. Важливим є те, що у творі вченими зауважено певні символи, які формують ключ до осмислення спрямування цієї «Медитації». Вони належать до діатонічного виміру і пов'язані зі стилізаціями. Це – «…суворі тривожні сурми, дещо відсторонений духовний наспів – з деякими згладженими буковинськими інтонаціями, коротенький награй-перебір кобзи або ліри, нарешті стилізація клавесину у дусі західноєвропейського бароко; світ алеаторики, сонористики, розірваних інтонацій-викриків – це світ хворобливої свідомості» [29, с. 30].

Для формування акустично і сонорно оригінального простору, що втілював би авторську концепцію медитативності, застосовано композитором заміщення серіальних послідовностей «із тембровою і звуковисотною розірваною лінією та конкретизованими пуантилістичними визначеннями» [40, с. 10] першого розділу сонористичним матеріалом з функцією мета-звуку у наступних двох. З огляду на драматургічні закономірності, таке зіставлення зі зміною підходу до самого звуку, як феномену, деякі вчені розуміють «як протікання драми самої ідеї звуку-тону, тієї змістовної даності, що становила генеральну вісь класичного музичного мислення» [40, с. 10]. Цьому сприяють напрочуд різноманітні – порівняно з традиційними інструментальними засобами – виконавські прийоми, які також залучені у вибудовування смислових конструкцій, семантичних значень тих чи інших елементів, а також їх узгоджень між собою із загальним змістовно-стильовим контекстом певного твору. Вони впливають на те, що у смисловій конструкції твору присутні й елементи, не притаманні щойно названим принципам. Всіх їх узгоджено завдяки концепції «драми звуку» – «поступової трансформації звуку-логосу в звук-сонор» [40, с. 12], а також «…спектральному розтушовуванню звуку за межі

визначеної висотної даності, що неминуче переформатовує тон в тембральний об`єкт, **[i]** має концепційну і формотворчу функції» [40, с. 12].

Надалі прояву медитативності у багатьох творах композитора значною мірою сприяла така типова риса його стилю, як автоцитування, спрямоване на саморефлексію. Цей прийом композитор використовує практично у всіх своїх опусах, починаючи зі зрілого періоду творчості. Ці ремінісценції та музично-тематичні арки дають можливість слухачеві максимально осмислити та прийняти музику В. Сильвестрова, і це вказує, що сама творчість автора є величезним гіпертекстом.

Український композитор Л. Грабовський звернувся до медитативності, як жанрово-стильової основи музичної композиції кількома роками пізніше В. Сильвестрова. Таким авторським «прототипом» була «Homeomorphic II» для фортепіано (1968-1969), яку сам Л. Грабовський характеризував через призму слухацького сприйняття «…як різновид нічної музики або картину глибокого стану розслабленої медитації, що підтверджує суттєву цінність музики, відкритої для будь-яких можливих інтерпретацій і прочитань» [219]. Ідея «гомеоморфій» передбачала підсвідоме розгортання в уяві / свідомості слухача уявних гамоподібних послідовностей, що мали нарощувати спектр звукових забарвлень. Водночас, їх взаємодії із реальними гамами і різновиди підпорядкування (ці принципи композитор назвав дизайном) «… дозволив створити якби однорідну композицію, що характеризується максимальною можливою внутрішньою варіативністю та багатобарвністю (псевдо?) - барвистістю, в межах основного уніфікованого незмінюваного звуку сучасного фортепіано» [219]. Згадана вище медитативність повільної «Гомеоморфії-II» ґрунтувалась на розгортанні двох вертикальних звукокомплексах і пуантилістично застосованій акордиці переважно нетерцевого типу.

Натомість «Медитація» з «Двох п`єс» була заснована на 12-тоновому ряді, причому, за висловлюванням композитора, «випадкові числа із

наступним зіставленням використовувалися для встановлення порядку як форм 48 серій, так і ритм-фігур цього конкретного набору, що складають музичну тканину п'єс» [219]. За авторським задумом, така організація музичної тканини, як і особлива остинатно представлена діалогічність між монологічним за характером висловлювання солюючим інструментом та дисонансними оркестровими «порталами», була зумовлена ідеєю особливої виразовості – твір присвячено пам'яті батьків композитора. Попри таку позірну «конструктивність», стилістичні особливості цього твору виявляють істотно більше тяжіння до традицій романтичних «роздумів», ніж до принципів новочасних «медитацій».

Отже, апробування в українській музичній творчості на початку 1960-х нових технічних ресурсів і виразових можливостей вплинуло на зародження оновленої естетики і техніки втілення медитативності. У окремих творах стильові характеристики та цілком авангардний жанрово-стильовий варіант формування і розвитку образності, має дуже мало спільних рис зі стилем «роздумів», усталених в добу Романтизму, коли все ж таки виникла жанрова назва – *meditations*. Але такий зв`язок присутній в інших, значно пізніших за часом написання, творах. Тобто у тогочасній українській музиці розпочався процес опанування таїнством «споглядання» звуку, звукокомплексів та пауз, мистецтвом занурення у тишу в різних техніках, а також – створення чи апробування способів прояву «нової» медитативності як жанрової або концептуальної ідеї. Ці зміни відобразились в термінологічно-понятійній площині, оскільки новації закономірно потребували нового або оновленого методологічного підходу. Науковці і композитори поширювали свою увагу на випрацювання і доцільність застосовуваної термінології щодо іноді радикально переосмисленої стилістики, драматургії, принципів формотворення тощо. Серед усіх таких змін, передусім, варто звернути увагу на заміщення поняття «тематизм» поняттям «звуковий матеріал». Саме в цей час – на противагу до нормативів

соціалістичного реалізму – було «легалізовано» медитативну естетику і відбулося етапне за значенням розширення жанрово-стильових і стилістичних параметрів в українській музиці. Для підтвердження цього спостереження наведемо доволі об'ємну, але містку і вивірену думку української вченої Ніни Довгаленко: «Звуковий матеріал – це узагальнене позначення того акустичного матеріалу, що складає об’єктивну природу музичного твору. Можливі інші визначення – звукові об’єкти, звукове середовище, акустичні утворення тощо. Всіх їх об’єднує принциповий вихід за межі тлумачення звуку як тонового «точкового» звуковисотного фундаментального елементу музичної лексики. Звук-тон, що становив основу музичної творчості, в ХХ столітті, поступився значно ширшій палітрі акустичних чинників. Звук проявляє себе як «будь-яке акустичне явище (і не тільки тонове), що стало елементом композиції» ... Таке узагальнене визначення первинного елемента музичного мислення в контексті сучасного мистецтва є найбільш відповідним безмежно розширеному тезаурусу сучасних звукових формацій» [40, с. 10].

Упродовж кількох останніх десятиліть в українській музиці значної різноманітності набули сфери втілення уявлень про медитації як з «первинного» жанрового, так і виконавського огляду. Так, продовжуючи думку, висловлену у попередньому розділі щодо стильових детермінант, варто зазначити, що виконавський інструментарій став важливим чинником нарощення стильових «охоплень» новітніх медитацій. Цікавим є те, що один і той же інструмент міг асоціюватися у таких творах із різними стильовими джерелами. Наприклад, медитація з відображеною в назві програмою «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти» для органа і флейти М. Шуха (1999/2000), постає як рефлексія на один із ключових концептів першої книги Біблії – «Genesis». Цей ключовий концепт підтверджує припущення дослідниці органних медитацій Дарини Купіної про їх

спорідненість з органною імпровізацією як «частиною релігійного культу» [85, с. 73] і, водночас, «сакральної аури» самого органу.

Ця ж причина, на справедливе зауваження вченої, зумовлює невипадковість «присутності» медитацій у органних циклах, серед яких – необароковий мініцикл «Прелюдія і медитація» Олександра Опанасюка (1978; друга редакція 2008). Різниця у стильовому вирішенні навіть надала підстави для припущення про кілька напрямів (принаймні, трьох) такої творчості: «“медитація на ...” або логоїстична медитація – музична рефлексія-імпровізація на тексти Священного Писання або хоральні мелодії (за функцією нагадує преамбульні жанри барокової доби), східна містична медитація – музичний твір в дусі традицій східної медитації (з використанням стилістичних прийомів не-європейської музики), медитація як програмний концепт – твір, в якому медитативність стає свого роду програмою (інколи – прихованою), поза музичною властивістю твору, яка скеровує музичні події» [85, с. 73].

Звертає увагу на себе те, що декілька творів свідчить про використання у цьому напрямі опори на специфічні тембрально-акустичні властивості інших інструментів, які споріднені із органом за принципом звуковидобуття. Мається на увазі використання дуету баянів у «Шести Медитаціях за Шарлем Бодлером» для двох баянів Володимира Зубицького (1989), а також поєднання видатним композитором-виконавцем цього інструменту у ефектному сонористичному діалозі зі флейтою у «Шести медитаціях» (1988).

Часом саме інструментальна сонористика створює ефект медитативності. Цей фактор, для прикладу, відзначений А. Кравченко у Сонаті для віолончелі та фортепіано з ударними (1982) Євгена Мілки. Але сонорність є не тільки стилістичним засобом, що проявляє медитативність, а й шляхом побудови відповідної драматургії. Наприклад, – за аналізом «Simurg-Quintet» для двох скрипок, альта, віолончелі та фортепіано Вікторії

Польової (2000), здійсненим А. Кравченко, – «медитативна атмосфера цієї композиції майстерно передана авторкою завдяки опорі на нетиповий “апроцесуальний тип драматургії”, де немає звичного мотивно-тематичного, контрастно-розробкового розгортання музичного матеріалу, а превалює сонорна статика, специфічна гармонійна багатошаровість звукових комплексів, протяжні фермати, що надають відчуття зависання у повітрі, просторовості. В основі мистецького задуму – цілком подолання людиною семи станів для пізнання природи Бога на основі давньоперсидських міфів про Симурга. Саме завдяки відсутності розвитку, іконічній презентації музичної думки, яка схоплена одразу і протягом композиції лише “підсвічується” мерехтінням звукових відблисків, “оповідання»” прадавніх міфів переходить у зображальну площину філософської споглядальності – рефлексій на ці уявні музичні “картини”» [82, с. 251-252].

Стійка прихильність українських композиторів до розробки жанрового фонду і стилістики барокового пласту позначилася і в багатьох інших творах. Так, необарокові чинники присутні у «Медитації на тему ВАСН» з сюїти № 1 «Портрети композиторів» для баяна Володимира Рунчака (1979) і «Партиті-медитації» для двох скрипок Богдани Фроляк (2007). Введення типового для оркестрової музики Бароко інструмента – клавесина – втілило аналогічний стильовий чинник та яскравий темпоральний символізм у «Медитацію» для фортепіано, клавесина і камерного оркестру Валентина Бібіка (1978-1979; друга редакція 1985).

Показовою з огляду на залучення до процесів в українській музиці (виконавцями є українські музиканти) є серія творів колишнього українського композитора польського походження Анджея Нікодемовича. У зрілий і пізній періоди його творчості були створені «Чотири медитації» для фортепіано (1995), «Шість медитацій» для труби і органа / флейти Пана і струнного оркестру (1997), «Шість медитацій» для фортепіано (1999), «Сім

медитацій» для флейти / камерного оркестру (1999) і «Концерт-медитація» для віолончелі (2010).

Потенціал камерних жанрів у різних виконавських поєднаннях сприяв розкриттю нетривіальної образності у Камерній симфонії № 2 «Медитація» для двох флейт, гобоя, кларнета, фагота, фортепіано, ударних і струнних інструментів Євгена Станковича (1980), композиції «Шлях до медитації» для камерного ансамблю Олександра Щетинського (1990). Цей твір був оцінений вірменським музикознавцем Левоном Акопяном як такий, що наділений оригінальною драматургією і вишуканою стилістикою.

Закономірно, що у цих пошуках важливу роль відіграють і композиції для сольного виконання чи дуетів. Такими опусами є «Дві молитви-медитації» для фортепіано Михайла Шуха (1995; друга редакція 2002), «Медитація» для альта Вадима Ларчикова і «CAGE. Медитація на струнах і поза ними» для скрипки і фортепіано Віталія Вишинського. Концепція твору розгортається наче у трьох вимірах, що зумовлені ключовим словом у цьому творі. Насамперед, CAGE – прізвище видатного американського композитора Джона Кейджа, який вплинув не тільки на переосмислення виразовості музичного мистецтва і самого його сенсу в XX столітті, а й сутності медитації. З відокремленням кожної літери від наступної (C.A.G.E.) це прізвище отримує сенс літер, якими позначаються ноти (*c, a, g, e*). Врешті, C.A.G.E. – літери, які утворюють англійське слово *cage – клітка*.

