



- та факти*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 25 квітня 2018 р. до 175-річчя діяльності ЛНМА ім. М. Лисенка / [головн. ред. І. Пилатюк, ред.-упорядник Н. Дика]. Львів, 2018. С. 50-52.
- 22.Сюта Богдан. Камінський Віктор Євстахійович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2. С. 299.
23. Чернова-Строй Ірина. Зоряний час Віктора Камінського. *Пост*. 2003. 17 травня.
- 24.Чернова-Строй Ірина. Рефлексія у сучасному камерно-інструментальному виконавстві. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. – Вип. 24. "Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика": збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. І. [редкол.: І. Пилатюк – голов. ред., Н. Дика – ред.-упорядн.]. Львів: "Сполом", 2010. С. 14-22.
25. Терещенко Алла. Взаємодія кантат і ораторій із театральнo-видовищними та інструментально-симфонічними жанрами (кінець 1970-1991 рр.). *Українська кантата і ораторія*: монографія. Київ-Дніпро: ЛІРА, 2021. 364 с..
- 26.Tereshchenko Alla. The Edition, Which Does not Leave Indifferent (On the Monograph-Album "Lviv Chamber Orchestra 1959-2012"). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В Лисенка / ЛНМА імені М.В. Лисенка* ; [гол. ред. І. Пилатюк, ред.-упорядник - Н. Дика]. Випуск 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів, 2015. С. 517-519.
- 27.Фроляк Б., Камінський В. *Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів: Сполом, 2009. С. 274-276.
- 28.Шевчук О. Псалом. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5: Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2018. С. 488-494.

**Ю. Ке**

*(м. Івано-Франківськ, Україна)*

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

УДК 78.03

### **Медитативні твори в сучасній українській музиці: підходи, контекст і реалізація**

Формуючи напрочуд цікавий і оновлений національний образ географічно далекого світу, захоплюючи в творчий діалог різноманітні аспекти стародавньої і сучасної поезії, релігії та філософії, образотворчого та інших видів мистецтва різних епох, українські композитори не тільки прагнули реалізувати естетичні та стилістичні можливості оновлення власного



художнього досвіду, а й відкривали незвичні ракурси в осягненні давніх і новітніх традицій і тенденцій. Серед них істотну нішу займає втілення східного типу медитативності, незвичного для західної академічної музики минулих епох і водночас корелюючого з споглядальними аспектами християнства. Пропонована стаття присвячена висвітленню наукового і творчого контексту, який істотно вплинув на появу медитативних творів в українській музичній творчості, а також виявленню їх жанрових попередників у XIX–XX століттях. Прагнення осягнути численні виклики культурно-мистецької взаємодії між різними культурами – одне з основних завдань сучасності, позначеної ідеями глобального порозуміння і толерантності. Реалії цих процесів у мистецтві чи не найяскравіше ілюструє взаємопроникнення світоглядних концептів або ж світовідчуттєвих моделей у культурні простори географічно віддалених країн. Виявляючи в різні історичні періоди бажаний потенціал у найрізноманітніших сферах світової науки і творчості, зі значними ознаками періодичності воно виникає і в українському музичному мистецтві й демонструє яскраві результати. Тому метою є вияв у творчості багатьох українських митців іншокультурних концептів, котрі з'являються, очевидно, не випадково, а є наслідком їхніх особистих вражень і збагачення мистецького досвіду. В таких опусах відтворено або відгук на знахідку іншого майстра, або особистісне осягнення того чи іншого аспекту буття з позицій "іншого" світогляду, або бажання посилити і збагатити тенденцію, що розгортається у діалозі з відкриттями, актуальними для певного часу.

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. 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 раздумьи" ("Méditation") – п'єса для фортепіано оп. 1 А. Овенберга, оприлюднена у видавництві Леона Ідзиковського (Київ, 1914—1915). Окрім цього, цей же твір у цьому ж виданні містить ще 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, спрямовувалось як на виникнення асоціацій з популярним з середини ХІХ 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 з 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, посилений структурним дробленням, стає основою для динамічності емоційного нагнітання у четвертому структурному сегменті з результатом у логічно досягнутій кульмінації. Відтак, навіть авторське визначення "у роздумі" є, швидше даниною традиції, а не концептом, що визначає стилістичні і структурні особливості композиції.