Фактор експериментування констатує виконавський склад – для аудіофайлу та скрипки – у «Медитації пам`яті В. Раєвського Святослава Крутикова (2010). Цю ж мету, причому – внаслідок привнесення виразної етнічно-характерної складової, реалізовано у Кончерто гроссо № 2 «Кавказькі медитації» для ударних, мідних духових і фортепіано Тамари Парулави (1995), «Камерній гуцульській медитативній симфонії» (1995) і серії «Гуцульські медитативні ескізи» для камерного ансамблю (1996) Володимира Павліковського.

Серед самобутніх мистецьких концепцій, що істотно виокремилися на тлі традицій чи стильових констант будь-якого походження, вирізняється «Шлях до медитації» для камерного ансамблю (флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано) О. Щетинського, значення творчості якого в розробці досліджуваного напряму є значним. Очевидно, що цей митець, як представник харківської композиторської школи, у своїй музиці збагатив здобутки В. Бібіка. Більше того, деякі вчені (зокрема, О. Коменда) вважає, шо він – «лідер медитативного напрямку, з його пріоритетом духовності, густою метафоричністю, переважанням повільних темпів, мелодизацією письма, мінімалізмом» [72, с. 41]

Властиво, нетиповість присутня вже у назві цього твору. Автор акцентує на процесі «шляху», тоді як медитативність неначе «винесена за дужки». Проте в двочастинному структуруванні твору медитативність присутня. Композитор зіставляє «шлях» і «медитацію» передусім на рівні стилістики. «…строго додекафонна, інтонаційно насичена в партіях інструментів (фортепіано взагалі має віртуозну складну каденцію)» [118, с. 80] перша частина інтенсивністю втілення інтелектуальних «ліній» і взаємодій між інструментами, нестабільністю і тембральною комбінаторикою істотно відрізняється від втіленому у другій стану «…повної заспокоєності, завдяки занурюванню в алеаторично мерехтливі звучання» [118, с. 80]. При цьому в обох максимально контрастуючих частинах твору – експресивно-драматичній першій і споглядально-просвітленій другій – виявляються особлива увага до інтонаційної виразності, акустичних і сонористичних характеристик звучань у пошуку та втіленні певної сакральної ідеї, причому за допомогою найсучаснішої інтерпретації засобів музичної виразності. Внаслідок, стилістична концепція ґрунтується на поєднанні атональної техніки із елементами серійності й мікрохроматики, що втілюється у послідовному інтонаційному «модулюванні» від напруження широких інтервалів, що виконуються на

рівні фортіссімо, до заспокійливих чвертьтонових коливань (піаніссімо). Водночас, склад виконавців зумовлює важливість тембральних аспектів у драматургії твору. За думкою О. Берегової, «стрижневою, об`єднувальною ідеєю твору й одночасно найтиповішою рисою стилю композитора є особливе ставлення до звуку як самодостатньої і досконалої величини, трепетне прислуховування до окремих звуків та інтервальних сполучень з метою віднайдення їхнього глибинного, можливо, містичного сенсу» [10, с. 235].

Розширює розуміння меж втілення досліджуваного феномену як явища і процесу в українському музичному мистецтві, водночас – ресурсів їх втіленнях твір канадського композитора українського походження Гаррі Кулеші (Gary Kulesha), точніше друга із частин його квартету (2012). Один з музичних критиків після прем'єри твору вказав, що друга частина квартету із назвою «Медитація» починається, за його думкою, приголомшливим ефектом: «акорди на альті та віолончелі, зіграні холоднокровно і без вібрато, що звучать як пронизлива, хрипляча фісгармонія. Поверх цього мелодія скрипки переростає у діалог з фортепіано, яке вступає у права, створюючи похмуріший, тривожніший настрій. Це розслаблює більш порожню, більш різку текстуру; чверть тону повертаються онімілими струнними лініями поверх повторюваного запитуючого жесту фортепіано» [191]. Цей опис вказує, що, принаймні, початковий фрагмент цієї частини дуже віддалений від тих стилістичних властивостей, які присутні у вище проаналізованих творах. Натомість у Тріо № 2 цього композитора Деніел Фолей, акцентуючи на конвенційному підході до питань форми та музичного дискурсу, зазначає одразу на виклик іншого враження завдяки переконливості музичної цілісності, що досягається взаємодією драматичної тиші з «гострими медитативними моментами» [204].

Балансування на межі різних стильових, естетичних, жанрових та інших аспектах простежується у реалізованих задумах багатьох українських

митців. Зокрема, не у всіх цих творах медитативність проявлена у її ключовому для сучасності сенсі. У багатьох випадках твори із такою назвою представляють собою переосмислення медитативності у руслі постмодерністського мислення або продовження жанру роздуму. Яскравий приклад – «Bachiana – Meditationen über B - A - C - H» Володимира Рунчака, що у перекладі з німецької (мови оригінальної назви) читається як «Бахіана – Роздуми про B - A - C - H». Цей твір побудовано за принципами контрастно-складових форм, типових для фантазій. Водночас інтенсивність темпоральних змін і змін типів фактури істотно «подрібнює» загальний драматургічний план, наближуючи цю сферу «Meditationen» до калейдоскопічності.

Перший розділ (*Largo, Senza mesura*) – заснований на принципі показу теми, у даному випадку мотива BACH, як інтонаційного зерна тематизму всього твору. До того ж, монограма в першій же побудові задає своєрідний стилістичний тонус: взяття кожного її звуку (кожен з них – ціла тривалість) подовжується і загальна звучність посилюється до того моменту, поки у верхньому регістрі на s*f* монограма не виконується різко, як дисонансний кластер. Другий етап експонування відбувається з тим же матеріалом, тільки у дзеркальному відображенні партій і з розривом «подовженого лігою кластеру» у стрибок між двома кластерами, з яких акцентовано «триваліший» кластер у верхньому регістрі (*fff*), тоді як монограма-кластер у нижчому регістрі набуває вигляду короткого форшлагу. Ці дві конструкції у загальному сенсі сприймаються як своєрідний «пролог» до подальшого матеріалу.

Наступний розділ можна визначити як нетривале імпровізаційне прелюдіювання до двоголосої інвенції (*Sostenuto* (*in modo di Bach*)). Семантично знаковим компонентом у ньому є терція, що використовується у горизонтальному і вертикальному (при цьому з ефектом одночасного нарощення «висоти» співзвуч). В обох випадках композитор «грається» з

так званими загальними формами руху, які, втім, у кульмінаційні моменти осмислюються як засіб досягнення основної риторичної формули твору. Звертає на себе увагу те, що вже у завершенні цього – (другого в загальній композиції) – епізоду (фрагмент *Largo apoteosi*) мотив B-a-c-h представлено у суттєво зміненому вигляді: по суті, він пізнається тільки внаслідок дотримання ритмічної структури, тоді як інтервальна складова – h – b – c – h – наче стиснена до мінімуму за збереження напрямків руху між сусідніми звуками.

Наступним кроком в осмисленні монограми чи її просторовому розгортанні є вже згадана інвенція, у зерні теми якої знову здійснено зміни. Тут замість послідовності в-a-c-h застосовано g-as-c-h, причому ритмічний варіант, як і в попередній модифікації, також «стиснено» (восьмі тривалості є ритмічною одиницею), а вершина посилена злігуванням із тотожним звуком першої частки наступної долі, внаслідок чого утворено синкопу. «Манера Баха» виявляється тут в абсолютному дотриманні принципів бахівського поліфонічного двоголосся – такого ж прозорого, чіткого і фактично «нескінченого» у розгортанні музичної тканини в межах між певними драматургічно важливими акцентами. За визначенням А. Сташевського, «… основний розділ композиції написано імітаційно-поліфонічною технікою і представляє типовий канон-інвенцію пізньобарокової доби. Інтонаційна вертикаль, як в тім і лінеарність поліфонічних ліній, суворо підпорядкована тонально-ладовим, метроритмічним, артикуляційним й іншим чинникам бахівського стилю, що додатково супроводжується й авторською ремаркою «in modo Bach» (в стилі Баха)» [138].

Таким обмежуючим «акцентом» щодо початкових монограм є варіантне проведення цілими тривалостями *Senza misura* і, знову ж, на рівні *fff possibile* мотиву, що в черговий раз представляє модифікацію знакової монограми. Проте у даному випадку її інтервальна структура зовсім не

дотримана і тому, фактично, тільки згадується у цій чотиризвучній двоголосій послідовності. Натомість наступний епізод (*Andante mosso*; $^{6}/_{4}$) в своїй основі містить ще один ритмічно змінений, але в інтонаційному плані точно отриману фігуру «bach». Упродовж тринадцяти тактів тільки у цьому вигляді і у найнижчому голосі (використано й інші голоси, але кількість розташувань монограми у них порівняно незначне) її проведено вісім разів на вказаному висотному рівні, і один раз – вище на секунду (ces – b – des – c).

Відтак В. Рунчак створив ілюзію басо-остинатної повільної частини в сюїтному циклі, що є достатньо виправданим кроком, оскільки наступний фрагмент – це динамічне за своїм темпоритмом і доволі масштабне (29 тт.) *Allegro ma non troppo* ($^{12}/_{8}$) у поєднанні з *Stringendo subito* (*quasi presto*). Визначення цього розділу А. Сташевським, як хорального, не виправдане внаслідок лінеарного принципу розгортання і відзначеної в ньому самим же дослідником імітаційно-поліфонічної організації [138].

Одночасно, ми цілком погоджуємося з А. Сташевським у його висновку про привнесення в стильові алюзії «квазібахівського почерку» прийому, пов’язаного з фактурними моделями «фантазійно-токатних пасажів багатьох органних і клавірних композицій Й. С. Баха» – «характерного тріольно-арпеджованого активного руху» [138], до того ж, підкресленого темпом (*Allegro ma non troppo*). Що цікаво, такі моделі мають ознаки своєрідних семантичних фігур за типом риторичних «означень» бахівських прийомів: «Особливою манерністю, притаманною бахівському стилю та барочній музиці в цілому відрізняються обігравання такими фактуро-формулами зменшених септакордів, а також завершення мінорних каденцій в мажорі» [138].

З початком *Largo sostenuto, con passione* розгорнуто заключну фазу розробки «низки елементів мовностильового комплексу бахівського письма» [138]. Монограма виявляється одним із них у потужному

фантазійно-імпровізаційному потоці. Властиво, поєднання кількох різнохарактерних фрагментів вказує на те. що саме домінуючі типи фактури бахівських творів на цьому етапі перебувають у полі уваги українського композитора. І тільки заключний п'ятитакт (де останній такт – це вслуховування у тишу – *silenzio*) є ремінісценцією початкового «імперативу» монограми.

Отже, у творі «Bachiana – Meditationen über B - A - C - H» В. Рунчака у своєрідній постмодерністській стильовій інтерпретації домінують ознаки «музичного портрету» або «приношення» (*hommage*), що використані поряд з драматургічно типовими засобами жанру музичного роздуму. Відтак постмодерний твір з назвою «медитація» насправді продовжує традиції жанрів-прототипів, що склалися і розвивалися в музиці XIX – першої третини XX ст.

Сутнісно інший підхід до втілення ідеї медитації представлено у «Партіті-медитації» для двох скрипок (варіанти – для скрипки і віолончелі, для двох скрипок і камерного оркестру) Б. Фроляк. У реалізації концепції цього твору простежується концентрація не стільки на з'ясованих європейських моделях медитативності минулого і сучасності та навіть не тенденція до розкриття концепту «медитація» як роздуму, а самобутня рефлексія над самою ідеєю партити, ймовірно – у первинному тлумаченні терміну як взаємодії інструментальних партій.

Перша частина твору відкривається яскраво-декламаційною і навіть патетичною рефлексією скрипкової партії на тлі остинатно повторюваного одного «портаментованого» звуку у віолончелі. При поступовому стишенні динамічного рівня починають прослуховуватися дисонансні поєднання, а палітра скрипкової партії доповнюється спочатку уривчасто-«невпевненими», а невдовзі наближеними до ефекту приховуваного плачу інтонаціями. На певному етапі скрипка підхоплює темпоральність та віолончельну артикуляційність, що знаменує нову фазу образного розвитку.

Цей нетривалий епізод справді виливається у варіацію початкового матеріалу, в якому портаменто звукових сполучень у віолончелі набувають значно більшої жорсткості і дисонантності. У цей же час скрипкова партія, здається, демонструє загострену дихотомію низхідно-спрямованих акцептованих «вигуків» і витримано- врівноважених, позірно спокійних поспівок у низькому регістрі.

Наступний епізод це– кількаразово варіантно повторені майже примарні і навіть дещо неприродні у вже почутому контексті високі скрипкові «оспівування» чи розширені групето, що завершуються низхідними глісандо, на тлі все того ж витриманого віолончельного остинато. Але його функція – не тільки і не стільки створення фону, скільки «задання» рівня експресії, який підхоплює і розвиває скрипкова партія. Останній епізод цієї частини – по суті, адинамічна реприза, у якій не тільки зменшується рівень патетики, а й обидві партії набувають справжньої ліричності. Врешті, навіть неухильне остинато віолончелі починає нагадувати серцебиття.

У другій частині основою музичної тканини обох партій є короткі і вузькі за амбітусом поспівки, інтонаційність яких пов'язана як із плачами, але іноді асоціюється і з яскравою кантиленою інструментальних хоралів. Важливим чинником у цьому процесі є загальнофактурні паузи, що відокремлюють один мотив від іншого: внаслідок враження цілісності дуже сумнівне, неначе вона утворена з окремих «скелець» приблизно однакового масштабу. Завершення частини формує виразну асоціацію із аналогічним епізодом попередньої частини, водночас збагачуючи її комбінаторикою взаємодії інструментів у взаємоперейнятті ритмоінтонацій, кантиленних поспівок і дисонансної «примарності» вертикальних узгоджень.

Після інфернального скерцо в наступній частині запановує широка скрипкова кантилена, джерела якої – в українській пісенній традиції, у натхненних вокальних монологах. Подекуди, значною мірою завдяки

віолончельній партії, в ній відлунюють романсові моделі. Але в певний момент знову увиразнюється інструментальний плач найвищого духовного етосу, внаслідок чого і віолончельна партія стає не «підтримуючою» чи «поглиблюючою» колорит партією, а важливим учасником діалогу і співпереживання. Винятково важливими для сприйняття є спільно виконувані інтервальні консонанси, що привносять особливе просвітлення й узгодженість у цей діалог. Тому завершення частини, що втілюється як сумірність витриманого високого флажолету у скрипки і максимально заспокоєних, стишених «ударів серця» у віолончелі, сприймається як здобуття бажаного умиротворення в розгортанні образності всього твору.

Попри самобутність і яскравість образності цього твору, все ж певні ознаки вказують на причетність його до русла розробки принципів медитативності в сучасному сенсі. Основні характеристики твору сконцентровані в початковій моделі взаємодії інструментів – інтонаційно-ритмічних структурах, урізноманітнених напрочуд багатими тембрально-артикуляційними відтінками. Іноді композиторка досягає ефекту виняткової сконцентрованості на темпоральності – ритмічній пульсації, що, здається, покриває весь простір і «втягує» в себе імпульсивність скрипкових «одкровень». Кожна із частин, що відмінні між собою за багатьма параметрами, але не за своєю інтонаційною і семантико-символічною основою, втілює шлях до просвітлення через опанування оголеними емоціями і подолання відчуття залученості до оман зовнішнього світу. При цьому показовим є те, що бажане просвітлення криється не в інтелектуальних конструкціях чи особливій сонорності, а у цілком виразній консонансності, у котрій закладено імпульс високої духовності, спільної для мистецтва різних культур.

Вражаючий до сьогодні потенціал музичної творчості Бароко зумовив те, що не тільки жанри тієї епохи приваблювали композиторів. Деякі його універсальні за змістом інтонаційні і фактурні моделі, так би мовити, у

«чистому» вигляді використовувалися як основа для втілення медитативних концепцій. Серед таких зразків – вісімнадцята прелюдія **(***Lento***)** f-mollI І. Карабиця з циклу «24 прелюдії». Вчений О. Копелюк за семантикою і фактурним викладом асоціює її з Хоральною прелюдією*f-moll* та Прелюдією *f-moll* з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха [75, с.34].

Проте асоціативне поле цього твору значно ширше і вагоміше: метою медитативного занурення видається осягнення глибинних основ певної жанрової парадигми і стильових принципів, через які розкриваються глибинні змістовні аспекти. У випадку цієї прелюдії композитор синтезував принципи органної імпровізації (можливо – загалом імпровізація для клавішних інструментів), повільних процесуальних танців та викладу основної теми у *basso ostinato*, що у цілісності прелюдії був інтерпретований як своєрідний «провідний» бас. Варто звернути увагу на те, що передача октавно дубльованої суворо-стриманої мелодичної лінії у верхній фактурний пласт у центральному розділі семантично спрямована до ідеї відлуння чи дзеркального відображення, котре є типовим для ренесансно-барокової творчості й виконавства. Раціональність організації цілого, пропорційність і логічність цієї 21-тактової мініатюри, у свою чергу, підпорядковує імпровізаційний компонент арпеджованих фігурацій «другого плану». Тому саме темпоральність і тембральність мелодичної лінії, що огортається внутрішньо мінливою, дуже виразною (*molto espressivo*) астатичністю чи константністю фігуративного «другого плану», стає предметом медитативного осягнення етосу сукупності жанрових концептів згаданих стильових епох.

Цікавим є те, що барокові інтенції музичної культури створюють зв’язок з іншим знаковим пластом композиторської творчості – хоровою музикою, в котрій упродовж останніх десятиліть також активно апробовуються чинники медитативності. У певних константах цієї сфери (зокрема, споконвічно присутнього в ній обрядово-сакральних компонента)

митці знаходять значний потенціал для втілення медитативних по суті і формі концепцій, котрі є показовими і для постмодерного періоду розвитку мистецтва та для національних традицій. Зокрема, їх представлено у медитативному дійстві «Пісні весни» на тексти давньокитайських поетів М. Шуха (1986), «Медитації з Тезе» для подвійного хору без супроводу Михайла Шведа (2002) і вище проаналізованій кантаті-медитації «Подих часу» (на тексти з Упанішад) для мішаного хору без супроводу І. Алексійчук (2002). Співзвучна стилістика, що тяжіє до медитативних принципів, присутня й ще в одній композиції І. Алексійчук – «В пошуках безмовностей…» для фортепіано в чотири руки, вітряних дзвонів та електронного запису (2006). Використана в ній також старовинна японська поетична лірика в оригінальному звучанні додатково сакралізує ідею єднання людини з безмежжям Всесвіту. Тільки перелік цих творів показує, що медитативність в українській музиці достатньо часто втілюється за допомогою обрядових чи ритуальних асоціацій або проекцій, що зумовлюється глибинною опорою на фольклорні (навіть якщо вони безпосередньо не проявлені у концептах назви чи програмах таких творів) або релігійні першоджерела.

Так, у медитативному дійстві-циклі «Пісні весни» на вірші давньокитайських поетів М. Шуха (1986) як медитативний акт інтерпретується пробудження природи (цит. за [67, с. 91]). Відповідно значення текстів і національного колориту, що відображається в стилі, у цьому творі доволі відносне. З одного боку, як відзначає А. Каменєва, «… медитативність як стилістична основа твору, яка орієнтована на давньокитайську практику, в творчості М. Шуха досить умовна, адже «композитора захоплює не так власне медитація сама по собі, як особливий психологічний стан спокою, врівноваженості, що осягається нею» [67, с. 36-37]. Проте ця ж дослідниця відзначає, що у «Піснях весни» яскраво представлено східний «орієнтир медитації» через символічність

відображення давньокитайської обрядовості. А отже, в усіх випадках спостерігається наближення до священнодії, що створює ефект концентрації чи зосередженості, свідомого обмеження емоційності і натомість моделювання інтравертивно спрямованого середовища як аналогу одного з найважливіших принципів аскези – «розумного діяння». У християнстві цим терміном позначається духовний подвиг безупинної молитви.

Окрім вокальних, хорових, інструментальних і вокально-інструментальних творів, українську музичну скарбницю поповнили твори, безпосередньо чи опосередковано пов'язані із привнесенням медитативності як основного стильового чинника у музично-сценічний простір. Зокрема, показовим з цього огляду є експеримент із апробуванням можливостей втілення сакральної синергетики у музично-театральній медитації «Пов`язуючий Час із Простором»

Вадима Ларчикова на тексти одного із основоположників футуризму Велеміра Хлєбнікова. Не менш звучною є друга авторська конкретизація одного зі стилістично-смислових основ цього твору – неіснуючого раніше, але цілком закономірного у постмодерному просторі жанру «надопера».

Вербально-текстова основа зумовила те, що у цьому творі цілком відсутній оперний спів у традиційному значенні цього поняття. Натомість виконавцями є віолончельний дует (прем'єрні покази – дует «Віолончеліссімо»), артисти якого одночасно виконують партії фортепіано, перкусіоністів та вокалістів-речитаторів. Хорова складова вирішена шляхом залучення слухачів у глядацькій залі. Театральна видовищність дійства підкреслена наданими у партитурі назвами виконавців –«Дійова (?) особа 1» та «Дійова (?) особа 2». Музична композиція розгортається за логікою властивого футуристичним літературним творам словотворення. Відчуття внутрішньої відстороненості, що виникає при такому підході до створення

музичної канви, могло стати підставою для застосованого автором визначення «медитація». Натомість сам композитор відзначав, що «надопера» виникла під впливами ідей В. Хлєбнікова і тому він поєднав у цілісність західні християнські та буддійські витоки (це один аспект, що вплинув на авторське визначення); музику, що стилістично резонувала цілком іншим епохам і тому вона насичена «загадковими авторськими неологізмами та асонансами» як «звукопоєднаннями», що властиві творам поета: «Получився специфічний жанр – не опера в буквальному сенсі, а музично-театральна дія».

Медитативність виявляється не тільки в окремих творах українських композиторів, вона є й однією з характерних ознак композиторських стилів або з основних стильових характеристик творчості. Так, Любов Кияновська відзначає «схильність до медитації, до зосередженості на етичних, духовних ідеалах (що втілилося, окрім інших ознак, у відродженні релігійної тематики і символів)» у творчості М. Скорика [68, с. 131]. Також важливими є підтвердження «неромантичного» світоглядного базису у мисленні цього композитора: він «називає тенденцію неоромантизму “епохою перевтомленого стилю”» [68, с. 131].Така якість властива і багатьом творам Вікторії Польової, передусім – духовним, які «… маніфестують ідею єдності “земного” й “небесного”. Хоровий спів мислиться як ангелогласіє, богодухновенний відзвук ангельського співу. … втілено ідеї сакральної тиші й медитативного вслуховування-споглядання звуку» [84, с. 337].

Отже, у багатьох медитативних творах композитори звертаються до моделювання містичних або космічних процесів, внаслідок чого виявляється прагнення до осягнення витоків чи проявлених сил буття. Як подібність медитації і літургіки посилюється внутрішнім облаштуванням священних місць, присутністю в них символіки та своєрідних сакральних «акцентів», так і в композиційних процесах виникає необхідність застосування алюзій або аналогів до відповідних прийомів. Влаштування кожної твору як певного «космосу» і «мікрокосмосу» його частин, розділів,

епізодів є важливим духовним результатом музичної медитативності.

Висновки до розділу 3

Здійснений аналіз дозволив виявити, що вагомий і, так би мовити, опорний «базис» для розгортання медитативних тенденцій в українській академічній творчості останньої третини XX – перших десятиліть XXI століття утворили як концепційно і стилістично авангардні композиції, так і опуси-відображення образів і способів світоспоглядання «східних» культур. Обидва напрями поєднані у руслі «рефлектуючої свідомості» [167].

Ситуація постмодернізму посилила мистецьке зацікавлення медитативністю і способами перенесення відповідних технік у музичний академічний чи постакадемічний простір. А чисельність творів засвідчила не стільки «орієнтальність» зацікавлень, скільки прагнення до виходу за межі різноманітних стандартів академізму, або, принаймні, – до оновлення жанрово-стильового поля української музики.