В українській музичній спадщині першої половини ХХ 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. Шенберга.

Ця "Медитація" втілює ідею "нового світовідчуття", але оновлення системи організації музичної тканини відбивається не стільки у жанровій площині, скільки в стилістичній. Але за активності пошуку нетривіального способу висловлення авангардного уявлення про світовідчуття, в ній очевидно є опора на моделі і принципи пізньоромантичної поемності. Натомість у "Медитації 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".

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" [4, с. 30]. 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 ХХ 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 [4, с. 114].

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

Для прояснення цього питання доцільно звернути увагу на властиве феноменалізму загострення суб'єктивного (чуттєвий) 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" [4, с. 55]. Уявляється, 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" [4, с. 89]. Саме такий підхід, на думку О. Коменди "надає музиці М. Рославця медитативного характеру" [4, с. 89]. Головними чинниками художнього образу у "Медитації" ця вчена вважає "графічну чіткість та економну вивіреність поліфонічного письма" [4, с. 114]. Але обумовимо, що концептом назви композитор загострював увагу до можливостей "проявів" початкових інтонацій, що утворювали базовий



інтонаційний комплекс і основу структури застосовуваних нетерцієвих співзвуч. Особливо звернемо увагу на музику середнього розділу (*Allegretto capriccioso*), що наближена до гротескного скерцо і проявленого у такий спосіб типового для тогочасного авангардизму жанрове 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 репрізі (*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 з пізнішими медитативними стандартами, але цілком закономірна з огляду на характерну логіку жанру музичного "роздуму". Наступний дев'ятитактовий фрагмент (*Piu tranquillo*) як перед`ікт 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 "потокми". Його результатом у 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.

Отже, 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. Цікаво, 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" [4, с. 118]. Опорою ж для цих пошуків закономірно виявляється жанр музичного роздуму, який у другій половині століття, особливо з 1970-х років, утворюватиме паралельну жанрову лінію вже до цілком переосмислених в новому контексті музичних медитацій.

Через кілька десятиліть в українській музиці постає опус, який також базується на засадах "роздуму", але містить стилістичні нюанси, важливі з огляду на подальший процес посилення 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 австрійській (з географічного огляду) період творчості композитора, що тривав з 1922 по 1952 рік [5 с. 54], а зі стильового огляду – у пізній період (1945–1952) [5, с. 56], який Т. Якубов вважає "епілогом" творчого шляху композитора [5, с. 56]. 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: [5, с. 57]), присутність автоцитати (у медитації використана тема зі скрипкового концерту). Але у детальному стилістично-структурному аналізі цього твору [5, с.206-208] – зразку "типових кантиленних мініатюр" [5, с.202] – 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 другого – вона слугує концептом жанрової "нейтральності" перед яскравою вираженістю специфічної образності й темпоральності фінальної частини створює специфічне "перемикання" у майже калейдоскопічному розкритті образів циклу. Така оцінка базується на важливому стилістичному елементі, що належить початковій темі попередньої частини. Це загострений пунктирний малюнок першої та другої долей у деяких других тактах коротких фраз, що привносить мазурковий або навіть полонезний відтінок в інтонаційність "Вальсу", надаючи йому "польського" колориту. У музиці "Медитації" простежується ще одна семантично важлива ознака циклічної організації: тут створено арку з "Листком з альбому", "розгортаючи" притаманну першій п'єсі загально-ліричну настроєвість у достатньо очевидно індивідуалізовану психологічність. Саме ця "модуляція" вказує на наявність у творі однієї з тих тенденцій, що згодом приведе до докорінного переосмислення змісту медитативності у дистанціюванні від традиційного "Роздуму" і набуття виразних жанрових ознак.