Композитори апробували можливості медитативного типу музичної драматургії шляхом уникнення статичності, використання альтернативних до стандартів контрастної драматургії способів. Відбулося істотне переосмислення архітектонічно-конструктивних елементів у формотворенні, внаслідок чого були актуалізовані «відкриті» форми. Сприйняття звуку в такому контексті спонукало до збагачення інтонаційних чинників, ладових систем і способів темперації. Водночас, «східний» фактор спричинив не інтонаційне звуження до етнічних пісенно-музичних традицій відповідного ареалу чи відновлення принципів звукозображального орієнталізму, а формування творчих концепцій на основі західного жанрово-стилістичного досвіду, традицій і тенденцій в українському музичному мистецтві. Яскравим прикладом є втілення ідеї цілісності І. Алексійчук у камерній кантаті-медитації. Під впливом електронних технологій збільшилося сприйняття звуку і співзвуччя як

сонору, що фактично виступає медитативним об’єктом та об'єднує в собі якості Простору та Часу в єдине ціле, здатне до динамічного розвитку та неквапливого розгортання. Процес емоційного моделювання в медитацію, як зазначено у багатьох джерелах, розширив характерні для української музичної традиції елементи барокового романтизму, водночас дозволяючи заглибитися у власні глибинні пласти (І. Карабиць) і звертаючись до ширших джерел образності й стильових візій (В. Рунчак, Б. Фроляк). Врешті, наслідком цього процесу стала не тільки творчість «флагмана» медитативності в українській музиці – В. Сильвестрова, а й важливі здобутки його співвітчизників – В. Губи, О. Щетинського, В. Ларчикова та інших композиторів.

ВИСНОВКИ

У процесі досягнення заявленої мети відбувалося дослідження багатьох проблем, що були сформульовані у ході осмислення різних ракурсів теми. Внаслідок виконання роботи було вирішено кілька головних завдань і численні дотичні до них, а саме:

1. Насамперед, необхідно було з'ясувати рівень продемонстрованого в науковій літературі розуміння факторів і контексту зародження й розвитку ідеї медитативності в академічній зарубіжній та українській музиці. Було з'ясовано, що ця ідея прогресувала у площині музичної жанровості та музичного мислення упродовж ХХ ст. і до нашого часу виявляє досить помітне «розростання» у змістовних і жанрово-стилістичних сферах.

У зв'язку з такою динамікою у композиторській творчості було виявлено різні наукові **підходи до явища медитативності в музичній** творчості. Серед них важливо згадати ті, що впливали на методологічно-теоретичні основи досліджень відповідної проблематики, зокрема:

- визначення засобів аналізу такого роду музичних творів на основі концепції медитації виключно як споглядання чи зосередження на певному об'єкті (у тому числі здійснюване шляхом роздумування і переживання);
- розширене охоплення жанрового явища і процесу в контексті основних закономірностей жанровості музичної творчості, як динамічної і насиченої галузі творчості;
- першочергове вивчення якостей глибинної драматургії і семантики звукоорганізації у некласичних чи постакадемічних композиціях;
- осмислення музичної композиції в окремих музичних творах, де проявилась медитативність, із урахуванням необхідності поєднання традиційних і нетрадиційних аналітичних методів внаслідок удосконалення самого розуміння звукотворення і звукоспоглядання в музиці ХХ ст.,

особливо – у творах кількох останніх десятиліть.

Всі ці та інші наукові підходи утворюють важливу для сучасності тенденцію до поглибленого вивчення мотивів і позамузичного підґрунтя композиторської творчості, що демонструє дивовижну мобільність в оперуванні різноманітними жанрово-стильовими ресурсами і методами досягнення комунікативної ефективності. Способи осягнення природи змісту і форм сучасної звукоорганізації не тільки є різноманітними, але й створюють важливі поштовхи для подальшого розвитку сфери історико-теоретичного музикознавства.

Успішність застосування цих підходів залежало від випрацювання продуктивної методології, що забезпечує осягнення сутності і специфіки проблематики такого роду. Методологія, як було визначено, є комплексною і опертою як на класичні методи, так і некласичні підходи. Зокрема, виявилось, що ціннісно специфічна змістовність музичної академічної і пост-академічної медитативності вплинула на методологічні базиси багатьох наукових праць і природно відтворилася у таких якостях, як міждисциплінарність (у сенсі необхідності застосування інформації з різних галузей знань для аналізу кожного конкретного твору) і феноменоцентричність (внаслідок унікальної сутнісності кожного опусу, як явища, котре було розраховане на чуттєве і ментально зумовлене споглядання).

2. Вивчення наукових підходів до явища, створення цілісної картини розвитку медитативності в сучасному сенсі та аналіз багатьох композиторських опусів дозволив дещо розширити виконання відповідного завдання. Тому на етапі завершення роботи виявилося доцільним конкретизувати саме поняття «медитативність» / «meditativeness» щодо музичного мистецтва. Пропонованим варіантом розуміння цього поняття є те, що, за неодмінної опори на усталені філософсько-релігійні тлумачення медитації / meditation як певної духовної практики, медитативність у

академічній мистецькій (у контексті пропонованої дисертації, передусім, – музичній) творчості – це явище і водночас реалізований автором через музичну драматургію процес, який здійснюється із метою досягнення ефекту духовного просвітлення або створення такого ефекту, що регламентований тільки естетично і драматургічно відповідно до авторського розуміння мети, шляху здійснення і обраних для взірця форм медитації й медитативності, як особливості музичного мислення.

Найбільш типовими опорами медитативності у музичній творчості як якості музичного мислення є тлумачення поняття «медитація» як споглядання чи самозаглиблення (тоді як «роздум» на сучасному етапі виведено у «паралельний» процес). У цьому сенсі медитативність має такі прояви, як:

- особистісність в осягненні різних граней медитативного досвіду і досягнення певного рівня у його розумінні й відтворенні;
- інтелектуальність та органічність контролю над виявами емоційності (без обов'язкової відмови від таких);
- вихід за межі моделей традиційної релігійної чи новосакральної обрядовості і, водночас, використання їх як основи або властивої для твору / творчості якості;
- увага до «внутрішніх», глибинно-семантичних зумовлень та узгоджень між стилістикою, архітектонікою композиції та її драматургією;
- розгорнута метафоризація або символізація прийомів і їх смислів;
- домінування монологічності за можливого застосування діалогічності у сенсі заглиблення у природу звукоутворення, самоосягнення, емпатії, спілкування з «вищою духовністю» тощо;
- подолання констант статичного типу драматургії на основі осягнення специфічної процесуальності (неконтрастна і не обов'язково

монотематична драматургія);

- нерегламентованість масштабів, стилістичних і формотворчих принципів; індивідуалізація типологічних стилістичних моделей, що розкриваються як шлях до осягнення сокровенності буття та його таємниць;
- строга редукція зовнішніх впливів впритул до ідеального варіанту (позбавлення від них шляхом формування певного «замкненого» середовища).

3. Розвиток медитативності у західній академічній музичній творчості XIX – XX століть, як передумови і водночас жанрово-стилістичного контексту розвитку жанру медитації в українській музиці, окреслюється як тривалий процес, якісно відмінний на різних етапах й сенсі динамічності, розуміння жанрового змісту і жанрової стилістики. У ньому виокремлюються наступні етапи:

1) формування жанрового контексту і перейняття у музичних медитаціях філософських концепцій та принципів літературних напрямів упродовж XIX століття із одночасним відпрацюванням самобутнього жанрового змісту «meditation» у сенсі роздуму;

2) збагачення і переосмислення «meditation» як «роздуму» у творчості представників двох перших третин XX ст. і, як наслідок, формування образно-тематичних відгалужень і привнесення нетипових прийомів у драматургію, формотворення і стилістику («Meditation on the Name of Bach» А. Г. Брюера, «Through the Low Hills» Л. К. Сміт, остання з «Sechs kleine Klavierstücke» op.19 А. Шенберга та ін.);

3) Принципове переосмислення жанрової семантики внаслідок оновлення філософсько-естетичних основ і допустимих стилістичних (технологічних) принципів у синхронному процесі, що розгортався з середини XX століття («The tombeaux» і «Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité» О. Мессіана, «Медитації» П. Озгіяна і однойменний твір Е.-С. Тююра, «Fresco» К. Штокхаузена, «Meditation on the Points of the

Compass» і «Sonic Images» П. Оліверос та ін.).

Всі ці етапи із характерними для них особливостями і внутріжанровими тенденціями притаманні й українській музиці. Зокрема, на сьогодні тривалий час (принаймні, кілька десятиліть) має місце паралельний розвиток двох основних естетико-стилістичних напрямків – «медитації» як роздуму, що закорінена у творчості композиторів-романтиків і постромантиків, та не завжди визначеної на рівні заголовного концепту «медитації» як прояву медитативності, шо щільно корелює із сучасними розумінням особливостей цього духовно-ментального процесу або практики.

4. Вивчення фактору впливу «східної» тематики на розвиток новітньої медитативності в українській музиці дозволило виявити наступне.

Безумовність зв’язку між творами такої тематики і, властиво, розвоєм досліджуваної сфери є достатньо тривким (виявленим, зокрема, у тематиці та образності виявлених композицій), але не абсолютним і винятковим, оскільки твори західних композиторів фактично виконали цю функцію (передусім у галузях стилістики, формотворчо-драматургічних принципів, розгортання символіки, семантичних рівнів і навіть жанровості). Закономірний, як передбачалося, вплив «східного вектору» в українській музиці на медитативну сферу за таких умов не настільки повнозначний, але все ж достатньо суттєвий. Це зумовлено отриманням своєрідного образно-тематичного ґрунту або ж контексту, що додатково обумовлював і навіть спонукав до осмислення оригінальності медитативних творів у природному для сучасного соціуму «оточенні» або зосереджував на певному етнічно самобутньому аспекті (що, наприклад, виявилося у домінуванні серед всіх таких композицій на японську тематику). Так, основним зв’язуючим чинником між цими творами є переважно саме тематика, оскільки жанрово-стилістичні властивості виявляють фактичну окремішність кожного із таких творів. Загалом же для «східного» вектору композиторської творчості

показовою ознакою є зацікавлення структурно-семантичними і стильовими компонентами етнохарактерних жанрів «східної» поезії – хоку (хайку, гайку), жень-шуй (шань-шуй). Також певною тенденцією є написання вокальних творів для різних складів на поетичні тексти, класифіковані як приналежні до «старовинних» пластів поетичної творчості східних країн. Оригінальний різновид утворюють твори на основі самобутніх моделей релігійно-обрядової практики (мантри) або жанрів (сутри).

При цьому всі проаналізовані твори українських митців виявляють дистанційованість з «орієнталізмом» першої половини ХХ століття внаслідок тяжіння до «смислової виразності текстів поезії Сходу, як якості, на якій ще раз варто наголосити.

5. Достатньо складним завданням виявилося **обґрунтування різновидів медитативності в українській музичній творчості** на основі аналізу індивідуалізації драматургійних моделей і стилістичних засобів.

Узагальнення даних і диференціювання різновидів здійснювалися на основі багатьох різних за часом створення і стильовими параметрами творів у західній і українській академічній творчості та експериментальних площинах музичного мистецтва ХХ століття. Передусім доцільно зазначити, що базою для сучасних медитацій в українській музиці були такі традиційно «романтичні» жанри, як елегія, пастораль, вальс, але поступово, внаслідок інтелектуалізації жанру і посилення фактору медитативності як якості музичного мислення, були залучені жанри різного походження (соната, прелюдія і фуга тощо).

Генетично перший із двох основних напрямків (різновидів), як вже вказувалося, – це опуси, в назвах яких наявний концепт термін «медитація» / «meditation», але які, по суті, представляють собою музичні «роздуми» з більшим чи меншим віддаленням від романтичних «первнів» і відповідно – ускладненням стилістики. Другий різновид – це твори, у назвах яких основний концепт може бути не представлений, але які позначені яскраво

вираженою медитативністю у всіх процесах. В межах цього різновиду диференціація можлива за такими факторами, як: значення і рівень проявлення медитативності; сфера «прикладання» медитативності – модифікація первинної жанровості (при тому, що медитативність не може бути обмеженою жодними жанровими рамками внаслідок сакральних аспектів сакральних практик), звуковисотні та акустичні принципи (звукоспоглядання чи «вслуховування»), шляхи чи способи проявлення медитативних концепцій у драматургічних і формотворчих аспектах музичного твору. Медитувати можливо навіть на найбільш негативний прояв людської ментальності чи негативний образ для осмислення його природи і прийняття як компоненту світового балансу.

Ці способи (і, відповідно, засоби) наділені, з одного боку, типологічною єдністю на рівні естетико-стилістичних і семантичних концептів, що їх визначають, з другого – представляють самобутність авторських підходів і поширюють свій вплив на наступні віхи розвитку медитативності, впритул до набуття стильового значення або значення домінуючого принципу музичного мислення. Очевидно, що важливу роль відіграє конкретний контекст та індивідуалізація бачення взірців чи «імпульсів», що посилює внутрішню «мобільність» досліджуваного явища. Медитативність у творчості українських композиторів у багатьох випадках спричинює складний жанрово-стильовий синтез і засновується на зверненні не стільки до ранніх зразків медитації у музиці XIX – першої половини XX століття, як до культурно-філософських концепцій різного походження. Водночас, виявлені ознаки споріднення між різними творами вказують на триваюче формування певної складної і динамічної жанрово-стильової парадигми.

Тому загалом різноманітна і неоднорідна сфера проявів медитативності в українській музиці останньої третини XX – перших десятиліть XXI століть у загальному сенсі представляє собою складну і динамічну

картину, хоча прогресування окремих тематичних, і стильових тенденцій виявляє їх неоднорідність і також нерівноцінність її компонентів, тривалий час згладжувальні постмодерністю, постклассичністю та іншими подібними чинниками. Медитативність в українському музичному мистецтві аналізованого періоду – це одночасно шлях і оновлений дискурс, в якому відбувається віднайдення необхідних для здійснення митця як творця нових і водночас предвічних смислів. Творячи медитативні опуси чи звертаючись до медитативності в межах усталених парадигм, композитор «відриває» створені образи, картини та їх елементи від узвичаєних сенсів, відкриваючи – способом особливого занурення чи зосередження – доступ до «непроявленої» суті справжнього для нього світу.

Список використаної літератури

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2018. Вип. 49. С. 4-18.
2. Алексійчук І. «Подих часу» для мішаного хору a'cappella на тексти з «Упанішад». Київ, 2002.
3. Андрієвський І. Медитативність у сучасному європейському виконавстві (на прикладі виконавських трактувань І. Менухіна). Історичні та теоретичні проблеми музичного стилю. Київ : Видання Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, 1993. С. 113–122.
4. Антипова В. Вплив індонезійського гамелану на творчість європейських та американських композиторів ХХ ст. «Київське музикознавство». Випуск 56. Київ, 2017. С. 52–59.
5. Антонова О.Г., Кудрявцева І.В. «Шість медитацій» для флейти та баяна В. Зубицького: до питання втілення образів роздумів у музичному мистецтві. Музичне мистецтво. 2012. № 12. С. 144–154.
6. Антропова О.С. Еволюція камерно-інструментальних жанрів одеської композиторської школи. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. VI (26), I.: 156, 2018 www.seanewdim.com. С. 7–10.
7. Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми. Київ : ДУХ і ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
8. Афоніна О.С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму. Київ : НАКККіМ, 2012. 163 с.
9. Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю : Дис. … кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Харків, 2021. 216 с.
10. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.

11. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
12. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років XX сторіччя. Київ : Видавництво НПБУ, 1999. 140 с.
13. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX століття : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2000. 204 с.
14. Бінцян Л. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтв Китаю та Європи: монографія з історії музичної культури для музичних академій, університетів та вищих навчальних закладів мистецтва. Одеса : Астропринт, 2014. 439 с.
15. Бібік В. Довга розмова. *Музика*. 2012. № 2. С. 32–37.
16. Біла К. Сучасна українська музика в контексті естетики постмодернізму. *Науковий вісник НМАУ*. Випуск 64. Київ, 2006. С. 6–13.
17. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка *Самійленко В. Твори.* Київ : Дніпро, 1989. С. 5–46.
18. Бондар Н.П. Жанрова система української поезії 50–70-х рр. XIX ст.: дисертація на здобуття ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 1984. 220 с.
19. Босакевич П.Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.*Випуск 114 *: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках*. Київ, 2016. С. 347–358.
20. Варнавська В., Філатова Т. Духовна музика в контексті художніх пошуків композиторів Донбасу: нариси до творчого портрета М. Шуха. *Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра*: зб. статей. Київ-Донецьк, 2001. С. 89–96.

21. Веркіна Т. Про поетику виконавського мистецтва: звуковий світ фортепіанної музики Валентина Бібіка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії й практики освіти. Випуск 13. Харків, 2004. С.
22. Герасимова-Персидська Н. Музика в новій культурній парадигмі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 72: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Київ, 2008. С. 3–8.
23. Герасимова-Персидська Н. Музика. Час. Простір. Київ : Дух і літера. 2012. 408
24. Годіна І.В. Типологія сонорного інтонування в стильовій поетиці сучасних українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2017.
25. Гордійчук М.М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 304 с.
26. Городецька О.В. Українська музика 60-х років XX ст. у контексті цілісності епохи : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 19 с.
27. Гоулман Д. Різноманіття медитативного досвіду. Нью-Йорк : Даттон, 1977. URL : https://psylib.org.ua/books/golem01/index.htm
28. Григоренко Є.Г. Джон Кейдж і музична культура США XX століття : дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2010. 295 с.
29. Гужва О. П. Українська симфонія у часі - просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. № 4. Харків, 2007. С. 19-35. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_4_3
30. Гуркова О.М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 195 с.

31. Данг Нгок Занг Куан. Пентатоніка як компонент сучасної музичної мови (на прикладі І частини «В'єтнамської сюїти» Ю. Іщенка). *Українське музикознавство*. Випуск 29. Київ, 2000. С. 133–142.
32. Данілов Д.А. Визначення та властивості дх'яни в «Йога-сутрах» Патанджалі (YS 1.39, 2.11, 3.2, 4.6). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* Серія «Філософія. Філософські перипетії». № 58. Харків, 2018. С. 79–89.
33. Данілов Д. Трансформація поняття «дхьяна» у вченні йоги. Київ : Дух і Літера. 2021. 208
34. Данилова О. Валентин Бібік: особистість та творчість. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. № 33. Харків, 2011. С. 100–110.
35. День Кай Юань. Особливості національної стилістики в інструментально-вокальній музиці китайських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Випуск 44. С. 58-70. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_7
36. Дерев'янченко О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х років. *Музичне мистецтво*. Випуск 8. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. С. 29–40.
37. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 20 с.
38. Дзюбан А. «Шість японських віршів» Ю. Іщенка: аспекти втілення японської поезії в українській вокальній ліриці. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. № 22. Київ, 2002. С. 194–198.
39. Дзякунь Ден. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур : Дис. … канд. мистецтвознавства. Львів, 2019. 193 с.

40. Довгаленко Н. С. Друга симфонія В. Сильвестрова в еволюції творчості композитора. *Музичне мистецтво і культура*. Випуск 27, книга 1. 2018. С. 5–15. DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–5–15. URL: https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/355/703
41. Довгаленко Н.С. Українська музика XX ст.: нариси. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.
42. Довжинець І. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Випуск 44. С. 118–128. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_12C.
43. «Дочекатися музики». Лекції-бесіди: За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ: «Дух і Літера», 2010. 372 с.
44. Доронкіна Д. Жанрова специфіка антифону у творчості Хільдегарди Бінгенської. *Київське музикознавство*. Випуск 56. Київ, 2017. С. 12–23.
45. Дугіна Т. Сучасні техніки звуковисотності як чинник формування стилю. *Київське музикознавство*. Випуск 45. Київ; Дюссельдорф, 2013. С. 93–111.
46. Жилін М. Екстаз і аскеза: до питання про філософічність поезії Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. № 21-22. С. 167–182.
47. Жуковська І.Л., Народницька М.В. Медитативна фортепіанна музика Михаїла Шуха і особливості її використання в педагогічній практиці. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету* : збірник наукових праць звітно-наукової конф. викладачів ун-ту за 2011 рік, 9-10 лютого 2012 р. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Ч. 1. С. 184–185.
48. Задерацький В. Передмова. *В. Бібик. 34 прелюдії та фуги для фортепіано. Зошит 1*. Київ : Музична Україна, 1981. С. 3–4.

49. Зимогляд Н.Ю. Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестрова. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. Випуск 61. Київ, 2018. С. 106-116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_61_13
50. Зінькевич О. Mundus musicae. Тексти та контексти: Вибрані статті. Київ : Задруга, 2007. 616 с.
51. Зінькевич О. Генетико-типологічний аспект в аналізі сучасної музики. Mundus musicae. Тексти та контексти. Київ: Задруга, 2007. С. 41–49.
52. Зінькевич О. Контекст як фактор, що формує зміст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Випуск 59 : *Смислові засади музичної творчості*. Київ, 2006. С. 3–10.
53. Зінькевич О.С. Facultas ludendi музичного постмодерну. *Традиційне і нове в музиці XX століття*. Кишинів : «GOBLIN», 1997. С. 8–15.
54. Зінькевич О.С. Динаміка оновлення: Українська симфонія на сучасному етапі у світлі діалектики традиції та новаторства (70-ті — початок 80-х рр.).Київ : Музична Україна, 1986. 182 с.
55. Зінькевич О.С. Значення генетико-типологічного аспекту в аналізі сучасної музики. Музичний твір: сутність, аспекти аналізу. Київ : Музична Україна, 1988. С. 96–102.
56. Зінькевич О.С. Лірична симфонія: питання типології (на прикладі творчості українських композиторів. *Київське музикознавство*. Випуск 1. Київ : НМАУ, 1998. С. 57–76.
57. Зінькевич О.С. Симфонічні гіперболи. Про музику Є. Станковича. Суми, 1999. С. 145–166.
58. Зінькевич О.С. Українська симфонія на сучасному етапі у світлі діалектики традиції та новаторства (70-ті – початок 80-х рр.) : дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Київ, 1986. 324 с.

59. Зінькевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. *Мистецькі обрії 99* : альманах: науково-теоретичні праці та публікації. Київ : Академія мистецтв України, 2000. С. 321–325.

60. Іванников Т.П. Духовні аспекти творчості в українській гітарній музиці. *Science review.* Warsaw : RS Global Sp. z. O. O, 2017. 7 (7). Vol. 3. P.p. 3–7.URL : https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/405069.pdf

61. Іванников Т.П. Постмодерністські тенденції в гітарній музиці. Музичне мистецтво. Випуск 10. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2010. С. 185–196.

62. Інтенціональність. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А — Л. С. 427.

63. Казимирів Х., Маскович Т., Середюк І. Медитативні тенденції в українській академічній музиці XX століття: від індивідуального стилю до культурного феномену. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ. 2025. Випуск 3. С. 271-277 https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/344451/332061

64. Казимирів Х., Маскович Т., Середюк І.Прояви медитативності в сучасному музичному мистецтві як екстетичнийфеномен. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2025 (51), С. 226–232. https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/1050

65. Кашаюк В. Національна ментальність в українській і китайській камерній музиці: компаративний аспект. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2024. №3–4 (50–51). С. 26–34.
DOI : https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-3
URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/27174

66. Каменєва А. Медитативність у структурі художньої свідомості (на прикладі меси «І сказав я у серці моєму» М. Шуха). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Випуск 49. Харків, 2018. С. 128–140.

67. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум. Дис. … кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Харків, 2020. 212 с.
68. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи.. Львів. : Сполом, 1998. 216 с.
69. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977).Київ : Музика, 1980. 315 с.
70. Козаренко О.В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. *Musica-Ukrainica* : Інтернет-журнал. URL: http://www.musica-ukrainica. odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html.
71. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів, 2000. 284 с.
72. Коменда О. Українська музика межі XX-XXI ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. стан розвитку та перспективи. *Проблеми педагогічних технологій*. Випуск 2–4 (31–33). Луцьк, 2006. С. 38–43.
73. Коменда О.І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб. ; вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
74. Коменда О. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*. Випуск 3–4. Луцьк: [б. в.], 2009. С. 68–76.
75. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис. ... канд-та мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.
76. Корній Л. Історія української музичної культури від давнини до початку XX століття.. Київ : Музична Україна, 2018. 362 с.
77. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Студії мистецтвознавчі*. Число 2 (18). Київ, 2007. С. 73–80.
78. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського). *Студії мистецтвознавчі*. Число 6 (10). Київ, 2005. С. 92– 102.

79. Костюк Н. Прикладне музикознавство і аналітичний дискурс: підхід до перегляду методологічного апарату в контексті новітньої гуманітаристики/ *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, **2024**. Т. Х. С. 56-82. **I8BN** 978-966-602-180-2 **I8BN** 978-966-602-383-7

80. Костюк Н. Стилеформуючі концепти в українській музиці останньої третини XX століття – перших десятиліть XXI століття: медитативність. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 75. Том 1. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», **2024**. С. 114- 121. **DOI:https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-17.**

81. Костюк Н. Ідеологічні концепти як прояви контекстуальних і суспільно-громадських патернів у хоровій творчості 1930-х. Музичне мистецтво і культура. 2022. Том 1 № 34. С. 5-19. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-1

82. Кравченко А.І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз). Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

83. Країнська І. «Роздум» (34 прелюдії та фуги В. Бібіка) в руслі трансформацій медитативних ідей європейської музичної культури другої половини XX ст. *Музикознавчі студії*. Луцьк, 2012. Випуск 9. С. 181–191.