Супутні ознаки цієї тенденції виявляються і в інших особливостях, які, при цьому, утримують зв'язок з традиційною семантикою музичного мистецтва. Ця особливість проявлена вже в початковій фразі, яка, попри її насиченість хроматизмами, не задає "дисонансного" сенсу. Натомість застосований композитором мелодичний хроматизм прохідного типу чергується з акцентуванням хроматично змінених шаблів, демонструючи свободу вислову в межах тих чи інших ладових опор. Таке трактування інтонаційного наповнення – за явно "західного" підходу С. Борткевича до стилістики "медитації" – вказує на переосмислення жанрових констант типового для минулих періодів розвитку жанру як "роздуму" і вихід у ширші асоціативні кола. Зокрема, у такому підході спостерігається "втягнення" (ймовірно, несвідоме) у музичне "ядро" задуму античного розуміння *χρόμα*, понятійний сенс якого розгортався через концепти "кольору" (ідеального), "фарби" (матеріального) та "емоції" (співвідношення двох попередніх концептів). Зауважмо також, що хроматизми сконцентровані саму у початковому висхідному (і лише двотактовому) "поточі", 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, спостерігаємо аналог до явища хроматизма 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 шаблів ладу; ефект мелодії, що тяжіє до "нескінченності"; виявлення тенденції до "збагаченого" вислову через хроматизм тощо), вказують саме на наближення до сутнісної "медитативності" – різні ракурси перетворення типових стильових ресурсів. Так, "благородний" і "сяючий" *Мі мажор* своєю дієзністю символізує піднесеність над "матеріальним". У першій і третій частинах, уникаючи і в скрипковій, і в фортепіанній (верхній фактурний пласт) партіях загальних форм руху, композитор досягає ефекту особливої діалогічності – особливої у сенсі проекції в хоральність верхнього фортепіанного пласта, так би мовити, виваженої підтримки активного розгортання основної музичної думки. А діалогічність у традиційному сенсі співвідношення тембрально різних партій розгортається у другій побудові експозиційної частини, тим самим привносячи імпульс не формальної взаємодії між розгортанням колористично різних "горизонтальних сфер" загального процесу – діалогічній співдії між якостями цілісного змісту у споконвічно триваючих, позбавлених поспіху (*Andante*) планах буття.



Середня частина (*Piu mosso*) привносить зміну темпоритму. У її мелодиці розвинуто контур початкового тематизму у більш стрімкому, піднесено-вольовому варіанті у двох фразах. Цю зміну посилено "злетами" акордових послідовностей фортепіанної партії, що асоціюються з фактурними моделями творів Бетховена та його послідовників, але водночас не обтяжують загальне звучання. Проявлену енергію намагання вийти за якісь межі компенсовано спокійнішою і "стислішою" в діапазоні третьою фразою, що втілює притаманну для різних стилів ідею балансу. Цей же принцип на вищому рівні дотримано і в другій хвилі тематичного розвитку середньої частини, внаслідок чого значно розширено компенсуючу структуру. Класично логічним є відновлення блаженного спокою і посилення враження споглядальності у майже буквальній репризі, новим щодо експозиції у якій є шеститактове доповнення зі смисловою функцією розчинення у здобутому стані.

Отже, виявлені особливості третьої частини з "Чотирьох п'єс" С. Борткевича спонукають до висновку про те, що цей твір, хоча і загалом витриманий в межах стандартів романтичних "медитацій-роздумів", на рівні глибинної семантики вже містить ознаки "жанру в жанрі", тобто зародження нового жанрового змісту і концентрацію відповідних йому стилістичних засобів.

Інтерес українських композиторів до жанру роздуму не згас і в наступні десятиліття. Але в умовах дистанціювання і з західною культурою, і притаманного тогочасному суспільству відчуження від східних релігійних віровчень із визначень зникла назва "медитація". Тому не випадково, що твори з назвою "роздум" в музиці останніх десятиліть ХХ століття та сучасній українській музичній літературі є достатньо численними, причому стильові рішення і виконавські підходи до проявлених авторами концепцій зацікавлюють співвідношенням стандартів і незвичних жанрових потенцій.

### Література:

1. Берегова О. М. *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття* : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2000. 204 с.
2. Біла К. Сучасна українська музика в контексті естетики постмодернізму. *Науковий вісник НМАУ*. Випуск 64. Київ, 2006. С. 6-13.
3. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка / *Самійленко В. Твори*. Київ : Дніпро, 1989. С. 5-46.
4. Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб.; вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.





5. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Випуск 45. Київ, 2017. С. 49-70.