84. Кузик В. Польова Вікторія Валеріївна. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5: Павана – “Polikarp”. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2018. С. 337-339.

85. Купіна Д.Д. Медитації для органа: паралелі музичної творчості. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Випуск 18 (1). Дніпро : ГРАНІ, 2020. С. 65–83.

86. Куцевол І.О. Медитативність у музичному мистецтві: до визначення поняття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV

міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 лист. 2021 р. Київ : НАКККіМ, 2021. С.120–121.

87. Кушнірук О. Орієнталізм. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4: [Н – О]. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2016. С. 488-490.

88. Лаврова З. Диригентська трактовка мелодії як структурного принципу музичної статики в кантаті для хору a'capella В. Сильвестрова на вірші Т. Г. Шевченка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*.Випуск 110 : Виконавське музикознавство в контексті актуальної проблематики історії й теорії музичного виконавства. Київ, 2014. С. 37—54. URL: https://web.archive.org/web/20170619035247/http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/110/pdf/06.pdf

89. Лю Нін. Рефлексія у вокальному мистецтві XX століття (на прикладі творчості Д.Шостаковича і Б. Лятошинского) : автореф. … канд. мистецтвознавства …. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. 18 с.

90. Майденберг-Тодорова К.І. Тиша як полісемантичний феномен: композиторські та виконавські способи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 1. Київ, 2013. С. 66–72. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_1_11

91. Медитація. *Літературознавча енциклопедія*: У двох томах. Т. 2. М (Маадай-Кара) — Я (я-форма) / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 22.

92. Мельниченко І.В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 297–300.

93. Мізитова А.А., Іванова І.Л. Фрагменти творчості Валентина Бібика: Монографічні нариси. Харків, 2006. 126 с.

94. Михаїл Шух: Митець і час : колективна монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. 240 с.

95. Мішин В. Орфей – символ нової музичної епохи. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. Випуск 20. Львів, 2019. С. 20–28. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10649

96. Молитва. *Літературознавча енциклопедія*: У двох томах. Т.2. М (Маадай-Кара) — Я (я-форма) / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 67–68.

97. Москаленко В. Поняття «музичний твір» в аспекті методики аналізу. Історичні аспекти теоретичних проблем у музикознавстві. Київ: КГК, 1985. С. 50–64.

98. Москаленко В. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Випуск 21 : *Музичний твір як творчий процес*. Київ, 2002. С. 10–17.

99. Москаленко В.Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Випуск 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 3–10.

100. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музики XVIII – XX століть. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.

101. Найдюк О.М. Трансформаційні процеси у жанрах музичної критики (за матеріалами української преси 1990–2005 років) : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2019. 252 с.

102. Опанасюк О.П. Творчість В. Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу. *Українське мистецтвознавство*. Випуск 5. Київ : ІМФЕ, 2004. С. 76-81.

103. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.

104. Пархоменко Л. Майборода Георгій. *Українська музична енциклопедія*. Том 3 : М – Н. Київ : видавництво ІМФЕ, 2011. С. 269–273.

105. Патер А. Втілення ідей ісихазму та «Філософії серця» в українській сакральній музиці. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей. Міжн. наукова конференція (Львів, 24 листопада 2017 р.). Львів: Растр-7, 2017. С. 56–59.

106. Патер А. Категорія національний образ світу в музикознавстві. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей. Всеукр. наук. конференція (Львів, 30 листопада 2018 р.). Львів: Растр-7, 2018. С. 116–120.

107. Патер А.Р. Виконавські виміри української сакральної музики : Дис. … доктора філософії. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.

108. Півторацька Л.Н. Поетика сакрального в сучасній музичній шевченківській творчості (на прикладі творів на тексти «Псалмів Давида»). Європейський журнал мистецтвознавства та культурології. 2020. № 2. С. 87–94.

109. Платон. Діалоги.Харків : Фоліо, 2008. 349 с.

110. Постовойтова С.О. Великий поліфонічний цикл як композиційно драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття) — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дис. ... доктора філософії. Київ, 2024. 266 с.

111. Приходько А.В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : Дис. … кандидата мистецтвознавства. Київ, 2016. 16 с.

112. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство*. Випуск 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 37–41.

113. Ревенко Н.В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття).. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.

114. Редя В. І були тихі небесні флейти... (композитор Михайло Шух розмірковує про проблеми сучасної музики). URL: http://www.shukh.narod.ru/redia.html

115. Редя В.Я. Про символістські тенденції у творчості Артура Лур'є.*Музичне мистецтво* : . Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2010. Випуск 10. С. 40–49.

116. Романюк І.А. «Картина світу» в системі понять та категорій аналізу музики : Автореф. дис. … канд.. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

117. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х-70-х років XX ст. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Випуск 40. Харків, 2014. С. 331–341.

118. Рудь П.В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 285 с.

119. Рудь П.В. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Випуск 47. Харків, 2017. С.166–178.

120. Рутковський О. Різдвяні медитації, або литаври Ольги Мельник. Культура і життя. Київ, 2004. 28 січня.

121. Рябуха Н. Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Випуск 40. Харків, 2014. С. 72–85.

122. Рябуха Н.О. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Серія : Мистецтвознавство. № 3. Харків, 2012. С. 129–133.

123. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : Дис. … доктора мистецтвознавства. Київ, 2021. 447 с.

124. Самойленко О. Діалогічні передумови катарсису: до музикознавчого розгляду проблеми «художнього очищення». *Теоретичні та практичні питання культурології*. Випуск XI. Мелітополь : Сана, 2002. С. 5–17.

125. Самойленко О. Жанр — стиль як парна категорія музичної культурології. *Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання* : Збірник наукових праць. Київ : Науковий світ, 2002. С. 98–106.

126. Самойленко О. Лекції з музичної семіології. Тема 2. Діалог як смисловий феномен. Діалогічні аспекти художньої (музичної) комунікації: Електронний ресурс. URL :http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/_2_.pdf

127. Самойленко О. Музика як діалогічний феномен: до проблеми тексту. *Проблеми професійної педагогічної діяльності*. Київ : Науковий світ, 2002. С. 183–192.

128. Самойленко О. Музика як смисловий феномен: до проблеми ноогенезу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Збірник наукових праць. Київ : Науковий світ, 2003. С. 61–72.

129. Самойленко О., Русяєва М. Концепція посттрагічного в музиці. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Випуск 2. Ч. 1. Одеса : Астропринт, 1997. С. 52–59.

130. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.

131. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80 – 90-х рр. XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

132. Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Хорова творчість Лесі Дичко як оригінальний концепт мистецького новаторства. Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: collective monograph / reviewers: Karas H. V.,

Dutchak V. H., Serhaniuk L. I.. Romaniuk L. B., Miziolek J. Wloclawek, Poland: Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. С. 100-124.(0,5 д.а.) https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-5

133. http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/101/2566/5487-1

134. Сільвестров В.В. Музика — це спів світу про самого себе. Таємні розмови та погляди з боку: бесіди, статті, листи / уклад. М. І. Нестьєва. Київ, 2004. 265 с.

135. Синегубова В.С. Сутність поняття музично-художнього образу. 2012. [Електронний ресурс]. URL : http://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/librari/2012/02/01/sushchnost-ponyatiya-muzykalnogo-khudozhestvennogo.

136. Соловей Е.С. Українська філософська лірика.. Київ : Юніверс, 1999. 368 с.

137. Староста О. Медитації-веснянки в жанровій системі лірики Володимира Самійленка. *Науковий вісник Ужгородського університету.* Серія: Філологія. Випуск 1 (45). Ужгород, 2021. С. 558–563. DOI: 10.24144/2663-6840/2021.1(45).558–563.

138. Сташевський А.Я. Сюїта «Портрети композиторів» Володимира Рунчака як приклад втілення полістилістики в сучасній баянній творчості. *Науковий вісник Донбасу*. 2014. № 4. [Електронний ресурс]. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2014_4_16

139. Суханцева В.К. Категорія часу в музичній культурі. Київ : Либідь, 1990. 184 с.

140. Сюта Б. Драматургія музична. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д]. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 651-652.

141. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності.. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

142. Сюта Б.О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці ІІ половини ХХ ст.. Київ, 2004. 120 с.

143. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. [Електронний ресурс]. *Musica ukrainica* : інтернет-журнал. URL : http//www.musica-ukrainica.odessa.ua/_main.html.

144. Тарасюк С. «П’ять музичних моментів» І. Карабіца: особливості жанру, тематики, композиції. *Київське музикознавство*.Випуск 35 : Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України 2010 р.». Київ, 2010. С. 72–77.

145. Татарінцева І.О. Ліричне в концерті-симфонії 80–90-х років XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 19 с.

146. Терещенко В.В. Німецький ідеалізм XVIII–XIX століття. Київ : ДВНЗ «Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана», 2019. С. 109–123.

147. Тофтул М.Г. Сучасний словник з етики. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.

148. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 1 [А - Д]. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2006. 680 с.

149. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 2 [Е - К]. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. 664 с.

150. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 3. [Л—М]. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.

151. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.

М. Т. Рильського. Т. 4 : [Н - О]. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. 553 с.

152. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 5 : ПАВАНА – «POLIKAРП». Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. 529 с.

153. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 6 : РААБ — СЯТЕЦЬКИЙ. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2023. 680 с.

154. Філософія чорних і білих клавіш: Йожеф Ермінь, львівський піаніст, про ювілеї та присвяти. *Львівська пошта*. 2010. № 113 (997). Субота, 9 жовтня. URL: https://lvivpost.net/kultura/n/8291

155. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

156. Хемфрейс К., Тартанг Тулку Рінпоче. Концентрація та медитація. Жест рівноваги. Київ: REFL-book, 1994. 288 с.

157. Ху Пін. Розвиток українських та китайських культурних традицій у камерно-інструментальних ансамблях другої половини XX століття : дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 218 с.

158. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : Дис. … кандидата мистецтвознавства. Львів, 250 с.

159. Черепанин М., Булда М. Становлення жанру танго в контексті творчості Астора П’яцолли. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (Напрям: Мистецтвознавство)*. № 44. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2023. С. 52–57.

160. Черепанин М. Творчість українських композиторів у радіо-публіцистичних матеріалах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Fine Art and culture studies*. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2024. № 1. С.257–264. DOI:https://doi.org/10.32782/facs-2024-1.

161.

162. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 20 с.

163. Шаповалова Л. Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*. Випуск 40. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. С.11–32. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_40_3

164. Шаповалова Л. Принципи рефлексійної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В. Бібіка). *Наукові записки Тернопільського держ. пед. університету*. Тернопіль, 2000. Випуск 1. С. 44–48.

165. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : Дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2008. 401 с.

166. Шаповалова Л.В. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1984. 23 с.

167. Шаповалова Л.В. Рефлексивний митець. Проблеми рефлексивної свідомості в музичній творчості. Харків: Скорпіон, 2007. 292 с.

168. Шип С. «Музичний твір» як видова категорія та структурні властивості музичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Випуск 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ, 2002. С. 13–22.

169. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

170. Шип С. Музичний знак у типологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Випуск 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 47–57.

171. Щетинський О. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський.. Харків : Акта, 2017. 780 с.

172. Еліаде Мірча. Йога: свобода і безсмертя / З французької переклав В. Траск, з англійської – С.Никшич (I-IV) и Д.Палец. Київ : «Софія», 2000. Київ : PSYLIB, 2004. [Електронний ресурс]. URL: https://psylib.org.ua/books/eliad01/index.htm

173. Ю. Ке. Медитативні композиції в сучасній українській музиці: підґрунтя, контекст і втілення. *Науковий збірник «Аспекти історичного музикознавства»*, Харків. Вип. XXXVIII (38). 2025. С. 313-330. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_14_313-330_Ke.pd

174. Ю. Ке. Медитативні риси у творчості В. Бібіка. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. No 61. Вінниця-Відень. 2026. С. 1037-1045. URL: https://archive.journal-grail.science/index.php/27103056/issue/view/23.01.2026/49

175. Ю. Ке. Медитативні твори в сучасній музиці. *Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку»*. Збірник наукових статей (за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції 24–25 листопада 2022 року), м. Івано-Франківськ. Івано-Франківськ, 2023. С. 316–320.
URL: https://kmvd.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/15/2023/08/zbirnyk-konferentsii-2023.pdf

176. Ю. Ке. Медитативні твори в сучасній українській музиці: підходи, контекст і реалізація. *Духовність у сучасному світі: просвітницько - культурологічний підхід*: збірник матеріалів І Міжнародної науково-

практичної конференції (м. Кременець, 17-18 квітня 2024 р.) / Тернопіль: видавництво «Крок», 2024. С. 102-110. URL: https://kogpa.edu.ua/uk/golovna/biblioteka/periodychni-vydannia/25-naukova-diialnist/1403-altitudo-mundi-spiritual

177. Ю. Ке. Медитативність як один із принципів сучасної музичної творчості. *Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної\ конференції «SCIENCE AT THE FRONTIER OF PROGRESS»* (27-29 січня 2026 року, Франція). Париж, 2026. С. 38-48.

178. Ю. Ке. Підходи до медитативності: теоретичні аспекти і наукові інтерпретації. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. *Напрям: мистецтвознавство* Дрогобич. 2025. Вип. 86. Том 2. С. 31–37.

179. Ю. Ке. «Роздуми» і «Медитації» в українській музиці перших двох третин ХХ століття. За матеріалами звітної наукової конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2024 рік Карпатського національного університету імені Василя Стефаника 24–28 березня 2025 року. Івано – Франківськ. 2025. С. 325-326.

180. Ю. Ке. «Східна» тематика в українській музичній творчості. *Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції*: Збірник матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано –франківськ: видавництво «Лілея НВ» , 2024. С.17-22. URL:https://chemeducation.cnu.edu.ua /wp-content/uploads/sites/15/2025/03/zbirnyk-konferentsii-2024.pdf

181. Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Випуск 2. Київ, 2002. С. 86–91.

182. Юнг К.Г. Йога та Захід. Збірник. Київ : AirLand, 1994. 230 с.

183. Юсипей Р. (2010, 9 лип.). Композитор Валентин Бібік: звучання крізь замовчування. Дзеркало тижня. Retrieved from https://zn.ua/ukr/ART/kompozitor_valentin_bibik_zvuchannya_kriz_zamovchuvannya.html

184. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Випуск 45 Київ, 2017. С. 49–70.

185. Якубов Т.А. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дисертація ... доктора філософії. Київ, 2021. 430 с.

186. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії. Львів : НАН України, Інститут народознавства, 2006. 351 с.

187. Anderson A. John Cage on meditation and art NOVEMBER 1, 1994. [Електронний ресурс]. URL: https://www.lionsroar.com/john-cage-on-meditation-and-art/

188. Berry M. Music, Postmodernism, and George Rochberg's Third String Quartet. *Postmodern Music /Postmodern Thought*. New York: Garland, 2001.

189. Bonds M.E. Absolute Music. The History of an Idea. Oxford University Press, 2014. 401 p.

190. Bonds M.E. Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 238 p.

191. Borchert G. Sat. Seattle Chamber Music Society: Resistant to Conventional Wisdom. Composer Gary Kulesha draws from a full musical palette. *SEATTLE WEEKLY*. 2012. Jul. 21. URL : http://www.kulesha.com/contents.htm

192. Branden W. J. Experimentations John Cage in Music, Art, and Architecture. Bloomsbury Academic, 2016. 233 p.

193. Bruhn S. Messiaen’s Interpretations of Holiness and Trinity: Echoes of Medieval Theology in the Oratorio, Organ Meditations, and Opera. Siglind Bruhn, 2008. 229 p.

194. Chilvers I., Glaves-Smith J. Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art. 2 ed. Oxford University Press, 2009. 2121 p. DOI: 10.1093/acref/9780199239665.001.0001

195. Chua D. Absolute Music and the Construction of Meaning (New Perspectives in Music History and Criticism). Cambridge University Press, 1999. 314 p.

196. Glendinning J. Postmodern Architecture/Postmodern Music. Postmodern Music/Postmodern Thought. New York: Garland, 2001. 392 p.

197. Courses Kuerten 2006: Composition Course on KLANG/SOUND, the 24 Hours of the Day: First Hour: ASCENSION for Organ or Synthesizer, Soprano and Tenor, 2004/05, Work No. 81. Kürten: Stockhausen-Verlag.

198. Demers J. Listening through the Noise The Aesthetics of Experimental Electronic Music. Oxford University Press, Inc., 2012. 212 p.

199. Descartes R. Meditations on First Philosophy / with Selections from the Objections and Replies translated and edited by JOHN COTTINGHAM University of Reading. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 279 p.

200. Docherty Th. After Theory: Postmodernism / Postmarcsism. www.bbk.ac.uk/Departments/English/Courses/musicquo.htm.

201. Draper J. W. The funeral elegy and the rise of English romanticism. New York University Press, 1929. 390 p.

202. Ferguson K. The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space. New York: Walker & Company, 2008. 320 p.

203. Fetterman W. John Cages theatre pieces: notations and performances / by William Fetterman. Contemporary Music Studies : A series of books edited by Peter Nelson and Nigel Osborne, University of Edinburgh, UK. Routledge, 2010. 301 p.

204. Foley D. Review from «Wholenote Magazine» of the new Gryphon Trio CD «Canadian Premieres». GARY KULESHA COMPOSER : Електронний ресурс. URL : http://www.kulesha.com/contents.htm

205. Frumkis T. Echoes. Valentin Silvestrov. Metamusik (Simphony for piano and orchestra). Postludium (Symphonic poem for piano and orchestra) / ECM Records GmbH : Annotation for CD. P. 29–33.

206. Frumkis T. An Avant-garde Romantic. On the Music of Valentin Silvestrov. Valentin Silvestrov. Leggiero, pesante / ECM Records GmbH. München : Annotation for CD. New-Delhi, 1996. P. 16-21.

207. Gagné N. V. Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music. Second Edition. 2019. 546 p.

208. Getz Ch. Mary, Music, and Meditation. Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan. Music and the Early Modern Imagination. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2013. 356 p.

209. Goleman D. Meditation as a metatherapy. Hypotheses toward a proposed fifth state of consciousness. *Journal of transpersonal psychology*. 1971. v.3. Iss. 1. P. 1–26.

210. Goleman D. The meditative mind: the varieties of meditative experience. Los Angeles: Jeremy Tarcher, 1988. 192 p.

211. Goleman D. The Varieties of the Meditative Experience. New York: E. P. Dutton, 1977. 130 p.

212. Gottschalk J. Experimental Music Since. Bloomsbury Academic, 1970. 269 p.

213. Govinda L.A. Creative Meditation and Multi-Dimensional Consciousness. Wheaton, Ill.: The Theosophical Publishing House, 1976. 318 p.

214. Griffiths P. Modern Music and After. Oxford University Press , Inc., 2010. 475 p.

215. Hamel P.M. Through Music to the Self: How to Appreciate and Experience Music Anew. Shambhala Publications, Inc., 1978. 244 p.

216. Hanna F.J. Husserl on the Teachings of the Buddha. *The Humanistic Psychologist*. 1995. 23(3). P. 365–372.

217. Haskins R. On John Cage's Late Music, Analysis, and the Model of Renga in «Two». *American Music* / Published By: University of Illinois Press. JSTOR. 2009. Vol. 27, No. 3. P. 327-355. URL : http://www.jstor.org/stable/25602281. Accessed 2 Dec. 2023.

218. Hillier P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002. 219 p.

219. Hrabovskyi L. Technique of my music language. Ukrainian Live Classic: електронний ресурс. URL: https://ukrainianlive.org/hrabovskyi-article

220. Husserl E. Über die Reden Gotamo Buddhos. *Husserl E. Aufsätze und Vorträge (1922-1937) (Husserliana XXVII)*. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1989. P.p. 125–126.

221. Jakelski L., Reyland N. Lutosławski's Worlds. THE BOYDELL PRESS, 2018. 424 p.

222. Jameson F. Postmodernism and consumer society. The antiaesthetic: Essays on postmodern culture / Ed. By Forster H. Port Townsend, 1984. P.p. 111-126.

223. John Cage. Percussive Arts society. URL: https://www.pas.org/about/hall-of-fame/john-cage

224. Johnson T. The Voice of New Music : A collection of articles originally published in the Village Voice New York City 1972-1982. 1989. 294 p.

225. Jungheinrich H.-K. Valentin Silvestrov's «Metamusik» and «Postludium». Valentin Silvestrov. Metamusik (Simphony for piano and orchestra). Postludium (Symphonic poem for piano and orchestra) / ECM Records GmbH : Annotation for CD. P.p. 21–23.

226. KARLHEINZ STOCKHAUSEN: STIMMUNG für sechs Vokalisten (1968) https://www.neuevocalsolisten.de/werk/stimmung/

227. Kerkel M. Meditationsmusik gestern und heute. *Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik*. Wien; Graz, 1981. 253 p.

228. Kirchner F. Betrachten. *Kirchner Friedrich. Kirchner's Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* : Band 67 von Philosophische Bibliothek. Ausgabe 5 / Herausgeber Carl Michaëlis. Verlag Dürr, 1907. 708 S. URL: https://www.textlog.de/kirchner/woerterbuch/betrachten?_highlight=betrachtung

229. Kirchner, F**.** *Kirchner's Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. 6. Aufl. / hrsg. von Carl Michaëlis. Leipzig : F. Meiner, 1911. 1124 S.

230. Kirchner F. Kontemplation. *Kirchner Friedrich. Kirchner's Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* : Band 67 von Philosophische Bibliothek. Ausgabe 5 / Herausgeber Carl Michaëlis. Verlag Dürr, 1907. 708 S. URL: https://www.textlog.de/kirchner/woerterbuch/kontemplation?_highlight=betrachtung

231. Kohl J. Harmonies and the Path from Beauty to Awakening: Hours 5 to 12 of Stockhausen's Klang. Perspectives of New Music. 50 (1–2). 2012. P.p. 476–523.

232. Kramer L. Classical music and Postmodern knowledge. Berkeley: University of California Press, 1995. 297 p.

233. Kraut J. John Cage and the Mystification of Musical Silence. *Meerten B. ter Borg, and Jan Willem van Henten (eds), Powers: Religion as a Social and Spiritual Force, The Future of the Religious Past* New York, NY, 2010; online edn, Fordham Scholarship Online, 10 Mar. 2011. https://doi.org/10.5422/fso/9780823231560.003.0016

234. Kwok-Ying Lau. Husserl, Buddhism, and the Problematic of the Crisis of European Sciences. Identity and Alterity. *Phenomenology and Cultural Traditions*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2010. P. 221–233.

235. Maitrayaniya Upanishad. Wara Karma Yoga. електронний ресурс. URL: https://texts.wara.in/vedas/upanishads/maitrayaniya.html

236. Martz L.L. Introduction. The Meditative Poem : An Anthology of Seventeenth-Century Verse / Ed. by L.L. Martz. New York : Anchor Books, 1963. 555 p.

237. Martz L.L. The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century. Yale University Press, 1976. 403 p.

238. May T. Sonatas and Interludes (excerpts). John CAGE. Hollywood bowl. https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3582/sonatas-and-interludes-excerpts

239. Meditation music : електронний ресурс. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Meditation_music

240. Messiaen O. Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité. Pour orgie. Éditions Musicales Alphonse. Paris, 1973. 95 p.

241. Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception. / Christopher Dingle, Robert Fallon, 2013. 465 p.

242. Miller S. The Last Post; Music After Modernism. Manchester : Manchester University Press, 1993. 192 p.

243. Mingyi Zhang. An avant-garde interpretation of the chinese tradition in “Yi” for clarinet and string quartet by chen qigang. Sciences of Europe # 94. Praha, 2022. Pp. 11–27. DOI: 10.5281/zenodo.6616381

244. Monelle R. Linguistics and Semiotics in Music (Contemporary Music Studies). Harwood academic publishers, 1992. VII, 349 p. (Contemporary Music Studies).

245. Munkholt Christensen M. Meditatio mortis. Meditating on Death, Philosophy and Gender in Late Antique Hagiography. *Philosophy and Society*. 2021. № 32 (2). P.p. 177–193.

246. Naranjo C., Ornstein R. On the Psychology of Meditation. New York: Viking, 1971. 248 p.

247. Oliveros Pauline. Sonic Meditations. 1974. 34 p.

248. Om. Encyclopædia Britannica. 2013 : Електронний ресурс. URL : https://www.britannica.com/topic/Om-Indian-religion

249. Pinkerton D. E. Minimalism, the Gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Part : A thesis for the degree of Master of Music in Theory/Composition. Pittsburgh, Pennsylvania, 1996.

250. Programm zu den Konzerten und Kursen der Musik von / Program for the Concerts and Courses of the Music of Karlheinz Stockhausen vom 31. Juli bis 8. August 2010 in Kürten / from July 31st to August 8th 2010 in Kuerten. Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik. 2010.

251. Rajneesh B.S. Meditation: The Art of Ecstasy. New York, 1976.

252. Rhoads W. The Death of Modernism in Contemporary Music. Електронний ресурс. URL : http://www.wiscomposers.org/news/rhoads/rhoadsl.html

253. Said E.W. Orientalism: Western Conceptions of the Orient. Penguin Books Limited, 416 p.

254. Saylor E. English Pastoral Music From Arcadia to Utopia, 1900-1955. University of Illinois Press, 2017. 280 p.

255. Schwarz K. R. Minimalists. London : Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.

256. Sea Change: A Meditation upon Frank Bridge's Lament: To Catherine, Aged 9, 'Lusitania' 1915. *The Sea in the British Musical Imagination* / edited by Eric Saylor and Christopher Scheer, 51–66. Woodbridge: Boydell Press, 2015. 36 p.

257. Serhaniuk L, Kazymyriv Kh, Maskovych T, Taran I, Bardashevska Y. Meditative elements in contemporary Ukrainian music. Cultural, Economic, and Educational Interconnections in Society. Vol. 17 No. se4. 2024. P. 278-287.

258. Serhaniuk L. Approaches to Meditation in the 20th Century Musical Creativity: Theoretical Aspects and Scientific Interpretations. *Roczniki*

Humanistyczne. *Musicology: Special Issue.* Vol. 73. No. 12. Liublin. 2025. S.10-13.

259. Serhaniuk, O. Kolubayev,, L. Shapovalova, L. Shegda, K. Kazymyriv. Portraitsandself-portraits of composers at the musical work. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research.* The Czech Republic. Hradec Kralove, 2021. Vol. 11, Issue 1, Special Issue XVII. P. 111–115.

260. Solare J. M. EP Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke Opus 19. URL: https://www.juanmariasolare.com/CD_schoenberg_sechs_kleine_klavierstuecke.html

261. Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952—1962 zur Theorie des Komponierens. Köln, 1963. 259, [12] s.

262. Strickland E. American composers. Dialogues on Contemporary music. Indiana University Press, 1991. 220 p.

263. Tart C. A Psychologist's Experience with Transcendental Meditation. Transpersonal Psychology. New York, 1971. №2. P.p. 135–140.

264. The Meditative Aspects of Art – Part 2. (Published by admin@crartgallery.ca on May 6, 2020). URL: https://crartgallery.ca/uncategorized/the-meditative-aspects-of-art-part-2/

265. Topp I. Muzyka i medytacja: o technikach ekstazy. *Вісник Львівського університету.* Серія мистецтвознавство. 2014. Випуск 14. С. 19–28.

266. Von Gunden Heidi. The Music of Pauline Oliveros. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1983. 195 p.

267. William J. The Varieties of Religious. Experience a Study in Human Nature Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901-1902. New York, London, Bombay, Calcutta, and Madras, 1917. 572 p.

268. Wolf E.L. Silence, sound and noise in the work of John Cage and its effects on the pre-Fluxus Avant-Garde in post-war Germany.*John Cage, Conversing with Cage* / ed. Richard Kostelanetz. New York: Limelight Editions,

1998.URL :https://www.academia.edu/26600192/SILENCE_SOUND_AND_NOISE_IN_THE_WORK_OF_JOHN_CAGE_AND_ITS_EFFECTS_ON_THE_PRE_FLUXUS_AVANT_GARDE_IN_POST_WAR_GERMANY

269. Whitman, W. *Leaves of Grass*. Brooklyn, NY: Published by the Author, 1855. 95 p.

270. Youmans C. Mahler in Context. Cambridge University Press, 2021. 348 p.

271. Yu. Ke. Approaches to Meditation in the 20th Century Musical Creativity: Theoretical Aspects and Scientific Interpretations. *Roczniki Humanistyczne. Musicology: Special Issue.* Vol. 73 No. 12. Liublin. 2025. S. 10-13.
URL:Plum Print visual indicator of research metrics

272. Yu. Ke. Genre-style principles of Meditations. *Promising areas of theoretical and applied research.* No. usc27-00. USA..2024. S.149-154.
URL: No. usc27-00 (2024): Promising areas of theoretical and applied research '2024 | Sworld-Us Conference proceedings

273. Yu. Ke. «Meditation» in the musical creativite of the European academic tradition of the 19 th- 20 th centuries. *Ad Alta* special issue. No: 12/02/XXX, 2022, S. 10-13. (Web of Science) URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120230/papers/A_02.pdf

274. 冯友兰 (1985). 中国哲学简史/冯友兰 京：北京大学出版社 276页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т, 276 с.).

275. 赵晓生. (1986a). 二十一世纪音乐与新浪漫主义崛起. 中国音乐学, 125-126. (Чжао Сяошен. (1986a). Музика XXI століття та піднесення неоромантиків. Музикознавство у Китаї. 125-126.)

276. 李西安。《中国现代音乐美学》。上海：上海音乐出版社, 2015 年。310页。 (Лі Сіань. (2015). Естетика сучасної

китайської музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 310 с.)

277. 宋瑾著：《西方音乐：从现代到后现代》。上海：上海音乐出版社，2004。313页。 (Сун Ці. (2004). Західна музика: від сучасності до постмодерну. Шанхай: Видавництво «Шанхайська музика», 313 с.)

278. 张建成 (2010). 中西合璧的杰作——《春之采》之研究. 音乐创作. 125-127. (Чжан Цзяньчен. (2010). Шедевр поєднання Сходу і Заходу — дослідження «Весняних барв». Музична творчість. 125-127.)

279. 李姝. 中西音乐美学比较研究 博士 艺术学 成都 四川大学, 2007. - 179 页 (Лі, Шу. (2007).Порівняльні дослідження китайської та західної музичної естетики.: дис... канд. Мистецтвознавства. Ченду, 179 с.)

280. 卢洁. 中国诗歌音乐传统的 哲学美学原则及其在 20 世纪后半段的演化 卢洁 //北方音乐.- 黑龙江，哈尔 滨, 2015. No 13 (277). 页4-5. (Лу Цзе. (2015) Філософсько-естетичні принципи китайської поетичної музичної традиції та її еволюція у другій половині XX століття Лу Цзе)

281. 当代中国器乐创作研究. 上卷，作品评介汇编 / 高为杰主编. 苏州 : 苏州大学出版社，2019. (Дослідження сучасної китайської інструментальної композиції. Том 1, Збірник творів / Рецензія Гао Вейцзе. Сучжоу: Видавництво Сучжоуського університету, 2019. 447с.).

282. 汪毓和《中国近现代音乐史》北京：人民音乐出版社，2002， 362 页 (Ван Юйхе. (2002) Історія музики в сучасному Китаї. Пекін: Народне музичне видавництво, 362 с.).

283. 李焕之．李焕之．当代中国音 乐.北京：当代中国出版社，1997, 569 (Лі Хуаньчжі. (1997) Музика Китаю нашого часу. Пекін: Вид-во «Новий Китай», 569 с.) Інтернет-ресурс

284. 冥想（英语：Meditation https://zh.wikipedia.org/zh-hans/冥想

285. 爱德华· 麦奎尔. 在音乐中遇见中国：友谊的萌芽. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9L6jplRr6OoJ:www.tac-online.org.cn/zbmyarqkjh/733593.html&hl=uk&gl=ua&client=opera

286. 胡君梅. 冥想是什麼？一次搞懂正念與冥想的關係 https://www.mindfulness.com.tw/blog-detail/mindfulness-meditation-difference

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті у наукових фахових видання України категорії «Б»:

1. Ю Ке Медитативні композиції в сучасній українській музиці: підґрунтя, контекст і втілення. *Науковий збірник «Аспекти історичного музикознавства»*, Харків. Вип. XXXVIII (38). 2025. С. 313-330.

DOI 10.34064/hnum2-38.14

URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_14_313-330_Ke.pdf

2. Ю Ке Підходи до медитативності: теоретичні аспекти і наукові інтерпретації. *Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Напрям: мистецтвознавство* Дрогобич. 2025. Вип. 86. Том 2. С. 31–37.

DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-5

URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/86_2025/part_2/7.pdf

Статті у періодичних наукових виданнях, проіндексованих у базах даних Web of Science Core Collection та/або Scopus

3. Kolubayev O., Taran I., Yu Ke, Zvarychuk Z., Chersak O.«Meditation» in the musical creativite of the European academic tradition of the 19 th- 20 th centuries. *Ad Alta* special issue No: 12/02/XXX,2022, S.10-13. (Web of Science)

URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120230/papers/A_02.pdf

4. Serhaniuk L., Karpenko H., Yu Ke. Approaches to Meditation in the 20th Century Musical Creativity: Theoretical Aspects and Scientific Interpretations. *Roczniki Humanistyczne. Musicology: Special Issue.* Vol. 73 No. 12. Liublin.2025. S.10-13 (Scopus).

DOI https://doi.org/10.18290/rh257312.19s

URL: Plum Print visual indicator of research metrics

Статті у іноземних наукових виданнях:

5. Yu Ke Genre-style principles of Meditations. *Promising areas of theoretical and applied research.* No. usc27-00. USA..2024. S.149-154.

DOI https://doi.org/10.30888/2709-2267.2024-27-00-012

URL: No. usc27-00 (2024): Promising areas of theoretical and applied research '2024 | Sworld-Us Conference proceedings

6. Ю Ке, Л. Серганюк Медитативні риси у творчості В.Бібіка. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»* |No 61. Вінниця-Відень. 2026. С.1037-1045

DOI https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.01.2026.128
URL:https://archive.journal-grail.science/index.php/2710 3056/issue/view/23.01.2026/49

Праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Ю Ке Медитативні твори в сучасній музиці. *Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку»***.** Збірник наукових статей (за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції 24–25 листопада 2022 року). Івано-Франківськ, 2023. С. 316–320.

URL: https://kmvd.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/15/2023/08/zbirnyk-konferentsii-2023.pdf

8. Ю Ке. Медитативні твори в сучасній українській музиці: підходи, контекст і реалізація. *Духовність у сучасному світі: просвітницько - культурологічний підхід*: збірник матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції (м. Кременець, 17-18 квітня 2024 р.), Тернопіль: видавництво «Крок», 2024. С.102-110.

DOI: https://doi.org/10.37835/AMS-2024-17-18-04-2.09

URL: https://kogpa.edu.ua/uk/golovna/biblioteka/periodychni - vydannia/25-naukova-diialnist/1403-altitudo-mundi-spiritualis

9. Ю Ке. «Східна» тематика в українській музичній творчості. *Мистецтво, музично-педагогічна наука, освіта: історичний досвід та сучасні тенденції*: Збірник матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано –франківськ: видавництво «Лілея НВ», 2024. С.17-22.

URL: zbirnyk-konferentsii-2024.pdf

https://chemeducation.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/15/2025/03/zbirnyk-konferentsii-2024.pdf

10. Ю Ке. Жанрові закономірності музичних медитацій у музикознавчому осягненні. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри* : Збірник матеріалів Міжнародної наукової інтернет-конференції м. Івано-Франківськ, 2024. Івано-Франківськ : ПНУ, 2024. С. 23-26.

https://kmunim.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/44/2024/05/prohrama-23-24.05.2024-1.pdf

11. Ю Ке. Фактор впливу східної тематики на розвиток новітньої медитативності в українській музиці. Збірник матеріалів XII Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури», Київ, 2024, с.38-42.

https://fmmh.kubg.edu.ua/images/phocagallery/2026_02/18/3/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0_%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4.%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%97_23_05_2024.pdf

12. Ю Ке. «Роздуми» і «Медитації» в українській музиці перших двох третин XX століття. За матеріалами звітної наукової конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2024 рік Карпатського

національного університету імені Василя Стефаника 24–28 березня 2025 року. Івано – Франківськ. 2025, с. 325-326

https://drive.google.com/file/d/1NScAYZfMANLaRAKTclXDyaearniSq2RQ/view

13. Ю Ке. Медитативність як один із принципів сучасної музичної творчості. *Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Science at the Frontier of Progress»* (27-29 січня 2026 року, Франція). Париж, 2026. С. 38-48

ISBN 978-617-8680-38-1 https://doi.org/10.64828/conf-93-2026

https://naukainfo.com/jurnaly/Conference93.pdf